

Istoria celor șase noțiuni

Biblioteca de artă

Artă și gândire
WLADYSŁAW TATARKIEWICZ
Dzieje szesciu pojec
Copyright 1976 by Państwowe
Wydawnictwo Naukowe, Warszawa
Toate drepturile
asupra prezentei ediții în limba română
sunt rezervate Editurii Meridiane

În românește de
RODICA CIOCAN-IVĂNESCU
Prefață de
DAN GRIGORESCU

EDITURA MERIDIANE BUCUREȘTI, 1981

În lipsa altei mențiuni,
citatele și titlurile
din limbile greacă și latină
au fost traduse de
Mihai Grarnatopol

Pe coperta I:
GIORGIO MORANDI
Natură moartă metafizică
1920, Milano, colecție particulară
Pe coperta a IV-a

PREFAȚĂ Władysław! Tatarkiewicz (fotografie)

Istoria celor șase noțiuni, publicată acum în traducere românească, e — neîndoiește — una dintre cele mai importante scrieri ale lui Władysław Tatarkiewicz. În cuprinsul unei opere ample (peste trei sute de titluri sunt înscrise în bibliografia filosofului și esteticianului polonez), operă a cărei valoare a fost recunoscută încă de acum o jumătate de secol, cercetarea de față demonstrează cât e de necesară introducerea unor noi unghiuri de perspectivă în scrutarea unui teritoriu ce se definește printr-o complexă interacțiune a factorilor constitutivi — teritoriul istoriei ideilor. Întreaga investigație critică întreprinsă de Tatarkiewicz se înfățișează ca o reevaluare a evoluției sensurilor unor noțiuni de bază. Sunt unii istorici ai ideilor care se concentrează, pe rând, asupra unor perioade distincte, descoperind modul specific în care se produc, în fiecare dintre ele, configurațiile culturale. Se conturează astfel, treptat, o istorie a gândirii prin adăugarea necontenită a rezultatelor cercetării, prin stabilirea etapelor succesive ale constituirii noțiunilor. Sunt alții — Władysław Tatarkiewicz a fost unul dintre ei — care, insistând asupra continuității procesului istoric, încearcă de fiecare dată să surprindă ansamblul, privindu-l mereu din altă perspectivă: pentru ei, nu juxtapunerea și acțiunea reciprocă, ci sinteza e elementul esențial al istoriei ideilor.

Una din primele lucrări de largi proporții, Istoria filosofiei (în trei volume, 1931, cu șapte reeditări mereu amplificate) este, de fapt, un nucleu de la care vor porni, mai târziu, principalele sale studii. El pregătește perseverent construcția acestei opere concentrice pe care o constituie ansamblul studiilor sale: în 1947 scrie un eseu al cărui titlu, Despre fericire, suna încurajator în anii aceia în care amintirea războiului, a ocupației, a martirajului Poloniei era încă puternică. Mărturie a preocupărilor sale de a pune în lumină valorile culturii naționale, Tatarkiewicz se va ocupa, printre altele, de istoria filosofiei poloneze, iar în cadrul lucrării colective Arta poloneză a secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea (1960) va elabora capitolele consacrate gândirii estetice autohtone din perioada tratată.

Una dintre cele mai proeminente personalități europene în domeniul istoriei ideilor și a formelor culturii, cărturarul polonez se va consacra deopotrivă studiilor de sinteză (în afara Istoriei filosofiei, a scris — între 1960 și 1968 — o foarte cunoscută Istorie a esteticii, publicată și în versiune românească în 1978), operei de superioară popularizare (Calea spre filosofie, în 1968, și — peste patru ani — Calea spre estetică), eseisticii

întemeiate pe o mare erudiție, menită să dea relief raporturilor între fantezie și creativitate (Concentrare și reverie: studii estetice, în 1951). E și aceasta o dovadă a lipsei oricăror prejudecăți care tind să separe ireconciliabil opera de ținută academică de cea care își propune să înlesnească accesul la cele mai complicate probleme ale științelor; de fapt, explicațiile clare, „cele pe care le înțelege toată lumea, sînt date întotdeauna de cei mai de seamă savanți” — așa cum spunea cîndva Bertrand Russell. Viziunea umanistă a lui Tatarkiewicz se împlinește și în această caracteristică a creației sale. S-a născut la Varșovia, în 1886. După ce studiasse la universitățile din Varșovia, Ziirich, Berlin și Paris, și-a luat un strălucit doctorat în filosofie la Marburg, în 1910. Vreme de patruzeci și șase de ani, începînd din 1915, a fost profesor al universității varșoviene; va fi, după aceea, pînă se va

stinge din viață, la 94 de ani (în ziua de 4 aprilie 1980), profesor emerit al acestei școli căreia îi dedicase atîtea decenii de muncă. Cea mai veche instituție de învățămînt superior din Polonia, Universitatea Jagellonă de la Cracovia, îi acordase titlul de doctor honoris causa. A fost membru al Academiei poloneze de științe (care, în 1949, i-a decernat un premiu pentru prodigioasa lui activitate) și, timp de mulți ani, delegat din partea țării sale în Uniunea Academică Internațională. Membru de onoare al Institutului Internațional de Filosofie, al Comitetului Internațional de Istoria Artei, membru al Comitetului Federației Internaționale a Societății de Filosofie, membru fondator al Comitetului Internațional de Studii Estetice, Tatarkiewicz a fost o prezență dinamică în viața științifică a acestui secol. Mai bine de un sfert de veac — între 1923 și 1950 — a editat trimestrialul „Przegląd Filozoficzny” (Revista de filosofie) și, ceva mai lîrziu, revista anuală „Estetyka”. A fost membru în colegiul redacțional al unor publicații de mare prestigiu: „Revue Internationale de Philosophie” și „Journal of Aesthetics and Art Criticism”.

Toate acestea nu l-au făcut niciodată să renunțe la activitatea didactică: nu numai studenții Universității de la Varșovia, ci și aceia ai multor instituții universitare din Marca Brilanie, Franța, Italia, Germania, Belgia, Olanda, Cehoslovacia, Iugoslavia, Bulgaria, Danemarca, Norvegia, Suedia, Elveția, Statele Unite, Brazilia au avut prilejul să asculte, de-a lungul anilor, prelegerile profesorului Tatarkiewicz. Dealtfel, opera lui întreagă reflectă o dorință statornică de a se face înțeles, de a formula cu limpezime lucrurile cele mai complicate, dorință în care se recunoaște vocația adevăratului profesor, vocație ce caracterizează cel mai exact paginile scrise de el.

Cartea de față este, cred, unul dintre exemplele cele mai convingătoare în această privință. Autorul ei o prezintă ca pe „o completare și o concluzie” a Istoriei esteticii: „e — spune el — oarecum tomul final” al lucrării mai vechi. Și aceasta nu numai

pentru că aici se reia cursul ideilor esteticii de la 1700, anul care încheie studiul anterior și îl urmează pînă în epoca contemporană, ci și pentru că referirile la problemele discutate în Istoria esteticii sînt, fatalmente, frecvente de vreme ce Tatarkiewicz nu întrevide posibilitatea unei prezentări a ideilor izolate în afara unui sistem al continuității și al permanentelor modificări sub acțiunea unor factori diverși. E de presupus că savantul polonez ar fi putut subscrie la premisa unei alte istorii a esteticii contemporane care, parafrazăndu-l pe Malraux (metodele artistice nu vin de la natura, ci se trag din alte metode artistice, un stil se naște din conflictul cu un alt stil), stabilea că „același lucru s-ar putea spune și despre doctrinele estetice” adică ideile și teoriile se ivesc din idei și teorii ale unor predecesori, chiar dacă — s-ar cuveni să se adauge — diferențele în formulare ar putea să înșele. Tatarkiewicz își întemeiază cercetările pe o asemenea concepție a continuității procesului istoric, a dezvoltării ideilor ce provin din idei formulate anterior. Tabloul mișcărilor artistice reflectă, astfel, succesiunea epocilor de cultură și, la rîndul lui, se înfățișează ca un model pe care îl vor reflecta și îl vor reinterpretă sistemele estetice. Dialectica aceasta complexă era explicată în capitolul introductiv al Istoriei esteticii; acolo, cărturarul polonez făcea o precizare de care trebuie să ținem seama pentru a obține o imagine exactă a tipului de gîndire care acționează asupra ansamblului ideilor lui Tatarkiewicz: „studierea esteticii — scria el — se desfășoară în multiple direcții, cuprinzînd atît teoria frumosului, cît și teoria artei, cercetînd deopotrivă teoria obiectelor estetice și cea a experiențelor estetice, avînd un caracter deopotrivă descriptiv și normativ, deopotrivă analitic și explicativ”².

Istoria celor șase noțiuni e o aplicare a acestei concepții directoare. Ea urmează, evident, tot planul

¹ Guido Morpurgo-Tagliabue, *Estetica contemporană*, I, Editura Meridiane, București, 1976, p. 14.

² Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, I, Editura Meridiane, București, 1978, p. 16.

unei istorii generale a esteticii; dar ea nu își maipro-pune să reconsidere rolul jucat de teoreticieni, ci să deseneze traiectoriile descrise de mișcarea ideilor înseși. E, probabil, și semnul unei superioare Prudențe : deși Tatarkiewicz admite, programatic, inevitabilitatea repetărilor în cadrul unei istorii ale cărei teritorii se intersectează, își dă seama (o reconstituire a curentelor estetice de la începutul secolului al XVIII-lea pînă în vremea contemporană duce, în cele din urmă, la pierderea viziunii unitare și, pe de altă parte, la reluarea necesară a unor probleme ce se prezintă, cîteodată, într-un

chip aproape identic, dar care revin în preocupările unor teoreticieni. Tatarkiewicz descoperă obligația cercetătorului de a studia nu numai „evoluția diferitelor tipuri de estetică”, ci și de a aplica „diverse metode și puncte de vedere”, pentru că în cercetarea unor „idei mai vechi despre estetică nu e suficient să ținem seama doar de cele care au fost exprimate sub numele de estetică ori au aparținut disciplinei estetice propriu-zise ori au aplicat termenii de « frumos » și « artă »”¹. Istoricul esteticii din aceste epoci mai îndepărtate nu își poate îngădui să se întemeieze numai pe „propoziții explicite, scrise sau tipărite”, pentru că teoria era încă vagă, nearticulată într-un sistem; într-o asemenea situație, studierea separată a contribuției fiecărui gânditor devine necesară, ea e singura modalitate de înțelegere a mișcării ideilor estetice. În vreme ce, după 1750 (dată la care Alexander Baumgarten rostea pentru întâia oară cuvântul estetică), și — mai ales — în secolul al XX-lea, curentele artistice și filosofice se întretaie, adesea derutant, într-o rețea complicată, cărțile scrise de esteticieni reprezentând repere generale, puncte de sprijin în înțelegerea tabloului ideilor, al creației artistice, al acțiunii de influențare reciprocă între ele.

Astfel încât, metoda propusă în cartea de față, secțiunea întreprinsă în structurile gândirii estetice e o consecință firească a istoriei ideilor din această epocă. Una dintre dificultățile principale înlîmpi-

¹ Ibid., p. 21.

nate de metoda analitică a lui Tatarkiewicz e semnalată de însuși esteticianul polonez: polisemia terminologiei specifice. Cu atât mai mult cu cât r. umirile pe care se sprijină studiile de estetică nu se referă numai la lucruri, ci și la acțiuni. Adevăr pe care îl relevă, în mod mai evident decît oricînd epoca modernă a istoriei artei. Sint cazuri semnalate de comentatori, în care nu opera, ci acțiunea a fost aceea care a înrîurit — uneori profund — mentalitatea artistică a acestui secol. Esteticianul contemporan se află într-o situație pe care, în urmă cu un deceniu, un exeget al culturii o releva într-o comparație sugestivă „Cei doi pictori care au exercitat cea mai mare influență în secolul nostru au fost, probabil, Pablo Picasso și Marcel Duchamp. Cel dinții, prin intermediul operei sale, celălalt printr-o singură operă care nu e altceva decît negarea operei în sensul modern al cuvîntului”¹.

Înșiruirea categoriilor de nume cu care operează estetica dezvăluie amploarea teritoriului, fapt care a impus asocierea actului de judecată estetică cu instrumentele altor discipline (psihologia și sociologia artei, de pildă), precum și polisemia unor termeni fundamentali, modificarea lor, trecerea de la o categorie la alta, de la desemnarea unui grup la altul de obiecte și de proprietăți. Se înțelege, astfel, că dificultățile produse cîndva de lipsa unor definiții au devenit acum cel puțin la fel de mari datorită tocmai prea numeroaselor (și uneori prea rigidelor) delimitări ale sferei de acțiune a termenilor. Tatarkiewicz are meritul de a fi observat că transformările terminologice au importante consecințe și în cîmpul creației înseși. Și, simptomatic pentru concepția lui, el nu respinge istoria umană, istoria celor care s-au pronunțat asupra semnificațiilor artei și frumosului; pentru esteticianul polonez, istoria problemelor, a noțiunilor și a teoriilor nu se poate despărți de aceea a personalităților care i-au relevat existența și, căuînd să

¹ Octavio Paz, *Marcel Duchamp or the Castle of Purity*, Londra, 1970, p. 1.

le deslușească înțelesurile, au încercat să le dea un răspuns.

Poate că, din această perspectivă, o discuție mai insistență asupra contribuției gustului unei epoci la configurarea teoriei estetice ar fi avut darul să sugereze mai precis complexitatea fenomenului în cuprinsul căruia, de la opera de artă la receptori, circulația ideilor, transformarea structurilor și a sensurilor se produc datorită publicului, gradului său de înțelegere, modului în care acceptă sau respinge inovația sau asigură continuitatea tradiției.

Cele șase noțiuni al căror destin e urmărit în a-ceastă perioadă a unei istorii agitate a culturii universale alcătuiesc, de fapt, laolaltă, substanța însăși a esteticii. Raporturile dintre ele sint negreșit diferite; arta și frumosul, de pildă, se plasează la un nivel al ansamblului, forma, creația, reprezentarea implică introducerea unui alt unghi de perspectivă, trăirea estetică echivalează cu deplasarea într-un alt registru, acela al psihologiei artei, al acțiunilor psihice. Ceea ce izbutește, însă, să demonstreze Tatarkiewicz e că, în totalitatea lor, cele șase noțiuni acoperă domeniul însuși al esteticii; s-au stabilit între ele, în practica analizei obiectelor și a acțiunilor estetice, relații de coordonare, de subordonare, dar niciodată de identitate. Și cred că tocmai calitatea de a fi ales noțiuni ce aparțin unor nivele diverse ale esteticii conferă cărții capacitatea de a sugera deopotrivă complexitatea și coerența rațională a domeniului.

Fără îndoială, în enumerarea propusă de cărturarul polonez ar putea fi incluse și alte noțiuni: imaginație, gust, simț estetic, stil. Pentru unele dintre ele (stil, de pildă), metodele istoriei artei — și, în general, ale istoriei culturii — ar fi necesare; în cazul altora (gust), devin utile instrumentele sociologiei artei. Sint, însă, și noțiuni care par să rămînă strict în sfera esteticii: adevăr artistic, mimesis, simț estetic, imaginație. Dar, așa cum sint concepute de Tatarkiewicz, ele se suprapun uneia sau alteia dintre noțiunile ce constituie înseși 11 temeiurile sistemului esteticii: adevărul e asimilat

categoriei „acțiunilor psihice” și, deopotrivă, celei a „raporturilor” (înăuntrul căreia factura lui devine comparabilă, se spune, aceleia de simetrie, spre exemplu). La altele, suprapunerile sint mai ușor de sesizat; se

înțelege, de pildă, că noțiunea de mimesis poate fi cuprinsă în categoria „acțiunilor, a demersurilor, a procedeelelor”, exemplificată de Tatarkiewicz cu „dansul” și cu „reprezentarea teatrală” (deși, faptul că problemele ei se identifică limpede cu acelea ale adevărului artistic, menționate mai devreme, nu izbuteste să stabilească un loc prea precis în ansamblul celor „șase noțiuni” preconizat aici). E, însă, tot atât de îndreptățită observația că polisemia la care se referă cartea face ca unele noțiuni — chiar dintre cele fundamentale — să aparțină concomitent la două categorii, ca simțul estetic, imaginația și, fără doar și poate, gustul (înțeles aici ca o „trăire psihică susceptibilă a fi experimentată”, și nu ca o trăsătură a receptivității unei. epoci) să se subsumeze creației, cel puțin din perspectiva unuia dintre sensurile atribuite în mod curent.

Așa încât multe dintre cele care ar putea să fie interpretate drept inconsecvențe sau lacune ale sistemului celor „șase noțiuni” vor trebui înțelese din perspectiva ezitărilor produse în însăși terminologia domeniului esteticii. De aceea, sînt extrem de utile incursiunile frecvente ale lui Tatarkiewicz în teritoriul terminologiei; impulsul nu e de natură semantică, recursul critic nu e justificat de o eventuală încercare de a corecta modul de utilizare a noțiunilor : autorul cărții își dă foarte bine seama că schimbarea termenilor care au intrat în limbajul specializat al unui domeniu — și și-au creat aici propria adecvare — e cu neputință. De aceea, se mărginește să atragă atenția asupra confuziilor posibile, dar nu consideră că ar putea avea loc o revenire la denumirile originare.

Simțul acesta practic caracterizează întregul demers al lui Tatarkiewicz; fără să estompeze spiritul critic care prezidează asupra analizei tuturor teoriilor estetice parcurse în paginile cărții, el imprimă o dreaptă cumpănire concluziilor la care ajunge autorul. Polemica se poartă consecvent în numele rațiunii; și, simptomatic, însăși noțiunea de artă, cea mai importantă dintre cele pe care le discută aici (i se consacră primele trei capitole ale volumului), e privită dintr-o perspectivă despre care grăiește îndeajuns textul din Quintilian, ales drept motto al capitolului întâi: „Cei cultivați sesizează în artă rațiunea, cei fără cultură plăcerea”. Firesc e ca, pornind de la un asemenea punct de vedere, Tatarkiewicz să plaseze întreaga problematică într-un orizont teoretic care corespunde — poate mai exact decît oricînd în istoria creației universale — cu orizontul însuși al artei. Niciodată, probabil, ca în secolul al XX-lea, „arta rațiunii”, în descendență leonardescă, și „arta plăcerii” („confortabilul fotoliu” al picturii în care Matisse îl sfătuia cîndva pe artist să se instaleze pentru a putea contempla universul realului însuși) nu s-au definit atît de clar. E drept că o raportare la gradul de cultură al celui care le descoperă în opera de artă nu e pe deplin convingătoare. Și, desigur, cu atît mai puțin la gradul de cultură al artistului. Ele coexistă adesea în cuprinsul aceleiași opere și nu reprezintă defel soluții dihotomice. Lucian Blaga, se cuvine să amintim, a fost unul dintre cei care, încă din primele decenii ale secolului, au observat că ideea nu mai e un element exterior lumii sentimentelor, că ea nu se instituie ca o opoziție, ci i se integrează, dînd artei un statut propriu.

În această ordine a lucrurilor se înscrie și „teoria artelor frumoase” discutată aici de Tatarkiewicz. Ca de fiecare dată în cuprinsul Istoriei sale, gîndi-torul polonez nu se limitează la prezentarea obiectivă, extrem de documentată a evoluției conceptelor; el întreprinde o analiză critică — e drept, succintă — care lasă să se deslușească atitudinea unui teoretician. Argumentele par a fi doar de ordin istoric: reducerea treptată a sferei unui termen, proces în care el citește nașterea unei noțiuni noi, deși numele domeniului s-a păstrat. Dar fenomenul nu e doar de interes istoric: el face necesară formularea unei linii teorii specifice, „stabilirea esenței” artelor frumoase. Și, odată cu aceasta, își face apariția în estetică o trăsătură generală, aspirină să dea o definiție întregului teritoriu al artei .-imitația. Observația lui Tatarkiewicz e foarte exactă: impresia că se continua astfel o atitudine caracteristică istoriei celei mai vechi a artelor e inexactă, pentru că mimesis-ul de odinioară se referea „numai la pictură, sculptură, poezie, nicidecum la arhitectură sau muzică”. De data aceasta, toate artele implicau imitația și această teorie generală a artelor s-a impus pentru o lungă perioadă. Cu toate că, încă din veacul al XVIII-lea, valabilitatea unei asemenea norme a fost pusă la îndoială. Cînd, într-o faimoasă scrisoare către Korner, Schiller enunța ideea potrivit căreia „arta e aceea ce își fixează singură normele”, fundamentînd concepția modernă a autonomiei relative a artei, se producea, de fapt, o întoarcere semnificativă la legile aristotelice , așa cum le nuanțează Tatarkiewicz — „în artă e posibil ceea ce nu-i posibil în realitate”.

Sensul propriu al acestei afirmații nu a fost, precum bine se știe, recunoscut decît mai tîrziu. Dar, demonstrează esteticianul polonez, nici astăzi noțiunile cu care se operează nu relevă o precizare a definiției fundamentale, ci — dimpotrivă — evitarea oricărei definiții specifice sau menținerea celor mai vechi, vagi și adesea echivoce. Și, cînd după un secol și jumătate de dominație a unei concepții general acceptate („artă înseamnă numai ceea ce produce frumosul”), s-a produs necesara modificare a noțiunii, aceasta s-a petrecut ca urmare a analizei critice și, deopotrivă, a evoluției pe care au parcurs-o în acest răstimp artele înseși. Nu încapе îndoială, a fost nevoie de formarea unei conștiințe a istoricului, a exegetului artei care să releve însemnătatea schimbărilor intervenite în însăși structura și semnificația formelor artistice pentru ca teoria să poată fi privită dintr-o nouă perspectivă.

Teoria artelor se dezvoltă mai lent și cu mai multe ezitări decît creația artistică. încă din secolul al XVIII-lea, observă Tatarkiewicz, teoreticienii nu erau decîși în privința acceptării poeziei — și, deci, a categoriei „belles-lettres” — în cîmpul desemnat sub numele mai general de „beaux-arts”. Și, cu toate că o

întreagă direcție a studiilor istorice și estetice s-a constituit în ultimele decenii, că au fost puse în lumină argumente ce dovedesc că în mentalitatea fiecărei epoci de cultură s-au produs fenomene care au îndreptățit interpretarea „artelor frumoase” și a literaturii ca părți ale unei aceleiași realități, specializarea cercetării în fiecare din aceste două domenii conduce, așa cum bagă de seamă oricine parcurge volumele de teorie a artei și pe cele de teorie a literaturii, la o separare tot mai netă. E adevărat, nu se mai contestă decât foarte rar apartenența fotografiei, a filmului, a televiziunii, a design-ului industrial la categoria artelor; dar un exclusivism de factură dogmatică se împotrivesc și astăzi oricărui criteriu în afara frumosului. Contradicțiile sînt cu alît mai adineii cu cit, unele teorii epurează arta de orice implicație axiologică și se limitează la o analiză a expresiei, în vreme ce altele largesc teritoriul în care acționează argumentele estetice, cuprinzînd nu numai gîndirea și expresia, factori a căror însemnătate a revelat-o, se știe, tot creația artistică a ultimei perioade, ci și moralitatea, înțelegă ca o condiție, și nu ca un rezultat al evoluției artei.

Are dreptate Tatarkiewicz să evoce împrejurările din secolul trecut în care farsa, opereta lui Offenbach, valsul lui Strauss nu puteau fi acceptate ca modalități ale artei, cu toate că teoreticienii care le refuzau acest drept făceau parte din publicul ce se bucura să asiste la spectacolele sau la concertele cu aceleași lucrări literare sau muzicale pe care, mai apoi, cînd redeveneau critici și esteticieni, le scoteau cu bună-știință din sfera artei. Firește, nu se poate discuta dacă în valoarea unei opere e cuprinsă și forța mesajului ei etic; dar, sugerează esteticianul polonez, apartenența la artă nu e determinată de nivelul seriozității și al moralității. Dacă ar fi așa, ne-am putea însuși din nou modul 15 de gîndire al urmașilor lui Augustin care, de-a lungul întregului Ev Mediu, au susținu că viața fiind un lucru serios și grav, urmează nemijlocit că și reflectarea ei trebuie să recurgă la modalități serioase și grave. E adevărat că, așa cum demonstra un istoric marxist al civilizației moderne, americanul Lewis Mumford, atîta vreme cit arta face parte din complexul raporturilor umane, ea nu are cum să nu se încarce de semnificațiile etice ale acestor raporturi. K. Artă e, înainte de toate, afirmarea demnității făpturii umane care trăiește „Intr-o lume a afectelor și a atitudinilor sociale, a sensibilității individuale și a aspirației la comuniune spirituală”^{1 2}. Amoralismul estetizant nu s-a putut feri nici el, așa cum se știe, de implicațiile existenței într-o comunitate umană; polemica lui cu pragmatismul searbăd al burgheziei a căpătat, nu o dată, accente dramatice. Dar aceasta nu înseamnă, negreșit, că teritoriul artei se stabilește în funcție de importanța subiectului tratat, că ar exista „teme înalte” și „teme minore”, așa cum socotea exegeza artistică de factură clasicistă.

Producția industrială și arta constituie, e adevărat, una dintre problemele cele mai dificile ale culturii moderne. În 1904, de pildă, E. Souriau o rezolva într-un chip în care se opunea direct conceptelor kantiene și, accentuînd aspectele raționalismului utilitar, declara: „Exemple de adaptare strictă a obiectului la scopul său pot fi descoperite în produsele industriei, la mașini, la mobilierul util, la unelte”. Și încheia : „Nu poate exista conflict între frumos și util”³. De la Souriau, prin Van de Veldeși, apoi, prin Gropius, conceptul de funcționalitate a evoluat și a ajuns ca, la mijlocul secolului, să se impună într-o asemenea măsură, încît esteticienii au simțit necesitatea unor amendări severe. E adevărat,

¹ Vezi Lewis Mumford, *Sticks and Stones, a Study of American Architecture and Civilization*, New York, 1924, p. 173.

² *Ibid.*, p. 98.

³ B. Souriau, *La beaute rationnelle*, Paris, 1904, pp. 195, 198.

cu greu am putea fi de acord cu reducerea funcționalităților (fie ele „simbolice” sau expresii ale unei „nevoi organice de ornament vital”) la un numitor comun, acela al unei necesități „de a recunoaște și de a produce forme: «forme bune» în sensul gestaltist”*. „Voința de formă”, s-a observat, devine autonomă și acționează împotriva necesităților tehnice propriu-zise, tiranizîndu-le. Răspîndirea acestei concepții duce la împlinirea sumbrei profeții a lui Renan care spunea cîndva: „în ziua în care toate lucrurile vor fi poetice nu va mai exista poezie”.

Concluzia lui Tatarkiewicz are meritul de a fi propus — într-o epocă în care definițiile artei sînt din ce în ce mai imprecise, cînd nu s-a ajuns la nici un acord privind sfera artei — o soluție practică. Cultura materială, susține el, nu se exclude din domeniul artei; ceea ce, judecînd după aspirația unor obiecte de uz zilnic de a deveni opere de artă, e pe deplin demonstrabil. Se adaugă, observă Tatarkiewicz, obiectele comunicării de masă care asociază țelul practic celui artistic. Exemplul afişelor lui Toulouse-Lautrec e, desigur, convingător; i se mai poate adăuga, însă, acela al creației pop din ultimele decenii care aduce în interiorul artelor placatul, reclama comercială, obiectul industrial ca subiect al picturii și al sculpturii și împlinește astfel o sinteză dintre cele mai semnificative ale culturii moderne.

„ Trăsătura caracteristică a artei — conchide savantul polonez — e faptul că produce frumosul”. Definiția și-a păstrat valabilitatea din secolul al XVIII-lea pînă astăzi. într-o formă abreviată, ea e

reluată în cartea de față: „se numește artă acel gen de producție umană care tinde spre frumos și-l realizează”. Urmează o întrebare legitimă: Ce înseamnă, în cazul acesta, frumosul, de vreme ce el reprezintă „intenția, țelul spre care tinde arta, o realizare, o valoare capitală, purtând amprenta scopului cunoașterii”?

¹ Guido Morpurgo-Tagliabue, *op. cit.*, II. p. 95.

Nici aici însă, dovedește Tatarkiewicz, nu se poate stabili o noțiune cu un înțeles general, acceptat de toți gânditorii care au discutat problema frumosului. Discuția amenință, astfel, să se transforme într-o enumerare de teorii și accepții felurite, determinate de atmosfera culturală a fiecărei epoci. Totuși, în textul *Istoriei de față se operează o necesară sistematizare a noțiunilor cu care au operat teoriile estetice. Tatarkiewicz distinge un „frumos în sensul cel mai larg”, adică acela care, în tradiție antică, se referă și la frumosul moral, un „frumos cu semnificație exclusiv estetică” și, în sfârșit, un „frumos în sens estetic, dar limitat la domeniul vizual”. Tehnica aceasta a cercurilor concentrice, a spiralei ce pornește dinspre margine înspre centru, îngăduie relevarea plastică a plurivalenței termenilor și, în același timp, a faptului că disputele dintre reprezentanții diverselor curente nu sînt privilegiate numai de divergențe semantice. Dimpotrivă, afirmă Tatarkiewicz, ele implică deosebiri fundamentale, provenind din accepția diferită a uneia sau a alteia dintre necunoscutele laturi ale frumosului. Chiar și așa, definirea frumosului — înțeles în cuprinsul esteticii moderne ca noțiune ce implică exclusiv emoțiile estetice — e foarte dificilă. O probează și exemplul evocat în cartea de față: cele 16 moduri de utilizare a termenului, menționate de Ogden și Richards, dintre care Tatarkiewicz nu reține decît 5. Dar nici cu cinci accepții felurite nu se poate lucra într-un sens care să asigure o unitate a criteriilor estetice admise de toate curentele artistice din secolul nostru.*

în ultimă analiză, noțiunile ivite în cuprinsul istoriei recente a artei reiau, într-un fel sau altul, în formulări mai mult sau mai puțin noi, ideile unor timpuri îndepărtate. La urma urmei, cine poate crede că fiecare estetician, fiecare critic de artă sau fiecare artist sînt creatori ai unor idei noi, că întreprind nu numai o reinterpretare a noțiunilor tradiționale, ci plantează concepte — neștiute pînă la ei — în orizontul cunoașterii omenesci?

Tatarkiewicz are înțelepciunea să raporteze istoria 18

ideilor despre frumos la originile mai vechi ale conceptelor: Marea Teorie pitagoreică, dualismul plotinian, Augustin („numai frumosul place, în frumos — formele, în forme — proporțiile, în proporții — numerele”), Toma din Aquino, Kant sînt reperele spre care analiza esteticianului polonez se întoarce constant. Autorul cărții de față e consecvent cu propria teorie, expusă în *Istoria esteticii*, potrivit căreia „tot ce se poate spune e că o «perioadă» a istoriei e un segment de timp în care evenimentele curg în linie relativ dreaptă, mai mult sau mai puțin într-o singură direcție, fără sau doar cu mici abateri, pînă ce se produce o deplasare” K Viziunea dialecticii marxiste a acumulărilor cantitative necesare saltului, își află o aplicare clară în domeniul istoriei ideilor.

Pe de altă parte, merită să se sublinieze că Tatarkiewicz ajunge, cu mijloacele istoriei culturii, la o concluzie pe care o formulaseră, mai de mult, cercetători ai evoluției formelor artistice, Mâle, Foci-Ilon sau Baltrusaitis de pildă: Evul Mediu e o epocă de cultură mai rodnică decît s-a crezut multă vreme. S-au rostit atunci mai multe adevăruri despre artă decît se pot reține de la filosofii Renașterii; aceștia — observă Tatarkiewicz — erau „mai curînd filosofi ai naturii decît esteticieni și nu meditau prea mult asupra frumosului”. Artiștii plastici ai veacului al XV-lea, apoi poeții veacului următor au fost cei care au contribuit în chip esențial la îmbogățirea repertoriului renescentist de idei estetice. Dar personalitățile invocate erau tot anticii, Vitruviu și Aristotel îndeosebi. Mult discutata opoziție față de tradiția medievală c o iluzie, încheie savantul polonez: „teoria generală a frumosului în Renaștere era aceeași ca și-n Evul Mediu și se sprijinea pe aceeași concepție clasică, neschimbată de două milenii”. Dar epoca modernă?

¹ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, III, Bucu-19 rești, Editura Meridiane, 1978, p. 41.

Capitolele consacrate de Tatarkiewicz istoriei noțiunii dezvăluie prea puține înnoiri fundamentale.

Leibniz însuși, citat aci drept autor al unei teze menite să se opună dogmatismului neoclasicist (care lega frumosul exclusiv de cunoașterea rațională) și introducea în discuție gustul — „ceva înrudit cu instinctul” —, nu avansa o soluție în întregime inedită. „Avuseseră predecesori — se spune în alt loc — dacă nu printre filosofi, atunci cel puțin printre acei artiști și critici de artă care, începînd cu Alberti, afirmaseră că factorul decisiv în materie de frumos este acel non so che, je ne sais quoi; și într-o anumită măsură printre aceia care susținuseră că sediul judecării despre frumos nu e rațiunea, ci ochiul — ca Michelangelo și Shakespeare” K La rîln-dul lor, filosofii secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea — Descartes, Pascal, Spinoza, Hobbes, Burke — au reprezentat etapele unei evoluții al cărei punct de maximă înălțime a fost Kant. De aici înainte, din momentul în care judecăților despre frumos li s-a recunoscut, cu toată subiectivitatea lor, capacitatea de generalizare, s-a inaugurat perioada cu adevărat modernă a glîndirii estetice.

Procesul acestei deveniri semnificative începea în anii afirmării concepției romantice. De la Friedrich Schlegel la Herbert Read se descrie un traseu estetic în care noțiunea de frumos e tot mai rar chemată să participe la definirea artei. în ceea ce privește secolul al XX-lea, cu siguranță unul dintre

factorii care au contribuit la reconsiderarea elementelor constitutive ale sferei naționale a artei a fost avangarda. Oricât de contradictorii, de echivoce, de negativiste i-ar fi teoriile, „avangarda nu se poate sustrage legii fundamentale a spiritului, care este revenirea instinctiv defensivă la esență, recuperarea purității originare”¹⁻². Dar, firește, puritatea mută întreaga problemă într-un teritoriu în care frumosul — cel puțin în înțelesul acreditat de

¹ *ib.*, III, p. 147.

² Adrian Marino, *Dicționar de, idei literare*, București, Editura Eminescu, 1973, p. 186. 20

clasici — nu mai e o noțiune alioșii necesară definirii artei.

Mutațiile teoretice determinate (chiar, dacă nu întotdeauna întreprinse) de avangarda artistici a veacului acestuia le continuau, în substanța lor, pe cele datorate unei întregi perioade de trei secole din istoria gândirii. De la baroc, prin romanticism și prin estetismul de la sfârșitul secolului trecut, au intrat în sfera teoriei artei atâtea noțiuni noi, încât — în prezența unor concepte ce năzudeau să-și afle o ilustrare plastică: sublim, pitoresc, grandios, grație — frumosul devenea abstract și, pentru a-și regăsi înțelesurile concrete, trebuia să se alăture, într-un contrast dinamic, sublimului. Și, mai târziu, noțiunii de urât.

Fără îndoială, s-ar putea replica și în cazul acesta că estetizarea baudelaireană a urâtului are antecedente mult mai vechi. Că spaima tragică, tabloul dezolant al lumii dantești și al universului poetic al lui Villon, cu leșuri ciugulite de păsări de pradă, pot fi evocate printre momentele care au premers dureroasei crispări din Florile răului. Că în artele plastice istoria e marcată de momente încă și mai numeroase, de la elenisticul Laocoon, cu zbaterea lui zadarnică în încolăcirea aducătoare de moarte a șerpilor, până la scările lui Piranesi care nu duc nicăieri în labirintul de întuneric al imenselor temnițe. Tatarkiewicz nu abordează o asemenea discuție; dar, citind opiniile potrivnice ale unor Carriere, Herbart, Herder, Hermann („sublimul e un gen special de modificare a frumosului”) și ale lui Kant, Solger, Burke („sublimul și frumosul se exclud reciproc”), demonstrează că dublul caracter al frumosului se vedește nu numai în termenii din care se alcătuiește noțiunea, ci și în aceia căroră li se poate opune.

Doar aparent formularea propusă aici, frumosul e o categorie a frumosului, e un paradox. Pentru că între sensul său larg (care cuprinde „tot ceea ce vedem, auzim, ne închipuim cu plăcere și cu mulțumire, adică tot ce e grațios, subtil, funcțional”) și sfera lui restrânsă (în care „nu numai 2i că nu considerăm grația, subtilitatea, funcționalitatea drept proprietăți ale frumosului, ci chiar i le opunem”) se stabilește un raport contradictoriu care face ca referirile la frumos ale esteticienilor din trecut să fie, obligatoriu, privite cu prudență, fiindcă nu întotdeauna e clar la care dintre cele două noțiuni fac ele aluzie.

Adevărul e, însă, că nici Tatarkiewicz nu e mereu atent la folosirea termenilor polisemiei. După o erudită și exactă discuție privitoare la noțiunea de clasic, el încheie: „în muzică... drept clasici pot fi considerați Bach, Händel, Mozart...”. Esteticianul polonez nu l-a inclus pe compozitorul Flautului fermecat în rîndul muzicienilor clasici, în înțelesul curentului artistic definit de acest cuvânt; confuzia se datorează, probabil, neglijării unor sensuri echivoce. Nu se poate înțelege, astfel, de ce Tatarkiewicz refuză înțelesul termenului notat de el cu numărul 5 („ceea ce e statornicit, tipic, îndeobște admis, constituind o normă..., avînd în urma sa o tradiție”). E drept că „termenul uzitat în atare sens e cel mai adesea meta-artistic și meta-literar”; dar mi se pare curios că savantul polonez înregistrează folosirea unor expresii precum „stilul clasic al înotului” sau „croiala clasică a unui frac”, dar nu și a celei care îi desemnează pe „scriitorul clasic”, adică pe acela care poate constitui un model, noțiune potrivit căreia se vorbește, cu deplină îndreptățire, despre „clasicii literaturii” sau „ai picturii” dintr-o cultură națională sau din cea universală.

Polisemia și rezolvarea ei constituie una dintre preocupările consecvente ale lui Tatarkiewicz. Un exemplu dintre cele mai convingătoare e cel pus la îndemînă de discuția privitoare la formă, la istoria termenului și a celor cinci noțiuni desemnate cu aceeași numire. Tendința didactică e evidentă și se traduce printr-o claritate extremă a expunerii. Poate că, totuși, sistematizarea propusă de esteticianul polonez conduce la o fragmentare excesivă a problemei; e greu să se accepte, de pildă, că într-o poezie forma e dată doar de „sunetul cuvintelor”, opusă astfel conținutului. Mi se pare mai logic sistemul opozițiilor preconizat de Tudor

Vianu în Tezele unei filozofii a operei, în care gânditorul român distinge între „înțelesurile multiple ale ideii de formă”, o „formă opusă ideii”, o formă opusă masei, o formă opusă materiei” și completează accepția termenului „punînd în deplină lumină valoarea afirmației că producătorul, prin opera lui, produce o formă”¹. În felul acesta, întreaga sferă noțională a termenului, sensurile posibile ale unui termen polisemic sînt investigate din perspectiva firească a operei de artă, unica perspectivă care justifică însăși existența esteticii. Și poate că, într-o istorie a noțiunilor estetice, se cuvenea mai insistent discutată observația că — asemenea frumosului — forma cunoaște în secolul nostru un amplu proces de transformare, în împrejurările opoziției dintre deformare și structură care, la rîndul lor, se definesc într-un mod diferit de cel tradițional.

Conceptul de creație ti prilejuiește lui Tatarkiewicz câteva precizări a căror valoare depășește strictul interes istoric. Simpla constatare că abia nu de mult noțiunea de artist și cea de creator au devenit inseparabile prezintă un interes cu totul particular. Ea sugerează că nu ne aflăm doar în fața unui fenomen semantic; că modificări ale mentalității, ale modului în care colectivitatea privește arta s-au produs în ultima vreme. Și cred că pe bună dreptate e semnalată, în primul rând, detașarea clasicistă care impunea artei subordonarea față de legi și de norme prestabilite. Se știe, însă, că o bună parte din regulile codului artistic al Antichității au fost stabilite ulterior epocii de mare înflorire a creației artistice grecești: Platon și Aristotel trăiau într-o vreme în care tragedia, sculptura și arhitectura cuprindeau canoanele unor reguli ce impuneau numai o deslușire exactă, întemeiată pe o viziune filosofică structurată, negreșit, pe aceleași idei fundamentale. Normele erau în artă. Ceea ce, evident, nu contrazice defel punctul de vedere al lui Tatarkiewicz. Pen-

¹ Tudor Vianu, *Opere*, VII, București, Editura Minerva, 23 1978, pp. 542-3.

tril că sensul creației se conturează abia după ce arta nu mai e privită ea o modalitate a imitației și, pe de altă parte, ca o ilustrare a puterii regulilor. Complexitatea problemei e relevată de un detaliu semnificativ evocat de Tatarkiewicz: poezia nu era asimilată de vechii greci cu nici una dintre celelalte arte, poetul se bucura de mai multă considerație decât pictorul, de pildă. El „chema la viață o nouă lume”¹, nu era limitat la îndatorirea de a reproduce lumea realului. În cazul acesta, însă, nu supunerea la reguli (caracteristică, de bună seamă, și poeziei) era aceea care făcea imposibilă imaginarea unui cuvânt care să însemne a crea. Situația diferită a poeziei era, în felul acesta, stabilită de putința ei de a se realiza altcum decât prin imitație.

Observația e întemeiată, ea simplifică, însă, excesiv o realitate cu mult mai complicată. Platon socotea (*Apologia*, 22 C) că poezia e neartistică și neștiințifică și că oamenii obișnuiți pot vorbi mai deslușit și mai bine decât poeții despre versurile pe care le-au compus aceștia; forța poezilor e comparabilă celeia a magnetului și nici marele Homer însuși nu și-ar putea explica arta (*Ion*, 534). Și, fără echivoc, filosoful declară că poezia e asemenea unei oglinzi rotitoare ce reflectă soarele și lucrurile din cer, pământul și pe poet însuși (*Republica*, X, 596 e). Gilbert și Kuhn cred că „Platon se gîndea, ca lu o situație specifică a artei imitative de proastă calitate, la noua școală de pictură iluzionistă care se bucura de mare trecere în acea vreme, școala lui Apollodoros, Zeuxis și Parrhasios, la care perspectiva și variațiile tonale erau folosite pentru a sugera asemănarea cu lumea exterioară”¹. Din acest punct de vedere, imitația nu era privită cu îngăduință nici în poezie, nici în pictură. Imitația în artele vizuale e, fatal, limitată la aspecte particulare ale realității; mai mult decât atîta, ea obligă la alegerea unui unghi care nu dezvăluie decât o singură latură a obiectului. Adevărata deosebire dintre poezie și pictură pare a fi,

¹ *A History of Esthetics*, Bloomington, 1954, p. 29. 24

deci, capacitatea celei dinții de a cuprinde întregul; cel puțin în epoca reprezentată de gîndirea lui Platon, nu se înregistrează o judecată potrivit căreia, sub raportul imitației, poezia să fie așezată mai presus decât artele care se adresează privirii. Aris-totel, însă, și mai ales romanii, vor privi cu îndoială concepțiile platoniciene; pictorilor începe să li se recunoască aceeași putere de creație pe care vremea mai veche o atribuia numai poezilor. Pentru ca, nu mult după aceea, mentalitatea religioasă să rezerve cuvîntul creație pentru demiurg, iar artei să-i lase doar dreptul de a reproduce, de a reda. Nici un termen al esteticii medievale nu a avut, poate, un răsunet mai larg în epoca modernă decât a reda; cuvîntul a făcut carieră și e întrebuințat și astăzi, fără discernămint, fără conștiința faptului că ascunde o separare dogmatică dictată de misticismul Evului Mediu. Arta parcurge astfel un drum lung, ea e înțeleasă ca imitație în clasicism, ca expresie în romantism și e creație în epoca modernă. Ca de fiecare dată în Istoria lui Tatarkiewicz, nici aici intenția nu e doar aceea de a se înregistra schimbările din sfera semanticii; ea își dezvăluie implicațiile filosofice, devenind fie creație divină, fie umană, fie estetică: evoluția cuvîntului relevă acțiunea unui sistem conotativ cu o cuprindere mult mai largă. Și, tot din perspectiva istoriei culturii, e vrednică de menționat schimbarea noțiunii în epoca modernă a artei; tot mai clar se recurge acum, în împrejurările în care arta însăși aspiră să se asocieze cu acțiunea umană în sensul ei cel mai larg, la definiția — explicită sau subînțeleasă — a creației ca act al umanității în ansamblul ei. Dacă e adevărat că noțiunea de creație a pătruns în cultura europeană prin intermediul dogmei religioase, e la fel de neîndoielnic că în secolul nostru — mai ales în secolul nostru — ea reprezintă temeiurile unei noi religii care-l așază pe om în centrul creației, într-un chip mai hotărît decât o făcuseră veacurile clasicismului și ale Renaș-25 terii. Omul nu mai e doar măsură a tuturor lucrurilor, el e creatorul, subiectul și explicația lumii create; și încă un fapt asupra căruia atrage atenția

Tatarkiewicz: creația încetează să fie — așa cum era la filosofii de acum aproape două sute de ani — „o nouă combinație”, ci devine semn al valorii. „Creația nu e determinată numai de noutate, ci și de altceva, de nivelul superior al elaborării, de efortul superior, de eficiența superioară”.

Creație nu se poate chema repetarea, imitația: ci e forța de a „dărui ceva de la sine, din sine”. Sfera ei e aproape necuprinsă, înseamnă mai mult decât contemplarea lumii, decât remodelarea ei: creație — spune Tatarkiewicz — e însuși faptul că el vede lumea, că o percepe. Universul realului nu mai are cum să se transmită omului doar ca o masă de obiecte: el nu se reflectă, pur și simplu, în conștiință, ci impune adoptarea unei atitudini filosofice. Arta e, astfel, deopotrivă consemnare a unei concepții și imagine a unității lumii. E formă de manifestare a puterii omului, definit cîndva de Goethe ca făptură ce dă formă clementelor cu care el ia

contact. De existența și de sensul cărora ia cunoștință; arta doar ca „redare” își pierde, în felul acesta, orice valoare. Nu evenimentul sau obiectul reprezentat, ci atitudinea față de ele justifică actul de creație. Spunea Tudor Vianu: „Nici o bucată din natură nu revine aidoma într-o operă de artă. Artă nu este niciodată simpla reproducere a unui fragment al naturii”¹

Observație care poate constitui o încheiere a celor două secțiuni în care Tatarkiewicz discută noțiuni cu înțelesuri atât de strâns legate între ele: creația și reproducerea. Pentru că nici una dintre ele nu îngăduie o analiză coerentă și concludentă dacă se ignoră însemnătatea celeilalte. Istoricul noțiunii de realism parcurs aici de esteticianul polonez, polemicile, contradicțiile, fisurile teoretice și ezitățile creației artistice însăși ilustrează fețele multiple ale uneia dintre problemele fundamentale ale artei. Termenul realism a fost creat — se știe — în secolul

¹ Tudor Vianu, *Opere*, VI, București, Editura Minerva, 1976, p. 87.

trecut și îl înlocuiește pe vechiul mimesis. întrebarea e dacă aceste două noțiuni se acoperă perfect, dacă sensurile artei realiste se mărginesc la acelea implicate de vechiul cuvânt platonician. E adevărat că, la Auerbach, prin Mimesis s-ar părea că se înțelege (așa cum precizează însuși subtitlul celebrei lui cărți) „reprezentarea realității în literatură” (în literatura occidentală, își limitează Auerbach sfera cercetării). Dar aceasta nu are aici decât o funcție pur metaforică: savantul german nu se gîdea să identifice în realism doar imitarea. Dimpotrivă, aici „examenul conținuturilor dispăre, absorbit de analiza formelor stilistice”, analiza fiind „conformă cu conceptul lui Lukács asupra elaborării formale : o « funcție evocatoare », singura care poate pătrunde sensul realității”¹.

La rîndul ei, analiza lui Tatarkiewicz are meritul de a avertiza asupra inadecvării folosirii termenului de realism într-o accepție simplistă, lipsită de orice suport teoretic. în afara numelui unui curent artistic, delimitat precis istoricește, al unor alte mișcări mai vechi (care nu cunoșteau termenul) și asupra cărora el s-a extins la un moment dat, cuvîntul desemnează o atitudine estetică negreșit mai complexă decât aveau puțină să și-o reprezinte gînditorii din secolul trecut.

Din nou, se relevă, secolul al XX-lea a știut să depășească impasul unei raportări prea rigide la opera de artă ca la o imagine conformă cu realitatea. Cînd, prin Kandinsky, formele abstracte se asociau „cu realitatea spirituală exprimată prin acele forme”, moment evocat de Tatarkiewicz, se producea o necesară lărgire a sferei noțiunii, o marcată apropiere de adevăratul ei sens, pentru că „arta nu poate să opereze în afara datelor realității”, cu toate că „nu poate s-o reproducă, nici s-o reprezinte aievea, dacă nu din alte motive, cel puțin din pricina diversității și caracterului fluent al realității însăși”.

Problemă care deschide, firește, perspectiva spre alte puncte cardinale ale gîndirii critice. Dacă, de

¹ Guido Morpurgo-Tagliabue, *op. cit.*, II, p. 37.

pildă, se pornește de la premisa că arta nu poate să cuprindă realitatea în ansamblul ei, se pune întrebarea dacă, separînd — mai mult sau mai puțin arbitrar, în funcție de personalitatea artistului, de unghiul ales de el — un fragment, acesta ar putea fi adevărat, de vreme ce eludează relațiile în care se află fragmentul cu întregul. Pe de altă parte, vechii greci (și, după ei, numeroși gînditori ai epocilor mai recente) defineau artele, deopotrivă poezia și artele privirii, fie ca întrupări ale unor născociri, fie ca înfățișări ale unor lucruri diferite de aspectul lor real. Teoriile iluzioniste le-au precedat probabil pe cele care legau artele de adevăr; pentru că era, s-ar spune, cu mult mai ușor să se explice că ele acționau printr-o forță magică, fiind astfel capabile să-i amăgească și să-i bucure pe oameni. Dacă ar fi identică lumii, spuneau discipolii lui Gorgias, arta nu ar avea cum să-i bucure pe oameni pentru că lumea e plină de durere și de suferință.

A fost nevoie de separarea noțiunii de bucurie artistică de aceea de bucurie de a trăi, a fost nevoie să se precizeze că și sentimentul celui care asistă la o tragedie e înnobilit de spaima și de chinurile eroilor, pentru a se înțelege funcția adevărului artistic, a catharsisului care e altceva decât simpla înregistrare a lumii așa cum e. Ceea ce nu a înlăturat, însă, defel ideea socratică potrivit căreia țelul artei e adevărul. De la Socrate și, mai ales, de la Platon, adevărul a fost acceptat ca o componentă a definiției însăși a artei. Admiterea adevărului ca unică justificare a creației artistice și, după aceea, a adevărului obiectiv (opus celui subiectiv) ca temei al reprezentării artistice sînt atitudinile care, vreme de două mii de ani, au dominat gîndirea estetică. Dar, paralel cu această direcție s-a dezvoltat o tendință care atribuie imaginației o mai mare însemnătate decât imitației. Și în această privință, contribuția lui Aristotel a fost esențială; relevînd posibilitatea unor afirmații ca, din punctul de vedere al logicii, să nu fie nici adevărate, nici false, el le dădea și poezilor dreptul de a se rosti despre lucruri inexistente, de 28

a comite erori logice fără ca aceasta să conducă la anularea valorii creației lor. Adevărul și falsitatea sînt noțiuni care „aparțin domeniului cunoașterii, nu celui al creației”¹. Tatarkiewicz urmărește felul în care, de-a lungul istoriei artelor și a interpretărilor creației au alternat momentele cînd adevărul a fost considerat un temei al poeziei și al artei vizuale și cele în care se dovedea, că, fără să vrea a spune lucruri false, ele nu puteau, prin însăși natura lor, să atingă adevărul. La rîspîntia secolelor al XIX-lea și al XX-lea, sensurilor multiple ale adevărului vehiculate pînă atunci li s-a adăugat cel formulat de Maurice Denis, pentru care el însemna concordanța artei cu scopul și cu propriile mijloace.

Se împlinea, astfel, și în acest domeniu, o precizare a rosturilor artei care își elaborează propriile legi, în chip

firesc mai adecvate decât cele rezultând din meditația filosofică, fatalmente exterioară actului de creație și diferită de legile logicii. Problemele se complică din momentul în care arta declară că obiectul ei e altul decât realitatea descoperită simțurilor. S-a împlinit ca, în multe rînduri, exegeza să pornească numai de la declarațiile programatice ale artiștilor, neglijînd tocmai faptul că arta se structurează, din ce în ce mai evident, sub acțiunea unor legi proprii care impun cercetării să se refere la operă mai consecvent decât la sistemele estetice ce influențează, bineînțeles, arta dar nu i se pot substitui.

Terminologia însăși e ezitantă. În urmă cu aproape trei sferturi de veac, pe vremea cînd Kandinsky inaugura o nouă direcție în pictura modernă, se vorbea despre arta obiectivă, în sensul că ea se despărțea de universul real

¹. În anii '50, creația lui Jackson Pollock și a urmașilor săi a început să fie analizată ca o artă nonobiectivă, înțelegîndu-se prin aceasta că nu pornește de la imaginile lumii exterioare. Contradicțiile terminologice au fost,

¹ Concluzie contrazisă, cum se știe, de cercetările ulterioare mai nuanțate: pictura lui Kandinsky nu-și crea 29 o realitate paralelă, ci o reinterpretă pe cea existentă.

în bună parte, eliminate atunci cînd teoreticienii și-au dat seama că arta explorează un nou „spațiu al existenței” care nu coincide cu spațiul geometrului. Spațiul existenței, demonștră Bachelard, departe de a fi circumscris „asemenea unei camere” sau unui cub descris de geometrie, e un produs dinamic, neconținut în schimbare, al imaginației. Bachelard vorbește despre locuința primordială, un spațiu non-geometric — casa omului. „Sufletul nostru e o locuință : el există pentru că amintirile locuințelor anterioare, reînviată ca reverii despre locuințele trecutului, trăiesc de-a pururi în noi” ¹.

„Spațiul «locuit» e lesne de recunoscut într-o pictură, va glosa Dore Ashton; cea mai simplă presimțire a adîncimii, a închiderii și a deschiderii e răspunsul pe care îl dă el. Cînd, într-un tablou al lui De Kooning, e o cufundare în spațiu, un tunel în profunzime, imaginația le asimilează repede și poate, la fel ca în imaginația lui Bachelard, să le pună în relație cu senzația locuinței, a pivniței, a podului, senzații ce pot fi deopotrivă agreabile și dezagreabile, ironice și frumoase”².

Spațiul astfel reinterpretat își relevă sensurile care păstrează, așa cum preciza Pollock însuși, „senzația febrila a realității”. „Știu că nu pot să fug de lumea din afara picturii mele, știu că în tabloul meu se regăsesc, în reinterpretări ce pot fi înțelese ca atare, reacțiile sensibilității mele la impulsurile exterioare picturii” ³.

Tatarkiewicz amintește contribuția pe care a adus-o Roman Ingarden (e, dealtminteri, vrednică de stimă consecvența cu care, în această carte, se face apel la lucrările teoreticienilor polonezi), la relevarea semnificațiilor noi ale noțiunii de adevăr artistic. Tot Ingarden poate fi evocat pentru luminarea mai deplină a sensului picturii abstracte. „Nici în acest caz — scria el nu este eliminată cu totul forma, menținîndu-se

¹ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'Espace*, Paris, 1957, p. 47.

² Dore Ashton, *The Unknown Shore*, New York, 1962, p. 227.

³ Cf. Will Orohmann, *Jackson Pollock*, New York,

forme petelor de culoare bidimensionale pe suprafața pereților. Sînt însă forme derivate, respectiv subordonate calităților coloristice și joacă exclusiv rolul unui factor organizator. Acest « tablou » nu constituie, un tot estetic pentru sine, ci o completare a unui întreg ...” ¹.

În aceste împrejurări create de arta modernă, includerea printre noțiunile fundamentale a celei de trăire estetică e într-un tot legitimă. Un spațiu care se structurează sub imperiul imaginației, așa cum e spațiul artei din secolul al XX-lea, face necesară investigarea valorilor raportului dintre individul receptor și opera emițătoare. E adevărat, Tatarkiewicz nu socotește necesară cercetarea din perspectivă sociologică a acestui raport, deși — cu siguranță — în împrejurările dezvoltării impetuoase a mijloacelor de comunicare această chestiune prezintă, așa cum s-a dovedit, o importanță cu totul particulară. Dar esteticianul polonez izbutește să sugereze noua semnificație a termenului, într-o analiză care se referă la istoria ideilor și nu la evoluția formelor artistice. Cu mai multe decenii în urmă, alți doi reputați istorici ai esteticii, Gilbert și Kuhn, observau — discutînd concepțiile lui Croce — că, „deși imaginația e o modelare primordială, ea are un suport și o funcție de informare. Ca nivel al existenței, imaginația e un moment recurent al modelării materialului pe care spirala dialectică a istoriei a acumulat-o” ².

E evident că opinii privind trăirea estetică s-au formulat încă din Antichitate; și, ca în toate celelalte capitole ale cărții, Tatarkiewicz le prezintă însoțite de o abundentă informație și le analizează cu mult discernămint. Dar, dintre toate problemele implicate aici, aceea asupra căreia, cred, s-ar fi putut insista mai mult e înțelegerea trăirii estetice ca modalitate a cunoașterii. Citarea cărții din 1913/14 a lui Konrad Fiedler a fost, desigur, necesară; dar poate că lucrarea *Jbrev* den Ursprung der Kunst-

¹ Roman Ingarden, *Studii de e tura Univers*, 1978, p. 197. I (DIMA "

31 ² op. cit., p. 551. / «-l-3* r"i „

rischen Tätigkeit, scrisă în 1887 de același estetician e încă și mai importantă. Se recunoaște aici „ca propriu artei promovarea aparențelor de la starea lor de confuză devenire la starea de claritate formală” De asemenea, în prelungirea tradiției lui Wolfflin, s-au conturat cîteva interpretări care tindeau să asocieze metoda pozitivistă cu aceea cau-zal-genetică, recunoscînd artei capacitatea de a îndeplini o funcție cognitivă. Și s-ar fi putut constata, pe măsură ce străbatem etapele de constituire a

artei moderne, intuiția artistică e tot mai adesea asimilată cu o formă specifică de cunoaștere; astfel încît, la începutul deceniului trecut, un estetician ale cărui scrieri „au beneficiat — cum avea să declare el însuși — de consecințele unor foarte cuprinzătoare lecturi din filosofia mar xistă”, americanul Harold Rosenberg, putea să observe: „... a-proape tot ce s-a petrecut în istoria creației artistice din acest secol, de la cubism și expresionism încoace, se explică prin aspirația artiștilor de a descoperi, prin intermediul artei și al trăirii estetice, esența realității pe care știința nu o relevă la fel de clar, în forme la fel de sesizante”².

Încheierea cărții lui Tatarkiewicz e, în substanța ei, un îndemn la meditație. Cumpănit, cu înțelepciune, esteticianul polonez constata : „Elaborăm teorii (...), însă mai curînd sau mai lîrziu se constată că ele nu sînt suficiente: ies la iveală obiecte ce nu existau înainte sau pe care nu le observasem. A-tunci creăm noi teorii, care ne par mai bune, întelegînd și descriînd mai bine obiectele ce ne sînt cunoscute. Pînă cînd iarăși apar noi experiențe ce ne comandă să completăm ori să modificăm teoriile noastre și atunci ne vom strădui să creăm încă o teorie nouă. Și astfel dintr-o teorie în alta, își duce calea istoria științei despre frumos și artă, despre formă și creație”.

¹ Tudor Vianu, *Opere*, VII, București, Editura Minerva, 1978, p. 247 n.

² Harold Rosenberg, *De-definition of Art*, New York, 1972, p. 117.

Istoria celor șase noțiuni poartă, astfel, negreșit semnul anilor în care a fost scrisă. Așa cum prevedea autorul ei, între timp fenomenul creației a pus în lumină procese necunoscute vremurilor mai vechi, a îngăduit articularea unor sisteme noi și răspunsurile date de Tatarkiewicz nu mai acoperă întotdeauna sfera problemelor artei moderne. E și firesc să fie așa. La rîndul ei, cartea de față dovedea, prin largă ei deschidere, prin flexibilitatea intelectuală potrivnică oricărei dogme, că rezolvările propuse de multe lucrări mai vechi (în unele detalii, chiar și de Istoria esteticii, încheiată numai cu un deceniu mai devreme) sînt adesea parțiale sau că, în unele cazuri, nu mai sînt adecvate fenomenului creației, așa cum se înfățișează el în această epocă.

Cu un termen tot mai frecvent folosit de exegeți, arta e un „fenomen viu”. Și nu într-un sens metaforic, ci — așa cum scria cîndva Susanne K. Langer — „o formă dinamică, adică o formă a cărei permanență e cu adevărat un model al schimbărilor” *. Tatarkiewicz a fost, cel dinții, conștient de faptul că această carte nu poate să dea decît o imagine incompletă a unui fenomen aflat în permanentă modificare. Dar cartea lui, metodică, folosind un material de fapte ale gîndirii extraordinar de bogat, manual întemeiat pe o concepție sistematică de o mare coerență, rămîne una dintre cele mai complete istorii ale gîndirii umane, într-un domeniu în care ideile prind trup, „devin perceptibile ca purtătoare ale unui mesaj pe care omul îl adresează oamenilor”, cum îl definea cîndva Courbet.

DAN GRIGORESCU

¹ Susanne K. Langer, *Problems of Art*, New York, 1957, p. 52.

CUVÎNT ÎNAINTE

O istorie a esteticii, ca și istoria altor ramuri ale științei, poate fi concepută sub un dublu aspect: ca istorie a oamenilor care au făurit-o, sau ca istorie a problemelor puse și soluționate în cadrul ei. Lucrarea *Istoria esteticii*, publicată de către autorul cărții de față ceva mai demult (1960 — 1968), a constituit o istorie a oamenilor, scriitori și artiști, care în veacurile trecute și-au spus părerea despre frumos și artă, despre formă și creație. Cartea de față revine la aceeași temă, dar o concepe altfel, și anume ca o istorie a problemelor, noțiunilor și teoriilor estetice. Materialul ambelor lucrări e în parte același; dar numai în parte: căci lucrarea precedentă se încheia cu veacul al XVII-lea, pe cîtă vreme aceasta ajunge pînă în zilele noastre. Iar din secolul al XVIII-lea pînă la al XX-lea s-au întîmplat multe pe tărîmul esteticii; abia în epoca noastră ea a fost recunoscută drept o știință aparte, și-a obținut propriul său nume și a formulat teorii la care nici nu visaseră artiștii și savanții de odinioară.

Totuși cartea aceasta nouă e într-atîta de apropiată de cealaltă, încît poate fi privită și ca o completare și concluzie a ei; e oarecum tomul final al *Istoriei esteticii*. Însă dat fiind materialul reluat parțial din lucrarea mai veche, noua tratare nu s-a putut efectua fără anumite repetări.

Căci atît în istoria esteticii, cît și în a celorlalte științe, există noțiuni și teorii ce nu pot lipsi dintr-o privire generală. Avea dreptate anticul Empedocle cînd afirma că, dacă o cugetare merită să fie exprimată, atunci merită să fie și repetată. Aceasta ar fi deci prima chestiune ce trebuie consemnată în acest Cuvînt înainte.

A doua chestiune privește *periodizarea*. Orice carte, destinată să cuprindă o istorie mai îndelungată a faptelor, se cere a fi divizată într-un fel oarecare. Lucrarea de față folosește simpla diviziune în cele patru mari perioade: antică, medievală, modernă și contemporană. Granița dintre antichitate și Evul mediu se plasează undeva între Plotin și Augustin, cea dintre Evul mediu și epoca modernă între Dante și Petrarca. Ca graniță între aceasta din urmă și contemporaneitate, se acceptă răsrucea secolelor al XIX-lea și al XX-lea. Atunci s-a întrerupt continuitatea dezvoltării care, în ciuda unor transformări, de loc neînsemnate, a fost incontestabilă de la cel de-al cinsprezecelea veac pînă la veacul trecut. Și acum cea de-a treia chestiune. Într-o istorie a noțiunilor, autorul își

poate propune drept sarcină, fie să efectueze o inventariere completă, fie numai o *selectare* a ceea ce s-a găndit și s-a scris în cursul veacurilor. Însă o inventariere de acest gen a depășit totdeauna posibilitățile unui singur om; și de fapt ea părea o acțiune de mai redusă urgență decât evidențierea a ceea ce s-a formulat în chip nimerit, adînc, bine gîndit în concepțiile succesive despre frumos și artă, despre formă și creație. În schimb, savantul care întreprinde o muncă de selectare, întîmpină binecunoscutele dificultăți: nu poate face cu totul abstracție de propriile sale predilectii și aprecieri, de interpretarea pe care-o dă el însuși celor ce de veacuri au fost socotite importante și esențiale pentru anumite epoci. În perioada istoriei timpurii au existat prea puține preocupări în ce privea concepția estetică, iar din acestea prea puține s-au păstrat, deci pentru acea vreme n-ar fi fost ne-35 voie de selectare, aproape întregul material putînd fi luat în considerare. Cu totul altfel stau lucrurile cînd e vorba de perioadele mai recente. Pentru acele timpuri, există multe materiale ce pot fi selecționate și în această privință sarcina e cu atît mai grea cu cît în considerarea lor ne lipsesc distanța și perspectiva.

Acest *Cuvînt înaint*e impune deopotrivă o explicație pentru bibliografia plasată la finele prezenței cărți. Bibliografia nu e completă; o bibliografie exhaustivă a unei cărți făcînd trimiterile la toată istoria esteticii europene ar constitui un volum aparte. În schimb, ea conține mai multe titluri decît cele citate în text, căci reprezintă „șantierul” de lucru al autorului, marchează operele la care autorul a făcut apel. E împărțită pe surse și pe lucrări, sursele fiind menționate în text sub formă abreviată; cititorul le găsește denumirea completă la finele cărții, în bibliografie.

Ultima lămurire necesară se referă la *iconografie*. O carte din domeniul istoriei artei și a frumosului trebuie să fie ilustrată: însă ilustrarea unei cărți în care e vorba numai de noțiuni, e posibilă în primul rînd prin recurgerea la „personificarea” noțiunilor, la diverse alegorii, la reprezentări ale divinităților considerate a fi protejat artele și frumosul. Concepția elină a unor atare zeități a dăinuit îndelung, așa încît se pot reproduce nu numai înfățișări antice ale lui Or-feu și ale Muzelor, dar și ale lui Apollo din veacul al XVI-lea, ori ale celor trei Grații din secolul următor. Printre ilustrațiile acestui text au precădere personificările artelor; ale celor șapte arte liberale, ale poeziei, picturii sau teatrului. Dar mai apar printre ele și sfîntul Luca, patronul pictorilor, alegoria barochistă a nemuririi artiștilor, iar sub titlul *Metagalaxia* apare alegoria contemporană a infinitului. Un grupaj separat de ilustrații îl constituie calculul proporțiilor perfecte ale omului: cunoscutul desen al lui Leonardo da Vinci, unul mai puțin cunoscut al lui Le Corbusier și cel încă mai puțin cunoscut al lui Michelangelo, reprodus aici după

copia ofe- 36

rită cîndvalui Stanislaw August Poniatowski, integrată în colecțiile lui, actualmente proprietate a Cabinetului de stampe al Bibliotecii Universității varșoviene. Majoritatea gravurilor provin din această colecție poloneză. Cartea a fost scrisă între anii 1968—1973, dar i s-au inclus și cîteva fragmente mai vechi, unul datînd chiar dinaintea celui de-al doilea război mondial. Unele capitole s-au publicat pe măsură ce au fost scrise: de exemplu în *Dictionary of the History of Ideas*, în lucrarea colectivă *Introducere în istoria artei*, în diverse reviste științifice din țară și din străinătate, însă nici un capitol n-a fost publicat în forma completă sub care se prezintă acum.

Se cuvine să aducem mulțumiri celor care ne-au ajutat să redactăm, să ilustrăm și să edităm această carte. Gratitudea noastră revine următorilor: lui Janusz Krajewski — pentru perfectarea bibliografiei și pentru nedesmințitul ajutor prietenesc; doamnei profesor Helena Syrkusowa — pentru numeroase sugestii și prețioase sfaturi în materie de artă contemporană; doamnei profesor Măria Ludwika Bernhard — pentru concursul dat la selectarea ilustrațiilor privind arta antică, doamnei custode Paulina Ratkowska, pentru selectarea celor de artă medievală, custodelor Cabinetului de stampe — doamnelor Teresa Sulerzys-ka și Elzbieta Budzihska — pentru a ne fi înlesnit accesul la colecțiile aflate sub supravegherea lor.

INTRODUCERE

Te-arn așezat în centrul lumii, ca să poți privi mai lesne în jurul tău și să vezi ceea ce este. Te-am zămislit ca pe-o făptură nici cerească, nici pămîntească (...) spre a putea pe tine însuși să te făurești și să te birui. PICO DELLA MIRANDOLA, *Oratio de hominis dignitate* — Discurs despre demnitatea omului.

Ga să poată înțelege varietatea fenomenelor, omul le asociază în grupe: și realizează cea mai mare ordine și claritate a lor, atunci cînd le clasează în grupe mari, conform categoriilor celor mai generale. Asemenea clasificări s-au efectuat în istoria culturii europene începînd din epocile clasice: fie că ele corespundeau structurilor respectivelor fenomene, fie că în atare acțiune a operat conformismul uman, fapt este că ele s-au menținut vreme de secole cu o persistență frapantă.

1. Au fost și sînt diferențiate trei grupe superioare de valori: *binele, frumosul și adevărul*. Au fost menționate împreună încă de către Platon (*Phaedros*, 246 E) și de atunci dăinuiesc în gîndirea europeană. Asocierea acestor trei noțiuni a trecut în Evul mediu sub aspectul formulei latine: *bonum, pulchrum, verum*, cu o semnificație puțin diferită, dar nu ca trei valori, ci ca *trans-cendentalia*, adică drept atribute de gen superior. Ga valori supreme ele au fost din nou menționate în prima jumătate a veacului trecut și îndeosebi de către filosoful Victor Gousin. De reținut: în cultura Occidentului *frumosul* e considerat din timpuri străvechi drept una din cele trei valori supreme ale culturii.

2. Au fost și sînt diferențiate trei genuri de acțiuni și moduri de viață: *teoria, actul, creația*.

Diviziunea aceasta se găsește la Aristotel și se poate presupune că a fost gândită de el pentru prima oară. În epoca romană, Quintilian a considerat-o drept diviziunea *trichotomică* a *artelor* (Inst. orat. *, II, 18, 1). Ea s-a impus în chip firesc gândirii scolastice și s-a păstrat deopotrivă în modul de-a gândi al oamenilor moderni. În gândirea și vorbirea curentă, ea apare adesea într-o formulă simplificată, diferită de aceea a lui Aristotel și redusă la doi termeni: teoria și practica. Antiteza actuală: știință și tehnică, e chiar ecoul ei. Trichotomia fundamentală, aristotelică, se regăsește și la Kant în *Critica rațiunii pure*, *Critica rațiunii practice*, precum și în *Critica puterii de judecare*. Aceste trei critici, trei cărți, au separat trei sectoare ale filosofiei și totodată trei domenii ale preocupărilor și activităților umane. Atunci când scriitorii secolului trecut, mai cu seamă kantienii, au împărțit filosofia în *logică*, *etică* și *estetică*, s-a produs exact aceeași separație, formulată mai simplu. Încă mai diferit, dar pornind dintr-o intenție similară, s-au despărțit și se despart: *știința*, *morală* și *arta*. De reținut: *estetica* e considerată drept unul dintre cele trei sectoare ale filosofiei — și arta este, de veacuri, unul dintre cele trei sectoare ale creației și activității omenești.

Psihologii disociază și ei *gândirea de voință* și de *simțire*, mareînd uneori faptul că această triadă corespunde celorlalte: *logică* — *etică* — *estetică* și *știință* — *morală* — *artă*. Aceste trichotomii au dobândit asemenea generalizare, încât o înșiruire a celor care, în decursul istoriei europene, au fost exponenții lor, ar fi de prisos. În genere, se poate spune că aceste mari trichotomii ale activităților umane s-au menținut împreună cu filosofia aristotelică și au persistat chiar atunci când aceasta își pierduse prestigiul; s-au reimpus mai ales grație lui Kant. Nu numai adepții săi, dar și potrivnicii au făcut uz de schema lui triadică.

39 * Bazele oratoriei (lat., în text).

3. Au fost și sînt diferențiate (atît în filosofie cît și în gândirea curentă) două mari tipuri de existente: acelea ce sînt o parte a naturii și cele ce au fost create de om. Această disociere fusese efectuată de greci, care separau ceea ce este „din natură” (*fysei*) și ceea ce aparține artei, adică determinat de om „prin lege” (*nomos*, *ihesei*). Platon susținea că această distincție aparține sofiștilor (*Legi*, X 889 A). Pentru antici, ceea ce e independent de om se diferenția de ceea ce e dependent de el, altfel spus: ceea ce e inevitabil și ceea ce ar putea fi altfel. Principiul se referea *prima fade*, în aspectul său principal, la chestiunile practice, sociale, însă avea o aplicare și la artă și la judecățile despre frumos.

Filosofia preconizase — încă tot din antichitate — diferențieri similare, dar sprijinite pe altă bază, anume pe antiteza dintre obiect și subiect. Era diferențierea a ceea ce este *obiectiv* printre problemele, gândurile, năzuințele noastre. Aristotel separase pentru prima oară, simplu și radical, ceea ce e „prin sine însuși” (*te kaVheauton*) de ceea ce e „pentru noi” (*te pros hemas*). Dar în același grad această opoziție aparține și modului de gândire platonice: în istoria gândirii europene, ea apare în mod egal atît în curentul platonician, cît și în concepția aristotelică. În timpurile mai noi, pe primul plan al gândirii filosofice, ea a fost promovată încă mai mult de către Descartes și Kant, dînd mai departe tonul problematicii filosofice. În unele momente ale istoriei esteticii, aceasta a constituit problema ei majoră: lucrurile sînt frumoase prin ele însele sau numai pentru noi ?

4. Au fost și sînt diferențiate două moduri de cunoaștere: *rațional* și *senzorial*. În chip categoric ele au fost opuse unul altuia de către antici, ca *aesthesis* (ceea ce se simte) și *noesis* (ceea ce e gândit, de la *noein* „a gândi”) — două noțiuni ce sînt mereu uzitate și mereu puse față-n față. Aceste noțiuni și-au păstrat poziția și în timpurile mai noi, fundamentînd opunerea dintre senzual- 40

liști și raționaliști, pînă cînd teoria kantiană despre „cele două surse ale cunoașterii”, a stabilit sinteza dintre raționalism și senzualism. Atragem atenția că denumirea de estetică provine din termenul grecesc *aisthesis* (ceea ce se simte, ceea ce se percepe prin simțuri).

5. Au fost și sînt diferențiați doi *factori ai existenței* : componenții și ordinea lor, adică *elementele* și *forma*. Tot Aristotel le-a diferențiat — și de-atunci dăinuiesc în gândirea europeană, interpretate în diverse feluri. Să menționăm că forma este una dintre noțiunile ce revin permanent în judecățile despre artă.

6. Sînt diferențiate în mod distinct lumea și limbajul pe care îl folosim cînd vorbim despre lume, sau altfel spus: *lucrurile* și *simbolurile*. Această diferențiere n-a fost totdeauna pe primul plan al științei, mai ales cînd era vorba despre frumos și despre artă, dar ea și-a făcut apariția chiar în cultura greacă timpurie, în care se deosebea deja obiectul și denumirea sa: *th rema* și *th onoma* (lucrul și numele).

Binele — frumosul — adevărul; teorie — act — creație; logică — etică — estetică; știință — morală — artă; natură — creații ale omului; proprietate obiectivă și subiectivă; ceea ce aparține rațiunii și ce ține de simțuri; elemente — forme; lucruri și semne — toate aceste diferențieri și categorii sînt fundamentale în gândirea universală și, desigur, în cea europeană. De acestea se leagă direct: frumosul, creația, estetica, arta, forma. Incontestabil, estetica și noțiunile ei de bază aparțin unui fond general și permanent al cugetării umane. Și nu mai puțin permanente sînt marile ei noțiuni ce se opun una alteia: creație și cunoaștere, artă și natură, lucruri și semne.

II A. *Clase*. Ca să putem înțelege fenomenele

cu ajutorul gândirii le reunim pe cele similare, formînd din ele grupe (sau *clase*, cum le numesc

41 logicienii). Le reunim în clase mai mici și mai mari,

cele foarte mari fiind ale frumosului și artei, ale formelor și creației, despre care s-a vorbit mai sus și vom mai

vorbi în continuare.

Noi formăm clasele pe baza proprietăților pe care le posedă fenomenele; dar nu toate proprietățile comune sînt susceptibile a constitui clase. Clasa obiectelor de culoare verde (ca să luăm un exemplu din afara esteticii), cuprinzînd: iarba, smaraldele, pe unii papagali, malachitul și multe alte lucruri, e puțin folositoare, căci aceste lucruri, în afară de culoarea comună, nu mai au altceva care să le unească într-o clasă. În materie de estetică, din timpuri imemorabile sînt socotite drept clase utile cele ce unesc obiectele frumoase, artistice, care plac — e clasa formelor și a creațiilor. Atît teoreticienii cît și practicienii, savanții cît și artiștii au considerat și consideră mereu că despre aceste clase e foarte mult de spus; despre ele s-a scris o sumedenie de volume.

Pentru ca o clasă de acest gen să fie utilă, trebuie ca proprietățile pe baza cărora s-a constituit ea să poată fi recunoscutibile și astfel în orice moment să putem spune despre un anumit obiect că el aparține respectivei clase. Frumosul și arta, forma și creația nu corespund pe deplin acestei cerințe. Scrierile ce le-au fost consacrate au provocat din totdeauna și provoacă mereu dispute. Fiecare epocă se străduiește să rectifice vechile clasificări ori să le înlocuiască cu altele.

Clasele de care se ocupă esteticienii sînt de diverse feluri:

1) Printre, ele se află clase ale *obiectelor fizice*, ca de exemplu lucrări arhitectonice sau de pictură: sînt clasele cele mai simple, cu care putem opera în chip lesnicios.

2) Estetica cunoaște și clasele *fenomenelor psihice*; esteticianul se ocupă nu numai de operele ce suscită admirația, plăcerea, dar și de plăcerea pe care-o suscită ele.

3) În afară de operele create de așa-zisele „arte ale spațiului” (arhitectură, sculptură, pictură ...), esteticianul se preocupă și de artele ce se des-

42
fășoară în timp: dansul și cîntul; el operează deci cu modalități artistice, cu evenimente, cu *acțiuni* ale artistului și cu acțiuni ale celor ce receptează opera de artă.

4) Aceste acțiuni sînt interpretate de către estetician în funcție de capacitățile pe care le posedă artistul, precum și receptorul de artă; deci operează cu clase de *capacități*, așa cum operează cu clase de acțiuni. Anticii înțelegeau arta doar ca o pricepere, o iscusință, sau mai bine zis, ca o capacitate de-a efectua unele lucruri; pentru ei, clasa artelor era clasa capacităților.

5) Vîrînd să explice fie arta sau frumosul, fie plăcerea suscitată de artă și frumos, esteticianul le supune analizei, le divide, în elemente și structuri; formează astfel clasa *elementelor și structurilor*. Deci structurile fiind abstracțiuni, esteticianul operează deopotrivă cu clase de obiecte *abstracte*.

Nu se poate trece cu vederea această diversitate — lucruri, trăiri, acțiuni, capacități, elemente, structuri, abstracțiuni — ceea ce înseamnă că trebuie să fim conștienți de faptul că nu toate clasele cu care operează esteticianul sînt la fel de simple și lesnicioase, așa cum sînt clasele obiectelor fizice.

B. *Denumiri*. Ca să ne înțelegem cu semenii noștri și chiar ca să ne fixăm noi înșine propriile gînduri, dăm obiectelor *denumiri*. Unele obiecte deosebite au *nume proprii*: așa cum are orice om, oraș, fluviu, numeroși munți, anumite case, unii cai și cîini, precum și monumente de arhitectură, tablouri și sculpturi din muzee, opere muzicale, romane și poeme ce-și au titlurile lor. Așa încît esteticianul se ocupă nu atît de anumite lucruri, în parte, cît de clasele lor, iar aceste clase necesită alte numiri decît numele proprii, adică *nume generale*.

Există deci denumiri ale claselor de gen diferit: clasa obiectelor fizice, a fenomenelor psihice, a evoluției și a capacităților. Varietatea denumirilor uzitate în estetică n-are în sine nimic special, lucrurile stau la fel în

domeniul oricărei alte științe, în vorbirea curentă. Totuși trebuie să reținem că printre denumirile de care se slujește estetica, există nu numai nume de lucruri, ci și de acțiuni, de capacități, de structuri, de proprietăți abstracte.

Iată cîteva exemple din diversele categorii ale denumirilor uzitate pe tărîmul esteticii: a) denumiri de obiecte fizice, de exemplu, *operă de artă*; b) denumiri de obiecte psihofizice, de exemplu, *artistul și receptorul de artă*; c) denumiri de obiecte psihice, de exemplu, *trăire estetică*; d) denumiri colective, de exemplu, *artă*; e) denumiri de acțiuni, demersuri, procedee, de exemplu, *dans și reprezentație de teatru*; f) denumiri de capacități, de exemplu, *imaginație, talent, gust*; g) denumiri de structuri ale elementelor, de exemplu, *formă*; h) denumiri de raporturi, de exemplu, *simetrie*; i) denumiri de proprietăți, de exemplu, *frumusețe*.

Numele proprietăților abstracte fac parte din cele mai importante denumiri ale esteticii. Nu numai frumusețea și urîțenia, ci și măreția, pitorescul sau subtilitatea (care ne apar ca variante ale frumosului), precum și bogăția și simplitatea, regularitatea și proporționalitatea sînt menționate în estetică drept surse ale frumosului.

Numeroase denumiri uzitate în estetică au mai multe sensuri în funcție de context și astfel aparțin cînd uneia, cînd alteia din categoriile indicate mai sus; de exemplu, tocmai denumirea de „artă” poate desemna fie o categorie generală (d), fie capacitatea de creare a obiectelor de artă (f).

În capitolele cărții de față vor fi uzitate următoarele denumiri ale terminologiei esteticii:

1) *Arta* fusese odinioară denumirea *capacității* omenești, mai ales a capacității de efectuare a obiectelor necesare omului; astăzi ea desemnează mai degrabă suma acestor obiecte. Deci, sensul nu numai că s-a schimbat, dar a și trecut la o altă categorie: din categoria *f* a trecut la categoria *d*.

2) Frumosul, frumusețea constituie denumirea unei proprietăți (*i*), mai cu seamă cînd e vorba de frumusețea unei opere de artă sau a unui peisaj; în vorbirea curentă, fără pretenții, desemnează un lucru

frumos (categoria a), un obiect ce posedă proprietatea de a fi frumos.

3) Trăirile estetice denumesc activitățile noastre psihice (c).

4) Forma desemnează cel mai adesea nu lucrurile înseși, ci *ordinea* părților componente și raportul dintre ele; totuși, în unele cazuri, denumirea se folosește chiar pentru a desemna un obiect vizibil, concret, palpabil.

Termenul oscilează între două categorii (*i* și *a*).

5) Nici *poezia* nu e o denumire având un singur înțeles. Ea e sau o numire *colectivă*, de exemplu expresia „poezia polonă din secolul al XX-lea” (*d*) sau desemnează caracterul poetic, nota de poezie (a unei opere), fiind aceea a unei proprietăți (*i*), ca în expresia „poezia de care sînt pătrunse operele lui Chopin”.

6) *Creație* înseamnă, în limbajul esteticii, fie talent creator, deci este o anumită *proprietate* a intelectului, fie alteori *activitatea* unui artist; în vorbirea curentă are și un sens *colectiv* (de exemplu, „creația literară a lui Kraszewski *” în sensul ansamblului scrierilor acestui autor). În cazul de față, această numire oscilează între categoriile *i*, *e* și *d*.

7) *Mimesis* și *imitația* artistică sînt, fie denumiri ale acțiunilor unui artist, fie ale *raportului* dintre operă și modelul ei; aparțin deci categoriilor *e* sau *h*.

8) *Imaginație*, *geniu*, *gust*, *simț estetic* sînt denumiri nu atît ale unor trăiri psihice susceptibile a fi experimentate (c) cit presupuse *capacități* ale intelectului, deci sînt numiri de tip *f*.

9) *Adevăr artistic* e denumirea cea mai des întrebuițată pentru definirea raportului dintre operă și modelul său (categoria *h*), dar uneori desemnează chiar proprietatea resimțită direct (c).

* J. I. Kraszewski, romancier și publicist polonez 45 (1812-1887, n. trad.).

10) *Stilul*, ca denumire însoțită de un adjectiv, de exemplu stil clasic, romantic, baroc, e de obicei luat în accepțiunea *colectivă* (*d*), în sensul ansamblului tuturor operelor clasice, romantice, baroce; însă deopotrivă — și nu arareori — desemnează *proprietatea* ce caracterizează acele opere (*f*).

Denumirile uzitate în estetică au apărut și s-au impus asemenea denumirilor din alte ramuri ale științei, adică în două feluri. Unele au fost adoptate în virtutea unei determinări datorate unei persoane anumite, altele, în schimb, au apărut treptat, pe nesimțite. Chiar numele esteticii s-a datorat unui savant, se știe prea bine cui și se știe de cînd datează: anume, a fost introdus de către Alexander Baumgarten în anul 1750. La fel, denumirea de „arte frumoase” a fost introdusă de Charles Batteux în 1747 pentru desemnarea sculpturii, picturii, poeziei, muzicii, dansului. Totuși, sensul acestor denumiri — atît al „esteticii” cît și al „artelor frumoase” — în epocile mai tîrzii s-a schimbat oarecum; la fel s-a întîmplat și cu alte denumiri, a căror semnificație a fost determinată întîi de către inițiatori, dar mai apoi și de cei ce le-au folosit.

Dar, în marea lor majoritate, denumirile folosite de esteticieni nu s-au datorat unor inițiative personale; ele au fost luate din vorbirea curentă, au fost acceptate pe nesimțite, treptat, au intrat în obicei. Nu toate și nu totdeauna au fost aplicate în același mod: cineva le-a utilizat, unii au mers după exemplul acestuia, dar alții le-au folosit cu totul altfel. Prin acestea ele au devenit denumiri polisemice sau și-au schimbat semnificația în decursul anilor. Și în alte ramuri ale științei se petrece la fel, doar că în estetică există numeroși termeni polisemantici sau cu sens variabil.

Un exemplu concludent al acestei polisemii îl oferă termenul de „formă”; în schimb „arta” oferă exemplul unei schimbări treptate de semnificație, schimbare greu observabilă pe parcurs, dar în realitate cu totul esențială.

C. *Noțiuni*. Denumirile au funcție dublă: înseamnă ceva și desemnează ceva. De exemplu, „capitel” în arhitectură înseamnă partea superioară a unei coloane, făcînd legătura între fusul coloanei și arhitravă; pe de altă parte desemnează capitellurile răspîndite prin lume, clasa lor în ansamblu, are deci o semnificație și totodată desemnează o cantitate măsurabilă de obiecte. Căci dacă denumirile domeniului esteticii au în genere o semnificație mai degrabă abstractă, ele corespund totuși aceluiași funcții. A avea noțiunea unui capitel, a unei opere de artă sau a frumosului, e același lucru cu folosirea denumirilor: „capitel”, „operă de artă”, „frumos”, atunci cînd se cunoaște semnificația lor, precum și atunci cînd se poate distinge printre diverse obiecte clasa capitellurilor, a operelor de artă, clasa frumosului. Noțiune, denumire, clasă — sînt numai diferitele aspecte ale unuia și aceluiași demers: desprinderea din lumea obiectelor a celor ce sînt asemănătoare între ele și unirea lor în grupe.

D. *Definiția* e propoziția care formulează semnificația unei denumiri. Altfel spus: definiția unei denumiri e propoziția care formulează noțiuni corespunzătoare denumirii date. Și altfel încă: e denumirea clasei de obiecte desemnate prin acea denumire. Sau mai concis: definiția e explicația denumirii. Ea are totdeauna aspectul unei propoziții, în care subiectul e denumirea respectivă, iar numele predicativ e noțiunea ce-i corespunde. De exemplu definiția următoare: „Capitelul e partea superioară a unei coloane” este echivalentă cu propoziția: „Denumirea de *capitel* desemnează partea superioară a unei coloane”. Există două genuri de definiții: definiția *unui*a dintre genuri e necesară atunci cînd introducîndu-se într-o limbă o nouă denumire, se decide sau se propune în ce mod ea trebuie înțeleasă. Cel ce concepe o atare definiție are toată libertatea: poate alege denumirea pe care-o vrea și-i poate da înțelesul pe care-l dorește. De exemplu, 47 o asemenea libertate au avut-o istoricii de artă

care, acum jumătate de veac, au definit „stilul epocii lui Stanislaw August (Poniatowski)”, căci înaintea lor acest stil nu era diferențiat și nici denumirea nu era uzitată. Istoricul actual nu mai posedă libertate, trebuie să țină

seamă de felul cum au definit această denumire predecesorii lui și de felul cum o folosesc contemporanii. Sarcina lui nu mai constă în a formula o definiție, care să propună ori să fixeze (o noțiune), ci în a formula o definiție menită să confirme modul cum e înțeleasă denumirea; iată deci un *al doilea* gen de definiție. Primul transmite diversele semnificații, celălalt le redescoperă: unul creează, celălalt — reproduce. Primul nu pune probleme, dat fiind că e, în esență, liber și fără implicații; al doilea constituie el însuși o problemă: ce metodă trebuie să preconizeze, în ce accepțiune e folosită denumirea și cum să i se interpreteze semnificația. De la Socrate pînă astăzi se repetă că această metodă e inducția, dar tot de la el știm că e greu să aplicăm eficient inducția atunci cînd avem de definit ceva.

Fapt e că, în practica științei, al doilea gen de definiție constituie problema cea mai importantă și (parțial) actuală. Căci atît în știință, cît și-n limba curentă, neconținut se ivesc noi denumiri și se propun pentru ele noi definiții, pe cîtă vreme într-un domeniu de noțiuni generale cum este cel al esteticii, lucrul acesta se întîmplă mai rar. În orice caz, noțiunile ei de bază (care vor fi examinate mai jos) nu oferă o arie mai vastă pentru asemenea propuneri, căci aproape în majoritatea cazurilor noțiunile și denumirile lor sînt deja fixate și uzitate, ele trebuiesc numai descifrate. Cum o putem face ? Nici măcar o noțiune atît de simplă cum e aceea de capitel nu se definește și nu se poate defini pe calea inducției (totale); cu atît mai puțin noțiuni atît de complexe, echivoce, abstracte cum sînt frumosul ori forma. Se procedează altfel: se efectuează o *trecere în revistă a exemplelor*, în scopul precis de-a se face selecția pe baza unui material cît mai variat. Aceasta e metoda intuitivă, căci pe baza intuiției sînt selectate, exemplele. Evident, ea nu e impecabilă, însă e greu să găsim alta mai bună. Definiția constituie abia introducerea în știința despre lucruri: ea a separat o clasă de altele, acum trebuie să fixeze proprietățile acestei clase. Propozițiile pe care le stabilește le numim *teorii*. Într-un sistem corect, știința despre o clasă anume se alcătuieste dintr-o definiție și din teorii (mai mult sau mai puțin numeroase). Definiția e *quid nominis* *, iar teoriile sînt *quid rei* **. Totuși, ele pot fi și interșanjabile. Dacă de exemplu, *numim* capitel partea superioară a coloanei, evident că orice capitel e partea superioară a unei coloane. Iar pe de altă parte, orice teorie poate fi aplicată pentru a înlocui o definiție.

Feliks Jaronski a dat cîndva (*Despre filozofie*, 1812J un exemplu simplu de diferențiere între definiție și teorie: cînd spunem despre aer că e „un gaz ce înconjoară globul terestru” rostim o definiție, iar cînd spunem că el e o combinație de azot și oxigen, formulăm o teorie. La fel separăm cele două categorii în estetică. Afirmatia lui Toma din Aquino, că „*frumoase* sînt obiectele care plac cînd sînt privite”, e o definiție a frumosului, iar teoria lui e cuprinsă în afirmația că „frumosul depinde: de perfecțiune, de proporție și de lumină”.

Numai gînditorii excepționali, ca Platon și Aristotel, Toma din Aquino și Kant, au definit metodic frumosul sau arta, separînd definiția de teorie. Istoricul esteticii, recitînd pagini din vechi timpuri, găsește în ele cugetări despre frumos fără să descopere o teorie distinctă, bazată pe definiții bine delimitate: trebuie să reconstruiască el însuși o asemenea teorie.

Istoria esteticii n-a înregistrat o transmitere a acelorași definiții și teorii din generație în generație. Și unele și altele s-au format și s-au transformat treptat. Concepțiile actuale despre frumos și artă, despre formă și creație sînt rezultatul

* Ținînd de domeniul limbajului; ** ținînd de domeniul lucrurilor (lat. în text — n. trad.).

unor serii de probe efectuate din diverse puncte de vedere, cu ajutorul a diverse metode. Opinii variate au complicat acele probe succesive; noțiunile ce țineau de fondul inițial nu se lăsau prea ușor adaptate la modurile de gîndire mai tîrzii. Formulările succesive se suprapuneau ca reproducerea numeroase făcute după un singur clișeu: e firesc ca, în final, contururile imaginilor să nu mai fie precise. Mai mult încă: noțiunile pătrunse treptat în domeniul esteticii proveneau din sferele cele mai diverse: din filosofie, din atelierul artiștilor, din critica literară și de artă, din vorbirea curentă — și în fiecare din aceste sfere una și aceeași expresie avea sensuri diferite. Individualități proeminente dintre scriitori, artiști, savanți și-au lăsat amprenta asupra noțiunilor esteticii și acestea au ajuns să se deosebească mult între ele. Chiar dacă erau folosite de savanți, ele marcau într-o măsură notabilă factori emoționali, opuși întrucîtva accepțiunii științifice a termenilor.

Istoricul trebuie să lupte cu sinonimele și omonimele ; în textele ce i-au parvenit găsește nu o dată multe expresii pentru aceeași semnificație și multe semnificații pentru una și aceeași expresie. El descoperă adesea noțiuni atît de confuze, încît se află în situația unui pădurar, care trebuie să taie cărări drept prin desișul codrului, sau cel puțin să înlătorească mărăcinii din cale.

1

ISTORIA NOȚIUNII DE ARTĂ

Docēi rationem artis intelligunt, indocēl volup-tatem.

(Cei cultivați sesizează în artă rațiunea, cei fără cultură plăcerea). QUINTILIAN

I. Concepțiile vechi despre artă

Termenul „artă” provine din latinescul „*ars*”, în-semnînd același lucru cu grecescul „*ec/me*”. Totuși, nici unul nici altul nu însemnau exact ceea ce înțelegem astăzi prin „artă”. Linia ce leagă termenul nostru contemporan cu cei de odinioară e continuă, însă nu e dreaptă. Cu timpul, sensul lor s-a schimbat. Schimbările au fost minime, dar neînterupte și au făcut ca, după milenii, sensul vechilor expresii să devină cu desăvîrșire altul.

„*Techne*” în Hellada, „*ars*” la Roma și în Evul mediu, chiar și la începuturile erei moderne, în epoca Renașterii,

însemnau mai degrabă pricepere, iscusința de a lucra un obiect oarecare, o casă, un monument *, o corabie, un pat, un urcior, un veșmînt — precum și știința de a comanda o armată, de a măsura un cîmp, de a convinge pe ascultători. Toate aceste iscusințe erau numite „arte”: arta arhitectului, a sculptorului, a cera-mistului, a croitorului, a strategului, a geometrului, a retorului. Priceperea constă în cunoașterea regulilor, deci nu există artă fără reguli, fără prescripții: arta arhitectului își are propriile

* V. Wl. Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, Voi. I (Buc., ed. Meridiane, 1978) p. 56 și urm.

sale reguli, în timp ce altele sînt regulile artei sculptorului, ceramistului, geometrului, comandantului. Și noțiunile acestor reguli sînt cuprinse în noțiunea de artă, în definiția ei. Efectuarea indiferent cărui obiect fără a ține seama de reguli, numai după inspirație sau fantezie, nici pentru cei vechi, nici pentru scolastici nu era o artă: era contrariul artei. În antichitatea străveche, grecii socoteau că poezia e inspirată de muze — deci n-o considerau drept artă.

Conform acestor opinii generale, Platon scria că „munca irațională nu se poate numi artă” (*Gorgias*, 465 a). Galenus definea arta drept un ansamblu de prescripții generale, exacte și utile, servind unui scop determinat. Această definiție a fost păstrată nu numai de către scriitorii medievali, dar și de renascentistul cugetător La Ramee (Ramus). A reluat-o apoi Goclenius în enciclopedia sa din 1607; și pînă-n timpurile mai noi (deși acum numai cu titlu istoric-informativ) o repetă dicționarul istoric al lui Lalande. Definiția aceasta sună după cum urmează: „*Ars est sys-tema praeceptorum universalium, consentientium, ad unum eundemque finem tendentium*” (Arta este sistemul preceptelor universale, compatibile, tinzînd către unul și același țel).

Arta, înțelesă așa cum au înțeles-o antichitatea și veacurile de mijloc, avea pe-atunci o sferă cu mult mai largă decît cea pe care o are astăzi. Căci cuprindea nu numai artele frumoase, ci și meseriile: pictura era o artă în același grad ca și croitoria. Se numea artă nu numai producția calificată, dar mai ales însăși *calificarea* producției, cunoașterea regulilor, *știința* profesională. De aceea, puteau fi considerate drept arte gramatica sau logica, fiind ansamble de reguli, întocmai ca o știință autentică. Deci, odinioară arta avea o sferă mai amplă, incluzînd *meseriile* și cel puțin o parte dintre științe.

Ceea ce unea artele frumoase cu meseriile era cu mult mai vizibil pentru antici și pentru scolastici decît ceea ce le separa; niciodată ei n-au împărțit artele în arte frumoase și arte aplicate. 5

În schimb, le împărțeau după faptul că unele cereau un efort numai intelectual și altele unul atît intelectual cît și fizic. Pe primele, cei vechi le numeau *liberale*, adică libere de orice efort fizic, pe celelalte — *vulgares*, adică obișnuite; în Evul mediu, acestea din urmă se numeau *mecanice*. Aceste două genuri de arte erau nu numai separate, dar și apreciate în mod diferit: cele liberale erau socotite ca infinit superioare celor obișnuite, mecanice. Nu toate „artele frumoase” erau considerate drept libere de efortul fizic: arta sculptorului, ca și a pictorului, cerînd un efort fizic, erau considerate de antici drept arte obișnuite, vulgare.

În Evul mediu termenul *ars* fără alt calificativ era înțeles exclusiv în sensul artei de gen superior, adică artă liberală, așa cum erau gramatica, retorica, logica, aritmetica, geometria, astronomia și muzica, deci deopotrivă cu științele, fiindcă muzica era considerată drept teorie a armoniei, ca muzicologie. Aceste arte liberale erau predate în universitate la *facultas artium*, „facultatea de arte”, care nu era o școală de aplicații practice sau de arte frumoase, ci una de științe teoretice.

În veacurile de mijloc artele liberale erau în număr de șapte. Se depunea efortul de-a stabili o simetrie între acestea și cele mecanice, fixate la același număr. Nu era o treabă ușoară. Artele mecanice fiind mult mai numeroase, trebuia deci ca în tabelul celor șapte arte mecanice să se introducă numai cîteva, cele mai însemnate, ori să se lărgească, introducîndu-se unele meserii. Cele mai ilustrative tabele de arte mecanice sînt cele alcătuite de Radulf zis Arzătorul (Ardens) și de Hugues de Saint-Victor, ambele din secolul al XII-lea. Tabelul lui Radulf * cuprinde: *ars vic-tuaria*, privind alimentația oamenilor, *lanifica-ria*, privind îmbrăcămintea lor, *architectura*, care le procura adăpost, *suffragatoria*, asigurînd mijloacele de transport, *medicinaria*, privind lecu-

¹ NI. Grabmann, *Geschichte der Spholaschichn Melhode*, 5§ 1909, I, p. 25[^].

rea bolilor, *negociatoria*, referitoare la schimbul de bunuri și *militaria*, asigurînd apărarea împotriva dușmanului. Tabelul lui Hugues de Saint-Victor (*Didascalicon*, Carte de învățătură, II 24 cuprindea următoarele arte mecanice: *lanifica-rium*, *armatura*, *navigatio*, *agricultura*, *venatio*, *medicina*, *theatrica* (prelucrarea linii, armurăria, navigația, agricultura, vînătoarea, medicina, spectacolele).

Unde sînt, în aceste tabele, cele pe care *noi* le numim arte ? Între artele liberale, artă adevărată era numai muzica, din motivul menționat mai sus, anume că ea era privită drept o teorie a armoniei, iar nu pricepere de-a compune, de a cînta din gură sau dintr-un instrument. În tabelele artelor mecanice găsim numai arhitectura (la Hugues de Saint-Victor integrată unei noțiuni mai largi, conținînd armurăria și construcția); tot în tabelul acestuia descoperim și arta teatrului (cu toate că noțiunea era foarte largă, cuprin-zînd orice artă destinată distracției publicului larg, deci nu numai reprezentațiile de teatru, dar orice spectacole cu public, întreceri, curse, circ). Dar poezia ? Nu se află în nici un tabel — și nici nu se putea. În antichitate și cu atît mai mult în Evul mediu poezia era considerată ca un soi de filosofie sau de profesie, nu ca o artă. Poetul era profet, nu artist.

Cît despre pictură și sculptură ele nu erau menționate nici printre artele liberale, nici printre cele mecanice. Și totuși erau fără îndoială socotite drept arte, adică producții cerînd o pricepere, o iscusință și o execuție conformă unor prescripții. Nu intrau în artele liberale, fiindcă impuneau un *efort* fizic. Atunci, de ce nu erau cuprinse

printre cele mecanice ? La această întrebare se poate răspunde astfel: fiindcă în tabelele limitate în mod programatic la șapte, se menționau doar cele mai importante — și pentru artele mecanice, importantă era utilitatea, pe câtă vreme utilitatea artelor plastice, sculptura sau pictura, era redusă. De aceea ele nu se află nici în tabelul lui Radulf, pici în al lui Hugues. Ceea ce înțelegem noi astăzi cind rostim termenul „artă” era pe atunci considerat drept o muncă mecanică și atât de neînsemnată, încît nici nu merita să fie pomenită în tabele.

II. Prefacerile din epoca modernă

Acest sistem de noțiuni a dăinuit pînă în timpurile mai noi, fiind aplicat încă pe vremea Renașterii. Dar tocmai atunci s-a petrecut o prefacere. Pentru ca de la noțiunea veche să se treacă la aceea care e uzitată astăzi, au fost necesare două operații: mai întîi din sfera artelor se cereau eliminate meseriile și științele și trebuia să li se atașeze poezia: apoi, era nevoie să se nască conștiința faptului că ceea ce rămăsese din arte după eliminarea meseriilor și științelor constituia un întreg unitar, o clasă distinctă de priceperi, de acțiuni și de producții umane. Cu atașarea poeziei la domeniul artelor, lucrurile au mers foarte ușor: însuși Aristotel, stabilind regulile tragediei, o considerase ca o *pricepere* deosebită, prin urmare era o artă. În veacurile de mijloc, această opinie căzuse în uitare, acum ea se cerea să fie numai reamintită. Iar cînd la mijlocul veacului al XVI-lea, *Poetica* lui Aristotel s-a editat în Italia, a fost tălmăcită, comentată; cînd ea a stîrnit o mare admirație și-a dobîndit un mare număr de imitatori, apartenența poeziei la tărîmul artelor nu s-a mai pus de loc la îndoială. Data acestei citituri se poate stabili cu precizie: traducerea italiană a *Poeticii* (de către Segni) datează din 1549 și chiar din acest an au început să apară o serie de „poetici” în spiritul lui Aristotel.²

Separarea artelor frumoase de meserii a fost determinată de situația socială: tendința artiștilor plastici de-a urca o treaptă socială superioară.

² B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the 15th Italian Renaissance*, 1961,

în vremea Renașterii, frumosul a început să fie mai prețuit și să joace în viață un rol pe care nu-l mai avusese din antichitate; pictorii, sculptorii, arhitecții erau mai apreciați; ei înșiși se considerau mai presus de meseriași, voiau să se rupă de obștea meseriașilor. În aceasta i-a ajutat, în chip neașteptat, proasta situație economică : negoțul și producția, înfloritoare în Evul mediu tîrziu, decăzuseră, toate plasamentele de capital păreau nesigure și operele de artă începeau a fi considerate drept plasamente întru nimic mai proaste, ba chiar mai bune decît altele. Acest fapt a ameliorat situația materială și poziția socială a artiștilor și totodată făcea să le crească ambițiile: ei voiau să fie deosebiți, despărțiți de tagma meseriașilor și tratați asemenea reprezentanților artelor liberale. Și chiar au realizat această ambiție, deși numai treptat: întîi pictorii, apoi sculptorii. Mai greu era să se despartă artele de științe; această dificultate punea o stavilă ambiției artiștilor. Avînd de ales: să fie tratați ca meseriași ori ca savanți, aleseră această a doua situație. Căci situația socială a savanților era incomparabil superioară. Iar pe deasupra, pe artiști îi înclina în această direcție tradiționala concepție despre artă, care în mod necesar e fundamentată pe *cunoașterea* regulilor și legilor. Idealul artiștilor eminenți ai Renașterii consta în aprofundarea legilor ce le îndrumau munca, operele lor fiind calculate cu o precizie matematică. Această trăsătură se referă în mod special la Piero della Francesca, dar și la Leonardo da Vinci. Ea constituie o tendință tipică a ultimelor decenii ale veacului al XV-lea: Luca Pacioli și-a scris observațiile despre proporțiile perfecte în lucrarea *De divina proportione* (Despre proporția divină) din 1497; Piero redactase *De prospectiva pingendi* (Despre perspectiva în pictură) ceva mai timpuriu. Abia în anii Renașterii tîrzii s-a ivit o împotrivire față de această concepție strictă, științifică, matematică: arta poate face chiar mai mult decît știința, însă nu același lucru. Enunțarea acestei împotriviri fusese deja §6

formulată de Michelangelo și cu toată energia mai tîrziu de Galileo Galilei.

Separarea artelor frumoase de meserii și de științe a fost totuși mai lesnicioasă decît dobîndirea conștiinței că ele singure constituiau o clasă unitară; multă vreme au lipsit noțiunile și cuvintele care le-ar fi reunit la un loc: se impunea deci să se creeze acele noțiuni și cuvinte.

A. E greu să pricepem astăzi că inițial Renașterea n-a posedat noțiunea de sculptură așa cum o înțelegem noi astăzi. Încă Angelo Poliziano, în a sa enciclopedie a artelor (*Panepistemon*) editată la finele secolului al XV-lea, utiliza cinci noțiuni diferite în loc de una: *statuarii* (cei ce lucrau piatra), *caelatores* (cei ce lucrau metalele), *sculptores* (cei ce lucrau lemnul), *fictores* (modelatori de argilă), *encausti* (modelatori de ceară). Acești producători erau mai degrabă separați decît apropiați între ei, așa cum în sistemul noțional și profesional de astăzi teslarul e mai degrabă separat decît apropiat de zidar. Fiecare din acele arte era diferențiată de celelalte, căci fiecare producător lucra cu alt material, cu alte procedee. Abia în secolul următor s-a inițiat o integrare noțională, s-a creat o noțiune mai generală, cu-prinzînd toate cele cinci categorii: denumirea de *sculptores* a început cu timpul să-i cuprindă, pe lîngă cei ce sculptau în lemn, și cei ce prelucrau piatra, metalul, argila și ceara.

B. În același timp se efectua încă un proces de integrare. Apăruse, în fine, conștiința faptului că producțiile sculptorului se înrudesesc cu iscusința și cu producțiile pictorului și arhitectului într-atîta încît pot fi toate cuprinse într-o unică noțiune și denumire. Astăzi ni se pare ciudat că lucrul acesta s-a petrecut atît de tîrziu, că atîta vreme nu existase o noțiune generală pentru artele plastice. În veacul al XVI-lea noțiunea deja se crease, dar încă nu se uzita, nici denumirea de „arte plastice”, nici aceea de „arte frumoase”.

57 Se vorbea în schimb de „arte ale desenului” —

arti del disegno, denumire ce provenea din convingerea că desenul e factorul ce le unește pe toate, numitorul lor comun. Despre această integrare a celor trei arte se vorbește în *Viețile* lui Vasari (*Le Vite*) și în *Trattato delle perfette proporzioni* al lui V. Danti (1567).

C. în ciuda formulării noțiunii artelor desenului, nu se ajunsese încă la stadiul sistemului noțional actual: artele desenului încă nu erau reunite cu muzica, poezia, teatrul. Pentru aceste arte nu exista o noțiune și un termen comun. Eforturi în sensul creării lor s-au manifestat în secolul al XVI-lea, dar sarcina era dificilă, realizarea ei a cerut aproape două secole. Există deja conștiința apropierei dintre toate aceste arte, însă nu era clar ce le unește între ele și ce le separă de științe și de meserii, pe ce bază se poate formula o noțiune comună care să le cuprindă pe toate. Din veacul al XV-lea până în al XVIII-lea s-au înregistrat numeroase tentative și concepții.

III. Artele frumoase

Unul dintre scriitorii Renașterii italiene a încercat să clasifice artele în „intelectuale”, „muzicale”, „nobile”, „ale memoriei”, „ale imaginației”, „poetice” și în fine — „arte frumoase”.

Arte intelectuale. Umanistul florentin G. Manetti (*De dignitate et excellentia hominis*, „Despre demnitatea și superioritatea omului”, 1532), încă de la mijlocul veacului al XV-lea deosebise printre arte pe cele „ingenuae” (nobile, demne de un om liber), ceea ce se poate tălmăci atât prin arte ale spiritului, cât și prin „arte ale intelectului”. El avea în vedere faptul că aceste arte sînt produsul intelectului, că ele se adresează intelectului și gîndea totodată că ele sînt producții cu totul aparte, neobișnuite, produse ale spiritului. Totuși, aceasta nu făcea să progreseze prea mult modernizarea noțiunii de artă, se inventase o nouă denumire, nu însă o noțiune nouă: era pur și simplu o denumire nouă pentru artele „liberale”, dar sfera lor rămăsese aceeași, ea reunea în continuare științele și nu includea poezia.

Arte muzicale. Marsilio Ficino, îndrumătorul academiei platoniciene din Florența, care a scris jumătate de veac mai târziu, a făcut mai mult decît Manetti. Într-o scrisoare către Paul de Mid-delburg (1492) spunea: „Veacul nostru, veacul acesta de aur, a făcut dreptate artelor liberale, îndelung neglijate; [a pus în valoare] gramatica, poezia, retorica, pictura, arhitectura, muzica și străvechiul cînt al lui Orfeu”³. Ficino concepea lucrurile în mod diametral opus față de Manetti; el păstra vechea denumire (arte liberale), dar includea în ea un nou ansamblu de arte: arhitectura și pictura, care pînă atunci fuseseră considerate drept arte mecanice — și poezia, care în genere fusese exclusă. Se ajungea deci să se reunească laolaltă artele propriu-zise, așa cum le înțelegem noi astăzi, aceste arte fiind separate de meserii. Pe baza cărui principiu s-a procedat așa? La această întrebare, Ficino însuși dă răspunsul într-o scrisoare adresată lui Canisiano: „Muzica e aceea care inspiră pe creatori: retori, poeți, sculptori și arhitecți”. Deci, factorul de legătură între arte era pentru el muzica și acest factor le deosebea în intenția lui pe-acelea pe care le considera „muzicale”, deși el însuși nu folosește acest adjectiv. Din antichitate „muzică” și „muzical” erau noțiuni echivoce: în sensul mai strict se refereau la arta sunetelor, în cel mai larg, la tot ceea ce se afla în „slujba Muzelor”. Deci s-ar putea ca elementul de legătură între artele deosebite de Ficino să fi fost melodicitatea, ritmicitatea lor, dar și calitatea de a fi în „slujba Muzelor”, adică — așa cum scria el — a se afla chiar la sursa de inspirație a creatorilor.

Arte nobile. O jumătate de veac mai târziu Giovanni Pietro Capriano, în a sa poetică din

³ A. Chastel, *Marsilio Ficino el Varl*, 1954; — *Art et humanisme a Florence au temps de Laurent le Magnifique*, 1959.

1555 (*De vera poetica*, Despre adevărata artă poetică, A. 1555) făcea și el o separație a unui ansamblu de arte, însă după alt criteriu și sub altă denumire, adică aceea de „arte nobile”. El scria: „Numele de arte nobile revine numai acelor care sînt obiectul simțurilor noastre celor mai nobile, însușirilor noastre celor mai răspîndite și care totodată poartă pecetea durabilității: așa sînt poezia, pictura, sculptura”. Deci, principiul delimitării acestor arte îl constituia criteriul de valoare: aceste arte formează o grupă distinctă întru-cît sînt perfecte, mai nobile și mai durabile decît altele.

Arte ale memoriei. Lodovico Castelvetro, al cărui nume e unul dintre cele mai populare din istoria poeziei, și-a exprimat părerea asupra acestei chestiuni în tratatul său din 1572 (*Correttione*, p. 79). El distingea o anumită grupă de arte opusă meseriilor, în virtutea unui alt principiu. Artele aplicate, cu caracter de meserii, produc obiecte utile omului, altele — ca pictura, sculptura, poezia servesc — după cum judeca el — la întipărirea în memorie a lucrurilor și evenimentelor. De-aceea el le numea „arti commemorative della memoria”. Ele aveau o sferă puțin diferită de cele „muzicale” sau „nobile”, de pildă nu includeau arhitectura. Totuși, concepția lui Castelvetro nu e mai puțin importantă în istoria noțiunii de artă decît aceea a lui Ficino și Capriano.

Arte imaginative. Cîțiva scriitori din secolele al XVI-lea și al XVII-lea enunțaseră ideea că artele „nobile” sau „ale memoriei” se disting cu adevărat de celelalte prin plasticitatea lor, prin faptul că operează prin imagini concrete și nu prin abstracții și scheme. Este ceea ce reunește două arte, care altminteri, sînt atât de diferite între ele, ca pictura și poezia. În acest sens s-a reluat formula horatiană *ut pictura poesis*. * Ca reprezentant al acestei concepții poate fi menționat Claude Francois Menestrier (v. mai jos, în

* Poezia e asemenea picturii — precept al lui Horațiu în a sa *Artă poetică* sau *Epistolă către Pisoni* (n. trad.). 60 paragraful următor), istoric francez din secolul al XVII-lea, specialist în heraldică, teoretician al artei (*Les recherches du blason*, 1683, I). El demonstrează că toate artele nobile operează prin imagini, „travaillent en images”.

Arte poetice. Formula de mai sus a lui Horațiu în secolele al XVI-lea și al XVII-lea, se utiliza și inversată și atunci suna *ut poesis pictura* (asemenea poeziei să fie pictura). În această inversare se exprimă convingerea că poeticitatea, caracterul poetic, înrudirea cu poezia e ceea ce diferențiază o artă ca pictura de categoria meseriilor. Acest mod de-a gândi al acelor veacuri presupunea ideea că tot ce e „poetic” și ține de poezie are aceeași semnificație cu ceea ce e figurat, metaforic. Și pentru diverși scriitori trăsătura figurată, metaforică înseamnă tocmai factorul de legătură al artelor nobile, despărțindu-le de meserii. Cel mai elocvent adept al acestei opinii a fost italianul Emmanuele Tesauro, cu al său *Canocchiale Aristotelico*, (Oceanul aristotelic, 1654, p. 424). Pentru Tesauro, aparținând curentului manierismului literar, perfecțiunea artei rezidă în *argu-zia*, adică subtilitate; și anume „orice subtilitate e o figură de stil” (*ogni arguzia e un parlar figurato*). Așa ceva nu există în producțiile meseriașilor, ci în cele literare, teatrale, în picturi, sculpturi, dansuri; toate există prin figuri de stil, prin metaforele ce constituie amprenta lor comună și pe care o posedă numai ele.

Artele frumoase. Deja din secolul al XVI-lea, Francisco da Hollanda, vorbind despre artele plastice, folosisse întâmplător expresia de „arte frumoase” (*boas artes*, cum sună în originalul portughez). Totuși aceasta, deși nouă ne pare atât de firească, n-a fost acceptată imediat. Concepția căreia îi corespundea această expresie (deși nu se sluzea de ea) s-a manifestat vădit în secolul al XVII-lea, mai cu seamă în marele tratat despre arhitectură, publicat în 1675 de Francois Blondi (*Cours d'archi^emrrr^l^yrA^l El*

menționa, dimpreună oh arhitectura, poezia! re- ' ' ' T (G. DiM"

1 --, y n, r r C. Al

torica, comedia, pictura, sculptura, cărora le mai adăuga muzica și dansul, într-un cuvânt toate. — și numai pe acelea numite de predecesorii săi arte nobile, ale intelectului etc. și care în secolul următor vor forma „sistemul artelor frumoase”. Iar factorul lor de legătură consta — după Blondi — în aceea că toate, prin armonia lor, deveneau pentru oameni o sursă de plăcere. În acest chip el exprima ideea că artele operează prin frumusețea lor, prin factorul frumosului, care le unește. Totuși, Blondi n-a folosit expresia de „arte frumoase”.

Arte elegante și plăcute. Mențiunile istorice de mai sus au indicat faptul că din secolul al XV-lea s-a considerat ca o grupare cu totul aparte aceea alcătuită din pictură, sculptură, arhitectură, muzică, poezie, teatru, dans: iar pe de altă parte, meseriile și științele, cu care acestea fuseseră reunite odinioară sub denumirea comună de „arte”, formau o grupare distinctă. În schimb nu se știuse clar ce element de legătură sudează prima grupare și ce denumire i se cuvine: e vorba oare de arte intelectuale, muzicale, nobile, poetice, ți-nînd de memorie sau de imaginație P încă din anul 1744, Giambattista Vico propusese denumirea de arte „plăcute” (*Scienza nuova*, 1744, p.52j și în același an James Harris (*Three Trea-tises*, 1744, p. 25) — propunea pe aceea de arte „elegante” (*elegant arts*). Trei ani mai târziu, în 1747, Charles Batteux (*Les beaux arts reduits à un meme principe*, 1747, p. 6) le numea arte „frumoase”, denumire ce apărea în titlul cărții lui foarte citite — și care a fost acceptată. Și odată cu ea s-a fixat și noțiunea⁴.

Aceasta constituia o schimbare esențială. Căci diferențierea artelor nobile sau ale memoriei, elegante sau plăcute, fusese și rămînea opinia personală a unui Capriano sau Castelvetro, a unui Harris sau Vico; pe cîtă vreme diferențierea lor în arte frumoase devenea generală. Denumirea

⁴ P. O. Kristeller, *The Modern System of the Arts*, „Journal of the History of Ideas”, XII-XIII.

de arte frumoase, inclusă în limbajul secolului al XVIII-lea, a rămas identică în secolul următor. Era o denumire cu sferă precisă: Batteux enumera cinci arte frumoase: pictură, sculptură, muzică, poezie și dans, precum și două ce le erau apropiate: arhitectură și elocvență. Tabelul a fost acceptat în mod general și o dată cu el nu numai noțiunea de arte frumoase, dar și indicele lor, sistemul artelor frumoase, mai cu seamă după ce s-a completat numărul la șapte, prin adaosul arhitecturii și elocvenței. Noțiunea de arte frumoase și sistemul lor ni se par simple și naturale, însă istoricul știe cît de târziu și cu cîtă greutate au fost statornicite.

De'la mijlocul secolului al XVIII-lea nu mai încăpea nici o îndoială că meseriile sînt meserii și nu arte, că anumitele iscusințe aplicate nu sînt nici ele arte și că numai artele frumoase sînt arte cu adevărat. În consecință, numai ele trebuie și se pot numi arte propriu-zise, căci altele mi mai sînt. Și terminologia aceasta a fost acceptată, ce-i drept, nu de îndată, ci în secolul următor. Atunci semnificația termenului „artă” s-a schimbat, sfera lui s-a redus, ajungînd să cuprindă numai *artele frumoase*, iară meserii și altele asemenea. Se poate spune: s-a păstrat doar numele și s-a născut o noțiune nouă.

Și cînd s-au întîmplat acestea, denumirea de „arte frumoase” s-a referit la o grupă de arte încă mai restrînse, adică numai la artele plastice, la acelea numite odinioară „ale desenului”. Titlaturi ca „Școala de Arte Frumoase”, „Societatea pentru încurajarea Artelor Frumoase”, desemnau școli și asociații ce se ocupau de pictură și sculptură, nu de poezie și de muzică.

Ceva mai înainte, la mijlocul secolului precedent, se petrecuse un lucru mai important: nu numai că se formulase noțiunea de arte frumoase, dar se stabilise și teoria lor, adică se stabiliseră trăsăturile comune ale artelor frumoase, altfel spus — esența lor. Teoria secolului al XVIII-lea ni se pare astăzi îndoielnică, dar atunci ea a obținut ti3 o recunoaștere aproape generală și pe timp

îndeajuns de lung. Aceasta se datora tot lui Ch. Batteux, care a stabilit denumirea și noțiunea de arte frumoase. El a fost un scriitor mai mult influent decît remarcabil; influența lui se datora în mare măsură faptului că avusese predecesori și că diferențierea și elucidarea esenței acelei anumite grupe de arte ajunsese demult o stringentă

necesitate.

Teoria enunțată de către Batteux se fundamentase pe observarea trăsăturii comune a artelor frumoase, anume că ele *imită* realitatea. S-ar părea că ea pășește pe-o cale veche, foarte veche, bine cunoscută din antichitate. Simplă aparență: căci din antichitate (și mai precis de la Platon și Aristotel) artele *se împărțeau* în arte de creație și de imitație și toate argumentațiile referitoare la imitație, *mimesis*, *imitatio*, timp de 2 000 de ani se refereau numai la pictură, sculptură, poezie, nicidecum la arhitectură sau muzică. Batteux a fost primul care a susținut că toate artelor frumoase sunt arte de imitație și pe acest principiu a fundamentat teoria lor generală. Teoria aceasta nu era foarte nimerită, totuși a cunoscut un mare succes, căci era prima teorie generală a artelor în sensul lor cel nou. Veacul al XVIII-lea, care definise arta în semnificația ei modernă, dădea expresie și varietății legilor ce o dirijau. Încă de mult Aristotel scrisese (*Poetica*, 1460 b 13 n) că „nu tot ce-i just în politică este și-n poezie” și că în artă e posibil ceea ce nu-i posibil în realitate. Totuși abia spre finele secolului luminilor s-a enunțat în chip lapidar: „*Arta e aceea ce-și fixează singură normele*” (*was sich selbst die Regel gibt*) — scrisoarea lui Schiller către Körner, *Briefe*, III, 99). Cu toate acestea, concepția autonomiei artei n-a fost prețuită la fel de mult ca și concepția lui Batteux.

Privind acum retrospectiv evoluția noțiunii de artă, putem spune: evoluția ei a fost firească, chiar inevitabilă. Ne-am putea mira doar că a fost nevoie de-atâtea veacuri pentru a-i conferi aspectul actual. S-a întâmplat însă ceva cu totul aparte: noțiunea de artă antico-medievală

— punct de plecare al acestei evoluții — fusese cam simplistă, dar limpede, se putuse defini simplu, și corect. Noțiunea actuală, punctul terminus al aceleiași evoluții, mai restrânsă decât cealaltă și, s-ar zice, mai strict definită, de fapt nu e definită cîtusi de puțin, ci se derobează oricărei definiții. Situația aceasta e confirmată de dicționarele și enciclopediile moderne: ele ori evită definiția, ori o mențin pe cea veche. Căci definiția din dicționarul enciclopedic Larousse: „application de la connaissance raisonnée et des moyens spéciaux a la réalisation d'une conception” — se referă la noțiunea antică, nu la cea de astăzi. Alte dicționare, îngustînd noțiunea conform evoluției sale mai tîrzii, definesc arta după modelul secolului al XVIII-lea: după criteriul frumosului. Lalande numește „artă” orice „production de la beauté par les œuvres d'un être conscient”, iar Runes le definea prin operele al căror „principie is based on beauty” (al căror principiu e fundamentat pe frumusețe). Adevărul e că arta de astăzi, în multiplele ei curente, cel puțin de la dadaști și suprarealiști încoace, nu mai corespunde unei atare definiții: frumosul nu mai constituie pentru artă trăsătura definitorie și nici măcar o trăsătură necesară. Iar teoreticienii, care țin seama de arta contemporană, resping asemenea caracterizare. Dacă determinarea esenței de artă prin frumos e sau nu justă, a fost întrebarea ce s-a pus în jurul anului 1900. Iar o jumătate de veac mai tîrziu s-a ajuns aproape la convingerea că nu e justă. Și astfel s-a inițiat o nouă epocă în istoria noțiunii de artă

— istorie care în Europa durează de douăzeci și cinci de veacuri și se împarte *grosso modo* în două mari epoci avîndu-și fiecare o alia concepție despre artă. Prima — epoca noțiunii antice — a fost foarte lungă, dăinuind din secolul al V-lea î.e.n. pînă în secolul Renașterii mature. În tot acest lung răstimp, arta a fost concepută ca o reproducere conformă unor reguli. Aceasta a fost prima ei noțiune. Anii 1500—1750 au fost ani de

05 tranziție; noțiunea acelor vremuri revolute, cu

toate că-și pierduse vechiul prestigiu, încă mai dura și totuși deja se pregătea o noțiune nouă. Către 1750 vechea concepție a cedat locul celei moderne. În acel moment, arta însemna *ceea ce produce frumosul*. Această a doua noțiune a fost acceptată în mod tot atît de general ca și cea din antichitate. Sfera ei era mai restrînsă, ea includea cele șapte arte și numai pe acestea — cele stabilite de Batteux. Aproape un veac și jumătate păru să corespundă atît de mult, încît teoreticienii și esteticienii artei să nu se gîndească la schimbarea și ameliorarea respectivei noțiuni. Pînă cînd totuși schimbarea a survenit în sfîrșit: acesta va fi fost rezultatul parțial măcar al analizei aprofundate a noțiunii date și parțial s-a datorat evoluției pe care timp de veacuri au parcurs-o toate artelor. Ele au încetat să se mai integreze în vechea noțiune de artă, noțiune ce corespundea definiției inițiale.

IV. Noi discuții despre sfera artei

Sub semn de îndoială ajungea acum sfera noțiunii de artă. Sistemul celor șapte arte al lui Batteux nu mai era suficient. Nu se putea remedia prin lărgirea sistemului, anexîndu-se la el o artă sau alta: toate propunerile erau discutabile. Ezităările nu lipsiseră nici în trecut: întîi artelor li se adău-gaseră meseriile, apoi s-au înlăturat, același lucru întîmplîndu-se și cu științele. Fixarea noțiunii și a sferei artelor, îndelung prelucrată, elaborată și apoi finalizată de către Batteux, n-a rămas definitivă. Chiar în secolul al XVIII-lea se punea întrebarea: poezia aparține categoriei „*beaux-arts*” sau formează o categorie aparte: „*belles-lettres*” ? în secolul următor și la începutul acestuia atare îndoieli au devenit mai numeroase.

Cînd s-a inventat *fotografia*, întrebarea era: aceasta este sau nu artă ? Doar fotografia e în aceeași măsură produsul unui aparat, cît și al omului, pe cîtă vreme arta e datorată omului în mod exclusiv. Apoi aceeași îndoială a suscitat-o filmul.

Cu mult înainte, uri subiect de discuție fusese următorul: *horticultura* este sau nu artă? Căci grădinile își datoresc frumusețea atît naturii cît și omului, iar opera de artă e făurită numai de om. Oare *arhitectura industrială* poate fi operă de artă? S-a spus: nu poate, avînd alte țeluri, apar-ținînd industriei și nu artei. La fel cu *afișul*: avînd un caracter *comercial* și *de masă* poate să aparțină picturii ? Printre prerafaeliști s-a născut o adevărată revoltă, cînd

unul din ei a făcut proiectul unui afiş pentru o fabrică de săpun. În limbajul actual întrebarea ar suna: oare *mass-media*, mijloacele de comunicare produse pentru mase şi pentru comerţ, pentru a influenţa pe consumatori, pot fi considerate ca aparţinând artelor ?

Oare *ustensilele* pot fi „artă” ? Iarăşi o problemă discutabilă, căci ustensilele, obiectele de uz casnic, mobilierul nu figurează în tradiţionalul sistem al artelor, deşi obiecte de acest gen, incontestabil frumoase, sînt plasate în muzeele de artă. La fel ceramica, sticlăria, textilele, armele; la fel produsele tipografilor şi legătorilor de cărţi. Împotriva integrării lor printre arte s-a formulat, în veacul trecut, următorul argument: ele nu posedă un conţinut suficient, sub raportul intelectului, al spiritului, pentru a fi opere de artă: fiind lucrul *mlinilor* şi nu al gîndirii, avînd un caracter utilitar, nu sînt artă şi-n nici un caz artă pură. Chestiunea era discutabilă, cu-atît mai mult cu cît chiar atunci William Morris şi „Art's Worker Guild” militau pentru deplina egalitate între meserii şi arte, pentru suprimarea discriminării dintre artele pure şi cele utilitare, luptau împotriva prejudecăţii ce susţinea că obiectele utile nu aparţin artei. Desigur, într-un serviciu de porţelan e greu să descoperi aceeaşi profunzime de gîndire ca într-o dramă, sau aceeaşi plenitudine a expresiei ca într-o simfonie, însă dacă pretendem că serviciul de porţelan nu e artă, Ş7 atunci înseamnă că nu *numai frumosul*, ci şi alte criterii, ca *gîndirea* şi *expresia* determină apartenenţa la sfera artei.

Şi încă ceva: oamenii din secolul trecut mergeau cu plăcere la *farse* şi operete, însă mulţi dintre ei ar fi protestat dacă cineva le-ar fi considerat (fie şi în cazul operetelor lui Offenbach) drept opere de artă. Acelaşi lucru se constata în privinţa muzicii de dans (chiar a valsurilor lui Strauss). De ce ? Fiindcă — se spunea — nu e suficient de serioasă şi n-are conţinut de idei. Ca şi cum apartenenţa la artă ar fi determinată de nivelul *seriozităţii* şi *moralităţii*.

Toate acestea denotă că, deşi noţiunea de artă părea bine stabilită, în realitate nu era aşa; indicele apartenenţei la artă era variat şi oscilant. În teorie, acest indice ar fi fost criteriul frumosului, dar în practică intrau în competiţie gîndirea şi expresia, nivelul moralităţii şi al seriozităţii, munca individuală, scopul necomercial.

În antichitate nu se punea de loc problema dacă arta trebuie să fie practic utilă în viaţă, căci noţiunea ei cuprindea şi croitoria sau tîm-plăria. Nici mai tîrziu nu s-a pus această problemă; se poate crede că opinia generală era aceasta: arta serveşte frumuseţii şi farmecului vieţii, iar dacă ea e utilă nemijlocit, practic sau pe plan social, cu-atît mai bine. Acesta nu e scopul ei, dar poate fi un efect dezirabil. Lucrurile s-au schimbat încă din prima jumătate a secolului trecut: atunci a apărut cuvîntul de ordine al scopurilor şi efectelor *exclusiv estetice* ale artei: *Vart pour Part*, artă pentru artă. Tot atît de bine, dacă nu mai bine ar fi sunat formula: frumosul pentru frumos. Sociologii explică de ce ea a apărut tocmai în acel timp şi de ce pentru prima oară în Franţa. Filozoful Victor Cousin, într-un curs universitar din 1818, spunea: „în natură şi-n artă frumosul are legătură numai cu el însuşi. Artă nu-i o unealtă, ci are propriul său ţel”. Nu mult mai tîrziu scriitorul Theophile Gautier, în prefaţa la romanul în versuri *Albertus* (1832), scria: „La ce foloseşte ? Foloseşte la faptul că e frumos, Nu-i deajuns? Întrînd în tagma lucruri- Ş

lor pozitive, poezia devine proză, din liberă — sclavă. În asta rezidă esenţa poeziei. Ea e libertate, belşug, înflorire (*efflorescence*), e «l'epanou-issement» al sufletului”. Doi ani mai tîrziu, în prefaţa la romanul *Mademoiselle de Maupin*, Gautier scria: „Adevărata frumuseţe e aceea care nu serveşte la nimic. Orice e util, e urît”.

Concepţia antică despre artă era clară şi lămurită, însă nu mai corespunde nevoilor actuale. Noţiunea de astăzi e mai apropiată de aceste nevoi, însă nu e nici clară, nici lămurită. Prima reprezintă acum o noţiune istorică, cealaltă, în aparenţă actuală, cere anumite rectificări.

S-a creat deci următoarea situaţie: a fost greu să se fixeze conţinutul noţiunii de vreme ce sfera ei era imprecisă şi a fost greu să se determine sfera, dat fiind că teoreticienii nu erau de acord în ce privea conţinutul ei. Aceasta n-a fost o situaţie excepţională, mai ales fiind vorba de noţiuni atît de generale şi aşa des uzitate cum e arta. O dublă imprecizie a caracterizat şi caracterizează mereu noţiunea ei.

A. În secolul trecut şi-n al nostru arta a fost mereu concepută în mod larg, aşa încît astăzi noţiunea nu include numai cele şapte arte ale lui Batteux, ci şi fotografia, filmul, diversele obiecte uzuale, artele mecanice, utilitare, aplicate. Se poate presupune că o atare concepţie a ciş-tigat o situaţie precumpănitoare: dacă această situaţie încă nu exista în secolul trecut, ea există acum. *Cultura materială*, în genere, nu se exclude din domeniul artei. Căci numeroase obiecte ce-i aparţin, create înainte de toate pentru înlesnirea vieţii omeneşti, scaune, farfurii, arme de foc, ceasornice, au fost şi sînt efectuate cu intenţia de a constitui deopotrivă opere de artă. Şi unele dintre aceste obiecte, făcute în mod exclusiv pentru a fi utile, prezintă un efect artistic nu inferior, ci adesea superior celui pe care-l prezintă obiecte create în mod intenţionat ca opere de artă. La fel stau lucrurile cu „*mijloacele cornuni-69 carii de masă*”: ele au totdeauna alt ţel decît

cel artistic, însă deseori îl au şi pe acesta: şi în realitate sînt estimate de cunoscători drept opere de artă, uneori la nivelul cel mai înalt, ca afişele, reclamele, începînd cu cele realizate de Toulouse-Lautrec. Secolul trecut, dacă le-a considerat drept artistice — ca şi obiectele aparţi-nînd culturii materiale — le-a ataşat „artelor aplicate”, permanent diferenţiate de arta „pură”, considerate ca fiind de nivel inferior, ca o artă incompletă. Astăzi, această antiteză a ieşit din uz în schimb, s-a petrecut altceva: o parte dintre teoreticieni, începînd cu C Bell şi St. I. Witkie-wicz *, limitează arta la noţiunea de „formă pură”, limitare ce exclude obiectele de cultură materială şi

comunicare de masă; mai mult încă, multe producții ale artei „pure” — pictură sau literatură, — astăzi rămân dincolo de această limită a artei. Deci, nu există nici un acord a ceea ce constituie sfera artei, ce îi aparține și ce nu.

B. De la început, în afară de frumos, artei i s-au impus și alte exigențe: profunzimea și conținutul de idei, înțelepciunea și noblețea trăirilor. Dionysios din Halicarnas cerea ca arta să deștepte „înflăcărarea sufletului”, Plotin — ca ea „să amintească esența autentică”, Michelangelo — „să deschidă zborul spre cer”; Novalis credea că adevărata artă e „viziunea lui Dumnezeu în natură”; Hegel — că e „cunoașterea legilor spiritului”. În schimb, alți artiști, teoreticieni, receptori de artă, n-au formulat asemenea exigențe: era suficient ca opera să le bucure ochii sau urechile, pentru a se considera drept artă. Așa a fost în veacurile de demult, așa este și astăzi; mereu sînt exprimate alte cerințe deosebite, superioare în ce privește arta, alte criterii în afara frumosului: anume că „arta smulge pe om din cotidian”, că „multiplică viața”, că „dă formă și chip vieții fugarnice”. Dar alteleori e numit artă orice lucru care place și emoționează, deși nu posedă în sine

* St. I. Witkiewicz, dramaturg și estetician polonez (1889-1939, n. trad.). 70

măreție sau profunzime, bogăție de gândire sau capacitate de modelare a vieții. Astfel, arta nu e privită în mod univoc. Din tot ce, într-un sens, poate fi enumerat ca făcînd parte din domeniul artei, numai jumătate (dacă putem vorbi așa), și anume jumătatea superioară intră în noțiunea de artă considerată în cel de-al doilea sens; și doar această jumătate e recunoscută ca fiind artă autentică: chiar din arta „pură” se suprimă lucrări mai puțin ambițioase, mai puțin spiritualizate, lucrări datorite unor concepții și talente minore. În acest al doilea sens, arta înseamnă o selecție a artei considerate în primul ei sens — este o selecție efectuată estetic, dar și ideatic, moral, din punctul de vedere al „înălțării spirituale” pe care o asigură. Astfel, *drept artă e socotită numai arta „mare”, durabilă, „biruitoare a timpului”, așa cum scria A. Malraux (L'Amour-propre des dieux, 1957), însemnînd ceva mai mult decît plăcere și distracție, aceea care posedă „vocația transcendentă,” așa cum spune A. Koestler (The Act of Creation, 1964, p. 336). Faptul că uneori numai arta superioară a fost considerată drept artă, precum și faptul că alteleori a fost recunoscută ca atare numai arta pură, determină imprecizia acestei noțiuni.*

Mai sînt și alte aspecte discutabile în această noțiune: a) arta include literatura, sau n-o include (vezi expresia „artă și poezie”), b) e înțeleasă fie ca operă, fie ca iscusință de-a produce opera, c) cînd se vorbește despre ea ca și cum ar fi unică, avînd multe variante (*ars una, species mille* — arta e una, formele ei o mie), cînd se pretinde că sînt tot atîtea arte cîte variante, ca și cînd pictura ar constitui o artă, sculptura o alta și o a treia — muzica. De fapt, aceste oscilări formale ale unui limbaj insuficient reglementat nu reprezintă prea mult față de cele două mari sensuri inițiale. Acelea contribuie în realitate cel mai mult pentru ca să nu existe un consens în ceea ce privește *conținutul* noțiunii de artă, iar căutările în direcția 71 definirii ei să nu ofere un rezultat satisfăcător.

V. Discuții despre noțiunea de artă

În operația de formulare a definiției unei noțiuni e bine să se apeleze la metoda tradițională: să se stabilească genul căruia îi aparține noțiunea dată, pe urmă să fie stabilite și trăsăturile ei caracteristice. În genere, nu există îndoieli asupra genului căruia îi aparține arta: el e o activitate conștientă de elaborare, de creare. Întreaga dificultate rezidă în a descoperi acea trăsătură sau acele trăsături *caracteristice*, care despart arta de alte activități și creații ale omului.

Ca moștenire a secolului al XVIII-lea ne-au rămas două definiții: 1) arta este producerea frumosului și 2) arta este imitație.

1. *Trăsătura caracteristică a artei e faptul că produce frumosul*; aceasta e definiția clasică, aplicată cu începere din secolul al XVIII-lea. Sub un aspect abreviat la maximum, definiția ar suna așa: se numește artă acel gen de producție umană, care tinde spre frumos și-l realizează. Această definiție se fundamentează pe convingerea că frumosul e intenția, e țelul spre care tinde arta, e o realizare, e o valoare capitală, purtînd amprenta scopului cunoașterii. Ideea despre legătura dintre artă și frumos e foarte veche: „Serviciul muzelor — scria Platon (*Rep.*, 403 c) trebuie să ducă la îndrăgirea frumosului” Două mii de ani mai tîrziu Leone Battista Alberti (*De pictura*, Despre pictură, II, p. 88) cerea pictorului ca înainte de toate să se străduiască pentru ca părțile componente ale operei sale „să se contopească într-un frumos întreg”. Din aceste sugestii se desprindea pînă la urmă o definiție a artei, care de la Ch. Batteux a dominat secolul luminilor, iar în secolul trecut a fost efectiv obligatorie.

Totuși această definiție trezește astăzi oarecare îndoială. Printre altele și prin faptul că „frumosul” nu e un termen univoc. În sens mai larg, înseamnă orice am vrea, e mai degrabă o exprimare a încîntării sau a delectării decît o precizare 72

exactă. În sens mai strict, se rezumă la echilibru, la claritatea și transparența formelor: „frumos e ceea ce o armonios și proporționat” (*Pulchrum est quoad commensuratum est*) așa cum se preciza în secolul al XVI-lea. Această definire a frumosului corespunde artei clasice, deci e îndoielnic dacă ea ar corespunde artei gotice, manieriste, barochiste sau unei notabile părți din arta secolului nostru; deci ea nu poate fi raportată la întreaga sferă a artei.

2. *Trăsătura caracteristică a artei e faptul că redă realitatea*. În trecut, pentru definiția aceasta se folosea cel mai adesea următoarea formulă: *arta imită realitatea*.

Socrate definea pictura ca reproducere a obiectelor vizibile. Peste două mii de ani, Leonardo socotea drept „cea mai demnă de laudă, pictura care înfățișează cu cea mai mare exactitate obiectul reprezentat”. (*Trattato*, frg.

411). Pentru Socrate cât și pentru Leonardo, definiția se aplica numai artelor ce reproduc (realitatea): pictura, sculptura, poezia. Abia la mijlocul secolului al XVIII-lea Batteux încearcă „să aplice același principiu al imitării deopotrivă muzicii și artei gestului” și adaugă că „el însuși s-a mirat de faptul că principiul corespunde atât de mult și acelor arte”. De unde concluzia că imitarea naturii constituie sarcina comună a artelor și că formează definiția ei cea mai potrivită. „Imitația”, așa cum fusese înțeleasă la început, era un termen cu multe sensuri, dar în sensul obișnuit, cel mai răspândit, nu corespunde nici arhitecturii, nici muzicii, nici picturii abstracte și numai cu anumite rezerve corespunde picturii figurative și unei considerabile părți a literaturii. Astfel încât, această definiție, cîndva foarte prețuită, astăzi e numai o amintire istorică. În locul ei au apărut cel puțin alte patru definiții noi (sau relativ noi).

3. *Trăsătura caracteristică a artei e ceea ce eonii feră. obiectelor o formă.* Artă dă chip lucrurilor sau — utilizînd alte exprimări înrudite — le formează, dă formă și materiei și spiritului, le, dă înfățișare și structură. Deja Aristotel înțelegea principiul în sensul acesta, atunci cînd scria că operelor de artă „nu se cuvine să le cerem nimic mai mult decît să aibă o anumită formă” (*Ethica Nicom.*, 1 105 a 27). De fapt, abia cîțiva scriitori ai secolului nostru au formulat această trăsătură a artei într-o definiție; cei mai timpurii și mai categorici adepți ai săi au fost englezii și polonezii: Bell, Fry, St. I. Witkiewicz, care scrie că noțiunea creației artistice e „egală cu *construcția formelor*”¹¹ (*Noi forme în pictură*, 1919).

Această definiție care prezintă forma, chipul, drept proprietatea caracteristică a artei, e cea mai modernă, cea care-l atrage mai mult pe omul de astăzi poate, mai ales în formula lui August Zamoyski: „Artă e tot ceea ce s-a născut din necesitatea formei” (revista „Zwrotnica” 3, 1922). Dar și această definiție întîmpină greutăți. Faptul că se operează cu termeni diferiți: formă, chip, construcție, structură, nu e cîtuși de puțin esențial, căci aceștia sînt termeni cu semnificație aproape sinonimă. Definiția e împovărată, în schimb, de echivocitatea tuturor termenilor dați. Cînd Witkiewicz vorbește despre „construcții”, cînd spune că efectuarea lor „a fost, este și va fi țelul artei”, el are în vedere construcțiile abstracte și de sine stătătoare. De fapt, majoritatea teoreticienilor de astăzi în materie de arte frumoase sau de literatură concepe „forma” în sens mult mai larg, adică nu numai formele abstracte, dar și cele concrete, nu numai formele construite, dar și cele reproduse, luate din lumea reală. Definiția lui Witkiewicz e indiscutabil *prea îngustă*, nu cuprinde toate obiectele numite în genere „artă”. Dealtfel, Witkiewicz nici n-atîns spre cuprinderea întregii sfere, el a exclus o bună parte din ea. În intenția lui n-a stat reconstituirea noțiunii tradiționale a artei, ci elaborarea unei noțiuni noi; definiția lui n-avea nici un fel de valoare dacă o judecăm sub raportul logicii, ci tindea să ofere un gen de reguli ideale în mod subiectiv sau era de-a dreptul arbitrară.

În schimb, sensul mai amplu al termenului de formă sau de construcție e de obicei *prea larg*. Căci nu numai artistul, dar și inginerul, tehnicianul, constructorul de mașini conferă materiei formă, chip, structură. Deci, dacă arta e definită ca operația care dă „formă (materiei)”, atunci forma aceasta se cere precizată mai îndeaproape și dacă e frumoasă ori dacă acționează pe plan estetic, dacă e proporționată sau adecvată, dacă e coerentă, dacă posedă forță etc. Și lucrurile stau tot așa dacă trebuie să definim „chipul” (înfățișarea, fizionomia) sau „structura”. Orice există posedă o formă, un chip, o structură, deci nu orice formă, chip sau structură poate constitui trăsătura caracteristică a artei, ci numai o anumită formă deosebită, un chip deosebit, o structură deosebită. Unii artiști și teoreticieni văd în forma pură o formă distinctă a artei: forma care se exprimă *singură pentru sine (intrinsec form, cum zic anglosaxonii)* fără să țină seamă de ceea ce reprezintă și la ce servește. Uzitată și apreciată în artă e forma care *servește* pe deplin unui țel oarecare; o atare formă, numită *funcțională*, e aceea a operelor de artă aplicată, o posedă casele sau scaunele, în fine, uzitatea și prețuită în operele de artă e deopotrivă acea formă ce corespunde (obiectului) reprezentat: forma de *reprezentare (representa-tional, extrinsec)* este proprie operelor „ce reproduc”*, portretelor sau peisajelor. În artă apar atît forme pure, cît și funcționale sau avînd valoare de reprezentare, dar ultimele două nu mai sînt forme „pure”.

De unde concluzia: dacă arta poate fi definită prin formă, clar că nu orice formă o poate face, dar n-o poate face neapărat forma pură. Deci, definiția „trăsătura caracteristică a artei e forma”

— era prea largă, iar aceea conform caretă:

* CV VT Tataikiewkz, *Istoria esteticii*, voi. II (trad. 75 rom.) p. «. ^{TM6}, «A passim.

„trăsătura caracteristică a artei e forma pură” — pare prea limitată. Căci formă posedă nu numai opera de artă, dar și o mașină; iar operele de artă posedă forme nu numai pure, dar și funcționale sau de reprezentare.

4. *Trăsătura caracteristică a artei e expresia.* În intenția acestei definiții, trăsătura caracteristică a artei rezidă în ceea ce redă opera, în atitudinea *artistului*. E o definiție relativ nouă. Înainte de secolul trecut apăsese numai în mod sporadic. Majoritatea teoreticienilor mai vechi, vorbind despre artă, nu menționau expresia; iar unii ca F. Patrizi în secolul al XVI-lea (*Della poetica*, 1586, p. 91) tăgăduiau chiar că aceasta ar fi o trăsătură definitorie a poeziei („Espressione non e propria del poeta”). Schimbarea s-a inițiat cu secolul luminilor: la Condillac, la Diderot, apoi la romantici. Adepții clasici ai acestei teorii despre expresie — survenită ca atitudine cu totul nouă în secolul nostru — au fost Croce, elevii și partizanii săi, filozofi și psihologi ai artei, dar și artiști, printre care abstracționistii, cum e Kandinsky. Dar și acest mod de înțelegere a expresiei e prea îngust, căci dacă potențarea

expresivității constituie trăsătura unor anumite curente și opere de artă, ea nu e a tuturor; în atare concepție nu se poate include arta constructivistă.

5. *Trăsătura caracteristică a artei e ceea ce suscită trăiri estetice.* Această definiție are în vedere modul cum arta *acționează asupra* celor ce o receptează, nu operele înseși. Deși face abstracție de opere, (abstracție tipică pentru secolele XIX și XX), definiția aceasta e similară aceleia care vedea în frumos trăsătura caracteristică a artei. Ea poate fi formulată și astfel: trăsătura caracteristică a artei constă în aceea că suscită impresia frumosului. Dificultățile generate de această definiție sînt asemănătoare cu ale celeilalte. Termenul „trăire estetică” nu e cu mult mai univoc sau mai lămurit decît cel de „frumos”. Este o definiție prea largă, fiindcă nu numai operele de artă provoacă trăirea estetică; ar fi necesară o limitare, ca de exemplu: trăsătura caracteristică a artei constă nu numai în a suscita trăiri estetice, dar își propune ca *țel* să dea naștere acestor trăiri — ceea ce ni se pare îndoielnic. Pe de altă parte, definiția e prea îngustă, ceea ce mai ales a cauzat în secolul nostru o atitudine de împotrivire. Putem defini arta prin acțiunea ei, dar acțiunea aceasta nu e în mod exclusiv estetică. Dacă spunem că un anumit obiect acționează pe plan estetic, vrem să afirmăm că acesta provoacă o încîntare sau o emoție ; pe cîtă vreme acțiunea unor opere de artă, îndeosebi cele din secolul nostru, are cu totul alt caracter. Iată ce motivează apariția unei alte definiții. Și anume:

6. *Trăsătura caracteristică a artei constă în a provoca un șoc.* Și definiția aceasta se referă la acționarea asupra receptorilor de artă — însă firește în alt mod decît o înțelege definiția precedentă. Mai tardivă decît celelalte, ea e o definiție tipică a timpurilor noastre. Căci sînt mulți plasticieni, scriitori, muzicieni, pentru care menirea artei nu constă în a provoca trăiri estetice, ci în a suscita *trăiri puternice*, ale unei comotii, ale unui „șoc”. Opera reușită e aceea care zguduie. Altfel spus: menirea artei nu e expresia ei, ci — *impresia*, în sensul imediat al acestui termen, adică impresia puternică, șocul care frapează pe receptorul de artă. Bergson (*Les donnees immediates*, 1889, p.12), formulînd ideea mult mai de timpuriu decît alții, scria: „Arta mai degrabă tinde să imprime în noi sentimente decît să le exprime” (*Vart vise à imprimer en nous des sentiments plutot qu'à les exprimer*). Dacă în intenția definiției precedente, arta trebuia să suscite trăiri gradate de la încîntare la emoție, în intenția acesteia, trăirile merg de la emoție la zguduire. Atare definiție corespunde artei de avangardă, dar nu corespunde artei clasice — prin urmare e și 77 aceasta mult prea îngustă,

Șase definiții pentru unul și același fenomen e cam mult. Și încă fiecare din aceste șase are variante, fiecare prezintă aspecte mai largite ori mai limitate. Un exemplu ar fi definiția formulată de E. Cassirer și dezvoltată de S. Langer, care susține că arta creează *forme*, dar numai — *forme simbolice*.

Și pe lîngă aceste șase definiții fundamentale, variantele și combinațiile lor pot sugera multe altele ⁵. Există, de pildă, definiția sprijinită pe noțiunea de *perfecțiune*. În această privință, putem recurge și la scriitori din secolele precedente, la școala lui Wolff sau la Diderot. Dar această definiție ar fi prea amplă, căci perfecte pot fi și realizările științifice sau de organizare socială. Și totodată ar fi o definiție prea îngustă: căci numai prea puține, cele mai strălucite opere de artă sînt perfecte. Și încă ceva: cum verificăm gradul lor de perfecțiune ? Și care e unitatea ei de măsură ?

Există și alte posibilități de formulare a definiției ; de exemplu: „Trăsătura caracteristică a artei e creația-”, o definiție totuși prea amplă, căci creația poate exista și-n știință, tehnică, organizare socială. Sau: „Trăsătura caracteristică a artei e munca de creație *fără reguli*” (cu totul contrară definiției antice). Aceasta ar fi mult prea limitată, ca și următoarea: „Trăsătura caracteristică a artei e crearea de *lucruri nercale*”, sau — cum se spunea încă din antichitate — „crearea de iluzii”.

Fapt e că nici una din aceste definiții — și mai cu seamă cele șase — nu e lipsită de temei. Fiecare e valabilă pentru anumite opere de artă, mai puține sau mai numeroase, pentru anumite tipuri și curente de artă. Inșă totodată nici una nu corespunde tuturor, deci nu e general valabilă, așa cum se cere unei definiții, nici una nu cuprinde întreaga sferă a obiectelor numite „artă” — toate aceste definiții sînt deci prea limitate.

⁵ Earl of Liſtowel, *A Criticai History of Modern Acsl-hetics*, 1930; R. Odebrecht, *Äslhetik der Gegenwart*, 1933; G.

Morpurgo-Tagliabue, *Vesthetique contemporaine*, 1960. 78

Există prin urmare o situație deosebită: noi ne servim de termenul „artă” dîndu-i un sens, el ne permite să ne înțelegem unii cu alții, avem noțiunea artei — și totuși nu putem defini arta. La urma urmei, lucrul nu trebuie să ne mire: clasa obiectelor numite „artă” e nu numai vastă, dar și neunitară, în așa măsură încît pînă la Renaștere, în genere, nu. se constituise o atare clasă; abia timpurile mai noi au reunit clasele mai restrânse — literatura și plastica, artele pure și cele aplicate — și a apărut tendința de-a defini această amplă noțiune a artei. Tendințele acestea întim-pînă mari greutăți. Și pe lîngă diverse tentative în acest sens la mijlocul secolului nostru s-a născut opinia că definirea artei nu e doar dificilă, dar în genere nu e posibilă.

VI. Renunțarea la definiții

În acest răstimp a apărut — găsind un viu ecou

— o părere de caracter mai general: printre denumirile pe care le folosim există unele care nu pot fi definite, sînt utilizate în chip liber, imprecis

— și obiectele pe care le desemnează nu posedă trăsături comune. Au doar o „afinitate înnăscută”, cum ne spunea L. Wittgenstein, care a inițiat această teorie și-a sprijinit-o prin autoritatea sa. Noțiunile de acest gen sînt numite „deschise”. Destul de curînd au fost incluse printre ele noțiunile de bază ale esteticii: noțiunea de frumos,

de valoare estetică, și cea de artă. Exponent al noțiunii de artă „deschisă” a devenit esteticianul american M. Weitz, care scrie în *The Role of Theory in Aesthetics* (1957): „E imposibil să se fixeze proprietățile absolute și universal valabile ale artei — de aceea teoria ei e nu numai dificilă sub raport faptic, dar și imposibilă logic vorbind. Artă e creație, artiștii oricând pot să creeze lucruri cum n-au mai fost, de aceea condițiile artei nu pot fi determinate în mod exhaustiv”.

79 tiv”. Totodată, „afirmația de bază, că arta poate

fi cuprinsă într-o definiție reală sau cât de cât justă, e o afirmație falsă.”

Dacă argumentarea lui Weitz ar fi exactă, ea s-ar putea referi nu numai la domeniul artei, dar și la alte domenii: știința și tehnica. Căci și-n dezvoltarea lor există un proces de creație. Dacă dificultățile semnalate de el fac imposibilă definirea „artei”, același lucru se întâmplă cu definirea „mașinii”. Și deoarece apar noi specii de plante și animale, aceste noțiuni ar trebui să fie și ele „deschise”. Și efectiv, Weitz recunoaște că noțiuni închise există numai în logică și matematică. Deci, dacă definiția artei dispăre, aceasta s-ar întâmpla într-un fel de catastrofă elementară, care-ar înghiți uriașa majoritate a definițiilor.

Weitz crede că definirea artei nu este realmente necesară. Acest punct de vedere duce la o tendință opusă, la căutarea unei definiții pe altă cale, de vreme ce calea cea veche ne-a dezamăgit. Cu teza următoare: „estetica tradițională e întemeiată pe eroare”, a apărut doi ani mai târziu lucrarea *Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?* a lui W. E. Kennick (1958). Eroarea esteticii constă în aceea că tinde să definească arta. Se poate defini — scrie autorul — un „cuțit”, căci cuțitul are o funcție determinată, însă arta n-are criterii, canoane sau legi, care să poată fi aplicabile la toate operele de artă. Nu există o trăsătură care să fie comună tuturor operelor de artă, nu e indicat „să-i măsurăm pe Eschil și pe Shakespeare cu aceeași unitate de măsură”. Toate acestea sînt juste: însă din ele nu rezultă imposibilitatea unei definiții.

Varietatea multiplă a ceea ce numim artă e un fapt. În diverse timpuri, țări, curente, stiluri, operele de artă nu numai că au forme diverse, dar îndeplinesc diverse funcții, dau expresie unor intenții diverse și operează în mod divers. Așa cum scrie filosoful englez S. Hamshire (*Logic and Appretiation*, 1967), nu e un adevăr afirmația că toate operele de artă din toate timpurile și pentru toți oamenii au corespuns acelorași necesități și preocupări.

Deci, consecința aces-

tei varietăți nu poate fi renunțarea la orice definiție, ci căutarea unei alte definiții.

Putem face uz de comparația lui Wittgenstein între noțiunea de artă și cea de familie, dar într-o versiune în care numita comparație să fie mai nimerită. Și anume: în componența fiecărei familii intră mai multe familii, unele din partea tatălui, altele dintr-a mamei. În vremurile vechi, cel ce voia să intre într-un ordin cavaleresc era obligat să menționeze (cum suna formula) „neamurile ce intră în alcătuirea neamului său”. O atare obligație pare să revină și celui care vrea să definească o noțiune cum e aceea de artă. În componența unei atare noțiuni intră un anumit număr de familii; definiția impune menționarea acelor numeroase familii ce intră în componența uneia singure, în cazul de față — a numeroaselor familii ce intră în componența noțiunii de artă.

Din argumentele de mai sus decurg trei concluzii generale, una referitoare la trecutul noțiunii respective, alta — la contemporaneitate, a treia — la viitor. În ce privește trecutul ei în Europa, avem efectiv doar istoria *denumirii* de „artă” și nu noțiunea, căci numai ea a dăinuit, pe cîtă vreme noțiunea s-a schimbat lent, ce-i drept, însă integral: în vremurile de demult aceleași denumiri de „artă” îi corespundeau alte noțiuni decît cele actuale. Cît despre contemporaneitate constatăm că, sub numirea de artă, s-au formulat noțiuni atît de diverse, încît zadarnic ne-am sili să le precizăm. Și ce rămîne pentru viitor? Poate că, într-adevăr, oricine va defini arta după cum va dori. Se poate spune: „Artă e construirea formelor pure”, cum scria St. I. Witkiewicz. Sau: „Artă este oglindirea realității”, cum au spus și spun mulți alții. Sau: „Artă e expresie”, așa cum a definit-o Croce. Toate acestea sînt definiții ale unui gen aparte, nu redau noțiunea de care se face uz în mod general, ci stabilesc altele, pe care vrea să le folosească autorul dat. Sînt definiții „de reglementare” și măcar parțial „arbitrare”. Sub același nume de „artă”, se formează 81 alte noi noțiuni ale ei, cu alt conținut și cu altă

sferă. Acest demers poate fi util, dacă noțiunea actualmente uzitată în general n-ar mai fi susceptibilă de-o continuă dezvoltare; dar cît e posibil, e preferabil să se încerce altă cale. O asemenea cale pare să fie luarea în considerare a tuturor acelor familii ce alcătuiesc familia noțiunii de artă.

VII. Definiția alternativă

Obiectele pe care le socotim drept aparținînd artei, care intră în noțiunea ei, au diverse funcții, reprezintă lucruri existente, dar și unele care nu există. Nu numai redau lucruri exterioare, dar exprimă și viața lăuntrică și nu numai pe-a artistului, ci determină și stimularea vieții interioare a receptorului de artă. Stimulîndu-l pe acesta, îi produc nu numai satisfacție, dar îl și emoționează, îl frapează, îl zguduie, îi îmbogățesc, îi aprofundează existența. Toate acestea sînt funcții indiscutabile ale artei și niciuna din ele nu poate fi tăgăduită. Dar totodată arta nu se poate reduce la numai una din aceste funcții. Definiția artei ca reproducere a lucrurilor cuprinde numai o parte din artă, nu întreaga artă. Aceeași e situația definiției artei ca proces de construire a obiectelor sau definiția artei ca expresie. Nici una nu redă pe deplin semnificația pe care termenul „artă” o posedă în vorbirea noastră; fiecare din ele exprimă numai o familie din cele ce intră în componența ei și le trece cu vederea pe celelalte. De aceea toate aceste definiții sînt insuficiente. Trebuie să ne referim la o situație mai generală: acțiunile omului sînt foarte variate — unele sînt efectuate pentru anumite *motive*, altele în *anumite scopuri* —

omul dansează *pentru că* are poftă și-și construiește casa *pentru a* avea un adăpost. În aceasta constă una din sursele dificultăților legate de noțiunea artei. Mai mult: arta însăși se face *din diverse* motive și *în diverse* scopuri. Scopurile creatorului pot fi altele decât ale *receptorului*. Opere similare pot fi efectuate în scopuri g diferite și opere diferite se efectuează în scopuri similare. Inițial, definiția artei ar fi lesnicioasă, fiind sigur că arta e o activitate a omului și nu un produs al *naturii*. Artă e o acțiune conștientă, nu e un reflex, nici nu e datorită întâmplării; deci, nu vor fi niciodată opere de artă așa-zisele desene obișnuite prin aruncarea unui burete umed pe un perete, ca să utilizăm exemplul lui Leonardo. Delimitarea artei față de natură e prin urmare lesnicioasă.

În schimb, ar fi dificil să deosebim arta de *alte acțiuni* umane, greu să precizăm ce trăsături aparțin numai artei, nu și altor aspecte ale culturii. Utilizând formula tradițională, putem spune că în definiția artei *genus* (specia) nu e cîtuși de puțin îndoielnic, pe cîtă vreme e greu de precizat care e *differentia specifica* a artei. Operele de artă, un sonet și o clădire, o comodă ornamentată și o sonată, diferă atât de mult între ele încît ne putem îndoi că ar exista unele trăsături comune tuturor. Fapt e că teoreticienii caută de mult acele trăsături nu numai în operele înseși cît și în *raportul* lor față de realitate, în *intenția* sau în *acțiunea* artei asupra oamenilor. Totuși, nici aceste puncte de vedere nu au evidențiat acea proprietate care să apară oricînd în artă și nu în orice altă acțiune a omului.

Din punct de vedere al *intenției*: unele opere s-au născut din necesitatea de-a face să dăinuiască o *realitate*, altele din aceea a redării *unei forme*, altele în fine din nevoia *expresiei*.

Din punctul de vedere al *acțiunii* asupra oamenilor: multe opere deșteaptă trăiri estetice caracteristice, al căror component esențial e sentimentul de plăcere sau de *încîntare*; iar altele acționează altfel, sînt sursa emoției sau a unei comotii puternice, a unui *șoc*, ceea ce e cu totul altceva decît plăcerea și încîntarea.

Din punctul de vedere al *raportului* artei față de realitate: o parte considerabilă din artă *redă*

o realitate concretă, dacă nu în mod fidel, cel

puțin cu oarecare libertate; însă o altă parte

83 prezintă forme abstracte. Unele opere fixează chi-

pui a ceea ce este, cealalte construiesc ceea ce nu există.

Din punctul de vedere al *miorii* artei: multe opere poartă pecetea *frumosului*, altele pe-a grației, subtilității, măreției sau indiferent a căror diverse valori estetice. Și e imposibil, după cum sublinia M. Beardsley (*Aesthetic Experience Re-gained*, 1969) — să enumerăm toate aceste valori.

În concluzie: Oricum am defini arta, fie că vom recurge la intenția ei, la raportul față de realitate, la acțiunea ei, la valorile ei, — totdeauna vom ajunge la *alternativa*: „sau — sau”.

Dacă definim arta în funcție de *intenție*, putem spune că intenția ei este sau necesitatea de a crea o formă, sau necesitatea expresiei. E deci o definiție alternativă. Dar nu numai atât: nici aceasta nu e corectă, căci nu tot ce ia naștere din nevoia redării unei realități, a formei sau a expresiei, aparține artei, ci numai ceea ce e susceptibil a deștepta încîntarea, emoția sau zguduirea. Așa încît definiția trebuie să țină seama nu numai de intenție, dar și de modul cum acționează arta asupra oamenilor.

Ceva analogic se petrece și atunci cînd vrem să definim arta prin *acțiunea* ei: iarăși vom avea o definiție alternativă, căci operele se vor împărți în opere care încîntă sau emoționează sau frapează. Și nici aceasta nu va fi o definiție corectă, căci o operă care încîntă sau emoționează sau frapează aparține artei în măsura în care s-a născut din necesitatea creării unei forme sau unei expresii.

În concluzie: Definiția artei trebuie să țină seama deopotrivă de intenția cît și de acțiunea ei; iar acestea pot fi diferite. Prin urmare, definiția se prezintă ca fiind de două ori alternativă. Ar putea să aibă mai mult sau mai puțin acest aspect: arta e redarea obiectelor sau construirea formelor sau, în fine, ar fi exprimarea trăirilor, numai dacă produsul acelor redări, construcții sau expresii e capabil să încînte sau să emoționeze sau să frapeze.

Astfel apare îndelunga și complicata istorie a noțiunii de artă în stadiul său actual.

VIII. Definiție și teorie

Dacă problema definiției artei rămîne astfel închisă, rămîne deschisă problema teoriei artei. Adică: dacă am reușit să deosebim fenomenul de artă, avem totuși altă sarcină: să lămurim, să explicăm arta. Dacă arta e redare, construire, și expresie, atunci de ce, în ce scop efectuăm aceste acțiuni, de ce și în ce scop redăm obiecte, construim forme, exprimăm unele trăiri ? Care e sursa și care e țelul acestor acțiuni?

La această întrebare, sînt cunoscute de veacuri trei răspunsuri simple. Unul care susține că redarea, construirea, expresia constituie un *impuls natural*, sînt o necesitate pentru om. Deci ele n-au nevoie să se justifice printr-o altă cauză sau scop. Redăm, construim, dăm expresie trăirilor fiindcă așa vrem noi, e de prisos să întrebăm mai mult și să căutăm explicații.

Al doilea răspuns enunță că aceste acțiuni au un țel și că țelul acesta e cu totul simplu: redăm, construim, ne exprimăm, fiindcă ne face plăcere și prin aceasta creăm obiecte ce plac oamenilor și deopotrivă ne fac *plăcere*.

Nu se poate și nu trebuie să căutăm alt răspuns decît acesta, hedonist.

Al treilea răspuns constă în recunoașterea *ne-științei*: e un răspuns sceptic. Amintind cuvintele lui Quintilian, anume că „savanții se pricep în teoria artei, iar nesavanții în voluptatea pe care o dă arta” (*Institutiones oratoricae*, Bazele oratoriei, II, 17, A2) scepticul spune: Noi n-am descoperit teoria artei și trebuie să ne

descurcăm fără ea, destul că în artă găsim o mulțumire. Timp de secole, oamenii s-au mulțumit cu câte unul din cele trei răspunsuri. Totuși de mai multe ori au apărut noi teorii ale artei conform cărora arta e în slujba Domnului; ea este o luare de 85 conștiință; e o critică socială; sau e o proiectare (în viitor) a unei lumi noi. Dar mai ales timpul nostru nu se mulțumește cu asemenea teorii simpliste. N-a ieșit la iveală o teorie care să obțină o *recunoaștere unanimă*, dar nici una din ele n-a fost aprofundată în mod special. Mai curînd s-au enunțat diverse teorii, din care menționăm aici patru.

Una pretinde că arta servește la descoperirea, recunoașterea, descrierea și fixarea trăirilor noastre — *realitatea interioară*. Iată ce scria Stanisław Witkiewicz către fiul său (scrisoare din 21.1.1905): „Cînd pictezi, să tinzi numai la redarea absolută a imaginii pe care-o ai în gînd. Pictura e *înfățișarea pentru noi și pentru alții* a imaginii care se făurește *în noi*!”. E o teorie asemănătoare cu aceea a „expresiei”, dar năzuiește către o mai mare profunzime — arta nu e doar exprimare, ci și cunoaștere a vieții lăuntrice.

A doua teorie înțelege arta ca pe o reprezentare a ceea ce în lume e *etern*. Stanisław Przybyszewski * scria (în *Confiteor* „Zycie” [= Viața], III, 1899J: „Arta e reprezentarea a ceea ce e etern, independent de orice schimbări și fapte întîmplătoare, nedepinzînd nici de timp nici de spațiu, e deci reprezentarea *esențialității*, adică a *sufletului*, viața sufletului în toate manifestările ei”.

Al treilea enunț de teorie: Arta e un procedeu de sesizare a ceea ce altfel ar fi inezisabil, ceea ce depășește posibilitățile experienței umane. Marele sculptor August Zamoyski — de origine polonez — spunea: „Arta e figurarea lucrurilor ce nu se supun *simțurilor noastre*” (*Uart est la figura-tion des choses non soumises à nos sens*). În acest sens arta înseamnă efortul de a rupe limitele vieții noastre obișnuite — efortul de a găsi, a cunoaște, a sesiza lucrurile a căror existență numai o bănuim și pe care altfel nu le putem înțelege.

Al patrulea enunț de teorie: „Arta e *bunul plac al geniului*”, după cum spunea Adolf Loos,

* Eseișt și dramaturg polonez (1805-1927), precursor al expresionismului (n. trad.). 86

remarcabil arhitect și gînditor profund (*Ornament und Erziehung*, 1910). Acest bun plac e capabil să descopere ceea ce nu găsește omul obișnuit. Și astfel poate „să-i ducă pe oameni tot mai departe și mai departe, tot mai sus și mai sus”. Acesta e sensul artei, nu acela de-a făuri lucruri care să placă, să facă plăcere, să împodobească mediul ambiant. De podoabe și de plăcere să se îngrijească meseriașii.

IX. Epoca actuală

Datele de mai sus despre noțiunea și teoria artei se referă la trecutul nu prea îndepărtat, deci sînt insuficiente dacă le raportăm la momentul actual. În timpul din urmă au survenit schimbări atît de mari, încît au transformat pînă și noțiunea, definiția artei.

A. Pentru a înțelege situația actuală a artei e indicat să recurgem la arta secolului trecut, care posedă trăsături diametral opuse față de arta de astăzi: înainte de toate, avea o componentă programatică, în sensul că se conforma gustului general și — corelată cu aceasta, posedă un caracter convențional, pe cîtă vreme arta actuală în mod programatic e nonconformistă. Totul le desparte; arta convențională se străduia să redea lucruri frumoase mai degrabă decît să inoveze; arta actuală procedează invers. Și încă ceva: arta mai veche tindea să-i bucure pe cei ce-o receptau, nu să-i șocheze. Poziția artei actuale e diametral opusă sub acest raport. Arta nouă a crescut din cea veche pășind pe calea negației. Dacă numim „avangardă” detașamentul artiștilor revoltați și dacă prezentăm starea de lucruri în mod mai mult sau mai puțin simplist, putem spune că schimbarea s-a petrecut în trei etape: aceea a avangardei „blestemată”, aceea a avangardei militante și-n fine a celei învingătoare.

Prima etapă e cuprinsă tot în secolul trecut, pe cînd domina arta convențională; se găseau totuși pe-atunci unii scriitori și artiști independenți, cărora nu le păsa de opinia generală, ba chiar o provocau — astăzi celebri, odinioară „blestemați” (*maudits*), printre care E. A. Poe (născut în 1804), Baudelaire, Lautreamont, Rimbaud. În ultima treime a secolului, opoziționiștii nu numai că se înmulțiseră, dar se și asociau; atunci s-au format școlile simboलिști și impresioniștilor. Totuși avangarda încă nu dobîndise o influență și o recunoaștere mai largi. În schimb, în secolul nostru ea a devenit un fenomen tot mai puțin combătut, tot mai admirat, de-a dreptul impunător. Astfel au luat naștere marile grupări avangardiste, ca suprarealismul și futurismul, iar îndeosebi printre artiștii plastici — cubismul, abstracționismul, expresionismul și multe altele în literatură și muzică. Această avangardă ajunsese atît de departe, încît datorită ei, libertatea în artă devenea nu numai tolerată, dar și cerută cu insistență; vremea constrîngerii artiștilor apusese pentru totdeauna.

După primul și mai ales după al doilea război mondial, avangarda era deja biruitoare. Artiștii avangardiști, sfărîmînd convențiile, erau căutați, prețuiți cu deosebire, celebri, plătiți cu mari onorarii. Artiștii conservatori rămaseră retransați pe poziții defensive și găseau o salvare în imitarea avangardei. De-acum înainte contează numai aceasta. Dacă avangarda militantă s-a putut mimi modernism, se poate spune că după război a început epoca postmodernismului. Dacă avangarda e atotstăpînitoare, nu mai există de fapt nici o avangardă.

B. Avangarda a biruit grație talentului artiștilor, dar și grație ciudățeniei sale, constituind punctul său de atracție. Această notă a devenit chiar programul ei: să *îe altfel de cum a fost*. Acest „altfel” a înălțat avangarda la apogeu și ea numai la apogeu se putea menține. Fusese altfel decît arta convențională, acum trebuia să fie altfel față de ea însăși, trebuia să fie în permanență nouă. În cadrul avangardei victorioase, schimbările în materie de formă sînt permanente, aproape anuale; schimbările de forme, de programe, de concepții, de lozinci, de teorii, de numiri, de noțiuni sînt mai rapide ca niciodată în trecut. Teoreticianul francez A. Moles

(„Science de l'art", III, p. 23) scria: „Arta revoltei a devenit o profesiune" (*Vart de la revolte est devenue une pro-fession*), iar pictorul francez Dubuffet (*Prospec-tus* I, 25) spune: „Arta în esența ei e noutate. Deci și punctele de vedere despre artă trebuie să constituie ceva nou. Singurul regim profitabil pentru artă este revoluția permanentă."

Trăsătura caracteristică a avangardei e nu numai noutatea, ci și extremismul. Posibilitatea soluțiilor extreme e limitată, însă de fapt corelația celor două tendințe — către noutate și către extremism — a conferit acelor prefaceri aspectul unor salturi de la o extremitate la alta, aspectul polarizării, al plecării și-al revenirii la pozițiile extreme. Cauzele acestui fenomen sînt mai profunde: artistul de astăzi are intenții centrifuge — vrea să fie el însuși, dar totodată să creeze mijloace ale comunicării de masă, aparține erei tehnice și totodată ar vrea să „prindă misterul" unei lumi neștiute.

Deci, care sînt trăsăturile caracteristice ale avangardei biruitoare ? Operează prin construcție sau prin expresie ? Și una și alta. Mereu e excesiv de constructivistă și excesiv de expresivă. Există oare o artă a regulilor sau a temperamentului ? Și una și alta. Printr-o fracțiune a ei aspiră la reguli, prin cealaltă se supune temperamentelor. Vrea să fie tehnică sau metafizică ? Și una și alta depinde doar de epocă și de mediu: cînd e tratată ca o profesiune, cînd se impun din nou lozincile: „fiecare din noi e artist" și „arta iese în stradă".

Nu o dată s-au depus eforturi pentru a se defini arta timpului nostru. Sînt de exemplu cunoscute definițiile lui H. Sedlmayr (*Verlust der Mitte*, 1961, în special p. 114J: autorul o definește ca o predilecție pentru funcțiile inferioare ale vieții 89 (*Zug nach unten*), către formele primitive, anorganice, absurde, ea înseamnă O desacralizare, o autonomie a omului, deasupra căruia nu mai sînt forțe superioare. Definiții juste, dar numai pe jumătate, incomplete, aplicabile la o parte din arta actuală, căci jumătatea cealaltă are aspirații tinzînd spre polul opus: aspirații metafizice, sacrale. Dacă metafizica n-a fost preluată de la filosofi, e fiindcă arta însăși vrea să exprime această metafizică prin imagini, prin plastică, prin sunete. „în convingerea mea — scrie pictorul de avangardă Ben Nicholson — pictura e în esența ei același lucru ca și o trăire de ordin religios". Alt artist, Giorgio de Chirico, își califică propria pictură drept *pittura metafisica*. G. Schimbările survenite în formele artei nu aparțin principia] gîndirii actuale, ele sînt totuși marcante, căci au influențat teoria artei și chiar noțiunea ei.

Noțiunea ce s-a fixat după o evoluție de două milenii a căpătat următoarele proprietăți: mai întîi, implicarea artei ca parte integrantă a *culturii* ; apoi faptul că arta a fost generată de *pricepere*; în al treilea rînd convingerea că datorită particularităților sale ea constituie un fel de provincie *distinctă* în lume; și în fine, faptul că tinde să dea viață *operelor de artă*; în operele de artă rezidă sensul ei, pentru aceste opere e prețuită; denumirea de „artă" e dată operelor artistului și nu numai priceperii lui.

Acestor teze, pînă nu demult acceptate fără rezerve, li se opun acum artiști și teoreticieni și chiar grupări întregi de artiști și savanți ai timpurilor noastre.

1. Concepția, conform căreia cultura dăunează artei, și-a găsit un adept extremist în J. Dubuffet, „nonconformist de profesie și dușman al culturii", susținînd că toți, dar mai ales artiștii, sînt sugrumați de cultura umană. De aceea, el e dușmanul tradiției europene, al grecilor, al frumosului în artă, al caracterului ei rațional, al limbajului literar,

2. Conform noțiunii străvechi grecești arta era *pricepere*, artistul era profesionistul care poseda această pricepere. Și-n pofida tuturor prefacerilor survenite timp de două milenii în conținutul noțiunii de artă, a persistat acest leit-motiv: arta e priceperea de a produce lucruri frumoase sau atrăgătoare. Avangarda biruitoare a formulat încă o împotrivire netă față de această concepție. Lozinca „sfîrșitul artei" (*Vart est mort*) înseamnă în primul rînd: sfîrșitul artei efectuate în mod savant, al artei ca profesiune. Oricine poate face artă și o poate face cum vrea. „Arta iese în stradă", poet poate fi oricine, cum zicea mai demult Lautreamont. Sau mai tîrziu, Hans Arp: „Totul e artă". În timpul din urmă, cercetătorul polonez M. Porembski (*Ikonosfcra*, 1912) scrie: „Operă de artă a devenit orice poate să atragă atenția spre sine".

3. Convingerea că arta constituie o provincie *distinctă* în lumea noastră a dus și la teoria că ea trebuie izolată și că numai atunci operele ei pot acționa în mod expres; la această izolare servesc ramele tablourilor, soclurile statuiilor, cortinele teatrelor. Acum s-a ajuns la o teorie contrară: arta operează numai atunci cînd se *confundă cu realitatea*. Sculptorul american Robert Morris pretinde că așezarea unor pietre, săparea pămîntului — într-un cuvînt „muncile cîmpului" (*earthworks*) ce dau chip lumii noastre și transformă natura, prezintă cel mai deplin aspect al artei. După opinia lui, artistul e în fond un muncitor cu brațele, pictorul — chiar cel mai renumit — nu face alta decît să aplice vopseala din tub pe pînză; față de artist, un hamal reprezintă o noțiune superioară (H. Rosenberg, *The De-defi-nition of Art*, 1972, p. 246). Această tendință de naturalizare a artei e astăzi o tendință secundară, însă apare nu numai în artele vizuale: un fenomen analog în muzică e așa-zisul „sunet plastic", iar în arta cuvîntului e „poezia concretă". Cele trei teze de mai sus sînt paradoxale și 9ț par revoluționare, totuși sînt mai puțin noi decît

s-ar părea. Oare secolul al XVI 11-lea n-a protestat (prin pana lui Rousseau) contra culturii, nu i-a admirat pe diletanți, n-a introdus moda parcurilor englezești? Atît doar că ideile acestea sînt astăzi incomparabil mai radicale. Cele trei teze se referă la modul de practicare eficientă a artei, dar însăși noțiunea de artă e atacată de o a patra teză.

4. În sensul tradițional arta e nu numai creație, dar și *producție*: așa sînt o carte, o sculptură, un tablou, o clădire, sau o lucrare muzicală. Însă suprarealiștii susțin că ei se preocupă în mod exclusiv de actul de *creație*, ea singură e importantă și nu obiectul creat. Dubuffet nu tăgăduiește însemnătatea produselor de artă, dar crede că viața lor e scurtă, ele operează numai cît sînt noi și surprinzătoare. Un artist american (Jan Dibbets) spune că nu-i pasă de fabricarea obiectelor (*I am not interested in making objects*). Iar altul (R. Morris) spune că nu-i necesar ca o operă de artă să fie efectuată, e suficient proiectul său, noi putem trăi senzația operei și-o putem aprecia „din auzite” (*appreciate through hearsay*). Francezul A. Moles scrie: „Nu mai există operă de artă, ci numai situații artistice” (*Il n'y a plus d'oeuvres d'art, il y a des situations artistiques*). La fel un alt teoretician francez, J. Leymarie: „E importantă numai funcția creatoare a artei și nu produsele artistice, de care sîntem cu desăvîrșire saturați” (*Ce qui compte c'est la fonction creatrice de l'art [...] non les produits artistiques dont nous sommes massivement saturés*, în „Rencontres internationales de Geneve”, 1967). O artă fără opere de artă — iată o schimbare nu numai în teorie, dar și-n *definiția* însăși: cea mai mare inovație într-o epocă dornică de inovații. Pe tărîmul artei epoca noastră tinde mai cu seamă la împotrivire: împotriva muzeelor — ele nu sînt destinate artei; contra esteticii — ea generalizează experiențe individuale și din generalizări se nasc dogmele; împotriva diferențierii speciilor artistice: e ceva cu totul neesențial; împotriva formei — aceasta e pietrificarea creației vii; împotriva tratării din punct de vedere social — prin aceasta arta încetează a mai fi o chestiune personală, un dialog între creator și univers; împotriva consumatorilor de artă, spectatori și auditori — ei sînt inutili; împotriva artistului — doar orișicine poate să fie artist; împotriva concepției de autor — în *happening** aceasta noțiune și-a pierdut sensul; chiar împotriva operelor de artă

— aceste produse ale creației sînt de prisos și noi sîntem saturați de ele; împotriva instituțiilor de artă și-n fine a denumirii de „artă”. Dubuffet (*Prospectus*, I, 214) scrie: „Nu pot suferi cuvîntul «artă», aș prefera să nu existe”. Odată cu denumirea ar pieri și noțiunea — „și cînd se pierde noțiunea, pierе însuși obiectul.”

Acum ceva mai mult de cincizeci de ani, în 1919, St. I. Witkiewicz prezicea (*Noi forme în pictură*, partea a IV-a) sfîrșitul artei. Socotea chiar că „procesul de descompunere a și-nceput”. Menționa două cauze ale acestui fenomen: prima — omenirea și-a pierdut „neliniștea metafizică” ce constituia sursa efectivă a artei, a doua — în lume există o cantitate limitată de stimuli și de combinații ale lor, cîndva toate acestea se vor epuiza, cu-atît mai mult cu cît omul reacționează la ele tot mai slab și în virtutea deprinderii va înceta cu totul să mai reacționeze.

„Nici o forță

— scria Witkiewicz — nu e capabilă să țină pe loc acest proces”. De fapt chiar fără artă „omenirea poate fi perfect fericită”. Și „în direcția aceasta nu va mai apărea nimic altceva”.

Desigur nu toți teoreticienii vremii noastre gîn-desc ca și Witkiewicz, totuși o fracțiune dintre ei — și nu neînsemnată — prevede lichidarea artei, socotind că ea a fost un aspect de *tranziție* al vieții și al activității umane. Acum — zic ei — ea trebuie să se dizolve în viață și în ritmul ei.

* Simpla întîmplare, faptul divers (engl. în text, n, 93 trad.).

Arta e prin propria ei natură domeniul libertății, ea poate avea diverse înfățișări. E ceea ce formulase odinioară în chip lapidar Schiller într-o scrisoare către Körner (*Briefe*, III, 99): „Arta e ceea ce își fixează singur normele” (*Kunst ist was sich selbst die Regel gibt*). E deci libertatea într-o zonă definită: construirea formelor, reprezentarea lucrurilor, exprimarea trăirilor în măsura în care ele sînt realizate într-o anumită operă. Proiectul singur, nerealizat, nu e artă. Și nici ceea ce „reușește să atragă atenția asupra sa”. Dacă am numi așa ceva artă, am păstra expresia, dar nu noțiunea.

Că arta poate înceta de a mai fi o zugrăveală cu vopsele de ulei pe o pînză încadrată în ramă aurită, lucrul e sigur. Dar ea poate dăinui în alte forme. Mai mult: arta nu există doar acolo unde se află numele său, unde s-a elaborat noțiunea sa și unde e oferită de-a gata o teorie despre ea. Nu se află nimic din toate acestea în grotelile din Lascaux și totuși acolo s-au făurit opere de artă. Chiar dacă, în intenția unor opere ale avan-gardei, au pierit concepția și noțiunea de artă instituționalizată, se poate presupune că oamenii n-au să înceteze a cînta și a ciopli chipuri de lemn, redînd ceea ce văd, a construi forme și a da expresie prin simboluri propriilor sentimente. Oare arta și-a pierdut funcțiile de altădată, îndeosebi funcția ei de reprezentare? Așa par să gîndească unii novatori. Totuși un abstracționist atît de radical cum e Ben Nicholson scrie despre artă: „Fundamentînd [arta] pe experiența abstracțiunii, ajungem cu încetul din nou la reprezentarea figurativă”.

Trăim într-o epocă de căutare a *noutății*: Oare această căutare nu va avea un sfîrșit? Istoria ne arată că totul se schimbă; se poate deci presupune că și această nevoie de schimbare va trece mai curînd sau mai tîrziu. Unii chiar cred că aceasta se va întîmpla destul de curînd. Paul Valéry, tipic om al epocii sale (nu mai puțin decît Witkiewicz), deja după primul război mondial se-ntreba dacă nu se va fi epuizat nevoia experimentării radicale. Totuși ea nu s-a epuizat, după cum n-a survenit sfîrșitul artei. Ne aflăm pe-un teren inegal, accidentat, nu știm ce ne-așteaptă. Se impune următoarea comparație: riul, care curge pe un teren accidentat, printre bolovani, face virtejuri, pînă cînd își schimbă albia. Dar se-ntîm-plă și să revină la vechea matcă, să curgă mai departe, egal și drept.

1. Sofiștii deosebeau două categorii de arte: cele ce se practică sub exigența *utilității* lor și cele ce procură *plăcere* (Isocrates, *Panegyricus*, 40 și idem: Anonim, *Hermogenis De statibus* în 11. Rnbe, *Prolegomenon Sylloge*, * p. 321). Altfel spus, ei au împărțit artele în cele ce constituie o necesitate vitală și cele ce reprezintă un adaos plăcut al vieții. Această clasificare a fost acceptată și prețuită de greci. În epoca elenistică, ea a reapărut uneori sub aspecte mult mai complexe. În special Plutarh a adăugat la categoria artelor utile și plăcute o a treia categorie, pe acelea ce sînt cultivate pentru *perfectiunea* lor. Dar el vedea pe cele perfecte nu printre artele frumoase, ci printre științe, așa cum sînt matematica și astronomia. Științele nu numai că erau considerate drept arte, dar și drept artele cele mai desăvîrșite.

2. Platon își sprijinea clasificarea pe faptul că diverse arte se află într-un raport diferit față de lucrurile reale: unele arte le produc (de exemplu arhitectura), altele, ca pictura, le imită (*Resp.*, 601 D; *Sophista*, 219 A; precum și Diog. Laertios, III, 100). Antiteza aceasta între artele *producătoare* și cele *imitative* a fost foarte răspîndită în antichitate și nu și-a pierdut popularitatea nici astăzi.

În altă clasificare, Platon opune artele producătoare de *lucruri reale* celor care produc numai *imaginile lucrurilor*, ficțiunea. Arhitectura aparține primei categorii, pictura celei de-a doua. De fapt, această clasificare, în ochii lui Platon, era identică cu precedenta; căci imitațiile erau pentru el nu lucruri, ci imaginile lor. Clasificarea lui Aris-totel nu se deosebește de-a lui Platon; atîta doar că găsisese altă formulă conceptuală, anume, el împărțea artele în cele ce *completează* natura și cele ce-o *imită* (*Physica*, 199 a 15).

3. Cea mai generală clasificare a artelor în antichitate consta în împărțirea lor în arte *libere* și

* *Despre formarea cauzelor* (în *Introducere la Operele selectate ale lui Hermogene*, n. tr.).

arte *vulgare*, obișnuite. Concepția revenea tot, grecilor, deși e mai cunoscută prin terminologia latină, ce opunea *artes liberales* acelor *artes vul-gares*. Mai mult decît alte clasificări, ea era condiționată de relațiile sociale din Grecia; principiul era următorul: unele arte cer un efort fizic, iar altele sînt libere de orice asemenea efort, fapt ce părea celor vechi nespus de important, despăr-țind artele „prețioase” de cele mai puțin „prețioase”. Astfel se manifesta regimul aristocratic al grecilor, precum și disprețul lor pentru munca fizică, privilegiul recunoscut activităților intelectuale. Drept arte libere (sau „liberale”) erau considerate artele intelectului — și drept vulgare, cele ce impuneau munca fizică, manuală. Prima grupă era socotită nu numai deosebită, ci și perfectă, superioară. Reamintim că printre acestea, cele mai prețioase, anticii numărau geometria și astronomia, care în concepția noastră nu sînt arte, ci științe.

E greu să indicăm pe inițiatorul acestei clasificări, cunoaștem doar numele cugetătorilor, care-au practicat-o mai tîrziu, au formulat-o, au răs-pîndit-o, însă n-au gîndit-o cei dintii. Galenus, vestit medic din veacul al II-lea î.e.n., în al său *îndemn convingător* (*Protrepticus*, 14), se află printre savanții care au utilizat-o și e cel care-a formulat-o cel mai exact (Cf. Cicero, *De officiis*, Despre datorii I 42.150). Mai tîrziu, grecii numeau artele liberales și *enciclice* (*Scholia* * la opera lui Dionysios Thrax, Bekker II 654). Termenul acesta, avînd un sens mai mult sau mai puțin similar cu modernul „enciclopedic”, etimologic înseamnă „ceea ce formează un cerc” și desemnează cercul artelor a căror cunoaștere e obligatorie pentru omul cultivat, educat.

Cîțiva savanți antici au mai adăugat o grupă de arte celor liberales și aplicate. De exemplu Seneca (*Epist.*, 88.21) deosebea artele care instruiesc pe copii (*pueriles*) de cele care distrează (*ludicrae*), reunind la drept vorbind două clasi-

99 * Explicații, comentarii.

ficări diferite: a lui Galenus și a sofîștilor. Clasificarea efectuată în acest mod era mai completă, i însă lipsită de unitate, adică de „fundamentum divisionis” unitar. _____-^

4. Altă clasificare antică ne e cunoscută prin Quintilian (*Inst. oral.*, II 18. 1). Acest retor roman din ultimul veac dinaintea erei noastre (inspirat de Aristotel) împărțea artele în trei grupe. Prima le cuprindea pe-acelea care numai examinează, numite de el *teoretice* și ca exemplu dădea astronomia. A doua cuprindea artele ce constau în acțiune (*actus*) și nu în produsul decurgînd din acțiune — erau numite *practice* și exemplificate prin arta dansului. Celei de-a treia grupe aparțineau artele producătoare de obiecte, care lasă după sine obiecte durabile, deși acțiunea artistului e deja încheiată; pe acestea, Quintilian le numea *poietycae*, avînd în greacă același sens ca și termenul „productive” din zilele noastre; și ca exemplu i-a servit pictura.

Clasificarea aceasta a avut și unele variante. Oionysios Thrax (*Scholia*, II 670), scriitor din era elenistică, a mai adăugat încă o specie, adică a artelor *apotelestice*, numire care înseamnă arte *finite* sau „duse pînă la capăt”, de fapt o altă denumire pentru artele „poietycae”. Gramaticul Lucius Tarreus a mai introdus capitolul artelor *organice*, adică al celor ce se slujesc de unelte („organon” fiind termenul grecesc desemnînd unealta) (*Scholia* la Dionysios Thrax, II 652). Și acest autor a construit o

clasificare, însă cu prețul renunțării la unitate.

5. Cicero a apelat la câteva clasificări ale artelor, decurgând din mai vechea tradiție grecească, însă a aplicat-o și pe aceea care, deși anexa la diviziunea respectivă artele libere (perfecte) și pe cele vulgare, s-ar părea că aparține gândirii sale originale. Luând ca bază a clasificării importanța artelor, el le împărțea în *cele superioare* (*aries maximae*), *medii* (*mediocrae*) și *inferioare* (*mino-res*). Din primele făceau parte cele politice și

militare, dintre cele medii — artele pur intelectuale, adică științele, dar și poezia și elocvența, iar grupei a treia îi aparțineau toate celelalte arte: pictură, sculptură, muzică, artă scenică, atletism. Deci, artele frumoase erau considerate drept *artes minores* (*De off.*, I 42). Cu mult mai importantă, pătrunzând în miezul lucrurilor, mai adecvată pentru grupa artelor „frumoase”, a fost altă diviziune a lui Cicero (*De oratore* III 7.26), anume aceea care introducea grupa artelor „oarecum mute” (*quasi mutae*) și pe aceea a *artelor cucintului* (*in oratione et in lingua* „în cuvîntare și în limbă”).

6. La finele antichității, Plotin întreprindea, la rîndul său, o nouă clasificare a artelor și anume una destul de completă (*Enn.*, [V9.11](#)) conținând cinci specii de arte: 1) artele producătoare de obiecte fizice, cărora le aparținea arhitectura, 2) arte conlucrînd cu natura, ca medicina sau agricultura, 3) arte care imită natura, așa cum face pictura, 4) arte care ameliorează și ornează acțiunile umane, ca retorica și politica, 5) arte pur intelectuale, ca geometria. Clasificarea aceasta, căreia în aparență îi lipsește un *principium divisionis* (principiu al diviziunii) unitar, îl posedă totuși prin faptul că se orienta după *gradul de spiritualizare* a artelor; începea cu artele pur materiale (de ex. arhitectura) și se termina cu geometria, pur intelectuală. În intenția lui Plotin, clasificarea aceasta era mai mult decît atît, căci servea și la o *ierarhizare* a *sistemului* artelor (altă diviziune a lui Plotin în *Enn.*, IV 4.31).

Să rezumăm acum tabelul de mai sus al A^echi-lor clasificări: antichitatea greco-romană cunoștea cel puțin șase clasificări ale artelor, dintre care mai mult de jumătate apărea în diverse variante. Fiecare din ele avea o altă bază: 1) Clasificarea sofistilor era fundamentată pe *scopul* artelor; 2) a lui Platon și Aristotel — pe *raportul* artelor față de realitate; 3) a lui Galenus — pe criteriul *efortului fizic* cerut de artă; 4) a lui Quintilian —

pe criteriul *produselor* obținute prin artă; 5) una din clasificările lui Cicero — pe criteriul *ierarhiei artelor*; iar altă clasificare a lui — pe criteriul *verbului*; 6) clasificarea lui Plotin — după *gradul de spiritualizare*.

Toate acestea erau diviziuni ale atitudinilor și capacităților umane luate în sfera lor cea mai largă, nu numai în aceea a artelor frumoase, chiar dacă le cuprindeau și pe-acestea. În schimb nici una din aceste diviziuni *nu deosebea artele frumoase*, nici una nu le separa de meserii. Dimpotrivă: *artele frumoase*, deoarece nu formau o grupă aparte, erau *risipite* printre celelalte, ca fiind *cele mai cariate* categorii de artă.

Și anume: 1) în clasificarea sofistilor arhitectura era considerată ca aparținînd artelor utile, iar pictura dimpotrivă ca făcînd parte dintre cele ce produc plăcere. 2) Platon și Aristotel considerau arhitectura drept artă producătoare, iar pictura drept artă de imitație. 3) Artele liberale (enciclice) cuprindeau muzica și retorica, dar nu arhitectura și dansul. 4) în clasificarea lui Quintilian, dansul și muzica erau arte „practice”, iar pictura și arhitectura — „poietycae” (apotelestice). 5) Cicero nu considera nici una din artele frumoase drept artă superioară, numai poezia și retorica erau pentru el arte medii, iar toate celelalte arte frumoase erau *artes minores*. 6) în clasificarea lui Plotin artele erau deopotrivă de împrăstiate, unele aparțineau primei grupe, altele celei de-a treia.

Și încă ceva: antichitatea n-a luat niciodată în considerație posibilitatea ca artele frumoase, deosebite de meserii, să formeze o grupă diferită. Desigur, există oarecare asemănare între concepția noastră despre artele frumoase și noțiunile antice despre artele liberale, artele care produc plăcere, artele „de imitație” și cele „poietycae”; însă toate aceste noțiuni din vechime erau mai ample decît noțiunea de arte frumoase. Unele dintre artele liberale, unele dintre cele producătoare de plăcere, unele dintre cele realmente *productive* erau efectiv arte frumoase (în sensul actual); unele —

dar nu toate. Nici libertatea, nici distracția, nici imitația, nici productivitatea nu reprezentau acele proprietăți care astăzi ar putea servi la definiția artei în sensul modern al cuvîntului (mai restrîns). Istoricul e înclinat să presupună că anticii țineau seama de toate posibilitățile raționale de clasificare a artelor — cu excepția uneia singure: deosebirea între artele frumoase și meserii, i

II. Împărțirea între artele liberale (libere) și cele mecanice (Evl mediu)

Evl mediu moștenise noțiunea antică despre artă și s-a servit de ea, dîndu-i totuși altă formulă. O putem găsi la Toma din Aquino (*Summa Theol.*, I-a, II-ae q. 57a 5 ad 1): el scrie că arta e „un sistem exact al cugetării” (*recta ordinatio rationis*) adică sistemul care ne permite să aflăm procedeele adecvate realizării unui scop dinainte propus. Mai pe scurt: arta e noțiunea corectă despre lucrurile ce trebuiesc făurite (*recto ratio factibilium*, „rațiunea corectă a celor făptuibile”). Împreună cu vechea noțiune despre artă, de la antichitate s-a preluat și vechea clasificare. Pe primul plan rămînea împărțirea artelor în libere și vulgare, adică cele intelectuale și cele ce impuneau o muncă manuală. Numai primele, cele libere, se considerau drept arte autentice: *ars* fără adjectiv însemna același lucru ca și *ars liberalis*. Isidor din Sevilla scria în ale sale *Differentiae* („Deosebiri”) că arta e

liberă prin natura ei, iar celor vulgare le dădea numele de „meșteșug” „*artificium*”¹ (*artificium gestu el manibus constat* „meșteșugul se realizează prin mișcările trupului și ale mâinilor”). Totuși artele ne-libere suscitau mai mult interes în Evul mediu decât în antichitate, erau mai prețuite, nu mai purtau denumirea (disprețuitoare) de „vulgare”, ci de „*mechanicae*”. Evul mediu a efectuat o împărțire cu totul spe-l03 cială a artelor, așa cum nu existase în antichitate,

împărțire atât a artelor libere cât și a celor mecanice. Diviziunile aveau aspectul unor tabele sau enumerări. Diviziunea și *tabelul artelor libere* s-au alcătuit mai de timpuriu — și-au fost acceptate îndeobște. Fundamentul era de ordin practic, educativ, corespunzând programului școlilor ce predau cele șapte arte liberale, împărțite în două categorii, aceea a celor trei arte umanistice, *artes rationales* sau *sermonicales*, (arte raționale sau ale cuvîntului), apoi a celor patru ale naturii, ale realității, *artes reales* (arte reale). Primele trei formau grupa *trivium*, iar cele patru formau *quadrivium*, fiecare grupă după numărul artelor ce conținea. *Trivium* cuprindea artele „raționale” — gramatica, retorica și dialectica, iar cele reale erau aritmetica, geometria, astronomia și muzica. Acestea erau chiar științe și nu arte în accepțiunea modernă a cuvîntului. Muzica se găsea în acest tabel în calitate de muzicologie sau știință despre acustică, în sensul cunoașterii raporturilor armonice dintre sunete. Diviziunile și tabelele la artele mecanice apar mai târziu, abia în secolul al XH-lea. Erau tot șapte, probabil prin analogie cu artele libere și pentru a fi simetrice cu acestea. Cunoaștem două tabele din acel veac. Unul (despre care am vorbit deja în capitolul precedent) se dator este lui Radulf de Campo Lungo zis Ardens, adică Arzătorul^x; el cuprindea *ars victuaria*, *lanificaria*, *architectura*, *medicina*, *ars suffragatoria*, *negocia-toria* și *militaria*; prin urmare, artele mecanice erau împărțite în: cele care serveau la alimentarea și înveșmîntarea omului, cele care-i asigurau un adăpost și mijloace de transport, îl vindeau de boli, dirijau schimbul de bunuri, ajutau la apărarea contra dușmanului; se divizau deci după scopul căruia îi serveau.

Celălalt tabel, din *Didascalicon* al lui Hugues de Saint-Victor (*Did.*, II 9) împarte artele mecanice în: *lanificium* (arta producerii veșmintelor),

¹ M. (Grabmami, *Geschichte der scholastischen Metaphysik*, 1909, t. p. 284:

armatura (producînd armele, locuințele și uneltele de lucru), *agricultura*, *venatio* (vînatul), *medicina*, *navigația* și *theatrica* (*scientia ludorum*). Și acest tabel s-a bucurat de apreciere; la fel în veacul al XHI-lea, au fost împărțite artele mecanice de către Sf. Bonaventura, mai apoi de către Robert Kilwardby (acesta din urmă trece cu vederea „*theatrica*”). La fel îl găsim într-un manuscris cracovian, *Quaestiones super Isagogen secundum Benedictum Hesse* (Chestiuni asupra Introducerii după Benedictus Hesse) cu deosebirea că *armatura* = arhitectura, e înlocuită cu arta războiului. Aceste tabele cu cele șapte arte mecanice trebuie considerate ca sistem de împărțire al artelor respective. Erau gîndite în mod individual și independent (din cele șapte, numai două sînt comune la Radulf și la Saint-Victor), cu toate analogiile dintre ele, îndeajuns de vădite pentru a ilustra în ce mod înțelegeau veacurile de mijloc artele mecanice. Atrage atenția faptul că nici unul din cele două tabele nu e complet: la Radulf lipsește navigația și la celălalt arta militară. Trebuie să admitem că ele nu constituie diviziuni (sau tabele complete), deci nu sînt clasificări *stricto sensu*, ci reprezintă un fel de selecție și anume o selecție a *celor mai importante* arte mecanice. În nici unul dintre aceste tabele nu există clasificarea de „arte frumoase”. La Radulf, abia dacă s-ar putea considera ca atare arhitectura, la Saint-Victor *armatura*, fiindcă ea cuprindea și arta construcției — și *theatrica*, fiindcă desemna spectacolele de teatru.

Se pune întrebarea: de ce din tabelele medievale lipsesc tocmai artele pe care noi le socotim drept cele mai autentice, cum sînt poezia, pictura, sculptura; ele nu sînt trecute nici printre artele libere, nici printre cele mecanice. Răspunsul e următorul: poezia lipsește deoarece medievalii vedeau în ea un gen de filozofie sau artă de-a profetiza, rugă sau confesiune, dar nu artă. Iar pictura și sculptura nu puteau fi arte libere, întrucît cereau o muncă manuală și nici arte mecanice, 105 fiindcă cereau o anumită pricepere aplicată conform unor reguli. De aceea, ele nu există în unele selecții de arte, unde figurează cele șapte mai importante. Alegerea fusese efectuată după criteriul importanței practice — nu prea mare în cazul picturii și sculpturii, în consecință ele trebuiau să cedeze locul altor arte ce serveau la asigurarea adăpostului și înveșmîntării, hranei și tămăduirii de boli. Aceasta era starea de lucruri care motiva lipsa celei mai vagi menționări în tabelele medievale a artelor considerate de noi astăzi drept arte în cel mai strict sens al cuvîntului.

III. În căutarea unei noi clasificări (Renașterea)

A. Și Renașterea a păstrat noțiunea clasică a artei. Ficino a desemnat-o ca o normă a producției: „*Ars est efficiendorum operum regula*”¹. Scriitorii renascentiști de mai târziu, atât filozoful La Ramee cît și lexicograful Goclenius, repetau cu strictețe definiția formulată cîndva de Galenus: „*Ars est systema praeceptorum*”ⁿ. (Arta e un sistem de precepte). Dimpreună cu noțiunea, se păstra și vechea clasificare.

.Benedetto Varchi, care s-a ocupat de clasificarea artelor mai îndeaproape decât alți umaniști și savanți renascentiști (în disertația *Della maggio-ranza deWarte*, Despre supremația artei 1546) le împărțea ca și sofistii greci în arte utile și arte plăcute, dar le mai împărțea ca și Galenus, în libere și vulgare, ca și Seneca — în *ludicrae* = *giocose* și *puerili*, ca și Platon, în arte ce se slujesc de exemplele naturii și arte ce nu se slujesc de ele; în fine, asemeni lui Cicero, Varchi deosebea artele fundamentale (*architettonide*) și artele subordonate (*subalterne*). Deci, toate vechile împărțiri rămî-neau mai departe actuale — și numai ele.

Majoritatea împărțirilor clasice s-a păstrat vreme îndelungă. *Lexicon Philosophicum* al lui R. Goclenius (1607)

împărțea artelor în „principale”, ca arhitectura — și „auxiliare”, ca pictura; în „creatoare”, ca sculptura — și „instrumentale” (*organicae*) care serveau de instrumente celorlalte; le mai diviza în libere și mecanice, cu toate că le numea și le desemna oarecum altfel și pe unele și pe altele. Anume, pe unele, Goclenius le numea „pure”, pe altele „manuale”: primele tindeau la adevăr și știință, celelalte — la producerea de obiecte utile. Deci toate erau ca mai înainte. Veacul al XVII-lea nu numai că a menținut străvechile împărțiri ale artelor, dar le-a și înmulțit într-un mod cu adevărat barochist. J.H. Als-ted în *Enciclopedia* sa în numeroase tomuri (1630) ajunsese până la 17 împărțiri ale artei: arte intelectuale (*mentales*), manuale (sau ca în greacă, *chirurgicae*) etc. Altul împărțea artelor în dificile și lesnicioase, altul în suplimentare (ca farmacologia) și atrăgătoare — sau prevenitoare de boli (ca de exemplu balneologia); în arte străvechi (ca agricultura) și arte noi (ca tipografia); în arte absolut necesare (ca păstoritul) și arte de care ne putem lipsi (actoria); în cinstite (pictura) și necinstite (meseria mijlocitorilor, misitia) — și mai sînt zeci de alte diviziuni. Le menționăm nu pentru meritele lor, ci ca *signa temporis*. Și nu mai trebuie să subliniem că aici arta e luată în sens foarte larg, nu e cîtuși de puțin restrînsă la artelor frumoase sau măcar la cele libere.

B. Veacurile Renașterii și Barocului sînt memorabile în istoria clasificării artelor prin cu totul altceva: acum ia naștere conștiința că printre arte, *largo sensu*, pictura, sculptura, poezia, muzica ocupă un loc anumit și se cuvine să ocupe un loc distinct în clasificarea artelor. Nu de la-nceput s-a dat expresie acestei conștiințe, acestui sentiment: tentative de separare a diferitelor arte, *sensu strictiori* (în sens mai strict) au fost mai multe, însă nici una nu s-a dovedit eficientă.

Astăzi, cînd artelor frumoase sînt de mult timp separate și chiar considerate, adeseori, drept unicele arte propriu-zise, ni se pare inutilă încercarea de-a explicita o asemenea conștiință, un atare 167 sentiment. Însă nu mai puțin, noi am putea

lămuri motivele de ordin social: schimbarea poziției sociale a arhitecturii, picturii, sculpturii, precum și a muzicii, a poeziei — poziția aceasta s-a schimbat atît de mult încît diferențierea, separarea acelor arte a devenit lucrul cel mai natural. Totuși, ca să le cuprindem într-o *grupă separată*, trebuia să se stabilească ceea ce le unește între ele și ce le separă de alte arte, științe și meserii. Aici, îndelungă vreme s-a menținut dezacordul; după cum s-a mai arătat, au fost propuse diverse teorii, însă nici una nu a găsit vreun ecou, devenind opinie generală. Unul dintre umaniștii timpurii (Manetti) s-a străduit să deosebească drept *artes ingenuae*, adică: arte ale intelectului, dar și ale reflecției — acele arte ce se bucurau de recunoașterea generală, însă care totodată erau prea puțin utile; dar propunerea lui n-a fost acceptată, ca și aceea a altui umanist, Lorenzo Valla (*Elegantiarum latinae linguae* *, 1443, praef.), anume că artelor „cele mai apropiate de cele libere” (pictura, sculptura și arhitectura) „tind la reprezentarea elegantă a lucrurilor”. Tot așa, nu s-au acceptat propunerile scriitorilor din *Cinquecento*, ca artelor de mai sus să fie separate de artelor mecanice, ele fiind „nobile” (G.P. Capriano) sau „arte ale memoriei” (L. Gastelvetro). Nu s-au acceptat nici teoriile epocii barocului și manierismului, ca artelor să fie împărțite în „imagistice” (Menestrier) sau „figurative” (E. Tesauro). Nu s-au admis nici tentativele de la începutul secolului luminilor, de a se împărți artelor după criteriul agreementului (arte „plăcute”, printre alții la G.B. Vico). Se accepta numai acea clasificare al cărui criteriu definitoriu îl constituia frumosul.

La răscrucea secolelor Renașterii și Barocului a apărut o nouă, mare clasificare a priceperilor, cunoașterilor, care a exercitat o însemnată influență. A fost aceea a lui Francis Bacon. Ea era, foarte aproape de diferențierea artelor frumoase, mai ales atunci cînd distingea (*De dignitate et*

* Titlul exact: *Elegantiae latinae linguae* (Expresiile alese ale limbii latine; n. trad.). 108

augmentis scientiarum, Despre demnitatea și progresul științelor, IL1) o grupă aparte de „priceperi” adică pe acelea fundamentate nu pe rațiune (ca științele), nici pe memorie (ca istoria), ci pe imaginație. Era, într-adevăr, un criteriu de bază pentru a despărți grupa artelor de științe și de meserii. Totuși, în domeniul imaginației Bacon includea numai poezia, văzînd exclusiv în ea plămuirea fanteziei omenești. Muzica sau pictura însemnau pentru el cu totul altceva, în sensul că erau *artes voluptuariae* (desfătătoare), servind plăcerii văzului și auzului; le privea deci ca pe niște indeletniciri practice și le socotea ca făcînd parte din aceeași grupă ca medicina și cosmetica (*De dignitate*, ÎV, 2, precum și *Advancement of Learning*, ed. 1960, p. 109). A mai trecut multă vreme pînă ce s-a ajuns la o atare împărțire a artelor, în care să afle loc grupa artelor zise frumoase, deosebită de celelalte grupe.

IV. Clasificarea artelor

în „frumoase” și mecanice (Secolul luminilor)

O asemenea împărțire a fost săvîrșită abia în epoca luminilor, cînd — în fine — s-a acceptat termenul de arte „frumoase”. Sporadic apăruse ceva mai de timpuriu, în secolul al XVI-lea era deja folosită de Francisco da Hollanda (în portugheză: *boas artes*). În secolul următor, denumirea devenise mai familiară; către sfîrșit ea apărea în titlul unei cărți a cărei temă o constituiau poezia și artelor plastice: *Cabinet des beaux-arts* al lui Charles Perrault (1690). Însă aceasta era doar un preludiv. Abia pe la mijlocul veacului următor, Charles Batteux enumera artelor acestea într-o unică grupă și le deosebea cu totul de celelalte, împărțind artelor în frumoase și mecanice. Cartea lui a apărut în 1747 sub titlul *Les beaux-arts reduits à un seul principe*.

A. În concepția lui Batteux, grupa distinctă a artelor frumoase ², se compunea din cinci: muzica, poezia, pictura, sculptura și dansul (mai exact: arta mișcării, *Vart du geste*). Nota lor distinctivă era, după autor, menirea lor

comună de-a place, dar și faptul că imitau natura. Marea sferă a artelor (în sensul tradițional) se împărțea pe-atunci în artele frumoase, a căror rațiune de-a fi e plăcerea produsă de ele — și artele mecanice, a căror rațiune e utilitatea. Batteux le adaugă o a treia grupă — intermediară — având ca scop atât plăcerea cât și utilitatea; această grupă numără numai două arte: arhitectura și elocvența. Principiul diviziunii nu era nou: arte plăcute și folositoare, de imitație și de creație sau de creație și de redare, iată ceea ce cunoscuseră veacurile străvechii Grecii. Noutatea rezidă în denumirea de arte „frumoase” — și — mai mult în reunirea într-o singură grupă a multor arte așa de diferite din atâtea puncte de vedere, ca artele plastice, arta cuvîntului și muzica. De fapt, era și aceasta o inovație relativă, căci înrudirea dintre pictură și sculptură era cunoscută de mult; din vremea Renașterii, aceste arte erau cuprinse în denumirea comună de *arti del disegno*. Varchi cuprindea pictura și sculptura sub o singură denumire: *una sola arte*. Despre afinitatea dintre poezie și pictură ne vorbește popularul dicton *ut pictura poesis*, la răspîndirea căruia contribuise Horațiu. Mai puțin apropiate păreau aceste arte de muzică, deși în vechime muzica fusese alăturată poeziei. Nimic mai natural decît includerea elocvenței în acest tabel. Sub această denumire, în sistemul acelei epoci apărea tot ce se scria în proză: „proză sau elocvență, căci le socotesc drept unul și-același lucru”, scria Batteux.

B. Împărțirea propusă de el a fost admisă în curînd. Chiar la doi ani după editarea cărții,

² P. O. Kristeller, *The Modern System of Arts*, n-„Journal of the History of Ideas”, XII, 4, 1951, precum și XIII, 1, 1952.

a apărut traducerea (liberă) în engleză, mențînd în titlu *5 polite* arts*, deși nu cu totul aceleași: poezia, muzica, pictura, arhitectura și elocvența, în 1751, anul apariției primului tom al *Marii Enciclopedii franceze*, problema clasificării artelor încă mai stătea în cumpănă. În articolul său *Ari* din *Encyclopedie*, Diderot se menținea tot la vechea împărțire: arte libere și arte mecanice; în schimb, d'Alembert, în al său *Discours preliminaire* la *Encyclopedie*, se sluzea de termenul „arte frumoase”, enumerînd pictura, sculptura, arhitectura, muzica și — în alt loc — poezia. Denumirea a trecut din limba franceză în alte limbi, ca italiana, germana, polona. În engleză la început s-a încercat de-a se impune numirea *polite arts* sau, după propunerea lui J. Harris (*Three Treatises*, 1744) *elegant arts*; în fine, s-a stabilit aceea de *fine arts*. În limba rusă s-a încetățenit denumirea arte elegante, nu frumoase.

C. Opinia epocii luminilor accepta concepția lui Batteux, dar cu o rezervă: nu recunoaște cea de-a treia grupă, care adaugă artelor frumoase arhitectura și elocvența. La aceasta a contribuit J.A. Schlegel, traducătorul lui Batteux în germană. Dacă Batteux însuși nu reunise arhitectura și elocvența cu artele frumoase, fusese din cauză că acestea — după opinia lui — se deosebesc prin ceva mai mult decît prin frumos, anume prin imitarea naturii, ceea ce nu e cazul celorlalte două. La generația următoare teza a căzut: nu e prima dată cînd o concepție oarecare capătă un alt aspect decît cel pe care i l-a conferit inițiatorul. Clasificarea imaginată de Batteux a fost inclusă în teoria europeană a științelor, dar sub o formă mai simplă, conținînd numai două grupe, nu trei, adică numai artele frumoase și cele mecanice. După ce arhitectura și elocvența au fost anexate artelor frumoase, numărul lor a sporit la *șapte*, la fel ca odinioară artele libere și artele mecanice. În teorie, numărul artelor era mult

UI * Culte, rafinate, elegante (engl. in text; n. trad).

mai bine statornicit decît în tabelele ce le cuprindeau ; la scriitorii secolului luminilor se repetă mereu noțiunile celor trei arte plastice: arhitectura, sculptura și pictura, cu adaosul poeziei și muzicii, ca niște *altoiuri* printre artele frumoase; celelalte locuri, pînă la șapte, erau completate în mod variat: fie elocvența, fie teatrul, dansul, horticultura.

Clasificarea lui Batteux n-a constituit o invenție genială. Ea era demult în germene. Multe asemenea clasificări fuseseră propuse și mai înainte, dar n-avuseseră norocul acesteia. O dată admisă, ea a determinat o schimbare radicală în noțiunea însăși a artei. Și deși nu era ideea unui geniu, definiția lui Batteux a constituit cel mai important eveniment în istoria europeană a clasificării artelor.

D. Artele frumoase, *Us beaux-arts*, ocupau acum o poziție privilegiată printre arte, așa cum o avuseseră odinioară artele liberale. Artele frumoase erau opuse celor mecanice, precum mai demult artele liberale. Sulzer numea obișnuite *fgemein*) artele ce nu aparțineau grupei celor frumoase, întocmai cum se procedase cîndva cu cele ce nu erau liberale. Și cu toate că sfera artelor mecanice (sau obișnuite, comune) a suferit și ea o schimbare, totuși ea nu mai includea pictura, sculptura, arhitectura.

Diferențierea artelor frumoase a fost urmată curînd de una din consecințele ei directe: artele, deosebite de celelalte ca „frumoase”, devin *unicele* arte adevărate, iar denumirea de „arte” începe să fie aplicată numai lor. Cine spunea „artă”, se gîndealao artă frumoasă, precum în Evul mediu „artă” însemna numai o artă liberală. În lumea *artei* nu se schimbaseră nimic, dar în terminologia acesteia se petrecuse un salt. Termenul „artă” își restrînsese înțelesul. Prin aceasta se înțelegea acum numai clasificarea artelor *frumoase*. Totodată se lua în considerație clasificarea *produselor* artei (deci opere de artă), așa pre- na

cum odinioară se procedase la clasificarea meșteșugurilor și dexterităților.

Secolul luminilor a conceput și realizat o sarcină de ordin încă mai general decît împărțirea artelor, anume *împărțirea întregii activități* umane. Și în acest proces arta și frumosul au ocupat poziții onorabile. S-a recurs la gîndirea mai veche, îndeosebi a lui Aristotel, la împărțirea activităților umane în teoretice, practice și „poietycae”, sau: cunoaștere acțiune, producție. Sau altfel spus: știință, morală, arte frumoase. Această diviziune fusese mai demult impusă de englezi, iar în Germania Kant o dezvoltase și contribuise masiv la răspîndirea și

consolidarea ei.

E. Secolul luminilor împărțise artele în frumoase și mecanice, dar nu se ocupase prea mult cu diviziunea în continuare a artelor frumoase. Cu o singură excepție, dar considerabilă: artele literare s-au separat de cele plastice, „beletristica” de „artele frumoase”, *Ies belles-lettres de beaux-arts*. Fusese și un moment de șovăire: beletristica (conform lui Batteux) fie că era inclusă în „artele frumoase” concepute în sens mai larg, fie că toate erau opuse artelor nemecanice. Secolul luminilor și-a lămurit perfect profunda dualitate a creației: crearea de cuvinte și crearea de obiecte. S-a luat deci atitudine contra lozincii imitării unui gen de artă de către celălalt, împotriva dictoanelor *ut pictura poesis* și *ut poesis pictura*. Precum odinioară, în Renaștere, Leonardo, L. Dolce, B. Varchi, așa și-acum, chiar cu mai multă hotărâre, ca adepți ai principiului separării între artele poetice și plastice se manifestau Shaftesbury, Richardson, Dubos, Harris, Diderot.³ Cel mai hotărât și mai categoric vorbește Lessing (*Laocoon*, 1766): „Pictura, ca și poezia, se servește de diferite semne: semnele picturii sînt figurile și culorile în spațiu, semnele poeziei — sunetele articulate în timp. Semnele picturii sînt

³ Gî. W. Folkierski, *Entre le classicisme et le roman-IX3 tisme*, Paris-Kraków, 1925.

naturale, semnele poeziei sînt arbitrar [...]. Pictura poate reprezenta obiecte ce stau alături în spațiu, poezia — obiecte ce se succed în timp.”⁴ Astfel, după cum spune Goethe (*Dichtung und Wahrheit*, II, 18), „a fost explicată deosebirea dintre arta plastică și arta cuvîntului.”

În convingerea că asemănările dintre cele două genuri de arte e totuși în număr aproape egal cu deosebirile lor, M. Mendelssohn (*Betrachtung-en*, 1757) a căutat să le trateze pe toate în mod unitar — și din 1771 J. G. Sulzer (*Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 1771 — 1774) s-a străduit să-i aplice metoda. Goethe, în recenzia cărții respective, publicată în același an, a ironizat ideea reunirii laolaltă a unor lucruri, după opinia lui, atît de diferite.⁵ Să adăugăm că Mendelssohn și Sulzer nu examinaseră mai adînc justetea diviziunii artelor în „frumoase” și literare, și nici nu văzuseră deosebirea mai profundă dintre acestea. E încă un prilej de-a ne da seama că împărțirile artelor pot fi și au fost înțelese în mod variat.

F. Ca și-n alte probleme de estetică, ultimul cuvînt în secolul al XVIII-lea l-a avut, în această privință, Kant. În *Critica puterii de judecare* (1790), el a făcut oarecum un bilanț al celor realizate de secolul său în materie de diviziune a artelor. Dintre arte, le separă pe cele frumoase, dar într-un mod mai complex: artele erau separate în *mecanice* și *estetice* și abia după aceasta în plăcute și frumoase. Pe acestea le separă în continuare și nu numai într-un singur fel: conform lui Platon, le diviza în arte ale adevărului și arte ale aparenței, numărînd arhitectura printre primele și pictura printre celelalte. Le mai împărțea și în arte ce operează cu obiecte existente în natură și altele operînd cu obiecte create de arta însăși.

⁴ Cf. J. Bialoslocka, *Lessing și artele plastice* (în lb. pol., v. O. E. Lessing, *Laocoon*, Wrocław-Wa'szawa-Kraków, 1962).

⁵ Recenzie retip. în: *Werke*, Woimav, 1896, t. 37, p. 206; cf. P. O. Kristoller, *op. cit.*

Iar în cea mai originală dintre toate diviziunile sale, el deosebea tot atîtea specii ale artei cîte moduri de expresie și de comunicare a gîndirii și sentimentelor sînt accesibile omului. Credea că acele moduri sînt trei: cuvinte, sunete și gesturi, corespunzînd la trei genuri de arte frumoase: poezia și elocvența, ce se slujesc de cuvinte, muzica, ce se slujește de sunete, iar cele ce se slujesc de gesturi sînt pictura, sculptura și arhitectura.

V. Clasificarea artelor frumoase (epoca modernă)

În secolul trecut, cercetătorii s-au ocupat de clasificarea artelor mai puțin decît în cel precedent, iar după cotelitura efectuată atunci în materie de noțiune a artei, clasificările s-au referit la arte într-un sens mai limitat al cuvîntului — și anume la artele *frumoase*.

A. La începutul secolului al XIX-lea, aceste clasificări se distingeau printr-o metodă specială. Punctele de plecare ale clasificărilor mai vechi fuseseră de obicei modalitățile artelor practicate efectiv; metoda consta în compararea lor, iar intenția era sistematizarea diverselor ramuri de artă.

Dar sistemele filozofiei idealiste din secolul trecut concepeau împărțirile artei procedînd de la alt punct de plecare, cu altă metodă și cu alte intenții: punctul de plecare era *noțiunea* de artă, metoda — dezmembrarea ei, intenția — căutarea variantelor. Procedeu era aprioric, după cum cel dinainte (în genere) fusese empiric.

Adevărul e că orice asemenea clasificare avea un dublu punct de sprijin: datele sînt empirice și examinarea e noțiunală; totuși acum pivotul acestor teorii se deplasează brusc. Clasificările apriorice au apărut deja la generația ce-a urmat după Kant. Schelling, în chip tot atît de inoperant pe cit de spectaculos, 115 clasifică artele după criteriul raportului lor față

de infinit, iar Schopenhauer — le raporta la voință, textură a sistemului său metafizic.

Autorul polonez Libelt, în cartea sa *Estetica sau Știința frumosului* (1849, p. 107) nu numai că a egalat clasificările germane, dar încă le-a întrecut din punctul de vedere al artificialității arbitrarului. A împărțit artele după idealul spre care tindeau și idealul putea fi sau frumosul sau adevărul sau binele; le mai împărți și după felul cum acest ideal plămăiește și modelează artele în spațiu, în timp sau în viață. De aici a rezultat următoarea clasificare:

I

Arte ale Arhitectura — idealul frumosului în

forme Sculptura — idealul adevărului spațiu

Pictura — idealul binelui

II Muzica — idealul frumosului în
Arte ale Poezia — idealul adevărului timp
confinu -
tului Elecvența — idealul binelui

III

Arte Idealizarea naturii — idealul
sociale frumosului în
Educația estetică — idealul viață
adevărului Idealizarea socială — idealul binelui

Pentru completare, se cuvine să mai lămurim că rubrica intitulată de Libelt „idealizarea naturii” se diviza la
rindu-i tot în trei: Horticultura, sau înfrumusețarea naturii însăși — Veșmîntul, sau înfrumusețarea trupului —
Podoabele, sau înfrumusețarea vieții.

Ceea ce a făcut Libelt (și alți esteticieni ai vremii lui) se poate caracteriza în felul următor: pentru deosebirile
reale dintre arte ei căutau explicații nerealiste (și artificiale).

Cam așa s-a prezentat și binecunoscuta împărțire a lui Hegel însuși — mai de timpuriu, căci încă din 1818 el își
publicase ale sale *Vorlesungen iiber die Ästhetik*. După opinia lui, artele se împărțeau
în: simbolice, clasice și romantice. Esența acestei clasificări era însă de factură deosebită: Hegel nu se călăuzea
după speciile artelor, ci după *stilurile* ce se manifestă succesiv în cadrul diverselor specii. Această idee a fost
fertilă, căci de-a lungul unui secol și jumătate care a urmat, au fost concepute multe alte clasificări similare. Însă
aceasta însemna realizarea unei alte sarcini decît a celeia pe care de veacuri încerca s-o îndeplinească operația de
clasificare a artelor.

B. Marile sisteme se epuizaseră pe la mijlocul veacului trecut, și locul lor a fost luat de cercetări mai empirice.
Clasificările fundamentate pe enumerarea *posibilităților* au fost din nou subordonate artelor practicate efectiv.
Centrul esteticii se afla acum în Germania. În domeniul clasificării artelor, autorii au dovedit o notabilă
inventivitate. Existau antecedente: clasificările lui Kant precum și cele ale lui F. Th. Vischer, cel mai consecvent
dedicat esteticii dintre discipolii lui Hegel, care, ținînd seamă de artele ce se dezvoltau sub raport faptic, le
împărțea după genul imaginației: arta este reproductivă în domeniul plastic, e creativă în muzică și, cum afirmă
el însuși, e „poetică” în poezie.

În a doua jumătate a veacului trecut, artele (frumoase) s-au împărțit în diverse moduri: cele percepute cu văzul și
cele percepute cu auzul, cele creative și cele „reproductive”, * apoi arte ale mișcării și arte statice, în arte care
necesită executanți sau interpreți (cum e muzica) și arte care n-au nevoie de-așa ceva (pictura); în arte care
prezintă toate părțile operei concomitent, arte ce se desfășoară în timp, ca muzica și literatura; arte care suscită
asociații de idei bine definite (pictura sau arta cuvîntului) și altele care suscită asociații nedefinite cum e muzica.
Mai tîrziu, o dată cu noile curente, artele au început să fie

* Cf. N. Hartmann, *Estetica*, trad. în rom. de Const. Floru (București, Ed. Univers, 1974, p. 106, 291, passim. N. trad.).

împărțite în figurative și nonfigurative, sau — cum se mai numeau — concrete și abstracte, asemantice și
semantice. Cu deosebire fusese intens uzitată împărțirea artelor în *pure* și *aplicate* — pereche de noțiuni tipică
secolului trecut, după cum era odinioară perechea *libere* — *vulgare*, apoi *libere* și *mecanice* — și constituind
întrucîtva ecoul acelora.

La aceste împărțiri se făcea uz de diverse *fundamenta divisionis* („fundamente ale clasificării”): artele se
împărțeau după simțurile cărora li se adresau, după funcția lor, după modurile de efectuare, de acțiune, de
folosință, după felul elementelor componente. Atare diviziuni se răs-pîneau. foarte repede și deveneau un bun
obștesc, anonim. În fine, a ieșit la iveală un fapt deosebit: în ciuda diverselor principii de diviziune, rezul-tele
erau similare, artele se repartizau în aceleași grupe ca și cum împărțirea lor n-ar fi format obiectul vreunei
dispute și discutabil ar fi fost numai principiul inițial. Lucrul acesta se evidențiază lămurit în tabelul alcătuit de
către M. Dessoir (*Ästhetik und allgemeine Kunstwis-senschaft*, 1906j:

ARTE ALE SPAȚIULUI

(„ale imobilității și existenței simultane”)

Sculptura Pictura

ARTE ALE TIMPULUI

(„ale mișcării și succesiunii”)

M i m i c a Poezia

Arte ale imitației, ale asociațiilor definite, ale *formelor reale*

Arhitectura Muzica

Arte plastice (mijloace afective — imagine spațială)

Arte libere, ale asociațiilor indefinite, ale *formelor ireale*

Arte poetice (mijloace afective — gest auditiv /Laut-Gebärde/)

Totuși Dessoir, mare autoritate a epocii în materie de estetică, își încheia trecerea în revistă a clasificărilor cu
această concluzie pesimistă: „Se pare

ca nu există un atare sistem al [clasificării] artelor, care să satisfacă toate exigențele” (*Es scheint kein System der
Künste zu geben, das allen An-sprüchen genügt*).

C. Dar încercările de clasificare n-au încetat. În 1909 J. Voikelt formula alte propuneri, dacă nu noi, cel puțin exprimate în chip savant: arte cu conținut obiectiv și neobiectiv (*Künste mit dinglichem und mit undinglichem Gehalt*); apoi arte ale formei și ale mișcării (*Künste der Geformtheit und der Bewegung*), arte realmente corporale și aparent corporale (*wirklich körperliche und scheinkörperliche Künste*). În același an, esteticianul polonez K.F. Wize (într-o carte germană) propune împărțirea artelor în plastice, sonore și dinamice. *Encyclopaedia Britannica* din 1910 împărțea artele — în mod tradițional — în arte imitative și neimitative, în libere și auxiliare, în arte care dau formă și pun în mișcare, grăitoare (*shaping, moving, speaking*). Iar eminentul psiholog german O. Kulpe revenea în 1907 la o împărțire încă mai banală: arte optice, acustice și optico-acustice. Era un fel de renunțare la considerațiile filozofice formulate pe tema clasificării. Totuși detașarea poeziei de teatru (plasat în altă rubrică) și plasarea ei în aceeași grupă cu muzica trădau insuficiența unei clasificări atât de simple.

D. După cele două războaie mondiale, problema clasificării artelor a trecut pe-al doilea plan, deși s-au mai ivit noi tentative, s-au mai propus noi principii. Germania încetase de-a mai fi centrul esteticii și teoriei artei. În Franța, remarcabilul gânditor ce semna cu pseudonimul Alain, între anii 1923—1939, împărțea foarte original artele în sociale și solitare: dintre acestea din urmă făceau parte pictura, sculptura, ceramica, parțial arhitectura, și considera că ele se justifică integral prin atitudinea artistului față de propria-i operă, fără să țină seama de actualul sistem al rela-

119 țiilor dintre oameni. E. Souriau (*La correspon-*

dance des arts, 1947) împărțea artele în plastice și ritmice. În S.U.A., S. Langer (1953) propunea împărțirea artelor după genul de iluzie pe care-l procură. Th. Munro le împărțea (*The Arts and their Interrelations*, 1951) în alt mod, anume în geometrice și biometrice, adică după cum operează: cu abstracțiuni sau cu forme vii. L. Adler le diviza în directe (fără unelte) și indirecte (săvârșite cu ajutorul instrumentelor), diviziune simplă și masivă, separând de-o parte artele plastice, de cealaltă pe cele acustice; de-o parte, pe cele „apollinice”, de alta „dionisiace”; însă această simplitate e obținută prin omiterea cârților și instrumentelor muzicale, poezia și muzica reducându-se la arte vocale. În Polonia, J. Makota (*Despre clasificarea artelor frumoase*, 1964) dez-voltând principiile călăuzitoare ale fenomenologiei lui R. Ingarden, împărțea artele după „straturile” pe care le conțin.

O trăsătură caracteristică a unor asemenea tentative constă în formularea mai multor clasificări de către unul și același autor: așa procedară Dessoir, Voikelt, Munro. Nici în această trăsătură nu-i nimic nou, fiindcă așa au făcut de mult Platon, Plotin și Cicero; Aristotel scria că artele se diferențiază între ele sub mai multe raporturi, atât prin modalitate cât și prin mijloacele și obiectul procesului de creație și că fiecare asemenea raport duce la împărțirea într-alt fel a artelor. Pe Alsted nu l-a depășit nimeni în materie de criterii multiple pentru împărțirea artelor. Dealtfel și Kant a încercat să dea mai multe clasificări.

E. Un atare pluralism prezintă măsura dificultății de a soluționa problema clasificării artelor.

Dificultatea aceasta nu e cu deosebire tipică pentru epoca noastră, epocă înclinată mai degrabă spre soluții extreme, exagerate. Contemporanii vor să aibă tot sau nimic, să aibă o clasificare definitivă ori să renunțe definitiv la orice clasificare.

Printre clasificările actuale sînt unele axate pe aspirații *maximaliste*, mergînd în această privință mult mai departe decît filozofii idealști din veacul trecut. Cea mai cunoscută clasificare de felul acesta e a lui E. Souriau (*op. cit.*, 1947). El divizează artele în arte ce operează prin linie, altele operează prin masă, prin culoare, prin mișcare, prin sunete articulate și sunete nearticulate, ajungînd iarăși la cifra de șapte, preferată în Evul mediu. Dar aici ea posedă un dublu caracter, căci fiecărui domeniu de artă Souriau îi atribuie două posibilități: există arte ale realității abstracte și arte menite a reprezenta realitatea; pictura „pură”, e despărțită de pictura cu caracter de reprezentare; alături de muzică (în sensul obișnuit), Souriau plasează muzica descriptivă ca o artă separată. Acest sistem al celor 14 arte se poate reprezenta grafic în chip de cerc, figură geometrică închisă și pretinzînd să înfățișeze nu numai artele actualmente practicate, ci în genere toate cele care ar fi posibile; s-ar putea spune că e o clasificare în continuă creștere, în care vor găsi loc toate artele cu putință, deci și cele ale viitorului; Souriau a vrut să le prevadă, prin urmare nu fără motiv dăduse uneia din cărțile sale titlul *Viitorul esteticii* (*Uavenir de Vesiheti-que*, 1929). Dar cu ce preț e obținută această alcătuire! Nu numai că „muzica descriptivă” e detașată de muzică, dar pe lîngă literatura de ficțiune se află și arta prozodiei pure, care încă nu există și nici nu se știe dacă va exista vreodată. F. De mult mai mare simpatie s-a bucurat în zilele noastre o părere diametral opusă, anume cea *minimalistă*, punînd la îndoială valoarea științifică, valabilitatea sau aplicabilitatea diviziunii artelor. Întîlnim opinia aceasta (D. Huis-man) chiar în anturajul lui Souriau, care susține că în operația de diviziune a artelor, „e greu

să se evite artificialitatea". Această opinie pesimistă se sprijină pe rezultatul neînsemnat al eforturilor multiseculare, precum și pe dificultățile întîm-pinate de toate încercările de clasificare. Principalele dificultăți sînt următoarele două: 1. E cu neputință să se împartă arta, 121 întruclt sfera lor nli fcRybfetă, ftiht'exist i un con-[„G. DiMA"

sens asupra întrebării ce e arta și ce nu este ea, ce activități și ce produse omenești aparțin artelor și ce nu le aparțin. Se aplică diverse criterii: ce înseamnă artă conform unuia, nu mai înseamnă arta după altul, de unde provin ezitări în ceea ce privește sfera artelor. Dacă e suficient să considerăm drept artă un produs uman corespunzînd cerinței de-a produce plăcere, atunci parfumurile sînt opere de artă; dar ele nu sînt așa ceva, deoarece unei atare opere i se cere și-un conținut spiritual. În genere se consideră ca aparținînd artei acelea care posedă o denumire proprie, o tehnică proprie, producători proprii și o anumită poziție socială; dar asemenea procedare poate să ducă totuși la omiterea altor arte ce nu s-ar încadra perfect în asemenea criteriu.

2. Dacă e greu să stabilem ce e arta, cu atît mai greu ar fi să precizăm ce e o *artă*. Pentru Aristotel, tragedia și comedia erau două arte diferite, la fel cîntatul din flaut și cîntatul din gitară, căci impuneau alte dexterități. În timpul Renașterii, sculptura în lemn trecea drept altă artă decît sculptura în piatră, decît turnarea în bronz și modelarea în ceară; fiecare din ele își avea propriul său nume, nu exista o denumire comună. Cum ar fi putut fi tratate drept o singură artă, dacă ele aveau o tehnică diferită și utilizau alte materiale? Alsted socotise că munca depusă la statuile în piatră și în metal forma o singură artă, însă vedea totuși patru arte acolo unde noi vedem doar una, „sculptura". Dacă sfera sculpturii e, ra privită de regulă mai restrîns, a picturii adesea în sens mai larg. În vremea barocului, picturii îi aparțineau spectacolele teatrale, construirea arcurilor de triumf, *castra doloris*, * focurile de artificii, chiar și horticultura. Cum s-ar fi putut clasifica artele, dacă sfera lor și limitele dintre ele se datorau convențiilor, iar convențiile erau mereu supuse schimbării?

Nu numai denumirile artelor își schimbau semnificația, ci se schimbau, se amplificau artele înseși.

* Cenotafe ornamentate cu figuri alogorice, proprii pom pei funerare a secolului al XVII-lea (n. trad.).

Actualmente, lîngă pictura figurativă stă cea abstractă, la fol stau lucrurile cu sculptura — și cum din totdeauna pictura și sculptura s-au considerat drept arte reproductivă, arte ale redării, însăși divizarea artelor în arte reprezentative și arte creatoare rămîne sub semn de întrebare. 3. Poate că totuși în acest noian al diviziunilor, unora dintre acestea să le fie dat să se salveze, înainte de toate, se disting artele concrete și artele cuvîntului.

În arta actuală, clasificarea devine dificilă din pricina lipsei de unitate intențională a tematicii, a amestecului într-o singură operă a diverse motive înlănțuite „fără o legătură vădită, așa cum se înlănțuiesc în viață", ca să-l cităm pe G. Apollinaire:

„Notre art moderne/mariant souvent sans lien apparent comme la vie/Les sons Les gestes Les couleurs Les cris Les bruits/la musi-que la danse l'acrobatie la poesie la peinture/ Les chœurs Les actions et Les decors multiples" (*Les mamelles de Tiresias*).

Nu încapă îndoială că unele arte *înfățișează lucrurile*, iar altele numai le *sugerează* cu ajutorul *semnelor* limbajului. Deosebirea aceasta s-a observat de mult și s-a scris despre ea în diverse epoci. Doar Cicero a fost cel care opunea artelor „mute" artele „vorbite", iar Augustin scria că într-un fel arată o imagine și-n alt fel o literă (*aliter videtur pictura, aliter videntur litterae*). În afară de poezie, nici o altă artă nu mai e creatoare: așa judeca Sarbiewski, opunînd una alteia cele două categorii. Numai poezia e creația imaginației și-n afară de ea nici o altă artă: așa împărțea Fr. Bacon cele două genuri de artă. Dualitatea „arte concrete — arte ale cuvîntului", a fost exprimată în secolul luminilor, opunîndu-se *beaux-arts* și *belles-lettres*. Goethe scria că între ele există o prăpastie uriașă, monstruoasă, (*ungeheure Kluft*). În secolul trecut se gîndea la fel: E. von Hartmann împărțea artele în arte ale vizualității și arte ale imaginației (1887). Aceeași împărțire o are în 123 vedere Th. Munro (1951) cînd, după criteriul

„modului de comunicare" (*transmission*), divizează artele în acelea care *înfățișează obiectele* și cele care numai le *sugerează*.

Această împărțire în arte concrete și arte ale cuvîntului poate fi considerată ca prea modestă, însă ea prezintă un rezultat sigur al îndelungilor eforturi de clasificare pe tărîmul artelor. De fapt, aceste eforturi n-au durat peste măsură de mult: două milenii au trebuit ca să despartă artele frumoase de celelalte, iar împărțirea artelor frumoase a fost inițiată abia în secolul al XVIII-lea.

•

3

ARTA:

ISTORIA RAPORTULUI DINTRE

ARTĂ SI POEZIE

Aliter enim videtur pictura, aliter videntur litterae

(Altfel e văzută pictura, altfel se văd literale) AURBLIUS AUGUSTINUS

I. Noțiunea greacă și

noțiunea actuală despre artă

„Poezia”, „muzica”, „arhitectura”, „plastica” — toți acești termeni sunt de origine grecească. Popoarele moderne le-au preluat* de la greci pentru a desemna artele. Le foloseau și grecii vechi, dar cu semnificație considerabil diferită. În genere, erau termeni mult mai largi, nelimitându-se la probleme artistice.

„*Poesis*”, din care provine „poezie”, desemna inițial pentru greci ceea ce însemna „producție” îndeobște (de la „*poiein*” — a face, a produce) și abia mai târziu semnificația termenului s-a limitat la producția de un anumit gen, adică la producția de versuri. La fel „*poietai*”, de unde provine cuvântul „poet”, desemna la început pe oricine producea ceva.

„*Musike*” însemna orice activitate ocrotită de Muze și în mod adiacent, arta sunetelor. „*Musi-kos*” era denumirea aplicată nu numai muzicantului în sensul de astăzi, ci în sens mai larg oricărui om cu adevărat educat, temeinic instruit, cunoscător al artelor și priceput în practicarea lor. „*Architekton*” era cîrmuitorul unei producții spre deosebire de lucrătorii ce-i erau subordonați, iar *architektonike* avea deopotrivă înțelesul de artă sau 125 știință „prin excelență”.

Mai înainte grecii nu posedau denumiri pentru desemnarea acelor ramuri ale artei, care erau gloria culturii lor. Nu le posedau, fiindcă n-aveau nevoie de ele, căci îndeobște nu se slujeau de atare noțiuni, așa cum sînt astăzi cele de poezie, muzică, arhitectură, plastică. Lucrul ni se pare neverosimil, nouă care sîntem atît de obișnuiți cu asemenea noțiuni; le folosim în permanență, așa încît ni se pare că au fost create de natură ca forme indispensabile pentru desemnarea unor fenomene artistice. Totuși istoria arată că indispensabile nu erau: tocmai grecii, care-au făcut atîta pentru artă, nu le utilizau atunci cînd creația lor prospera în modul cel mai înalt. Chiar în vremurile marilor tragici cînd se clădea Parthenonul și se făureau operele lui Fidias și Praxiteles, aceste noțiuni erau puțin uzitate, nu jucau în sistemul noțional nici pe departe rolul pe care-l joacă astăzi. Asta nu înseamnă că noțiunile grecilor despre artă ar fi fost cu totul neglijate — ci numai că erau altele decît ale noastre. Deși arta noastră provine în linie relativ dreaptă din arta grecilor, totuși arta lor, raporturile artistice și prin urmare deopotrivă opiniile în materie de artă, nu erau aceleași ca ale noastre. În primul rînd, ansamblul artelor era altul. Li lipseau cîteva ramuri, care astăzi sînt din cele mai răs-pîndite. N-aveau poezia scrisă, ci numai pe cea vorbită sau mai bine zis cîntată. Muzica lor, deși folosea instrumente, era în esență o muzică vocală, muzică instrumentală nu exista. Artă lor arhitectonică includea temple și clădiri unde se conservau tezaurele, eventual porți de orașe, edificii administrative, în schimb nu cuprindea casele de locuit.

Alta era și *diviziunea muncii artistice*. Anumite arte, practicate astăzi separat, la greci erau practicate laolaltă și considerate drept o singură artă, de exemplu muzica și dansul, un singur termen fiind în genere suficient pentru a le desemna pe amîndouă. Cînd termenul „muzică” s-a specializat în sensul artei sunetelor, adesea el era unit cu dansul. Din aceste combinații au rezultat 12

unele concepții, pentru noi paradoxale, ca aceea conform căreia muzica posedă o anumită prioritate asupra poeziei, pentru că acționează asupra văzului și auzului, pe cîtă vreme poezia acționează asupra unui singur simț — auzul. f

Invers — alte domenii ale artei, astăzi tratate laolaltă, erau separate pentru antici, fiind exercitate de alți specialiști. De exemplu, meșterii constructori de temple nu construiau locuințe, înaintea epocii elenistice, deci în secolul al III-lea î.e.n., în Grecia nu erau palate, ci clădiri pur utilitare fără pretenții de monumentalitate și decorație, la cu totul alt nivel de construire decît sanctuarele. Deci le efectuau alți meseriași, în ambele cazuri munca era diferită, și altfel erau produsele. Legătura între grupe lipsea și nu-i de mirare că pe-atunci nu se crease o noțiune comună a arhitecturii care-ar fi reunit cele două grupe. Raporturi similare existau în domeniul sculpturii, al muzicii sau al literaturii; pretutindeni se observă diviziunea executanților în grupe mai mici, pretutindeni era o lipsă de legătură între ele și pe lîngă acestea lipsa noțiunilor generale corespunzătoare. Dacă regimul artelor la greci era diferit de-al nostru, cu-atît mai mult erau diferite *noțiunile* lor *despre artă*, diferite pe plan dublu; și maiîntîi de toate, apropiau între ele fenomene artistice în alt mod decît o fac oamenii moderni. De-aici decurge operația de formare a noțiunilor: care anume fenomene sînt apropiate între ele și cum se unesc într-o unică noțiune. Vorbirea părea grecilor legată mai strîns de melodie și de ritm, de-aceia artele ce acționau prin verb, melodie și ritm, artele cuvîntului, muzicii și dansului, se combinau în sfera unei singure noțiuni. De la tragedie și comedie, constituind ansambluri poe-tico-muzicale și dansante, pînă la muzica propriu-zisă ori la coregrafie, nu era o distanță mai mare decît pînă la artele ținînd strict de cuvînt. Pentru greci — cu totul altfel decît pentru noi, care facem

¹ E. Miiller, *Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten*, 1834.

uz de alt sistem noțional — tragedia sau comedia erau noțional reunite deopotrivă de temeinic cu muzica și cu dansul, cu poezia epică sau lîrică.

În al doilea rînd, pe tărîmul artei, grecii confereau noțiunilor alt grad de generalizare decît se face în timpurile moderne. Aici se află poate cea mai mare deosebire dintre sistemele noționale — cel vechi și cel nou. Căci grecii n-au avut nevoie de aceste noțiuni generale, care nouă ni se par cele mai curente și necesare: poezia, muzica, plastica, arhitectura.

Ei aveau, ce-i drept, noțiuni încă mai ample, adică o noțiune generală despre „artă”, de altfel diferită de cea a noastră. Totuși ei dispuneau îndeobște numai de *noțiuni cu sferă mai restrinsă*, de genul „epicii” sau „ditirambicii”, al „curtărilor din flaut” sau „la liră”. Încă Aristotel, stabilind care sînt artelor de imitație, numea pe rînd tragedia și comedia, lirica, epica și ditirambica, în loc să le reunească simplu în noțiunea generală de poezie. La fel menționa „auletica”^{*} și arta citareziilor^{**} „citharica”, fără să le atașeze muzicii, așa cum ar face astăzi oricine. Tot așa, la greci nu se reuniau în aceeași noțiune mai largă sculpturile în piatră și în bronz: ele constituiau două ramuri artistice deosebite, efectuate în alt mod și de regulă, de către alți oameni.

Un atare sistem noțional n-a fost opera întîm-plării, ci își avea sursa în stricta diviziune a muncii între artiști și mai ales în *modul de a concepe arta*, diferit de-al nostru. Căci grecii considerau arta din punctul de vedere al activității artistului, nu din acela al experiențelor privitorului și ascultătorului. Prin urmare, aici nu mai opera cel mai important factor de legătură dintre arte, ci numai diversitatea artelor, practicate fiecare din alt material, cu alte mijloace și de către alți oameni.

Deci, dacă am compara sistemul grecesc al noțiunilor cu sistemul nostru, am putea zice că grecii

^{*} De la *aulis* — arta cîntării din flaut (n. trad.). ^{**} *Citarea* era cel ce cînta din citară (citeră) asemănătoare cu lira (n. trad.).

posedau vîrfurile piramidei noțiunilor artistice, precum și baza lor: vîrfurile erau noțiunile de artă, iar baza — o serie de noțiuni foarte speciale, foarte restrînse. Dar n-aveau centrul noțiunilor medii, cu care operează cel mai mult gîndirea modernă. Vom vedea mai jos, de altfel, că vîrfurile suprem al sistemului grecesc era diferit de cel al sistemului actual, sau mai bine zis acel sistem avea două vîrfuri, nu unul.

În cadrul său, păreau juste unele teze care nouă — adepți ai altui sistem — ni se par adevărate paradoxuri. Teza cea mai paradoxală e următoarea: sectoarele producției, pe care le privim ca specii ale „artei”, pentru greci nu aparțineau unui gen comun, cu deosebire cînd era vorba de plastică și de poezie: prima, ținea de artă, iar a doua nu.

II. Noțiunea de artă

Variabilele clasificării ale poeziei și plasticii la greci apar în chipul cel mai lămurit în variabila prețuire ce se acorda poetului și artistului plastic. Încă prin secolul al V-lea și chiar în al IV-lea, artiștii plastici erau priviți ca meseriași, iar poezii ca un fel de profeți și filozofi. De-aici provenea • faptul că într-un fel cu totul deosebit se înțelegeau pe atunci poezia și mai cu seamă arta. Noțiunea de artă era astfel concepută încît includea plastica, dar nu și poezia. „Artă” („*technē*”) se numea la greci orice *producție cerind pricepere*, o dexteritate, deci efectuată conform unor principii și norme. Acestei precizări îi corespunde munca arhitectului sau a sculpturului, dar totodată și munca diferiților meșteșugari. Toți aceștia, în gîndirea greacă, erau meșteri — artiști (*technitai*), activitatea și produsele lor aparțineau artei în grad egal. Deci noțiunea de artă avea un alt conținut, sau mai degrabă o altă sferă decît cele de astăzi. Era o noțiune de care se slujeau filozofii cît și oamenii obișnuiți în vorbirea curentă. Iată un exemplu desprins din gîndirea lui Aristotel: arta e „capacitatea de a efectua ceva cu înțelegerea adecvată”.

Pentru practicarea artei — în sensul ei larg, grecesc — era necesară o capacitate fizică, dar și una intelectuală, deci nu numai dexteritate, dar și pricepere. De aceea arta, cu toate că în sfera ei includea munca teslarului și pe a țesătorului, era considerată de greci ca făcînd parte dintre activitățile intelectului. E adevărat că ei opuneau artei cunoașterea și teoria, însă puneau totuși accentul pe faptul că ea se sprijinea pe știință și, într-un anumit sens, o numărau printre științe. Pentru ei, arta era o „știință productivă” (*poietike epis-teme*), cum o numea Aristotel, spre deosebire de știința teoretică sau de cunoașterea (în sine). În ochii grecilor, care gîndeau în categorii universale, arta constituia o știință de înaltă clasă: era considerată ca superioară simplei experiențe, căci reprezenta o știință generală, textura intimă a artei o formează regulile procesului de producție și regulile nu pot fi decît generale. Astfel înțeleasă, arta era un fenomen complex și contradictoriu contrastînd cu natura, ca operă a omului, fiind activitate practică, dar opunîndu-se cumva practicii, ca activitate a intelectului; e.a se opunea hazardului, căci avea un țel conștient, Mar se opunea și experienței, de vreme ce poseda un fond de reguli generale.

Acest mod de a înțelege arta („*technē*”) nu ne este străin nici nouă. Dar pentru noi această „*technē*” este, mai degrabă, „arta aplicată”. Ca *artă*, fără alt epitet, noi înțelegem mai ales „artele frumoase” — noțiune mai restrînsă, cuprinzînd abia o parte din sfera noțiunii despre artă a grecilor. Pentru acest domeniu restrîns, grecii nu posedau nici o denumire, căci ei nu distingeau — după cum s-a văzut — o atare clasă de fenomene.

Tradiția noțiunii grecești a durat îndelung-întreg Evul mediu, latinul „*ars*” n-a însemnat altceva decît grecescul „*technē*”. Abia cu timpul s-au diferențiat „artele frumoase”, care în epoca modernă au ocupat un loc de frunte printre arte

și pînă la sfîrșit și-au însușit numele de „arte”¹ prin excelență. De-aici faptul că, atunci cînd se spune „arte”, se înțelege abia o parte — cea mai importantă — a vechii sfere mai largi. Acea noțiune antică s-a perimat cu-ncetul și treptat a ieșit din uz, lăsînd în loc noțiuni mai limitate. Sfera noțiunii grecești

era mai cuprinzătoare decât cea modernă referitoare la artele ce nu sînt „frumoase” — adică includea și artele teoretice (științele), precum și meseriile. Dar, cum vom vedea, era mai limitată, în sensul că nu cuprindea poezia.

Faptul că grecii uneau laolaltă cu artele frumoase — pictura, sculptura, arhitectura — și meseriile, își avea o rațiune profundă. Ei erau convinși că esența muncii sculptorului și teslarului, a pictorului și-a țesătorului e aceeași, că nu-i altceva decât o „producție realizată cu pricepere”, trăsătură comună tuturor. Această trăsătură reunește diversele ramuri ale procesului de creație, cum sînt pictura și sculptura — și deopotrivă meseriile. Sculptorul și pictorul lucrează cu alte materiale, cu alte unelte și cu alte mijloace tehnice — dar coeficientul comun consta pentru greci în aceea că toate erau o activitate realizată competent. La fel era și producția meseriașului. Deci noțiunea generală, care trebuia să îmbrățișeze toate ramurile plasticii, nu putea să nu cuprindă și meseriile.

Artele „frumoase”, cum au fost numite mai tîrziu, nu formau la greci o subclasă separată a artelor. Artele nu se despărțeau în frumoase și meșteșugărești, o atare diviziune pe atunci era necunoscută. Mai curînd se credea că orice artă, în cel mai larg înțeles al termenului, poate să atingă armonia, deci frumosul, că *oricare* dă posibilitatea meseriașului (*demiurgos*) și meșterului (*architekton*) să se distingă.

Artele erau împărțite altfel: în libere și auxiliare — în funcție de cerința efortului fizic — împărțire normală și îndeobște recunoscută, deși exprimată în termeni diferiți. Ulterior, unii, ca 131 Poseidonios sau Galenus, adăugau acestor genuri

fundamentale încă două, adică pe lingă *artes liberales* și *vulgares* le adăugau pe cele *pueriles* și *ludicrae*, educative și distractive. Dar atît în diviziunea conținînd doi termeni, cît și în cea mai tîrzie cu patru, „artele frumoase” nu apăreau ca un termen de sine stătător al clasificării. Nici nu intrau în componența vreunui din termenii diviziunii, ci erau împărțite în mai multe elemente: sculptura și arhitectura, impunînd o muncă fizică grea, erau enumerate pe lingă artele auxiliare, spre deosebire de pictura și muzică, socotite drept arte libere. Abia tîrziu, Pamfilos a determinat includerea picturii printre acestea, căci pînă atunci și pictura trecea drept artă auxiliară. În schimb, muzica din totdeauna a fost o artă liberă, căci acțiunea muzicienilor era privită ca pur intelectuală, în același grad ca și-a matematicienilor. Alte clasificări ale artelor erau utilizate de greci cam la întîmplare. Dar în mod permanent *artele „frumoase” n-au constituit o diviziune specială în ansamblul ei*.

S-a generalizat concepția că totuși clasa artelor frumoase a fost cunoscută din antichitate, dar sub altă denumire, adică sub aceea de arte mimetice (de imitație). Acțiunea de imitare era trăsătura care permisesse lui Platon și Aristotel să apropie una de alta poezia și plastica și să le reunească într-o noțiune mai generală. Artă, spune * Aristotel în *Fizica* sa, ori săvîrșește ceea ce nu poate face natura, ori imită natura. Artă din prima categorie e utilitară, cealaltă, lipsită de utilitate, are sens doar în măsura în care servește delectării și frumuseții. Acestea îi aparțin pictura, sculptura, tragedia, comedia sau eposul. Deci, artele „de imitație” sînt acelea pe care noi ne-am obișnuit a le numi „frumoase”.

Și totuși — această concepție nu e justă: 1) O atare noțiune nu era răspîndită la grecii vechi, ci aparținea gîndirii *personale* a lui Platon și a lui Aristotel. 2) Nici la aceștia nu corespundea integral sferii artelor „frumoase”, căci nu toate artele de imitație sînt frumoase — și nu toate artele frumoase sînt arte de imitație. u;

în conștiința vechilor greci, în epoca lor clasică, artele frumoase nu numai că erau legate de meserii și alte arte aplicate, dar nici măcar nu erau separate printre ele ca o grupă distinctă. Nu se lua în considerație cel puțin faptul că meșteșugul artistului e superior, e mai desăvîrșit decât cel al meseriașului. Ce-i drept, grecii făceau o distincție între meșteșugurile mai înalte și cele mai modeste, dar — meșteșugul sculptorului era pentru ei un meșteșug inferior, ca și cel al teslarului, de vreme ce impunea un efort fizic, ceea ce pentru greci a însemnat din totdeauna un factor înjositor.

Un atare sistem de noțiuni și concepții, paradoxal pentru noi, a fost consecința unei atare înțelegeri a fenomenului artei. Din acest sistem, așa cum se prezenta el, decurgeau următoarele: 1) divergența dintre prețuirea acordată artistului și cea acordată operei; 2) divergența dintre artă și frumos; 3) divergența dintre artă și poezie.

„Adesea ne delectăm cu opera și-l disprețuim pe artist”, spune Plutarh în biografia lui Pericle — și desigur această opinie era împărtășită de majoritatea grecilor din epoca clasică. Platon exalta ideea de frumos și se străduia să umilească arta. Căci, în epoca clasică, era generală părerea că poezia e un dar divin, iar plastica o muncă pur umană și încă una din cele mai de jos. Și pînă mult mai tîrziu, în epoca romană, Horațiu își punea întrebarea: Oare poezia e în genere o artă?

II. Noțiunea de poezie

Creația poetului, considerată de noi ca similară creației pictorului sau arhitectului, nu intra în concepția grecilor despre artă, căci o socoteau lipsită de cele două trăsături ce caracterizează „arta”. întîi — nu e producție în sens material, apoi nu se fundamentează pe norme. Nu e produsul unor reguli generale, ci al intenției individuale ; nu

al rutinei, ci al creației; nu al priceperii, ci al inspirației. Arhitectul cunoaște dimensiunile operelor reușite, poate preciza în cifre exacte proporțiile lor și se poate bizui pe acele cifre; dar poetul, în munca sa, nu poate face uz de nici un fel de norme, de nici o teorie, poate doar să invoce pe Apollon și pe Muze. Rutina, rezultat al experienței generațiilor apuse, era pentru greci temeiul artei; însă tot ei știau că pentru poezie, rutina e ucigătoare. Fapt e că grecii nu numai că despărțeau poezia de artă, dar o socoteau drept opusul ei. În schimb, se vedea o înrudire între poezie și *profeție*. Sculptorul e un soi de meseriaș, poetul — e ca un *profet*. Acțiunile aceleia sînt de-a dreptul umane, ale acestuia sînt inspirate de divinitate. „*Entheon he poiesis*” poezia e insuflată de zei, — spune Aristotel, cel mai puțin irațional și mai puțin mistic dintre filozofii greci. E adevărat că activitatea artistului plastic (întocmai ca și-a oricărui meseriaș) nu se limita pentru greci la dibăcia manuală și conținea un factor spiritual, dar în poezie se remarcă un factor spiritual de natură superioară, mai presus de măsura comună, mediocră. Această natură superioară, ce se manifesta în poezie, își avea soriginea exclusiv în divinitate. „Poetul — scrie un filolog german — fiind însuflețit de spiritul divin, era unealta acelor forțe ce dirijează lumea și-i mențin ordinea, pe cîtă vreme artistul nu face decît să păstreze rezervele de cunoaștere moștenite de la străbuni; aceste rezerve fuseseră inițial un dar divin, însă priveau în egală măsură pe agricultor, pe stoler sau pe făurar”.²

Grecii subliniau încă o particularitate a poeziei: capacitatea ei de-a *cirmui* sufletele, capacitatea „psihagogică”, pentru a folosi termenul grecesc.³ Ei înțelegeau această capacitate, în genere, drept o forță irațională, ca o fascinație, o vrăjire, o seducție. Unii o plasau la un nivel

² B. Schweitzer, *Die bilden.de Kiinstler und der Begriff des Kiinstlerischen in der Antike*, în: „Neue Heidelberger Jahrbucher”, 1925, p. 66.

³ P. M. Schull, *Platon et l'art de son temps*, 1933.

superior, ca o forță aproape supraumană. Alții, ca Platon, o condamnau pentru caracterul ei irațional. Acest caracter deopotrivă separa poezia de artă, ale cărei raporturi față de natură sînt altele și de altfel nici mijloacele sale nu tind spre același scop. Altfel — așa cum arată, în special, Gorgias în a sa *Laudă a Helcnei* — există o proprietate generală ce unește pe poeți cu cei ce se slujesc tot de cuvînt și prin cuvinte, acționează asupra sufletelor: filozofi, oratori, savanți.

În al treilea rînd: pentru cei vechi orice acțiune se fundamenta pe știință; exprimîndu-se laconic și nu tocmai corect, ei spuneau chiar că orice acțiune e știință. Poezia nu făcea excepție. Constituia pentru greci chiar o *știință de genul cel mai înalt*, căci ajungea pînă la lumea spiritului, era în comuniune cu ființele divine. Mai era și apropiată de filozofie: într-un sistem ca acel platonician, poetul și filozoful stăteau alături. Însă Aristotel, observînd că poezia consideră fenomenele la modul general, scria că e „mai filozofică” decît istoria, care precizează numai fapte individuale. Deci poezia dimpreună cu arta era atașată domeniului științei, aflîndu-se totuși la polul opus. Nu era o știință „tehnică”, așa cum era arta. Era intuitivă și irațională, pe cîtă vreme cealaltă se întemeia pe experiență și pe înțelegerea empirică; una tinde să pătrundă esența existenței, pe cîtă vreme cealaltă — arta — se limitează la fenomene și la interesele vitale.

Cei vechi, operînd cu categorii mai simple decît ale noastre, înțelegeau raportul omului față de obiecte numai în două moduri: el sau produce obiectele, sau le cunoaște; al treilea mod nu mai există. Astfel, plastica e realmente producătoare de obiecte, iar poezia nu este. Iar dacă poezia nu produce obiecte, funcția ei nu poate fi decît cunoașterea. În modul acesta, plastica se găsea în sfera producției și poezia în aceea a cunoașterii, în ochii grecilor plastica era deci mai apropiată de meserie decît poezia, iar aceasta mai apropiată de filozofie.

Și încă ceva: Aristofan scria în *Broaștele*: „De ce să-l admirăm pe poet ? Fiindcă are gata în cuvînt de duh și-un sfat înțelept și fiindcă pe oamenii din orașe *li face mai buni*”. În aceste cuvinte e exprimată încă o proprietate a poeziei, care în gîndirea grecilor o separă de arta plastică. Acesteia îi reveneau sarcinile utilitare și hedoniste, nu cele morale și educative. Iar în epoca greacă clasică raportul „morală — poezie” devenise cu totul comun. Cel mai adesea el constituia unicul punct de vedere ce i se aplica pe-atunci și nu numai în masele largi, dar și-n mediul elitei intelectuale. Aristofan nu era cîtuși de puțin izolat în această privință: „*belte'on poiein*”, a-i face pe oameni mai buni prin poezie, aceasta era un cuvînt de ordine mereu valabil la acea vreme. îl proclamau sofistii (după cum se vede, printre altele, în *Protagoras* al lui Platon), oratori ca Isocrate, oameni de talia lui Xenofon. Tocmai această atitudine adoptase Platon atunci cînd îi acuza pe poeți că nu sînt suficient de utili din punctul de vedere al moralei.

În conștiința grecilor, poezia se diferenția în primul rînd prin trăsăturile ei profetice, în al doilea — prin cele psihagogice, în al treilea — prin cele metafizice, în al patrulea — prin cele morale-educative. De-aici provine antagonismul dintre poezie și artă, un antagonism pe care noi nu-l cunoaștem: nu numai fiindcă grecii aveau altă

atitudine față de multe fenomene, dar și fiindcă operau cu alte noțiuni decât noi. Noțiunea lor despre artă era diferită și avea altă sferă, apoi noțiunea de poezie, chiar dacă nu se deosebea de sfera ce i-o atribuim noi, în orice caz poseda un alt conținut — și în definiția lui, accentul cădea pe alte trăsături caracteristice.

Această diferență înțelegere a artei și poeziei făcea ca domeniul pe care noi simțim dispuși a le considera împreună, ca fiind omogene, la greci să se plaseze în alte rubrici noționale. Factorul care le separa în viziunea grecilor apărea pe primul plan și obnubilă proprietățile lor comune, pe care astăzi — poate în chip mult prea pronunțat — le subliniază punctul de vedere modern. Faptul că epoca modernă a atras atenția asupra proprietăților comune, a dus la reunirea lor într-o noțiune comună. La greci, acest lucru a lipsit: ei nu vedeau factori de legătură între ceea ce se considera drept un fel de meserie și ceea ce decurgea dintr-o inspirație divină.

Căci atunci când e vorba de noțiunea greacă a poeziei, mai este necesară o rezervă. Grecii aveau *două moduri de a înțelege poezia*, precum și două noțiuni ale ei. Unul, deja menționat, era definit după *conținutul* poeziei, iar al doilea după *forma* ei. După primul, era poezie numai ceea ce constituia fondul inspirației și poseda un remarcabil conținut poetic, după celălalt era poezie tot ceea ce se exprima în forma versificată: era suficient ca o lucrare să se exprime în versuri, ca să fie numită operă poetică. Noțiunea, conform căreia o trăsătură exterioară constituia nota caracteristică a poeziei, era pe departe cea mai ușor sesizabilă și mai lesne de precizat, de aceea era utilizată în mod curent la definirea poeziei și i se aplica drept criteriul cel mai direct. „Numesc poezie — scria Gorgias — o vorbire construită în formă metrică”. Dacă pentru poezie s-ar fi utilizat numai criteriul acesta, poezia s-ar fi plasat integral în noțiunea veche despre artă și n-ar mai fi motivat contrastul dintre poezie și plastică. Dar în antichitate acest criteriu formal era numai de natură exterioară. Poezia era recunoscută de el numai după criteriul exterior, formal, pe cită vreme importanța ce i se atribuia provenea din alt considerent, din conținutul launtric. Și pe această bază grecii o plasaseră în sistemul lor noțional. Căci un poet — cum scrie Aristofan — e poet mai mult prin tema operelor sale decât prin forma versificată.

Din acest înțeles echivoc al poeziei decurgea o egală echivocitate a noțiunii, caracterizată astfel de către Aristotel în *Poetica* sa: „Până și acei ce-și versifică tratatele de medicină sau de științe ale naturii sînt numiți poeți. Și totuși 137 Homer și Empedocle n-au nimic comun cu ei

în afară de faptul că scriau versuri. Dacă pe unul îl putem numi poet pe bună dreptate, pe celălalt nu-l putem numi decât naturalist” (*Poet.*, 1451 a 36/ „Opera lui Herodot — scrie în alt loc — poate fi versificată și el totuși prin aceasta n-ar deveni poet. Dacă expresia „poezie” servește la desemnarea versurilor, în acest caz — conchidea el — în limba greacă lipsește un termen pentru o denumire proprie poeziei”.

Adevărul e că nici astăzi n-a fost înlăturată această echivocitate, firească pentru termenul „poezie”. Punînd-o în lumină, Aristotel a contribuit la diferențierea noțională dintre arta versului și inspirația poetică. Iar în epoca postaristotelică, s-a ivit ideea că inspirația nu e în mod necesar legată de vorbirea versificată, ci se poate manifesta și-n alte domenii ale creației omenești.

De la început grecii includeau în sfera inspirației, — pe lângă poezie — și muzica.⁴ Motivul era de două ori justificat. În primul rînd, ambele erau practicate în același mod: poezia era curtată, muzica era vocală. În al doilea rînd, exista un numitor comun de ordin psihologic, ambele fiind considerate drept arte acustice. Și acest factor de legătură opera încă mai profund. Muzica împreună cu dansul, spre deosebire de arhitectură sau sculptură, puteau avea un caracter de „*mania*”, fiind sursa unei nebunii, a unei beții (a spiritului). Prin aceasta se depărtau de plastică, se apropiiau în schimb de poezie. Mai mult: muzica și dansul executate dimpreună cu poezia îi dădeau omului acea stare de extaz și de înclinare către inspirație.

Căci a existat la greci un curent (pornind desigur de la Democrit și avîndu-l pe Filodemos drept principal reprezentant) ai cărui adepți tăgăduiau muzicii un rol mai înalt în viața spirituală, afir-mînd că sunetul acționează doar pe plan fizic, și numai cuvîntul, ca exponent al gîndirii, influențează starea spirituală a omului, iar muzica

⁴ H. Abert, *Die Lehre vom Elhos in der griechischen Musik*, 1899.

acționează pe plan psihic prin unirea ei cu poezia. Totuși precumpănea ideea (trecînd de la Platon prin Aristotel și Teofrast) care atribuia muzicii o forță stimulatorie și purificatoare, precum și-o însemnătate morală, metafizică, la fel ca și a poeziei.

În acest mod au fost apropiate la greci muzica și poezia. În schimb, poezia și plastica nu numai că se plasau în alte categorii de fenomene, dar și *la alte nivele*: poezia la unul infinit mai înalt decât plastica. Vechii greci îi divinizau pe poeți și mult timp nu i-au diferențiat în sens social pe artistul-sculptor de meseriașul-pietrar. Și unul și celălalt sînt lucrători, *banausoî*, cîștigîndu-și existența prin truda mîinilor, după cum aduce mărturie în repetate rînduri literatura greacă. Îndeosebi două texte sînt foarte grăitoare: bine cunoscutele texte din Plutarh și din Lucian din Samo-sata. Primul, în *Viața lui Pericle*, își exprimă convingerea că nici măcar după ce-ar fi văzut capodopere cum sînt *Zeus Olimpianul* al lui Fidias sau *Hera Argea* a lui Policlet, nici un tînăr de neam bun n-ar voi să devină un Fidias sau un Policlet, căci din faptul că se admiră opera nu decurge faptul că meseriașul care a executat-o e demn de admirație. Iar Lucian subliniază și mai lămurit: „Presupunînd chiar că vei deveni un Fidias sau un Policlet și că vei săvîrși multe capodopere, toți îți vor admira arta, însă nici un om cu judecată nu va dori să fie asemenea cu tine: căci totdeauna vei fi socotit drept meseriaș manual și ți se va spune că-ți cîștigi existența cu mîinile”.⁵

Cu totul alta e atitudinea față de poeți și-n special față de unul: de Homer, înconjurat de un adevărat cult. Răspînditorii acestui cult erau, pe vremurile lui Licurg, Solon, Pisistrate, rapsozii, considerați cumva ca fiind în slujba statului. După secolul întîi al erei noastre, Homer a început prin a fi socotit ca un teolog și epopeile

⁵ K. Michalowski, *Fidias și Policlet* în: Dărilor de seamă 139 ale Societății Savante Varșoviene, seria II, 1930.

sale drept cărți ale revelației. Chiar înainte, „în tot decursul antichității păgîne el era ca un maestru în ale religiei, ca un proroc și teolog. Cînd a fost privit chiar ca un semizeu, nu știu. În orice caz, Cicero și Strabon atestă că i se acordau onoruri divine la Smirna, Chios, Assos și Alexandria” ⁶.

IV. Noțiunea de frumos

Fapt este că grecii — sau mai precis grecii obișnuiți din epoca clasică — nu considerau poezia drept artă, fapt greu de înțeles pentru noi, fiind necesare și unele lămuriri. Cea mai simplă ar fi următoarea: atitudinea lor, deosebită de-a noastră, implica un alt sistem noțional. De ce sistemul acesta era diferit? Fiindcă grecii priveau poezia și arta numai parțial din punctele de vedere cu care operează gîndirea modernă. Aveau mai ales punctele de vedere ce separau cele două domenii, în schimb lipseau referințele la punctele de contact. Și tocmai de acestea se ocupă în primul rînd gîndirea modernă, de cîte ori are de-a face cu problemele artei, cu criteriul estetic și cu criteriul creativității. Căci dacă unim poezia cu arta într-o unică noțiune suprapusă, atunci obținem o bază dublă: criteriul estetic apropie producțiile artistului și poetului, cel creativ apropie activitatea lor. Cînd, de exemplu, reunim într-o singură clasă de obiecte o poezie și-un edificiu, o facem fie că în ambele vedem frumosul, fie că în ambele vedem opere de creație. Pe cită vreme, amîndouă aceste puncte de vedere lipseau grecilor nu numai din antichitatea timpurie, dar și celor din epoca clasică.

Evident, grecii posedau noțiunea frumosului, deși nu ne putem imagina că la acești făuritori ai atîtor frumuseți, frumosul ca atare juca un rol prea însemnat. ⁷ În perioada mai veche, ei

⁶ T. Sinko, *Literatura greacă*, t. I., 1931; p. 134 și urm. ⁷ F. P. Chambers, *Cycles of Taste*, (Perioadele gustului), 1928.

nici nu asociau arta cu frumosul: o practicau din motive de ordin religios, o prețuiau pentru opulență și splendoare și-o luau în discuție numai sub raport tehnic. La o statuie prețuia aurul și pietrele nestemate mai presus de frumusețea formelor — aceasta chiar în timpurile cînd s-au creat cele mai remarcabile opere de artă grecești.

Mai important e faptul că noțiunea greacă despre frumos — „*to kalon*” (frumosul) — cu toate că a dat naștere noțiunii noastre, se deosebește considerabil de aceasta. Avea o altă sferă, cu mult mai largă, se poate spune că posedă în plus fie o notă etică, fie o înrudire cu matematica.

1) Cel mai adesea „frumos” însemna numai ce era „demn de atenție” și abia o nuanță subtilă îl deosebea de ceea ce se numea „bine”. În special, la Platon, frumosul implica „frumosul moral”, deci meritele caracterului, pe care noi nu numai că nu le unim, ci chiar le separăm cît mai atent de meritele estetice. Nu foarte diferit înțelegea Aristotel frumosul, definindu-l drept ceea ce „este bun și deci plăcut”. Natural că o atare noțiune a frumosului nu putea fi un element de legătură între arte.

2) Cei vechi vorbeau despre proporție în artă, folosind termenul simetrie („*symmetria*”). Această noțiune pare apropiată de noțiunea noastră despre frumos, totuși survine și aici o deosebire esențială. Căci grecii apreciau în proporționalitate o corectitudine știută, gîndită, nu văzută, care îi delecta pe plan intelectual, nu senzual. Ei vedeau proporțiile mai degrabă în figurile construite de către geometri decît în cele sculptate de artiști. Căci proporția nu posedă în sine nimic special-mente artistic, era ea percepută și-n natură, deci în artă o percepeau în măsura în care ea se apropia de natură. Grecii vedeau într-însa „divina esență a lucrurilor” — și mai mult pentru aceasta o apreciau decît pentru frumusețea ei. Aprecierea simetriei avea deci o bază intelectuală aproape mistică și mai puțin estetică. Prin urmare și noțiunea, ce se lega mai mult cu matematica

141 și cu metafizica decît cu estetica, nu era adecvată creării unei clase a „artelor frumoase” în interpretarea modernă.

Abia în epoca postclasică s-a ajuns la noțiunea mai apropiată de aceea ce-o avem noi despre frumos. Era noțiunea „euritmiei” („*eurythmia*”), care ajunge cu timpul să stea alături de simetrie. Amîndouă însemnau corectitudine, regularitate, dar simetria exprima regularitatea cosmică, eternă și sacră a naturii, pe cită vreme euritmia se referea la aspectul senzual, optic sau acustic. „*Eurythmia* — spune Vitruvius (*De architectura*, I 2) — *est venusta species, commodusque in com-positionibus membrorum aspectus*”, adică era înțeleasă ca un gen de frumusețe și de adecvare în alcătuirile membrelor, un acord între ele.

Simetria se referea la frumosul absolut, euritmia — la frumosul perceput cu văzul sau auzul. Pentru simetrie, e perfect indiferent, dacă e percepută sau nu, întrucît ea poate ajunge la conștiință prin intelect, pe cită vreme euritmia nu poate fi observată decît prin mijlocirea simțurilor. Deci numai ea —

și nu simetria — e legată intim cu arta. Simetria și euritmia în accepțiunea grecilor, nu numai că se deosebeau, dar în genere se plasau la poli opuși. Căci natura simțurilor, deformând obiectele percepute, face ca simetria să nu producă o impresie de euritmie — trebuie deci s-o modelăm, s-o supunem unei prefaceri pentru ca ea să dea o impresie euritmică.

Cu timpul, artiștii greci au format două curente: unii țineau seama de simetrie, ceilalți — de euritmie. Cei mai vechi, îndeosebi arhitecții, lucrau conform principiului simetriei și efectuau cercetări în sensul canoanelor eterne ale frumosului. Cei de mai târziu se străduiau să afle raporturile ce par frumoase simțurilor; arta lor avea un caracter iluzionist. Cei vechi aveau în vedere numai frumusețea simetriei — absolută, cosmică, divină, mai presus de simțuri: Platon încă era partizanul acestei arte. Totuși, plastica în genere a pășit pe calea euritmiei. În sculptură, primul care a trecut această limită a fost Lisippos, afirmând că înaintașii săi modelaseră pe oameni așa cum ei erau, pe câtă vreme el cel dintâi i-a modelat așa cum i se părea că sînt. În antichitatea tîrzie, era destul de răspîndită definiția conform căreia frumosul consta în raportul unei părți față de celelalte și față de întreg, în măsura în care această proporție se află îmbinată și cu frumusețea culorilor („*euchroia*”). Acea definiție concepea frumosul nu numai pe planul simțurilor, nu numai vizual, dar și direct coloristic. Dacă mai vechea definiție despre frumos fusese foarte larg răspîndită la greci, aceasta în schimb era foarte limitată. Ea nu cuprindea nici muzica, nici poezia și pe lângă acestea nu era susceptibilă a le reuni în aceeași noțiune cu plastica.

V. Noțiunea de creativitate

Gînditorilor din vechime le lipsea nu numai punctul de vedere estetic, ci deopotrivă înțelesul creativ al artei, ce constituie cel de-al doilea factor de legătură, în conștiința modernă, dintre poezie, plastică sau muzică.

Cea dintîi manifestare a acestei carențe fusese preponderența teoriei „imitării” din cadrul concepțiilor grecești despre artă. Conform acestora, artistul nu-și făurește operele, ci redă obiectele întocmai cum sînt în realitate. Iar a doua manifestare constă în căutarea unor canoane în ce privește arta, precum și-n cultul canoanelor ce se credeau a fi fost descoperite.

În artă nu se prețuia originalitatea, ci perfec-^{*}țiunea, care e unică. Atunci cînd era realizată, ea trebuia să fie redată fără nici un fel de schimbare. Artiștii greci nu tindeau spre originalitate, însă oarecum ea străbătea fără voia lor prin substanța propriei lor arte: se poate spune că artiștii cedau factorului de originalitate în virtutea modului lor de-a vedea și de-a simți, care se supune unei transformări permanente. Totuși, cît a durat epoca clasică — după cum spune istoricul englez F. P. Chambers — tradiționalismul a *Uz* fost atotstăpînitor, iar inovația luată drept o blasfemie. Înainte de Herodot și Xenofon, nu se menționau numele artiștilor. Aristotel pretindea că artistul e dator să șteargă din propria operă urmele personalității sale.

Producția artistică era înțeleasă la modul rutinei. În substanța ei apăreau, în concepția grecilor, numai trei factori: materialul, lucrul și forma. În artă, materialul e procurat de natură, lucrul nu se deosebește de munca meseriașului, iar forma este, sau cel puțin ar trebui să fie, unică și eternă. Lipsea cel de-al patrulea factor, ce apare în concepțiile moderne: o individualitate liberă și creatoare. Pentru un atare factor creativ, într-o asemenea interpretare a procesului de creație nu era loc. Cu atît mai puțin el nu-și avea loc în felul cum era înțeleasă cunoașterea, impresia produsă de opera de artă. Deci, producția înțeleasă în mod strict rutinier, iar raportul dintre receptor și operă considerat o relație pasivă, constituiau două aspecte ale negării creativității pe tărîmul artei. Printre grecii epocii clasice dominau, inseparabile, două puncte de vedere: cel al intelectului și cel al receptivității. Ele îmbinau între ele lucruri care astăzi ni se par foarte îndepărtate. Orice acțiune e, de fapt, știință și orice știință e receptivă. În rubrica „știință” se plasau toate artele și deopotrivă aproape toate ramurile de activitate ale minții omenești; acea rubrică forma un *genus* nu numai pentru știință, filozofie, dar și pentru virtute (pornindu-se de la Socrate), pentru artă, pentru poezie.

În această rubrică atît de întinsă arta se-întîlnea cu poezia: *primo*, ea cuprindea încă multe alte lucruri, *secundo*, în ea poezia și arta reprezentau două extremități cît mai îndepărtate posibil una de alta, căci una aparținea profeției, cealaltă — științei tehnice.

În epoca clasică sistemul noțional despre care vorbim nu aparținea la greci cutărui sau cutărui filozof, ci era un bun obștesc. Era o concepție curentă, formînd abia un punct de plecare pentru altă concepție mult mai elaborată și do sine stă- 1

tătoare ale filozofilor. Ea se manifestă chiar în mitologia populară, cu deosebire în grupul celor nouă Muze — fiice ale lui Zeus și ale Mnemosynei, adică: Klio, muza istoriei, Euterpe — a muzicii, Thalia — a comediei, Melpomene — a tragediei, Terpsichore — a dansului, Erato — a elegiei, Polihymnia — a liricii, Urania — a astronomiei, Kalliope — a elocvenței și a poeziei eroice. Acest grupaj e cît se poate de caracteristic:

1. În primul rînd confirmă lipsa, la greci, a unei noțiuni generale despre poezie. Lirica, elegia, comedia, tragedia

și poezia eroică apar ca specii nelegate între ele într-o categorie comună.

2. Se vedește lipsa totală a legăturii dintre poezie și artele plastice. Gîndirea grecească unea mai strîns poezia cu elocvența și știința, fie cu cea istorică, fie cu cea matematică, sau a naturii, decît cu pictura și cu sculptura.

Existau Muze ale istoriei și astronomiei, însă nu ale picturii, sculpturii sau arhitecturii.

3. Se mai vedește și faptul că poezia, separată de plastică, nu era separată de muzică și de dans, din contră, era legată mai strîns de ele decît e astăzi în actualul sistem al artelor. Am explicat mai sus pe ce se fundamenta legătura aceasta. Muzele ocroteau muzica și dansul tot atît ca pe toate creațiile artei cuvîntului.

VI. *Apâte, Catharsis, Mimesis*

Anticii nu distingeau caracterul și temeiul creator al artei, după cum nu distingeau nici caracterul estetic și nici nu-l deosebeau de cel al observației, al cercetării. Pentru observație și cercetare aveau un singur termen comun, „*theoria*”. Ei nu considerau contemplarea lucrurilor frumoase și artistice drept altceva decît o percepere plăcută. Procesul de percepție, deși interpretat în mod diferit de către filozofii greci (unii îl înțelegeau în sens fiziologic, alții — strict psi-

hologic, unii pe plan senzorial, în i*ine alții *j*- cu o nuanță raționalistă) era totdeauna conceput ca un proces psihic de un tip anumit, care se desfășoară totdeauna la fel, indiferent dacă privitorul vrea să cunoască obiectul ori caută în el o satisfacție de ordin estetic. Totuși s-a remarcat curînd că, în trăirile suscitade de artă, există — în afară de percepții — și alți factori de un gen special. Tentativele de a se defini acești factori au început foarte de timpuriu. Platon. și Aris-totel, ale căror mari teorii despre artă sînt demult cunoscute, n-au fost primii în această privință. Unele teorii au fost elaborate încă din secolul al V-lea î.e.n.; dezvoltîndu-se înainte de toate în mediul sofistilor, ele au fost tributare cel mai mult, după cît putem judeca noi astăzi, ideilor lui Gorgias.

Primele tentative s-au manifestat în trei direcții. Unele constituiau o căutare a diferențierii acestor trăiri în sensul iluziei, altele — în șocul sentimentelor, apoi — în aceea că obiectul lor nu aparținea realității, deși seamănă cu realitatea. Noțiunea de bază a primei teorii consta în *apdte* sau iluzie, a celei de-a doua în *catharsis* — purificare, descărcarea sentimentelor, a celei de-a treia în *mimesis*, redare, reprezentare. Putem numi pe scurt aceste trei teorii apărute la greci din vechi timpuri: apatetică, catartică, mimetică. Ele sînt, aparent, foarte largi și cuprind toate trăirile suscitade de artă: atît în ce privește poezia, cît și plastica. Aceasta poate să indice că grecii, oricum, vedeau clar factorul comun ce reunește aceste ramuri. Totuși, aici există o neînțelegere. Dacă teoriile acestea au putut fi (și de fapt au fost) răspîndite cu timpul pe întreg tărîmul artelor, la începuturile lor nu erau cîtuși de puțin înțelese de greci în sens atît de larg: inițial ele aparțineau domeniului poeziei, evocau trăiri suscitade de poezie, îndeosebi de cea dramatică, nu erau deloc formulate în vederea definirii artelor plastice. 1

1. Teoria *apatetică* („iluzionistă”) cum am numi-o noi astăzi, afirmă că teatrul acționează prin suscitarea iluziei (*apdte*); el făurește aparențe, știe să sugereze privitorului că aceste aparențe sînt realitatea însăși; în sufletul privitorului, trezește aceleași sentimente pe care el le-ar încerca dacă ar vedea cu-adevărat suferințele lui Oedip sau ale Elektrei și nu jocul unor actori. E o acțiune cu totul neobișnuită, similară unei acțiuni magice, născută prin amăgitoarea forță a cuvîntului, operînd ca o vrajă asupra spectatorului și ascultătorului. Iluzia se unește aici cu magia. „*Apdte*”, adică iluzie, și „*goeteia*” — vrăjire — iată doi termeni ce apar în permanență uniți cu formularea acestei concepții.⁸ Aproape cu deplină certitudine putem spune că ea e datorată lui Gorgias. În *Lauda Helenei* (a cărei autenticitate astăzi nu mai e pusă în discuție), filozoful grec înfățișează iluzia și magia ca element de structură al artei. În fragmentul păstrat de Plutarh, se emite paradoxul ades repetat mai tîrziu, anume că tragedia e cea creată cu totul aparte, al cărei făuritor e mai cinstit dacă induce în eroare decît cel ce nu amăgește, iar cel indus în eroare e mai înțelept decît cel ce nu e amăgit — opinie repetată în scrierile sofistilor, în ale scriitorilor provenind din alte curente, îndeosebi Polybios: date fiind concepțiile lui, el pune față-n față istoria și tragedia, aceasta din urmă acționînd „*dia ten apatem ton theomenon*”, adică prin iluzia spectatorilor, prin înșelarea lor. Însă teoria aceasta, a cărei însemnătate și răs-pîndire în cultura greacă timpurie astăzi e foarte apreciată de filologi, se referă numai la poezie, în specia] la cea dramatică. În citatul din Gorgias, în eseu *Peri diai'es* * al unui sofist rămas necunoscut, la Polybios sau chiar mult mai tîrziu la Horațiu ori Epictet, teoria respectivă e aplicată

⁸ M. Pohlenz, *Die Anfänge der griechischen Poetik* în: „Nachrichten v. d. konigl. Ges. d. Wissenschaft zu Gottingen”, 1920.

* Titlul complet: *Despre desnodămînțele tragediilor* (n. P7 trad.),

tragediei. Lucru natural: dintre toate artele, teatrul efectiv e arta iluziei. Dar plastica greacă din veacul al V-lea n-avea nici un fel de ambiții iluzioniste. Sculptura nu e niciodată menționată în legătură cu *apâte*. Ce-i drept, pictura e menționată de două ori în *Lauda Helenei* și în lucrarea anonimă *Extrase* (Dialexeis). Faptul poate fi considerat, însă, drept o comparație, sau o constatare a unei similitudini parțiale, o paralelă între două domenii cu totul diferite, nu drept formarea unei clase unitare de fenomene, clasă ce-ar fi alcătuită din tragedie și pictură.

2. *Teoria cathartică*. În veacul al V-lea î.e.n., exista convingerea foarte răspândită despre faptul că muzica și poezia, sau cel puțin unele sectoare ale acestora, duc la stări de spirit violente, la sentimente stranie ce suscită șocuri și produc o stare în care sentimentul și închipuirea precumpănesc asupra intelectului. De această convingere devenită comună se lega o altă ce mergea mai departe: aceste trăiri puternice, îndeosebi teama și compătimirea, sînt cauza vinei descărcări a sentimentelor. Și nu numai sentimentele înseși, ci chiar descărcarea lor e sursa plăcerii pe care-o produc muzica și poezia.

Această părere se găsește în celebra definiție dată de Aristotel tragediei. Totuși, cum s-a observat mai sus, ea constituie un fel de corp străin în *Poetica* lui, aparține altui ansamblu de reflecții de ordin estetic și trebuie să fi fost preluată de Aristotel de la gânditori mai timpurii⁹. În realitate, deja, Gorgias înfățișează acțiunea poeziei drept un șoc al sentimentelor, reunit cu magia și iluzia poetică. Însă cine a fost inițiatorul concepției, e greu s-o spunem cu deplină siguranță. Poate pitagoreii — cum pretind unii. Căci pentru ei *Catharsis* — purificarea — era firească, fiind totodată* și noțiunea capitală a întregii filosofii. Purificarea trupului e săvârșită de medicină, a

⁹ E. Howald, *Eine vorplatonische Kunsttheorie*, în: „Hermes”, LIV, 1919.

sufletului — de muzică: acesta era cuvîntul de ordine. Totuși e posibil ca — așa cum pretind alții — aplicarea specifică a noțiunii să fi apărut pentru prima oară abia la Aristotel. Mai ales că, în ciuda lui Platon, care osîndea poezia pentru acțiunea ei pur sentimentală, irațională, Aristotel, luînd apărarea poeziei, voia s-arate că ea nu potențează sentimentele, dimpotrivă, le atenuează prin *Catharsis*. În acest caz, teoria „purificării” prin poezie ar fi proprie lui Aristotel, pe cîtă vreme aceea a „șocului” produs de poezie ar fi fost cronologic mai veche, deja cunoscută și răspândită înaintea lui.

Dar și-n una și-n cealaltă există exclusiv o teorie privind poezia și muzica. Nici Gorgias, nici Aristotel și în genere, nimeni din secolele V sau chiar IV nu s-a gîndit s-o aplice la sculptură sau pictură, cu atît mai puțin la arhitectură. Căci ele nu puteau avea nimic comun cu teama sau compătimirea, cu potențarea sau descărcarea sentimentelor.

3. *Teoria mimesis-ului*. Conform acestei teorii producția umană nu sporește realitatea, ci creează *cidola*, adică imagini, făpturi nereale, fictive, vedenii, amăgiri.¹⁰ În acest sens se vorbea despre artă: „făuritoare de amăgiri”, *eidolopoielike technē*. Totuși, se observă că aceste plăsmuiri nereale redau cu precădere obiecte reale. De unde numele de mimetice dat acelor arte, adică arte ce redau, imită. Și denumirea aceasta a devenit comună, a fost acceptată. Pentru greci, totuși, substanța artei mimetice constă în plăsmuirea obiectelor nereale. Platon spune: imitator îl numim pe acel ce făurește lucruri nereale — *eidolon demiurgos* (creator de imagini). Nu trebuie să fie neapărat imitator cel ce redă o realitate și cu atît mai puțin cel ce o copiază.

¹⁰ S. V. Tolstaja — Melikova, *Ucenije o podraianii i ob illuziji grceskoj teorii iskusslv do Aristotela* (Teoria despre imitație și iluzie în estetica greacă pînă la Aristotel), în „Izveslia Akademii Nauk SSSR”, 1926, nr. 12.

Această teorie avea mai mult decît altele factori comuni care să unească poezia cu artele plastice. Dar în primul rînd ea nu apărea în mod independent, ci numai combinată cu teoria iluziei. Deci nu era o *mimesis* (imitație) oarecare, ci numai în calitate de *apatetike* (înselătoare) putea constitui natura poeziei sau a artelor frumoase, căci nu era suficient să se producă o plăsmuire nereală, trebuia să se suscite și o iluzie a realității. Operînd deci numai asociată cu teoria iluziei, teoria redării era, ca și cealaltă, aplicată doar la poezie. Așa cel puțin se petrec lucrurile cu Gorgias și în genere, cu filosofii perioadei timpurii; mai apoi sfera teoriei s-a amplificat.

În perioada culturii grecești timpurii, aceste trei teorii erau — la Gorgias și la sofisti — combinate între ele, formînd chiar elementele componente ale unei singure poetici: înfîi, poezia înfățișează plăsmuirile nereale cu ajutorul cuvintelor, al doilea, ea creează pentru ascultători sau privitori iluzii; în fine, provoacă la aceștia un șoc al sentimentelor. Însă fiecare din aceste componente ale teoriei avea alte surse, alcătuiua un alt ansamblu sub raportul conținutului. Cu timpul ele se despărțiră total, devenind trei teorii diferite. Însă destinele lor n-au fost deloc asemănătoare. Autoritatea lui Platon și-a lui Aristotel, care acceptaseră teoria mimetică, a împins *pe al doilea* plan pe celelalte două și aceasta, unică, rămase îndelungă vreme — biruitoare.

VII. Platon: Cele două genuri ale poeziei

Afirmația că grecii nu socoteau poezia ca făcînd parte din artă se poate totuși tăgădui: căci ea nu e aplicată de cel mai remarcabil și cel care ne este mai exact cunoscut dintre gînditorii epocii clasice: Platon subliniază tocmai asemănarea poeziei cu plastica, unindu-le într-o teorie estetică comună, adică teoria mimetică. Dar o atare tăgadă n-ar fi corectă. Adevărul e că în definițiile sale, Platon leagă poezia de plastică, mai ales în cartea a X-a a *Republicii*, unde tratează pe larg despre zădărnicia artelor de imitație, cărora le atașează atît poezia cît și pictura. Dar tot adevărat e că altele — mai cu seamă în *Faidros* — scrie despre poezie ca despre o nebunie de esență superioară, o insuflare a Muzelor, deci — ca despre ceva ce n-avea nimic comun cu imitația și cu rutina meșteșugărească.

Se mai poate ca Platon însuși să fi fost într-un impas, neavînd o părere consecventă și lămurită despre poezie și despre raportul ei față de artă. Dar e numai o aparență, provenind din neglijarea unui factor de bază, anume — că nici o poezie nu e la fel cu alta. Există poezie inspirată și poezie meșteșugărească. În *Faidros*, Platon scrie că una dintre nebuniile căreia i se supun oamenii porcede din harul Muzelor: cînd ele varsă asupra omului harul inspirației, atunci din sufletul artistului se nasc cîntări și alte creații ale sale. „Cine bate la poarta poeziei fără nebunia dăruită de Muze și numai cu convingerea că prin singura lui tehnică va fi un mare artist, acela nu posedă

consacrarea necesară și creația nebunilor îi va umbri arta născută din judecată". (*Faidros*, 254 A). E greu să se formuleze o concepție despre poezie mai „profetică” decât aceasta devenită, ce-i drept, curentă la greci, însă de nimeni rostită atât de lămurit și de „extremist” ca de către Platon. Dar nu toți poeții sînt nebuni inspirați; alții scriu versuri, în care nu-și propun decât să imite realitatea și se slujesc doar de o rutină meșteșugărească. Există poezie născută din nebunia poetică (*mania*) și cea datorată dibăciei scriitoricești (*techné*). Prima aparține celor mai înalte funcții umane, cealaltă, în schimb, rămîne la nivelul funcției meș-teșugărești-rutiniere. Cînd Platon în *Faidros* introduce o ierarhie a spiritelor și-a ocupațiilor omenești, pe poet îl menționează de două ori: o dată la locul șase ca „poet sau indiferent ce alt imitator”, în *imediată vecinătate a meseriașului și 151* agricultorului; dar sub alt nume — *musikos* — e

laolaltă cu filosofii, căci el nu e nimic altceva decât poetul — alesul Muzelor, care-a primit inspirația lor și creează. În dialogul *Ion*, Platon repetă pînă la sațietate opoziția „poezie — artă” și vorbește despre inspirația divină ca despre condiția absolută a poeziei. „Muza face ca divinitatea să pătrundă într-un anumit om”. „Toți poeții, care scriu bine versuri, nu le scriu prin dibăcie, nici prin artă; divinitatea pătrunde în ei și-atunci ei în extaz rostesc toate acele frumoase poeme, iar cîntăreții cei buni fac la fel”. „Pe cîntăreți îi face însuși spiritul, iar buzele lor numai rostesc”. Poetul „nu izbuteste să creeze ceva înainte ca divinitatea să pătrundă în el, înainte ca el să-și piardă simțurile și să se dezbrace de propria-i judecată”. Prin poeți, „vorbește însuși Zeul”. „Acele frumoase poeme nu sînt omenești și nu purced de la oameni, ci sînt zeești, provin de la zei, iar poeții nu sînt decât tălmăcii zeilor, în starea de extaz”.

În *Banchetul*, din nou, prin vorbele Diotymeii, Platon susține că există oameni ce pot fi mediatori între divinități și omnire, mediatori care-i transmit ordinele și harurile zeilor și prin mijlocirea cărora arta profeției ajunge la ceruri. „Cine se pricepe în atare lucruri, acela e un bărbat divin (*fitheios aner*), (bărbat pătruns de divinitate), iar cel ce se pricepe în altele, în vreo artă sau meserie, acela e doar un simplu lucrător (*banausos*)”. Din nou apare deci, radicală, tipica opoziție platoniană a două sfere de acțiune: cea semi-divină și cea simplu omenească. Artistul plastic rămîne în a doua, în schimb poetul poate aparține amîndurora.

Orice poezie putea însenina pentru Platon, ca și în genere, pentru greci — cunoaștere. Dar poezia „manică” era o cunoaștere apriorică a existenței ideale, iar cea „tehnică” numai reprezentarea unei realități senzoriale. Acest caracter mimetic al ei se apropia, la Platon, de plastică și îndeosebi de pictură. Însă noțiunea de apropiere se referea doar la poezia de gen inferior, niciodată la cea superioară, profetică, aceea care nu n-avea caracter de imitație și, prin urmare, nici o asemănare cu pictura. Rămîneau deci la Platon opuse, față în față, poezia și arta, profeția și meseria. Și chiar la acest filozof, opoziția devine mai accentuată. Căci în interpretarea lui, funcția de imitare a realității senzoriale e atât de josnică, încît nu numai plasează arta plastică și poezia imitativă la nivelul tehnicii, dar le plasează la treapta cea mai de jos a tehnicii, mai jos decât meseria de rînd. Argumentarea caracterului minor al artei mimetice a fost efectuată în *Republica* lui Platon prin analiza muncii pictorului, iar abia mai apoi se aplică la poet. Cine pătrunde mai adînc în această argumentare vede că alăturarea celor două domenii nu constituia ceva obișnuit în veacul al V-lea î.e.n., ci era un paradox al lui Platon: el compara o anumită parte a poeziei cu pictura pentru a o degrada prin acest procedeu.

Separarea creației în două genuri diametral diferite — manie și tehnic — putea fi tot atât de bine aplicată de Platon domeniului plasticii, cum fusese aplicată în cazul poeziei. E caracteristic pentru acest grec al veacului al V-lea faptul că el n-a procedat așa cu plastica. Nu intra în sfera posibilului ideea că un profet, creator inspirat, alesul Muzelor, artist în cel mai profund înțeles al cuvîntului, să fie pictor sau arhitect.

În *Banchetul* său, Platon lămurește că termenul „poiesis” înseamnă același lucru cu actul de creație, deci ar putea fi utilizat în principiu pentru desemnarea oricărei arte (*techné*): de fapt, noi totuși nu dăm acest nume artelor, rezervîndu-l unui singur domeniu: al versurilor și-al tonurilor, deoarece numai pe acesta îl considerăm drept creație propriu-zisă, drept autentică *poiesis*.

Exemplul lui Platon nu numai că nu e o tăgadă, ci e, dimpotrivă, cel mai puternic argument al tezei expuse aici: anume că în Grecia timpurie și clasică poezia nu era socotită drept artă și nu era tratată la egalitate cu artele, de vreme ce era considerată drept o activitate incomparabil superioară.

VIII. Aristotel: cea dintîi apropiere a poeziei de artă

Opoziția dintre poezia superioară și cea inferioară din concepția platoniană a fost respinsă de Aristotel. Într-un mod tipic pentru acest filozof, în a sa teorie a artei, ca și-n metafizica lui și-n teoria cunoașterii, ideea acelei opoziții, plasată foarte sus de către Platon, ajunge acum pe-o treaptă inferioară. Ca și în metafizică, Aristotel respingea ideile și recunoștea numai lucrurile reale, ca și în a sa teorie a cunoașterii, el respingea știința pur intelectuală, ca s-o admită numai pe cea empirică, deci în teoria sa *poezia profetică* a fost deopotrivă respinsă și s-a admis numai aceea ce imita realitatea.

La acest dușman al idealismului de tip platonian nu era loc pentru înțelegerea în sens profetic a poeziei. Lipsind creația de tip „manie”, rămînea numai genul mimetic al creației poetice. Printr-un concurs cu totul special de împrejurări, acea însușire negativă, situată de Platon la treapta cea mai de jos a formelor poeziei, a devenit acum calitatea de frunte a oricărei poezii și arte. Ce-i drept, nemaifiind comparată cu formele superioare, ea își pierdea, la Aristotel, caracterul negativ. Devenind o trăsătură comună a întregului domeniu de poezie și artă, ea permitea ca ambele să fie cuprinse într-o clasă unică: aceea a artelor imitative. Iată-le astfel unite noțional — ambele

sectoare, tratate pînă atunci separat: arta optică, alcătuită din arhitectură, sculptură și pictură — și arta acustică, incluzînd poezia, muzica și dansul. Asemenea apropiere apare pentru prima dată la Aristotel și aceasta grație respingerii noțiunii de poezie, așa cum era înțeleasă pînă la acesta. Iar apropierea s-a făcut la nivelul cel mai de jos: nu plastica se ridică la nivelul poeziei, ci invers, poezia e coborîtă pînă la plastică.

Pentru prima oară s-a creat un *genus* atît de amplu, cuprinzînd ambele domenii, fără a mai include vreun altul: poezia se unea cu plastica, dar cu nici una din ele nu se uneau meseriile.

Cu alte cuvinte, acest *genus* corespundea mai mult. sau mai puțin cu ceea ce se-nțelege astăzi prin „arte frumoase”.

Reunirea făcută de Aristotel a plasticii și poeziei într-o singură clasă a artelor imitative e un fapt atestat în mod lipsit de echivoc în textele scrierilor sale. În *Poetica* (1460 b 8) de exemplu, spune: „Poetul e un imitator întocmai ca și pictorul”. La fel, în alte scrieri, dacă n-ar fi să cităm decît *Retorica* (1371 b 4): „Imitația e un factor de mulțumire atît în ce privește arta picturală și sculptura, cît și în arta poeziei”.

Modul de a gîndi al lui Aristotel nu putea decît să impună o astfel de unificare. În primul rînd, aici acționa repulsia lui față de concepțiile iraționale, așa cum fusese vechea concepție despre poezie. În al doilea rînd, modul de interpretare a fenomenelor, ce-i corespundea cel mai mult și pe care el îl folosea cel mai des, consta în includerea lor în categorii tehnice, așa cum sînt acțiunile și procesele de producție: Aristotel aplica aceste categorii și în cazul naturii, deci era firesc să le aplice și la poezie. Interpretînd așadar poezia în modul în care dintotdeauna fusese interpretată plastica, el o asimila plasticii.

Noțiunea de „mimesis”, devenind principala categorie a esteticii lui Aristotel, și-a modificat totodată și conținutul. Mai înainte această noțiune avusese două elemente de bază: mai întîi „imitația” ca plăsmuitoare de obiecte, dintre care unele nereale, în al doilea rînd imitația plăsmuitoare a altor obiecte asemenea celor reale. Primul element era cel esențial — și Platon, osîndînd arta, o făcea mai cu seamă fiindcă plăsmuirile ei sînt nereale și nu atît pentru că ele sînt o imitație, în schimb, la Aristotel se observă o deplasare de accent: pentru el esența plasticii sau poeziei constă tocmai în aceea că „imită”, căci ele redau, reproduc realitatea. Și plăcerea procurată de ele rezidă chiar în faptul că ascultătorul sau privitorul recunoaște în creațiile lor realitatea repro-155 dusă.

Există totuși indicii privitoare la faptul că. Aristotel nu-era cîtuși de puțin partizanul unilateral și exagerat al unei concepții de artă imitativă, naturalistă, că nu înțelegea imitația în artă ca o simplă copiere și își dădea seama că o asemenea concepție despre artă ca simplă imitare impune rectificări sau cel puțin completări.

Deși concepția lui despre artă era în esență mimetică, totuși el îi corela diverse teme și motive.-Ca esențial factor al artei, el avea în vedere bucuria produsă de ritm și armonie, neprezentînd nimic comun cu mulțumirea pe care o dă recunoașterea similitudinilor dintre artă și realitate, în plus, la teoria tragediei s-a atașat motivul purificării, *catharsis*, foarte îndepărtat de procedeul imitării. Estetica și teoria artei la Aristotel erau mult mai pluraliste decît se admite de obicei.

Dar noțiunea însăși despre artele de imitație nu era totuși unitară la acest filosof. Ce-i drept, se pune accentul pe factorul imitației în artă, însă acest factor era interpretat adesea într-un mod care-l transforma în contrariul imitației. Așa stau lucrurile, de exemplu, cînd Aristotel afirmă că artele reproduc nu întîmplări individuale, ci situații generale, sau cînd scrie că ele prezintă nu ceea ce există, ci ceea ce ar -putea exista. O asemenea interpretare evidențiază, în așa-zisa imitare, primii germeni ai imaginației și creativității.

IX. Elenismul: cea de a doua apropiere a poeziei de artă

Cea dintîi apropiere dintre poezie și plastică a survenit în antichitate ca urmare a faptului că inițial o parte, apoi ansamblul poeziei au fost desprinse de profeție și tratate ca o pricepere, ca o dexteritate a spiritului, de ordin intelectual, începutul l-a făcut Platon, teoria fiind perfectată de Aristotel.

Grecii din generația următoare au ajuns la o a doua apropiere noțională între cele două domenii, însă pe cale inversă: prin alăturarea plasticii, sau cel puțin a- unei părți a ei la arta profeției. Aceasta s-a întîmplat abia în epoca elenistică. Dacă prima teorie se născuse dintr-o judecată lucidă, a doua se năștea dintr-o tendință de natură abisală. Prima era creația raționalismului, cealaltă a iraționalismului. Căci perioada postaristotelică, la greci, aduce o mutație a gîn-dirii — înainte de toate se căutau acum elemente ale spiritului, ale plăsmuirii, ale inspirației divine și ele erau găsite acolo unde mai înainte se vedea cea mai obișnuită muncă manuală, tehnică și rutină. Nu lipsesc textele ce exprimă noua atitudine, care ține de-o epocă mai tîrzie, cînd se scria mult și de cînd s-au păstrat relativ multe monumente literare.

Deci, Dion Chrysostom, retor din primul veac al erei noastre, simpatizînd cu filosofia stoică, în cel de-al XII-lea *Discurs olimpic* al său, îl numără pe sculptor nu numai printre înțelepți (*sofās*), dar chiar printre bărbații divini (*dai-mânios*). Categoriei platonice a celor inspirați, căreia pînă atunci îi aparțineau poeții, filosofi, legislatorii, acum i se atașază și sculptorii. Pe-acest temei se duce discuția — *agon* — preferată în acele vremuri, despre superioritatea lui Homer asupra lui Fidias și reciproc. Dion susține, totuși, că mijloacele de care face uz poetul sînt mai desăvîrșite, mai libere și au o gamă mai largă.

Quintilian, retor din primul veac al erei noastre, afirmă că deși pictura e mută, e totuși capabilă să pătrundă în cele mai intime simțiri personale și chiar atît de profund, încît cu timpul pare ca, sub acest raport, să fie mai presus de poezie. Pausanias, geograf și istoric din al doilea veac, scrie deopotrivă că opera sculptorului e în

aceeași măsură operă a inspirației divine (*entheon*) ca și opera poetului.

Lucian, în al său *Vis*, spune că se cuvine a îngenunchea înaintea lui Fidias, Policlet, Myron și Praxiteles, ca și înaintea zeilor pe care aceștia lăsa, i-au făcut.

Filostratos, pictor și scriitor de la răscrucea secolelor II—III, scrie în prefața lucrării sale, *Eikones* (Tablouri): „înțelepciunea care-l însuflă pe poet, determină și valoarea picturii, căci arta însăși include înțelepciunea”.

Kallistratos, în al treilea veac, spune în legătură cu descrierea *Menadelor* lui Scopas și-a lui *Eros* sculptat de Praxiteles, că zeii trimit inspirația divină nu numai poezilor, dar și artiștilor plastici ale căror mâini sînt adesea atinse de suflul divin.

În fine, Plotin — firește — înțelege arta într-un mod mai hiperbolic și transcendent, mai exaltat și mai abstract decît toți ceilalți.

În toate afirmațiile acestor artiști și filosofi, formulările nu erau noi, ci atașate unor subiecte de care nu fuseseră legate mai înainte. Înțelepciunea și inspirația fuseseră atribuite pînă atunci doar poezilor, numai ei fuseseră socotiți profeți, bărbați divini. Acum li se alăturau și pictorii și sculptorii. De-acum înainte se stabilea o paralelă între poeți și artiști plastici, îndeosebi pictorii. Și ei au dreptul la libertate, spune Horațiu. Și ei înfățișează acțiunile și trăsăturile eroilor, spune Filostratos.

Dar faptul nu era încă generalizat. În tratatul său despre educație, *Paidia*, Lucian încă număra sculptura printre categoriile inferioare ale artei, iar Cicero îi opunea pe vulgarii *opifices* (lucrători) bărbaților remarcabili: *optimi studii excel-lentes* (cei ce se remarcă prin cele mai alese preocupări), cărora li se atașau numai poezii. Artă arhitecților pentru el era *sordida* (umilă), iar întrebarea dacă arta pictorului și sculptorului nu se cădea a fi pusă în acea categorie — o lăsa nerezolvată. Seneca se împotrivesc cu tărie intenției de a-i include pe indiferent ce artiști plastici, pe acești *luxuriae ministros* (pe slujitorii desfrî-ului), categoriei artelor libere. Vitruvius consideră că între arhitectură și cizmărie nu există altă deosebire decît gradul de dificultate. Atitudinea acestor autori era similară cu aceea din străvechea epocă greacă, numai motivele erau substanțial diferite: cele mai noi erau specific romane, utilitare și de nuanță moralizatoare.

În afară de Cicero, nimeni n-a mai fost atît de fidel acestei concepții tradiționale. În *Pro Archia*, 18, spune: „Pe cită vreme alte arte sînt datorate științei, normelor și tehnicii, poezia depinde numai de capacitatea înăscută, e produsul activității pur intelectuale, ivită dintr-o minunată suflare supranaturală”. Cuvintele lui au avut un ecou îndeajuns de tardiv: abia peste un mileniu și jumătate le citau scriitorii ai vremurilor mai noi, începînd cu Petrarca (*Inveciivae*, I) și cu Boccaccio (*Genealogia deorum*, Genealogia zeilor, XIV, 7).

Totuși, cotitura ce survenise în aprecierea tradițională a artei fusese săvîrșită — cotitură de la început cu aspect foarte variat. În noua interpretare, munca artiștilor e: 1) o muncă *intelectuală*, nu strict manuală, materială; 2) e implicit *individuală*, nu rutinieră, meșteșugărească; 3) e o creație *liberă*, în care imaginația depășește modelele naturii, deci nu e o simplă imitare a realității; 4) profită de inspirația *divină*, nu e numai produsul naturii terestre; 5) tinde către *esența* profundă a existenței, nu se oprește la fenomenele senzoriale.

Se poate spune că atare cotitură ar fi fost prea radicală, azvîrlind arta de la extremitatea unde se aflase pînă atunci la extremitatea diametral opusă. S-au redat firește trăsături omenești: natura intelectuală, individuală și liberă, însă, acea cotitură a înzestrat arta cu trăsături mistice și divine.

Obiectul artei plastice, de felul său exteriorizat și senzorial, acum era conceput ca interiorizat și ținînd de esența spiritului. „Cine contemplă frumusețea trupească — scrie Plotin în prima sa *Enneadă* — nu trebuie să se cufunde în ea, ci să ia aminte că ea e numai imagine, vestigiu, umbră — și omul trebuie să caute ceea ce se află la sursa acestei oglindiri”. Concomitent cu ridicarea plasticii la nivelul poeziei, era coborîta, lăsată în jos valoarea obiectului firesc al plasticii,

Totodată a crescut peste măsură interesul față de personalitatea artistului. Plinius (*Historia naturalis*, XXXV, 145) scria că operele de mai tîrziu ale artiștilor, chipurile lăuate de ei neterminate, adesea sînt mai admirate decît altele, fiindcă poartă urmele mai clare și mai lămurite ale inspirației lor inițiale și ale propriilor cugetări (*ipsaeque cogitationes artificum*). Concepția despre artă ca imitație trece pe al doilea plan. Concepția tradițională a artei apunea. Lisippos pretindea că nu e ucenicul nimănui. Artiștii încetau a se mai teme de inovații, dimpotrivă, le căutau tot mai mult. „Dacă inovația contribuie la sporirea delectării — scria Athenaios — nu trebuie s-o disprețuim, ci din contra, să căutăm la ea cu atentă luare-aminte”. S-au prăbușit regulile ce încătușau pe artist. „Poezia — spune Lucian (*Historia quo modo conscribitur*, Despre modul cum trebuie scrisă istoria, 9) — posedă o libertate neîmămurată și o unică lege: imaginația poetului”. Dat fiind că acum poezia și plastica erau socotite deopotrivă, de aceeași libertate beneficia deci și artistul.

Aceste prefaceri au înălțat valoarea artei în ochii contemporanilor. Pictura intra în educația tineretului. Tocmai atunci se înfiripa cultul artei la greci, cult inexistent mai înainte — după cum s-a văzut — cînd creația atinsese culmile cele mai înalte. În consecință, a devenit superioară și situația socială a artistului: Parrhasios și Zeuxis dobîndiră o imensă avere, iar Apelles, ca și mai tîrziu Tiziano, a devenit confidentul regilor.

Dar s-a schimbat nu numai prețuirea acordată artei plastice, ci deopotrivă modul cum era ea înțeleasă. Noțiunea ei nu mai era ce fusese în epoca clasică, își pierduse caracterul impersonal și rutinier. Poezia și plastica erau acum tratate la fel și apropierea dintre ele nu se mai efectua la nivelul inferior al tehnicii, ca la Aristotel, ci la nivelul suprem al creației.

Cel mai important motiv psihologic în noua teorie a artei era noțiunea de imaginație. Firește, nu *mimesis* — imitația, ci *fantasia* era cea care putea da expresie noii concepții. Filostratos, în *Viața lui Apollonius*, scria că „imaginația e o artistă mai înțeleaptă decât imitarea”, iar despre gândire (*gnome*) afirma că „pictează și sculptează mai bine decât arta profesională”. Iar alții — ca Pseudo-Longinos, autorul disertației *Despre sublim*, sau ca Horațiu — apreciau însemnătatea imaginației și gândirii, care pot alege în chip liber din mulțimea motivelor și tot liberie pot îmbina, iar prin aceasta pot să redea în modul cel mai pregnant adevărul lăuntric al lucrurilor. În ochii anticilor, unele arte erau mai apropiate de poezie, altele mai depărtate, iar cea mai apropiată era pictura. Trăsătura lor comună era categoria de *mimesis*: ambele redau realitatea. Dar la un moment dat, teoreticienilor antici li s-a pus întrebarea: de fapt, ce deosebește pictura de poezie? La care, cel mai pe larg răspunde scriitorul din veacul întâi Dion Chrysostom (*Or.*, Discursuri olimpice, XII). El distinge patru motive de diferențiere între plastică și poezie: 1) Artistul plastic creează o imagine, care nu se desfășoară în timp ca și plămuirea poetului; 2) neputând să evoce tot ce se petrece în imaginație, să exprime plastic toate gândurile, artistul trebuie să recurgă la simboluri; 3) silit să lupte cu rezistența materialului, el n-are libertatea ce-l caracterizează pe poet; 4) e cu atât mai limitat cu cât nu poate grai ochilor prin lucruri neverosimile, nu-i poate amăgi, așa cum poetul amăgește prin vraja cuvintelor. Dion a pus problema cu mai mult de zece veacuri înaintea lui Lessing și-a dat un răspuns asemănător, însă, formulat în spiritul antichității — era mai clar decât al filosofului german. Din Roma veche provin cunoscutele cuvinte: „Ut pictura poesis”, poezia e asemenea picturii. Puține cuvinte au fost așa des citate precum acestea (Horațiu, *De arte poetica*, v. 361), dar puține au fost atât de fals interpretate, contravenindu-se intenției poetului. Horațiu văzuse doar analogia suficient de îndepărtată dintre pictură și poezie: anume, că reacția oamenilor față de poezie e la fel de variată ca și aceea față de pictură: „o pictură te incintă mai mult dacă stai mai aproape, iar altele — când te îndepărtezi [...], una îți place o singură dată, altele-ți vor place chiar dacă le privești de zece ori” (*ibid*). Acest text horatian — rezumat aici — nu vorbește despre nici o asemănare mai profundă dintre cele două arte, nici nu-l sfătuiește pe poet să se ia după pictor, așa cum fără temei s-a interpretat în veacurile de mai târziu.

Care-a fost cauza schimbării? Unii filologi o atribuie școlilor filosofice, cutărei sau cutărei școli.¹¹ Desigur, schimbarea aceasta, importantă din punct de vedere filosofic, trebuie să-și fi avut sursa în concepțiile gânditorilor, generată fiind de noua poziție intelectuală adoptată în era elenistică. Ea atrăgea după sine multe manifestări particulare, printre care noua concepție despre artă și apropierea ei de poezie. Această schimbare generală de poziție și-a găsit expresia și în noile sisteme filosofice, care — ca și noile concepții estetice — erau consecința transformărilor de ordin spiritual petrecute în acea epocă.

Două noi sisteme au apărut atunci în problemele de artă. Sistemul stoic prelucra mai ales noua trăsătură psihologică, adică natura activă și personală a creației artistice. Iar sistemul platonician și cel neoplatonician dezvăluiau noul motiv de căpetenie al metafizicii: inspirația divină în creație. Astfel, ambele sisteme dădeau expresie noii estetici, însă fiecare din ele oglindea un alt aspect al acesteia.

X. Evul mediu:

Arta și poezia sînt separate din nou

Evoluția estetică petrecută, cum s-a văzut, în lumea greacă, pornind de la noțiuni foarte deosebite între ele, ajunge către finele antichității

¹¹ E. Birmalin, *Die Kunsttheoretischen Grundrissen in Philostrat's Apollonios*, în „Philologos”, 1. 88, 1933; B. Schweitzer, *Mimesis und Phantasia*. b., t. 89.. 1934.

la noțiuni apropiate de-ale noastre. Dar aceasta n-a durat mult timp: curînd avea să se revină la concepțiile anterioare despre artă.

Revenirea aceasta a fost legată de răspîndirea creștinismului. Duhul Evangheliei și austeritatea părinților bisericii timpurii răpiră artei însemnătatea pe care treptat ea o dobîndise la greci. Implacabila poziție morală nu lăsa mult loc esteticii; spiritualismul creștin nu putea nutri multă simpatie pentru frumusețea senzuală. O asemenea atitudine corespundea nu atitudinii elenistice față de artă, ci acelei vechi-elene, ceea ce oprea în loc procesul de evoluție al concepțiilor, readucîndu-le la vechiul punct de plecare.

Concepțiile estetice ale culturii grecești tîrzii nu dispărușeră cu desăvîrșire. Ele se păstrară dimpreună cu întreg sistemul neoplatonician în scrierile Pseudo-Areopagitului și datorită lor s-a produs exercitarea, în ciuda tuturor opreliștilor, a unei influențe notabile asupra Evului mediu. Mai mult, scrierile menționate, continuînd elenismul în atitudinea sa excesiv transcendentală, considerau drept frumos autentic numai frumosul suprasenzorial, adică în dumnezeire și-n natura creată de ea și nu în artă, rod al imperfectelor mîini omenești. Fapt e că, deși se vorbea mult despre frumos, prea puțin se vorbea despre artă și dacă se contribuia la menținerea în Evul mediu a unor concepții, acelea se refereau la frumos și nu la artă.

Noțiunea scolastică a artei (*ars*) nu luase naștere din noțiunile elenistice, ci din cele vechi grecești, sistematizate de către Aristotel. S-a revenit iarăși la cea mai largă noțiune cuprinzînd toate artele aplicate și luate nu din *Poetica* aristoteliciană, ci din *Fizică*, *Metafizică*, *Retorică*. „Artă” însemna tot ce era producție metodică, efectuată conform unor reguli. *Artifex* era, în veacurile de mijloc, producătorul oricărui obiect, a căror formă el o avea dinainte în gînd. În domeniul artei intrau și meseriile și științele. În această sferă întinsă, drept *artă* se considera, în Evul 163 mediu, o porțiune foarte restrînsă și anume ceea

ce numim astăzi arte frumoase. Dar acest sector al artei nici nu se afla pe primul plan și nu se deosebea prin autentice intenții de ordin estetic, ci îndeplinea un rol auxiliar, subordonat Țelurilor religioase. În artă, nu se căuta frumosul; căci după concepțiile timpului, frumosul se găsește cu mult mai lesne în natură, privită ca operă divină. Literatura acelor veacuri nu descria frumusețile artei, nici măcar nu le menționa. Evul mediu a dat multe opere de supremă frumusețe, dar ele erau făurite oarecum fără voie, fără intenție deliberată, fără ca să se preocupe cineva de frumos și de artă, de creație și de caracter artistic. Faptul, de altfel, nu constituia o excepție: așa fusese și în cultura greacă timpurie. Arta devenea iarăși dezindividualizată, legată de breasla profesională, supusă canoanelor: grija cea mare era consacrată respectării tradiției și a normelor; artistul nu tindea spre originalitate.¹²

Și din nou arta era concepută numai pe plan intelectual. Aparținea, cum se zicea pe-atunci, ordinei intelectuale, forma un mod de-a fi, un *liabilus* al intelectului practic. Deși ea includea meseriile, dibăcia manuală era socotită drept un factor exterior, secundar față de priceperea gîin-dirii. „*Perfectio artis consistit in iudicando*” (Perfecțiunea artei constă în a trebui să judece), scria Toma din Aquino, care desemna arta ca un anumit sistem, o anumită logică a „înțelegerii” (*ordinatio rationis*), în virtutea căreia acțiunile omenești, cu ajutorul unor mijloace definite, duc la realizarea unor Țeluri definite.

Diviziunea artelor rămînea credincioasă exemplului antic și cu deosebire celui aristotelician: arte libere și arte auxiliare sau mecanice. Primele — *artes liberales* — erau cele ce se predau în școlile medievale: aritmetica și geometria, logica și retorica. Deci, după modul nostru de gîndire — științe, nu arte. Ceea ce noi numim arte, în Evul mediu nu constituia o grupă omogenă, unitară. Dimpotrivă — tot ca la grecii vechi — artele se

Jactques Maritşiin, *Ari el Scholaslique*, 1920.

fragmentau în două domenii, muzica Ținînd de artele libere, unde se întîlnea cu matematica și cu logica, iar sculptura și pictura Țineau de artele mecanice. Căci muzicianul își orînduiește sunetele în minte, precum logicianul noțiunile și matematicianul numerele, instrumentația fiind pentru el doar un mod de expresie cu totul exterior, așa cum sînt cuvintele și cifrele pentru ceilalți doi. Iar sculptorul și pictorul sînt siliți să lucreze cu materia și cu propriile lor mîini, măiestria lor fiind din aceeași categorie ca și-a Țesătorului ori a pietrarului. Cu alte cuvinte, se revenea la același sistem noțional, propriu culturii clasice grecești. Artele plastice, în Evul mediu, ocupau o situație diferită de-aceea a poeziei, foarte șovăitoare, cînd pozitivă, cînd negativă. Acesteia din urmă i-a dat expresie mai de timpuriu Hraban Maur (*Carmen ad Bonosum*, Poem către Bonosus, 30[^]: „Scrișul are mai mare însemnătate în viață și pentru fiecare e mai folositor; imaginea dă numai o mărunță mulȚumire, satură vîzul cît e noutate, dar plictisește cînd se-nvechește, grabnic își pierde adevărul și nu inspiră încredere”. Pictura părea să fie mai prejos de poezie și anume fiindcă era mai puȚin folositoare sub raport moral, iar mai apoi, fiindcă nu se înalță pînă la cele spirituale și divine.

Dar își deschisese drum o altă concepție. Căci deși într-un tablou lucrurile sînt prezentate *matc-rialiter* (în chip material), totuși un privitor instruit le trăiește *spiritualier* (în chip spiritual). Iar cel neinstruit trage un folos și mai mare: pictura înlocuiește pentru el scrierea, „tablourile sînt cărțile săracilor”.

În tabelele și diviziunile artelor din Evul mediu, pictura și poezia aveau o soartă asemănătoare: în acele tabele nu există nici una, nici alta, prima fiind socotită drept artă mecanică și cum acestea erau numeroase, tabelele menționau doar pe cele mai importante; importanța lor avea ca măsură utilitatea și utilitatea picturii părea neînsemnată în comparație cu măiestria agriculturului, Țesă-lt5 torului sau oșteanului — de-aceea tabelele no indicau. Cît despre poezie, aceasta nu era indicată, pentru același motiv ca și-n antichitate, cînd ea nu era privită ca o artă. Pentru oamenii Evului mediu, ea era mai degrabă rugă sau confesiune, iar nu artă.

XI. Epoca modernă:

apropierea definitivă dintre poezie și artă

Așa cum la greci, după epoca clasică a urmat elenismul, la fel după Evul mediu, Renașterea a determinat o schimbare, chiar dacă ea n-a dus la descoperirea vechilor monumente artistice, căci ele erau accesibile, cunoscute și mai înainte, ci a revelat doar descoperirea că aceste monumente sînt „frumoase”. Plastica a fost eliberată de sarcina realizării unor scopuri morale și religioase, a devenit o îndeletnicire pentru artă și pentru frumos.

Transformarea s-a petrecut pe două căi. Una corespundea în chip fidel elenismului și era inspirată direct de el. O reinițiase Marsilio Ficino în cadrul Academiei Platoniciene din Florența, dînd o altă viață noțiunilor neoplatonismului și întregului lor fundament spiritual. Din nou pe primul plan, cu precădere față de tradiție și canoane, față de rutină, observație, pricepere savantă, apăreau creația liberă, individualitatea, imaginația, inspirația. Locul intelectualismului medieval îl ocupă acum atitudinea pur emoțională. Pe cîtă vreme Evul mediu producea frumosul fără a vorbi despre el, acum frumosul e pomenit de toți. Arta e legată în mod conștient de frumos. Componenta ei tehnică și savantă, esențială în epoca anterioară, ajunsese acum pe-al doilea plan, înlocuită fiind de cultul inspirației, entuziasmului, geniului, într-o atmosferă irațională și hiperbolică, ostilă regulii, canonului și rigidei înțelegeri discursive.

Poziția aceasta nu era exclusiv aceea a filo-sofilor-teoreticieni. Tot așa gindeau mulți artiști ai Renașterii, de exemplu Michelangelo, pătruns pînă-n măduvă de justȚea noțiunilor plotiniene a propriei arte, și a artei în genere. În convingerea acelor artiști, creația plastică era capabilă să atingă cele mai înalte culmi, acelea socotite

odinioară ca fiind accesibile numai poeziei. Plastica și poezia, despărțite pînău demult printr-o prăpastie, acum se aflau una lîngă alta. Se-nîlneau pe culmile supreme — ca și-n vremea elenismului. Totuși, alături de curentul acesta, în Renaștere se mai dezvoltă un altul, care nu avusese un antecedent în vechime și care se vădea mult mai modern în structura sa. Această transformare, mai puțin spectaculoasă, nu ridică brusc artele frumoase pe culmi, ci le-nalță abia cu o treaptă pe scara ierarhică. Anume, le strămută din clasa artelor mecanice în aceea a artelor liberale. Adepții acestui curent încetau a-l trata pe artist ca pe-un meseriaș, dar nici n-aveau intenția să-l considere ca pe un profet. În schimb, îl plasau alături de savant și-l considerau ca fiind asemenea acestuia. Temeiul artelor frumoase nu trebuia să fie însuflarea și inspirația divină, ci cugetul conștient de sine. De-aceea arta poate fi pusă alături de logică, aritmetică sau muzică. Leone Battista Alberti, arhitect și mare teoretician al artei Renașterii, prezenta un asemenea tip de artist și Leo-nardo da Vinci îi era cu totul apropiat. Dacă scolastici cunoșteau arta fără frumos, iar neoplatonicienii prețuiau frumosul, abstracție făcînd de artă, oamenii Renașterii sînt cei ce unesc, în fine, arta cu frumosul. Spre deosebire de concepțiile adepților neoplatonismului, acest frumos era real, senzorial, fără structură mistică și metafizică. Acum se anulează contrastele dintre tehnica pură și creația pură, dintre înțelegerea pur exterioară și cea pur lăuntrică a muncii artistului.

Rezultatul a fost îmbinarea poeziei și artei

într-o unică noțiune pe bază pur artistică, fără

167 a se recurge la misticism. Artele și poezia

se-nîlneau în fine nu pe vîrfuri zeești, ci la nivel uman. Creația umană nu e nici muncă de-a dreptul mecanică, nici profeție supraumană. Plastica, desprinsă de artele mecanice și înălțată, poezia coborîta din sferele divine, se aflau prin urmare una lîngă cealaltă.

De altfel, plasarea artelor plastice la nivelul artelor liberale nu s-a petrecut fără opunere și rezerve. Chiar din partea lui Leonardo. În ce privea *pictura*, el n-avea nici un dubiu: „Cu drept cuvînt pictura se plînge că nu e numărată printre artele liberale, căci ea e o adevărată fiică a naturii și acționează cu ajutorul văzului, cel mai nobil dintre simțurile noastre” — scria în *Tratatul despre pictură*. Leonardo nu recunoștea că simțurile ar fi mai prejos de gîndire și natura mai prejos de spirit. Cît despre *sculptură*, el respecta întru totul vechea concepție. „Ea nu-i știință — scria — ci artă mecanică, cerînd ca executantul ei să verse sudoare și să se trudească din greu”. Înălțarea pe scara ierarhică realizată de Leonardo în favoarea picturii s-a realizat pentru sculptură și arhitectură abia la următoarele generații.

Aceste mutații se efectuează în folosul plasticii și poeziei. Ambele se aflau la mijloc între profeție și tehnică, în clasa producerii de frumos și mai mult sau mai puțin la același nivel. Totuși la Leonardo -- poate pentru prima oară în istoria culturii europene — pictura se afla *mai presus de poezie*. Iată cum argumenta el: Pictura modelează pentru văz, cel mai nobil dintre simțuri, iar poezia pentru auz; una operează cu autenticele chipuri ale naturii, iar poezia numai cu expresii vorbite. Trebuia deci să vină timpurile noi cu simțul lor pentru faptă și realitate, cu pfedilecție pentru obiectele vizibile și sesizabile, ca să ajungă posibilă atare concepție, ce-ar fi constituit atît în antichitatea clasică, precum și-n veacurile de mijloc, o culme a paradoxului.

h Cu toate acestea, atitudinea Renașterii în materie de estetică nu atinsese încă acea treaptă a noți- 16^ mai tîrzii. Filolaos pitagoreul afirmă că „armonioasa natură a numerelor” se manifestă în lucrurile divine și umane, constituind deci „principiul existenței”. Ceea ce e frumos — scria Platon (în multe dialoguri, dar mai ales în *Banchetul*) — e frumos nu în funcție de altceva, ci frumos în eternitate și pentru sine. Cît despre Aristotel (*Rhet.*, 1366 a 33j: „Frumos e ceea ce prin sine însuși e vrednic a fi ales”. Această convingere se păstra și-n estetica creștină. Augustin (*De vera religione*, Despre adevărata religie, XXXII, 59) scria: „înainte de toate mă întreb: oare ceva e frumos fiindcă place, sau place fiindcă e frumos ? Fără îndoială voi primi răspunsul că de aceea place, fiindcă e frumos”. Aproape identică maxima e repetată de Toma din Aquino (*In De div. nom.*, Comentarii la tratatul Despre numele divine, cap. IV. lect. 10): „Nu e ceva frumos, fiindcă-l iubim, ci-l iubim fiindcă e frumos”. La fel gîn-deau alți scolastici: lucrurile frumoase sînt „frumoase în mod esențial”, *essentialiter pulchra*, frumosul constituie „esența și realitatea lor”, *essentia et quiddiuis*. Și nu alta va fi situația în timpurile mai noi: Alberti (*De re aedif.*, VI 2) va scrie că dacă e ceva frumos, e prin sine însuși, „quasi come di se stesso proprio”.

E. De Marea Teorie se leagă teza care susține că frumosul e supremul *bine*. Toate epocile au fost de acord în această privință. În antichitate, Platon scria (*Banchetul*, 211 D): „Viața valorează ceva (dacă în genere valorează) atunci cînd omul privește frumosul în sine însuși”. El pune frumosul alături de bine și adevăr, formînd astfel triada valorilor umane capitale: adevărul, binele și frumosul. La fel s-a întîmplat în timpurile mai noi: Petrarca, vorbind despre frumusețea trupească (*forma corporis*) îi aplica cele mai înalte epitete: *eximia est, egregia est, elegantissima est, mira est, rara est, clara est, excellens est* *

* „E aleasă, distinsă, foarte elegantă, admirabilă, rară, 193 strălucită și excelentă” (n. trad.).

(*Despre remediile celor două sorți*, 1. 2), iar în *De voluptate* (*Opera*, p. 915) scria: „Cine nu laudă frumosul, aceluia îi e orb sau sufletul sau trupul. Dacă are ochi, s-ar cădea să-i piardă, căci nu simte că-i posedă”. Iar nu tîrzie vreme, Baldas-sare Castiglione, prieten al lui Rafael, arbitrul eleganței renascentiste, zicea că frumosul e sacru (*II Cortegiano: Opera*, IV, 59). Montaigne (*Es-sais*, III. 12j) spunea: „/e ne puis dire assez souvent

combien festime la beaute, qualite puis-sante et avantageuse" (Nu pot spune îndeajuns de des, cit de mult prețuiesc frumusețea, însușire puternică și priincioasă).

Dar în tradiția bisericii atitudinea față de frumos era alta. „Amăgitoare sint farmecece și deșartă e frumusețea”, se spune în *Pildele lui Solomon* (31. 30). „întru folosire, lucrurile frumoase sint păgubitoare”, citim la Clement din Alexandria (*Paedagogus*, II 8). Dar în același timp Augustin scria: „ce lucruri oare putem iubi, dacă nu pe cele frumoase?” (*De musica*, VI. 10; *Confesiuni*, IV. 3). Rezervele de fapt se refereau la frumusețea trupească, însă admirația creștinilor pentru *pulchritudo interior et spiritualis* (frumusețea lăuntrică și spirituală) a trecut și asupra celei *exterior et corporalis* (exterioare și trupesti) și aprecierea definitivă a creștinătății și-a Evului mediu asupra frumosului a rămas favorabilă.

Ne-am fi putut aștepta ca, în istoria gândirii europene, împreună cu teoria clasică, să se manifeste încă două teze: a) frumosul constituie principala categorie a esteticii și b) el e trăsătura definitorie a artei. În realitate, așa ceva nu se poate constata în textele mai vechi. Și nici nu era posibil, atîta vreme cît nu exista o știință cum e estetica și o concepție cum e aceea despre artele frumoase, ambele apărute abia în secolul al XVIII-lea. Abia de-atunci s-a început să se vadă în frumos țelul sau „predestinarea” artelor, elementul care le unește între ele, care le definește. Mai înainte, frumosul și arta erau legate între ele foarte vag, în frumos văzîndu-se mai degrabă o însușire a naturii decît a artei.

IV. Rezerve

Răspîndirea și dăinuirea Marii Teorii n-au preîn-tîmpinat în decursul secolelor rezervele, criticile, devierile.

A. De timpuriu s-au ivit îndoieli referitoare la caracterul obiectiv al frumosului — și mai întîi la sofîști. În scrierea intitulată *Dialexeis* (Extrase, 2. 8.), un sofist necunoscut afirma că totul e frumos și totul e urît. Literatul Epicharm, apropiat sofîștilor (Diog. Laert., III 16. B5 Di-els), deducea că pentru un cîine cel mai frumos e clinele, pentru bou — boul. Asemenea idei subiectiviste au revenit și mai tîrziu.

B. Tot de timpuriu Socrate avansase teza — după cum relatează Xenofon — despre existența unui frumos ce constă nu în proporții, ci în corespondență sau în acordul obiectului cu țelul și natura sa. Conform acestei teze, pînă și-un coș de gunoi poate fi frumos, dacă el corespunde menirii sale; în schimb, un scut de aur nu-i frumos, căci nu e materialul corespunzător, făcîndu-l mult prea greu. Din acestea reieșea nu subiectivitatea, ci relativitatea frumosului. Opinia de mijloc dobîndi cei mai mulți partizani, care afirmau că frumosul are un dublu caracter: există un frumos datorat proporțiilor și un frumos datorat caracterului său corespunzător. Însuși Socrate diferenția două genuri ale frumosului: există proporții frumoase prin ele înșile și totodată ele sînt frumoase în raport cu altceva — deci, nu tăgăduia teoria clasică, doar o restrîngea. Interpretarea socratică a frumosului a avut apărători și-n epoca elenismului, mai ales printre stoici. După cum atestă Diogenes Laertios, frumosul avea pentru stoici o dublă semnificație: era sau ceea ce e perfect proporționat, sau ceea ce e perfect adecvat menirii sale. Frumosul e sau *pul-chrum stricto sensu*, sau *decorum* (frumos în sens

195 strict sau în sensul convenienței, al adecvării).

Antichitatea crease teoria frumosului în funcție de proporții, dar tot ea a inițiat-o pe-aceea a frumosului în funcție de concordanță. A propus deopotrivă soluția alternativă: frumosul constă fie în proporții, fie în ceea ce e corespunzător. La fel s-a făcut începutul unei a doua soluții alternative: frumosul poate fi ideal sau senzual sau spiritual sau trupesc, poate reprezenta o *symmetria* obiectivă și o *eurythmia* condiționată, parțial subiectivă.

Variantele frumosului, vremelnice tratate ca secundare, aveau să devină cu timpul de un interes capital și-n fine să anuleze Marea Teorie.

C. În epoca literaturii patristice, în veacul al IV-lea, Vasile cel Mare, în predica sa „Despre cele 6 zile ale Creațiunii” (cap. 7), era de părere că frumosul există, ce-i drept, în funcție de un anumit raport, însă nu numai în raportul părților unui obiect, dar și în raportul obiectului față de privire. O atare opinie nu relativiza frumosul, ci îl „relaționa”. Deci, pentru el, frumosul constituia o *relație* a obiectului față de ochii noștri, opinie care a izbutit să se extindă, să se aplice la auz, la rațiune, la sentimente, la siibiect, astfel încît rezulta că frumosul e *relația* dintre obiect și subiect. Această idee a avut răsunet printre scolastici și celebra definiție tomistă — *pulchra sunt guae visa placent*, (frumoase sînt cele ce plac la vedere) — se referea în mod îndoit la subiect: în sensul vederii și în sensul delectării.

D. În epoca modernă, chiar cînd se accepta Marea Teorie despre frumos, se proceda totuși pe nesimțite la limitarea domeniului ei. S-a început cu elogiul pentru subtilitate și grație. Subtilitatea era idealul manierîștilor; în genere ei vedeau într-însa numai unul din aspectele frumosului; în schimb, Girolamo Cardano (*De subtilitate*, 1550, p. 275[^] o și opunea frumuseții. El era de acord cu clasicii — frumosul e simplu, clar și lesnicios, iar subtilitatea e cenfuză și complicată; totuși, gîndea că acel ce e capabil să dezlege acea complicație, dobîndește tot atîta plăcere ca și în fața frumosului. Altor manierîști subtilitatea li se părea chiar superioară frumuseții. La reprezentanții mai tîrzii ai curentului, Graciân sau Tesa-uro, subtilitatea excludea frumosul, preluîndu-i numele și poziția. În virtutea noilor concepții, cu adevărat frumos era numai ceea ce era subtil — „la finesse plus belle que beaute” *. Iar acest frumos mai frumos decît frumusețea nu sălășluia în ordinea sa perfect armonioasă. Graciân spune chiar că armonia se naște din dezar-monie. Era deci o separație clară față de teoria clasică în același veac al XVI-lea, cînd o altă grupare de scriitori și artiști începuseră să laude grația și farmecul (*grazia*). Aceasta, ca și subtilitatea, nu mai depindea de proporții și de număr. În fața esteticienilor pătrunși de

ideea grației se deschideau deci două căi: sau să admită că sînt la fel de prețioase grația și frumusețea, sau că frumusețea duce la grație. Prima implica o limitare a Marii Teorii, a doua chiar o tăgăduia; căci dacă frumosul constă în grație, atunci ordinea, proporționalitatea, numărul nu-i sînt esențiale și nu-i garantează calitatea de frumos.

Într-adevăr, cardinalul Bembo (*Asolani*, 1506, p. 129) propunea o altă soluție: „Frumosul e tocmai grația născută din proporții, concordanță și armonie”. Totuși o asemenea interpretare, ducînd de la frumos la grație sau invers (adică la proporție și armonie) constituia o excepție. Pentru mulți scriitori ai Renașterii tîrzii și ai manierismului, frumosul = grație își avea sorgintea chiar în libertate, în neglijență, în *sprezza-tura*, desconsiderare, dispreț, după expresia lui Baldassare Castiglione (*Cortegiano*, p. 63) — , deci nu era în acord cu Marea Teorie.

Pentru moment — a predominat o soluție intermediară, dualistă, care apăruse mai ales pe tărîmul poeziei (printre alții la Scaliger), practicînd

* Finețea e mai frumoasă decît frumusețea; parafrază a unui vers celebru de la Fontaine: „Et la grâce plus 197 belle encore que la beauté „.” (n. trad.).

o diferențiere între „*pulchritudo*” și „*venustas*”, adică între frumusețea ce respectă regulile și cea provenită din grație. Totuși s-a întîmplat că aceasta din urmă — și numai ea — să fie considerată ca „*pulchritudinis perfectio*” (perfectiunea frumuseții).

E. Mersul evolutiv al problemei ducea către iraționali zarea frumosului: apăruseră îndoieli în privința naturii lui noționale și mai ales numerice, precum și în posibilitatea definirii lui. Cîndva, Petrarca se exprimase în chip hazardat: frumosul e un „*non so che*” — un nu știu ce; spusele acestea au fost repetate de mulți scriitori din secolul al XVI-lea. Lodovico Dolce spunea că farmecul cucerește, deși nu se știe de ce, e *quel non so che*. În cuvinte puțin schimbate, Firenzuola susținea că frumosul ce decurge dintr-un anumit sistem al părților, rezultă din ele în mod misterios, *occultamente*.

Spusele lui Petrarca au fost admise și-n secolul al XVII-lea, devenind formulă curentă fie în latină, „*nescio quid*”, fie în franceză, „*je ne sais quoi*”. Bouhours atribuia formula îndeosebi italienilor, însă ea se află și în *Nouveaux essais* (II, 22) precum și-n *Meditationes de cognitione* (Meditații despre cunoaștere, (1684, 179) ale lui Leibniz: judecățile de valoare în materie de estetică erau considerate de el clare (*clairs*), însă imprecise (*confus*); ele afirmă, nu explică; li se poate da expresie numai cu ajutorul exemplelor „et du reste il faut dire que c'est un je ne sais quoi” (și despre celelalte trebuie să spunem că sînt „un nu știu ce”).

F. Toate aceste prefaceri au constituit un fel de prefață la relativizarea și chiar la subiectivizarea frumosului. În acea perioadă, cînd artiștii și literații aveau mai multe de spus despre artă și frumos decît filozofii, concepția aceasta era una dintre foarte puține sau chiar unica importantă venind din partea filozofilor. Începutul l-a făcut Giordano Bruno, care scria (*De Vinculis : * Opera*, III 637 I: „Nimic nu este frumos în mod absolut; dacă e frumos, e în raport cu ceva.” Totuși această cugetare fusese consemnată într-o lucrare mărunță, prea puțin citită — și nu sînt indicii ca ea ar fi găsit vreun răsunset.

La generația următoare, Descartes gîndea la fel: în scrisoarea către Mersenne (18.3.1630) spunea despre frumos că „nu e nimic mai evident decît raportarea judecății noastre la un obiect”. El descria raportarea aceasta așa cum se descrie astăzi reflexul condiționat. Însă vorbea despre această problemă numai în scrisori particulare, socotind că ea nu merită o investigație științifică și nici publicarea, așa încît a rămas cunoscută unui mic cerc de cercetători. Totuși filozofii de frunte ai secolului al XVII-lea au menținut-o: Pascal scria că în materie de frumos decide moda; Spinoza în *Scrisoarea către H. Boxei* (1674) scria că dacă am fi altfel construiți, atunci lucrurile urîte ar fi pentru noi frumoase și vice-versa; Hobbes spunea că tot ceea ce ni se pare frumos e în funcție de educația noastră, de experiență, de memorie, de imaginație. Aceste cugetări nici nu au ajuns la cunoștința literaților — abia către finele secolului al XVII-lea, renumitul arhitect francez Claude Perrault (*Ordonnance*, 1683, *Pref.*, p. 6, *Les dix livres d'architecture de Vitruve*, 1673J dădea expresie convingerii că frumosul e mai cu seamă o chestiune de obișnuință și de asociere. Critica lui Perrault viza cu deosebire aspectul proporționalității: de două milenii, anumite proporții erau recunoscute ca fiind frumoase în mod obiectiv și absolut, pe cîtă vreme — argumenta el — aceste proporții plăceau numai fiindcă oamenii erau deprinși cu ele.

* Titlul complet: *De vinculis in genere* (Despre legături 99 în general — n. tr.)

V. Alte teorii

Concomitent cu rezervele și cu critiquele aduse Marii Teorii, au apărut tentative de a se elabora alte teorii despre frumos. Acestea fuseseră frecvente, însă timp de două mii de ani nici una nu s-a dovedit în stare să respingă Marea Teorie. Mai degrabă o completau cu altele. Iată cîteva dintre acestea:

A. Frumosul înseamnă *unitatea în multiplicitate*. Era o părere foarte apropiată de Marea Teorie și poate fi privită ca o variantă a ei, dar în mod nejust, fiindcă unitatea nu implică proporții și un sistem deosebit, specific. Unitatea și multiplicitatea fuseseră motivele de bază ale grecilor, pe care totuși ei nu le-au aplicat în teoria despre frumos. În schimb, au făcut aceasta învățații medievali. Johannes Scotus Eriugena scria (*De div. nat.*, „Despre diviziunea naturii”, V35j că frumusețea lumii constă în armonia ce izvorăște „din diverse genuri și forme variate”, re-compunîndu-se „într-o unitate”. Veacuri întregi, această concepție despre frumos a avut cîteodată — destul de rar — oarecare faimă și s-a răspîndit abia în secolul trecut, cînd a devenit un fel de slogan.

B. Frumosul constă în *perfectiune* — aceasta era, sub denumirea latină „*perfectio*”, concepția preferată a Evului

mediu. Ce e drept, ea nu se referea doar la teoria despre frumos, ci deopotrivă și încă mai mult la bine și adevăr. Totuși Toma din Aquino a folosit noțiunea în legătură cu arta: „O imagine e numită frumoasă, atunci când reprezintă un lucru în mod perfect”, punând accentul nu pe desăvârșirea artistului, ci pe aceea a operei. Nu gîndeau altfel nici teoreticienii Renașterii. Viperano, în *De poetica* (1579, p. 65—66), scria: „Ca și Platon voi numi frumos un poem, care e perfect și finit în structura sa; frumusețea lui e identică cu propria-i perfecțiune” (*pulchrum*

et perfectum idem est). Deci și-această teorie îi invocă pe grecii antici, pe Platon. Ea își găsea loc foarte lesne în Marea Teorie; era admisă, întrucît e perfect ceea ce are o alcătuire potrivită și proporții clare. Abia mai tîrziu, în secolul luminilor, teoria perfecțiunii va deveni independentă, ca o teorie estetică deosebită.

C. Frumosul constă în calitatea de-a fi *corespunzător*, în concordanța obiectului față de natura și țelul său. Frumos e orice este *aptum, decorum*, adecvat, așa cum se cuvine. Concepția aceasta, născută din antichitate, atît în filozofie, mai ales la stoici, ca și-n retorică, la Cicero și la Quinti-lian, s-a menținut și mai tîrziu, dar înțeleasă ca o completare a teoriei principale; *decorum* era tratat ca o varietate a frumosului. Ca un cuvînt de ordine, sub denumirea „bienseance”, s-a generalizat abia la clasicii veacului al XVII-lea.

D. Frumosul e *revelația ideii* în lucruri, „iluminarea” unei idei, cum spuneau neoplatonici-enii, manifestarea unui „arhetip”, a unui model etern, de cea mai înaltă perfecțiune, absolutul, sau cum ar vrea cineva să numească aceste lucruri greu de numit. Era teoria lui Plotin (*Enn.*, I 6.2.j, a lui Pseudo-Dionysios (*De coclești harmo-nia*, Despre armonia cerească, 3), apoi a lui Albert cel Mare (*Opusculum de pulchro et bono*, Opuscul despre frumos și bine). În unele momente, ea dobîndise o notabilă reputație; dar și aceasta apăruse nu înlocuind Marea Teorie, ci concomitent cu ea, completînd-o sau explicînd-o cu noi argumente.

E. Frumosul e *exprimarea psihicului*, „formă dată lumii interioare”, cum l-a numit Plotin. Conform acestei teorii, noi ne delectăm numai întru spirit, numai el e frumos, lucrurile materiale sînt frumoase doar în măsura în care sînt pătrunse de el. Veacurile mai vechi cugetaseră prea puțin la o atare teorie. În limba greacă e 201 greu de aflat termeni corespunzători pentru expresie,

expresie, devenite uzuale abia în secolul al XVII-lea. Se pare că pictorul Le Brun a publicat cel dintîi o carte despre expresie, înțelegînd-o de fapt ca expresivitate sau aspect caracteristic al obiectelor și oamenilor. Legătura dintre frumos și exprimarea sentimentelor a apărut abia în secolul al XVIII-lea, iar teoria generală a frumosului ca expresie e propriu-zis operă a secolului nostru.

F. Frumosul constă în *măsură*. Formula clasică a acestei concepții a dat-o Diirer (*Von der Malerei*, Despre pictură, p. 301): „prea-multul și prea-puținul strică orice lucru” (*zu viel und zu wenig verderben alle Dinge*). Un veac și jumătate mai tîrziu teoreticianul francez în materie de artă, Du Fresnoy, s-a exprimat încă mai lămurit afirmînd că frumosul „stă la mijloc între două extremități”. Ideea o luase de la Aristotel, care de fapt o aplicase numai la binele moral, nu la frumos; această din urmă aplicare a fost o inovație a secolului al XVII-lea. Totuși, definiția frumosului ca măsură n-a constituit o teorie distinctă; era mai degrabă o formulare specială a Marii Teorii.

În concluzie: timp de veacuri au fost numeroase idei în materie de precizare a frumosului; majoritatea lor luase naștere încă de la greci. Ele se iveau din cînd în cînd, dar fără continuitate, pentru a completa Marea Teorie, nu pentru a-i lua locul.

Iar în afară de acestea:

G. Frumosul constă în *metaforă*. După teoria aceasta, orice e frumos rezidă în metaforă, în „*parlar figurato*”, deci există tot atîtea variante ale artelor frumoase, cîte metafore pot exista. Aceasta a fost creația secolului al XVII-lea, operă a manierismului literar, înainte de toate a lui Emmanuele Tesauro (*Canocchiale*, 1654, îndeosebi p. 74 și 424). Era o teorie originală, care se putea măsura cu cea tradițională în chip mai cutezător decît altele.

VI. Criza Marii Teorii

Deși timp de două milenii Marea Teorie fusese principala concepție despre frumos, față de ea — cum s-a văzut — n-au lipsit rezervele. Criticile o vizau fie direct, mai ales în teza despre frumosul ce constă în sistem și proporții, fie în teze care-i erau conexe: în obiectivitatea frumosului, în caracterul sau rațional, în natura sa cantitativă, în substratul său metafizic, în poziția ei — cea mai înaltă pe scara ierarhiei valorilor. Rezervele apăruseră încă din antichitate, iar în timpurile mai noi deveniseră mai numeroase și mai energice — pînă cînd în secolul al XVIII-lea s-a produs criza Marii Teorii.

De ce s-a produs? Se schimbaseră gustul, apăruseră și erau încă mai ademenitoare arta și literatura Barocului tîrziu, apoi cele romantice, ambele curente fiind cu totul anticlasice, pe cîtă vreme Marea Teorie se formase după modelul artei și literaturii clasice, greu de conciliat cu noul gust, cu arta nouă. Astfel, ea înceta a mai fi actuală și ca atare i se vedeau lipsuri neobservate mai înainte.

A. Criza provenea dintr-o dublă sursă: din filozofie și din artă, în noile concepții și-n gustul cel nou, în empirismul filozofilor, în romantismul scriitorilor și artiștilor. Ea se manifestă în cîteva țări, cu mai multă vigoare în Anglia (printre psihologii și publiciștii înclinați spre filozofie) și în Germania (printre filozofii și literații preromantici). Scriitorii englezi, în frunte cu Addison, erau tentați să creadă că ei cei dintîi răsturnaseră vechea concepție despre frumos, săvîrșind prin aceasta un lucru „cu totul nou”. În realitate ei aveau predecesori. Noi de fapt erau trei lucruri. În primul rînd, critica de specialitate ajunsese de la filozofi sub pana publiciștilor ca

Addison și în curînd chiar a criticilor care, ca Diderot în Franța, se dovedeau mai capabili decît filozofii să agite opinia publică. În al doilea rînd, filozofii, din partea cărora încă din secolul precedent se manifestase atitudinea critică împotriva interpretării tradiționale a frumosului — mai ales din partea lui Descartes și Spinoza — nu mai aveau acum intenția de a se ocupa cu asemenea fenomene subiective și deci neesențiale, cum era frumosul, în schimb, alături de publiciști și critici, filozofi din secolul luminilor, de tip nou, cum era Hume, începuseră a se preocupa de ele cu ardoare. În fine, a treia inovație constă în faptul că investigațiile psihologice, mai ales cele asupra reacției umane în fața frumosului, pînă atunci sporadice, acum căpătau o continuitate. În special, Anglia secolului al XVIII-lea dădea la fiecare generație cîte un cercetător remarcabil: Addison publică pe această temă în 1712, Hutcheson în 1725, Hume în 1739, Burke în 1756, Gerard în 1759, Home în 1762, Alison în 1790, Smith în 1796, iar tratatul lui Payne-Knight s-a publicat în 1805. Dacă răsturnarea tradiționalei teorii despre frumos nu fusese obiectivul principal al scriitorilor de mai sus, cu toții contribuiseră totuși la aceasta. Din analizele lor psihologice reieșea că frumosul nu constă în vreo proporție bine definită, într-un sistem armonios al părților; ei credeau că în privința frumosului, omul se poate convinge în virtutea simplei experiențe cotidiene și a unei observații exacte. Iar romanticii, și chiar preromanticii, merseseră mai departe, susținînd tocmai contrariul teoriei tradiționale, în sensul că frumosul rezidă în lipsa de regularitate, adică în vioiciune, exuberanță și pitoresc, precum și în expresia sentimentelor, care n-ar prea avea ceva comun cu proporția și cu regularitatea. Concepția despre frumos nu numai că s-a schimbat, dar s-a și răsturnat, iar Marea Teorie acum părea incompatibilă cu arta și cu experiența.

B. Criticii secolului luminilor mai pot fi și în alt mod împărțiți în două grupe. Una, formată de timpuriu, adoptase opinia că frumosul e ceva insesizabil, deci e imposibil să se construiască o teorie a lui. Acel „non so che” al lui Petrarca, în special în versiunea franceză „je ne sais quoi”, acum era rostit de foarte mulți, printre care corifeii ai filozofiei, ca Leibniz și Montesquieu. Ce e frumosul, asta mai curînd se *simte* decît s-ar putea exprima în cuvinte și noțiuni. Iată o lovitură îndreptată mai ales contra Marii Teorii în aspectul ei strict cantitativ; dar totodată, ea dărima postulamentul oricărei teorii despre frumos.

Cealaltă grupă, mai numeroasă, mai tardivă, mai influentă, îndeosebi în Anglia, lovea în interpretarea obiectivă a frumosului, pe care se fundamentase teoria timp de veacuri. Ea deducea că frumosul depinde numai de imaginația subiectivă a oamenilor; din formă a lucrurilor, frumosul ajungea să modeleze în ochii lor forma trăirilor, susținîndu-se că frumusețea e înțeleasă de obicei în sensul reprezentării din imaginația noastră (*The word Beauty is taken for the idea raised in us*) (Hutcheson, *An Enquiry*, 1725). Iar în altă parte: „Frumosul [...] în sensul său strict înseamnă o *percepție realizată* de către intelect” (*Beauty[...] properly denotes the perception of some mind*). La fel David Hume (*Essays*, 1757) : „Frumosul nu e proprietate a lucrurilor înseși. El există în mintea care le observă și fiecare minte observă o frumusețe diferită” (*Beauty is no quality in things themselves, it exists in the mind which contemplates them, and each mind perceives different beauty*). Tot așa judecă H. Home (Lord Kames: *Elements*, 1762): „Conform cu însăși noțiunea de frumos, aceasta se raportează la cel care-l observă” (*Beauty in its very conception refers to a perceiver*). Frumosul e deci propria noastră reacție, adică e ceea ce suscită această reacție, proporțiile nu sînt deci absolut necesare, precum cerea vechea teorie. Proporțiile trebuie măsurate, pe cîtă vreme frumosul se simte direct, fără măsurătoare.

C. Criticii mai noi, mai moderați, ca Hutcheson **205** (și chiar înaintea lui francezul Perrault) afirmau doar că nu orice frumos e obiectiv, că există atît un frumos obiectiv (*intrinsic, original*) cît și unul relativ (*relative, comparative*) sau, cum se exprima Crousaz, există unul natural ca și unul convențional. În schimb, de la mijlocul secolului a avut loc, mai cu seama în Anglia, o radicalizare a concepției în sensul că orice frumos e subiectiv, relativ, convențional. După Alison, mai ales orice lucru poate fi resimțit ca frumos — depinde doar de obiectul sau sentimentul cu care e asociat: „Frumusețea formelor depinde cu totul de asocieri” (*Beauty of form arises altogether from the associations we connect with them*). La fel scrie R. Payne-Knight despre frumusețea proporțiilor (*An Analytical Inquiry into the Principles of Taste*, ed. 1805) și anume că ea depinde totalmente de asociațiile de idei (*de-pends entirely upon the association of ideas*). Obiectele resimțite astfel nu sînt asemănătoare în mod reciproc și-n zadar le-am căuta trăsături comune. Fiecare poate fi frumos sau urît, depinzînd de factorul cu care-l asociem — și fiecare se asociază în alt mod. Așa încît, nu poate exista o teorie a fenomenului în genere, ne putem gîndi numai la o teorie generală a cunoașterii frumosului. Pînă la un anumit moment, principala întrebare era: de ce proprietăți ale obiectelor depinde frumusețea lor — iar acum: de ce proprietăți ale minții noastre depinde frumusețea lucrurilor ? încă ceva: dacă pe vremea teoriei clasice se atribuia intelectului capacitatea de cunoaștere a frumosului — (iar mai apoi, simplu, văzului și auzului), autorii secolului luminilor o atribuiau imaginației, ca Addison, gustului — ca Gerard, sau considerau ca un postulat faptul că oamenii ar poseda o capacitate deosebită în acest sens, „un simț distinct” al frumosului, un „sense of beauty”, „imagination” și „taste”, toate constituind noi soluții contrare raționalismului Marii Teorii.

VII. Alte teorii ale secolului al XVIII-lea

A. Procedul diferențierii fusese din totdeauna mijlocul de corectare, ameliorare, salvare a noțiunilor și teoriilor; așa s-au petrecut lucrurile și cu teoria frumosului. Diferențierea, parcelarea acestui domeniu imens fusese începută chiar de antici. Socrate diferenția frumosul prin sine însuși de frumosul în raport cu ceva; Platon —

frumosul liniilor reale și al celor abstracte; stoicii — frumosul trupesc și cel spiritual; Cicero — frumosul viril și cel feminin, *dignitas* și *venustas*, sau demnitatea și farmecul.

În veacurile următoare, diferențierea frumosului a mers mai departe — și vom semnală aici măcar câteva exemple de diferențiere: Isidor din Sevilla despărțea frumosul deplin (*decus*) de frumusețe (*decor*); Robert Grosseteste, la apogeul scolasticii — frumosul *in numero* de cel *in gratia* *; Witelo, după Alhazen — frumosul ce decurge din înțelegerea a ceea ce e simplu (*ex comprehensione simplici*) de frumosul ce se manifestă în cadrul obișnuinței: „obișnuința creează frumusețea” (*consuetudo fecit pulchritudinem*). Mai târziu, scriitorii Renașterii distingeau frumosul propriu-zis de grație, scriitorii manierismului — frumosul propriu-zis de subtilitate; scriitorii barocului — ca Bouhours — frumosul propriu-zis de agrement (*Vagrement*), așa cum vom arăta mai pe larg în capitolul următor.

În pragul secolului al XVIII-lea, acest sistem de diferențiere în sfera conceptului de frumos s-a produs într-un ritm și mai rapid; Claude Perrault deosebea frumusețea convingătoare (*beaute con-vaincante*) de cea arbitrară (*beaute arbitraire*); abatele Y. M. Andre — frumosul natural de cel esențial, precum și cel măreț de cel grațios (*le grand — le gracieux*); Crousaz — frumosul pe care îl stimăm de cel care ne face plăcere; clasicismul

* Clei ce rezidă în număr (proporție) — cel ce rezidă 207 în har (lat. în text).

de la răspîntia secolelor XVIII și XIX, ca Tes-telin, deosebeau frumosul folositor de frumosul comod, cel rar și cel foarte nou. Ca exemplu al acestor diferențieri ale epocii merită a fi menționate cele efectuate de J. G. Sulzer (*Allgemeine Theorie der schonen Künste*, 1792, I, p. 150j: frumosul grațios (*anmutig*), splendid (*prächtigt*) și înflăcărat (*feuerig*), iar de la răspîntia secolelor XVIII și XIX — faimoasa separație proiectată de Friedrich Schlegel între frumosul naiv și cel sentimental.

În secolul luminilor, printre diferențierile frumosului au fost două, fundamentale: a lui Hut-cheson (frumosul „elementar”, deci absolut, și cel „relativ”); apoi diferențierea inițiată tot de englezi, însă formulată la modul clasic de Kant: frumusețea liberă (*freie Schönheit, pulchritudo vaga*), și frumusețea aderentă (*anhängende Schönheit, pulchritudo adhaerens*). Primul — Hutcheson — nu propune nimic, al doilea — Kant — propune o noțiune a ceea ce trebuie să fie obiectul.

B. Atitudinea tipică a esteticii secolului luminilor constă în renunțarea la o teorie generală, precum și în recunoașterea unei teorii unice, adică a teoriei psihologice a trăirii estetice. Dar secolul respectiv a fost bogat în curente variate; o altă atitudine era cea pluralistă, sprijinită (cum s-a văzut mai sus) pe diferențierea noțională. Mai mult încă: teorii ale frumosului, în parte reînnoite, în parte noi, își aveau partizanii lor în secolul al XVIII-lea.

Filozofii și literații se despărțiseră întrucîtva de principiile vechi, dar nu artiștii și în speță nu artiștii-teoreticieni, foarte numeroși pe-atunci. „Regulile artei sînt sprijinite pe rațiune” (*Les re-gles de Vart sont fondâes sur la raison*), scria teoreticianul arhitecturii, Lepautre. La fel scrie Fre-zier: „Ordinele arhitecturii trebuiesc subordonate legilor rațiunii” (*On doit asservir les ordres de Varchitecture aux lois de la raison*). Iar Laugier (*Essai sur Varchitecture*, 1752 J: „Orice invenție ... care nu poate fi argumentată prin rațiune, chiar

dacă are încuviințarea celor mai mari, e o invenție proastă și i care trebuie anulată” („Toute in-vention [...] dont on ne saurait rendre une raison, eut-elle les plus grands approbateurs, est une in-vention mauvaise et qu'il faut prescrire”). Și în alt loc: „Succesul arhitecturii cere să nu se admită nimic ce n-ar fi întemeiat pe principii” (*Il convient au succes de Varchitecture de n'y rien souffrir qui ne soit fonde en principe*). Așa scriau în Franța ¹, precum și-n alte țări. În Germania, într-o polemică a doi celebri arhitecți ai timpului, Crubsatius își formula pe scurt cel mai grav reproș adus lui Poppelmann: construcțiile acestuia sînt *unbegrundet* (nef fondate).

Nu numai artiștii adoptaseră această poziție. Sulzer enciclopedistul artelor, definea frumosul ca-n vremea veche: „*ordo et mensura*”. Acea revenire la antichitate și clasicism a întărit cultul rațiunii, al proporției atît printre artiști cît și printre teoreticieni.

C. Dar în acel secol a fost loc și pentru alte teorii despre frumos.

1. Teoria frumosului ca perfecțiune avea partizani în Germania. Christian Wolff (*Empir. Psy-chologie*, 1732, § 544—546), la sugestia lui Leibniz, definise frumosul ca perfecțiune, găsind o formulă lapidară: frumosul [e] perfecțiunea cunoașterii senzuale (*perfectio cognitionis sensitivae*) sila fel gîndea A. Baumgarten (*Metaphysica*, 1739, § 662 și *Aesthetica*, 1750, § 14 J. Această apropiere a frumosului de perfecțiune s-a menținut pînă la finele veacului și nu numai în școala lui Wolff. Filozoful Mendelssohn definea frumosul ca „imagine confuză a perfecțiunii” (*undeutliches Bild der Vollkommenheit*), pictorul Mengs în reflecțiile sale despre frumusețe și gust în pictură (*Gedan-ken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei*, 1762) — ca „ideea evidentă a perfec-

¹ Spusele lui Lepautre, Frézier și Laugier sînt reproduse după E. Cassirer: *Die dsthetischen Hauptbegriffe der französischen Architekturtheorie von 1650—1790*, Berlin, 209 1909,

țiunii" (*sichtbar Idee der Vollkommenheit*); eruditul Sulzer scria în lucrarea deja citată că „numai mințile slabe nu pot observa că în natură totul tinde spre perfecțiune" (*auf Vollkommenheit [...] abzielt*). În schimb, în *Critica puterii de judecare* a lui Kant, § 15 poartă titlul: „Judecata gustului e cu totul independentă față de perfecțiune". Aici s-a produs cotitura. În estetica secolului trecut noțiunea de perfecțiune părea deja învechită.

2. Teoria frumosului ca expresie a dobîndind o mare importanță o dată cu apropierea romantismului, în Franța, Condillac (*Essai sur les origines des connaissances humaines*, 1746, II, p. 16) scria că „ideea expresiei predomină" (*Idee qui predomine est celle de Vexpression*). Mai apoi, concepția își găsi adepți și-n Anglia. Alison (*Essays*, 1790) atribuia frumusețea sunetelor, culorilor și verbului poetic exprimării sentimentelor prin aceste mijloace „*Beauty of the sound arises from qualities of which they are expressive*". La fel gîndea el despre culori: că frumoase sînt doar acelea care dau expresie însușirilor plăcute ori interesante (*No colours, in fact, are beautiful but such as are expressive to us of pleasing or interesting qualities*). Iar poezia ocupa cel mai înalt loc printre arte tocmai fiindcă poate exprima totul, orice însușire (*can express every quality*). De unde concluzia: „frumosul și sublimul... sînt suprema expresie a intelectului". (*The beautiful and the sublime ... are finally to be ascribed to their expression of mind*).

3. Către finele secolului, concepția platoniciană, după care frumosul decurgea din idee și spirit, a avut și ea partizani. Pînă și portretistul realist Reynolds (*Discourses*, 1118) afirma că „întreaga frumusețe", constă în „ridicarea mai presus de formele elementare". Cît despre clasicistul Winckelmann, acesta scria: „Noțiunea de frumos (*Geschichte*, 1764) — e ca și spiritul distilat din materie". Admira frumosul ideal (*ideale Schoneit*), adică „idealul" definit ca formă, însă nu ca forma indiferent căruia obiect concret. În ideal, vedea o condensare a frumosului real, „selecția părților frumoase" și „reunirea lor în unitate", în natură, idealul se manifestă parțial, în detaliu (*Stuckweise*), în schimb, cum credea Winckelmann, el e concretizat în artă, mai ales în cea antică — teorie moștenită de la platonism, dar viabilă în așa măsură, încît a contribuit la o transformare radicală în arta modernă.

VIII. După criză

După criza epocii renascentiste, s-a întîmplat ceva neașteptat: în secolul trecut s-a revenit la teorii dinamice cunoscute, însă acum ele erau foarte variate; printre acestea era și Marea Teorie, care totuși nu mai ocupa poziția de odinioară.

În prima jumătate a secolului, foarte atrăgătoare părea o teorie veche (deși într-o nouă versiune): frumosul e manifestarea ideii. „Frumosul e elucidarea senzuală a ideii", scria Hegel (*Vorlesungen über die Ästhetik*, p. 130) — teorie aflată în centrul atenției esteticienilor, cu deosebire în Germania, grație lui Schelling; din Germania a trecut în alte țări. În Franța, i-a dat expresie Victor Cousin (*Cours de philosophie*, 1836). „Pour qu'un objet soit beau, il doit exprimer une idée"*. Tot așa au scris în Polonia filozofii Kremer și Libelt — ca și poeții. Mickiewicz, la Collège de France, spunea: „Frumusețea parțială, neînsemnată, terestră, e amintirea nelămurită a ceea ce duhul a experimentat cîndva, ca fiind predestinat să cuprindă toate sentimentele și să concretizeze idealul frumosului în sine". Idee platoniciană, ideal, duh, anamneză: toate acestea reveneau în teoriile veacului trecut, mai ales în prima lui jumătate, dar au continuat și mai tîrziu în ciuda împotrivirilor (în Polonia au durat pînă la Struve).

S-au impus și concepții, care odinioară fuseseră secundare: de exemplu, aceea că frumosul este

* Pentru ca un obiect să fie frumos, el trebuie să exprime o idee (fr. în text - n. trad.).

unitate în diversitate. Această concepție se poate găsi în cursul mai sus citat al lui Victor Cousin (*Unité et variété*) și a revenit încă mai tîrziu, cu deosebire la cei ce n-aveau prea mult de spus în afară de acest loc comun. Însă și Marea Teorie — susținînd că frumosul constă în ordonarea părților, în proporții și formă — a fost reluată în același timp. În Franța o găsim la Quatre-mere de Quincy. Dar înainte de toate stăruia în Germania, unde la începutul veacului trecut Herbart își construia estetica pe noțiunea de formă (*Schriften zur praktischen Philosophie*, 1808,) estetică dezvoltată mai tîrziu de către elevii săi, R. Zimmermann (*Allgemeine Ästhetik*, 1865) și — mai cu seamă în muzică — E. Hanslick (*Vom Musikalisch Schönen*, 1854). Inovația era mai mult de domeniul terminologiei: aici se spunea „formă" unde vechea Marea Teorie spusese „proporție". Estetica lui Herbart ocupă o poziție notabilă, însă nu atît de exclusivă ca Marea Teorie în veacurile trecute. Autoritatea acestui filozof, deopotrivă cu a lui Hegel, s-a menținut mai mult sau mai puțin pînă la jumătatea secolului.

Apoi s-a produs ceva cu totul special: s-a atenuat interesul pentru frumos și totuși interesul pentru estetică s-a păstrat, însă sub alt aspect, sub alt cuvînt de ordine: nu al frumosului, ci al artei și al trăirii estetice. În secolul trecut au fost diverse teorii estetice mai multe ca niciodată, dar n-au existat teorii despre frumos. Concentrîndu-se asupra trăirii estetice, filozofi ca Vischer, apoi Lipps, i-au propus ca bază empatia, cunoașterea prin transpunere, alții ca Lange

— iluzia conștientă, Guyau — funcționarea sporită a intelectului, v. Hartmann — simțămintele aparente, Croce — expresia, O. Külpe și Jakob Segal — contemplația. Niciodată nu fuseseră atîtea

teorii, atâtea încercări complicate de a se afla o formulă simplă pentru estetică — dar toate acestea nu mai erau teorii despre frumos, ci îl abordau abia indirect,

IX. A doua criză

Să ne amintim că secolul luminilor inițiasse critica noțiunii însăși de frumos. D. Stewart îi stigmatizase caracterul șovăielnic ce decurgea din ambiguitatea sensurilor termenului; iar după A. Gerard, frumosul în genere nu posedă componente precise, ci cuprinde lucrurile cele mai diverse, cu condiția ca ele, într-un mod ori altul, să placă. Încă un teoretician, Payne-Knight, spunea că sensul termenului e imprecis, numai atât că exprimă ceva pozitiv.

Marele eveniment al secolului fusese afirmația lui Kant: toate criteriile despre frumos sînt individuale. Frumosul e confirmat de fiecare obiect luat aparte și nu încheiat din confirmări generale. Aici nu se poate folosi nici un silogism (de genul: proprietatea P constituie frumusețea unui obiect, obiectul O posedă proprietatea P, deci obiectul O este frumos) și din pricină că nu există premise autentice de tipul „proprietatea P constituie frumusețea unui obiect”. Orice afirmație generală despre frumos e doar o inducție generalizată a unor afirmații individuale și ca orice generalizare de acest gen, ea poate fi eronată. Din aceste critici și descoperiri ale veacului trecut, nu s-a tras mare folos și s-a văzut că mereu trebuie să se caute o definiție și o teorie generală pentru frumos. Dar el și-a păstrat înalta sa prețuire: din primii ani ai secolului ne-a rămas formularea poetică a lui Keats: frumosul e o eternă bucurie („A thing of beauty is a joy for ever”). Se știe că mai apoi Ruskin a răspîndit acest cult al frumosului. Dar totul s-a schimbat în secolul nostru. Dacă în secolul luminilor, împotriva esteticii frumosului se formulaseră premise negative, în al XX-lea s-au tras concluzii negative, atât de către artiști cît și de către teoreticieni. Anume: Frumosul e o noțiune atât de incompletă, încît nu i se poate construi o teorie. Apoi, el nu e o însușire chiar atât de prețioasă, cum s-a crezut vreme de se-2lii cele și nu e cerința esențială a artei. Dacă o operă

de artă frapează, șochează pe consumator, faptul e mai important decît dacă l-ar încînta prin frumusețea sa. Iar șocul se obține nu numai datorită frumosului, ci și datorită urîteniei. „Azi ne place urîtenia la fel ca și frumosul”, scria Guillaume Apollinaire. S-au născut dubii asupra justiției — atât de general admise de la Renaștere înc-oace — a relației dintre artă și frumos. Consecințele au fost trase de către H. Read; arta nu trebuie corelată cu frumosul, „identificarea frumosului cu arta stă la baza tuturor dificultăților noastre în ce privește aprecierea artei. Căci arta nu e frumosul absolut: nu se poate repeta lucrul acesta prea des și prea tare”.

Opinia conform căreia ar exista alte lucruri nu mai puțin prețioase decît frumosul, că frumosul a fost supraestimat, a fost exprimată net de către scriitorul W. Somerset Maugham în romanul *Cakes and Ale*. Iată cum sună textul în traducere: „Nu știu dacă alții sînt ca mine, dar despre mine știu că nu pot contempla îndelung frumosul. Cred că nici un poet n-a scris ceva mai fals decît Keats în primul vers al lui *Endymion*. Un lucru frumos acționează asupra mea în chip magic; însă curînd mintea mea fuge de acest frumos; îi ascult cu neîncredere pe cei ce pot privi ore întregi cu încîntare la un tablou. Frumosul înseamnă extaz — asta-i o treabă simplă ca un băț. Ce se mai poate spune despre el ? E ca mireasma unei roze: poți s-o miroși — asta-i totul. De aceea teoria artei e ceva atât de anost — căci nu tratează despre frumos, ci mai degrabă despre artă. Tot ce poate spune un critic despre *Coborîrea în mormînt* a lui Tizian, care posedă probabil, dintre toate tablourile de pe lume, frumusețea cea mai pură, e doar atât: du-te și privește. Tot ce s-ar spune, ar fi de domeniul istoriei, al biografiei și cine mai știe ce! Oamenii tind să adauge frumosului alte merite — măreție, cerințe umane, sensibilitate — și tocmai fiindcă frumosul nu-i mulțumește. Frumosul e perfecțiunea, iar perfecțiunea — așa e firea noastră — ne

reține atenția doar pentru scurt timp [...]. Nimeni n-a știut vreodată să lămurească de ce templul doric de la Paestum e mai frumos decît un pahar de bere rece, doar dacă s-au luat în considerație obiecte neavînd nimic comun cu frumosul. Frumosul e ca un impas, e ca un munte pe care-l poți urca, însă de-acolo mai departe nu există nici o cale”.

Citatul e lung, însă exprimă două teze diferite: una din ele se referă la fenomenul frumosului, alta — la noțiunea lui. Prima exprimă convingerea că fenomenul nu e chiar atât de atractiv pe cît îl pretinde tradiția, în orice caz nu e susceptibil a reține mult timp atenția consumatorului. A doua susține că frumosul e un lucru simplu, imposibil de definit, de analizat, de explicat. Nici una din aceste teze nu-i aparține cîtuși de puțin în exclusivitate lui S. Maugham. Pe prima o susținuseră îndeosebi mulți artiști — pe a doua, teoreticieni ai veacului nostru.

Aceștia — fără a cunoaște originea respectivei teze — au preluat-o de la Stewart, Gerard, Payne-Knight, făcînd-o încă mai radicală. Într-o versiune s-a pus accentul pe faptul că noțiunea de frumos e simplă și că din pricina aceasta *nu poate fi problematizată*; iar în alta — că noțiunea dată e fluentă și că desemnează orice am vrea noi, că nu e o clasă, ci un conglomerat de clase și uzitată cînd într-un fel, cînd într-altul, deci *nu poate fi folosită în mod științific*. Nu e deci posibilă o teorie corectă a frumosului și îndeosebi nu e corectă Marea Teorie, devenită atât de generală. După milenii de grandoare, noțiunii de frumos i-a sosit momentul decăderii. Dar istoria nu s-a sfîrșit.

Secolul nostru nu numai că a supus criticii noțiunea de frumos, dar încearcă s-o amelioreze, să-i confere oarecare certitudine, s-o facă mai operativă. Se pare că demersul cel mai important e restrângerea noțiunii, segmentarea uriașului său domeniu. Așa se procedase, încă din treile cutul îndepărtat, când noțiunea elementară despre frumos fusese înlocuită cu alta mai îngustă, de caracter exclusiv estetic. În această direcție s-a mers în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, încercându-se să se detașeze de frumos grația și subtilitatea, pitorescul și sublimul. Atare eforturi s-au întreprins și-n timpurile mai apropiate nouă:

A. Unii esteticieni, ca Herbart în veacul trecut și Croce în al nostru, au atras atenția asupra următorului lucru: că numirea de obiecte frumoase o extindem (mai ales în vorbirea curentă) și asupra acelor care ne procură doar o distracție, sau o informație instructivă, un stimulent, un motiv de veselie. Deci, primul demers, tinzând să facă ordine în sfera noțiunii de frumos, trebuie să fie eliminarea tuturor acestora.

B. În sistemul noțional, frumosul poate fi limitat la cele mai înalte realizări: În acest caz nu mai pot fi numite frumoase obiectele pe care le numim așa în vorbirea curentă, ci numai *cele mai desăvârșit frumoase* și pe baza lor s-ar putea formula definiția și teoria frumosului. T. Thore-Biirger scria: „Frumosul e o raritate, e o excepție, însuși cuvântul o exprimă: frumosul e treapta supremă a scării valorilor, ce coboară pînă la prăpastia urîteniei” (*Noi direcții în arta secolului al XIX*, ed. pol., 1972, p. 145) Și-l citează pe Byron: „Scrie Byron — nu mai știu unde — în viața mea am văzut o singură femeie frumoasă, un singur cal frumos și un singur leu frumos”. Pentru alte obiecte, ar fi îndeajuns numirile de simpatic, drăguț, estetic etc. Dar e greu să ne așteptăm ca un asemenea procedeu să fie lesne de pus în aplicare.

C. Frumosul posedă două criterii diferite, senzual și intelectual. Unele obiecte sînt considerate frumoase, fiindcă exercită un farmec, altele, fiindcă deșteaptă sentimentul de prețuire. Coeficientul frumosului e de obicei (ca să utilizăm formula lui Roger Fry) fie *charm*, (farmec), fie *approval* (aprobare). Frumusețea naturii constituie cel mai ade-

sea un frumos aparținînd farmecului și multe o-pere de artă deșteaptă doar sentimentul de stimă, de prețuire.

Totuși, sînt obiecte cărora li se pot aplica ambele criterii: acestea sînt considerate drept frumoase fără nici un dubiu. Deci s-ar putea formula noțiunea de frumos în sensul că pot fi desemnate ca frumoase numai obiectele ce corespund celor două criterii. În această direcție tindea definiția lui Kant.

Clarificarea noțiunii de frumos e, într-un fel sau într-altul, dificilă: mai curînd poate fi contestată decît corectată. Într-adevăr: expresia „frumos” nu se găsește în majoritatea lucrărilor de estetică din secolul nostru. Locul i s-a luat de altele, îndeosebi de termenul „estetic”, de termeni împovărați de mai puțină echivocitate și balast istoric (deși, ocupînd poziția de odinioară a noțiunii de frumos, i-au preluat într-o măsură și dificultățile).

În schimb noțiunea cit și denumirea s-au păstrat în vorbirea curentă, care nu cere atîta strictețe și consecvență. „Frumosul” e uzitat astăzi mai mult în practică decît în teorie, în conversații decît în cărți. A devenit un mod de exprimare colocvial: aceasta e soarta unei noțiuni care timp de veacuri îndelungi a ocupat un loc central în cultura europeană, în filozofie, în teoria artei.

În expunerea de față ne-am propus să prezentăm istoricul Marii Teorii, în ansamblul altora, mai puțin durabile.

Ca să nu ne pierdem în amănuntele ei, a trebuit s-o simplificăm, să ne limităm la transformările generale, ilustrîndu-le numai cu exemple. Poate că va fi util să rezumăm încă o dată — și mai succint — acest proces, arătîndu-i direcția și momentele de cotitură ale dezvoltării.

X. Confruntări

Deci, încotro s-a îndreptat vreme de două milenii teoria europeană a frumosului, care a fost direc-217 ția dezvoltării ei ?

A. Mai întîi s-a efectuat trecerea de la *noțiunea largă despre frumos la o noțiune pur estetică*. Prima, cuprinzînd și frumosul moral, s-a menținut pînă la finele antichității în curentul platonician; totuși, în ochii sofistilor, aristotelicienilor și stoicilor, frumosul era deja în mod precumpănitor numai de ordin estetic. Scolastici considerau și ei frumosul sub aspectul său mai limitat („frumoase sînt lucrurile care plac, cînd sînt privite”) — și cu atît mai mult umaniștii Renașterii („frumos e obiectul perfect cunoscut prin vîz”). La fel spune Descartes: „*Le mot beau semble plus particulièrement se rapporter au sens de la vue*”. Scriitorul renascentist D. Niphus (1530) afirma că frumusețea suflătească e o metaforă (adică: frumosul e ceea ce suscită dorința, prin urmare e o însușire exclusiv trupească). Fapt este că noțiunea veche, mai amplă, s-a menținut îndelung pe lingă cea nouă: au păstrat-o mai ales cei ce se inspirau din doctrina lui Platon. Dante scria că „fără judecată și-n chip nebunesc socoate cel ce frumosul îl leagă de simțuri”. Ultimul act al procesului de limitare a noțiunii a fost separarea în secolul luminilor a frumosului de sublim: tot ce era frumos în afară de domeniul estetic aparținea sublimului.

B. Trecerea de la *noțiunea generală a frumosului la noțiunea frumosului clasic*. Noțiunea limitată la domeniul estetic era totuși o noțiune amplă: cuprindea frumosul artei clasice ca și pe cel al oricărei alte arte. Marea Teorie se modelase însă pe criteriile artei clasice: dar maeștrii barocului judecau totuși că arta lor se încadrează în acea teorie și nu mai căutaseră alta. În secolul luminilor a survenit o schimbare: decorului în stil rococo îi corespundea mai curînd calificarea de „grațios”, peisajelor preromantice — calificarea de „pitorești”, iar literaturii respective — cea de „sublimă”, calificativul de „frumos” fiind rezervat operelor clasice.

Cu un veac înainte, filozoful Iobbes (*Leviatan*, 1651, II 6) socotea că engleza nu posedă

un termen atît de general ca vechiul latinesc „*pulchrum*”, ci doar numeroși termeni de semnificație specială:

drăguț, amabil, convenabil, plăcut, elegant, demn de atenție, sublim sau — frumos, care nu e decât unul din acești termeni speciali, nu-i cuprinde pe alții, nu e mai general decât alții. Lista termenilor speciali de estetică, stabilită de Hobbes, a sporit în veacul următor, prin numiri ca: pitoresc, caracteristic, neobișnuit, surprinzător etc, frumosul clasic rămânând să constituie o parte nu prea mare a frumosului *sensu largo*, însă cu-atît mai însemnată cu cît prezenta *pars pro toto* (partea pentru întreg).

C. *De la frumusețea lumii la frumusețea artei*. Pentru grecii antici frumosul era însușirea lumii naturale: ei erau plini de admirație față de perfecțiunea, de frumusețea ei. Lumea e frumoasă, deci opera omului e la fel, poate fi așa, trebuie să fie așa. Convingerea despre frumusețea lumii (*pankalia*)* fusese proclamată nu numai de grecii mai vechi, dar și de cei mai tîrzii — și de romani. Plutarh scria (*De placitis philosophorum*, Despre sfaturile filozofilor, 879 c): „Lumea e frumoasă, aceasta se vede din forma, culoarea, măreția și mulțimea stelelor ce-o înconjoară”. Iar Cicero (*De oratore*, III 45, 179): „Lumea are-n sine atîta frumusețe încît nu te poți gîndi la nimic altceva mai frumos”.

Această opinie se menține în evul mediu, exprimată fiind de către Augustin: lumea e cel mai frumos poem. Și părinții bisericii orientale, îndeosebi Vasile, au adus laude frumuseții lumii, iar după ei, învățații vremii carolingiene (Scotus Eriu-gena), apoi victorienii în veacul al XH-lea și scolastici în al XIII-lea.

De frumusețea lumii erau deopotrivă convinși oamenii timpurilor mai noi, începînd cu L. B. Al-berti, care scria (*De re aed.*, VI 2) că „natura neconținut și din belșug risipește prisosința fru-

* Teorie a frumuseții universale (v. Wl. Tatarkiewicz, 219 Istoria esteticii, trad. rom., voi. I, p. 509).

moșului”, — apoi Montaigne care, călătorind prin Italia, prefera să contemple priveliștile din natură decât operele de artă — și încheind cu Bernini, care era convins că natura conferă lucrurilor „tot ce e necesar frumuseții lor”

(v. la F. Balducci, *Vita di Bernini*, 1682). La fel, în tratatele de estetică din secolul luminilor este vorba mai mult de frumusețea naturii decât de arte. Totuși, simptome de schimbare începuseră să se manifeste încă din antichitate. Pentru cunoscători ca Filostratii (Major și Minor) și Kallistratos, frumusețea artei se află pe primul plan. Un loc de cinste ocupă arta și-n estetica lui Augustin. În cea tomistă (*De sum. theol.*, I 9. 35 a 8) arta conține o frumusețe inexistentă în natură: „O imagine e numită frumoasă dacă redă perfect un lucru, chiar dacă acesta e urît”. În timpurile mai noi, poziția frumosului estetic s-a întărit treptat. Opinia tipică a veacului trecut era că *frumosul e dublu*: frumosul naturii și cel al artei, avînd surse diferite și forme diferite. În secolul nostru s-a

mai înaintat cu un pas: frumosul se află exclusiv în artă, așa cum se exprimă C. Bell (*Art*, 1914J: frumosul e formă semnificativă (*signifi-cant form*), artistul e cel ce dă formelor semnificație — formele naturii nu o posedă. D. *De la frumosul perceput prin intelect la cel perceput prin instinct*. Timp de veacuri a dăinuit convingerea că operele de artă sînt frumoase numai prin faptul că ele corespund unor reguli și că numai intelectul e capabil să perceapă frumusețea lor. Clasicii n-au vorbit prea mult despre aceasta, fiindcă de obicei nu se vorbește mult despre ceea ce pare evident. Cu-atît mai mult au vorbit neoclasicii, vrînd să mențină după două milenii concepția cea veche, care ajungea să fie în pericol. În schimb, o altă teză avea să fie lansată îndeosebi de către Leibniz:

„Noi nu posedăm o știință rațională despre frumos. Ceea ce nu înseamnă totuși că n-am avea nici una. Ea e fundamentată pe gust. Spunem despre un obiect că e frumos sau nu, deși nu putem explica de ce e așa. E un simț înrudit cu instinctul”. În secolul al XVIII-lea,

teoria despre frumos a înlocuit intelectul prin gustul reunit cu imaginația: gustul recunoaște frumosul, iar imaginația îl redă. Secolul următor a găsit o soluție de compromis: gustul și imaginația servesc frumosului exact ca și regulile și gîndirea rațională. Putem presupune că această soluție corespunde și timpurilor noastre.

E. *De la înțelegerea obiectivă la cea subiectivă a frumosului*. Ne-am mai ocupat de chestiunea aceasta, însă aici trebuie amintită într-un rezumat concludent. Înțelegerea obiectivă a dominat îndelung, cu toate că de repetate ori — începînd de la sofisti — s-a exprimat și subiectivismul estetic, precumpănitor abia în epoca modernă. Totuși, acesta din urma s-a manifestat mai de timpuriu decât se credea de obicei, adică din secolul al XV-lea, mai ales printre filozofi. Și aici Descartes a fost un inițiator, însă părerea lui a fost împărtășită de Pascal, Spinoza,

Hobbes. Criticii și artiștii pe-atunci încă mai erau credincioși teoriei obiectivismului, dar o dată cu începutul veacului următor, s-a produs o transformare categorică. Primul reprezentant al noului curent a fost Addison — literat, iar mai tîrziu, mai radical — Hobbes, filozoful. Tipic estetician al secolului luminilor și foarte influent, Burke a dat teoriei subiectivismului un aspect echilibrat. Iar la finele veacului Kant, chiar dacă acceptase principiul subiectivismului, l-a limitat totuși: după el, judecățile despre frumos, cu toată subiectivitatea lor, pot aspira la generalizare. De-acum încolo, se poate spune că majoritatea esteticienilor, stăruind în principiu pe poziția subiectivității frumosului, i-au căutat elementele obiective și generale.

F. *De la grandoarea la declinul frumosului*. Măreția ideii de frumos a durat îndelung, pînă la secolul luminilor — dar nu mai mult. Atunci ea prinde să se clatine, deși nu scăzuse predilecția pentru obiectele frumoase, nici capacitatea de a

221 le făuri. Cauzele erau diferite; mai întîi, frumosul a pierdut ceva din grandoarea lui atunci cînd a început a fi interpretat subiectiv: apoi, a pierdut treptat din terenul său, cînd noțiunile de subtilitate, pitoresc, sublim, au fost detașate de frumusețe; în fine, frumosul fusese asociat vreme de secole cu formele clasicismului, iar acum, în secolul al XVIII-lea, aceste forme își pierduseră o parte din atractivitatea lor, în folosul celor romantice. Fr. Schlegel (în *Ober das Studium der griechischen Poesie*,

221 le făuri. Cauzele erau diferite; mai întîi, frumosul a pierdut ceva din grandoarea lui atunci cînd a început a fi interpretat subiectiv: apoi, a pierdut treptat din terenul său, cînd noțiunile de subtilitate, pitoresc, sublim, au fost detașate de frumusețe; în fine, frumosul fusese asociat vreme de secole cu formele clasicismului, iar acum, în secolul al XVIII-lea, aceste forme își pierduseră o parte din atractivitatea lor, în folosul celor romantice. Fr. Schlegel (în *Ober das Studium der griechischen Poesie*,

221 le făuri. Cauzele erau diferite; mai întîi, frumosul

a pierdut ceva din grandoarea lui atunci cînd a început a fi interpretat subiectiv: apoi, a pierdut treptat din terenul său, cînd noțiunile de subtilitate, pitoresc, sublim, au fost detașate de frumusețe; în fine, frumosul fusese asociat vreme de secole cu formele clasicismului, iar acum, în secolul al XVIII-lea, aceste forme își pierduseră o parte din atractivitatea lor, în folosul celor romantice. Fr. Schlegel (în *Ober das Studium der griechischen Poesie*,

1797) scria: „Temeiul artei contemporane nu rezidă în ce e frumos, ci în ce e caracteristic, interesant, filozofic”, (*Nicht das Schöne ist das Prinzip der modernen Kunst, sondern das Charakteristische, das Interessante und das Philosophische*). Această părere s-a impus din nou cu tărie în zilele noastre. H. Read (*The Meaning of Art*, 1964,) afirmă că toate greutățile în materie de apreciere a artei provin din identificarea ei cu frumosul. Până când s-a ajuns la o glumă: „*Rien n'est beau que le laid*”. (A. Polin). „Frumosul s-a retras, ba chiar a dispărut din teoria contemporană a esteticii” (J. Stolnitz, *Beauty*, 1961, p. 185). S-ar putea presupune că teoria frumosului s-a format treptat în decursul istoriei. De fapt, a fost altfel: ea s-a născut de timpuriu, iar mai apoi istoria ei a fost o continuă critică, limitare și rectificare.

Ce evenimente au constituit punctele ei de cotitură ? Nu momentele marilor definiții, aristotelică sau tomistă: ele nu formulau concepția despre frumos, oi dădeau o expresie lapidară unor concepții deja cristalizate. În schimb, formularea a dat-o Marea Teorie și într-o măsură — ideea pla-toniciană despre frumos. În realitate, acea idee fusese o construcție fictivă, iar Marea Teorie o simplificare, totuși nu-i mai puțin adevărat că timp de două milenii ea a oferit un solid și comod cadru pentru cugetarea despre frumos.

1. Un moment de cotitură l-a constituit critica adusă de Plotin Marii Teorii și enunțarea de către el a tezei că, pe lângă proporții, frumosul e determinat de încă un factor. Dezvoltarea acestor teze de către Pseudo-Dionysios, dar totodată reînnoirea Marii Teorii de către Augustin, au avut un rol hotărâtor în Evul Mediu.

2. Momentul următor a fost acela al apropierii, în epoca Renașterii, a două noțiuni: frumosul și arta, care până atunci merseseră pe căi deosebite. De-aici încolo, timp de câteva secole, sistemul noțiunilor estetice va cunoaște o dublă finalitate: dacă există artă, e arta frumosului, dacă e frumos, trebuie să aparțină artei.

3. Un al treilea moment este acela al trecerii de la concepția obiectivă la cea subiectivă a frumosului. Un istoric american, văzând în acesta o „revoluție coperniciană” a esteticii, îl consideră ca începând cu Shaftesbury și-l datează din secolul al XVIII-lea: „the whole century is a Copernician Revolution in Aesthetics”. Totuși, ideea subiectivității frumosului se formase chiar din secolul precedent: renumiții filozofi ai aceluia veac săvârșiseră cotitura, iar cel următor doar o generalizase.

4. În schimb veacul cel nou adusese o altă schimbare: gustul trecuse de la predilecțiile clasice la cele romantice, de la frumosul sprijinit pe norme la cel liber, de la cel ce trezea mulțumirea, delectarea, la cel ce suscita emoția. Iată ceea ce contribuia la clătinarea poziției Marii Teorii, dar n-aducea în locul ei o altă teorie pe aceeași măsură.

5. O altă răsturnare petrecută în același veac a fost de ordin pur formal, însă nu mai puțin importantă: abia atunci s-a născut concepția unei științe speciale despre frumos (Baumgarten, 1750). Curînd a apărut ideea că această știință — „estetica” — constituie, alături de filozofia teoretică și cea practică, al treilea mare sector al filozofiei (Kant, 1790).

6. În fine, încă un mare moment de cotitură în materie de concepție asupra frumosului, e cel 223 pe care-l trăim astăzi,

5

FRUMOSUL:

ISTORIA UNEI CATEGORII

Pulehriludo multiplex est

(Frumusețea este multiplă).

GIORDANO BRUNO

1. Variante ale frumosului

A. Frumosul este divers: căci printre lucrurile frumoase există atît opere de artă, cît și priveliști ale naturii, trupuri frumoase, glasuri și gîin-duri frumoase. Se poate deci presupune nu numai că pe lume există diverse lucruri frumoase, dar și că însăși frumusețea lor e de diverse feluri. Învățații deosebesc frumosul naturii de frumosul variabil al artei, frumosul muzical de cel plastic, frumosul formelor reale de cel al formelor abstracte, frumosul propriu obiectelor — de alt gen de frumos, desprins din anumite combinații. Totuși, istoria esteticii, în fond, nu cunoaște prea multe diviziuni ale frumosului. Cînd Perrault, deosebea frumosul necesar de frumosul arbitrar, cînd II. Home (Lord Cames) în secolul luminilor deosebea frumosul relativ de cel absolut, iar G. T. Fechner în secolul următor distingea frumosul pro-priu-zis și frumosul asociativ, era vorba în fapt de o singură diviziune, însă purtînd diferite denumiri. În definitiv, încercarea de clasificare a frumosului, în istoria esteticii, a dat mult mai puține rezultate decît încercarea de clasificare a artelor.

B. În schimb, istoria aceasta înfățișează un mare număr de variante ale frumosului, independente de clasificarea conformă regulilor. Ca exem-

ple pot servi subtilitatea, grația sau eleganța. Deo-sebirea dintre aceste variante foarte vagi ale frumosului și clasificarea lui după reguli poate fi mai clară dacă e comparată cu gama culorilor. Iată, avem de-o parte diviziunea culorilor conformă unor principii precise: după cele șapte culori ale curcubeului, după felul culorilor — pure sau combinate —, simple sau complicate, saturate sau nu. De altă parte avem culori deosebite după nuanțe speciale, stacojiu, purpuriu, roșu cum e cîrmîzul, cum e coralul, pe care totuși nu le putem reuni într-un sistem pentru ca, reunindu-le, să cuprindem în mod integral toate tonurile culorilor.

La fel stau lucrurile cu frumosul: facem uz de *diviziuni*, de exemplu: frumos senzual sau intelectual, însă

deopotrivă îi deosebim *variantele*, de pildă subtilitatea sau grația, care nu sînt rezultatul diferențierii frumosului și n-au un loc definit în diviziunile lui. Deci pentru atare caracterizări, ca grația și subtilitatea, conving mai puțin numirea de specii ale frumosului, cît mai degrabă aceea de variante ale lui. Uneori sînt numite și calități ale frumosului sau *calități* estetice.

Nu o dată s-a căutat a se stabili un tabel sistematic al acestor *variante*. O încercare de-acest fel, excepțional de completă, găsim la Goethe ¹. Printre altele, se menționează: profunzimea, forța de cugetare, plasticitatea, grandoarea, individualitatea, spiritualitatea, noblețea, sensibilitatea, gustul, justetea, adaptabilitatea, forța de acțiune, eleganța, curtoazia, profunzimea, opulența, căldura, farmecul, grația, fascinația, dibăcia, ușurința, vioiciunea, gingășia, strălucirea, ingeniozitatea, stilul, ritmicitatea, armonia, puritatea, corectitudinea, finețea, perfecțiunea. E un tabel foarte bogat, însă nici el nu e complet, îi lipsesc printre diverse altele demnitatea, distincția, monumentalitatea, belșugul, firescul, precum și caracterul poetic. De fapt, o asemenea sarcină nu poate

¹ J. W. Goethe, *Vber Kunst und Lilcralur*, hrsg. W. Girmis, Berlin, 1952.

fi îndeplinită complet și precis, deoarece are un dublu aspect: pe de-o parte ar fi enumerarea calităților obiectelor, pe de alta enumerarea termenilor care le desemnează, iar acești termeni nu sînt paraleli sau echivalenți în toate limbile.

Însă atare eforturi n-au conținut nici în zilele noastre; dăm ca exemplu încercarea lui F. Sib-ley (*Aesthetic Concepts*, 1959 care enumera categoriile: frumos, drăguț, grațios, elegant, subtil, senin, tragic, dinamic, puternic, vioi, atrăgător, unitar, echilibrat, masiv. În Polonia e bine cunoscut tabelul amplu și diferențiat al lui R. In-garden (*Trăire — operă — valoare*, 1966 j. În fine, esteticianul californian K. Aschenbrenner se ocupă și el pe larg de această temă (*The Concept of Value. Foundation of value Theory*, 1971 j.

Fiecare din calitățile estetice mai sus menționate contribuie la frumusețea obiectelor; totuși contribuie, fără s-o determine integral, căci alte calități pot să precumpănească și să-i răpească obiectului frumusețea sa. Considerăm că un lucru e frumos din pricina grației sale, iar pe altul nu-l considerăm așa, cu toate că-l simțim grațios. La fel procedăm cu regularitatea, cu ritmicitatea, cu eleganța: nici una din ele nu e o condiție suficientă pentru a determina frumusețea. Și nici una din ele nu e absolut necesară, căci un obiect își poate datora frumusețea altei calități. Dar fiecare face ca obiectul ce-o posedă, fiind frumos, să fie frumos în felul său.

C. Variantelor frumosului li s-a dat și numirea de *categorii*, dar numai *celor mai generale*, cuprin-zînd un număr de variante mai mare. Kant fusese inițiatorul acestei căi, uzitate în secolul trecut de către esteticieni ca Fr. Th. Vischer (*Ober das Erhabene und Komische*, 1837/ Totuși, metoda s-a folosit în estetică mai puțin în sensul kantian decît în cel aristotelic. Dacă noțiunea de calitate estetică nu e de-o precizie absolută, cu-atît mai puțin e aceea de categorie estetică; totuși ea s-a generalizat, devenind comună. Ambiția esteticienilor din veacul trecut și-a cîtorva din

al nostru a fost să ofere un tabel complet al categoriilor estetice și să cuprindă în el toată sfera frumosului.

Investigațiile actuale au ambiții mai modeste: vor să dea numai o trecere în revistă a categoriilor ce-au avut un ecou în istoria gîn-dirii europene.

Unele categorii au fost menționate din timpurile vechi. La greci: *symmetria* sau frumusețea geometrică a formelor, *harmonia* sau frumu-musețea muzicală, *eurythmia* sau condiționarea subiectivă a frumosului. La Roma s-a inventat categoria de *sublim*, mai ales, datorită retorilor și concepției înaltei elocvente, *sublimis*. Evul mediu a cunoscut încă mai multe categorii ale frumosului. Deja din secolul al VII-lea Isidor din Sevilla desprindea pe *decus* (ales) din *decor* (frumusețea corectă). Mai tîrziu scolastici dădură acest nume unei variante a frumosului, conforme cu norma; iar „*venustus*” era pentru ei varianta farmecului și grației; mai cunoșteau și categoriile *elegantia*, *magnitudo*, adică măreția, *variatio*, varietatea de aspecte, *suavitas*, adică dulceața. Pentru variantele frumosului, latina medievală avea multe numiri: „*pulcher*”, „*bellus*”, „*decus*”, „*excellens*”, „*exquisitus*”, „*mirabilis*”, „*delectabilis*”, „*preciosus*”, „*magnificus*”, „*gratus*”. * Erau numiri ale categoriilor de frumos, dar foarte disparate, nelegate într-un sistem, la care zisele denumiri să fie adecvate.

În timpurile mai noi, au fost propuse pe rînd diferite categorii — cel mai ades *gratia*, dar și *subtilitas* și corectitudinea (*la bienseance*). O dată cu generațiile s-au schimbat gusturile: Renașterea prețuia mai cu seamă grația, manierismul — subtilitatea, iar estetica academică a secolului al XVII-lea — *la bienseance*.

Diversi scriitori au cercetat diverse categorii. Categoria *utilității* o aflăm la Diirer: „*Der Nutz ist ein Teii der Schonheit*” **; a noutății — la

* Frumos, bun, ales, excelent, deosebit, minunat, delectabil, prețios, măreț, plăcut (n. trad.). 227 ** Utilitatea (folosul) e o parte a frumuseții (n. trad.).

V. Galilei, care scria (*Dialogo*, 1581): „Muzicienii timpurilor noastre, asemenea epicureilor, pun mai presus de toate noutatea, căci ea dă desfătare simțurilor”. Categoria *eleganței* a dobîndit însemnătate o dată cu secolul al XVIII-lea: asupra ei punea accentul pictorul J. Reynolds (*Discour-ses of Art*, 1778[^]). Categoria *pitorescului* își începe istoria în 1794, cînd Sir U. Price își tipări eseu intitulat *Essay on the Picturesque* (expresia *pic-turesque* era de timpuriu cunoscută englezilor și francezilor, însă desemna pe-atunci nu pitorescul, ci picturalitatea). Categoria strălucirii (*the bril-liant*) provine de la un autor englez din secolul nostru (G. L. Raymond, *Essentials of A esthetics*, 1906).

D. *Tabele de categorii* se pot găsi la scriitorii Renașterii. Ca exemplu poate servi G. Trissino, care în *La Poetica*

(1529) deosebește „*le forme generali*” : *claritatea, măreția, frumusețea și rapiditatea, (clarezza, grandezza, bellezza, velocità)* .Dar acest tabel nu s-a răspândit, după cum n-au găsit ecou nici alte concepții ale tratatelor de poetică din veacul al XVI-lea.

Abia în secolul al XVIII-lea s-a răspândit tabelul întocmit la începutul lui de către G. Addison — modest, cuprinzând doar trei termeni: măreția, singularul și frumosul (*the great, the uncommon, the beautiful*). Frumosul era înțeles într-un sens mai limitat: drept una dintre categoriile estetice. Tabelul lui Addison se dovedi util. Categoria singularului era numită în Anglia aceluși veac și *noutate*, după cum măreția era același lucru cu sublimul, dar în principiu concepția lui Addison rămase neschimbată, constituind o solidă poziție estetică a iluminismului sau măcar a celui englez, fiind reluată de către M. Akenside în 1744 și de J. Warton în 1746, în fine de Th. Reid la sfârșitul aceluiași secol.

Tabelul lui Addison a mai fost amplificat de către A. Gerard (1759), care în mod nu prea fericit adăugă alte patru categorii (*senses of imitation, of harmony, of ridicule, of virtue*). Dar a fost și restrâns — și anume i s-a suprimat categoria

de noutate—singularitate, care esteticienilor de mai târziu, de ex. lui Reid, li s-a părut ca fiind de alt ordin decât frumusețea și măreția. Înainte de toți ceilalți E. Burke (1756), scriitor extrem de influent, a menținut doar categoriile de frumos și de sublim, acest dublet închizând secolul al XVIII-lea, așa precum tripletul lui Addison îl deschisese. Noțiunea de calitate sau categorie estetică o considerăm drept noțiune superioară în raport cu categoriile de mai sus; esteticienii aceluși timp spuneau că acestea țin de genul plăcerii sau • mai precis, sînt specii ale „plăcerii imaginației”. Totuși, printre rînduri se poate desluși că noțiunea de frumos era deja mai presus de acestea. Addison scria că unele versuri sînt *frumoase* prin aceea că sînt mărețe, sublime, altele— fiindcă sînt mîngîietoare, în fine altele — fiindcă sînt firești. E de la sine înțeles: *frumosul* era pe-atunci (și este încă astăzi) o *noțiune echivocă*, uzitată cînd în sens larg, cînd în sens restrîns. S. Johnson (*Dictionary*, 1755) opunea frumosului eleganța și totodată o definea drept o variantă a acestuia. Categoriile de mai sus erau acceptate în secolul luminilor de către filozofii și eseisții englezi; artiștii plastici aveau în vedere pe altele. W. Hogarth (*The Analysis of Beauty*, 1753) enumera: *calitatea de-a corespunde—concordanța (fitness), varietatea, unitatea, simplitatea, complicația, multiplicitatea*. Alte concepte găsim la scriitorii și artiștii altor țări, la Diderot de pildă: *joi, beau, grand, charmant, sublime* *, adău-gîndu-se: „și altele la nesfîrșit”. În Germania aceluiași veac J. G. Sulzer (1771) deosebea: *anmutig, erhaben, prächtig, feuerig*, adică grațios, sublim, măreț, pasionat. În prima jumătate a veacului trecut au apărut asemenea tabele de categorii încă mai bogate. F. Th. Vischer deosebea inițial (1837): *tragicul, frumosul, sublimul, pateticul, minunatul, ridicolul, grotescul, fermecătorul, grațiosul*; dar în opera sa de căpetenie (*Ästhetik*, 1846) păstra numai

* Drăguț, frumos, mare, fermecător, sublim (n. trad.)-

două categorii: *erhaben și komisch* (sublimul și comicul). Ca exemple din timpurile noastre menționăm tabelele a doi esteticieni francezi: Ch. Lalo (*Esthetique*, 1925 cu 9 categorii (*frumos, splendid, grațios, măreț, tragic, dramatic, spiritual, comic, umoristic*) — și E. Souriau (*La correspondance des arts*, 1947[^] cu: *elegiacul, pateticul, fantasticul, pitorescul, poeticul, grotescul, melodramaticul, eroicul, nobilul, liricul*).

Există categorii uzitate în vorbirea curentă și numai excepțional în cea științifică, așa cum e termenul *drăguț* — „*joi*”, aplicat unui obiect care, în ciuda lipsei de valoare, place din pricina formei exterioare. —

Monumentalitatea e o categorie uzitată mai mult de către criticii de artă decât de esteticieni. Există apoi categorii discutabile: *atracția (Reiz)* pe care Kant n-o număra printre cele estetice, fiindcă, afirma el, a se supune unei atracții nu e o atitudine dezinteresată, deci nu e estetică. Alte categorii par să fi fost propuse fără nici un temei: lor le aparține *urîtenia*, impusă în estetica timpurilor noastre. Ce-i drept, reacția față de urîtenie e de ordin estetic și adesea la fel de puternică precum e față de frumusețe, dar — e de fapt *aceeași* categorie; cine consideră urîtenia drept o categorie aparte, trebuie să considere la fel lipsa de măreție și așa mai departe. *Tragicul și comicul*, ades menționate în secolul trecut și în al nostru, nu sînt, la drept vorbind, categorii estetice. Așa precum în mod convingător a arătat M. Scheler, tragicismul nu e o categorie estetică, ci etică; tragice sînt situații ale vieții din care nu se află nici o ieșire. Umorul e tot o categorie morală. Plăcerea produsă de comic nu e o plăcere estetică, scria Th. Lipps (*Ästhetik*, 1914, p. 585 j, chiar dacă situațiile tragice și comice se prezintă ca teme ale artei, mai cu seamă a celei literare. Tragicul și comicul își datoresc poziția lor, în cadrul esteticii, faptului că s-au manifestat în forme ale teatrului, cum sînt tragedia și comedia, precum și acelaia că ele constituie tema unei opere atît de influente cum e *Poetica* lui Aristotel. În Evul mediu „tragicus”

însemna exact același lucru ca și mărețul (*grandia verba, sublimus et gravis stilus*, cuvinte mărețe, stil sublim și sever).

E. S-au depus eforturi pentru ca aceste categorii să fie reunite în *sistem*, frumosul fiind divizat între ele conform unui principiu unitar. L.W. Stolorz (1959) a admis principiul că există tot atîtea categorii estetice, cîte raporturi sînt între factorii ideali și reali, obținînd în concluzie șase categorii, printre care urîtenia, comicul și tragicul. Relativ mai atrăgător e sistemul lui J. J. Moore (*The Sublime*, 1948): există tot atîtea categorii cîte genuri de armonie — conceptul merge cu obiectul, ideea cu forma, unitatea cu multiplicitatea ; pe-această bază, se distingueau șase categorii: *frumosul* (reprezentînd o deplină întreită armonie) și-apoi armoniile parțiale — *sublimul, strălucirea, drăgălășenia, pitorescul și monumentalul*. Anne Souriau, care a consacrat categoriilor

estetice o disertație (*La notion de categorie esthétique*, 1966), a terminat-o cu concluzia că e imposibil să clasifice sistematic categoriile, sta-bilindu-le într-un tabel definitiv. Argumentul e următorul: se pot inventa noi categorii, care să constituie „un domaine illimité à l'activité créatrice des artistes et à la réflexion des esthéticiens”. Credem că această situație mai are unele motive de ordin metodologic, sau pe scurt: categoriile estetice sînt variante și nu specii ale frumosului. Unele dintre ele vor fi discutate mai jos.

II. Concordanța

A. Din antichitate, această însușire a fost considerată ca o variantă a frumosului, în speță ca un acord între obiect și funcția lui în raport cu menirea, cu țelul căruia îi slujește obiectul dat. Ea era numită de greci *prepon* (ceea ce e adecvat, demn, fără cusur), tălmăcit de romani prin *decorum* (potrivit): „*Prepon appellat Graeci, nos dicamus sane decorum*”^{*} scria Cicero (*De orat.* 21.70). Mai târziu în latină s-a zis adesea *aptum* (potrivit), însă Renașterea s-a întors la *decorum*. Francezii Marelui Secol al XVII-lea utilizau termenul *bienséance*, vechii polonezi — *przystojność* — bună cuviință, fală. Astăzi vorbim despre *aplicabilitate*, *exactitate*, *corespondență*, *consonanță*, *funcționalitate*, ca fiind însușiri ale unor ramuri de artă și cauze ale delectării pe care ele ne-o procură. S-a schimbat terminologia, însă noțiunea însăși a dăinuit și dăinuie încă.

Totuși ea conține o anumită echivocitate. La mulți scriitori întâlnim afirmația că există un „dublu frumos”, cel al formei și cel al concordanței, considerîndu-se aceasta ca variantă a frumosului. În schimb, alți autori, îndeosebi ceva mai vechi, privesc drept frumos numai frumusețea formei, iar concordanța drept o altă însușire înrudită frumosului, însă diferită și plasată față-n față cu frumosul. În definitiv, și aceasta ar fi tot o chestiune de terminologie, depinzînd de modul cum era înțeles frumosul: mai amplu sau mai limitat. Însuși Socrate confruntase frumosul și concordanța: după *Memorabilia* lui Xenofon (III. 8.4.), filozoful grec deosebea ceea ce era frumos în sine de ceea ce era frumos fiind *corespunzător* și convenabil menirii sale (*prepon*). În cazul unei armuri sau al unui scut, pe care le da drept exemplu, frumusețea era aceea ce decurgea din concordanță, era deci vorba de frumosul funcțional. Părerea lui Socrate poate părea oscilantă, căci el numește frumos ceea ce e corespunzător țelului său, iar alteleori opune această calitate frumosului; totuși e lesne de sesizat ce cugeta Socrate: concordanța este frumusețea în sensul larg al cuvîntului (dacă frumos e orice produce plăcere) și totodată se opune frumosului (dacă prin frumos înțelegem numai frumusețea formei). Noțiunea de concordanță fusese preluată de stoici (v. Arnim, fragm. 24): mai întîi de exponenții

^{*} Grecii numesc, adecvat, fără cusur, iar noi i-am putea zice potrivit, convenabil (lat. în text).

timpurii ai acestei școli, iar mai târziu de către Diogenes din Babilon, care vedea în această calitate însușirea de bază a lucrurilor, însușire lăudată și de Plutarh. (*De aud. poet.*, Despre audiența poetică, 18 d); mai apoi Cicero recomandă „*decorum*” (*De orat.*, 21.70).

Augustin o introduce sub noul nume de „*aptum*” în titlul lucrării sale de tinerețe *De pulchro et apto* (Despre frumos și potrivit). Apoi Isidor din Sevilla (*Sententiae*, Maxime, 1.8.18) o distinge de frumosul înțeles în mod limitat: „Aspectul plăcut constă în frumusețe și în potrivire, în *concordanță*”. Scolasticii păstrară noțiunea, opunînd-o frumosului. Ulrich Engelbert din Strasbourg (*De pulchro*) înfățișa încă mai lămurit acest raport: frumosul în sensul larg cuprinde atît frumosul în sensul limitat (*pulchrum*) cît și potrivirea, acordul (*decor*), fiind „*communis ad pulchrum et aptum*” (comun frumuseții și potrivirii). Hugues de Saint-Victor în a sa *Carte de învățătură* punea față-n față *aptum* și *gratum* (plăcut), dînd această a doua denumire frumosului *sensu stricto*, frumosului formei. Sistemul noțional în Evul mediu a fost mai clar decît oricînd.

În Renaștere, predilecția pentru *concinnitas* (adică frumosul formei, frumosul decurgînd din proporții exacte, perfecte) era atît de mare, încît *decorum* a trecut pe-al doilea plan. Totuși Alberti spune limpede că o construcție e frumoasă în măsura în care corespunde menirii sale. În perioada imediat următoare, s-a produs o reînnoire a vechii noțiuni de concordanță, mai ales în teoria franceză a clasicismului al secolului al XVII-lea, începînd cu Chapelain; adevărul e că i se dădeau alte denumiri: „convenance”, „justesse” și mai cu seamă „bienséance”, cărora le-ar corespunde cumva vechiul termen polonez „przystojność”. Schimbarea nu consta numai în terminologie, ci într-o deplasare a concepției: nu era vorba de concordanța obiectelor cu funcția lor, cît de modul în care omul corespundea poziției sale sociale: poate să placă omul al cărui aspect și 233 ale cărui maniere corespund situației și demni-

F. I. Wright (1869 — 1959); totuși investigațiile istorice arată că el avusese predecesori, îndeosebi pe L. H. Sullivan (1856 — 1915) și nici acela nu fusese primul, ci mai degrabă H. Greenough, tot american, arhitect și constructor, precum și teoretician, scriitor; era foarte activ pe la mijlocul secolului trecut (lucrarea sa *Form and Function* este scrisă în 1851, marcînd începutul curentului). El scria (ca mai târziu Le Corbusier) despre case că „pot fi numite mașini” și că „funcția dictează frumosul”. Istoricii văd sursa acestei noi idei nu numai în industrializarea lumii, dar și-n anglo-saxonul „*common-sense*” (bunul simț) și în austeră, economicoasă etică protestantă. Toate acestea contribuiau la direcționarea căutării frumosului în funcționalitatea formelor, pe cîtă vreme mai înainte frumosul arhitectonic era căutat în decorativism.

Militanții funcționalismului din secolul nostru — arhitecții de la Bauhaus, Van de Velde sau Le Corbusier — luptau și cu condeiul: nu numai că se sileau să construiască funcțional, dar și să fundamenteze teoretic o atare concepție a frumosului arhitectonic — și această luptă a lor aparține nu numai istoriei arhitecturii, ci și istoriei noțiunilor de artă în genere. Mașina devenea pentru artă un model, iar epoca s-a numit „era mașinilor” (*machine*

Age). Nici un curent, nici o perioadă a esteticii nu atribuiseră vreodată atîtă importanță cuvîntului de ordine al concordanței între obiect și scopul său. În expuneri de caracter extremist, *orice* frumos era subordonat acestei cerințe. Se putea presupune că (măcar în ce privește arhitectura și producția de mobile și ustensile) s-a ajuns la o formulă estetică definitivă și că evoluția noțiunilor despre artă a ajuns la capăt.

D. Apogeul funcționalismului s-a plasat prin 1920—1930 și dominația lui a durat pînă la jumătatea secolului nostru. Dar pe urmă s-a produs un reviriment, neobservat chiar de la început⁴. Scriitorul englez R. Banham a fost poate primul care să-l remarce (*Machine Aesthetics*, 1955; *The First Machine Age*, 1960 j. Convingerea că formele realizate pe cale industrială au o „valoare eternă”, acum apărea ca iluzorie, nevoia de noutate (și exigențele pieței) s-au impus încă o dată; evoluția (nu numai a formelor, dar și a noțiunilor) nu s-a oprit, ci a mers mai departe. Panfuncționalismul nu mai apărea ca o limită, ci ca o simplă etapă a dezvoltării, iar una dintre fazele acesteia fusese era mașinilor. Caracterul acestei faze incipiente, neavînd încă o numire și trăsătură specifică, lămurită, pare a fi liberalismul (*permissiveness*), îngăduința pentru orice formă, eliberarea din dogme, chiar și din dogma funcționalismului. În faza actuală, în materie de gust și de opinii, cel mai mare rol pare să-l asume imaginația, inventivitatea, forța emoțională.

O. Niemeyer, renumit reprezentant brazilian al noului curent în arhitectură, deși apropiat de Le Corbusier sau de Wright în formele sale predilecte, le comentează cu totul altfel, pune mai mult accentul pe noutate, pe singularitate decît pe funcțional. „A căuta forme *diferite*, iată ideea ce mi-a călăuzit munca”. „În toate lucrările mele a fost vădită căutarea formelor noi”. El recomandă ca în arhitectură „să se evite formele clasice și-n schimb să se caute *flexibilitatea* și *diversitatea*”. Și încă un lucru ce nu acționa în era mașinilor: el caută poezia, „*des formes reveuses et poetiques*”, cu alte cuvinte, forme pline de poezie și de reverie. Scopul său îl reprezintă sentimentele și predispozițiile ce pot fi suscitade de arhitectură: el ar vrea „să realizeze un oraș mai uman, salufîndu-i pe oameni cu mai multă bunăvoință” (*une ville plus humaine et plus accueillante*)’

Perioada dintre 1850 și 1950 a fost cu totul deosebită mai ales prin predilecția pentru iru-
237 ⁴ Il. Scîtafer, *op. cit.*

moșul funcțional, precum și prin *alte* predilecții: tendința către construcția frumosului pur, *fără ornamente*.

III. Ornamentul

În artele plastice se deosebesc adesea două componente: *structura* și *ornamentul*, sau altfel spus: structura pe de o parte, *decorația*, *ornamentația* de alta. Punerea lor față-n față are o pondere specială în arhitectură, cît și-n artele aplicate (obiecte, mobilier), deși în sens larg e posibilă în orice artă, chiar în literatură. În unele opere de artă, în unele stiluri sau epoci, cele două componente s-au aflat în stare de echilibru, în altele s-a reliefat numai structura fără podoabe, altele, în fine, au îndrăgit tocmai ornamentația. Așa s-au petrecut lucrurile pe plan practic, însă teoreticienii s-au declarat rînd pe rînd pentru sau contra ornamentelor.

A. Arhitectura antică și cea medievală au păstrat un just echilibru între cele două — în principiu, structura fiind pe primul plan, însă sanctuarele lăsau mult spațiu pentru decorația plastică — în antichitate pe frontoane și metope, în Evul mediu pe timpane și capiteluri. Totuși, în ambele aceste arhitecturi dezvoltarea mergea în sensul accentuării decorului ornamental.

Timpurile mai noi au adoptat o poziție mai variabilă sub acest raport: au fost și perioade în care a dominat predilecția pentru podoabe, au fost și altele care le-au eliminat. Barocul a impus o adevărată oroare de vid (*horror vacui*), pe cîtă vreme gustul neoclasicismului (cel puțin în unele sectoare ale sale) a promovat predilecția contrară pentru *amor vacui*. Ca și antichitatea și goticul, în epoca nouă de la Renaștere încoace s-a mers pe calea accentuării elementelor decorative, culmea ei fiind realizată în Peninsula Iberică și-n coloniile sudamericane ale spaniolilor și portughezilor (exemple poloneze de predominare a decorului ²³

sînt bisericile vilniene Sf. Petru din Antokol și cea a ordinului dominican). Predilecția aceasta s-a frînt destul de brusc în jurul lui 1800 (exemple poloneze fiind conacele lui J. Kubicki sau H. Szpilowski). Trecerea de la podoaba exagerată la structura sobră fusese numai parțial corelată cu trecerea de la barocism la clasicism, căci de fapt stilul imperial-napoleonian („*Empire*”) a fost doar un clasicism ornamentat. Cu atît mai puțin am putea identifica fenomenul cu trecerea de la clasicism la romantism. B. Aceste două valori estetice — a structurii și a ornamentului — de la Evul mediu încoace și-au avut numirile lor. Scolastici numeau „*formo-sitas*” (evident de la „*forma*”) frumusețea structurii, precum și „*compositio*”, iar frumusețea podoabelor — „*ornamentum*” și „*ornatus*”, ca și termenul „*venustas*”, rezervat pentru ornamentală, decorativitate.

Prerenășterea s-a menținut la categoriile medievale: de la compoziție s-a trecut la împodobire, nu numai în artele plastice, dar și-n arta cuvîntului: poezii „*componunt et ornant*”’, scrie Boccaccio

(*Genealogia deorum*, XIV, 7). Petrarca (*De remediis*, 1.2) desconsideră frumusețea care se reduce la podoabă (*ornamentum*). Alberti le distinge clar pe unul de celălalt (*pulchritudo* și *ornamentum* sau *bellezza* și *ornamento*), adăugând că aceasta din urmă e un „*complementum*” al frumuseții. Și mai târziu cu privire la poezie, Torquato Tasso scria, că unei teme i se cere „*eccellente forma*”, dar trebuie deopotrivă „*ves-tire con que piu esquisiti ornamenti*”* (*Discorsi*, 1969 J. O altă versiune a principiului se găsește în *Poetica* lui Trissino (1529, p. 5.): „Frumosul e înțeles în chip dublu: unul e frumosul din natură și altul e cel adăugat (*adventizia*), ceea ce înseamnă că unele trupuri sînt frumoase din pricina fireștii corespunderi și potriviri a membrelor și colori-

Să le îrive smîntam cu *ornamentele* ce sînt cele mai alese.

tului, iar altele datorită străduințelor ce s-au depus pentru aceasta”. Trissino aplica poeziei aceeași distincție: unele versuri sînt frumoase „*per la corrispondenza de le membre e dei colori*”, iar altele prin adăugarea unui „*ornamento extrin-seco*”; o frumusețe se află în lucrul naturii, cealaltă e adăugată de om: frumosul adăugat e numai podoabă. Toate aceste enunțuri teoretice medievale și renașcentiste sînt de perfect acord în ce privește frumosul și podoaba.

C. Operele de artă și mobilele neîmpodobite, făurite la începutul secolului trecut sub influența obiectelor găsite în săpăturile din Grecia, precum și sub a modei engleze (*style anglais*), îndeajuns de răspîndite în Europa și cunoscute sub denumirea „Biedermeier”, n-au avut o viață prea lungă. După ele, a venit timpul stilurilor „istorice”, iar din momentele trecutului mai ușor era să se imite ornamentele decît însăși structura — renașcentistă sau rococo. A fost prin urmare o epocă de predominare a podoabelor.

Către finele secolului, lumea era dezgustată de ornamentele neorenașcentiste sau neorococo, dar nu chiar de ornament în genere; se cerea doar ca ele să fie originale. Atunci a luat naștere acea artă ornamentală, numită *secession*; una din trăsăturile acestui stil fusese multiplicarea elementelor decorative, care inundau orice suprafață. Ea s-a manifestat mai întîi în arta aplicată (vasele Galle se fabricau încă din 1884), dobîndind teren în mobilier, iar de la 1890 și în arhitectură.

Totuși acest stil ornat luase naștere concomitent cu stilul funcțional, ce-i era diametral opus — stil ce se preocupa de structura unei clădiri sau a unor obiecte, nu de ornamentația lor. Greenough scria despre maiestatea formelor esențiale (*majesty of the essential*), iar Sullivan afirma că „nu se teme de nuditate”. Pentru majoritatea arhitecților — funcționaliști, problema podoabelor era de ordin secundar, dar s-a găsit atunci un om, pentru care ea era majoră, dînd expresie cu violență împotrivirii față de ornamentație

în artă. Acel om fu Adolf Loos, arhitect și scriitor activ la răspîntia celor două veacuri (articolele sale, din anii 1897 — 1930 apărute în două tomuri: 1897 — 1900, intitulate *Ins Leere ge-sprochen* (Grăit în deșert) și 1900 — 1930, sub titlul *Trotzdem* (Totuși...)). Atitudinea lui purta pecetea unui radicalism nemaiîntîlnit pînă atunci. Iată cum se prezintă ea, în formularea cea mai succintă: „Dezvoltarea culturii echivalează cu înlăturarea ornamentului din alcătuirea obiectelor utilitare, arhitectură, mobile sau îmbrăcăminte” (*Architektur*, 1910 J.

Loos recunoaște că ornamentele fuseseră firești și adecvate la treptele inferioare ale culturii, însă acum nu mai sînt. „Papuașul își tatuează corpul, luntrea, vîsla, tot ce-i este util. Nu e o crimă în asta. Dar un om modern care se tatuează e ori un criminal ori un degenerat” (*Ornament und Verbrechen*, Ornament și crimă, 1908). Măreția epocii noastre constă în aceea că nu e capabilă să producă un nou ornament: această „incapacitate e semnul superiorității spirituale”; omul modern își concentrează spiritul de inventivitate în alte domenii.

Loos era mai radical decît alții, dar nu era un izolat. La fel gîndise Greenough: „înfrumusețarea e un efort instinctiv al civilizației încă aflătoare în fașe, spre a-și ascunde imperfecțiunea”. După Loos, încă din 1907 „Werkburid” tindea către „forma fără ornament”, ca și altă instituție importantă — „Bauhaus” la Weimar, iar mai târziu la Dessau. Le Corbusier exagera principiul „formelor agreabile prin nuditatea lor”. Werkbund-ul motiva superioritatea formelor neîmpodobite prin aceea că ele erau astfel mai apte pentru producerea în fabrici; însă un alt motiv era și prețuirea formelor simple. „Omul reacționează pozitiv la geometrie”, scria Ozenfant, colaboratorul lui Le Corbusier. Sentimentul de repulsie față de podoabe avea atunci o dublă intenție: era în favoarea formelor funcționale, dar și în aceea a formelor simple. r,eŃulatfl»g«ometrice. 24i Efectul imediat I teg^tj^ja „fVJLîț practica

„O. DIMA”

-.i, r r r C A

arhitectonică. În scurt timp se schimbă aspectul orașelor, înțesate de blocuri gigantice croite în liniile cele mai simple. Istoria cunoaște puține teorii care să acționeze în mod atît de vădit.

La un moment dat s-ar fi putut crede că îndelunga fluctuație a raportului dintre artă și ornament s-a încheiat în dauna acestuia; că, în fața „maiestății formelor esențiale”, au pierit pentru totdeauna ornamentele. Totuși e neîndoios că o atare judecată ar fi fost greșită. Din nou s-a manifestat necesitatea podoabelor. Tăgăduirea lor era o etapă, nu o limită a procesului de dezvoltare. Iar procesul de transformare a părerilor despre artă și frumos a continuat, precipitîndu-și chiar mersul înainte.

IV. Farmecu!

Roma cunoscuse distincția dintre frumosul *demn* și cel *fermecător*, între *dignitas* și *venustas*, amîndouă

constituind frumusețea, dar fiecare în alt fel. Succint, dar lămurit scrie Cicero în *De officiis* (1,36.130): „Frumosul e de două feluri, unul e farmecul, celălalt demnitatea; primul trebuie considerat ca un frumos feminin, al doilea ca un frumos viril”.

Distincția aceasta s-a menținut în Evul mediu, dar cu oarecare modificare. Anume, în sensul antic, larg al frumosului se situa un factor de contradicție, iar mai târziu din acesta au luat naștere două sensuri. Pe de-o parte, demnității i se opunea *elegantia*, proprie farmecului feminin. Pe de altă parte, *farmecului* (= *venustas*) adică frumuseții exterioare, i se opuneau frumusețea *lăuntrică*, *spirituală*, *frumosul în intelect* (*interior*, *pulchrum in mente*). „Farmecul” își asuma deci semnificația frumuseții exterioare, îndeosebi vizuale, după cum se poate citi în *Poetria* lui Jean de Garlande (sec. XII). Atunci a apărut opoziția dintre frumos și farmec, întrucât „frumosul” era înțeles la modul suprem: lăuntric, spiritual. Dar principiul nu era general: în ciuda 2 preciziei sale, în asemenea chestiuni, oricum de ordin periferic sub raportul tematicii, terminologia scolastică vădea notabile șovăiri. Uneori frumosul — *pulchrum* însemna doar ceea ce e *delectabile in visu* (plăcut la vedere) frumosul senzorial, vizual; atunci dispărea distincția dintre frumos și farmec. Și în orice caz, scolastica se sluzea și de noțiunea *largă* despre frumos și de cele *mai limitate*, desemnând *variantele* frumosului: frumosul lăuntric, spiritual pe de-o parte, cel exterior, vizual pe de alta.

Acest sistem noțional s-a păstrat inițial și în estetica mai nouă: *dignitas*, *venustas*, *elegantia* rămaseră categorii esențiale pentru marii umaniști ai *Quattrocento-ului*, ca Lorenzo Valla. Dar în timpurile mai apropiate nouă — pe bună dreptate sau poate mai degrabă în chip eronat — ele au încetat a mai fi considerate drept categorii ale esteticii științifice, rămânând totuși categorii ale „esteticii vieții cotidiene”.

V. Gratia

Grația (gr. *charis*, lat. *gratia*) a jucat un rol considerabil în viziunea antică despre lume. Haritele, cele trei Grații, întruchiparea mitologică a Grației, fuseseră preluate și de simbolica, de arta modernă ca personificare a frumuseții și dragălaşeniei, denumirea latină pătrunzând în limbile moderne ca și în teoriile despre frumos. În latina medievală, un sens diferit, deși înrudit, al termenului, se impune în limbajul religios și filozofic, anume sensul de har divin, însă limbile moderne, începând cu italiana Renașterii (*grazia*), îi dau iarăși sensul inițial, desemnând din nou ceva foarte apropiat de frumos. Cardinalul Bembo afirma că frumosul e totdeauna grație și nimic altceva, că nu există altă frumusețe decât grația. În schimb alți esteticieni ai Renașterii au disociat cele două noțiuni. Pentru cei ce le concepeau mai larg, noțiunea de 243 frumos includea grația, iar cei ce înțelegeau mai

restrâns noțiunea, opuneau grația frumosului, în *Poetica* atât de renumită a lui G. C. Scaliger, frumosul e conceput ca perfecțiune, regularitate, conformitate cu regulile; într-o asemenea concepție despre frumusețe nu mai era loc pentru grație. Benedetto Varchi, chiar în titlul cărții sale, editată în 1599, *Libro della beltă e grazia*, separa frumusețea de grație. Frumusețea *stricto sensu* e apreciată de intelect, iar grația e un „non so che”. Mult mai târziu Felibien (*Uidee du peintre parfait*, 1707, § XXI) scrie încă despre grație: „Am putea s-o definim așa: e ceea ce place și cucerește inima, fără să treacă prin intelect. Frumusețea și grația sînt două lucruri deosebite: prima place numai *datorită regulilor*, cealaltă place fără reguli”. Sub acest raport a existat perfectă unitate de păreri de la *quattrocento* la rococo.

Mai târziu s-a încercat să se definească grația în chip mai precis. Lord Kames arăta că grația e perceptibilă numai prin văz, se manifestă numai la om, pe figura sa, în gesturile sale; în muzică ea e doar o metaforă. Winckelmann deosebea mai multe feluri de grație: impunătoare, ademenitoare, copilărească. Încă mai târziu, Schelling definea grația drept „dulceața supremă și supremul acord al tuturor forțelor”⁵. Totuși, în decurs de două secole a survenit o prefacere destul de esențială în noțiunea grației. După Renaștere, ea a fost considerată ca o însușire a purtării firești, libere, neconstrînse, prezentînd un evident contrast cu rigiditatea și artificialitatea, atât la bărbați cît și la femei, la tineri cît și la vîrstnici. Ilustrarea grației era căutată în portretele lui Rafael, chiar în cele de bărbați în vîrstă. În epoca rococo, grația a devenit privilegiul femeilor⁶ și tineretului, ilustrată fiind de tablourile lui Watteau; contrastul ei era aus-

⁵ R. Bayer. *L'esthetique de la grâce*, 2 voi. 1933.

⁶ în secolul al XVIII-lea, termenul „grație”, masculin în limba polonă, deveni de gen feminin; exemple se găsesc în *Dicționarul limbii polone* al lui Linde.

teritatea, trăsătura de bază — gingășia formelor. Măreția și grația erau opuse una alteia (v. abatele Yves Mărie Andre, *Essai sur le beau*, 1741): grația, care se împăcase foarte bine cu măreția în timpul Renașterii, nu era în acord cu ea în secolul luminilor.

VI. Subtilitatea

„Subtilis” în antichitate echivala mai mult sau mai puțin cu *acutus* = fin, ascuțit, *gracilis* — subțirăteț; *minutus* — mărunț. În retorică, el era acum un termen tehnic, desemnînd pe cel mai modest dintre stiluri, numit deopotrivă *humilis*, *modicus*, *temperatus*; „*ab aliis infimus appellatur*”, cum arăta Cicero (De orat., 29)* în Evul mediu se vorbea prea puțin despre subtilitate; totuși rolul său devenea mai însemnat. Cînd cronicarul polonez Jan Długosz** a comandat unui pictor local o copie a unei perdele franceze pictate, el a cerut ca acea copie să fie „mai subtilă” (*subtilior*) decât modelul — ceea ce înseamnă că lucrarea trebuia să se execute cu multă grijă și delicatețe.⁷

Termenul și-a dobândit adevărata accepțiune în epoca manierismului, către finele secolului al XVI-lea, deci nu sensul de „mărunt” sau „îngrijit”, ci chiar sensul pe care-l posedă astăzi. O atare subtilitate corespundea epocii, noțiunea ei devenea o noțiune de prim plan. Raportul său față de frumos, formulat de către G. Cardano (*De subtilitate*, 1550, p. 275,) trebuie din nou menționat: acest autor scria mai ales că pe noi ne bucură lucrurile simple și clare, căci le putem pătrunde lesne, le putem sesiza frumu-dețea și armonia. Totuși, dacă, aflându-ne în fața unor obiecte *complicate, dificile, incâlcite izbutim*

* Umil, modest, moderat; numit de alții și cel mai de jos (n. trad.).

** Autorul primului mare cronograf ce cuprinde istoria Poloniei feudale, *Historia polonica* (1415 — 1480).

⁷ J. Ptasnik, *Cracovia artificium*, tom I, Krakow, 1917, p. 107, nr. 523. Datorez profesorului M. Pleza semnală-

245 rea textului din Dlugosz.

să le descurcăm, să le pătrundem, să le pricepem, delectarea pe care-o încercăm e încă mai mare.

Aceste obiecte le numim subtile, după cum pe cele simple și clare, le numim frumoase. Subtilitatea, așa cum judecau Girolamo Gardano și alți oameni ai manierismului, pentru oamenii dăruți cu o minte ascuțită reprezintă o *valoare superioară frumosului*. Ceea ce Gardano formulase îndeajuns de timpuriu — căci era pe la jumătatea veacului al XVI-lea — a devenit idealul și cu-vîntul de ordine ale multor scriitori și artiști de la finele secolului și din întreg secolul următor: precizia, subtilitatea, *agudeza*, cum ziceau spaniolii, pe atunci maeștri întru subtilitate, cel mai mare maestru fiind Balthasar Graciân, cel mai mare teoretician — italianul Emmanuele Tesauro. Sesizarea lucrurilor dificile și secrete, depistarea armoniei în disarmonie, constituiau pe vremea aceea pentru mulți apogeul artei; a lături de frumusețe și uneori deasupra ei, stătea subtilitatea.

Mai târziu n-a mai existat un asemenea cult colectiv al subtilității, deși i-au rămas credincioși diverși artiști din diverse timpuri.

VII. Sublimul

Noțiunea de sublim se formulase în cadrul retoricii antice, ca și noțiunea de subtilitate — dar într-o accepțiune mult mai pozitivă. Stilul sublim sau măreț (cum îl numește Tadeusz Sinko) trece drept cel mai înalt dintre cele trei stiluri ale elocvenței, după cum cel subtil era cel inferior. Mai era denumit și marele stil (*grandis*) și cel grav (*gravis*), sinonime ce arată că sublimul era considerat în antichitate identic cu grandoarea și gravitatea.

Despre marele stil se vorbește adesea în tratatele antice de retorică, stilistică, poetică. Celebru a fost tratatul consacrat special acestui stil de către Caecilius — dar acea lucrare nu s-a păstrat. În schimb, s-a păstrat altul, constituind un răs- 246

puns la al lui Caecilius, provenind din veacul întâi al erei noastre, cunoscut sub titlul *Peri hypsous* — „despre sublim”. Mult timp a fost atribuit lui Longinos — pe nedrept, cum susțin filologii: totuși, sub numele lui a fost cunoscut veacuri întregi și a exercitat o influență considerabilă, dar nu de la început, ci abia în timpurile mai noi: manuscrisul său grecesc a fost descoperit în secolul al XVI-lea și tipărit la Basel în 1554 (editorul fiind renumitul Robortello). În același secol au mai apărut două ediții, precum și traducerea latină în 1572. În schimb, prima traducere într-o limbă modernă, a fost abia aceea alcătuită de celebrul Boileau-Despreaux, la un secol mai târziu, publicată în 1674, sub titlul *Trăite du sublime et du merveilleux*. De-atunci, însă numai de-atunci, tratatul lui Pseudo-Longinos a devenit o carte populară și arhicunoscută: așa a fost în secolul următor, mai ales în Anglia. Cei vechi îl priviseră drept un tratat de retorică, acum el era citit și recitat ca un tratat de estetică. Interpretarea lui a fost inițiată de Boileau și continuată în secolul luminilor. Importanța lui devine considerabilă. El ridică noțiunea de sublim în sfera esteticii, iar esteticii sublimului îi conferă coloritul retoric. Mai mult: dimpreună cu motivul sublimului se aprecia și motivul extraordinarului („Totdeauna e demn de admirație ceea ce e extraordinar”) — motivul grandoarei, infinitului, miraculosului. Deja Boileau — traducător și popularizator al lui Pseudo-Longinos — adăuga sublimului *le merveilleux, Vadmirable, le surprenant, Vetonnant*, adică tot ce trezește admirația, surprinde, frapează puternic, uluiește, răpește imaginația (*enleve, ravit, transporte*). Iar înainte de toate, grandoarea și sublimul se asociau cu frumosul. A. Felibien (*Uidee du peintre parfait*, 1707 scria că gustul ales „face ca lucrurile obișnuite să devină frumoase, cele frumoase să devină mărețe și minunate, căci în pictură marele gust, măreția și miraculosul sînt unul și același lucru.” în secolul al XVIII-lea, o dată cu tendin-247 ța artei și poeziei către romantism, alături de

sublim apăreau în sfera esteticii și lucrurile atrăgătoare sau înspăimîntătoare, ca muțenia, întunericul, groaza. S-a născut în arta și poezia acestui veac un dualism inexistent mai înainte: măreția alături de grație sau altfel spus: sublimul alături de frumusețe. Sublimul devenise principalul cuvînt de ordine al poeziei, iar după aceea și-al artelor frumoase. El ademenea tot atît și poate chiar mai mult decît frumusețea. Era definit ca însușirea de-a răpi

și înălța spiritul, o capacitate reunită cu măreția gândirii, cu profunzimea sentimentelor. Dacă în secolul precedent frumosul și subtilitatea se aflau pe primul plan, acum alături de frumos se afla sublimul.

În Anglia chiar de la începutul veacului, Addison le-a reunit ca pe niște proprietăți ce atrag imaginația:

„frumusețe și sublim” — iată formula generală în estetica engleză a epocii luminilor, mai ales de când E. Burke le puse alături în titlul și conținutul celebrei sale disertații din 1756 (*A Philosophical Enquiry into the origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*)⁸.

În acest secol aproape că n-a fost estetician care să nu se pronunțe pe larg asupra sublimului — deși aproape fiecare dădea noțiunii alt conținut. J. Baillie (1777) îi vedea esența în măreție, D. Hume — în ceea ce era infinit de înalt și depărtat. A. Gerard (1759, 1774) — în marile dimensiuni și-n ceea ce acționează asupra intelectului asemenea lor. Unii dintre acești scriitori distingeau de sublim (*the sublime*) calitatea înrudită căreia îi dădeau numirea franceză de „gran-deur”, cuprinzând lucrurile impunătoare, pe câtă vreme cealaltă le cuprindea pe cele emoționante, mișcătoare.

⁸ Această epocă din istoria noțiunii de sublim e bine cunoscută grație remarcabilelor monografii americane: S. H. Monk, *The Sublime, a Study of Critical Theories in XVIII Century England*, New York, 1935 și W. J. Hippel jr., *The Beautiful, the Sublime and the Picturesque in Eighteenth Century British Aesthetic Theory*, Carbon-dale, 1957.

Într-un sens sau altul, noțiunea de sublim era în acele timpuri aproape inseparabilă de frumos, fiind legate una de alta încă mai strâns decât în alte epoci *pulchrum* și *aptum*, frumusețea și grația, frumusețea și subtilitatea. Multă vreme sublimul a fost înțeles mai degrabă ca o valoare paralelă și diferită a frumosului decât ca o categorie a acestuia. „Sublimul și frumosul — cum scria Burke (*Enquiry*, III, § 27) — se sprijină pe fundamente cu totul diferite”.

În schimb, în secolul trecut sublimul era conceput ca o categorie a frumosului. Un istoric englez apreciază că această prefacere i s-a datorat lui J. Ruskin⁹. Însă, pe continent, discuția începuse cu mult mai devreme. G.T. Fechner relatează despre aceasta următoarele (*Vorschule der Ästhetik*, 1876, II, 163): „Carriere, Herbart, Herder, Hermann, Kirchmann, Siebeck, Thiersch, Unger, Zeisig cred că sublimul e un gen special de modificare a frumosului [...]. În schimb, după Burke, Kant, Solger, sublimul și frumosul se exclud reciproc, așa încât, ceea ce e sublim niciodată nu poate fi frumos, nici ceea ce e frumos nu poate fi sublim”.

Vili. Dublul caracter al frumosului

Frumosul e o noțiune echivocă; în sens mai larg îi atașăm tot ceea ce vedem, auzim, ne închipuim cu plăcere și cu mulțumire, adică tot ce e grațios, subtil, funcțional. Dar în alt sens, mai restrâns, nu numai că nu considerăm grația, subtilitatea, funcționalitatea drept proprietăți ale frumosului, ci chiar i le opunem. Printre chipurile, pe care le privim cu un sentiment de plăcere, care deci în sensul larg al cuvântului sînt frumoase, există unele pe care preferăm să le numim grațioase sau interesante, numirea de „frumoase” rezer-

⁹ J. S. Moore, *The Sublime and other Subordinate Es-249 thetic Concepts* în: „Journal of Philosophy”, XLV, 2, 1948.

vîndu-se altora. Frumosul în sensul larg include grația și subtilitatea, în cel restrîns — li se opune. Pornind de la acest caracter echivoc, se poate spune în mod paradoxal că *frumosul e o categorie a frumosului*. Adică frumosul în sens mai îngust, *strictiori sensu*, este — alături de grație, subtilitate, măreție etc. — o categorie a frumosului în sensul larg.

Frumosul în sensul *larg* e o noțiune foarte generală și greu de definit. Totuși a sesizat-o în chip nimerit esteticianul englez din secolul al XVIII-lea, A. Gerard (*Essay of Taste*, 1759, p. 47): „denumirea de frumos se aplică aproape oricărui lucru care ne place [...] atît cînd trezește plăcute imagini vizuale, cit și atunci cînd sugerează plăcute închipuiri sau iluzii ale celorlalte simțuri”. Cum s-a spus mai sus, frumosul *sensu largo* desemnează tot ce privim, auzim ne închipuim cu delectare și prețuire — sau, conform acelei formule medievale, tomiste, mereu uzitate, frumosul e „*id cuius ipsa apprehensio placet*” (ceva a cărui nemijlocită percepere place — Summa Theol., I-a H-ae q. 27 a.1 ad 3).

Dar ce este frumosul în sensul restrîns, adică numai ca una din categoriile estetice? Răspunsul cel mai comod la această întrebare este fundamentat pe datele istorice. Deci: anticii puneau față-n față „*pulchrum*” și „*aptum*”, indicînd prin aceasta că frumosul *nu* include acea valoare estetică pe care o posedă funcționalitatea, că e ceva diferit. Renașterea italiană opunea iarăși noțiunile „*beltà*” și „*grazia*”, deci teoreticienii arătau că frumosul nu include grația, ci chiar că e diferit de aceasta.

Manierismul, opunînd frumosului pe „*acutum*”, adică nota subtilă a frumosului, evidențiază că în noțiunea de frumos se plasau mai degrabă claritatea și transparența decât subtilitatea.

În fine, secolul luminilor, opunînd frumosului *sublimul*, voia să exprime că sentimentele generate de sublim, fiind în primul rînd sentimente „de admirație și de spaimă”, diferă de sentimentele ce caracterizează trăirea frumosului, acestea fiind

„sentimente plăcute și vesele” (după formula lui T. Reid) sau „sentimente ale emoției și duioșiei” (după formula lui E. Burke).

Mențiunile istorice de mai sus arată nu ce este frumosul *stricto sensu*, ci doar ce nu este. Astfel s-a ajuns la disputa de mai tîrziu dintre romantici și clasici. Simplificînd, se poate spune că primii vedeau frumosul în spiritualitate și caracter poetic, ceilalți în forma regulată. Și aceasta duce la formula cea mai simplă: frumosul (clasic) *stricto sensu* e frumusețea formei. La începuturile cugetării estetice, anticii concepeau frumosul întocmai așa. Forța lui de atracție, dimpreună cu aceea a tradiției, au făcut ca frumusețea formei să ră-mînă îndelung pe

primul plan al esteticii, ca timp de veacuri să se mențină Marea Teorie, ce interpreta frumosul ca formă sau ca un sistem potrivit al părților. Această teorie corespundea frumosului *stricto sensu*; în schimb, e îndoielnic dacă ea era adecvată întregii sferă a frumosului care, *sensu largo*, cuprindea și concordanța, grația, subtilitatea, sublimul, caracterul pitoresc și cel poetic. Acestor categorii nu corespund formule ca: „frumosul e formă” sau „frumosul e proporție”.

Scolasticii, posedînd o terminologie mai bogată, au reușit să evite echivocitatea noțiunii de frumos. Ulrich din Strasbourg (*De pulchro*, p. 80) scria — cum s-a văzut mai sus — că „*decor est communis ad pulchrum et aptum*”; ar trebui deci, să-i enunțăm astfel gîndirea: frumosul în sens larg e trăsătura comună a frumuseții în sens restrîns, precum și-a concordanței. Esteticienii din trecut au conferit frumosului o sferă cu totul neunitară. Cînd Petrarca slăvea frumusețea pentru că ea e strălucită, „*clara est*” (*De remediis*, Despre remediile celor două sorți, I, 2), avea în vedere frumosul *stricto sensu*. La fel toți cei care, începînd cu Leone Battista Alberti (*De re aedificatoria*, Despre construcții, IV. 2) repetaseră formula că „frumosului nu i se poate adăuga și suprima nimic”.¹⁰

251 io E R de Zurko; } II: An Bullelin, t. 39, 1957.

În schimb cei care, începînd cu Dante și Petrarca, repetaseră mereu acea formulă conform căreia frumosul e ceva ce nu se poate defini („nescio quid”, nu știu ce, „ii non so che”), aceștia puteau avea în vedere mai degrabă sensul larg al noțiunii de frumos.

Frumosul în sensul său larg, cuprinzînd deopotrivă sublimul, era luat în considerație de către esteticienii englezi ai veacului al XVIII-lea, care proclamau o teorie specială despre natura frumosului, exclusiv spirituală. Îndeosebi, A. Alison, în *Essay on the Nature*, spune (1790, p. 411): „Matter is beautiful only by being expressive of the qualities of mind” și deopotrivă T. Reid, în *Scrisoare către Alison* din 3. III 1790: „*Things intellectual which alone have original beauty*,”¹¹ cu alte cuvinte materia e frumoasă numai prin faptul că exprimă calitățile intelectului și doar elementele de natură intelectuală posedă o frumusețe originală.

IX. Ordine și stiluri

Cei vechi, la aproape toate artele, distingeau anumite variante, categorii, tonalități sau ordine, așa cum le numeau ei. În muzică deosebeau tonalitățile: doriană, ioniană, frigiană, argumentînd că fiecare operează deosebit asupra oamenilor, una e severă, alta e gingașă, a treia înviorătoare.

În retorică se deosebeau trei genuri: cel grav, cel mediu și cel simplu sau : măreț, subtil, împodobit, în arhitectură se deosebeau, ordinele: doric, ionic, corintic. În teatru, tragedia diferea de comedie. Aceste străvechi diferențieri *durabile*, s-au menținut timp de generații și secole, iar în epocile mai tîrzii s-au ivit tentative de-a le restructura și transfera dintr-un domeniu al artei în altul¹². E cunoscută în amănunt intenția marelui Poussin

¹¹ H. S. Monk, *A Grace beyond the Reach of Art*, în: „Journal of the History of Ideas”, t. 4., 1944

¹² J. Bialostocki, *Styl i modus w sztukach plastycznych* (Stil și modus în artele plastice) „Estetyka”, anul II, 1961, n 147

de-a aplica picturii tonalitățile muzicii, intenție preluată de către teoreticienii secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea, însă diferențierile lor n-au mai dobîndit caracterul general și nici trăinicia teoriilor antice. Acele variante, tonalități și ordine artistice s-au transmis din generație în generație, independent de epoci și artiștii aveau totdeauna posibilitatea alegerii, putînd să le aplice pe unele sau pe altele după tendințele lor în materie de artă. Iar alături de ordine, categorii și variante, mai există în artă o infinitate de *stiluri*. Acestea nu mai sînt forme statornice, dintre care poate alege artistul, nu sînt determinate de tendințele lui; ele reprezintă pentru artist o necesitate, căci corespund viziunii, imaginației, gîndirii timpului și ambianței artistului. Pentru el toate *acestea* nu sînt în mod precumpănitor conștiente; criticul și mai cu seamă istoricul își dau mai bine seama de ele decît artistul. Ele nu sînt nici transmise din generație în generație, ci se *schimbă* odată cu viața și cultura, sub acțiunea factorilor sociali, economici, psihologici — sînt o expresie a epocii. Nu o singură dată stilurile se schimbă radical, trecînd de la o extremitate la alta.

Denumirea de stil în această accepțiune a fost folosită tîrziu, desigur abia de către Lomazzo în 1586; însă de-atunci, mai ales în timpurile apropiate nouă, e uzitată din plin, în toată amploarea și pe deasupra în mod neclar. Cunoscutul articol al lui M. Schapiro, *Stilurile* din 1953, a arătat cit de fluentă și plurivalentă este noțiunea; deci n-a căutat s-o contureze cu precizie. Aceasta s-a efectuat mai degrabă într-o disertație anterioară a lui J.V. Schlosser din 1935 despre istoria stilului și limbii (*Stilgeschichte und Sprachgeschichte*), în care s-a pus în lumină dublul caracter al noțiunii: pe de-o parte, există stilul propriu fiecărui artist, totdeauna într-un fel oarecare personal, individual, original — pe de alta, e stilul unei epoci. E o diferențiere extrem de justă

și totodată e justă propunerea ca fiecare din ele să poarte alt nume; nu e justă, în schimb, aceea de-a se păstra

denumirea de stil pentru ansamblul de trăsături individuale; mai potrivită ar fi procedarea contrară: formelor individuale să le dăm alt nume și să denumim stil acel limbaj *comun* unei epoci. În această direcție a mers dezvoltarea limbii: inițial termenul „stil” a înlocuit „maniera” renascentistă, înțelegând ca stil personal, propriu unui artist și Buffon încă putea spune: „le style c'est l'homme” ; dar acum ne-am deprins să vorbim despre stilul unei epoci, stilul gotic sau stilul baroc. Cotitura în schimbarea sensului acestui termen a survenit în a doua jumătate a secolului trecut, când istoricii de artă trecuseră de la simpla factografie la caracterizarea generală a epocilor și curentelor.

Atunci au apărut noile categorii în estetică, precum barochismul sau romantismul. Nu-i aici locul să le discutăm; se cuvine totuși să menționăm cele mai importante încercări de generalizare, tinzând să reducă toate categoriile de stil la câteva. Cea mai veche încercare a fost aceea de-a opune unul altuia, clasicismul și romantismul (în Polonia a făcut-o Brodziński). Veacul nostru a cunoscut multe asemenea încercări; de ex. istoria artei oscilează între formele clasice și gotice (W. Worringer, 1908) sau între cele clasice și cele barochiste (E. d'Ors, 1929), apoi între cele clasice și cele manieriste (J. Bousquet) ori între cele primitive și cele clasice (W. Deonna, 1945). Nota comună a tuturor acestor încercări constă nu numai în dichotomia lor, ci și în faptul că fiecare din ele prezintă ca unul din termeni în procesul de formare a stilurilor — clasicismul.

Toate acestea par cam simpliste, dar în corelația lor oferă, s-ar părea — o justă imagine a istoriei artei, cel puțin a celei europene. Aceasta denotă că la anumite intervale arta se detașează de aspectul ei clasic, însă revine mereu la el. Dar — ea se detașează, dirijându-se în diverse direcții: fie către formele primitive, fie către cele gotice, fie către cele manieriste și barochiste. Toate aceste *categorii* estetice sînt cu atât mai diferențiate cu cît sînt *istorice*. În studiul de față ni se pare necesar să discutăm categoria centrală, aceea a *clasicității* — categoriile neclasice fiind centrate pe noțiunea de *romantism*.

X. Frumosul clasic

A. *Diversele sensuri ale termenului „clasic”*. Uzitat de către istoricii de artă, termenul „clasicism” fusese construit pe baza expresiilor „clasic” și „clasicist”, provenind din latinul *classicus*, ce provine la rîndul său din *classis*. Toate acestea fuseseră expresii polisemice: *classis*, în antichitate, era deopotrivă clasă socială, clasă școlară și flotă; în latina medievală *classicus* desemna pe școlar și *classicum* — trîmbița folosită în flotă. Din timpurile străvechi adjectivul *classicus* fusese aplicat la caracterizarea scriitorilor și artiștilor. Dar în decursul veacurilor și-a schimbat treptat înțelesul.

La Roma, *classicum* a fost împrumutat de la noțiunile relațiilor sociale, administrative — și transferat la domeniul literaturii și artei. Administrația romană îi împărțea pe cetățeni în 5 clase, după venituri, astfel încît *classicus* — afirmă Aulus Gellius (VI, 13) — se numea cel ce aparținea primei clase, cea mai înaltă, cu o avere de peste 125 000 ași. Termenul se aplică și la modul figurat: scriitorul de *cea mai înaltă clasă* — era un clasic, iar cel de clasă inferioară era — tot la modul figurat — un proletar (*proletarius*). Numirea de „clasic” dată unui scriitor înseamnă doar o apreciere, nu o caracterizare; scriitorul clasic putea să aparțină oricărui gen, cu condiția ca — în genul său — el să fie *perfect*, noțiune păstrată de Renaștere. Cu mențiunea: drept scriitori perfecți erau considerați în exclusivitate *anticii*. De unde o nouă echivalență: scriitor clasic — 5 scriitor antic.

Convingerea că scriitorii antici fuseseră perfecți dăduse naștere în secolul al XV-lea tendinței de imitație a aceloră; astfel, numirea de clasici a trecut la scriitorii și artiștii *asemenea celor antici*; aceasta se petrecea în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, cînd a apărut încă o certitudine, anume că scriitorii contemporani nu erau numai asemenea celor antici, dar îi și egalau.

Admiratorii și imitatorii moderni ai celor vechi socoteau că-și datoresc valoarea respectării regulilor, normelor artei. „Clasici” erau deci pentru ei scriitorii *ce respectau regulile artei cuvîntului*. În acest sens spune Jan Sniadecki (*Despre scrierile clasice și romantice*, 1819): „După opinia mea, clasic e ceea ce se conformează regulilor poeziei — cele formulate pentru francezi de Boileau, pentru noi de Dmochowski și pentru toate popoarele cultivate de către Horațiu.”

Horațiu, Boileau, modele clasice ale poeziei — toate erau lucruri vechi, aparțineau trecutului, deveniseră tradiție. Așa încît expresia „clasic” se transformă în continuare, căpătînd în secolul al XIX-lea sensul de ceva *vechi, tradițional*, pur-tînd patina veacurilor. În acest sens Julius Slo-wacki îl numea clasic pe Jan Kochanowski („din tei mireasma clasicului Jan” ...).

Arta și literatura din antichitate, sau măcar aceea a marii epoci ateniene, avuseseră anumite trăsături caracteristice, precum armonia, echilibrul părților, calmul, simplitatea, „edle Einfalt und stille Groase”*, cum spune Winckelmann. Aceste calități au trecut și la literatura, la arta de mai târziu, care se modelaseră după ele. Au fost numiți „clasici” scriitorii și artiștii ai secolelor al XIX-lea și al XX-lea, dacă posedau aceste trăsături chiar fără să aparțină antichității și fără să meargă pe făgașul ei. S-au format deci treptat noi sensuri ale clasicității — pînă cînd în fine s-a ajuns la șase.

1. Mai întîi termenul „clasic” aplicat poeziei sau artei înseamnă *perfect*, exemplar, recunoscut

* Nobila simplitate și calma măreție (n. trad.).

în mod general. În acest sens clasici sînt Homer și Sofocle, dar și Dante, Shakespeare, Goethe și Mickiewicz, chiar unii artiști ai goticului și barocului. Termenul se aplică nu numai poezilor și artiștilor, dar și savanților, așa încît se poate vorbi despre clasicii filozofiei și nu numai referin-du-ne la cei antici, Platon și Aristotel, dar și la

Des-cartes și Locke, căci fiecare în genul său a fost perfect, reprezentînd în chipul cel mai de seamă un anumit mod de gîndire. În acest sens îl utiliza Goethe, scriindu-i lui Zelter: „*Alles vortreffliche ist Klassisch, zu welcher Gattung es immer gehöre*” *, sau spunîndu-i lui Eckermann (17. X. 1828): „De ce atîta zarvă pentru expresiile clasic și romantic ? Ceea ce e important e ca opera să fie pe de-a-ntregul bună și reușită și atunci va fi și clasică.” 2. În al doilea rînd, termenul desemnează ceea ce e *antic*. În acest sens ne-am obișnuit să vorbim despre „filozofia clasică”, adică despre cea greacă și latină, despre „arheologia clasică”, ce se ocupă cu arta și cultura materială antică. În această accepțiune un autor „clasic” e același lucru cu autor grec sau latin; clasici sînt Homer și Sofocle, dar și poeți minori, dacă au trăit în antichitate. Prin analogie se vorbește tot așa despre sculptorii sau filozofii antici. În acest caz, e o noțiune istorică, desemnînd pe artiștii și pe gînditorii unei perioade a istoriei — și numai ai uneia: „Numai o dată spunea Mochnacki — (*Scrieri*, 1910, p. 239) — a strălucit poarele artei clasice”.

În acest înțeles, noțiunea de autor sau operă nu desemnează cu totul unul și același lucru: cîteodată e luată în sens mai îngust, ca de ex. cînd se limitează la Grecia. Mickiewicz scria despre „stilul grecesc sau clasic”. La fel se exprimă astăzi unii istorici, acordînd această numire exclusiv perioadei *de vîrf* a antichității, secolelor V și IV ale vechii ere. În acest sens au fost „clasici” So-

* Tot ce e excelent e clasic, indiferent cărui gen îi 257 aparține (germ. în text, n. trad.).

focle, Fidias, Aristotel și Platon, dar n-au fost clasici scriitorii, sculptorii, filozofii elenismului.

În aceeași accepțiune, termenul se aplică și scriitorilor, artiștilor epocii de vîrf a culturii romane, perioadei lui August. E deci o noțiune res-trînsă, necuprinzînd nici antichitatea arhaică, nici perioada declinului ei, e pe jumătate istorică, pe jumătate apreciativă: desemnează numai apogeul antichității.

3. În al treilea rînd, „clasic” înseamnă *ceea ce imită modelele antice* și e asemenea lor; în acest sens, sînt numiți „clasici” cîțiva scriitori și artiști, care imită în genere pe cei antici. Au existat lungi perioade în istoria artei cînd imitarea antichității a fost fenomenul caracteristic. O atare noțiune a „clasicității” e deopotrivă o noțiune *istorică*. Asemenea perioade clasice au reapărut la diverse intervale în istoria Europei, mai ales în timpurile mai noi, dar au fost și-n veacurile de mijloc, ca de pildă perioada carolingiană, unele curente din cultura romanică, apoi Renașterea, întrucîva secolul al XVII-lea, dar mai cu seamă neoclasicismul de la răscrucea secolelor al XVIII-lea și-al XIX-lea. Arta și poezia „clasică” ale acestor perioade se caracterizează prin formele preluate de la antichitate: ordine arhitectonice, colonade și frize, hexametri și iamb, motive din istoria și mitologia antică. Adesea, termenul „clasic” a fost și e uzitat în sensul reunirii definițiilor 2 și 3, cuprinzînd atît operele antice cît și pe-ale imitatorilor moderni, așa cum observăm la preromanticul polonez Brodziński * (*Despre clasicitate și romantism* în: *Scrieri estetico-critice*, 1964, t. I., p. 3): „Clasice în accepțiunea justă a cuvîntului au fost operele vechilor greci și romani, opinie general admisă drept cea mai bună, opere care de veacuri erau prezentate tinerilor drept modele; acum sub acest nume cuprindem aproape tot ce e mai de seamă, ce nu contravine regulilor artei, ce se apropie cel

* K. M. Brodziński (1791 — 1835), teoretician al pre-romantismului polonez (n. Irad.).

mai mult prin gust de veacul de aur al romanilor sau de gustul Franței, îndeosebi al epocii lui Ludovic al XIV-lea”. În alt fel se exprimă Mochnacki (*Scrieri*, 1910, p. 239): „Titlul de clasic în zilele noastre e uzurpat”, socotind că tot clasicismul modern e o „prefacere școlărească”, e un „clasicism lipsit de esența lui autentică”.

4. În al patrulea rînd, „clasic” înseamnă *ceea ce e conform regulilor*, normelor obligatorii în artă și literatură. Așa e folosit termenul în fragmentele mai sus citate din Sniadecki („conform cu regulile poeziei”) și din Brodziński („ceea ce nu contravine regulilor artei”). În alt loc vrînd să definească romantismul, Brodziński scrie (p. 14): „Unii vor să-nțeleagă sub acest cuvînt îndepărtarea de la *orice reguli, pe care se fundamentează clasicismul*.” O asemenea accepțiune se-nfîlnește astăzi mai rar, totuși se mai înfîlnește.

5. În al cincilea rînd, „clasic” e *ceea ce e statornicit, tipic, îndeobște admis, constituind o normă, ceva care-a fost mai mult folosit, avînd în urma sa o tradiție*. Ce-i drept, termenul uzitat în atare sens e cel mai ades metaartistic și meta-literar; se vorbește despre stilul clasic al înotului, despre croiala clasică a unui frac și despre logica clasică, adică mai veche, predată înaintea descoperirilor ultimelor generații. Se vorbește despre clasicii literaturii, în principal despre cei mai de seamă reprezentanți ai săi (sensul 1), deși nu toți sînt la fel de remarcabili, uneori e vorba numai despre scriitorii mai vechi, studiați pentru a fi dat expresie *vechiului* mod de a scrie. După opinia unui lingvist din zilele noastre, „patina vremii conferă unei cărți semnele clasicității”.

6. În fine, „clasic” înseamnă *ceea ce posedă trăsături ca: măsură, armonie, echilibru, calm*. După formula secolului luminilor deja citată: nobilă simplitate și calmă grandoare, *Enciclopedia italiană* oferă ca îndeobște recunoscute următoarele

259 trăsături ale operelor clasice: *norma, propor-*

zione, osservazione del vero, esaltazione delVuomo *. Lucrările clasice de la punctele 2 și 3 posedă caracteristici proprii antichității și Renașterii, dar nu numai ele: clasice în acest înțeles pot fi opere poetice fără Olimp și fără hexametri, opere arhitectonice fără ordine antice, fără coloane, acante și meandre — condiția e să aibă numai armonie, măsură, echilibru.

La acest indice de însușiri trebuie să mai adăugăm unele explicații:

a) Termenul „clasic” are și unele nuanțe. În *Dicționarul Academiei franceze* e mereu uzitat în sensul valoric

(punctul 1), dar în ediția din 1694 se spune că e „clasic” ceea ce „e încuviințat, recunoscut” (*approuve*), iar în cea din 1835, ceea ce „poate fi exemplu” (*modele*), ceea ce nu e unul și același lucru. Termenul „clasic” e cel mai internațional; totuși nu e folosit în același chip de toate limbile. Ceea ce s-a expus mai sus se referă la limba polonă și nu mai puțin la limba rusă, engleză, italiană, germană. În schimb, francezii îl aplică în primul rând artei lor din secolul al XVII-lea, mai precis, celei de-a doua jumătăți a acestui veac și mai curînd literaturii decît artelor frumoase. Racine sau Bossuet sînt numiți autori „clasici”, termenul fiind înțeles astfel încît să reunească cel puțin trei din proprietățile diferențiate mai sus (punctele 1, 3, 6): perfecțiune, apropiere de antichitate și armonie a operelor. Larousse definește: „*Classique — qui appartient à Vanti-quite greco-latine ou aux grands auteurs du XVII^e siecle*” și: „*Au sens strict le terme de classique s'applique à la generation des ecrivains dont les oeuvres commencent à paraitre autour de 1660.*”** Dar e o expresie idiomatică franceză, fără analogie în alte limbi.

* Norma, proporția, observarea adevărului, exaltarea omului (n. trad.).

** Clasic e ceea ce aparține antichității greco-latine sau marilor autori din secolul al XVII-lea. în sens strict, termenul de *clasic* se aplică generației scriitorilor ale căror opere au început să apară în jurul anului 1660 (n. trad.).

b) Polisemia termenului „clasic” expusă mai sus ajunge la apogeu în secolul trecut, dar mai degrabă în vorbirea curentă decît în știință; cercetătorii literari actuali nu mai alcătuiesc liste de „clasici”, cum făceau învățații alexandrini. Sensul 2 e și el în declin, filologii și arheologii preferă alți termeni mai puțin împovărați de polisemie, nu mai vorbesc despre știința sau arta clasică, ci despre știința și arta „antică”, despre arheologia „mediteraneană”. în declin e și sensul 4, căci astăzi nu se mai crede în autoritatea regulilor, ca odinioară pe vremea lui Snia-decki și a lui Brodzinski. A ieșit din uz și sensul 5: cînd vrem să spunem că un scriitor e vechi, se spune de-a dreptul „vechi” și nu „clasic”. Astfel sensul 1 a trecut pe planul al doilea, denumirea de clasic a încetat a mai include o apreciere, ci în mod exclusiv constituie o caracteristică.

c) Denumirea n-a devenit totuși cu desăvîrșire unitară; actualmente i-au rămas două sensuri: 3 și 6, primul cu semnificație istorică, al doilea — sistematică, primul desemnînd o anumită epocă și nu alta, un anume curent în artă și literatură, celălalt — un anumit tip de literatură sau artă, independent de epoca lui. E deci fie *un nume propriu* de fenomen istoric (sensul 3) fie un *termen general* (sensul 6).

d) Termenul „clasic”, uzitat odinioară în teoria literaturii, în timpurile mai apropiate nouă e aplicat cel mai frecvent în teoria artelor plastice, în prezent, în ambele domenii, aparatul conceptual e similar. în schimb altfel stau lucrurile în muzică și-n teoria ei. Aici drept clasici pot fi considerați Bach, Händel, Mozart, care n-au tins cîtuși de puțin să revină la antichitate, nici la menținerea tradiției vechiului stil, ci chiar au făurit unul nou. Ei sînt clasici în alt sens: în aceea că au păstrat ritmul simplu, structura simetrică a lucrării, perfecțiunea formei.

e) De la adjectivul „clasic” derivă substantivele: „clasic”, „clasicitate” și „clasicism”, termeni cu deosebire frecvent utilizați în secolul nos-

261 tru. Și acesta din urmă e tot echivoc: ca *definiens*

(semn definitoriu) apare fie ca element de antichitate, fie ca norma, fie ca armonie—și într-o șansone-tă celebră la generația precedentă se cînta *Tineretul de clasicism s-a dezbarat*, adică a renunțat la tradiție. Ca majoritatea termenilor cu desinența — *ism*, el desemnează nu pe oameni și nu operele, ci o concepție, o doctrină, o direcție. Și mai prezintă caracterul polisemie specific acestui gen de termeni: desemnează fie un tip de artă, fie o școală, o mișcare, fie un grup de artiști cu tendințe asemănătoare, fie un curent, o direcție artistică sau de gîndire, fie ideologia acestei direcții, fie fundamentarea participării la mișcare, fie căile acțiunii participanților ei, o epocă în care ei acționează, fie trăsăturile caracteristice activității și operelor lor. Mai mult, termenul „clasicism” e uzitat atît pentru a desemna noțiunea generală, cît și ca *nume propriu* al unor direcții și epoci, ca de ex. epoca lui Pericle, a lui Ludovic XIV sau revenirea la antichitate în secolul al XVIII-lea. Nu există un consens în ce privește epocile cărora li se poate conferi acest nume: unii afirmă că numai antichității, căci alte epoci au fost numai imitarea clasicismului, dar nu clasicism. Așa gîndea și Mochna-cki cînd în operele autorilor moderni, cu deosebire francezi, vedea „un clasicism care nu e clasicism”.

B. *Categoria de clasicitate*. Încercări de-a se defini frumosul clasic și clasicitatea s-au întreprins de repetate ori. Hegel le definea ca echilibrul sufletului și trupului, un arheolog contemporan (G. Rodenwald, 1915) — ca echilibru al celor două înclinații ale omului: de-a reproduce realitatea și de-a o stiliza; un istoric de artă francez (Haute-coeur, 1945) — ca reconcilierea contrastelor, iar un istoric german (W. Weisbach, 1933) — ca o idealizare, deci o reconciliere între idee și realitate. Toate aceste definiții sînt în fond similare, toate îndrumă clasicitatea spre un echilibru și un acord al elementelor. Totuși, din cauză că se tindea către o formulă simplă, ele sînt mult prea simpliste. Punînd alături operele de artă ale unor epoci îndeobște socotite drept clasice, putem enumera mai multe trăsături ale clasicității. Această categorie se distinge nu numai prin acord, echilibru, armonie, dar și prin măsură. Clasicii tind spre imaginea clară, lămurită a lucrurilor. Vor să-și îndeplinească misiunea lor în mod rațional. Se supun unei discipline, îngrădindu-și de bună voie propria libertate. Respectă proporția umană, făurind totul după măsura omului. În istoria artei omenești, există mai mult decît o epocă, decît un curent sau o grupare corespun-zînd acestor cerințe. Mochnacki deosebea „trei secțiuni ale gustului clasic”: în Grecia, la Roma, în Franța; istoricul de azi vede mai multe. Fiecare posedă trăsăturile ei specifice, însă clasicitatea le este comună.

Artiștii și scriitorii Renașterii au formulat cel mai bine componentele ideologiei clasice. Iată-le:

1. Pretutindeni frumosul — și mai cu seamă în operele de artă — depinde de *proporțiile* adecvate, de acordul între părți, de păstrarea măsurii. Deja Vitruvius scria (III.1): „Compoziția unui templu se sprijină pe simetrie, iar simetria pe proporție”. Unul dintre primii maeștri ai Renașterii, Lorenzo Ghiberti (/ *commentarii*, II. 96) spunea, cum s-a văzut: „*La proportionalità e solamente la pulchritudine*”. Giotto era admirat fiindcă își realiza naturalețea și grația fără să depășească justa măsură, căci „arta firească e grația realizată fără a se depăși proporțiile” (*Varte naturale e la gentilezza non uscendo delle misure*). La fel savantul teoretician al artei din secolul al XV-lea, Luca Pacioli (*De divina proportione*, 1509) afirmă că prin proporție (*proportionalità*) Dumnezeu a destăinuit secretele naturii. Leone Alberti scria că frumosul rezidă în acord și armonie (*consenso e consonantia*); Pomponius Gauricus (*De sculptura*, p. 130), că se cuvine să cunoaștem, să contemplăm și să iubim măsura (*mensuram contemplari et amare debemus*); iar cardinalul Bembo (*Asolani*, 1505, p. 129) că „frumusețea nu e altceva decât grația izvorită din proporție și armonie” (*bellezza non e altro che una grazia che di propor-263 tione e armonia nasce*). Nu altfel se exprimă fanaticul Girolamo Savonarola (*Prdiche sopra Ezechi-ele XXVIII*) : „*bellezza e una qualità che resulta delle proporzioni e corrispondenza deli membri*”. Asemenea italienilor înțelegea frumosul Albrecht Dürer, scriind că „fără proporția justă nici un tablou nu poate fi perfect” (*ohne recht Proportion kann je kein Bild vollkommen sein*). La fel, în plin veac al XVI-lea Andrea Palladio își spune opinia despre puterea proporției, „la forza della proporzione”. Atare citate și exemple se pot înmulți la infinit și nu numai din secolele al XV-lea și al XVI-lea.

2. Frumosul rezidă în *natura lucrurilor*, e o însușire obiectivă, nu depinde nici de convenție nici de plăsmuirea omenească. De-aceea el rămâne statornic și neschimbător în trăsăturile sale esențiale ; de-aceea el trebuie cunoscut și nu plăsmuit. Alberti scria în *De statua* că. „în formele înseși ale corpurilor există ceva ce le este *firesc și înăscut* și de-aceea dăinuie în chip statornic și neschimbat” (*in ipsis formis corporum habetur aliquid insitum atque innatum, quod constans atque immutabile perseverat*). Nu altfel cugetau teoreticienii ai poeziei, ca Giulio Cesare Scaliger, cea mai mare autoritate în materie, din vremea Renașterii; el scria (*Poe-tices*, IV, 11): „în toate speciile de obiecte există ceva ce este *inițial și propriu*, spre care totul trebuie să se îndrepte, ca spre rațiune și normă” (*Est in omni rerum genere unum primum ac rectum, ad cuius turn normam, tum rationem caetera dirigenda sunt*). Consecința acestei păreri era următoarea: drumul cel just pentru artă e *imitarea naturii*. Dar nu imitarea în sensul copierii aspectului obiectelor, ci în al căutării aceluia *primum ac rectum, constans ac immutabile*, despre care scriseseră Alberti și Scaliger, adică factorul inițial și exact, constant și invariabil, redat cu mijloacele artei,

3. Frumosul se cere studiat și în funcție de știință. El trebuie observat cu atenție, nu născocit, improvizat. Frumusețea (*leggièria*)* e legată e înțelegere, spune Alberti, iar Gauricus scrie că în artă nu se realizează nimic fără știință, fără educație, fără erudiție (*nihil sine litteris, nihil sine eruditione*). Aceeași cugetare a ideologiei clasiciste, formulată negativ, avea să sune: frumosul și arta nu sînt de domeniul fanteziei și nici al instinctului.

4. Frumosul propriu artei omenești e frumosul la *scară umană*. Nu la scară supraumană, așa cum voiau romanticii. Acest principiu era pus în practică de clasiți și-n arhitectură, unde — după Vitruvius (III, 1) — proporțiile „trebuie să se sprijine cu strictețe pe proporțiile unui om bine clădit”.

5. Frumosul clasic se supune *regulilor generale*. Mai cu seamă clasicismul francez din secolul al XVII-lea a pus accentul pe ele.

Noțiunea frumosului clasic, semi-istorică și semi-sistematică, nu e o noțiune precisă ; se poate spune totuși că ea corespunde a ceea ce s-a numit frumos *stricto sensu*, adică frumosului formei și alcătuirii regulate.

XI. Frumosul romantic

A. *începuturile și transformările noțiunii*. Din grupa termenilor „romantism”, „romantic”, „romanticist”, cel mai de timpuriu s-a format adjectivul „romantic”. A fost găsit chiar într-un manuscris din veacul al XV-lea; dar aceasta a constituit un caz izolat. Adevărata lui istorie începe mai târziu, în veacul al XVII-lea. A trecut de-atunci prin două faze: în prima termenul era uzitat fără nici o legătură cu arta și cu., teoria ei și abia la răscrucea secolelor al XVIII-lea și-al XIX-lea a devenit un termen tehnic de specialitate, în prima fază fiind folosit rar și sporadic. De obicei, desemna nota unor impresii, priveliști, locuri, contacte și întâmplări: în acest sens îl

* De fapt, în italiană — „grăție”, „gingășie” (a. trad.).

folosește Swift la 1712, descriind o gustare „romantică” la umbra copacilor, iar în 1763 Boswell îl întrebuințează, vorbind despre cuibul strămoșilor. Aceeași expresie desemna și lucruri neverosimile, nereale, extravaganta și donchișotis-mul; în această accepțiune îl utiliza de pildă Pe-pys în 1667. Cu arta n-avea pe-atunci

nimic comun, cel mult cu arta horticulturii. „Unii englezi — scria în 1745 francezul J. Leblanc — se silesc să dea grădinilor lor un aspect pe care-l numesc *romantic*, ceea ce înseamnă mai mult sau mai puțin pitoresc”. Timp îndejuns de lung expresia aceasta s-a uzitat într-o singură limbă, în cea engleză. Francezii aveau o alta, similară: *romanesque*. Abia în 1777 a preluat-p amicul lui J. J. Rousseau, R.L. de Girardin: „Preferam termenul englez *romantique* termenului nostru francez *romanesque*”.

Etimologia e clară, de la cuvîntul *roman*: scenele cunoscute din romane, precum și personajele ce prezentau pe eroii lor se numeau romantice. Romanul la rîndul său își luase numele de la limbile romanice, în care se scriau cel mai adesea romanele, limbi astfel numite la rîndul lor, fiindcă luaseră naștere în *România*, pe granița ce separa Italia de pămînturile francilor. Evident, numele României provenea din *Roma*. Deci, numele romantismului în ultima analiză provine de la acel al Romei, ca și cum ar tinde s-arate că în vorbirea noastră toate drumurile vin de la Roma.

2. În dicționarele de literatură și artă, termenul „romantic”, a pătruns pentru prima dată în Germania, în 1798, grație fraților Schlegel. Ei doi, și-ndeosebi Friedrich, au dat acest nume literaturii *moderne*, întrucît aceasta diferă de cea clasică. Una dintre însușirile ei constă în preponderența motivelor individuale, a motivelor filozofice, apoi predilecția pentru „plenitudine și viață” (*Fiille und Leben*), indiferența relativă față de formă și completă față de reguli, faptul că autorii nu se temeau să recurgă la grotesc și la urîțenie, precum și conținutul sentimental „redat într-o formă fantastică” (*sentimentali-scher Stoff in einer phantastischen Form*). Această denumire a fost aplicată de Schlegel întregii literaturi moderne, el descoperise caracterul romantic chiar la Shakespeare și Cervantes. Dar îl vedea și la scriitorii contemporani, printre care erau unii atît de remarcabili cu Schiller și Goethe. Destul de curînd a survenit o schimbare. Anume, contemporanii își anexaseră denumirea de romantici. În atare situație, Shakespeare și Cervantes încetau a mai fi considerați romantici, denumirea aceasta îi desemna *exclusiv pe contemporani*. A fost prima deplasare în semnificația ei și în curînd urmă o a doua. Iată că denumirea ce luase naștere în Germania și care inițial desemnase pe scriitorii germani în exclusivitate, a trecut și în Franța, fiind acceptată și gruparea literaților contemporani cu vederi insurgente. A trecut apoi și-n alte țări. În Polonia, adjectivul „romantycz-ny” a apărut tipărit în 1816 într-un articol al lui St. Potocki din revista „Pamiętnik Wars-zawski” și în cronică teatrală despre *Hamlet*. Pentru Brodziński și Mickiewicz în anii 1818—1822 era numirea firească, desemnîndu-i și pe poeții polonezi contemporani. La fel în alte țări, noi grupări de scriitori își luau numele de romantice. Acesta devenise un soi de nume propriu nu al individualităților, ci al grupărilor, așa cum mai tîrziu se petrec lucrurile cu grupările *Młoda Polska*, *Skamander* și *Kwadryga*. Scriitorii numiți și care se numeau pe ei înșiși romantici aparțineau unei singure familii și prin aceasta aveau dreptul la o denumire comună; printre unii din ei înrudirea era foarte depărtată. Totuși, romantismului îi aparțineau și frații Schlegel și Novalis, ca și Mickiewicz și Slowacki, Hugo și Musset, Pușkin și Lermontov. Deci, denumirea de romantici avea un conținut divers, neunitar, desemnînd multe grupări asemănătoare între ele, dar nu identice.

Pe romantici îi lega factorul cronologic: ei erau activi *grosso modo* cam între 1800 și 1850. Prin 267 1820 grupările romantice fuseseră în culmea suc-

cesului. Iată datele valabile pentru Franța: în 1821 Academia Jocurilor Florale din Toulouse a organizat un concurs pe tema precizării trăsăturilor literaturii romantice; în 1830 apărea chiar o istorie a romantismului în Franța, scrisă de E. Ronteix, iar în 1843 Sainte-Beuve, într-o scrisoare către soții Juste Olivier, scria că școala romantică a și luat sfîrșit, că i-a venit rîndul alteia. În Polonia, începutul romantismului e considerat de obicei ca fiind coincident cu disertația lui Brodziński din 1818, iar sfîrșitul său cu moartea lui Slowacki în 1849.

3. Sfera noțiunii de „romantism” a fost lărgită foarte curînd și tocmai prin aceasta semnificația ei a suferit o schimbare.

a) Inițial expresia „romantic” desemna anume pe acei ce-și luaseră ei înșiși acest nume; însă cu timpul ea îi cuprinde și pe *alți* scriitori *contemporani*, care simpatizau cu aceia, fără să uzeze chiar de denumirea respectivă. Sub această titulatură apăreau printre romantici scriitori ca Dumas-tatăl sau Fredro * și mulți alții. Se poate spune că familiei romanticilor i-au fost atașați și prietenii lor.

b) Cu timpul, denumirea îi include și pe scriitori *mai vechi*, cu tendințe similare, ca Rousseau în Franța, Warton în Anglia, gruparea „*Sturm und Drang*” în Germania — și aceasta din convingerea că, datorită tendințelor și realizărilor acestora, ei pot fi priviți nu numai ca precursori, ci chiar ca romantici autentici. Ceea ce s-a spus, despre poezie, că „tinde către ceva uriaș, barbar, sălbatic”, e o declarație romantică, ce-a precedat cu vreo patru decenii începutul efectiv recunoscut al romantismului: în 1758 Diderot e cel care-a spus: „*La poesie veut quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage*” (în disertația sa *De la poesie dramatique*, VII, p. 370). Deci, mai putem afirma că familiei romanticilor i-au fost atașați și predecesorii lor.

* Aleksander Fredro, comedigraf polonez (1793 — 1867, n. trad.).

c) Apoi au fost incluși deopotrivă scriitorii *mai tardivi*, care păstraseră trăsăturile romanticilor. Generațiile romantice muriseră, însă cîțiva scriitori rămăseseră credincioși tradiției romantice. Despre ei se poate spune: familiei romanticilor îi mai sînt atașați și succesorii lor. Enciclopedia din Columbia numără printre romantici pe Dick-ens, Sienkiewicz, Maeterlinck, iar istoricul franco-american Barzun — pe W. James și pe S. Freud.

d) Denumirea, rezervată la început scriitorilor, a început a fi conferită și reprezentanților de atunci ai *altor arte*,

cu tendințe analoage: unor pictori ca Delacroix sau C. D. Friedrich, sculptori ca David d'Angers, muzicieni ca Schumann, Weber sau Berlioz. Prin urmare, familiei romanticilor i-au fost atașați și reprezentanți ai artelor înrudite.

e) Procesul de lărgire a sensului acestui termen mergea mai departe: termenul s-a aplicat scriitorilor și artiștilor care nu aveau nici o legătură, cronologică sau tematică, între ei, scriitori care prin anii 1800—1850 primiseră acest nume doar pe baza asemănării operelor în formă sau conținut. Nu i-au anexat romanticilor doar pe Shakespeare și Cervantes, dar și pe mulți alții. Printre romantici unii i-au numărat pe Villon și Rabelais, alții pe Kant și Francis Bacon, ba chiar pe sfântul Paul și pe autorul *Odisseii*.

4. Amplificarea aceasta a avut consecințe foarte depărtate și dădu cuvântului „romantic” un sens realmente echivoc: dacă pe de-o parte e *numele propriu* al unor grupări literare dintre 1800 și 1850, pe de alta astăzi e numirea unei *noțiuni generale*, incluzând pe literații și pe artiștii unei epoci imprecise. De altfel, nu e o situație excepțională, la fel s-au petrecut lucrurile cu alte expresii uzitate de către istoricii de artă și de literatură, cum ar fi de ex. „clasic”, precum și „baroc”.

B. *Definițiile „romanticității”*. Romanticismul, romanticitatea, opera romantică au fost și sînt **269** concepute și definite în chip foarte variat. Iată mai mult de două duzini de definiții, culese dintr-un număr și mai mare, definiții pe care și le-au dat mai cu seamă scriitorii ziși romantici.

1. Iată una foarte des întâlnită: opera construită complet sau mai ales pe *sentiment*, presentiment, entuziasm, credință, deci pe funcțiile iraționale ale intelectului, e romantică. Exaltarea și intuiția erau pentru Mickiewicz „expresiile sacramentale ale epocii” — epocii romantice. Formula romantismului, pe care fiecă polonez o are în minte, sună cam în felul următor: „Mai multe îmi revelează credința și simțirea, decît ochiul și microscopul unui învățat”.

În acest sens, Ignacy Ghrzanowski definea romantismul ca o luptă a sentimentului cu înțelepciunea. „Arta e simțire”, afirma Musset. „Poezia e un entuziasm cristalizat”, credea Vigny. În artă, instinctul e mai important decît observația. Așa cum scria Kazimierz Brodzinski: „Clasicismului îi trebuie mai mult gust desăvîrșit, romantismului — mai multă desăvîrșită simțire”.

2. Iată acum o definiție apropiată de precedenta: arta fundamentată pe *imaginație* e romantică. Romantică e și convingerea că poezia și arta sînt mai cu seamă, poate exclusiv, în funcție de imaginația pe care romanticii au admirat-o mai presus de toate; ei credeau, cum spunea Benedetto Croce, în darul suprauman al imaginației înzestrate cu proprietăți miraculoase și contradictorii. Voiau să profite de faptul că imaginația e mai bogată decît realitatea. Cum scria Cha-teaubriand: „Imaginația e bogată, opulentă, minunată, iar existența reală e săracă, sterilă, neputincioasă”. De-aceia scriitorul și artistul trebuie să-și lase frîu liber fanteziei, mai degrabă decît să se țină de modelele reale. Eugene Delacroix, pictor considerat ca romantic, scria în jurnalul său că: „operele cele mai frumoase sînt cele care exprimă imaginația pură” a artistului și nu acelea ce se realizează după un model.

3. „Romanticitatea” consideră caracterul poetic drept cea mai înaltă valoare a literaturii și artei. Eustache Deschamps, colaboratorul lui

Victor Hugo, scria în 1824: „Complicata dispută dintre clasici și romantici nu e altceva decît eterna luptă dintre mințile prozaice și cele poetice”.

4. Într-un sens mai restrîns „romanticitatea” e subordonarea artei îndeosebi sentimentelor *duioase*. Brodzinski scria (p. 14): „Frumusețile romantice sînt destinate exclusiv inimilor duioase”. Același sens îl are o altă formulare: „*la poesie lyrique est toute la poesie*”, cum scria Theodore Jouffroy, filosof al epocii romantice.

5. Iată o definiție mai generală. Romanticitatea e convingerea despre natura *spirituală* a artei. Problemele spiritului constituie tema, conținutul și enigma ei. Din nou cităm pe Brodzinski (p. 28): „Pentru Homer totul era trup, iar pentru romanticii noștri totul e spirit”.

6. Romanticitatea e *preponderența spiritului asupra formei*: așa o concepea Hegel. Formula sună la fel cu cea precedentă, totuși e diferită, de vreme ce spiritul e opus formei, nu trupului. Romanticismul conceput astfel e un *amorfism* conștient, opus tendinței proprii clasicilor către formă și armonie. Wacław Borowý scria: „Amorfismul e trăsătura fundamentală a teoriei romantice despre artă [...]. E tendința către ceea ce e gregar, către neglijarea voită a unității și armoniei formelor”. Altfel formulat: romantismul e recumpănirea conținutului asupra formei — ce fiind mai important decît *cum*. Corectitudinea nu e pentru romantici un merit.

7. Iată o formulare similară, dar mult mai percutantă: dacă romantismul ar pune mai presus alți factori decît pe cei formali, el ar putea fi definit astfel (făcîndu-se uz de formula lui Karol Szymanowski * referitoare la Beethoven): Romanticismul e preeumpănirea *preocupărilor etice* asupra celor estetice. Sau încă: Estetica romantismului e o estetică fără estetism.

Romanticitatea e *insurgența contra formulelor admise*, e ignorarea, răsturnarea regulilor recunoscute, a principiilor, prescripțiilor, canoanelor, con-

271 * Compozitor polonez (1882-1937) n, trad.)-

vențiilor. În anii '20 ai veacului trecut, această trăsătură era subliniată mai ales r'e Louis Vitet în „Le Globe”, proclamîndu-se „la guerre aux regles” (război normelor). Iată ce scria el: „în sensul cel mai amplu și mai general, romantismul e, pe scurt, un protestantism în literatură și artă”.

9. O concepție mai radicală: Romanticitatea e *insurgența contra oricăror reguli*, cere eliberarea de norme în genere, e creația care nu ține seama de ele, slobodă de autoritatea lor. „Forța creatorului niciodată nu se poate supune principiilor generale” (Mauricy Mochacki, *Scrieri*, 1910, p. 252).

Iată o definiție similară, deși formulată diferit: romanticitatea e asemenea liberalismului în literatură și artă — cum susținea unul din cei mai remarcabili romantici, Victor Hugo.

10. Romanticitatea e „*insurgența psihicului contra societății care a creat-o*” — versiunea e a lui Stanislaw Brzozowski, căruia îi mai aparține încă o versiune la modul general a aceleiași formule: „Romantismul e răscoala florii împotriva propriilor rădăcini”.

11. Romanticitatea e *individualismul* în literatură și artă. Oricine are dreptul să scrie, să picteze, să compună după propria sa inspirație și după gustul său. Romanticitatea e nevoia de *libertate* și impunerea ei în toate domeniile vieții, precum și-n poezie și artă.

12. Romanticitatea e *subiectivismul* în literatură și artă. „Romantic înseamnă subiectiv”, scrie criticul contemporan francez Gaetan Picon — și vechii romantici i-ar fi acceptat de bună seamă definiția. Adică: Conform doctrinei romantice, artistul își înfățișează propria viziune a lucrurilor, fără pretenții de obiectivitate și de generalizare a ceea ce produce. Atare concepție a romantismului admite o sumă de formule, favorabile sau nu, cea favorabilă susținând că el e „o izbucnire”, cea nefavorabilă că e un „etalage du moi” (etalare a eului).

13. Romanticitatea e predilecția pentru *ciudățenie*. Walter Pater a definit-o: „*It is the addition of strangeness to beauty that constitutes the romantic character in art*” (Adăugarea ciudățeniei la frumusețe constituie caracterul romantic în artă) (articolul *Romantism* în „Macmillan's Magazine”, voi. 38, 1876, p. 64 și urm.).

14. Altă definiție are ca punct de plecare aspirația infinitului: „Romanticitatea înalță de la obiect *la infinit*”, spune Brodzinski (p. 28), socotind că pe acest fapt se fundamentează deosebirea dintre romantic și clasic. O exprimare poetică a acestei concepții despre romantism o dă frumosul vers al lui William Blake: *Hold infinity in the palm of your hand*, cerînd poetului să țină infinitul în propria sa mînă.

15. Iată ceva similar: Romanticitatea e stăruința de a pătrunde prin învelișul fenomenului, prin suprafața lucrurilor pînă la *profundimea, existenței*. Sau — străduința de a pătrunde pînă la *sufletul universului* prin efortul poetic. Sau — de a pătrunde pînă la lucrurile ascunse, *tănuite*, secrete. Astfel conceput, romantismul implica două consecințe: în primul rînd, înclina poezia către preluarea funcției filozofiei; al doilea, îi impunea să recurgă la mijloace insolite, căci în ocurența unor atare sarcini, atît simțurile cît și cugetarea înșeală; se cuvine deci să se recurgă la stări de inspirație și extaz.

16. Romanticitatea e înțelegerea *simbolică* a artei. Deoarece culorile, formele, sunetele, cuvintele de care se slujește arta, au fost numai simbolurile a ceea ce au năzuit romanticii cu adevărat. Pentru un romantic ca Wilhelm Schlegel, frumosul era „înfățișarea simbolică a infinitului”.

17. O altă concepție: Romanticitatea consta în a nu pune *nici un fel de stavilă* alegerii conținutului, cît și formei. Orice poate fi o temă bună, atît lumea senzorială cît și cea transcendentă, realitatea cît și somnul și visarea, atît ce e grandios cît și ce e grotesc; și toate pot fi amestecate,

273 așa cum sînt amestecate în viață. Astfel își formulase Victor Hugo programul său romantic în prefața dramei *Cromwell*. La fel — Friedrich Schlegel: „*Fiille und Leben*”, adică plenitudine și viață. Romanticul Coleridge îl lauda pe Shakespeare pentru a fi unit „lucrurile disparate, așa cum se unesc ele în natură” (*the heterogenous is united as it is in nature*). Asemenea atitudine au avut și istoricii mai noi, căci intenția romanticilor ei o văd în tendința artei de a cuprinde „întreaga moștenire a omului” (*the whole inheritance of man*), după formula lordului Acton. De unde, se poate trece la formula următoare:

18. Romanticitatea e recunoașterea *varietății*, a diversității obiectelor și artei. Există pe lume numeroase forme și — în ciuda tradiției clasice — nici una nu e mai rea decît alta. A. O. Lovejoy, cercetător american al istoriei ideilor (*Essays on the History of Ideas*, 1948 numește *diversitarianism* poziția de bază a romanticilor, opusă uni-formitarianismului clasicilor. El susține că romanticii au descoperit „valoarea interioară a diversității” (*the intrinsic value of diversity*), și tocmai în aceasta rezidă perfecțiunea artistică), în aceasta e sursa multiplicării formelor literare și artistice efectuate de artiști, precum și sursa predilecției lor pentru formele literare și artistice mixte.

19. O definiție a romanticității înrudită cu cea de mai sus constă în atitudinea *ostilă* față de orice *standardizare* și *simplificare*, în convingerea imposibilității, zădărniceii, erorii generalizărilor, universalizării. De aceasta se corelează încă o definiție a romantismului, mai degrabă neașteptată:

20. Romanticitatea ar fi o *remodelare * după exemplul naturii*. De aceea ea posedă atîtea aspecte și e nestandardizată; numai îndrăgirea naturii îngăduie artei să evite standardizarea. De-aceia romanticii se declarau adepții realismului, ai firescului, în care vedeau salvarea de convenții, de scheme, de artificialitatea clasicilor. Chiar astăzi,

* *Umformung* — „remodelare” la N. Hartmann (v. *Estetica*, p. 292 — n. trad.J.

înfățișîndu-le activitatea, unii istorici — în ultima vreme J. Barzun — pun accentul pe realismul romanticilor. Totuși, romantismul avusese o cu totul altă tendință:

21. Pentru romantism, realitatea — spre deosebire de existența autentică — era mizeră și lipsită de esență. Artă

se naște din renunțarea la realitate, așa cum afirma unul dintre crainicii romantismului, W. H. Wackenroder, sau din degradarea ei, din refuzul caracterului ei concret (după formula lui M. Schasler, istoric al esteticii de acum o sută de ani: „*Herabsetzung zum blossen Schein*” *) și din tăgăduirea valorii ei. „A fi romantic înseamnă a fi nemulțumit de realitatea socială”, după cum spune Juliusz Kleiner (*Studii din domeniul teoriei literaturii*, 1961, p. 97); e deci conflictul omului cu lumea. Mai mult: *Romantismul e fuga de realitate*, îndeosebi de actualitate (*ibid.*, p. 102) — fuga în lumea utopiei și fabulei (e acel „*fairy-tale-element*” ** al romantismului, cum îl numesc anglosaxonii), fuga pe tărîmul ficțiunii și *iluziei*. Cum sună cuvintele lui Mickiewicz:

Să zbor deasupra lumii astea moarte Către-al divinelor iluzii plai...

Și fuga să fie cel puțin în trecut, în vechime. Mai cu seamă în Evul mediu, atât de îndepărtat de modernitate.

Pentru un romantic e lucrul cel mai frumos — acel ce nu mai este. Sau eventual — ceea ce încă nu există.

22. Iată alte definiții ale romantismului, mai puțin excesive: el nu se caracterizează nici prin predilecția pentru realism, nici prin oroarea de realism, ci prin predilecția pentru un anumit gen de realitate, anume pentru cea vie, *dinamică* și *pitorească*. Spre deosebire de arta statică și statuară, admirată de clasici, la romantici apare admirația pentru elan, mișcare, pitoresc, neobișnuit, ridicarea deasupra a ceea ce e calm,

* Reducere la simpla aparență (n. U-ad.). 275 ** Din lumea poveștilor cu ztne, elertioittul feeric (idl).

echilibrat, regulat, ordonat, obișnuit. Apropiată de aceasta, iată încă o definiție:

23. Romantică e creația ce tinde nu spre frumosul armonios, ci spre o acționare puternică, tinzînd să-i frapeze, să-i zguduie pe oameni. E mai important ca o lucrare să fie interesantă, stimulatoare, zguduitoare, decît să fie frumoasă.

24. O altă formulă a romantismului, înrudită cîl cele de mai sus: nu armonia e principala categorie a artei, ci tocmai *conflictul*. Așa e în artă, fiindcă așa se petrec lucrurile în sufletul omenesc și în societate.

25. De la romanticul Charles Nodier ne-a rămas următoarea definiție specifică a literaturii romantice (enunțată prin 1818): Pe cîtă vreme sorginea inspirației poezilor timpurii și clasici era „perfecțiunea firii omenești”, sorginea inspirației romanticilor constă în *lipsurile* și *mizeriile* noastre („nos miseres”). Nu foarte diferit gîndeau unii romantici: Musset credea că nota caracteristică a timpurilor noi (aclică romantice) și a artei lor e *preponderența suferinței*.

Acestea sînt diversele definiții ale romanticității — diverse, dar într-o oarecare măsură înrudite, căci din *diverse* părți ele converg către un fenomen complex. În mod general și negativ se poate spune: romanticitatea e contrariul clasicității. Frumosul romantic e cu totul diferit de frumosul clasic, cel numit frumos *stricto sensu*; e diferit de frumusețea proporțiilor, de alcătuirea armonioasă a părților. În spiritul definițiilor de mai sus se poate spune că e vorba de frumusețea sentimentului puternic și a entuziasmului, a imaginației; a caracterului poetic, a lirismului, e frumusețea spirituală, amorfică, nesupusă forme și regxiliilor, a bizareriei, a nemărginitului, abisului, misterului, simbolului, iluziei, îndepărtării, pitorescului, precum și a forței, conflictului, suferinței, a zguduirii puternice. Dacă nu ne-am teme de o formulă extremistă, am spune că în clasicism cea mai de seaină categorie de valoare e frumosul, iar în romantism — nu frumosul, ci grandoarea, profunzimea, sublimul, măreția, avîntul. Dar poate mai bună ar fi formula: dacă frumosul clasic e frumosul în *cel mai strict* sens (formal), cel romantic se situează numai în *cea mai amplă* noțiune a frumosului. Din vastul teren al frumosului, dacă se exclude frumosul clasic, restul — dacă nu integral, măcar în mare parte — rămîne patrimoniul frumosului romantic.

6

FRUMOSUL: DISPUTA DINTRE OBIECTIVISM ȘI SUBIECTIVISM

Est in omni rerum genere unum primum ac rectum ad cuius lum normam, turn rationem caetera dirigenda sunt.

(În orice fel de lucruri există ceva fundamental și corect, după. a cărui normă și principiu trebuie orin-duite celelalte.)

G.C. SCALIGER, Poetices

There is nothing, either good or bad, but thin-king makes it so.

(Căci nu se află lucru fie bun, fie rău, pe care gin-dul să nu-l facă să fie așa).

W. SHAKESPBARE, Hamlet •

Disputa dintre concepția obiectivistă și cea subiectivistă în estetică e foarte veche. Întrebarea este: valoarea estetică e o însușire proprie lucrurilor sau e numai reacția umană față de acele lucruri? Altfel spus: judecata estetică e o judecată asupra obiectelor, sau asupra a ceea ce resimte subiectul în fața acelor obiecte? În fine, vorbind mai concret: cînd spunem despre un lucru că e „frumos” sau „estetic”, e fiindcă noi îi atribuim o calitate pe care lucrul o posedă, ori e vorba de o calitate pe care n-o posedă, însă pe care i-o atribuim noi? În fine: există oare lucruri frumoase și urîte, sau în genere nu există de loc asemenea lucruri; nici unul prin el însuși nu posedă atare calități, toate lucrurile — estetic vorbind — sînt neutre, nici urîte nici frumoase, doar noi le luăm într-un fel sau în alt fel. Cînd Platon afirmă că „sînt lucruri frumoase pentru totdeauna și prin ele însele” (*Philebus*, 51 B), el dă expresie atitudinii obiectiviste în estetică, iar cînd David Hume (*Of the Standard of Taste*, Asupra normei gustului, 1757) scrie că „frumusețea lucrurilor există numai în cugetarea celui ce le privește”, vorbește de pe o poziție subiectivistă.

* Actul II, scena 2, trad. Leon Levitchi și Dan Duțescu, Ed. Albatros, col. Lyceum (1979), p. 52 (n.tr.)

Există în estetică și alte asemenea dispute, printre care și aceasta: dacă un lucru este frumos pentru cineva, poate fi oare frumos pentru toți, sau poate fi frumos pentru unii și urît pentru alții? Aici punctul de plecare nu mai este

subiectivist, ci relativist. Când Platon afirmă că lucrurile sînt frumoase „prin ele însele”, atunci se opune subiectivismului estetic, iar cînd spune că ele sînt frumoase „pentru veşnicie”, se opune poziţiei relativiste. Iar cînd Hume la fraza de mai sus adaugă: „fiecare cuget vede frumosul în alt chip”, atunci reuneşte subiectivismul cu relativismul. Dar combinarea acestor două atitudini nu e fără cusur: istoria esteticii cunoaşte subiectivism fără relativism, precum şi situaţia inversă.

Istoria disputei dintre subiectivism şi obiectivism a fost adesea înfăţişată astfel încît anticii şi medievalii au părut adepţii obiectivismului, iar cei moderni — adversari ai lui şi partizani ai subiectivismului. Totuşi o atare distincţie e falsă. Căci concepţia subiectivistă despre frumos s-a ivit în antichitate şi n-a fost străină veacurilor de mijloc, iar cea obiectivistă s-a menţinut îndelung şi ea în vremea modernă, iar dacă i-a cedat vreodată primatul celei subiectiviste, a revenit iarăşi. Cel mult am putea spune, sprijinindu-ne pe date statistice, că în antichitate şi Evul mediu a predominat obiectivismul, iar în vremurile mai noi — subiectivismul. Vom prezenta mai jos date mai amănunţite în legătură cu această dispută.

I. Antichitatea

Discuţia, după cum se pare, a luat naştere în cadrul gîndirii filozofice; la scriitorii-poeţi ante-mergători filozofiei nu există nici urmă de-o asemenea preocupare. Oamenii neinstruiţi sînt înclinaţi să creadă că, dacă le place un lucru, atunci este fiindcă lucrul e frumos şi nu că e frumos, fiindcă el corespunde gustului lor. În schimb, ideea aceasta a părut posibilă atunci cînd 279 oamenii au început să filozofeze şi s-a iniţiat o dispută, deoarece o parte din filozofi rămăsese pe poziţia generaţiei premergătoare filozofiei clasice.

Deosebirea consta în aceea, că obiecti-viştii nefilozofi îşi considerau părerea drept o evidenţă, neavînd nevoie de argumente şi necău-tîndu-le în acest sens, pe cîtă vreme filozofii obiectivişti căutau să-şi fundamenteze poziţia prin argumente. Gînditorii greci timpurii din veacul al V-lea au adoptat două poziţii diferite: unii considerau ca bine întemeiat principial obiectivismul estetic, alţii îl supuneau criticii, primii fiind pitagoreii, ceilalţi — sofistii. Fundamentarea *pitagoreică* a caracterului obiectiv al frumosului era aceasta: printre proprietăţile obiective ale lucrurilor există una care exprimă frumosul şi anume — proporţia. „Ordinea şi proporţia — afirmau pitagoreii — sînt frumoase şi utile, iar dezordinea şi lipsa de proporţie sînt urîte şi inutile” (v. Stobaios în ale sale *Ecloghe de fizică şi etică*, IV 1.40 H, frg. D 4). Ideea poate fi dezvoltată astfel: frumosul constă în armonie, armonia în ordine, ordinea în proporţie, proporţia în măsură, măsura în număr. Iar ordinea, măsura şi concordanţa părţilor sînt proprietăţi obiective ale lucrurilor. Sub influenţa pitagoreilor şi conform teoriei lor, grecii au început a numi frumosul „*symmetria*”, adică concordanţa proporţiilor. Proporţia — ziceau ei — constituie baza obiectivă a oricărei frumuseţi; frumosul există în lumea reală, în cosmos; omul le vede în el şi din el le transpune în propriile creaţii. În schimb, sofistii aveau despre frumos o părere subiectivă şi antropocentrică. Cosmosul n-are în sine nici frumuseţe, nici urîţenie — doar omul le plămăieşte. Aceasta era aplicarea firească a concepţiei sofistilor despre lume. „Omul e măsura tuturor lucrurilor”, deci şi a frumosului. Ei dovedeau relativitatea frumosului, arătînd că oamenilor diferiţi le plac diferite lucruri, pentru diferiţi indivizi, sînt frumoase lucruri diferite. E frumos, scriau ei, cînd se găsesc femeile, e urît cînd fac bărbaţii aceasta. Apropiat de ideile sofistilor, literatul Epicharm arăta că „pentru un ciine nimic nu e mai frumos decît un ciine, pentru un bou — un bou, pentru măgar — măgarul, pentru porc — porcul.” (Diog. Laert., III 16, frg. B.5). Punctul de plecare al sofistilor era relativismul din care decurgea fireşte subiectivismul. Frumosul nu e nimic altceva decît plăcerea ochilor şi urechilor.

Apropiat de sofisti, retorul Gorgias a mers cu subiectivismul mai departe. El demonstra (*Helen.*, *Lauda Elenei*, 8, Diels, frg. B1) că nimic nu corespunde lumii reale, obiective, din ceea ce resimţim noi la perceperea artei (şi îndeosebi a poeziei). Acţiunea artei e sprijinită pe iluzie, amăgire, înşelare; ea acţionează prin ceea ce, în mod obiectiv, *nu există*. Această teorie, foarte timpurie (căci apăruse încă din veacul al V-lea î.e.n.) includea cel mai extremist subiectivism estetic.

După încercarea fundamentării obiectivismului estetic de către pitagorei şi după critica lui subiectivistă de către sofisti, nu tîrzie vreme în filozofia grecească se făcea un nou pas: anume diferenţierea noţională, permiţînd apropierea celor două păreri extreme şi o mai moderată, o mai judicioasă soluţionare a disputei. E ceea ce a efectuat Socrate. El a deosebit două genuri de lucruri frumoase: cele frumoase *prin ele însele* şi cele frumoase numai *pentru cineva* şi anume pentru cel ce se slujeşte de ele. Era o primă soluţie de compromis; frumosul e *parţial* obiectiv, *parţial* subiectiv; există deopotrivă şi un gen de frumos şi celălalt gen (Xenofon, *Commentarii*, III., 10.10). Socrate admitea această soluţie, deoarece descoperise un nou înţeles al frumosului. Pitagora susţinuse că frumosul constă în *proporţie*, iar el atrăgea atenţia asupra faptului că frumosul constă deopotrivă şi mai presus de toate în ceea ce corespunde menirii, scopului, într-un cuvînt în finalitatea frumosului. Pe cîtă vreme frumuseţea proporţiilor e constantă, cealaltă e relativă, căci diversele lucruri au diverse meniri, deci şi o frumuseţe diversă (*ib.*, *ib.*, III 8.4). Un scut e 81 frumos, fiindcă apără bine, o lance — dacă poate lovi puternic şi rapid; astfel frumuseţea lăncii diferă de cea a scutului. Deşi aurul e frumos oricum, un scut de aur nu e frumos, căci nu corespunde menirii sale. Ceea ce e corespu-nzător, e numit de Socrate frumos (*kalon*), satisfăcător sau concordant (*harmotton*): grecii de mai tîrziu au folosit termenul *prepari* *, tradus de romani prin *aptum* sau *decorum* **, Antichitatea mai tîrzie, fie că *deosebea* acel

„decorum” de frumos și-atunci spunea că orice frumos e absolut și că numai ceea ce e corespunzător e relativ; fie că *includea* această însușire frumosului și atunci afirma că frumosul are un dublu caracter, fie absolutele relativ. Dar aceste chestiuni vor fi mai clar lămurite în pragul Evului mediu.

În evoluția sensului noțiunii de frumos ca proprietate obiectivă a lucrurilor, a avut o influență foarte mare faptul că Platon s-a alăturat concepției pitagoreice. Autoritatea lui a fost precumpănitoare pentru destinele obiectivismului în estetică, timp nu de veacuri, ci de milenii.

Poziția lui era cât se poate de pitagoreică: există un frumos obiectiv și el rezidă în proporție. El scria în dialogul *Sofistul* (Soph., 228 A; v. și Phileb., 51 c): „Respectarea proporțiilor e totdeauna frumoasă”, „Nimic nu e frumos dacă n-are măsură”, „Sînt lucruri frumoase dintotdeauna în ele însele prin sine, și tocmai acestea oferă delectare deosebită și specifică”. În deducțiile sale, Platon făcea o rezervă: „Nu vorbesc despre ceea ce place cuiva, ci despre ceea ce este frumos”, ceea ce înseamnă că nu tăgăduia enunțarea subiectivă și relativistă asupra lucrurilor frumoase; afirma doar că judecățile de valoare *pot* și trebuie să fie enunțate numai de pe poziția obiectivismului. Și ele au o bază obiectivă, dacă nu sînt sprijinite pe impresii și pe sentimente, ci pe rațiune. Influența lui Platon a fost cu-atît mai mare cu cît al doilea gînditor al grecilor la fel de influent — Arisotel — nu-și spusese părerea

* adecvat (gr. — n. tr.)

* potrivit, convenabil (lat. în text. — id.)

foarte pe larg și nici cu prea mult interes în problema caracterului obiectiv sau subiectiv al frumosului, rămînînd oarecum neutru — ceea ce a contribuit la predominarea opiniei obiectiviste.

Cît despre *stoici*, creatorii altui puternic curent al filozofiei antice, aceștia în estetică erau hotărît obiectiviști. Ei acceptau ideea că frumosul constă în proporție și că aceasta e o trăsătură tot atît de obiectivă ca și sănătatea, care deopotrivă e în funcție de proporții (Galenus, *De placitis liipp. et Plat.*, Despre sfaturile lui Hippocrat și Platon, V. 2 (158) și V 3 (161). Această convingere avea aplicație atît la frumosul spiritual cît și la cel fizic. Frumosul în accepțiunea sa limitată — fizică, vizuală — era definit de stoici ca o justă proporție și alcătuire a membrilor în corelație cu agrementul culorii sau altfel spus, cu o anumită suavitate a culorii (*cum coloris quadam suavitate*). Ei își dădeau seama că judecățile asupra frumosului se sprijină pe simțuri, pe impresia imediată, fiind deci iraționale, dar ei nu gîndeau că tocmai prin aceasta frumosul devine ceva subiectiv: căci simțurile — așa cum deducea Diogenes din Babilon — pot fi exersate și formate; subiective sînt sentimentele ce însoțesc impresiile, dar nu impresiile înseși; acestea, cînd sînt educate, își dobîndesc obiectivitatea și formează baza științei obiective despre frumos (Filodemos, *De musica*, 11).

În acest mod, patru mari școli filozofice grecești — pitagoreică, platoniciană, aristotelică și stoică — au contribuit la fundamentarea obiectivismului în estetică. Dar în epoca elenistică au apărut alte două, care combăteau obiectivismul: epicu-reismul, în chip ceva mai blînd și școala scepticilor, cu mai multă hotărîre. *Epicureii* s-au ocupat prea puțin cu teoria frumosului, admițînd foarte simplu definiția sofistilor, anume că frumos este ceea ce e „plăcut pentru ochi și urechi” și prin aceasta considerau că frumosul e subiectiv. Abia mai tîrziu reprezentantul școlii, Filodemos, s-a interesat mai îndeaproape de teoria artei; arătînd că nici în poezie și nici în muzică nu există

nimic frumos luat direct din natură, dovedea că întreaga lor frumusețe e subiectivă. Totuși din aceasta nu reiese — socotea el — că judecățile generale despre artă și frumos ar fi imposibile. Fiecare își enunță propria-i judecată subiectivă despre ele, dar nu e un adevăr că fiecare poate avea în acest domeniu o altă judecată: Filo-demos admitea deci în estetică un subiectivism fără relativism (*De poem.*, Despre operele poetice, V 53). *Scepticii* considerau drept subiective toate judecățile despre frumos și chiar în muzică, domeniu care în antichitate era considerat în mod special obiectiv. Ei afirmau că melodiile sînt frumoase sau urîte după cum și le imaginează oamenii. Totuși, ei puneau un accent mai pronunțat pe relativitatea judecăților despre frumos, pe faptul că ele sînt judecăți personale, că nu există un temei serios ca să fie generalizate, ca să se construiască pe baza lor o știință generală despre artă.

Epicureii și scepticii formau o minoritate oponentă, majoritatea filozofilor antici fiind convinsă de caracterul obiectiv al frumosului. Convingerea aceasta era împărtășită de un public larg, precum și de specialiști: muzicieni, poeți, artiști. Teza pitagoreică, anume că frumosul depinde de armonie, armonia de proporție și de număr, nu mai era pusă în discuție. Dar teoreticienii își dădeau seama de faptul că în raportul oamenilor față de muzică se manifestă și momente subiective. Pseudo-aristotelicele *Problemata* (920 b.29) arată că anumite melodii sînt plăcute pentru noi, „fiindcă ne-am obișnuit cu ele”, iar ritmul lor ne e plăcut, „fiindcă ne stimulează în mod constant”. Însă acest tratat a rămas, pînă la urmă, la opinia că „proporția e ceva plăcut *din natură*”, că ritmul produce plăcere, fiind sprijinit pe numere și proporții.

Poezia era înțeleasă în mod analog. În antichitatea tîrzie, era normal să se admită că ea se fundamentează pe reguli generale, pe care poetul nu le creează, ci la care el se supune. Pseudo-Longinos (*De sublim.*, VII i) afirma

că „în

ciuda deosebirilor de obiceiuri, predilecții și vîrstă, toți au aceeași părere despre același lucru". Tot așa gîndea și Filodemos (*De poem.*, Y). Factorii subiectivi atrăgeau prea puțin atenția. Doar scepticii afirmău că „vorbia prin ea însăși nu e nici frumoasă, nici urîță" (Sextus Empiricus, *Adv. mathem.*, Contra matematicienilor II, 56).

Controversa dintre obiectivism și subiectivism se manifestă cu mai multă ascuțime în teoria *artelor plastice*.

Oare frumosul vizual există în lucrurile privite sau în mintea privitorului ? Oare mintea făurește frumosul ori numai îl descoperă ? Această a doua alternativă ajunsese totuși predominantă. În concordanță cu dubla accepțiune a noțiunii de frumos s-a creat o dublă terminologie: frumosul *obiectiv*, ce irumpe din obiecte, din epoca pitagoreică era numit *sym-metria*; în formularea lui Vitruvius, simetria era „însușirea acordului armonios al tuturor părților unei opere". În schimb, pentru frumosul condiționat de factorii subiectivi, pentru frumosul ce nu rezidă în alcătuirea lui armonioasă, ci dădea o *impresie* de armonie, pentru acesta s-a făurit termenul de *eurythmie*.

Cei vechi se străduiau să fundamenteze arta pe simetria obiectivă, adică pe proporția constantă ce rezidă în propria fire a lucrurilor, cu toate că deajuns de timpuriu își dădura seama de însușirile proprii vîzului, de faptul că sentimentul de mulțumire nu depinde numai de proporțiile obiectiv perfecte, ci și de concordanța lor cu însușirile ochiului. Și socoteau că artiștii — arhitect, pictor sau sculptor deopotrivă — deși în principiu operează cu simetria, sînt obligați s-o raporteze la om și la ochiul său. Istoria demonstrează că arta grecilor a trecut treptat de la simetrie la euritmie. Deja construcțiile clasice ale veacului al V-lea vădesc abaterea de la linia dreaptă și de la numerele simple ale proporțiilor. Principiul simetriei își avea punctul de sprijin la filozofii pitagoreici și platonicieni, pe cîtă vreme cel al euritmiei — la filozofii-umaniști ai Atenei, la Socrate și la sofîști.

Vitruvius, care scria mult mai tîrziu, invocînd totuși arta clasică, recomanda arhitecților să respecte canoanele matematice, însă cu oarecare abateri, cu o notă moderată (*temperaturae*) — a ceea ce trebuie temperat — permițînd ca simetriei fie că i se adauge ceva (*adiunctiones*, adaosuri), fie să i se suprimă (*detractiões*, reduceri).

„Ochiul — scria el (*De architectura*, III 3.13J — caută o priveliște plăcută: dacă noi nu-] mulțumim prin aplicarea proporțiilor juste și în plus prin echilibrarea modulilor, adăugînd ceea ce e inutil, oferim o priveliște neplăcută și lipsită de grație". Deci, el recomanda, ce-i drept, proporțiile obiectiv frumoase, dar totodată și o „echilibrare" condiționată subiectiv. Aceasta părea necesară mai ales în unele cazuri, cînd de ex., clădirea, monumentul sau tabloul trebuiau privite de departe. Pentru ca privitorul să aibă *impresia* simetriei, se cere ca opera să nu fie într-un tot simetrică. O atare concepție reunea obiectivismul estetic cu subiectivismul: se admitea un frumos obiectiv, dar i se cereau unele concesii în numele condițiilor subiective ale contemplării frumosului. Învățați și filozofi greci, ca Democrit și Proclus, matematicieni și ingineri ca Heron, Geminus sau Filon, sprijineau concepția aceasta, respectată mai cu seamă în materie de arhitectură, dar și-n alte ramuri ale artei: sculptorii stabiliseră canonul statuilor, dar totodată se abăteau de la el, de pildă în cazul statuilor plasate la o anumită înălțime, iar pictorii treceau direct la impresionism și deformare, atunci cînd au început să picteze decoruri de teatru menite să corespundă unei perspective mai îndepărtate.

În concluzie, cu toată propensiunea principală a grecilor către interpretarea obiectivă a fenomenelor, problema estetică — frumos obiectiv sau subiectiv? — în antichitate destul de timpuriu, fusese rezolvată printr-un compromis atît în teorie cît și în practica artistică. Și de fapt, aceasta deocamdată îi preocupa prea puțin pe antici. Ei mai degrabă se ocupau cu o problemă

apropiată, dar diferită: Frumosul e același pentru toți, sau e altul pentru fiecare ?

Așa cum s-a spus mai sus, grecii mai aveau cîteva noțiuni aparținînd aceleiași sfere — îndeosebi *decorum* sau ceea ce e potrivit, propriu, corespunzător. Raportul acestui termen față de frumos nu e într-un tot clar: constituia el oare o variantă sau numai o analogie a frumosului? Dacă el desemna frumosul, atunci era de altă speță decît simetria determinată de alcătuirea părților, pe cîtă vreme *decorum* era determinat de potrivirea părților cu întregul. Simetria era una și aceeași, *decorum* era de mai multe feluri, în primul caz, frumosul era general, în al doilea — individual. Chiar dacă atît sanctuarul Athenei, cît și al lui Zeus trebuiau să respecte simetria, fiecare din ele trebuia să aibă alt aspect, deoarece slujeau unei alte zeițe. *Decorum* se afla pe primul plan în poetică și retorică, pe unul mai depărtat în plastică, aceasta conducîndu-se mai mult după principiul simetriei. Simetria era pentru antici tărîmul frumosului obiectiv și general, pe cînd *decorum* era de caracter mai uman, individual, relativ. Artă clasică a grecilor se dezvoltase sub semnul simetriei, iar cea elenistică punea un mai apăsător accent pe *decorum*. Stoicii — dacă printre ei îl numărăm și pe Cicero — au modelat cel mai mult noțiunea aceasta, relativizînd-o în ce privea obiectul: orice obiect — fie om, fie operă de artă — își are al său *decorum*. Dar în genere, ei l-au mai relativizat în raport cu timpul, locul sau subiectul care se folosește de obiect și-l apreciază.

În

antichitatea tîrzie au existat retori (ex. Quintilian) care demonstrau, relativizînd, că *decorum* se schimbă *pro persona, tempore, loco, causa**, însă acest relativism a rămas pînă la sfîrșit străin plasticii și muzicii antice. Această relativizare a noțiunii de *decorum* putea oare atrage după sine și relativizarea frumosului — și care e, în general, raportul dintre *decorum* și frumos ? Antichitatea dăduse acestor întrebări un răspuns foarte șovă-

* După persoană, moment, loc, cauză (lat., în text—n.tr.)

ielnic. Răspunsuri mai lămurite au dat abia veacurile de mijloc.

II. Evul mediu

Gînditorii medievali păstrasera în materie de estetică concepția celor antici: mai cu seamă pe cea obiectivistă, așa cum o găsiseră la plato-nicieni. Mai mult, părerea precumpănitoare în antichitate devenise aproape unică, fără împotrivire, așa cum o stabiliseră odinioară sofistii și scepticii, această unică părere incluzînd și motivele pentru care s-ar fi putut ivi vreun punct de vedere opus. Sub acest aspect al unei formule, oarecum de compromis, s-au menținut următoarele idei timp de veacuri: frumosul e trăsătura caracteristică a obiectelor, dar subiecții umani o concep în mod personal, conform cu propriile condiții individuale și sociale, cu predilecțiile și deprinderile lor. Ceea ce înseamnă că opinia celor din Evul mediu despre frumos era în principiu obiectivistă, implicînd totuși rezerve și limitări în favoarea subiectivității: *cognoscitur aci moelurn cognoscentis* (faptul e cunoscut după felul cunoscătorului).

Lucru demn a fi reținut: oricît ar fi oscilat cei vechi între înțelesul obiectivist și cel subiectivist al frumosului, căci unii înclinau într-o direcție, alții în cealaltă, nu-i mai puțin adevărat că nici un text antic nu pune problema în chip lămurit. În schimb, ea apare *explicită* la gînditorii medievali. Augustin acia — (*De vera ret*, Despre adevărata religie, XXXII 59J: „înainte de toate mă-ntreb, oare ceva e frumos fiindcă place, sau place fiindcă e frumos?” (*Et prins quaeram, utrum ideo pulchra sint, quia delectant, an ideo delectant, quia pulchra sunt. Hic mihi sine dubita-tione respondebitur, ideo delectare quia pulchra sunt*). La o întrebare pusă atît de limpede, s-a dat un răspuns la fel de clar: „Fără îndoială voi primi răspunsul: de aceea place, fiindcă e frumos”. Aproape aceeași alternativă e repetată după

opt veacuri de Toma din Aquino (*In De div. nom.*, Asupra operei „Despre numele divine”, 398j: „Nu e ceva frumos fiindcă noi îl iubim, ci e iubit de noi fiindcă e frumos și bun” (*Non enim ideo aliquid est pulchrum et bonum quia nos illud ama-mus, sed quia est pulchrum et bonum, ideo amatur a nobis.*) Iată un lucru nou: obiectivismul proclamat în deplină conștiință și în mod categoric. În antichitate își făcuseră cunoscută poziția numai esteticienii subiectiviști, iar obiectiviștii vorbeau prea puțin sau de loc despre poziția lor, ca și cum ea ar fi fost firească.

Evul mediu, potrivit metodei sale, introdusese în chestiunea caracterului obiectiv al frumosului anumite diferențieri noționale, permițînd o înțelegere mai moderată, arbitrară chiar a frumosului.¹ Cele mai importante au fost două, inițiate de timpuriu, cu multe veacuri înaintea epocii scolastice, adică în secolul al IV-lea e.n.: prima, formulată de Augustin, cealaltă — de Vasile cel Mare.

De fapt Augustin a fost cel dintîi care să prezinte și să pună față-n față două noțiuni cunoscute încă din antichitate, însă pe care antichitatea nu le opusese și nu le prezentase ca fiind complementare una alteia: *pulchrum* și *aptum*. Lucrarea lui de tinerețe, unde își expunea părerea aceasta, s-a pierdut, dar sensul diferențierii propuse de el e clar. Printre lucrurile care plac, unele sînt „frumoase”, altele „corespunzătoare”; cele frumoase sînt „*ele Insele prin sine*”, cele corespunzătoare sînt totdeauna în funcție de ceva și pentru cineva.

Această diferențiere s-a menținut de către Isidor din Sevilla, care afirma că *differunt sicut absolutum et relativum** într-o altă versiune a prezentat-o, în veacul al XII-lea, Gilbert de La Porree din școala de la Chartres, spunînd (*In*

¹ W. Tatarkiewicz, *Istoria esteticii* (în l. pol.) II, 1960, P- 62, v. trad. în l. rom. (Ed. Meridiane, 1978), voi. II, p. 29, 80.

* [Cele două categorii] diferă între ele precum absolutul față de relativ (lat., n. trad.).

Boeth. De] ebdomad., în legătură cu „Săptămîna” lui Boetiu, IX 206) că există un dublu frumos (după cum, în genere, există un dublu bine), unul prin el însuși — *secundum se*, celălalt după obicei — *secundum usum*, unul constatat în mod *absolut*, celălalt *comparativ*. Aceeași diferențiere a fost reluată de Albert cel Mare (*Opusculum de pulchro et bono*) și de discipolul său Ulrich din Strasbourg (*De pulchro*, 80J: „*Decor est communis ad pulchrum et aptum. Et haec duo differunt secundum Isidorum sicut absolutum et relativum*” *). Ei distingeau *pulchrum* și *aptum* ca frumos absolut și frumos relativ. Scriitorii creștini de la Augustin pînă la Albert și Ulrich deosebiseră *aptum* de frumos: prin aceasta ei micșorau sfera frumosului, dar în schimb — îi păstrau neatins caracterul său obiectiv.

În timp ce Augustin dezvolta și exploata concepțiile vechi grecești, Vasile din Cezareea în predica sa despre creațiunea lumii în șase zile (*Homilia in Hezaem.*, II. 1), în același veac al IV-lea își impunea propriile concepții sprijinite pe o idee îndrăzneată, anume că frumosul nu e o calitate, ci e ceva relativ, adică relația dintre *obiectul* care place și *subiectul* care simte plăcerea. Preluînd de la mai vechii greci teza că frumosul constă în raportul armonios al părților, Vasile trebuia s-o apere contra învinuirii lui Plotin, în sensul că frumoase sînt și obiectele simple, ca de ex. lumina, în care nu există nici un fel de părți; el o apăra deducînd că frumusețea acestor obiecte constă și ea într-un raport — raportul față de subiectul care le privește. Era un lucru important faptul că frumosul, în loc să fie conceput ca o însușire, era conceput ca un raport, ca o relație — și încă mai important, că el era conceput ca o relație între obiect și subiect. Acest mod de-a înțelege frumosul putea fi numit relaționism, nu relativism, nici subiectivism, nici

* Farmecul e comun atît frumosului cît și potrivitului. Și acestea diferă între ele, după spusa lui Isidor, precum absolutul față de relativ.

măcar de-a dreptul obiectivism: el constituia o soluționare de mijloc, de compromis.

Scolastici au mers pe un drum asemănător, îndeosebi Guillaume d'Auvergne (începutul secolului al XII-lea). El

scria (*De bono et malo*, Despre bine și rău 206) că există lucruri frumoase prin propria lor esență. Dar tot atât de categoric obiectiv, sună o altă afirmație a lui Guillaume, arătând nimic altceva decât că anumite lucruri sînt capabile să ne placă prin propria lor esență, fiind născute pentru a plăcea (*natum placere*). Autorul se pronunța în favoarea frumosului obiectiv sau firesc, însă pentru el frumosul era numai o anumită capacitate proprie lucrurilor *de-a place în mod natural*. Și aceasta implică subiectul căruia îi place obiectul.

Toma din Aquino făcu și el uz de noțiunea frumosului, așa cum o găsim la Vasile cel Mare și la Guillaume d'Auvergne. El definea lucrurile frumoase în sensul că „plac atunci cînd sînt privite” (*Summa theol.*, I., q. 5 a. 4 ad 1: „*Pulchra enim dicuntur quae visa placent*”. Gf. ibid., I-a II-ae q. 27 a 1. ad. 3). Definiția enunța că frumosul e proprietatea pe care-o posedă unele obiecte, dar numai *în raport cu subiectul*, el e relația dintre obiect și subiect, nu există fără obiectul care poate să placă, însă nici fără subiectul căruia place. Această concepție relaționistă, străină antichității și revenind în repetate rînduri la ginditorii creștini, nu era nici pur subiectivism, nici pur obiectivism.

Veacurile de mijloc exprimară și ele un relativism estetic. îl putem găsi la unul dintre acei ginditori ai secolului al XUI-lea, influențați de arabi; silezianul Witelo, autorul unui tratat de optică și de perspectivă, merge pe urmele arabului Alhazen. Ambii se interesau de frumos mai cu seamă din punct de vedere psihologic: cum reacționează omul în fața frumosului? Totuși ei considerau frumosul ca o proprietate a lucrurilor nu mai puțin obiectivă decât forma și mărimea. Orice știm noi, știm prin experiență, iar experiența ne a-rată lucruri frumoase și urite. Alhazen nu se-ntreba

dacă experiența oamenilor în această privință e concordantă. în schimb Witelo, depășindu-și maestrul, punea această întrebare — și trebuia să răspundă negativ. Unele culori plac maurilor — scria el (*Optica*, IV.148J — și altele scandinavilor, totul atîrnă de obișnuințele care formează dispoziția sufletească a omului și „după dispoziția proprie fiecăruia (*proprius mos*) tot așa fiecare apreciază frumosul.” (*in pluribus tamen istorum consuetudo facit pulchritudinem [...]. Sicut uni-cuique suus proprius mos est, sic et propria aesti-matio pulchritudinis accidit unicuique*)*. Witelo a ajuns la relativism, dar nu la subiectivism: diverși oameni judecă frumosul în chip diferit, însă aceasta nu provine atît din caracterul subiectiv al frumosului, cît din faptul că unii judecă eronat, iar alții în chip just.

Încă mai puțin subiectivist în această problemă era Duns Scotus. „Frumosul scria el — (*OpusOxo-niense*, Lucrarea de la Oxford I q.17 a.3, 13) — nu e o calitate absolută a trupului, ci e o îmbinare a tuturor proprietăților ce slujesc aceluia trup, adică mărimea, forma și culoarea, precum și îmbinarea raporturilor acestor proprietăți față de trup și a uneia față de cealaltă”. (*Pulchritudo non est aliqua qualitas absoluta in corpore pulchra, sed est aggregatio omnium convenientium tali cor-pori, puta magnitudinis, figurae et coloris ctaggre-gatio omnium respectam qui sunt istorum ad corpus et ad se invicem*). Această definiție spune că frumusețea lucrurilor atîrnă de toate proprietățile și raporturile incluse în acele lucruri. Ea se apropie de concepția antică despre frumos, dar e considerabil mai largă, căci în acea concepție frumosul constă în raportul părților materiale, iar aici în raportul *proprietăților*. în schimb, ea nu cuprindea raportul obiectelor față de subiect, raport care de la Vasile pînă la Toma din Aquino, era considerat ca un factor esențial al frumosului.

* În cazul multora, obiceiul determină frumusețea ... Așa cum fiecare își are propria deprindere, tot astfel își are un criteriu propriu de judecare a frumuseții.

Duns Scotus nu se plusase atunci pe poziția rela-ționismului și cu atît mai puțin pe a subiectivismului.

Criticismul său și mai apoi al lui Ockham se manifestă în estetică asemenea unei lupte nu contra obiectivismului, ci contra ipostazelor sale, implicînd tratarea formelor și-a frumosului ca substanțe, pe cîtă vreme ele sînt doar prop ie-tăți, raporturi, sisteme.

III. Renașterea

Ar fi o greșeală să afirmăm că odată cu Ren ș-terea a apărut o schimbare în concepții, că subiectivismul modern a înlăturat vechiul subiectivism. Izvoarele spun altceva. în realitate, Renașterea începuse cu o părere subiectivă asupra frumosului, îndeosebi la Petrarca. El susține (*De remediis utriusque fortunae*, 1:4) că atunci cînd vorbim despre vreun lucru zicînd că e „mai desăvîrșit”, atunci spusele noastre se referă la însuși acel lucru, deci judecata noastră e obiectivă; dacă, în schimb, prețuim lucrul sub raport estetic, zicînd de ex. că el e „mai grațios” (*gratior*), atunci spusele noastre se referă numai la reacția subiectului față de lucrul acela: se vorbește deci nu despre lucrul în sine, ci despre ceea ce cred privitorii despre el (*non rem ipsam, sed spectan-tium iuditia respicit*)

*

Această gîndire a scriitorului prerenascentist era de fapt exprimată numai înîmplător, autorul n-a dezvoltat-o și nici alții n-au observat-o. în momentul istoric dat, considerat drept începutul timpurilor noi, nu s-au manifestat schimbări mai notabile în ce privea concepțiile asupra caracterului obiectiv al frumosului. în ultima fază a veacurilor de mijloc, motivările în sensul subiectivismului, relativismului și nu mai puțin chiar al relaționismului erau destul de solide. Iar Renașterea nu le-a preluat, ci admitea mai departe

* Nu are în vedere lucrul însuși, ci aprecierile celor c.e-l privesc (lat, în test — n.tr.)

convîngerea moștenită de la antichitate, anume că frumosul e obiectiv, că se supune unor legi imuabile, că misiunea artistului e să descopere frumosul, precum și aceste legi. în privința aceasta, există mărturii clare mai ales din partea renumitului teoretician de artă care-a fost Leone Battista Alberti și a filozofului de frunte al

Renașterii, Marsilio Ficino, din Academia platoniciană florentină. *Alberti* admira pe artiștii și savanții antici pentru „a se fi străduit, pe cit putea știința omenească, să descopere *legile* pe care le respectă natura, făurindu-și operele sale”. El însuși s-a silit să facă întocmai. „După mine — scria el (*De statua*, 113) — în orice artă și știință sînt anumite *principii*, *valori* și *reguli*, conform principiilor naturii (*naturae principia quaedam et prospectiones et secutiones*); cine le respectă și le valorifică în mod serios, acela își realizează cel mai deplin năzuințele”.

Alberti definea frumosul ca o armonie, o concordanță și o îmbinare a părților (*consensus et conspiratio partium* — *De re aedif.*), IX 5 și VI 2). Armonia (*concininitas*) mi e opera omului, ci „absoluta și suprema lege a naturii”. Artistul poate cel mult să-i adauge o podoabă (*ornamentum*), însă autentică frumusețe rezidă în natura lucrurilor, le este *înnăscută* (*innatum*), după cum scrie Alberti, enunțînd idei admise nu numai de către antici, dar cu atît mai mult de către scolastici. La fel cu ei, Alberti gîndea că munca adevăratului artist e cîrmuită nu de libertate, ci de *necesitate* (*qualque necessitatē*, *ibid.*, VI.5).

În altă parte scria: „Sînt unii care spun că modul în care gîndim frumusețea unei construcții u variabil și că forma ei se schimbă dimpreună cu predilecția și plăcerea fiecăruia, nefiind limitată de nici un fel de reguli ale artei. E obișnuita eroare a *ignoranților* care — despre ceea ce nu văd — spun că nu există” (*ibid.*, VI.2). E greu să se exprime mai hotărît o părere în favoarea regulilor obiective ale frumosului și artei: subiectivismul și relativismul în materie de artă erau pentru Alberti indiciul ignoranței.

Nu altfel gîndea Ficino, deși punctul de plecare și pivotul cugetării sale erau altele — Alberti fiind artist și om de știință, celălalt — filozof platonician. Ficino definea frumosul ca o forță ce *stimulează* și exaltă atît mintea cit și simțurile (*Opera*, 1641, p. 297 în *Coment. la Banchetul lui Platon*): „însuși farmecul virtuții, chipului sau glasului, care prin vîz ori auz cheamă la sine și înalță sufletul, pe drept cuvînt se numește frumos sau har” (*Haec ipsa seu virtutis seu figurae sive vocum gratia*, însăși acea grație sau har al virtuții, al chipului sau al vocilor ...). Totodată era convins că ideea de frumos ne este *înnăscută*: „Frumosul place și găsește recunoaștere, cînd răspunde ideii noastre înnăscute despre frumos (*ideae pulchritudinis nobis inge-nitae*) și se acordă întru totul cu ea” (*ibid.*, p. 1574, *Coment. la opera lui Plotin*). De unde se deducea că pe tărîmul frumosului nu poate fi relativitate. Părerii similare fuseseră enunțate și de alți scriitori ai Renașterii, mai mărunți și mai puțin influenți. Pomponius Gauricus, autorul tratatului de pictură din 1504, chema pe artiști la contemplarea și admirația măsurii și simetriei în artă (*De sculptura*, 130): „*Mensuram igitur, hoc enim nomine symmetriam intelligamus ... et contemplari et amare debemus*” J.* Dădea prin urmare expresie aceleiași convingeri a lui Alberti și a lui Ficino în ce privea măsura obiectivă și regula ce dirija frumosul. Făcea uz de *simetrie*, termenul predilect al anticității pentru desemnarea principiului obiectiv al frumosului. Daniele Barbaro, editorul cărților despre arhitectură ale lui Vitruvius, scria în prefața lor (*I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio*, 1556, p. bl) : „*Divină e puterea numerelor ...în structura cosmosului și-a microcosmosului nu există nimic mai nobil decît proprietatea cumpănirii, numărului și măsurii în care [...] s-au născut, au crescut și-au ajuns la perfecțiune toate lucrurile divine și umane.*”

* Așadar, va trebui să contemplăm și să iubim măsura..., 295 prin acest nume înțelegîndu-se simetria (lat., în text - n.tr.)

Nu altfel stau lucrurile în *poetică*. Giulio Cesare Scaliger scria în 1561 (*Poetices libriseptem*, III. 11) că în ea nu numai că există o normă obiectivă, dar aceasta e *unica* normă după care trebuie să ne conducem (*Est in omni rerum genere unum primum ac rectum ad cuius turn rationem caetera dirigenda sunt*, formulă citată chiar la începutul acestui capitol).

Obiectivismul estetic al Renașterii a depășit sfera filozofiei și științei. L-a exprimat Baldas-sare Castiglione în al său manual de viață curtenească (*II Cortegiano*, IV. bQ), atunci cînd vorbea despre frumusețea „sacră”. Agnolo Firenzuola în cartea *Despre frumusețea femeilor* (*Discorsi delle bellezze delle donne*, I, ed. Bianchi, 1884, VI, p. 251) definea frumosul ca „*una ordinată concordia e quasi un armonia occultamente risultante della compositione, unione e commissione di piu membri diversi*”¹¹. Nici aici nu era vorba de subiectivitate și relativitate a gusturilor, ci despre „o concordanță bine rînduită și aproape o armonie ce izvorăște în chip tainic din compoziție, reunire și îmbinare a mai multor elemente diverse.”

În timpul Renașterii n-au fost oare și alte părerii, mai puțin obiectiviste ? Poate ar vrea cineva să-l pomenească pe Nicolaus Cusanus, cel care scria că formele irump nu în materie, ci „întru duhul artistului” (*De ludo globi*, Despre jocul sferei, în *Opera omnia*, Basileae, 1565, p. 219.): „*Globus visibilis est invisibilis globi qui in mente artificis fuit imago*” (Sfera vizibilă e imaginea sferei care a existat în mintea artistului). Ar fi totuși o mare greșeală, dacă am interpreta aceste cuvinte în sens subiectivist: formele „ce existau în mintea sau întru duhul artistului” nu înseamnă pentru autor forme personale, ci generale, pătrunse de substanța naturii. Căci există „frumusețea absolută, forma ce dă viața oricărei forme frumoase” (*De visione Dei*, VI, *ibid.*, p. 185: „*Tua facies, Domine, habet pulchritudinem et hoc habere est esse. Est igitur ipsa pulchritudo absoluta, quae est forma dans esse omni formae pulchrae*”. (Chipul tău, Doamne, are frumusețea și această posesie 2 [sau însușire] este aceea de-a fi. Așadar, ea e însăși frumusețea absolută, formă ce dă existență oricărei forme frumoase).

Ar trebui să facem apel și la Antonio Filarete și la tratatul său despre arhitectură din anii 1457—1464, unul dintre cele mai timpurii ale epocii Renașterii. Observînd că arcele în plin cintru sînt *mai desăvîrșite* decît cele

frînte, el explica faptul prin aceea că sînt *mai lesne de privit*, că privirea alunecă mai neted asupra lor fără nici o piedică (*senza alcuna ostaculità*), spre deosebire de ogivele gotice: și „nimic nu e frumos dacă îngreunează vederea” (*Traktat uber die Baukunst* în: *Quellenschriften*, N. P. III, 1890, p. 273 (Oettingen). Acest enunț poate fi interpretat într-adevăr la modul subiectivist: anume că frumusețea unei priveliști e în funcție de ochiul privitorului, de felul privirii și de cerințele sale, de ușurința cu care ochii pot sesiza priveliștea respectivă.¹ Totuși, este de remarcat că în tot restul tratatului nu mai există nimic care să confirme enunțul de mai sus. Filarete n-avea preocupări filozofice, nu-și punea întrebări atît de generale; observația citată a putut fi întîmplătoare și asupra consecințelor ei autorul nu se va fi oprit; oricum el nu s-a exprimat la modul general în favoarea interpretării subiectiviste a frumosului.

Pentru a găsi, în estetica Renașterii, o asemenea interpretare, trebuie s-ajungem pînă la Giordano Bruno, adică pînă la finele epocii, pînă la sfîrșitul secolului al XVI-lea. Bruno nu aparținea oamenilor Renașterii preocupați exclusiv de frumusețe și de artă; s-a ocupat de ele mai mult tangențial, căutînd să le aplice unele concepții filozofice mai generale. Cel mult o disertație a sa, needitată în timpul vieții, *De vinculis in genere* (*Opere* 1879, 1891, III. 645) despre legături, „îmbinări”, adică despre îndatoririle omului, tratează în chip subiectivist problemele frumosului.² Principalul motiv al lucrării e un pluralism, o *multiplicitate*

² Cf. A. Nowicki, *Problematica estetică în operele lui G. 297 Bruno* (în lb. pol.) în *Esietyka*, III, 1962.

variata a frumosului: „*Pulchritudo multiplex est*” și totodată *imprecizia* frumosului, indescriptibilitatea lui: „*indefinita et incircumscribibilis est ratio pulchritudinis*”.^{*} Mai departe aflăm *relativitatea* frumosului: „*Sicut diversae species ita et diversa individua a diversis vinciuntur: alia enim symmetria est ad vincendum Socratem, alia ad Platonem, alia ad multitudinem, alia ad pau-cos*”, adică diversele specii și indivizi sînt atrași în mod divers, căci o anume însușire îl captivează pe Socrate, alta pe Platon, alta mulțimea și alta pe cei puțini aleși. Apoi — „Nimic nu există care să placă tuturor”. Și la sfîrșit: „*Nihil absolute pulchrum est, ad aliquid pulchrum*”, deci nimic nu e frumos în mod absolut, ci în raport cu altceva. E o formulă mai degrabă relativistă, deși intenția ei se apropie de subiectivism.

Fără îndoială, Giordano Bruno nu era unicul care să gîndească astfel despre frumos. În anul morții lui Bruno, cel dintîi al veacului al XVII-lea, Shakespeare scria în *Hamlet*: „Nimic nu e bun sau rău, doar ghidul face lucrurile bune sau rele”. El scria despre lucrurile bune sau rele, dar neîndoios avea în vedere, pe lîngă cele bune — și pe cele frumoase, pe lîngă cele rele — și pe cele urîte. Totuși Shakespeare, ca și Bruno însuși, nu exprima părerile tipice ale Renașterii.

Tot ce s-a arătat mai sus se poate generaliza astfel: acei care, în primele veacuri ale erei noi, scriseseră despre frumos, nu-i contestau obiectivitatea, ci numai o expuneau, ca și anticii, neevitînd soluțiile de compromis de genul relaționis-mului, răspîndit încă din veacurile de mijloc. Ei acceptaseră obiectivismul estetic, dimpreună cu consecințele sale, reale sau imaginare: căci îndeobște afirmau nu numai că frumosul e o proprietate a lucrurilor (în ciuda subiectivismului), dar și că posedă un singur aspect perfect (în ciuda pluralismului), că e unul și același pentru toți (în ciuda relativismului), că e sesizabil grație

^{*} Nedefinită și imposibil de cînvumsevis este rațiunea frumuseții (n. trad.).

intelectului (în ciuda iraționalismului), că în artă frumosul e ca și în natură, în fire, că arta poate și trebuie să fie normată după anumite reguli.

IV. Barocul

În secolul al XVII-lea, filozofii s-au ocupat prea puțin de estetică; mai mult s-au ocupat artiștii și criticii, credincioși tradiției nesubiec-tiviste: chiar din ea își trăgeau convingerea despre canoane, reguli generale, proporții — obiectiv vorbind — optime. Pe această convingere, s-au fundamentat academiile create în acel veac. În ele, estetica obiectivă a antichității și Renașterii nu numai că se menținuse, dar atinsese limita extremă, anume, convingerea că există reguli generale, obiective, mai puternică inițial în arhitectură și sculptură, trecînd acum deopotrivă la pictură și poezie.

În toate aceste arte — așa cum a spus în 1667 la o ședință a Academiei din Paris criticul de frunte de pe atunci A. Felibien — „s-au găsit anumite *reguli impeccabile*, pentru modul cum se poate ajunge la perfecțiune” (*Conferences de l'Academie*, 1667, 1668, *Preface*). Concomitent R. Rapin scria (*Reflexions sur la poetique*, 1675, § XII, p. 18) că „talentul, dacă nu e supus regulilor, e un pur capriciu, incapabil să creeze ceva care să fie rezonabil”. Pentru a făuri și-a prețui lucrurile frumoase, nu sînt deajuns observațiile și emoțiile trăite: „Omul are în acest scop un instrument universal și anume *inteligența*”. Într-adevăr, fiecare posedă alte înclinații, alt gust, totuși — cum afirma un alt academician francez, H. Tes-telin (*Sentiments*, * 1696, p. 40 — „frumosul nu se judecă după înclinațiile individuale”. Regulile și inteligența — iată cuvintele de ordine ale esteticii secolului al XVII-lea, avînd ca bază obiectivă

^{*} Titlul complet: „*Sentiments des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et la sculpture*” — Opiniile celor mai iscusiți pictori despre tehnica picturii și scul-p-209 turii (n. trad.).

universalismul și raționalismul. Pe acestea se sprijineau artiștii, criticii, cunoscătorii de artă; însă filozofii aveau alt criteriu, ocupîndu-se prea puțin de estetică, deoarece apreciau numai adevărurile generale și raționale și gîndeau că asemenea adevăruri despre frumos nu există. Începutul îl făcuse Descartes, care considera frumosul și predilecția pentru frumos drept o chestiune subiectivă și personală, neputînd constitui un obiect al științei (*Scrisoare către Dl. de Mersenne*, 18.III.1630J. Apoi un relativist hotărît a fost Pascal: în cercul lui se credea că

Perrault se situase la cealaltă extremă: se opunea tradiției și părerii predominante. Dacă i-a citat în această

pravință pe unii gânditori necon-formiști ai trecutului, după toate probabilitățile nu-i cunoștea și-a ajuns singur la părerile pe care și le-a exprimat. El era mult mai extremist decât cei vechi. Procedînd ca un neconformist, trebuia să-nceapă cu o teză negativă: nici o proporție nu există în natură frumoasă sau urîtă prin ea însăși. Aceasta se preciza prin diverse adjective: de ex., el spunea că proporțiile nu sînt „firești”, nici „reale” nici „pozitive”, nici „absolut necesare”, nici „convingătoare”. Nici o proporție, prin ea însăși nu e mai bună decât altele (Gf. *Les dix livres d'archi-tecture de Vitruve avec notes de Perrault* (Tardieu et Cousin) 1837, p. 144: „*Celte raison d'aimer les choses par compagnie et par accoutumance se ren-contre presque dans toutes choses qui plaisent, bien qu'on ne le croit pas, faute d'y avoir fait reflexion*” *). Perrault admitea totuși că există și lucruri „în mod natural” frumoase. În arhitectură, numără printre acestea materialele nobile de construcție și buna executare. Dar în schimb, printre ele nu socotea și proporțiile.

Totuși, de ce unele proporții par frumoase, iar altele urîte? Aceasta e în funcție de convenții, combinații, asociații, deprinderi, condiții psihologice și istorice ale omului. Cu unele proporții ne-am obișnuit și ele ne plac, mai ales dacă le-am privit în contextul unor construcții impunătoare, zidite din materiale frumoase, bine finisate și avînd prin aceasta o frumusețe firească. Proporțiile lor par mai bune decât ale altora, căci se combină, se asociază („en compagnie”, cum scrie Per-

* Această practică de a iubi obiectele prin asociație de idei și din obișnuință există aproape la toate cele care plac, deși nu i se dă crezare, fiindcă nu s-a meditat 303 asupra ei (fr., în text — n.tr.)

rault) cu alte clădiri frumoase: restul e chestiune de obișnuință. Dar cînd se vor fi ridicat strălucite construcții cu alte proporții, se vor crea noi obișnuințe și celelalte vor înceta să mai placă. Că sînt preferate unele proporții, iar altele nu, iată un fapt pe care nu-l decide necesitatea, ci hazardul. Orice proporție poate să placă — totul depinde de procesele psihice și îndeosebi de combinații și de obișnuință. Că oamenii sînt de acord în aprecierea unor proporții anumite, e un fenomen social, manifestare a contaminării de anumite opinii.

Părerile lui Perrault n-a rămas izolată: în special a sprijinit-o scriitorul Charles Perrault, mare autoritate a epocii lui Ludovic al XIV-lea, care a reluat deducțiile fratelui său aproape exact în cartea sa, ce s-a bucurat de imens succes: *Parallele des Anciens et des Modernes* (1692, I, p. 138). În schimb, printre arhitecți, părerile lui Claude Perrault au fost combătute.

Griticîndu-l pe Perrault, arhitectul Ch.E. Bri-seux afirmă (*Trăite complet d'architecture — Preface*) că adversarul lui avea două teorii despre proporții; cea enunțată în ediția lui Vitruvius era numai *pluralistă*, arătînd că există *multe* proporții, din care se poate alege după bunul plac: toate sînt bune. Iar teoria susținută într-o lucrare mai tîrzie era hotărît subiectivistă: *nici o proporție* nu e justă prin ea însăși, numai oamenii decid ca unele din ele să apară așa.

Briseux și-a precedat propriul tratat de arhitectură cu o pledoarie a lui Blondei în sensul tradițional, replicînd la fiecare din tezele lui Perrault. Iată principalele lui puncte de vedere: a) proporțiile sînt sorgintea frumosului și chiar cea mai de seamă, căci ele introduc în artă ordinea adecvată și alcătuirea părților, fără de care nu poate exista frumos; b) proporțiile plac totdeauna și orice alt element place numai atunci cînd apare îmbinat cu proporțiile juste; c) în schimb ele pot efectiv să fie diferite și chiar trebuie să fie diferite, de vreme ce clădirile au caractere, dimensiuni și amplasamente diferite; d) totuși, deși numai unele proporții și nu altele sînt frumoase prin ele însele, bunul gust poate și trebuie să le selecționeze; e) clădirile, ca și orice alte lucruri frumoase, pot să placă și plac nu numai aceluia care-și dă seamă de ce îi plac. Își dau seama de faptul acesta numai oamenii educați, instruiți. Chiar celor neinstruiți le plac lucrurile frumoase din pricina proporțiilor, deși nu știu că proporțiile sînt acelea care le plac. Ca și anume teze ale lui Blondei, tezele finale ale lui Briseux fuseseră și ele rezultatul unor discuții, constituind oarecare concesii față de absolutismul estetic.

Acum, deducțiile lui Briseux marcau epilogul disputei: Perrault nu mai trăia și nici un arhitect nu mai ia pînă ca să-i apere concepțiile. Briseux scrie chiar despre marea influență a lui Perrault, însă era o influență în materie de practică, nu de teorie a artei. Colonnada de la Louvre creată de el era prețuită, însă curînd și pentru lung timp scrierile sale aveau să fie uitate. Faptul e cu atît mai curios cu cît veacului care începea îi corespundea mai puțin gustul pentru coloanele create de el și mai degrabă concepția lui subiectivistă în materie de artă și de frumos — concepție nu numai păstrată, dar și predominantă în decursul secolului. O apreciau nu atît arhitecții, rămași în genere fideli tradiției academiste a lui Blondei, cît filozofii, care nici nu-și aminteau că inițiatorul teoriei lor fusese arhitect. Estetica subiectivistă a devenit dintr-o dată firească și unanim recunoscută. Ea încetase să mai fie limitată la arhitectură și la proporții, devenind o concepție estetică generală și foarte radicală: unii considerau, ca Perrault, nu numai că frumusețea proporțiilor e de caracter subiectiv, dar că orice frumusețe e subiectivă. A trebuit să se modifice argumentația: adepții ei nu puteau să afirme că frumosul subiectiv se naște din combinarea cu cel obiectiv, de vreme ce nu recunoșteau 305 existența nici unei frumuseți obiective.

V. Iluminismul

Teza majoră a esteticii obiective a dăinuit deci veacuri îndelungi (deși fusese mereu dublată de concepția subiectivistă, uneori mai puternică, alteori neînsemnată). În fine, în secolul luminilor, victoria a rămas de partea subiectiviștilor. Această estetică află mulți adepți și propagatori în Franța și încă mai mulți în Anglia. Deja în primii ani ai veacului F. Hutcheson, în esul său despre originea ideilor de frumusețe și virtute (*An Inquiry into the Origin of our Ideas of Beau-ty and Virtue*, 1725) demonstra că frumosul nu e o însușire obiectivă, inițială a

lucrurilor (*primary quality*), ci o „percepție în intelect”, că el nu e condiționat de proporții permanente, nu e limitat de principii raționale. Idei similare au fost mai târziu dezvoltate de Hume (*Of the Standard of Taste*, deja citat, de E. Burke (*A philosophical Enquiry into the origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*), de Gerard, Home, Alison, Smith. Revirimentul era complet: dacă pînă nu demult se părea că însușirile estetice ale obiectelor *în mod evident sint obiective*, tot așa acum, se spunea că *în mod evident sint subiective*. Esteticienii voiau numai să deschidă ochii oamenilor, ca să vadă această evidență.

În fazele anterioare, adversarii obiectivismului — de la sofști pînă la Witelo — puneau accentul mai ales pe relativitatea frumosului, iar oamenii iluminismului îl puneau chiar pe caracterul lui subiectiv, precum și pe lipsa de generalitate a judecăților despre frumos; cei care erau raționaliști în știință, nu erau raționaliști în artă, judecînd că aceasta are alte surse și alte scopuri.

Curentul subiectivist în estetică i-a schimbat problematica: s-a încetat să se caute principii generale și reguli ale frumosului și ale artei, căci nu se mai credea în ele. În schimb, s-au depus eforturi a se descoperi substratul psihologic al fenomenelor estetice: imaginația, gustul sau pur și simplu procesul asociativ al imaginației? S-a ivit deci concepția unui „simț al frumosului”

deosebit (*sense of beauty*). Și s-a întîmplat un lucru curios: această concepție a subiectiviștilor a procurat argumente tocmai adversarilor. Inițiatorul ei, Hutcheson, a observat că un atare simț are un caracter pasiv, iar dacă e pasiv, el înregistrează situația obiectivă a lucrurilor, frumosul obiectiv: chiar înainte de finele secolului, Price și Reid utilizaseră această idee ca un argument în favoarea obiectivismului.

Tendențele gîndirii iluministe erau complexe. Pe terenul teoriei de artă se efectuase o mare cotitură, se ajunsese la triumful subiectivismului; iar în practica artei se petrecuseră concomitent alte două după 1750. Una din ele consta în revenirea de la baroc la antichitate, la un nou clasicism. Odiuioară, la greci, arta clasică impusese o estetică obiectivistă; arta clasică a Renașterii o susținuse și-o reînnoise; iar acum revenirea artei spre clasicism aducea iarăși cu sine reînnoirea teoriei obiectiviste, a cărei expresie era mai cu seamă opera lui Winckelmann despre arta antichității (*Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764). Un fapt deosebit e acela că manifestul său în favoarea obiectivismului apărea în același deceniu ca și cele mai răsunătoare manifeste ale subiectivismului englez.

A doua cotitură în arta secolului al XVIII-lea a fost aceea către romantism, pîrînd să meargă mîna-n mîna cu subiectivismul, căci pe primul plan impunea elementele de ordin emoțional ale trăirilor estetice și pe cele individuale ale creativității. Dar în curînd romanticii aveau să declare că arta și mai ales poezia tind către adevăr (Nova-lis), conlucrează cu natura (Schlegel), pătrunde în realitatea lăuntrică (Jean Paul), e începutul și sfîrșitul cunoașterii (Wordsworth: „*Poetry is the first and last of all knowledge*”⁴). Aceasta desigur nu mai era o teorie subiectivistă a artei.

⁴ Cf. R. Wellek, *A History of Modern Criticism, 1760-1950*, 1955, voi. II; W. J. Bate, *From Classic to Romantic*, 307 1949 § 5-6

Către finele acestui secol contradictoriu s-a ivit marea concepție care tindea să concilieze obiectivismul cu subiectivismul estetic, scoțînd în evidență ce era just și într-unui și-n celălalt.

Aceasta a fost opera lui Kant *Kritik der Urteilskraft* (Critica puterii de judecare, 1790). Cunosător al esteticii psihologice a englezilor, formînd pe plan psihologic problemele de bază ale esteticii, Kant a găsit un răspuns, care totuși limita înțelegerea strict subiectivă a trăirilor estetice. Trăirea și delectarea estetică — afirma el — nu sînt prilejuite nici de simpla impresie, nici de judecata singură, ci de acțiunea lor combinată, sînt prilejuite de către obiectul ce izbutește să provoace acțiunea amîndurora, iar delectarea noastră poate fi prilejuită doar de obiectul alcătuit în mod corespunzător cu propria noastră natură. Cînd un asemenea obiect acționează asupra noastră, atunci acțiunea lui e necesară și generală; mințile omenești au aceleași capacități, deci e de la sine înțeles că obiectul care acționează estetic asupra unui subiect, acționează și asupra altora. Această concepție a lui Kant era foarte apropiată de relaționismul profesat mai demult începînd cu Vasile cel Mare și pînă la Toma din Aquino. Istoria esteticii pare să demonstreze că, în această soluționare pe calea de mijloc, problema subiectivismului și a obiectivismului își găsea un deznodămînt firesc.

Istoria nu s-a oprit decît fugitiv la soluția kantiană. În veacul trecut, reflecția estetică a înclinat către subiectivism — prin filozofia romantică — și către obiectivism prin filozofia lui Herbart. Marile sisteme idealiste se situau, în felul lor, pe o poziție obiectivă. În anii '60 interpretarea subiectivistă a revenit prin aplicarea de către Fechner în estetică a metodelor psihologiei experimentale. Punctele lui de plecare evidențiau — în trăirile estetice — prezența factorului asociativ, subiectiv, însă alături de acesta și pe cel obiectiv, „nemijlocit”. Prin aceasta se realiza un anumit echilibru al ambilor factori. În evoluția de mai târziu a esteticii psihologice, factorul nemijlocit al lui Fechner a trecut pe-al doilea plan.

La răspîntia secolelor al XIX-lea și al XX-lea, a fost foarte puternic curentul, care trata frumosul ca fenomen exclusiv psihologic, nerecunoscînd o altă estetică decît pe cea psihologistă. Ea și-a găsit

expresie în disertația lui Jakub Segal, tipărită în „Przegląd Filozoficzny” sub titlul *Despre caracterul psihologic al problemelor de bază ale esteticii*, în care autorul însuma toate argumentele în favoarea subiectivismului estetic. În primul rând (după autor), nu există nici o trăsătură comună obiectelor frumoase, în schimb există trăsături comune ale atitudinii estetice față de obiecte. În al doilea, trăirea estetică e în funcție de raportul poziției estetice, care poate conferi oricărui obiect calitatea de estetic. În al treilea, însăși noțiunea de obiect estetic e de natură psihologică — dacă nu în cazul unui tablou ori al unei opere arhitectonice, atunci vădit în cazul unui roman sau al unui poem. Această fundamentare a metodei subiective a fost aproape contemporană cu *Fundamentarea metodei obiective în estetică* a lui Michal Sobeski (1911), coincidență simptomatică în istoria acestei dispute acerbe. Însă ea a fost ultima, căci următoarea generație de esteticieni n-a mai întrebat *explicite* daoă valorile estetice sînt obiective ori subiective, asemenea întrebare părea să fie prea comună, imprecisă, învechită. Și totuși disputa durează. Sînt, ce-i drept, eforturi pentru apropierea — dacă nu chiar pentru concilierea punctelor de vedere, pentru găsirea unei juste proporții între ambii factori, obiectiv și subiectiv, însă totodată sînt apărute și opinii extreme, mai ales în tabăra subiectivismului — și anume, sub aspectul sociologismului: tot ce e frumos e în funcție de orinduirea socială, orice regim social își are noțiunea proprie despre frumos; sau sub aspectul istoricismului: frumosul e în dependență de situația istorică. Fiecare epocă își are frumosul 309 său. Sau sub aspectul convenționalismului: frumosul depinde doar de o convenție general admisă și convențiile pot fi, au fost și sînt diferite. A mai apărut un punct de vedere: anume, renunțarea la soluționarea vechilor întrebări. În sensul gândirii sceptice, întrebarea nu poate fi rezolvată, căci pentru așa ceva nu există o metodă adecvată, iar în sensul nominalismului o teză ca aceasta: „în genere nu există o însușire ca aceea de frumos ori de valoare estetică”, ar susține ca există numai expresii ca „frumos” și „valoare estetică”, expresii „deschise”, uzitate curent, fără definiție, așa încît se pot aplica la orice ⁵. Atare punct de vedere, cel mai nou și desigur cel mai tipic pentru estetica contemporană, nu aparține nici obiectivismului, nici subiectivismului estetic, deși subiectiviștilor le este mai accesibil. De ce în estetică problema subiectivismului și obiectivismului a avut o soartă atît de variabilă și complexă? Motivele sînt destul de numeroase.

Mai întîi, subiectivismul estetic și-a făcut apariția în diverse ipostaze. În antichitate, se interpreta frumosul ca o convenție, în veacurile de mijloc ca rezultat al deprinderii, în timpurile mai noi ca efect al asocierilor. Cu aspecte tot atît de variate a fost și obiectivismul estetic. Al doilea: problema caracterului obiectiv sau subiectiv al frumosului se rezolva nu numai printr-un simplu „da” ori „nu”, dar și — încă de pe vremea lui Socrate — prin pluralistul „și da și nu”, sau — de la Vasile cel Mare — printr-o atitudine intermediară, relaționistă, „nici da, nici nu”. În atare concepție frumosul nu mai e nici însușirea obiectului, nici reacția subiectului, ci raportul dintre obiect și subiect. În al treilea rînd, teza subiec-

⁵ Cel mai radical punct de vedere e al lui M. Weitz și W. E. Kennick. Principalele disertații pe tema scepticismului și nominalismului estetic sînt reunite în antologiile *Collected Papers on Aesthetics* (ed. by C. Barrett, 1955) și *Aesthetics and Language* (ed. by W. Elton, 1967).

tivismului s-a combinat în repetate rînduri cu teze ale relativismului, pluralismului, iraționalismului sau scepticismului, creații ale unei aceleiași poziții intelectuale minimaliste, deși pe plan logic nu implică subiectivismul și nici nu sînt implicate de el. De unde, o infinitate de concepții: subiectivism cu sau fără relativism, relativism fără subiectivism reunit cu pluralismul sau fără el etc. Obiectivismul s-a combinat deopotrivă în decursul istoriei cu alte teorii, generate pe fondul gândirii intelectuale maximaliste.

În fine, chestiunea subiectivism-obiectivism e o chestiune filozofică, una dintre acelea care de veacuri își caută argumente — și argumente se găsesc, doar atît că ele nu sînt definitive. Acest caracter al problemei a făcut ca ea să nu poată găsi o rezolvare în mod general convingătoare, și ca evoluția ei să nu-și afle un curs mai mult sau mai puțin reglementat și armonios, ci să oscileze de la o extremă la alta.

7

FORMA:

ISTORIA UNUI TERMEN SI

A CINCI NOȚIUNI

Forma multipliciter dicitur (Despre formă se vorbește în mai multe înțelesuri) GILBERT DE LA PORREE

Puțini termeni au fost atît de durabili ca „formă”: el dăinuie din epoca romană. Și puțini sînt atît 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”, engl. germ. „form”). Totuși, polisemia lui e la fel de remarcabilă ca și trăinicia. Latina „forma” înlocuise de la început doi termeni grecești: „morfe” și „eidos”, primul desemnînd mai ales formele vizibile, celălalt — pe cele noționale. Și această dublă moștenire a contribuit în mod considerabil la polisemia variată a „formeii” — 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 sînt 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 ele-

mentul, 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 sînt în cazul de față elementele, părțile componente, părțile pe care le întrunește 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 sînt adesea echivalate, însă nejudicios. 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 defini-tione* 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 cîtuși de puțin identică cu forma B: căci acesteia îi aparțin în mod egal culoarea și desenul, pe cîtă vreme formei C îi aparține numai desenul. Noțiunile A, B, C, folosite în estetică sînt — ca să zicem așa — propriile ei produse, în schimb, celelalte două noțiuni ale formei s-au născut pe tărîmul filozofiei 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 decît *esența noțională* a obiectului: e o altă denumire aristotelică a termenului „*entelechia*” (starea de desă-vîrșire).

Contrariul și corelatul ei sînt trăsăturile întîmplătoare ale obiectului. Majoritatea esteticienilor de astăzi se dispensează de atare noțiune a formei; dar nu totdeauna a fost așa. În istoria esteticii noțiunea formei D e tot așa de veche ca și a formei A, precedîndu-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 rînd — 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 cînd aceste noțiuni fuseseră cuprinse în denumirea „formă”, ci și de acelea cînd noțiunile date se ascundeau sub alte denumiri, sinonime ale „forme”, ca „figura” sau „spe-cies” 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.

Considerațiile noastre nu cuprind aici numai istoria noțiunilor, ci întrucîtva și *teoria* formei. Va fi luată în discuție nu numai întrebarea cînd și-n ce sens a apărut „formă” în teoria artei, ci și întrebarea: cînd și-n ce sens ea a fost considerată drept un factor esențial în artă.

I. Istoria formei A

Termenii, prin care vechii greci desemnau frumosul, echivalau cu selecționarea, organizarea sau proporția părților. Pentru frumosul vizual, pentru o-perale de arhitectură sau sculptură, principalul termen era „*simetria*”, pentru frumosul de ordin acustic — „*armonia*”¹ sau acordul sunetelor. Cu aceeași semnificație era uzitat deopotrivă termenul „*taxis*” sau „*ordine*”. Toate erau în antichitate sinonime ale formei, îndeosebi ale formei A, adică *al* sistemului — denumiri ce nu erau întîmplătoare, grecii fiind convinși că frumosul (în special vizual și auditiv) *rezidă* în sistemul și proporțiile părților, în formă. Aceasta era principala și Marea lor Teorie

estetică. Teoria aceasta — după mărturia lui Aristotel

— se născuse printre pitagoreici, desigur în secolul al V-lea î.e.n. — și anume sub acest aspect: frumosul rezidă în simpla și precisă proporție a părților. Strunele sună armonios atunci când lungimea lor corespunde unor raporturi numerice simple ca de pildă: 1: 2 (octava) sau 2:3 (cvinta). Porticul unui templu e perfect dacă înălțimea, grosimea și dispunerea coloanelor sînt conforme modulului admis (de ex. arhitecții templelor dorice admiteau ca raport adecvat al grosimii coloanelor față de intervalul dintre ele, 5: 8). La fel, un om e frumos ca o statuie dacă are proporții juste (sculptorii cereau ca raportul dintre cap și trunchi să fie 1: 8, iar între frunte și față 1: 3).

Convingerea că frumosul atîrna de proporții era exprimată de către filozofii pitagoreici în formula cea mai generală: „ordinea și proporția sînt frumoase” (Stobaios, *Ekl*, IV 1. 40 H). „Orice artă — spuneau ei — se naște din număr.” Există deci o proporție atît în sculptură ca și-n pictură. Vorbind în general, orice artă e un sistem de percepții, iar sistemul e un număr, deci se poate spune pe bună dreptate: „datorită numărului, totul arată frumos” (Sextus Empiricus, *Adv. math.*, VII. 106).

Punctul de vedere pitagoreic a fost păstrat de Platon: „Respectarea măsurii și proporției e totdeauna frumoasă” (*Phileb.*, 64 E). „Urîtenia nu e nimic altceva decît lipsa de măsură” (*Sophista*, 22 A). La fel judeca lucrurile Aristotel (*Poet.*, 1450 b 38 J: „Principalele specii ale frumosului sînt: sistemul exact, proporția și forma bine definită”. Nu altfel judecau stoicii: „Frumusețea trupului constă în proporția membrelor, în reciprocitatea lor și-n raport cu întregul și la fel se petrec lucrurile cu frumusețea sufletului” (Sto-baios, *Ekl.*, II. 62. 15). Tot așa afirma Cicero (*De off.*, I 28. 98.):

„Frumusețea trupului acționează asupra văzului prin alcătuirea armonioasă a membrelor”. Din cele șase virtuți ale arhitecturii menționate de Vitruvius (*De ar eh.*, I 2. 1.) măcar patru — *ordinatio*, *dispositio*, *euryth-mia* și *symmetria* — constau în alcătuirea justă a părților. Rareori o teorie generală a fost admisă în mod atît de general și-atît de îndelung. Un istoric al esteticii din veacul trecut, R. Zimmermann (*Geschichte der Ästhetik*, 1858, p. 192j scria că „principiul artei antice a fost forma”. E adevărat, și chiar în această accepțiune a formei: ca sistem și ca proporție a părților.

Situația privilegiată a formei-sistem a fost luată în discuție abia către declinul antichității, în veacul al III-lea e.n., mai ales de Plotin (*Enn.*, I 6.1. și VI 1.22). El nu tăgăduia că frumosul își are temeiul în proporția părților; în schimb nega faptul că frumosul ar consta numai în aceasta. Căci dacă ar fi așa, atunci ar fi frumoase doar obiectele compuse, pe cîtă vreme pot fi frumoase și cele simple: soarele, lumina, aurul. Deci frumosul — după Plotin — constă nu numai în proporție, ci și-n strălucirea obiectelor. De unde, forma (A), fără să-și piardă poziția privilegiată în teoria artei, își pierdu totuși exclusivitatea.

Însă estetica veacurilor de mijloc se înfățișa sub două aspecte. Sub unul din ele, conform cu tradiția greacă antică, se afirma că frumosul și arta constau în formă. E ceea ce s-a susținut și s-a continuat de către Augustin, care scria (*De ord.*, Despre ordine II 15, 42 j: „Place numai frumosul, din frumos numai formele, din forme — proporțiile, din proporții — numerele”. Nici un grec din epoca clasică n-a exprimat această concepție antic-elenică mai lămurit decît acest părinte al bisericii. În alt loc (*De vera rel.*, XII

12) același scria: „Nu există un lucru bine întocmit care să nu fie frumos”. Și încă (*De musica*, VI 12.39 J: „Lucrurile frumoase plac din pricina numărului inclus în ele”. Și în fine (*De nat. boni*, 3): „Cu cit lucrurile posedă în mai mare măsură proporție, formă și ordine, cu atît sînt mai bune”. Acest triplet — *modus*, *species*, *ordo* * — a devenit formula esteticii medievale și ca atare ea a dăinuit o mie de ani. A fost repetat clar în veacul al XIII-lea de marele compendiu scolastic cunoscut sub denumirea de *Summa Alexandri* (II, p. 103): „Un lucru poate fi frumos pe lume dacă posedă măsură, formă și ordine, *modum*, *speciem et ordinem*”. Erau cele trei sinonime a ceea ce numim astăzi formă (A).

Principalul termen medieval pentru forma A era „*figura*”¹¹ (de la *figere* — a forma, a închipui). Abelard (*Logica ingr.* ** p. 236 o definea ca o alcătuire a trupului (*compositio corporis*) atît al modelului cît și-al statuii. Însă expresia „forma” era deopotrivă uzitată în aceeași accepțiune — și încă de timpuriu, căci deja în veacul al VH-lea Isidor din Sevilla în ale sale *Differentiae* punea față-n față termenii „*figura*” și „*forma*”. În veacul al XII-lea, Gilbert de la Porree (*In Boethii De Trin.*, în legătură cu lucrarea lui Boetiu despre Treime, ed. 1570, p. 1138) scria: „Despre formă se vorbește în multe înțelesuri, printre altele și-n acela de figură a trupurilor”. Tratatul *Sententiae divinitatis* {*Tract.*, I. 1, ed. Gayer, p. 101) din același secol, distingea forma noțională (va fi vorba de ea ca formă D) și forma vizuală (forma A). Clerambault din Arras (*Expos. super Boethi De trin.*, Tp. 91, Expunere despre lucrarea lui Boetiu)... odefinea astfel: în lucrurile materiei ale „forma e alcătuirea corespunzătoare”. Alain

de Lille (*Anticlaudianus*, *Contra lui Claudian*, Migne, voi. 210, p. 534) menționează ca sinonime: formă, înfățișare (figură), măsură, număr, legătură. Ceea ce în antichitate purta numele de simetrie, armo-

* Măsură, formă ordine (ordonare) (n.tr.). ** Logica „ingredientibus”, adică „pentru începători”.

nie, proporție, acum se numea formă. Konrad din Hirschau (ed. Huygens, XVII) definea forma ca o alcătuire exterioară (*exterior dispositio*) și o considera sub aspectul numărului sau proporției, sau al dimensiunii sau al mișcării.

Așa au rămas lucrurile până la finele Evului mediu. Duns Scotus (*Super praed.*, Despre categorii q. 36 n. 14) preciza: „Forma și figura sînt alcătuirea exterioară a lucrurilor”. Iar Okham (*Expos. aurea*, Expunerea de aur p. 94J: „Figura, forma [...] desemnează o anumită și precisă ordine a părților”. Pe cîtă vreme antichitatea, precum și Evul mediu timpuriu, avînd în vedere ceea ce astăzi numim formă (în sensul A), vorbeau despre proporție, măsură, ordine, uzitînd relativ rar expresia „formă”; pentru Duns Scotus și pentru Ockham aceasta era deja o terminologie curentă: formă = figură.

Relativ curînd, forma a pătruns în limbajul artei sub aspectul de adjectiv, „*formosus*”, desemnînd ceea ce e bine format, modelat, frumos; el mai includea și o apreciere estetică: era manifestarea recunoașterii veacurilor de mijloc pentru noțiunea de formă. Din aceasta deriva substantivul „*formositas*”, adică formă agreabilă, înfățișare armonioasă, frumusețe. La fel exista adjectivul „*de-formis*”, lipsit de formă, urît. La Bernard de Clair-vaux (*Apoi. ad Guillelmum* *, Migne, 915) apare următorul joc de cuvinte: „*ormosa deformitas*” și „*deformis formositas*” : așa numea el frumosul îndoelnic al artei timpului său: diformitate frumoasă, frumusețe diformă.

Intr-o a doua ipostază, estetica medievală a mers pe urmele lui Plotin și i-a acceptat concepția dualistă despre frumos, concepție fundamentată pe ideea de formă, însă nu numai pe aceasta. În prima ipostază, cel care-o vehiculase fusese Augustin, acum era Pseudo-Dionysios, căruia îi aparține cunoscutul dublet: proporție și strălucire, *euarmostia și aglaia* (coeziune și strălucire),

* Titlul complet: *Apologie în favoarea lui Guillaume de Saint-Thierry* (n. traci.).

consonantia și *claritas* (armonie sau concordanță și strălucire). Această concepție își avea și ea numeroși adepți la momentul culminant al scolasticii. Robert Grosseteste (*Hexaemeron*, Cele șase zile, 107 V) definea frumosul ca proporție, cu toate că despre frumusețea luminii scria: „nu sălășluiește nici în număr, nici în măsură, nici în pondere”. Înaintea tuturor, Toma din Aquino s-a alăturat acestei concepții. Chiar în opera sa timpurie, comentariul la opera *De divinis nomi-nibus* a lui Dionysios Areopagitul (c. IV, lect. 5), el scria că un lucru e numit frumos atunci cînd, pe de-o parte, posedă strălucire trupească ori spirituală, iar pe de alta, dacă e construit după proporția cuvenită. Iar în *Summa theologiae* (II-ae, Ii-a 180 a. 2 ad 3) s-a exprimat și mai lapidar: „*Frumosul sălășluiește întru strălucire și proporție*” (*pulchrum consistit in quadam claritate et proportionem*).

Aceste două curente ale esteticii în raport diferit față de forma A s-au păstrat pînă la vremea Renașterii. Linia trasată de către Pseudo-Dionysios a fost păstrată de către Academia platoniană din Florența. Marsilio Ficino, spune în comentariul său la *Banchetul* lui Platon (V, 1): „Sînt unii care consideră frumosul ca un sistem al părților componente, sau pentru a folosi propriile lor cuvinte, concordanța și proporția [...] Noi nu acceptăm opinia lor, căci un sistem de acest gen apare numai în obiectele compuse și-n acest caz nici un lucru simplu n-ar putea fi frumos. Pe cîtă vreme culorile pure, lumina, sunetele izolate, strălucirea aurului și argintului, știința, sufletul, le numim frumoase și cu toate acestea sînt lucruri simple”. Concepția era în acord cu aceea a lui Plotin și cu a adepților săi medievali. La fel s-a exprimat Pico della Mirandola. Totuși în epoca Renașterii, exponenții acestei concepții dualiste au fost în minoritate. Din nou a precumpănit teoria clasică: frumosul rezidă exclusiv în sistemul și proporția părților, exclusiv în formă (A). Așa s-au petrecut lucrurile începînd cu Alberti 319 (*De re aed.*, V, 2 și II 5[^], care a dat tonul teoriei

renascentiste despre frumos și artă: „Frumosul e armonia tuturor părților îmbinate între ele”, „frumosul e acordul și potrivirea deplină între părți”, ceea ce Alberti numea „*concerto*” (în sens de acord), „*consenso*”,

„*concordantia*”, „*corrispon-denza*” și mai cu seamă în latinește „*concinnitas*” *, termen devenit cel mai tipic pentru forma perfectă, de la Renaștere încoace. Totuși Alberti (ibid., IX 5) a mai folosit și alte denumiri:

„*ordine*”, „*numero*”, „*grandezza*”, „*collocatione*” (ital. collocazione = așezare, plasare exactă) și *forma*.

Urmașii lui n-au pierdut prea mult timp ca să analizeze forma ca proporție și armonie — lucrul li se părea simplu și clar, în schimb, ei confirmau faptul că numai forma decide caracterul frumosului. Cardinalul Bembo scria (*Asolani*, 1505J: „Frumos este trupul ale cărui membre păstrează între ele o proporție, precum și sufletul ale cărui virtuți au între ele o armonie”. Marele Paliadio (*I quattro libri*, 1570, I l.p. 6) vedea preeminența arhitecturii în „forme belle e regulate”. Iar filozoful matematician Cardano (*De subtilitate*, 1550, p. 275) la întrebarea: ce e frumosul? răspundea: „Lucrul recunoscut ca perfect și căruia numai cu privirea îi recunoaștem simpla proporție”.

Practica Renașterii — și natural a lui Albert însuși, precum și-a lui Paliadio, dar și a altor arhitecți, sculptori, pictori — a fost în acord cu această teorie. La mijlocul veacului trecut, cînd începuseră a fi întreprinse studiile istorice despre artă, una dintre primele realizări pe-acest tărîm a fost demonstrarea de către Thiersch și Burckhardt (*Die Geschichte der Renaissance in Italien*) a teoriei ce susținea că arhitectura Renașterii a operat

permanent cu aceleași proporții. Aceasta implica convingerea că de proporție și de formă depindea perfecțiunea operelor de artă. Pentru filozofii și artiștii Renașterii, această convingere

* La Cicero, termenul înseamnă dibăcie, măiestrie, în g'lijire; la alți autori latini desemnează și calitatea unei topimiri exacte și regalate (n. trad.). 3

a constituit o dogmă la fel de statornică precum fusese în antichitate. Aceeași concepție despre arta fundamentată pe formă s-a păstrat și în Franța secolului al XVII-lea, formulată fiind mai cu deosebire de către Poussin. Încă mai evident a fost expusă de către Academie, punându-se un accent special asupra *regulilor* obligatorii pentru realizarea formei, așa cum citim la teoreticienii timpului, ca Felibien, Bosse, Du Fresnoy, Testelin¹. Clasicul arhitecturii, Fr. Blondel, a proclamat concepția clasică în al său *Cours d'architecture* (V Părție, Livre V, eh. XIX, p. 785): într-o construcție, esențiale sînt «*Vordre, la situation, Varrangement, la forme, le nombre, laproportion.*» * Primatul formei în sensul sistemului părților, îndeosebi al sistemului simplu, transparent, susceptibil de a fi desemnat printr-un număr, a slăbit cumva în secolul al XVIII-lea printre curentele romantice. Totuși, esteticianul tipic al acestui secol, J. G. Sulzer în a sa istorie a artelor frumoase (*Allgemeine Theorie der schonen Kiinste*, 1771/4J definea forma ca „modul în care varietatea e îmbinată într-un întreg” și susținea că „*formele*”, din pricina *forței estetice* pe care-o posedă, „constituie principalul obiect al artei desenului.” Convingerea în ponderea estetică a formei s-a afirmat încă spre finele secolului în cadrul noului clasicism, în scrierile lui Winckelmann (*Werke*, IV 49) și ale lui Quatremere de Quincy (*Considerations sur l'art du dessin*, 1791, p. 66). Acesta declara că autenticul frumos „e geometric”. Și independent de curentele artei, de oscilațiile lor de la clasicism la romantism, Kant scria în 1790 (*Kritik der Urteilskraft*, § 52) că „în orice artă frumoasă momentul esențial constă în formă și nu în materia sentimentului”.

¹ A. Fontaine, *Les doctrines d'art en France*, 1909; H. Lohmiiller, *Diefranzosische Theorie der Malerei im XVII Jahrhundert*, 1933; W. Tatarkiewicz, *Hisłona estetyki*, III, 1968. V. trad. rom. (*Meridiane*, 1978), voi. IV, partea a II-a, cap. VI, § 3 și urm. (passim).

* Ordinea, amplasarea, aranjamentul, forma, numărul, 321 proporția (în fr. în text — n.tr.).

În prima jumătate a veacului trecut, frumusețea ideală, „idealische Sehonheit”, i-a distras pe esteticieni de la noțiunea de formă, dar pentru scurt timp. Termenul, noțiunea, denumirea formei (A) au revenit în estetica lui Herbart și mai cu seamă la elevul său Zimmermann; întreaga sa estetică (1865) era concepută ca „Form-Wissenschaft”, o știință a formei chiar în sensul formei A, adică în sensul raportului reciproc al elementelor. Când teoreticianul englez în materie de artă contemporan cu noi, R. Fry, scrie că realizarea vremurilor noastre e „evidențierea relațiilor formale”, comite o greșală din punct de vedere istoric: căci tocmai cu acestea s-a înfiripat estetica greacă. E adevărat că secolul nostru, în unele curente ale artei și teoriei de artă a, pus *din nou* pe primul plan forma în diversele accepțiuni ale acestui cuvînt, în special în sensul A. E ceea ce au făcut mai ales Witkiewicz (*Noi forme în pictură*, 1919,) și formiștii polonezi, Clive Bell în Anglia (*Art*, 1974) ca și Roger Fry (*Vision and Design*, 1920,). Acesta din urmă își fundamentează teoria după cum urmează: emoțiile generate de arta figurativă se destramă foarte repede, pe cîtă vreme cele corelate cu sentimente care persistă și nu slăbesc, nu se destramă — aceste sentimente sînt cele generate de raportul pur formal (*what remains, what never grows less nor evaporates, are the feelings dependent on the purely formal relation*) *. El explică faptul prin aceea că există o deosebită „delectare în percepția ordinii, în caracterul necesar al relațiilor” (*inevitability in relation*). Alți artiști și teoreticieni ai timpurilor noastre vorbesc la fel, deși utilizează altă terminologie. În loc de „formă”, spun de ex. „invarianti”. Le Corbusier scria în „Esprit nou-veau” (1921), că scopul artei e „[de] prendre conscience des invariants” și că «*la science et l'art ont l'ideal commun de generaliser, ce qui est la plus haute fin de l'esprit*». Când sculptorii

* Adică sînt cele „ce rămîn permanent, nu slăbesc niciodată și nu se destramă; sînt sentimente depinzînd de o relație pur formală” (n. a. — subl. în original).

Gabo și Pevsner (în *Manifestul* din 1920) spun că artistul se desparte violent de tot ce-i întlm-plător și local pentru a păstra „ritmul constant al forțelor”, nu fac decît să repete în altă terminologie vechea teorie a formei (A). Dintre cei ce, în secolul nostru, s-au ocupat și se ocupă cu forma în artă, unii, ca E. Monod-Herzen (*Principes de la morphologie generale*, I, 1956J îi dau o interpretare pur geometrică, alții, ca M. Ghyka (*Le nombre d'or*, 1939j, îi conferă una ocultă. Ambele interpretări fuseseră cunoscute pitagoreilor din antichitate: însă aplicarea generală a ponderii speciale a noțiunii de formă așa cum era înțeleasă în teoria antică a artei, în secolul nostru e proprie doar cîtorva curente, în schimb ea e mai radicală și mai polemică. Odiñoară, ea dădea expresie unei arte ce exista realmente, acum constituie un manifest dirijat împotriva artei existente. Pe vremuri, termenul „formă” și sinonimele sale erau suficiente, acum au apărut „formismul” și „formalismul”.

Esteticianul american K. Aschenbrenner (*Formă și formalism*, 1969 soluționează astfel disputa contemporană despre formă: Forma (A) nu decide singură acțiunea estetică a operei (căci elementele au un rol similar), în schimb ea singură poate fi analizată în mod adecvat și deci numai ea e adevăratul obiect al *teoriei* estetice. Iată prin urmare noua soluție a vechilor probleme. Privind cu două milenii în urmă, vedem că forma (A) a însemnat fie același lucru ca și *sistem în genere*, fie sistem organic, frumos, armonios — de unde sinonimele *symmetria*, *concordantia*, *concinuitas*. Sau mai înseamnă sistem rațional, exemplar, regulat, exprimabil în numere — așa cum a fost concepută îndeosebi la pitagorei sau la Augustin — de unde diversele sinonime grecești și scolastice ale formei. Însă o analiză mai exactă distinge forma A (indiferent ce sistem) de forma A 1 (sistem regulat,

armonios). Tocmai datorită lui A 1, noțiunea de formă A a dăinuit în teoria artei atât de îndelung și a ocupat o poziție privilegiată.

Asocierea noțiunii formei A numai cu noțiunea formei A 1 (în sensul că numai *forma cu deosebire valoroasă* merită numirea de formă) poate fi observată în multe domenii: luăm deocamdată un exemplu din cel al paleografiei 1 atins². Un anumit tip de scriere din veacurile XIII—XIV e numit „*littera formalis*”, însă numai acela folosit la transcrierea textelor biblice, liturgice, avînd un caracter oarecum solemn. Iar în scrierea curentă, obișnuită (*littera cursiva*), a apărut în jurul lui 1400 o variantă mai nobilă, caligrafică — și aceea, dar numai aceea, se numește „*cursiva formata*”.

Termenul *structură*, des întrebuințat astăzi, e apropiat de semnificația formei în sensul A. El desemnează doar formele neîntîmplătoare, formate *dinăuntru*, datorită forțelor interne. În această accepțiune, se vorbește îndeosebi despre structurile biologice sau geologice; relativ de curînd termenul și noțiunea și-au aflat o aplicare în teoria limbii și-n teoria artei, mai ales a artei literare. Aceasta exprimă punctul de vedere conform căruia operele literare posedă forme nearbitrare, ci generate prin efectul unor legi și procese naturale. Deci, dacă structurile trebuiesc asociate speciei formelor, atunci e vorba de forme apropiate de A și mai ales de A 1, fiind totuși de-un caracter propriu, *sui generis*; se cere, prin urmare, să le găsim un alt simbol: *forme A2*.

Concepția că numai forma e importantă sub raport estetic s-a numit formalism. Formularea clasică, provenind de la R. Zimmermann (1865), sună astfel: „Lucrurile simple nici nu plac, nici nu displac. În cele compuse place sau displac în mod exclusiv forma. Părțile, abstracție făcînd de formă, materia lucrurilor, sînt indiferente. În aceste trei enunțuri rezidă fundamentul esteticii”. Aici forma e înțeleasă în sensul A. Formalismul, ca obiect de discuție în timpurile mai apro-

^a Exemplul mi-a fost dat de către prof. J. Karwasiiska (n. aut.).

piate nouă, o înțelege mai cu seamă în alt mod, ce va fi numit aici forma B.

II. Istoria formei B

Pe cită vreme forma în prima sa accepțiune (A) a însemnat același lucru ca și termenul de sistem, în a doua (B) înseamnă *aspectul* obiectelor. În prima accepțiune, corelatele formei erau componentele, elementele, părțile, anumitele culori în pictură ori sunete în muzică; în a doua, corelatele sînt conținutul, sensul, semnificația. Cunoscutul enunț: „nu există culori frumoase, ci e frumoasă numai combinația lor”, e de fapt un elogiu al formei A, iar paradoxul popular pe vremuri: „o căpățîna de varză poate fi la fel de frumoasă ca și capul unui sfînt”, era elogiu al formei B. Pictorii impresioniști au pus accentul pe forma — aspect, iar cei abstracționiști pe forma — sistem. Cei doi Witkiewicz, tatăl și fiul, erau partizanii formei în artă, însă tatăl era al formei-aspect, iar fiul mai cu seamă al formei-sistem.

Ambele noțiuni au fost adesea combinate — și chiar în zilele noastre. Totuși, deja în veacul al XIII-lea sfîntul Bonaventura în *Maximele* sale (IV *Sent.* D. 48a 2q 3) le-a separat (sub denumirea de „*figură*”, sinonim al formei) în mod clar: „Sensul formei e dublu, mai întîi — e un *sistem închis de linii, al doilea — e aspectul exterior al lucrurilor*” (*Figura dicitur [...] uno modo dispositio ex clausione Unearum... secundo modo exterior rei facies sive pulchritudo*), cu alte cuvinte ea constituie „frumusețea”.

A. Sofiștii din antichitate au fost primii care au deosebit forma B și i-au evidențiat ponderea. Au efectuat aceasta pe terenul artei cuvîntului: în poezie, ei separau anume „sunetul cuvîntelor” de „conținutul important”. Prin „sunetul cuvîntelor” — și deopotrivă „frumusețea ritmurilor” — și bogăția rostirii — înțelegeau ceea ce noi numim forma poeziei, mai ales forma B.

Diferențierea formei de conținut a fost păstrată de poetica elenismului. Definiția lui Poseidonios deosebea în poezie vorbirea însăși de semnificația vorbirii, de creația semnificantă (*semantikon poiema*). A existat și punerea față-n față (Philodemos, *De poem*, V) a „rostirii” (lexis) și a „obiectului” (*pragma*). Cel puțin, de la De-metrios încoace (*De elocutione*, 75 Despre modul de exprimare a fost cunoscută și uzitată o altă formulă de opunere a conținutului și formei: „despre ce vorbește opera” (*ta legomena*) și „cum vorbește” (*pos legetai*). Această formulă era cea mai generală și mai elastică. Și chiar în veacul al III-lea al erei vechi existau scriitori care, în acest sens, erau formalisti. Filodemos în cartea a V-a a poeticii sale (*Ober die Gedichte*, V, ed. Jensen) redă fraza lui Andromenides din acel veac: „Problema nu e să se spună ceea ce încă nimeni n-a spus, ci să se spună așa cum nu e nimeni în stare să spună”.

Unele școli din antichitatea tîrzie nu numai că distingeau în arta cuvîntului forma-rostire, dar îi dădeau o importanță deosebită, descoperind în ea esența însăși a acelei arte și chiar în sensul cel mai strict, în acela al interpretării pur acustice. Cicero și Quintilian socoteau că în arta cuvîntului importantă e *judecata urechii* (*aurium iudicium*); și chiar înaintea lor, în veacul al III-lea î.e.n., unui învățat greci țineau seamă exclusiv de judecata aceasta. S-au păstrat numele acestor formalisti antici; dintre aceștia, Krates afirma că versurile bune se deosebesc de cele rele în mod exclusiv prin sunetul plăcut, iar Herakleodor, în chip mai lămurit (și reunind forma A cu forma B), vedea proeminența versurilor bune în alcătuirea delectabilă a sunetelor (Philodemos, *Voi. Herc.*, Sulurile găsite la Herculaneum, 2 XI 165). În poezie ei nu numai că opuneau conținutului forma, însă chiar o socoteau pe aceasta mai presus de conținut.

Evul mediu a separat încă și mai net forma poetică de conținutul poetic: a fost meritul scolasticilor, maeștri în arta denumită „deosebirea termenilor” (*distinctio terminorum*). Dar încă mai de timpuriu, în jurul anului 600,

Înainte de epoca scolastică, Isidor din Sevilla (*Sententiae*, II 29, 19) deosebea în poezie aranjamentul cuvintelor (*compositio verborum*) de gândirea ce exprimă adevărul (*sententia veritalis*), deci distingea forma (B) de conținut. Scolasticii, cel mai adesea, puneau față în față forma și conținutul — adică, pe de o parte factorul exterior, de cealaltă factorul intern al poeziei. Conținutul era numit cugetare lăuntrică (*sententia interior*), iar forma, podoabă exterioară a cuvintelor (*superficialis ornatus verborum*). Ei deosebeau un dublu aspect al formei: de o parte cea pur senzorială și anume cea acustică, desfășurând auzul (*quae mulcet aurem*) sau, altfel spus, muzicală, dulceața cântecului, a poeziei lirice (*suavitas canlilenae*); de cealaltă, forma intelectuală sau imaginativă, modul de exprimare (*modus dicendi*), cuprinzând tropii și figurile de stil, dar mai cu seamă având un caracter optic, vizual, făcând apel la imagini și constituind latura plastică a poeziei. În special, Mathieu de Vendôme a dezvoltat studiul acestor diferențieri (*Ars versificatoria*, p. 153). Atât „ornatus verborum” cit și „modus dicendi” se încadrau în ceea ce investigațiile actuale numesc forma B. În poetica medievală, conținutul avea și el un sens dublu, cum s-a văzut mai sus, *sententia interior*, cuprinzând pe de-o parte *fondus rerum* (tema, fondul operei) și încheierea întîm-plărilor descrise în opera dată, iar pe de altă — nucleul ideatic, sensul religios sau metafizic. Poetica medievală distinge deci forma de conținut; dar îndeobște nu folosea termenul „formă” (acesta fiind rezervat pe-atunci noțiunii pe care aici o desemnăm drept forma D).

Tot atât de precis a separat conținutul de formă poetica Renașterii, deosebindu-le sub denumirile de „verba” cuvinte și „res” lucruri. În conținut³ se includea ideea creatoare (*inventio*) și gândirea

(*sententiae*), iar în formă, rostirea (*elocutio*). Unii scriitori, ca Fracastoro și Castelvetro, numeau forma „unealtă” (*stromento*), exprimând astfel convingerea că rolul ei e pur auxiliar.³ Alții, ca Robortello, vedeau adevărata menire și valoare ale poeziei chiar în cuvintele frumoase, adecvate, alcătuite în chip corespunzător, adică — în formă. Poziția formei a devenit mai solidă în estetica literară a manierismului; la drept vorbind, unul dintre curențele lui numit „conceptismo” își propunea drept țel subtilitatea *gîndirii* (prin urmare, conținutul), însă un alt curent, „culte-ranismo” pune accentul pe ingeniozitatea și subtilitatea *limbajului* (deci a formei) (B. Gracián, *La agudeza y arte del ingenio*, 1648). Totuși, chiar dacă manierismul literar pune față-n față — mergînd pe urmele lui Demetrios — „forma” și „conținutul”, adică „ceea ce e spus” și „cum este spus”, toate curențele manieriste se preocupau în mod exclusiv de formă. Că expresia „formă” era pe-atunci încă puțin uzitată, rămînînd pe terenul aristotelicienilor, care o aplicau în alt mod — aceasta e cu totul altă chestiune.

B. Noțiunile de formă și conținut apăruseră pe atunci exclusiv în poetică, unde au dăinuit îndelung, ocupînd poziții de frunte. În secolul luminilor, problema raportului dintre formă și conținut încetase totuși să mai atragă spiritele cucerite de alte probleme: pe paginile tratatelor de poetică foarte rar mai figurează expresia „formă”, precum și sinonimele ei. Dar în secolul trecut, se revine la această chestiune — și nu numai în poetică, dar și-n teoriile tuturor celorlalte arte, de timpuriu, adică la mijlocul veacului, în teoria muzicii, iar ceva mai tîrziu în teoria artelor frumoase. Era o schimbare esențială, căci pînă atunci forma B fusese aplicată numai la domeniul poeziei.

³ Gf. B. Weinberg, *A History of literary Criticism in the Italian Renaissance*, 1961.

Forma și conținutul erau distincte în arta cu-vîntului, căci în ea și numai în ea, ele constituiau două straturi diferite și net delimitate, de loc asemănătoare între ele: cuvinte și lucruri, *verba* și *res*. Aici forma e a limbajului, conținutul — al obiectelor; cititorilor le sînt prezentate direct numai cuvintele, prin care indirect ei își imaginează obiectele. În nici o altă artă nu există atare dualism între formă și conținut.

Cu toate acestea, și-n alte arte există un temei de separare a conținutului de formă. Operele muzicale exprimă ceva, tablourile și sculpturile exprimă, arată, sugerează ceva și anume un conținut, nu o formă. Totuși, în aceste arte situația e alta, fiindcă în ele nu există două straturi atât de diferite, ca *verba* și *res*. Pe un tablou al lui Monet se văd malurile Senei, acesta e conținutul tabloului; însă conținutul se află pe pînza pictată, nu dincolo de ea. Privitorul vede malurile Senei, nu numai culori și forme. Conținutul unui roman e dincolo de ceea ce vede cititorul, dincolo de pagina tipărită; pe cîtă vreme, privitorul vede într-un tablou conținutul lui. Dincolo de tablou nu e conținutul său, ci obiectul, modelul său — după care s-a călăuzit pictorul. Aplicarea noțiunilor și conținutului corespunzătoare formei (B) la artele plastice a dus la o transformare; s-ar putea spune că, pe lingă mai vechea noțiune a formei, cunoscută din domeniul poeziei, au apărut alte noi noțiuni ale formei B 1, mai generale și generalizatoare. Multă vreme n-a existat nici un prilej ca să se combine forma A cu forma B, căci una din noțiuni se aplica mai ales în plastică, cealaltă — exclusiv în poezie, ambele apărînd cu precădere sub alte denumiri. Lucrurile s-au schimbat cînd forma B a pătruns în teoria artelor plastice, unde s-a vorbit despre formă în ambele ei accepțiuni, fără să se precizeze în care anume; ambele forme erau

combinat, ori se *reuneau* într-o singură noțiune: enunțul „în artă e importantă numai forma” voia să afirme că important e doar aspectul (nu conținutul), iar în aspect numai sistemul (nu elementele), adică forma B și în cadrul ei, forma A. Această noțiune a formei la puterea a două fusese de regulă aplicată fie conștient, fie (ca desigur în cazul lui Witkiewicz) ca rezultat al nediferențierii celor două înțelesuri ale termenului „formă”.

6. O altă cotitură notabilă în istoria formei B a fost următoarea: forma și conținutul, considerate ca factori egal de necesari și completându-se reciproc, în secolul trecut și mai ales în al nostru, au început să rivalizeze. Deci s-a născut o discuție inexistentă mai înainte: ce e mai important în artă — forma sau conținutul ?

Această dispută a fost alimentată de partizanii radicali ai formei, ca St. I. Witkiewicz, care afirma că „esența lucrurilor rezidă *întreagă și în mod unic* în Forma Pură”, scriind forma pură cu majuscule. El era unul dintre mulți — epoca lui (1920 — 1939) fiind aceea a manifestelor formaliste, suprematiste, uniste, puriste, neoplasticiste, a manifestării lui Malevici în Rusia, a lui Le Corbusier în Elveția, a formiștilor în Polonia, a lui Mondrian în Olanda, a lui Focillon în Franța. Teza formalismului într-o formulare moderată sună ca și la Le Corbusier: „în adevărata operă de artă forma e *cea mai importantă*”¹¹. În formularea extremistă, ca la Witkiewicz, ea sună: importantă e *numai* forma, iar în versiunea negativă: conținutul nu e important. Ceea ce înseamnă: tema, narațiunea, concordanța cu realitatea, ideea, ceea ce reprezintă și nici măcar ceea ce exprimă opera de artă, nu sînt importante. Căci, după formula lui Focillon (*La vie des formes*, 1934J, formele nu sînt nici semne și nici imagini, ele se semnifică și se exprimă numai pe sine.

Pentru formalism, în aspectul său moderat, conținutul e totuși un element necesar, indispensabil al operei de artă. Kandinsky (*Ober das Geistige in der Kunst*. Despre spiritual în artă, 1910) scria: „Forma fără conținut nu e o mîină, ci o mînușă goală umplută cu aer. Artistul iubește cu pasiune forma, așa cum își iubește uneltele sau mirosul de terepentină, căci ele sînt

niște mijloace utile în slujba conținutului” în schimb, pentru formalismul extremist, conținutul e inutil; în artă e suficientă forma; conținutul nu ajută, poate doar să fie o piedică. În legătură cu acest cuvînt de ordine, a căpătat o deosebită însemnătate și diferențierea celor *două specii de forme*: cele cărora le corespunde un anumit conținut și cele cărora nu le corespunde nici unul. Căci sînt forme ce *reprezintă* (reprezentative, sau „reprezenționale” obiectivate, figurative) și sînt altele abstracte (nefigurative). Dualismul formelor fusese observat demult, căci deja Platon (*Phileb.*, 51 c) opunea „frumusețea ființelor vii” și „frumusețea cercului și-a liniei drepte”. În veacul al XVIII-lea, dualismul acesta își avu locul asigurat în teoria artei și Kant distingea frumusețea liberă (*freie Schonheit*) de cea aderentă (*anhängende Schonheit*), iar diferențierea dintre *intrinsic* și *relative beauty* avea un înțeles similar. Dacă nu Witkiewicz a inventat numirea formelor „pure”, cel puțin el le-a generalizat în literatura polonă pentru formele lipsite de conținut.

Totuși, opunerea aceasta radicală a celor două specii de forme rămîne o chestiune deschisă. Un pictor abstracționist, cum a fost Kandinsky, a arătat că formele abstracte reprezintă numai extrema limită a unei serii continue de forme, de la cele pur obiectuale la cele abstracte. Nemaivorbind despre faptul că formele abstracte se nasc în mod variat din inspirații obiectivate și că ele operează asupra receptorilor cel mai adesea printr-o asociere cu obiectele. Dar fie că lucrurile stau așa sau altfel, în secolul nostru, forma (B) a ajuns la punctul culminant în teoria artei.

III. Istoria formei C

Multe dicționare, cînd explică numirea de formă, în primul rînd dau cel de-al treilea înțeles. *Dicționarul filozofic* al lui Lalande începe astfel: forma ³și e „figura geometrică alcătuită din contururile obiectelor”. La fel în *Dicționarul limbii franceze* al lui P. Robert: lungă listă a sensurilor acestui termen începe cu definiția: forma e „ansamblul conturilor unui obiect.”

Cînd în vorbirea curentă contemporană se utilizează expresia „formă”, e cel mai adesea cu înțelesul acesta — cel inițial și firesc, alături de care toate celelalte par figurate sau cel puțin derivate secundare. Astfel înțelegem, forma pe care o vom numi C, e sinonimul conturului, însă și al figurii, al aspectului, e apropiată ca sens cu suprafața și de asemenea cu noțiunea de corp.

Forma C nu prezintă numai o exprimare a vorbirii curente, ci se aplică și în arte, mai ales în cele plastice, la operele arhitectului, sculptorului, pictorului. Ei sînt cei ce se străduiesc să redea ori să reconstruiască forme înțelese în sensul acesta. Dacă forma B e o noțiune naturală pe tărîmul poeziei, forma C aparține teoriei artelor plastice. Și nici nu poate fi altfel, de vreme ce, prin definiție, ea se referă la contur; formele C sînt forme spațiale. În istoria *teoriei* artei, forma C a jucat un rol însemnat, deși numai într-o anumită perioadă, în special între secolele XV—XVIII: atunci, în acea teorie, ea constituia o noțiune de bază, sub numele de „figura” sau „desen” (în textele latine predomină „figura”, în cele italiene — „disegno”), căci „forma” era uzitată cu altă nuanțare (despre care A’a fi vorba ca despre forma D). Desenul era sinonimul firesc al formei în această accepțiune; termenii polonezi „rys” și „zarys” (desen și eboșă, avînd același etimon) sînt și sinonime ale conturului. Despre desen vorbește Vasari (*Le Vite*, 1550), zicînd că e „simile a una forma”, iar alt scriitor din același veac, F. Zuccaro, definea desenul ca *formă fără substanță corporală*.

Forma C se referă numai la desen și nu la culoare; în aceasta rezidă deosebirea netă între ea și forma B. Pentru scriitorii veacului al XVI-lea forma (C) și culoarea constituiau un contrast esențial, polii diametral opuși ai

picturii, așa

cum citim, de ex., la Paolo Pino (*Dialogo di pittura*, 1548J. În veacul următor, în artele vizuale, între formă și culoare s-a inițiat o adevărată emulație. Desenul, mai ales în cercurile academice, posedă o înfățișare decisivă. Totdeauna desenul trebuie să indice direcția și să fie „busola”, scria Le Brun, dictatorul artelor sub Ludovic XIV (*Conference*, 1715, p. 36 și 38J. Iar Testelin, istoriograful Academiei franceze de Pictură și Sculptură (*Sentiments*, 1696, p. 37 J: „Un bun și corect desenator, chiar dacă e colorist mediocru, va fi mai demn de stimă decât cel ce, la un frumos colorit, pune un desen prost.” Această predominare a formei ca desen s-a încheiat o dată cu începutul secolului următor, cu Roger de Piles și „rubenistii”, partizanii manierei lui Rubens, coloritul obținând (în genere) o poziție egală; emulația și discuțiile au încetat, opoziția dintre forma C și culoare și-a pierdut actualitatea. Totuși, Kant încă mai scria în *Critica puterii de judecare* (1790) că în artele frumoase „momentul esențial îl reprezintă desenul”, culorile fiind doar „o chestiune de grație” și singure prin ele însele neputând să facă un obiect „frumos ori vrednic de-a fi contemplat”.

E timpul acum să comparăm cele trei evoluții ale noțiunii de formă, expuse mai sus. Veacuri îndelungi, forma a ocupat un loc privilegiat în estetică, totuși aceasta s-a efectuat în accepțiuni diferite: cel mai mult, în accepțiunea de formă — proporții și sistem, dar uneori și sub aceea de formă-aspect și formă-desen. Antichitatea a prețuit îndeosebi forma A, Renașterea — forma C, iar secolul nostru a pus accentul pe forma B. Din timp în timp, acele poziții privilegiate ale formelor A, B, C, ajungeau să fie puse în discuție. În antichitate, în special în cea târzie, obiectul discuției era următorul: oare în artă importantă e numai forma (A) sau deopotrivă elementele? 333 Renașterea se întreba dacă importantă e numai

forma (G) sau și culoarea? Iar în secolul nostru întrebarea e dacă prioritatea trebuie s-o aibă forma (C) sau și conținutul operei de artă. Și încă un lucru. Criticii scriu: unei lucrări sau alteia „îi lipsește forma”; dar e posibil ca o operă de artă sau indiferent ce lucrare să fie lipsită de formă? La atare întrebare se cuvine să răspundem că totul e în funcție de modul cum e înțeleasă „forma”. Un obiect nu poate să nu aibă forma A: căci trebuie să posede o alcătuire, un sistem al părților, într-un fel sau altul. În schimb, poate să nu aibă o alcătuire armonioasă și atunci (judecând după o convenție admisă) el n-are forma A1. La fel stau lucrurile cu formele B și C. Deoarece fiecare obiect își are un sistem, un aspect, un contur, cu toate că, în acest sens, termenul „formă” e de regulă limitat, el nu desemnează indiferent ce sistem, aspect sau contur, ci doar pe acela care e armonios sau expresiv sau aparte sau bogat ca înfățișare, sau ingenios ca gândire, sau în fine potrivit, corespunzător. În cadrul acestei limitări, numai forma „reusită” e formă, în rest există obiecte fără formele A, B, G. Sau exprimându-ne ca Bell, formă e numai aceea semnificativă, demnă de atenție, *significant form*. În sensul acesta, Strzeminski în *Unismul în pictură* (1928) vorbea despre „lipsa de uniformitate a formei”, despre „legăturile” și „lacunele” ei. Terminând această schiță a istoriei celor trei forme, să repetăm cele spuse de filozoful contemporan E. Cassirer (*An Essay on Man*, 1944, § 9) după formulele străvechi: că a vedea formele lucrurilor („rerum videre formas”), e pentru om un scop tot atât de important, ca și a le cunoaște cauzele („rerum cognoscere causas”). Frumoasă formulă, deși insuficient de categorică, întrucât ea poate fi aplicată la oricare din cele trei noțiuni ale formei cercetate mai sus.

IV. Istoria formei D

sau a formei substanțiale

A patra noțiune despre formă provine de la Aris-totel. Prin formă el înțelegea ceea ce constituie esența unui obiect, ceea ce aparține noțiunii ei, definiției, ceea ce îi cuprinde proprietățile esențiale, comune cu-ale altor obiecte de aceeași speță. El vedea în formă esența unui obiect dat, factorul component necesar al obiectului, factor neîntâmplător, identificînd forma cu actul, energia, scopul, elementul activ al existenței. Astăzi, o asemenea noțiune a formei ar părea să aibă un înțeles figurat, dar în antichitate nu era așa. Aceasta era noțiunea fundamentală a metafizicii lui Aristotel; dar în estetică ea nu-i era necesară. Nici el însuși, nici urmașii săi din antichitate n-au folosit-o în estetică.

Lucrurile s-au schimbat în Evul mediu, mai ales din veacul al XIII-lea, cînd s-a acceptat noțiunea aristotelică a formei, uzitată de scolastici și în domeniul esteticii. Ei o descoperiseră, dezvoltînd ideea ce provenea încă de la Pseudo-Dionysios, anume că frumosul rezidă în proporție, dar și în strălucire, în splendoarea (*claritas, splendor*) obiectelor. În acel veac, după ce-l adoptaseră pe Aristotel, scolastici încercau să cuprindă și această formulă dualistă a frumosului în terminologia și în noțiunile Stagiritului. Și atunci termenul de „strălucire” a fost identic cu forma aristotelică. De-aici s-a ivit o concepție specială a frumosului: el e dependent de esența metafizică a lucrurilor, care — manifestîndu-se în aspectul lor — le face frumoase. Această interpretare a fost inițiată, se pare, de către Albert cel Mare (*Opusculum de pulchro et bono*, V. 420) : frumosul, după el, constă în strălucirea formei substanțiale, care se manifestă în materie, dar numai atunci cînd aceasta e structurată proporțional. Se poate spune că, după opinia lui, frumosul constă exclusiv în forma D și-n forma A₃ și mai curînd în prima, în cea „substanțială”, metafizică. Pentru el, ca și pentru antici, forma-

"E* 95 CM

CD de X

p.HS

2 CD

a. C —,

arfi. f° 9 SE

- SE
cB" CD
B *p cc
~>^ CD
» 3 ° a"Sî
e^ = ^ ri o
£ Si S
a 2
B 3 o
o»
'2. 3 B -
§'«
CD
B „
I.CK3
CD
p P
tr¹ B' "» B S CD C- 2,
» B - rî
! S ° §3
8 l 3 % 3 S. P - P
, p

as

3, 9»
ET 3

i.f.oS

Sa

ⁱ j
B CD
CD a
CD 3
O

O

B o

CD P

V B

-C+ CC

2. N

?

o

a3

B p

pe ^ K

'3 3

CD B

a

CD

O- O J"

^3 p

C r⁴ |----' ta

2.2 _3

h^ CD

-J B

a B

P k. °

p

a » £

B a-

o CD

2.B

3³

P CD

3 P

a

CD

cp B-

CD

B 3

60 2'

1

pe 2 0 3

CD

bec CD

»• ?

CD pt

Ut *s» *3

p

93

a

CD

s 3
CD 3
CD
CD
B 3
CD « CC
El" CD CD ce
S" ea
« 2 pt 5.
o
B -• B
.8 »
§
S/ CD
^ p
_. °
^5
Oi 2.
i.a. CD
3 O
CD p
3 ^ pe £. 2- CD
P CD
'—UD i-^2
2, ^H-
§- CD a-
§ ** |—1°
CD - S •"
a
P P T5 B ""
aj CD

£o r/3
9
3^
h-^v a- CD a
O p B ce 3
CC
, 93
*» ^ — S.

a
CD
B
CC
CD
i— a a
- p CD S-
h—i -ce o ts3
CX CC CD
CD
B
ce ce ti: =* * rT
2 §
3 3.°
B "£^ HI
o
fi. 5 a"
pt p
3" 3-
CD CD -
: .P- 95 ...
"A+s - B» CD

2 o
P
O.
CD CD
P
CD
B
72
B =* BJ
£13
P 5.
- O ce 7^
'-S T3 S '
g , §
^ o o -
P CD ^
3 ^3 O
0 HJ P P
3 s*3
g.. o P £T.
CD ^
2§oa

B 3 g
pt£ p S.
o- o o =+ p JL
P, P
9X CD
B
o
c+ O
ff 3
E3.-S-
B K
6.J5
3 B-'
o-a
^ 5
B a
a o P ³ 2,3
^ " O pt J³
g-2L P ia
o o « pt p 3
e* 2-
pt p, B' fi. P
CD „T3
» 2
o-2.
CD K-"
Pt
P "
CB
3
pt p
r+
d. CD
"\$£ cd ^ a s 2.
., " s o a H S § a.o
5T ? 6 "2. P
p a- 3 H,
B " ^ o
B a^ « B Pt
o p m a, o
o o - -^
P
3g
£ P 3 O ^ . Pt g " JT ?t
3- s"\$ 3.2H
P pt pe
S^
o 3.
cd'
oc
^"\$£T. a. a o
CD
pt
cc
P
B Pt
cc 2.
3 3 N p_
a
-3
3 3.
o
\$2
?CS3_n^2.
W CD p
S—s, i-S
Cl, § CD
3 O
^5- t" X/I
a cd
\$-"\$
•* o
i P a
cTtD g. g p
cd aj ^+ o P a £-• cd
O !_(3 CD CC CD ;—I g " P
pip P-co
cT ^i⁰ⁱ J
" * " " " _{TO} 3
S- " * M » p
^P »

•g- a a aT3
3 5' £**£?! o tr 2. p ►B
p C/20 B" 2.

3 o"r
SLg-^ 3
pt O 3- CD P B CD p-t. p CD
B CB JJQ
^ ^ 2

J—pt tr CD
.2^= CD a
C*, **P ^-uK
a CD rñN⁴3,
-C+ P
p
Ci cc
U, S- Ci-
cd' O i-i
O = CD
pt ►O
CD

P JJ.

a 3

o

p

p

CD

a

"5

a

ro P

e. li

a pt g w O
2. a ° 3 2
° O 7-3 3.

1/3 CD
ti» P
K-. CC
o p
CD CD t—' CD 1—' ^

B ^-

B "A

B_ COp „

a ^ cd 0

O t^l cd

a: B o B- a q p B- p T

J s.«j²-.
a o

p

O*-?*

S'o o=* a

-l

O G/ ' 5_ CD CD £T
P P B t "HO

e*-s*

CD

CD

3»°S

pt^a q

CD CB

P-ti B

CD O O c* p «r"

B'

_ B

a CD

CD P

3 B

CD

3 BT *' P

p 3

CD P

3•S? a

m P

3

H

3' CB

a

CD p Pfg

S* 2

1 *3 » O

pt

2 V 2 9" cc

O -

CC P

hCD CD na 0C5

j r a x o a

CD 3

t^Pt
CD
p h-
3 o
a 3'
O p^A
P ►- 2
CC B P-r^ M CB Pt 3 3
°B CD
2,^A 3
B;-CO o g^
B- ^ a'
c+ P 3- CD
3 2 P B
P
CD
2.0
O CD
a⁹⁵ §.S P
P _B.
P
Pt g CD CD 3 _.
P M.^3
" p 2
O 3

a
CD

a
CD
2, tr- O
2. EI*^
p - a pt 3 cc

?r'

g S CD
3_{pt}
C+ l—
pe p
3 pe i

•a -*
o' n" —
o
3 2.
m
c
2 ä a p
K
S CD
a re O .£
OS p a
s **3**

a H
p-CC..B;
P B
fu rt* ^A
3 p
CD
3

ii

B CD P^
CD ^ a. Br' CD
CD P
P
P 3* a
S *'
2 B
S" CD
2. pt
2 *e*
0° 3
3 3 3 a p 3
£
CC
CD
o a
P CD
är 3
2. CD
3tcT
! 2 P P —-
B 12 P

^" ^ 3 S c a **g 3 : ^ ^ 2 «**

3 a £ E £3

1 Z/CD 3 O p

P CD - l'

3^ .p₅ .. O- °* a

P CD _ , P'

2 cd a-!—' "e "" aj

CD

B

3?

3'3. '||

⁰ 3' ""a 3

3 B P

a _ !T'

2 3

o

a

3 *B

a

K^B 3

o

2 cc

3 2 p 3

1 cc

a

CB O CD CD

P a CD P

P

95.,

CD^

. CD

Ea

3/2- CD CB _

;. a P

B.CB CB

cc CS 3

1*1 "I

'B 3 o «a

a; O P B P

^ o o 5 3 1—)2 H

a, cc ^ a ►→ Br ***— a CD p 1 ^ ta .

. CD

o B: -a- R

2''' 3 9^

CD CD

p CC

P

cc

CD

a a p pt

P o cc c+ a

CD H, a a- o

a-2 P a 3 ^

!» SB o

a cd 3 L_ B^o B M P g W j*- 3 m a

P

cc

O

3^ 3 _ pe

3"^s^

CD a **g g §**

3i-

s. 1

cd a 3 ajj cd c+ a i

CD ? 3

ai §' p

p

a

s p

CD

p 2 o fi -*

CD p

CD

a.^ 3, f³ ►—1 a

ca s^ H a ^ 13 a

£ p pt P p=c S

S- a

P a-a

g

de subiect. Provenienței sale de ordin subiectiv își datorește ea proprietățile specifice: generalitatea și necesitatea.

A. Oare această noțiune kantiană îi va fi fost cunoscută cuiva înaintea lui Kant? Una dintre școlile istorice, așa-numita școală din Marburg, i-o atribuiseră lui Platon, susținând că apriorismul acestuia era similar celui kantian, că el înțelegea ideile ca forme ale cugetării. Dialogul platonician *Theetet* pare să confirme, într-adevăr, această interpretare: Platon spune acolo că noi nu putem gândi despre lume decât prin idei, care pentru noi dau chip lumii. Totuși, dacă Platon gândise așa, în scrierile sale și mai ales în ale școlii sale, a predominat o concepție mai mult ontologică despre idee. Dar nu mai puțin, interpretarea „kantiană” a ideii platoniciene fusese posibilă realmente, concepută foarte demult — și chiar în domeniul teoriei artei și sub denumirea de „formă”, preluată de gânditorul Pre-Renașterii pe linie platoniciană, Nicolaus Cusanus. Meditând asupra naturii formelor în artă, el scrie (*De ludo globi*, Despre jocul sferei, 1565, p. 219): „Formele se nasc numai datorită artei omenești [...] Artistul nu imită un chip al lucrurilor firești, el face numai materia în stare să primească forma artei” Iar mai departe: „Orice formă vizibilă va fi asemănarea și imaginea formei adevărate și invizibile, existind în cugetare”¹¹. E poate cea mai evidentă apropiere — în teoria artei pre-kantiene — de ideea de formă în sensul kantian.

B. Kant însuși ne rezervă o surpriză. În *Critica rațiunii pure*, cum se știe, el postulează formele apriorice ale cunoașterii: spațiul și timpul, substanța și cauzalitatea — forme permanente, generale și necesare; numai prin ele e posibilă cunoașterea. Când, după această critică a cunoașterii, în *Critica puterii de judecare* (§ 34 și 46), Kant reia critica aprecierilor și-a frumosului, ar fi fost de așteptat ca din nou să găsească în intelect forme permanente și necesare, prin care în mod unic să fie posibilă trăirea estetică. Și aici ne așteaptă surpriza: în estetica lui Kant nu există o noțiune specifică despre formă: *în estetică, el nu s-a preocupat de forme apriorice*, judecând că frumosul e determinat nu de forme permanente ale intelectului, ci de capacitățile excepționale, irepetabile ale creatorilor. Aici nu mai există forme absolut obligatorii (forma E), frumosul e creat și va fi creat în continuare de genii. Rezultatul — în estetică nu e loc pentru formele apriorice.

C. Nu numai Kant, dar și discipolii săi din secolul trecut, care îi dezvoltaseră doctrina, nu s-au preocupat de formele apriorice în estetică. În schimb, în ultimul pătrar al veacului (1887), le-a investigat un cugetător neapartinând școlii kantiene, Konrad Fiedler, succesorul în filozofie al lui Herbert; având o terminologie deosebită de cea kantiană, atât lui însuși cât și altora, le-a scăpat din vedere legătura cu Kant. Însă chiar el a avansat teza conform căreia arta e supusă unor forme permanente și că acestea își au sursa în subiect. După Fiedler, nu numai intelectul, dar și văzul nostru își au forma lor proprie, după cum la Kant, cunoașterea posedă o atare formă. Fiedler judeca totuși că omul își poate pierde modul propriu de a vedea — cu excepția artistului, care și-l păstrează, aplicându-l propriei sale creații. Deci, viziunea artistică și creația plastică nu sînt cîtuși de puțin un liber joc al imaginației, cum credea Kant; ele sînt dirijate de legile vizualității, ale cărei forme erau socotite de Fiedler într-un mod general, oarecum nedefinit. Abia mai târziu, discipolii și adepții lui le-au definit mai precis: sculptorul A. von Hildebrand, istoricii de artă A. Riegl și H. Wölfflin, filozoful A. Riehl. O însemnătate capitală a avut cartea lui Hildebrand, *Das Problem der Form* (1893). Valorizînd o sugestie mai veche a lui R. Zimmermann, el a diferențiat imaginea văzută din apropiere (*Nahbild*) de cea văzută din depărtare 339 (*Fernbild*). Când privesc din apropiere, ochii sînt în mișcare, cuprind contururile obiectului. O asemenea privire folosește în practica vieții la cunoașterea exactă a obiectului privit, însă nu folosește artei și frumosului: mișcarea continuă a ochilor ne împiedică să ne formăm o imagine uniformă și lămurită. O atare imagine se formează doar cînd privim de la distanță: abia atunci ne apare forma clară și statornică, necesară operei de artă și prilejuind delectarea noastră artistică.

Curențele de artă atât de variabile în veacul trecut, erau menite totuși să predisună la scepticism în ce privea forma unică a percepției vizuale artistice. Dacă forma artei e dependentă de formele vizualității, atunci acele forme trebuie să fie mai multe; în istoria artei predomină cînd una, cînd alta. În acest sens, a apărut o concepție aparte, *pluralistă*, a formei apriorice (E); și tocmai aceasta a devenit concepția tipică a primei jumătăți a veacului nostru, mai ales în Europa centrală. Sînt de fapt mai multe *forme* (E), nu numai una singură, sînt forme alternante, iar nu — așa cum susține Fiedler — atemporale, permanente, abstracte, ci — fiind legate de epoci — ele se schimbă o dată cu acestea.

Cel mai însemnat răsunet l-a găsit această concepție în interpretarea lui Wölfflin, care exemplifica alternanța formelor prin trecerea de la Renaștere la Baroc, de la forma desenului liniar la cea picturală, de la forma închisă la cea deschisă. Iar școala austriacă, cu A. Riegl în frunte, reprezenta oscilațiile artei între forma optică și cea

tactilă,aptică (palpabilă — de la gr. *aplo* — a sesiza, a prinde în mod concret; n. tr.)i. J. Schlosser, apropiat de școala aceasta,, puneai față în față formele cristaline și cele organice,, W. Worringer — pe cele abstracte și empatetice, W. Deonna — pe cele elementare și clasice. Toți acești esteticieni se deosebeau între ei, totuși^cu toții acceptau pentru artă forma E sub aspectul 'ei pluralist.

VI. Istoria altor forme

Nu toate noțiunile formei, așa cum au fost și sînt uzitate în artă și-n teoria ei, au fost examinate mai sus, ci numai cinci mai însemnate. Vom menționa mai jos încă patru mai puțin esențiale pentru teoria artei, dar folosite totuși.

1) Denumirea de „formă” s-a dat și uneltelor ce slujesc la *producția* formelor. Așa sînt formele sculptorilor, ceramiștilor, turnătorilor de tunuri. Acestea — să le numim *formele F* — servesc la producerea de forme și sînt totodată ele însele forme (C). Adesea, ca forme ale sculptorilor, sînt negativele celor ce trebuiesc făurite cu ajutorul lor; unele din ele, adică tocmai cele ale sculpturii sau ceramiceii, servesc la modelarea materiei sau a formelor C. Altele, ca formele c floristice sau tipografice, conferă obiectelor nu numai înfățișare, dar și culoare, producînd forme în sensul A. Observație generală: Istoria înregistrează *importanța crescîndă* în artă a formelor F. Astăzi, ele sînt folosite și de arhitecți, atît pentru efectuarea prefabricatelor, la construcție, cît și pentru a întocmi un cadru al clădirii.

2) în istoria artelor plastice, ca și în istoria muzicii și literaturii, se vorbește adesea despre forme în altă accepțiune: anume în sensul formelor *permanente*, admise, convenționale, obligatorii. Din diferite motive, ele au fost acceptate și așteaptă, bine definite, ca scriitorii și artiștii să le utilizeze în creațiile lor. Exemple ale acestor forme — să le numim forme G — vor fi: în literatură forma sonetului ori a tragediei clasice; în muzică a fugii ori sonatei; în arhitectură — peripterosul sau *ordinul ionic*, în horticultura italo-franceză forma boschetului, „*Rollwerk*” * — ruloul ornamental — în decorația renașcentistă, ornamentul „*Zwiebelmuster*” * în porțelanul de Saxa. Sînt forme parțial constructive, parțial ornameu-

* Prin *Rollwerk* se înțelege un fel de „ciubuc” decorativ, , iar *Zwiebelmuster* e un ornament format din mici bulbi *** sau boabe, propriu porțelanului din Meissen.. (n, trad.)v

tice — forme A, cu toate că numai o unică parte a formelor A posedă caracterul formelor G. Multe forme G au o veche și lungă istorie. Veacul lor de aur a fost antichitatea, aproape fiecare aspect al artei era pe-atunci conceput în atare forme. În cadrul formelor obligatorii, Evul mediu a conceput întreaga artă, așa precum se va întîmpla și cu clasicismul secolului luminilor. Romantismul a dărîmat vechile forme, însă a făurit altele noi. Abia în epoca noastră s-a ajuns la ruperea de formele permanente: orice artist vrea să lucreze în felul său.

Observație generală: istoria pare să demonstreze că arta își are ca *punct de plecare* formele G. însă totdeauna e posibilă crearea de noi forme permanente.

3) Despre formele artei se vorbește și-n sensul *genurilor* sau al variantelor. În expresii ca „noi forme ale picturii” sau „formele minore ale filmului”, termenul are aceeași semnificație ca atunci cînd spunem „forma unei orînduirii” sau „forma unei boli”. Acesta nu e un termen propriu teoriei artei, însă e folosit în ea — expresie comodă în raport cu multivariatatea artei, *ars una, species miile*. În enumerarea noastră, ea ar constitui *forma H*.

4) La esteticienii de orientare metafizică, spiritualiștii, forma înseamnă uneori același lucru cu *componentul spiritual* al operei de artă. F. Th. Vischer, celebru în secolul trecut ca estetician, scria (*Das Schöne und die Kunst*, Frumosul și arta, ed. 2, 1898, p. 54): „Forma eca un veșmînt spiritual aruncat asupra materiei” (*Die Form ist als geistiger Mantei der iiber die Materie geworfen ist*). Dacă prin aceasta e considerată o versiune specială a noțiunii de formă, atunci ea ar fi *forma J*.

VII. Noi noțiuni despre formă

Am înfățișat mai sus istoria diverselor noțiuni purtînd aceeași *numire* de formă, cinci capitale (A, B, C, D, și E) și patru secundare (F, G, H, J).

În plus, mai apar două noțiuni ale formei, noțiuni de dată mai recentă, neposedînd însă o istorie sau în orice caz avînd una foarte scurtă.

1. Într-o declarație programatică, din anul 1918, ZbigniewPronaszko * scria (*Despre expresionism*) .-„Eu numesc formă convenția în cadrul căreia concep o figură dată; figura este, după mine, aspectul oricărui corp în spațiu, de pildă o frîn-tură de cer printre nori, o pată de lumină pe vîr-ful unui arbore, arborele însuși, umbra lui etc. Ga expresie a naturii, ea e dependentă de împrejurări și de ambianță, prin urmare e ceva întîm-plător; cît despre formă, ea e permanentă, ca expresie a creativității. Un chip omenesc e o figură întîmplătoare, supusă transformărilor, însă figura omenească, de pildă așa cum e prezentată în stilul gotic, constituie o formă: e concepția trăsăturilor figurii conform unei convenții anume, unui anumit sistem.”

Eminentul artist a definit aici forma atît ca sistem cît și ca o convenție. Noțiunea de formă-sistem duce la forma de tip A (în sensul explicat mai sus), în schimb, forma-convenție are alt sens și anume cuprinde în sfera sa numai formele *elaborate conștient*, opuse atît celor întîmplătoare cît și celor necesare, adică numai *creațiile omului*, deosebite față de cele ale naturii. Să denumim o asemenea formă drept *forma K* și să adăugăm: o atare interpretare a formei lămurește cel mai bine înclinarea spre formalism observată în istoria artei, înclinarea de-a conferi formelor înfîietatea — ea e deci manifestarea predilecției omului față de tot ce e opera sa proprie, tot ce e adecvat propriilor lui cerințe și tendințe.

2) Witold Gombrowicz scria în *Jurnalul* său (I, p. 139): „Realitatea nu e ceva ce s-ar putea cuprinde perfect în

limitele unei forme". Iar mai departe: „Cea mai gravă dispută, cea mai categorică și cea mai fără de leac, e aceea purtată în noi înșine de două tendințe fundamentale:

* Pictor, sculptor și scenograf polonez (1885-1958; n. trad.j.

una, care aspiră la formă, la chip lămurit, la definiția clară, cealaltă, care se apără de orice formă, o combate, o respinge". Cum oare înțelegea Gom-browicz acea formă pe care în esență o dorim, însă căreia ne împotrivim totuși? Se pare că el o considera drept o *regulă* obligatorie, ca o lege călăuzitoare pentru om, însă care totuși îl apasă. Avînd de-a face cu o semnificație a formei în alt sens decît în cele prezentate pînă acum, să-i dăm aici apelativul de *forma L*. Opusul acesteia e libertatea, e individualismul, viața, variabilitatea, creația. Noțiunea de lege, de regulă, n-a fost de fapt niciodată străină de teoria artei; într-un anumit mod ea a fost asociată cu aceea de formă, în special cu forma A (în poziția ei fundamentală A_x); însă accentul cădea pe alte elemente.

În textele mai vechi consacrate esteticii, rareori descoperim această formă L. Poate la Diderot, atunci cînd scrie:

„De ce oare o schiță frumoasă place mai mult decît un tablou frumos? Din pricina că în ea găsim mai multă viață și mai puțină formă. Pe măsură ce intervine forma, viața dispăre.” Și poate că o mai descoperim și la Friedrich Schiller, atunci cînd el susține că una dintre cele două porniri de căpetenie ale omului e pornirea către formă, numind-o *Formtrieb*, adică înclinația, pornirea către unitate și stabilitate, către supunerea față de reguli de superioritate, recunoscute de necesități autentice.

În secolul nostru, au apărut noi interpretări ale formelor, interpretarea psihologică și cea epistemologică, mai ales a formelor A și G.

1) Un anumit grup de psihologi au formulat observația că noi vedem formele în mod *integral*: nu-i adevărat, cum credeau psihologii din veacul trecut că noi observăm elementele aparte și apoi din ele realcătuiim formele; nu-i adevărat că vedem întîi ochii, nasul, gura și abia pe urmă chipul; pur și simplu noi vedem chipul de la-nceput. La fel, noi auzim nemijlocit o melodie, nu dispunerea separată a sunetelor. Această observație, datînd din epoca primului război mondial, a deve-

nit punctul de plecare al teoriei formelor cunoscute drept „gestaltism”, după numele original german

„*Gestaltpsychologie*” sau „configurațio-nism”, avînd ca teză principală ideea că elementele formei sînt pure abstracțiuni și că numai ansamblurile, figurile în integritatea lor, *numai formele sînt reale* — teză ce-a fost aplicată în a doua jumătate a secolului și în estetică (R. Arnheim, 1956, J. Zorawski, 1962), după cum vom arăta în alt capitol.

2. Dar un alt grup de teoreticieni ai artei în frunte cu sculptorul A. von Hildebrand, încă din ultimii ani ai secolului trecut, a făcut o deosebire netă între formele pe care le posedă lucrurile și cele pe care le vedem noi, deci *formele de existență* erau departe de *formele de influență* (*Daseins-form* și *Wirkungsform*, conform terminologiei germane). Obiectele ni se arată nu sub forma în care există ele în realitate, ci în una transformată de diverși factori, ca de ex. ambianța, lumina etc. „Formele de existență” constituie o concepție abstractă, noi nu le vedem; reale sînt pentru noi doar acelea ce produc o înrîurire asupra noastră. După cum spunea filozoful A. Riehl (*Bemerkungen*, 1898), *forma propriu zisă e ceva inaccesibil pentru noi*; ea e o problemă pe care un artist o poate rezolva în diverse moduri.

3. Alți scriitori au avansat o altă teză, conform căreia nu există forme finite, pe care le-am putea constata și observa în mod nemijlocit; noi trebuie să participăm la discriminarea lor, ba chiar la recrearea lor. Raportul dintre subiect și formă e un raport *activ*. Ernst Cassirer a dat o formulare clară acestei idei, afirmînd că formele „nu pot fi simplu imprimate cugetării noastre, noi sîm-tem obligați să le *recreăm* dacă vrem să le simțim frumusețea.”

Semnificațiile termenului de formă expuse mai sus ⁴, desigur, nu sînt toate cite-au fost utilizate

⁴ O largă expunere despre aceste semnificații găsim ³⁴⁵ la Roman Ingarden (1946, apoi în eseu *Despre forma* și cite le utilizează cei ce și-au spus sau își spun părerea despre artă și despre frumos. Multitudinea semnificațiilor e considerabilă, demult cunoscută și pusă la contribuție. Deja în veacul al XII-lea Gilbert de La Porree scria „despre formă se vorbește în multe înțelesuri”. În veacul următor, Robert Grosseteste în lucrarea sa, *Despre unica formă a tuturor [lucrurilor]* (*De unica formă omnium*, ed. Baur, p. 109j, deosebea trei înțelesuri ale termenului: a) modelul (de ex. forma unei sandale, tiparul după care se confecționează o sandală); b) forma (tiparul în care se toarnă de ex. o statuie de bronz); c) modelul după care se realizează un portret, un tablou menit, în intenția artistului, să fie asemănător. S-au arătat mai sus diferențierile notate de sf. Bonaventura pe această temă.

Mai cu seamă, în vorbirea zilelor noastre, expresia de „formă” e utilizată în mod precis, se folosesc sensurile A, B, C, F, G, H, J, K, L. Mai mult, ea e folosită cînd pentru a desemna *obiectul concret*, cînd *proprietatea abstractă*; în primul caz, o statuie *constituie o formă*, în al doilea, statuia *posedă o formă*. E utilizată și pentru a desemna ceva finit, irepetabil, cît și pentru desemnarea unui *model* general, ce-și află aplicarea în repetate rînduri. Cînd Gaetan Picon scrie (*Vart dans la societe d'aujourd'hui*, 1967) că „*Les formes ne servent qu'une fois*” (formele nu se folosesc decît o dată), asta e cu totul altceva decît *forma com-mune* a mai multor fenomene despre care vor-

și conținutul operei literare”, Studii de estetică”, tom I, 1958). El enumera nouă semnificații, dintre care numai 1,3 și 6 coincid cu cele definite în lucrarea de față: încă o dovadă a neobișnuitei polisemii a noțiunii de „formă”. Deosebirea dintre definițiile noastre se explică prin faptul că Ingarden se sprijină pe tezele contemporane în materie de noțiune în cadrul

filozofiei generale, pe cât vreme prezentă lucrare se sprijină pe material istoric în cadrul unei stricte specialități — istoria artei. Ingarden crede că din cele 9 situații deosebite de el, numai în 2 denumirea e cea justă, în celelalte s-ar putea folosi mai corect termenii de „structurare”, „mod de existență”, „factor permanent”, „factor opus”, „operă de artă”, „legitate”. bește Umberto Eco în ale sale *Modelli e strutture* (1966). H. Focillon în *Viața formelor* nu scrie nicăieri — lucru curios — ce înțelege prin formă, dar probabil că s-a gândit la modele, căci nu diferitele forme, ci modelele formelor se dezvoltă și „viețuiesc” (după cum spune autorul, cu o metaforă nu tocmai fericită).

În concluzie, aspecte diverse și uneori contradictorii ale operei de artă sînt denumite „formă” (M. Rieser, 1969). Cu toate acestea — unele din vechile noțiuni despre formă sînt astăzi aproape eliminate din limbajul filozofic, ele aparțin trecutului: esteticienii contemporani nu fac caz de forma D, iar pentru forma E au alte denumiri. Mai mult: forma F aparține doar limbajului de atelier al artiștilor, forma G — celui al teoreticienilor de artă; forma H e un termen curent, ușor de înlocuit cu altele; în toate aceste cazuri, nu e nici o primejdie că se vor confunda noțiunile.

În schimb, A, B, C sînt apropiate între ele și se pot confunda ușor; toate trei s-au dezvoltat în atît de strînsă legătură cu termenul de „formă”, încît cu mare greutate le-am putea dezbăra de el. De-aceia, nu există probabilitatea de-a fi înlăturată polisemia acestui termen în estetică sau în teoria artei; desigur, ea va mai dăinui mult, însă această polisemie, dacă e conștientizată, încetează a mai fi un pericol.

Observațiile de mai sus au tins nu numai să definească deosebirea mai multor noțiuni ale formei, dar mai ales să prezinte dezvoltarea lor în decursul istoriei. Căci fiecare dintre cele cinci mari noțiuni despre formă au avut un destin. Forma A a constituit noțiunea de bază a teoriei artei vreme de veacuri, neverosimil de îndelung. Forma B în unele epoci a fost opusă conținutului operei de artă și considerată mai presus de conținut, însă niciodată atît de categoric ca în secolul nostru. Forma C a fost ca o lozincă a artei secolelor al XVI-lea și al XVII-lea. Forma D a fost o particularitate proprie scolasticii tîrzii, iar de forma E abia la finele veacului trecut au început să se preocupe esteticienii.

8

CREAȚIA: ISTORIA NOȚIUNII

Facta ei creata hoherii aliquam differentiam: facere enim possumus nos qui creare non possumus

(Cele făcute și create au între ele oarecare deosebire: căci noi putem face, noi cei care nu putem

crea)

CASSIODOR

I. Arta independentă de creație

Atît de mult ne-am deprins să vorbim despre creația artistică și să reunim noțiunea de artist cu cea de creator, încît s-ar zice că ele sînt inseparabile. Cu toate acestea, studiind timpurile mai vechi, observăm că lucrurile stau altfel și că abia nu de mult aceste noțiuni au fost legate una de alta.

Grecii nu aveau termeni care să corespundă celor de „a crea” și „creator” — și am putea spune că n-aveau nevoie de ei. Le era deajuns termenul „a face” (*poiein*). Și n-ai pe acesta nu-l aplicau artei și unor artiști ca sculptorii și pictorii: căci aceștia nu efectuau lucruri noi, ci doar reproduceau cele ce sînt în natură. „Putem spune oare despre un pictor că face un obiect?” întreabă Platon în *Republica*. Și răspunde: „Nicidecum, el numai imită” (597 D). În concepția celor vechi, un artist se deosebea de un creator și prin altceva: anume, prin aceea că noțiunea de creator și de creație implică o libertate specială, pe cât vreme, în concepția grecilor, noțiunea de artist și cea de arte se subordonau legilor și normelor. Arta era caracterizată pe atunci ca fiind efectuarea unor obiecte „conform unor reguli”; cunoaștem multe definiții de felul acesta în scrierile celor vechi. Între artist și creator, deosebirea avea un dublu caracter: artistul nu creează, ci reproduce și se conduce după reguli, nu lucrează după bunul plac.

Atitudinea celor din antichitate față de artă s-ar putea exprima mai pe deplin în felul următor: arta nu include creația și mai mult încă, ar fi rău dacă ar tinde s-o includă. În artă, creația nu numai că nu e posibilă, dar nici măcar nu e de dorit, deoarece arta înseamnă pricepere și anume priceperea de-a executa anumite lucruri, iar aceasta implică atît cunoașterea regulilor cit și capacitatea de-a te servi de ele; cine le cunoaște și știe cum să folosească regulile, acesta e un artist. O atare înțelegere a artei era fundamentată pe următorul principiu foarte clar: natura e perfectă și omul, în, acțiunile sale, e dator să-i urmeze exemplul; natura se supune unor legi, deci omul e dator să descopere aceste legi și să li se supună, nu să caute libertatea, care prea lesne îl va îndepărta de acest *optimum* pe care-l poate atinge în acțiunea sa. Această atitudine a celor vechi se poate exprima și-n modul următor: Artistul e descoperitor, nu inventator.

Însă grecii au cunoscut o excepție de la această normă, una singură, dar considerabilă: poezia. Numele ei greacă era „*poiesis*”, provenind — cum s-a văzut — de la verbul *poiein* — a face. Poetul — *poietes*, e cel care face. Grecii nu-l asociau cu artiștii, după cum nu asociau poezia cu arta. Deosebirea era de două feluri. În primul rînd, poetul face lucruri noi, cheamă la viață o nouă lume, pe cât vreme

artistul numai reproduce, în al doilea, poetul nu e supus legilor, cum sînt artiștii; în ceea ce face, e liber. Nu existau termeni corespunzători termenilor noștri de „creație” și „creator”, însă poetul era considerat într-adevăr drept cel care creează — și numai el era considerat așa. Gîteva exemple din viața curentă a grecilor ne ilustrează atitudinea lor față de arte. Muzica nu cunoaște libertatea: melodiile erau transcrise spre a servi mai cu seamă la festivități și petreceri și purtau o denumire cu totul grăitoare, adică se numeau „*nomoi*”, ceea ce

înseamnă *legi*. În plastică libertatea artistului era îngrădită de proporțiile fixate de către Policlet pentru făptura omenească, singurele — după opinia lui — adecvate și perfecte, numite chiar de el și după el de alții, „kanon”, numire deopotrivă de semnificativă; canonul e același lucru cu *măsura*.

La fel se petreceau lucrurile pe tărîmul teoretic. Cele spuse de Platon sînt cu deosebire lămurite în această privință. „Ce e frumos, e frumos pentru totdeauna și e frumos pentru sine”, scrie el în *Filebos* (51 B). Iar în *Timaios* (28A) demonstrează că pentru a executa o operă izbutită, trebuie să te concentrezi asupra unui model etern. Artistul cedează uneori în fața farmecelor frumosului senzual, însă Platon considera aceasta drept un păcat al artistului, care astfel făptuiește o trădare față de artă (*Rep.*, 607 J). Tot așa gîndeau și teoreticienii de mai tîrziu; Cicero scria că arta cuprinde acele lucruri despre care avem cunoaștere (*quae sciuntur*) (*De or.*, II. 7.30). Autorul tratatului despre sublim, da-tînd din antichitatea tîrzie, identificat mai apoi cu Longinos, credea că și sublimul se poate învăța; chiar și în poezie totul se poate face prin metodă (*Desubl.* II 1/

Cu totul altfel vorbeau poeții și cercetătorii poeziei. În cartea întâia a *Odyseii* se spune: „Nu-s vinovați cîntăreții de loc de cele ce cîntă./ Pricina e Zeus, că el doar împarte la oameni talentul” (1,346)*.

Aristotel stătea la îndoială: oare poezia redă realitatea și e obligată să respecte adevărul? Sau e cumva un tărîm a ceea ce „nu e nici veridic, nici fals?” (*De interpr.*, 17 a 2).

La Roma, aceste concepții grecești începuseră a deveni mai șovăitoare. Horațiu era de părere că nu numai poeții, dar și pictorii ar putea să îndrăznească orice și întotdeauna (*quodlibet auden-di*). La fel gîndeau criticii de artă din antichi-

* *Odyseea*, trad. de Cezar Papacostea, București, Ed. Casei Școalelor, 1929, versurile 345—346 (n. tr.).

tatea tîrzie. Filostrat, în introducerea operei sale, scria că „se poate găsi o asemănare între poezie și artă” — și anume că „au în comun *imaginația*” (*Imagines*, pref., Q). Iar Kallistrat: „Nu numai arta poezilor și prozatorilor e *inspirată*, dar și mîinile sculptorilor sînt dăruite cu harul inspirațiilor divine” (*Descriptiones*, IA.). Iată un lucru nou: grecii din epoca clasică nu asociau noțiunile de imaginație și de inspirație cu plastica, ci le limitau la poezie. Limba latină era mai bogată decît elina: poseda termeni pentru *creație* și *creator*, două expresii pentru *facere* și *creare*, pe cîtă vreme greaca nu-l avea decît pe *poiein*. De fapt, *a crea* însemna cam același lucru ca și *a face*; de ex., se spunea: „a-l crea pe cineva senator”, după cum și astăzi în textul latin al diplomei de doctorat se scrie: „doctorem creo”.

O schimbare fundamentală s-a petrecut în epoca creștină: *creație* rămase rezervat numai pentru înfăptuirile dumnezeiești: *creatio ex nihil*, creare din nimic, avînd alt sens decît *facere*; dar și acesta a încetat de a mai fi utilizat pentru desemnarea acțiunilor omenești. După cum spunea în veacul al VI-lea Cassiodor în „motto” ce se află la începutul acestui capitol: „Cele făcute și create au între ele oarecare deosebire: căci noi putem face, noi cei care nu putem crea” (*Exp. in Ps.*, Explicarea Psaltirii, CXLVIII).

Acest nou sens religios trebuia să mențină vechea concepție despre artă care nu e domeniul creației, concepție vădită la doi scriitori creștini timpurii, foarte influenți: Pseudo-Dionysios și sf. Augustin. Primul scrie, ca și Platon, că pentru a executa un tablou, pictorul trebuie să privească atent modelul inițial al frumosului, deci să-l reproducă, nu să-l creeze, să cunoască frumosul, nu să-l inventeze (*De eccl. hier.*, Despre ierarhia bisericească, II.3). La fel, Augustin: datoria artistului e numai „să culeagă urmele frumosului” (*De vera relig.*, XXXVI, 60/ Tot așa gîndeau și cei din Evul mediu tardiv. Hraban Maur scria în secolul al X-lea că artele posedă reguli invariabile, care nu sînt cîtuși de puțin stabilite de

oameni, ci doar descoperite de cei mai ageri dintre ei (*De cler. inst.*, Despre instituția clerului, 17). Iar Robert Grosseteste, în secolul al XII-lea: dat fiind că arta imită natura, iar natura procedează totdeauna în chipul cel mai bun cu putință, astfel și arta e fără greș ca și natura (*De gener. son.*, 8 Despre nașterea sunetelor). Veacurile de mijloc pășiră pe această cale mai departe încă decît antichitatea; acum, poezia nu mai făcea excepție, avea și ea normele ei, ca și artele, deci constituia opera unei priceperi, nu a unei creații..

Totul s-a schimbat în epoca modernă. Se știe că oamenii Renașterii aveau sentimentul independenței lor, al libertății de creație, ceea ce s-a evidențiat înainte de toate în modul cum era înțeleasă arta. Dar cu cîtă dificultate! Căutînd un termen adecvat, scriitorii și artiștii renascentiști se sileau să dea o expresie corespunzătoare acestui

sentiment. încercau astfel să utilizeze diverse cuvinte, dar nu încă pe cel de „creație”. Ficino spunea că artistul își „cugetă” opera, „rod al plâsmuirii” (*excogitatio*), L. B. Alberti, teoretician al arhitecturii și picturii, pretindea că artistul își stabilește anticipat opera (*preordinazione*), Rafael susținea că și-o formează conform propriei idei (*idea*); Leonardo — că alcătuiește forme ce nu există în natură, Michelangelo — că artistul mai degrabă își realizează viziunea decât să imite natura, Vasari — că natura e biruită de către artă (*natura vinta dalVarte*); Paolo Pino din Veneția, teoretician al artei, că pictura e o „descoperire a ceea ce nu este”. Paolo Veronese — că pictorii beneficiază de aceeași libertate precum poeții și nebunii; Zuccaro — că artistul formează o lume nouă și paradisuri noi; C. Cesariano — că arhitecții sînt semizeii. La fel stau lucrurile cu teoreticienii muzicii. J. Tinctoris (*Deffinitorium musicae*, îndreptarul muzicii, 1470,) cerea cu stăruință ca în ceea ce face compozitorul să existe noutate și-l definea pe compozitor drept acela ce alcătuiește cîntece noi (*novi cantus editor*).
încă mai categoric s-au exprimat cei care au scris despre poezie: G. P. Capriano (*Della vera poetica*, 1555,) afirma că invenția poetului se naște „din nimic”. F. Patrizi (*Della poetica*, 1556) vedea în poezie o ficțiune, o născocire (*finzione*), o formare (*formatura*), o preschimbare (*transfigurazione*). Însă nici unul din aceștia nu s-a încumetat să pronunțe cuvîntul „creator”.

Pînă cînd, s-a găsit în cele din urmă cineva care a făcut aceasta: un polonez din veacul al XVII-lea, K. M. Sarbiewski, poet și teoretician al poeziei (1595—1640). El scria că poetul nu numai își „plăsmuiește invenția” (*confingit*) și că „oarecum o construiește” (*quodammodo con-dit*), dar și—utilizînd o anumită întorsătură de frază — scria clar că poetul „crează din nou” (*de novo creat—*. *De perfecta poesi*, I,1). El a fost cel ce-a avut curajul să facă uz de acest cuvînt, mai mult încă — adăugind că poetul creează asemenea lui Dumnezeu (*instar Dei*). Însă această creație constituia numai privilegiul poeziei, artiștilor fiindu-le inaccesibilă. „Celelalte arte doar imită și redau, nu creează cu-adevărat (*non vero faciunt*), căci esența a ceea ce fac este ori materialul din care făuresc ori tema, subiectul” (*ibid.*). Era opinia unui poet pe care artiștii nu cutezau să-l contrazică, socotindu-se la fel cu poeții. Încă la finele aceluiași veac, Felibien scria doar că pictorul e „oarecum un creator”, ceea ce sună în textul său: „Regulile sînt infailibile, însă pictorul poate să înfățișeze lucruri absolut noi, al căror creator ar fi oarecum el” (*Entretiens*, III, 185 J).

În schimb, Baltazar Gracián scria asemeni lui Sarbiewski: „Arta e completarea naturii, ca și cum ar fi un al doilea ziditor: o împlinește, o înfrumusețează, adesea o întrece [...] și unindu-se cu natura, în fiecare zi face noi minuni” (*El cri-ticân*, ed. fr., 1696, p. 154/5 h).

În veacul următor noțiunea de creație începe

să apară mai des în teoria artei, imbinîndu-se

353 cu noțiunea de imaginație, care pe-atunci se afla

pe buzele tuturor¹. „In imaginație există ceva asemeni creației” (*has someihing in it like crea-tion*),

scria Addison. Voltaire (în *Scrisoarea către Helvetius* din anul 1740) afirma fățiș că „poetul autentic e creator” (*le vrai poete est createur*). Însă și la unul și la celălalt, asemănarea dintre poet și artist era

doar o comparație. Alții însă priveau lucrurile altfel: Diderot socotea că imaginația e numai „la *memoire des formes et des contenus*” și ea „ne cree rien”, nu creează nimic, ci numai combină,

sporește sau micșorează.

Însă chiar în Franța aceluiași secol, ideea despre creația umană a întâmpinat o împotrivire. Batteux (I, cap. 2) scria: „Simțul omenesc *nu poate crea*, strict vorbind, toate înfăptuirile lui poartă pecetea modelului său; pînă și monștrii născociți de-o imaginație slobodă de orice regulă, nu pot fi alcătuiți decît din bucăți din natură”. La fel se exprima Vauvernargues și Gondillac (*Essai*, I. 45.).

Împotrivirea lor desigur avea o întreită sursă. Una era de ordin lingvistic: expresia „creație” era rezervată pe vremea aceea pentru creația *ex nihilo*, creație inaccesibilă omului. A doua era de ordin filozofic: creația era un act misterios; or, psihologia epocii iluministe nu admitea misterele. În fine, a treia sursă era de ordin artistic: artiștii acelei vremi erau legați de normele lor și se credea că nici o creație nu se poate împăca cu normele. Acest al treilea argument era cel mai slab, căci tocmai pe-atunci lumea începea a-și da seama că normele sînt, la urma urmei, o născocire omenească. După cum se exprima un autor din vremea aceea, mai puțin cunoscut: regulile sînt obligatorii în artă și-n poezie, însă sorgintea lor trebuie căutată în natura cugetării noastre (La Motte Houdar, *Reflexions sur la critique*, 1715).

În veacul următor, arta și-a luat revanșa față de împotrivirea de-a fi recunoscută drept creație, în veacurile precedente. Nu numai că se considera

¹ M. Gilman, *The Idea of Poetry in France from Houdar de la Motte to Baudelaire*, Harvard, U. P., 1958.

drept creație, dar ea singură era considerată așa. „Creator” era sinonim pentru noțiunea de artist ca și pentru cea de poet. Cînd mai tîrziu, în secolul nostru, s-a început a se vorbi de creație și în știință (de ex. J. Lukasiewicz) sau în natură (Bergson în *VUvolution creatrice*), aceasta în genere era luată drept un transfer al noțiunilor proprii artei, un transfer în domeniul științei și naturii. Limba polonă posedă

doi termeni oarecum diferențiați: „făptuitor” [ziditor] și „creator”. Făptuitorul e Dumnezeu — ziditorul, care făptuiește din nimic, creatorul e artistul, poetul. Aceasta e o exprimare idiomatică poloneză, slavă. Celelalte limbi europene, franceză, italiană, engleză, germană — nu posedă acest dublet, au același termen pentru ziditor și pentru artist, dar când e vorba de artist, îl folosesc cu mai multă circumspecție.

Cum să apreciem, deci, soarta noțiunii de creație, prezentată aici în rezumat ? Am fi înclinați să vedem în ea un progres care, treptat, a învins multe împotriviri, prejudecăți, miopie în ce privea trăsăturile creative ale marii arte. Desigur așa este — însă lucrurile nu sînt atît de simple. Fapt e că arta și poezia au cel puțin două valori fundamentale și că atît una cît și cealaltă pot fi și au fost îndeobște scopul lor. De-o parte — observarea exactă a adevărului, cunoașterea naturii, descoperirea unor reguli, legi ce cîrmuiau acțiunea umană, iar de cealaltă — creație, făurire de lucruri noi, neobișnuite, inventate de către om. Mai pe scurt: arta și poezia au două cuvinte de ordine — norma și creația. Sau: regula și libertatea. Sau încă: priceperea și imaginația. Destinele noțiunii de creație arată că primul postulat a avut îndelungă vreme prioritatea și că mult timp nu s-a crezut că cele două postulate pot fi realizate concomitent. Mai constatăm că îndelung n-a existat o denumire corespunzătoare pentru creație, iar când a existat așa ceva, oamenii se temeau s-o folosească, exprimînd ideea creației ?⁵⁵ prin alți termeni; apoi — că sub acest raport.

s-a făcut o diferențiere fundamentală între poezie și alte arte, poezia fiind mai de timpuriu socotită drept o creație. S-a susținut că opera artistului avea un caracter multiplu, că ea putea fi privită din mai multe unghiuri și că secolele mai vechi o priveau cu totul altfel decît al nostru în a cărui poezie se pot găsi ambele tendințe: unii artiști și poeți tind către creație și libertate individuală — alții caută și vor să găsească legi generale ce dirijează arta și poezia, acceptînd să se supună acestor legi.

II. Istoria denumirii

Astfel, tîrziu, cu împotriviri și cu trudă, noțiunea de creație a pătruns în cultura europeană. Am înfățișat mai sus unele episoade ale acestei opoziții și ale acceptării finale: acum va fi expusă rezumativ, dar sistematic, întreaga lor istorie. Și deși merg în paralel termenul, noțiunea, teoria, se va prezenta mai întîi separat istoria termenului însuși, în cele patru etape ale sale.

1. Timp de aproape un mileniu, denumirea de „creație” n-a existat. Grecii în genere n-aveau o expresie corespunzătoare, romanii o aveau, dar n-o foloseau la nici unul din cele trei domenii, fiind pentru ei un termen de vorbire curentă, „*creator*” era același lucru cu părinte, „*creator urbis*” — era întemeietorul orașului.

2. Timp de alt mileniu, denumirea, s-a folosit, dar exclusiv în *teologie*: creator era sinonim cu Dumnezeu, chiar și-n epoca Renașterii.

3. Abia în veacul trecut, termenul „creator” a intrat în limbajul *artei*, însă acum desemna tot *exclusiv* o *proprietate*, o însușire din sfera omenească, devenind sinonim cu cel de artist. Acum au fost formulate noi expresii, inutile în veacurile precedente, ca de pildă adjectivul „creativ” și substantivul „creativitate”, folosite exclusiv în raport cu artiștii și cu munca lor.

4. În secolul nostru expresia de „creator” a început să se aplice la întreaga cultură umană, să se vorbească despre creație în știință, despre o politică creatoare, despre creatorii tehnicii noi. Astăzi dispunem de numeroase expresii, avînd aceeași proveniență și un sens analog: creator, a crea, creativ, creativitate, creație. Dintre toate acestea, ultimul pare a fi cel capital, însă prezintă o deosebită echivocitate; e aplicat la desemnarea *procesului* ce se petrece în cugetarea artistului, dar totodată și la *elaborarea* acestui proces. „Creația lui Mickiewicz ” desemnează și opera poetului, precum și procesul spiritual, psihologia care a produs acea operă. Și deosebirea aceasta e foarte semnificativă: căci opera o cunoaștem foarte bine, pe cîtă vreme demersul creativ în desfășurarea lui îl putem doar bănuî, silindu-ne să-l reconstituim.

III. Istoria noțiunii

Istoria noțiunii și teoriei au fost în mare măsură paralele cu istoria denumirii, dar nu în mod integral.

A. Timp de veacuri, antichitatea n-a făcut uz de noțiunea de creație și aceasta nici nu apărea sub altă denumire; iar dacă nu există noțiunea, nu poate fi nici teoria și deci vreo privire generală asupra ei. Mai cu seamă nu se vorbea despre creație în artă. Ce-i drept, anticii aveau două noțiuni *apropiate*, însă nici una din ele nu se asocia ideii de artă: una aparținea cosmologiei, cealaltă ținea de teoria poeziei (care nu intra în noțiunea de artă). Teoria greacă timpurie despre facerea lumii, teogonia și cosmogonia erau modelate pe noțiunea de „naștere”, cu totul alta decît aceea de creație. Iar Platon (așa cum se vede în dialogul *Timaios*) își imagina facerea lumii într-un mod încă mai diferit, ca o zidire a ei

de către Demiurgul divin, care a făurit-o, însă nu din nimic, ci din materie și conform unor idei preexistente. După opinia lui Platon, Demiurgul trebuia înțe-⁵⁷les ca un ziditor al lumii, nu ca un creator. Poetul

constituia cea de-a doua noțiune a celor vechi apropiată de noțiunea „creator”, după cum arată aspectul etimologic al cuvântului „*poietaes*”. El făcea, nu imita ceea ce există, nu reproducea, precum artistul, după opinia grecilor, care erau convinși că poetul avea libertatea, pe care n-o avea artistul. Acesta era pentru ei contrariul creatorului, dar celălalt era mai apropiat de creator, asemenea demiurgului, cu deosebirea că acționa în mod *liber*, pe câtă vreme demiurgul acționa conform unor principii sau *idei*. Astfel, grecii epocii clasice aveau două noțiuni apropiate de aceea de creator — Ziditorul și Poetul — dar pe cea de creator n-o aveau. Platon îi pune alături (*Rep.*, 597 D) pe ziditor și pe poet, pentru a afirma că pictorul nu-i nici una, nici alta. Abia la finele antichității a început să se formeze noțiunea de creație în sens mai restrâns și anume în sensul înfăptuirii a ceva *din nimic*. Dar opinia inițială despre creație a fost negativă; *creație nu există*. În schimb antichitatea târzie a formulat maxima: „*ex nihi-lo nihil*”, din nimic nu se poate face nimica. O găsim la un filozof, anume la Lucretius, care în poemul său *De rerum natura* scria că nimic nu se poate face din nimic: *nihil posse creare de nihilo*. Materialiștii din antichitatea târzie tăgăduiau creația, iar nematerialiștii aceleiași epoci o tăgăduiau deopotrivă, căci erau adepții teoriei despre emanație.

B. Oamenii Evului mediu nu mai aveau, ca Lucretius, că nu există creație *de nihilo*, însă erau convinși că e atributul exclusiv al lui Dumnezeu. Ziditorul, creatorul, e numai *Dumnezeu*. Noțiunea creării la părinții bisericii și la gânditorii scolastici era aceeași ca și la Lucretius, dar teoria era alta: creația există, însă oamenii nu sînt capabili de ea.

C. Tîrziu, în epoca modernă, abia în veacul trecut, noțiunea de creație a fost supusă unei transformări, iar sensul expresiei s-a schimbat — și chiar în mod radical: adică a pierdut condiționarea „din nimic”. În această nouă accepțiune, creația devenea înfăptuirea unor lucruri *noi*, mai curînd decît înfăptuirea lor din nimic. Noutatea putea fi înțeleasă așa sau altfel, în sens mai strict sau mai larg și nu orice noutate era îndeajuns ca să apară ca o creație, dar la urma urmei noțiunea de noutate o definea pe cea de creație. O dată cu noțiunea cea nouă a apărut și o nouă teorie: creația e atributul exclusiv al *artistului*, începuturile ei datează din veacul al XVII-lea, însă ea a fost admisă mult mai tîrziu. Ea constituie opinia tipică a secolului trecut: numai artistul e *creator*, opinie formulată de La-mennais, care — trăind în prima jumătate a secolului — fusese martor la transformarea noțiunii: „L'art est pour l'homme ce qu'est en Dieu la puissance creatrice.” * Transformarea aceasta nu s-a efectuat prea ușor. În a doua jumătate a veacului, în marele dicționar enciclopedic La-rousse, încă se mai spune că numirea de creator dată artistului aparține unui jargon (*argot*). Dar în fine, opoziția a fost înfrîntă și expresiile „creator” și „artist” au devenit sinonime, precum odinioară „creator” și „Dumnezeu”. Expresia era mai veche, însă noțiunea și teoria erau noi. Așa cum demonstrează în chip foarte just esteticianul italian G. Morpurgo-Tagliabue, noțiunea de creație a deschis atunci o nouă epocă în istoria teoriei artei: arta fusese imitație în clasicism, expresie în romantism și concepută ca o creație în epoca noastră.

D. Dacă în secolul trecut era predominantă convingerea că doar artistul e creator, în secolul nostru se afirmă că și alți oameni activi în alte domenii ale culturii pot fi creatori, nu numai artiștii. Creația e posibilă pe toate tărîmurile în care produce omul. Atare lărgire a sferei creației trebuia să constituie nu schimbarea, ci aplicarea consecventă a noțiunii admise, căci creația e recunoscută după noutatea celor produse și această

* Arta este pentru om ceea ce e pentru Dumnezeu 358 puterea creatoare, (fr. în text; n. trad.)

noutate apare nu numai în opere de artă, ci și în știință sau tehnică. În realitate, totuși, lărgirea sferei acestei noțiuni îi schimba și conținutul, ajungîndu-se la o altă noțiune despre creație.

Istoricul, care trece în revistă istoria noțiunii, o înfățișează deci sub trei aspecte: ca o creație divină (C¹), ca o creație umană (C²) și ca o creație exclusiv artistică (G³). De fapt, creația umană concepută în sensul larg, este — cronologic vorbind — noțiunea ultimă, tipică pentru epoca noastră. Dar nici celelalte două n-au dispărut. Căci teologii fac mereu uz de prima, publiciștii foarte adesea de cea de-a treia: cînd ei scriu despre creație: trebuie să ne încordăm foarte bine atenția pentru a ne da perfect seama dacă ei au intenția să vorbească despre creația artistică în genere sau numai de cea literară.

Aceste trei noțiuni, reprezentînd trei epoci, vor fi aici expuse și discutate fiecare la rîndul ei: mai întîi ca punct de plecare al evoluției istorice, apoi a doua, punctul concludent, în sfîrșit a treia, cea tranzitorie.

IV. Creatio ex nihilo

Astfel, s-a constatat că noțiunea de creație a pătruns în cultura europeană nu prin mijlocirea artei, ci prin aceea a religiei — mai ales prin cea creștină, pentru care facerea lumii de către Dumnezeu era o dogmă: „*In principio creavit Deus coelum et terram*” (*Geneza*, 1, 1). Noțiunea religioasă a creației n-are, bine înțeles, nimic comun cu arta, însă cu ea s-a început, ea a servit drept model noțiunilor artistice de mai tîrziu; cel care pentru prima oară l-a numit pe poet creator, adăuga: „*instar Dei*”, asemenea lui Dumnezeu, în gîndirea creștină, creația era același lucru cu actul prin care Dumnezeu a dăruit existență lucrurilor — și e creație „din nimic”. După lapidara formulă a lui Albert cel Mare, „creația e făptuirea a ceva din nimic” „*creatio est factio alicuius de nihilo*” (*Summa de creaturis*, Summa despre cele create I q. 1. art. 2: *Opera*, voi. XVII, p. 2; v. și Duns Scotus, *Opus Oxoniense*, IV d. 1 q. 1 nota 33).

Filozofii și teologii cunosc trei mari concepții despre facerea lumii. Una e dualistă și afirmă: există Dumnezeu și materia eternă, din ea Dumnezeu a făurit lumea. Așa spun miturile babiloniene, precum și Platon. A doua ține de teoria așa-zisă a emanației: pentru neoplatonicieni, există numai absolutul, din care s-a desprins lumea. Pe amîndouă le resping religia și teologia creștină, aflate pe poziția *creaționismului*: există Dumnezeu și nimic altceva, Dumnezeu a făcut lumea din nimic; nu printr-un proces de emanație, ci prin porunca divină. Temeiul teoriei creștine despre facerea lumii e formulat în *Vechiul Testament*, mai ales în *Cartea Facerii* (*Gen.*, 1., 1—2 precum și 2.4b.1-4. 22J. Acolo se spune că Dumnezeu a făcut lumea, fără să se spună *explicite* că a făcut-o *ex nihilo*, ceea ce se spune în schimb în cartea a doua a Macabeilor, 7.28: *ouk ex onton*. *. Tot ce există e considerat în *Scriptură* ca făurit de puterea divină: „Domnul a făurit totul singur pentru sine” (*Cartea profeților*, XVI. 4J, iar în *Psalmul 148*, 5: „A poruncit și s-au înfăptuit”. Așa stau lucrurile la scriitorii creștini timpurii; Tertullian scrie că Dumnezeu pe toate le-a produs din nimic „*uni-versa de nihilo produxerit*”. (*De praescr.*) ** La fel scrie Origen (*Joh.*, I. 17. 103J. Biserica creștină confirma învățătura despre facerea lumii de cîte ori se ivea vreo îndoială în acest sens; la sinodul din Niceea (428) contra manicheilor, la sinodul lateran din 1215 contra albigenzilor, în fine la primul sinod de la Vatican (sesiunea a III-a: *de fide catholica*, despre credința catolică). Facerea lumii e o dogmă a religiei creștine, în ea rezidă un mister al credinței; nu e un obiect de cunoaștere.

Rolul filozofilor creștini, îndeosebi

* Trad. literală: „nu din ceva real” (gr. în text, n.

•* trad.)-

J61 ** Titlul complet *„Dcspj^ cand...m^freticilor (id.)*.

f CONSERV VORUL I

al lui Toma din Aquino, constă în a fi arătat ce anume din această dogmă poate fi totuși explicat prin mijlocirea filozofiei. În *Summa Theol.* (I. a q. 44—105 în special q. 46 a. 2 și 3.) arată că însuși actul creației e o teză filozofică ce se poate demonstra, însă teza despre facerea lumii săvîrșite în timp e o chestiune de credință: la întrebarea: lumea a existat dintotdeauna ori s-a ivit odată cu timpul, filozofia n-are nici un răspuns.

Din cele două concepții antice înrudite — poet și ziditor, *poietes* și *demiurgos* — care e mai aproape de noțiunea creștină a creatorului? *Cartea facerii* vorbește despre noțiunea unei lumi construite de un ziditor conform unui plan. Dar ea nu constituie o concepție generală a teologilor, pentru unii facerea lumii e mai aproape de o poruncă decît de o zidire plănuită după un proiect. Adepții lui Duns Scotus și ai lui Ockham erau înclinați să admită facerea lumii în mod slobod, după bunul plac; dacă ar fi fost să se aplice niște comparații de ordin uman, ziditorul, în concepția lor, era mai aproape de poet decît de constructor. Pășind pe o *via moderna*, concepția aceasta a trecut la protestanți. Martin Luther scria (*Werke*, ed. Medicus, V. 191) făuri înseamnă a porunci” (*Schaffen heisst gebieten*).

Cum trebuie să interpretăm formula „ex nihilo”? Ea era concepută ca *terminus a quo*, deci *ex nihilo* însemna același lucru ca și *post nihilum*. Dar cum să înțelegem aceasta, dacă o dată cu lumea a fost creat și timpul? Înaintea creației n-a existat timp, dacă nimic nu exista înainte de ea. Așa încît, subtilul gînditor francez Lachelier spunea că teoria religioasă a facerii lumii nu implică noțiunea de început (A. Lalande, *Vocabulaire de Philosophie*, s. v. „creation”). Și teologii susțin că lumea n-a fost creată în timp, într-un anume moment sau în altul, ci creația e o stare de lucruri permanentă, „*une situation permanente*” (L. Bouyer, *Dictionnaire Theologique*, 1963, p. 172 no-

ta). Lumea creată n-a avut un început în timp și totuși nu s-ar putea spune că ea n-a avut început. Dacă ar fi existat dintotdeauna — spune Toma din Aquino — n-ar fi putut fi creată. Este foarte dificil să cuprinzi cu gîndul aceste noțiuni, cu mult mai dificil decît s-ar părea dacă le considerăm superficial. Fichte spunea că în genere e imposibil să cugetăm corect despre creație, că ea „*lässt sich gar nicht ordentlich denken*”. Și că n-are mai nimic comun cu creația ce le este atribuită oamenilor.

Mai mult: credincioșii consideră facerea lumii drept un act săvîrșit o dată pentru totdeauna și tot ce s-a petrecut ori se va mai petrece de-acum înainte, e numai o consecință a acelui act. Totuși, mai există o interpretare a creației, dacă nu a teologilor, măcar a unor filozofi: pentru ei istoria lumii e o „*creatio continua*”, cum spune sf. Toma și cum admite Malebranche ca teză fundamentală. Actul creației durează necontenit: dacă Dumnezeu ar înceta să creeze lumea, aceasta ar înceta să mai existe. *Conservatio*, menținerea existenței, e tot o creație. Deci, ce-a rămas din noțiunea religioasă în concepția modernă despre creație, așa cum e folosită în teoria artei? Nu prea mult: nici noțiunea de creație *ex nihilo*, nici caracteristica atemporală, nici principiul că ea, nu e act de credință. A rămas, doar, ideea că în creație operează puterea: poetul creează lumea ca și Dumnezeu, „*instar Dei*”. Creația artistului e concepută mai curînd în sensul de „*poie-sis*”, adică o producție nestînjinită de nimic, deși pe alocuri mai apare sub aspectul „*demiurgic*”, adică, al construirii, al realizării planificate a unei concepții.

V. Noțiunea contemporană despre creație

în sensul care i se dă astăzi, creația e o noțiune

cu o sferă foarte largă: ea cuprinde o infinitate

363 de activități și produse umane, nu numai ale

artiștilor, dar și ale savanților, sau tehnicienilor. Arta se plasează și ea în această noțiune a creației,

însă n-o cuprinde pe deplin. Care e deci conținutul acestei noțiuni, cel pe care se fundamentează

creația înțelegă într-un sens atât de amplu și ce impact diferențiază înfăptuirile și operele creative de cele ce nu sînt ?

Răspunsul pare simplu. Trăsătura ce deosebește creația în fiecare domeniu, pictură sau literatură, știință sau tehnică, e *noutatea*, noutatea procesului de realizare sau noutatea operei. Totuși, răspunsul acesta, peste măsură de simplu, nu e satisfăcător, căci nu pretutindeni unde apare noutatea, există și creație. Fiecare creație implică noutatea, dar nu fiecare noutate implică o creație. Noțiunea de noutate e generalizatoare — și ceea ce pare nou într-un sens al acestui termen, nu e nou în alt sens al lui. Exact ca în două frumoase versuri ale lui Jerzy Zagorski: „totul se schimbă” și „nimic nu-i schimbat”. Operele spiritului omenesc pot fi privite din *diverse puncte de vedere*, și cele ce sînt noi dintr-un punct, nu sînt noi privite dintr-altul. Pe copacul bătrîn, cresc în fiecare primăvară frunze noi și totdeauna în același chip. La fel e și cu producțiile ieșite din mîna omului: orice se lucrează, într-un anumit mod e asemenea cu ceea ce s-a făcut mai înainte, și totodată în alt mod este diferit. Orice „Fiat 125” de fabricație poloneză e un automobil nou, deși nu posedă nici un amănunt care să-l diferențieze de alte „Fiat 125” poloneze.

În al doilea rînd, noutatea e condiționată de o gradație, poate fi mai mică sau mai mare. Însă nu există o măsură, o scară a valorilor, un aparat de măsurat noutatea, așa cum termometrul măsoară temperatura. Putem spune că o creație posedă un *înnalt* grad de noutate, însă ne lipsește fenomenul analog procesului de fierbere, care să indice că noutatea a pășit pragul creației.

În al treilea rînd, pe planul creației omenești, există diverse genuri de noutate, variabile sub raport *calitativ*: așa sînt o nouă *formă*, un nou *model*, o nouă *metodă* de elaborare. De pildă:

la un automobil — o nouă caroserie, un nou tip de caroserie, un nou tip de motor — și primul automobil a constituit chiar el sub raport calitativ o altă noutate. În artă deosebim o nouă lucrare într-un stil dat, precum și un *stil* nou. Fiecare templu doric posedă oarecum o altă *dispunere* a coloanelor și a antablamentului însă toate elementele sînt dispuse după aceeași *concepție*. Diferențierea aceasta găsește aplicare și în alte domenii în afară de artă. În genere, noutatea rezidă în posedarea unei calități ce mai înainte nu exista; deși uneori ea consistă numai în sporirea cantității sau în elaborarea unei combinații încă necunoscute. Un istoric al filozofiei de la răscrucea secolelor al XVIII-lea și-al XIX-lea, De Gerando, socotea chiar că orice noutate e numai o nouă combinație: „Toute creation n'est qu'une combinai-son”.

În al patrulea rînd, noutatea realizată de către oamenii dăruți cu spirit de creativitate poate avea de obicei diverse proveniențe: poate fi intenționată sau neintenționată, impulsivă sau dirijată, spontană sau realizată în chip metodic în urma unei cercetări și meditări atente: ea constituie *semmul* atitudinii diverse a creatorilor, expresia unui intelect deosebit, a unor capacități și talente diferite.

În al cincilea rînd, crearea unei opere are și ea diverse rezultate de ordin teoretic și practic, de la totală lipsă de efect pînă la acelea ce frapează pe indivizi și societatea, de la rezultatele neînsemnate pînă la acelea ce constituie momente de cotitură, transformînd viața oamenilor, precum au fost caracterele de imprimărie, iluminatul electric, mașina cu aburi, avionul, marile opere de literatură, filozofie, artă.

Această diversitate inclusă în noțiunea de noutate trece și la sfera de creație, dacă aceasta se definește prin impactul noutății! Trece, însă nu integral: căci noi folosim noțiunea de creație în așa fel încît ea să includă mai mult *concepțiile* noi și nu orice nouă combinație, numai produsele 5 unor capacități *superioare*, numai cele ce au re-

zultate *remarcabile*. Esențial e următorul fapt: creația nu e determinată numai de noutate, ci și de altceva, de nivelul superior al elaborării, de efortul superior, de eficiența superioară. Dar unde începe acest nivel superior, iată o întrebare la care nu se poate răspunde cu strictețe. În zadar am vrea să utilizăm aici convențiile cifrice, căci putem cumva să ne descurcăm totuși fără asemenea convenții și fără o strictă exactitudine, așa cum ne mulțumim să definim fără ele capacitățile umane, farmecul sau valorile sociale și că oricum reușim să-i deosebim pe cei capabili, valoroși sau plini de farmec fizic. La fel se petrec lucrurile și cu creația.

Drept creatori îi considerăm pe aceia ale căror opere nu sînt numai noi, dar constituie și manifestarea capacității, efortului intens, energiei intelect;„ tuale, talentului, geniului. *Energia intelectuală* consumată întru crearea unui element nou e măsura creației tot atât de mult cît și însăși noutatea lui. Alături de noutate, ea e realmente o a doua unitate de măsură. Creația posedă astfel două măsuri, două criterii, care totuși nu pot fi măsurate, cîntărite, ci se apreciază doar cu ajutorul intuiției. Așa încît, creația nu se prezintă ca o noțiune cu care se poate opera în mod exact.

Afirmația că esența creației constă în noutate și energie intelectuală, apare ca o descriere a ei; totuși, majoritatea celor de astăzi văd în atare descriere și un criteriu pozitiv de apreciere.

De ce apreciază ei creația? Gel puțin din două motive. Mai întîi, pentru că, făurind lucruri noi, se amplifică

dimensiunile vieții noastre, iar mai apoi, fiindcă orice creație constituie o manifestare de forță și de independență a intelectului uman, a diversității lui, a irepetabilității. La această apreciere se mai adaugă și un punct de vedere hedonist: creația îi ferește atât pe cei ce se bucură de ea, cât și pe creatorii înșiși; pentru mulți ea e o necesitate, e ceva fără de care nu pot trăi. Van Gogh scria: „În viață și în pictură eu nu pot exista fără de acel ceva ce e mai mare

decît mine, ce e propria mea viață — fără capacitatea de a crea”.

Dar înainte de toate cultul creației e un cult al unei capacități supraumane a personalității de natură oarecum divină. "La sursa fiecărei creații — scria Igor Stravinski (*Poetica muzicală*, în „Res Facta”, IV) — se află posesiunea a ceva ce e mai presus de roadele muncii omenești”.

Aprecieră superioară a creației s-a născut mai cu seamă pe tărîmul artei. Și e de la sine înțeles, căci alte activități umane îndeplinesc alte sarcini: știința servește la cunoașterea lumii, tehnica la organizarea și înlesnirea vieții; arta nu îndeplinește aceste sarcini suficient de bine pentru ca ele să justifice rațiunea de a fi. Cultul creației ar fi deci un rezultat al supraproducției artei — el servește la selecționarea operelor ei majore, care nu sînt chiar atât de numeroase.

Această interpretare a dăunat creației artistice în așa măsură, încît pentru omul contemporan ea e prea puțin înțeleasă, e privită cu indiferență, dacă nu chiar în mod negativ. Și totuși în istoria culturii europene o atare atitudine a precumpănit vreme îndelungă. Nu se vorbea despre creație, fiindcă nu era luată în seamă și n-o luau în seamă, fiindcă n-o prețuiau și aceasta pentru că suprema perfecțiune era considerată numai aceea a cosmosului: Ce-aș putea crea eu însumi, ceva care să fie la fel de perfect ? — se întrebau oamenii antichității și ai Evului mediu. Cultul pentru perfecțiunea cosmosului constituia o dogmă, dar tot ca o dogmă poate fi judecată admirația timpurilor moderne pentru originalitate, individualitate, creativitate. Veacurile mai vechi și mai noi prezintă două faze diverse în fluctuația predilecțiilor omenești.

Prima fază a luat sfîrșit odată cu secolul trecut. Pe atunci Remy de Gourmont (*Livre des mas-ques*, 1896—8) afirma că pentru scriitor „unica rațiune de a fi e să fie original”. Și din acest postulat trăgea o concluzie desigur eronată, anume că „se cuvine să recunoaștem că orice estetician independent poate formula o estetică proprie”. E de dorit să existe o singură estetică, menită să cuprindă operele scriitorilor originali. Că aceasta va fi o estetică pluralistă — e o altă chestiune.

Astăzi cunoaștem un nou val de entuziasm față de creație, entuziasm care a găsit o puternică expresie la *Rencontres Internationales de Geneve* din 1967, consacrate „Artei în societatea actuală”. N-are importanță ceea ce se creează — a spus unul dintre vorbitori (*Leymarie*) — „important e să se creeze”¹¹. Nu-i vorba de opere de artă, avem destule, sîntem saturați și suprasaturați de ele; e vorba de artiști, ca ei să-și întruchipeze imaginația și libertatea [de creație]. „*Ce qui corrompt, c'est la fonction creatrice de l'art [...] non les produits artistiques dont nous sommes massivement saturés*”. Deci, e vorba nu de artă, ci de creația în sine: nu se poate merge mai departe în admirația față de procesul creației.

VI. Pancreaționismul

În secolul nostru noțiunea de creație e folosită tot mai frecvent, desemnînd fiecă acțiune a omului, care depășește limitele simplei recepționări; omul e creator atunci cînd nu se mărginește doar la a confirma, a repeta, a imita, ci dăruiește ceva de la sine, din sine. Astfel înțelegea, creația are o sferă imensă: nu e creație numai ceea ce face omul cu lumea și ce gîndește despre ea, ci e o creație și-n faptul că el vede lumea. Și nu poate fi altfel. Omul, fie că vrea sau nu, *trebuie* să completeze acțiunea stimulilor ce-i vin din lume, să-și formeze o imagine proprie a lumii, căci impresiile pe care le înregistrează nu sînt complete și formate, ci ele cer o întregire, constituind doar un material. Omul ia din afară impresii dispartate, pe care le sudează, trebuie să le sudeze într-o imagine unitară. E ceea ce văzuseră deja Platon și cîțiva neoplatonicieni. Kant a exprimat formula în chip sistematic: la fel și Goethe l-a definit pe om drept o ființă care dă formă elementelor cu care ia contact.

Aceasta e de fapt convingerea epocii noastre, exprimată de către Heidegger, Gassirer, Koestler. Creația, prin care completăm datele obținute din exterior, e un fapt indubitabil, există în orice acțiune a omului, e generală și inevitabilă. Se poate spune că omul e condamnat la creație, fără de ea nu poate face și cunoaște nimic. Creația, înțelegea deci într-un sens atât de larg, apare nu numai în ceea ce pictează sau compun oamenii, ci chiar în ceea ce ei văd și aud. S-ar putea zice că ea se efectuează în *forme permanente*, forme studiate de Kant și de kantieni. Dar în ea există loc și pentru variantele *individuale*. Artistul poate picta într-un fel sau într-altul. Ochii noștri, gîn-direa noastră își completează impresiile pe care i le-au lăsat o anumită floare, sau o anumită piatră, dar totodată combină laolaltă fenomenele, făurind idei mai ample despre lume sau divinitate. „L-am făurit pe Dumnezeu”, spune un erou al lui Montherlant. Bineînțeles „făurim pe Dumnezeu”, în alt sens decît în acela în care ne-a făurit el pe noi.

Toate acestea sînt observații ingenioase și serioase, dar — mai bine să nu vorbim aici despre creația propriu-zisă, e de ajuns dacă numim aceste procese „productivitate” sau „capacitate de acțiune” ale cugetului omenesc.

VII. Creația artistului

Istoria ne arată că între noțiunea teologică despre creație, proprie Evului mediu — și cea de astăzi, s-au mai folosit altele, mai ales în secolul trecut, limitînd creația la domeniul artei. Deci, care anume creație era considerată ca fiind aplicabilă ca noțiune, *'numai în artă'*? Noțiunea de pe-atunci nu era identică cu cea actuală,

creația nu era determinată în principal doar de noutate și de energia intelectuală, frăsături ce apar și-n operele 369 savanților, tehnicienilor, organizatorilor. În sensul dat de secolul trecut acestei noțiuni, creația trebuia să însemneze altceva.

În primul rînd, era același lucru cu *crearea de fapte fictive*: Hamlet și Othello, Konrad al lui Mickiewicz, Kordian al lui Slowacki, Wokulski al lui Prus, Judym al lui Zeromski — sînt tot atîtea personaje fictive, cu caractere fictive, cu destine și aventuri fictive. În acest sens, creația era numai de domeniul artei, nu de domeniul științei sau tehnicii — și chiar al unei porțiuni din domeniul artei. Evident, nu există în genere obiceiul de-a numi creație fie chiar cele mai frumoase covoare sau mobile. Această noțiune a fost diferită întru totul de cea teologică, dar nu coincidea nici cu aceea pe care-o folosim astăzi cu precădere; diferența era sesizată abia parțial atît de către profanii în materie, cît și de teoreticieni.

Noțiunea aceasta despre creație se aplică în modul cel mai explicit la *arta cuvintului*. Cei vechi separau poezia de toate celelalte arte pentru că ea făurește existențe fictive, și — justă sau nu — această separație a dăinuit pînă după epoca Renașterii.

În prefața tratatului său *De perfecta poesi*, Sar-biewski scria: „Poetul poate să nu dea ființă nici temei sale, nici conflictului ce formează conținutul [operei], însă ea printr-un act de creație (*per quandam creationem*), poate chema la viață atît acea temă cît și modul său de tratare [...] *poeții pot crea* tema și miezul conflictului, *ceea ce e imposibil pentru orice altă pricepere sau artă*. Căci sculptorul nu-și făurește lemnul sau piatra pentru statuile sale și nici un făurar nu-și creează singur fierul sau bronzul [...] Poezia în așa fel reproduce sau imită ceva, încît totodată făurește ceea ce imită [...] nu procedează ca alte arte care nu făuresc, deoarece își fundamentează existența operei fie pe subiect, fie pe materialul pe care-l lucrează”. Singur numai poetul (*solus poeta*) lucrează așa încît pare că făurește din nou (*de novo creări*); și el însuși, fără să imite, poate spune că există lucruri care de fapt nu sînt.

Această concepție despre poezie a fost proprie manieristilor literari din veacul al XVII-lea. Bal-tazar Graciân a extins-o totuși întregii sfere a artei. În al său *Criticon* (1656—7) scria, cum s-a văzut mai sus, „Arta e ca un al doilea creator al naturii; celei dinții lumi pare că i-a adăugat o lume nouă, i-a dăruit perfecțiunea, pe care cealaltă n-o poseda prin ea însăși; și unindu-se cu natura, în fiecare zi creează noi minuni”.

Această capacitate specială, observată inițial numai la poezie, între secolele al XVII-lea și al XIX-lea a fost atribuită artei în general — și mai mult încă, numai artei în exclusivitate. Ea constituia trăsătura definitorie a artelor, al căror domeniu coincidea cu cel al creației. Consecința era că nu numai artei, dar și creației i se dădea un nou înțeles. Noțiunea cea nouă aplicată acestuia s-a fixat în secolul trecut, a dăinuit în tot cursul lui, a devenit pentru el caracteristică.

Noțiunea creației, proprie vremurilor noastre, e — cum s-a spus — mai largă, incluzînd nu numai arta. Totuși, în cadrul acestei noțiuni mai largi, arta și-a păstrat o poziție de excepție, pe care n-o putem înfățișa decît printr-o comparație. În unele parlamente figurează, pe lîngă deputații și senatorii aleși așa numiții senatori de drept — rectori, episcopi, foști prim-miniștri. Se poate spune, deci, că în materie de creație, artiștii sînt senatorii de drept. Un savant își îndeplinește misiunea în momentul în care a descoperit un fenomen, un tehnician — cînd a inventat un instrument util; pentru artist, misiunea constă numai în creație. Aceasta pentru știință și tehnică e ca o podoabă, iar pentru artă constituie substanța. E ceea ce rezultă din actuala noțiune despre creație, cît și din aceea despre artă; cînd s-a destrămat legătura dintre artă și frumos, s-a consolidat aceea dintre creație și artă. Mai înainte, era postulatul: nu există ai'tă fără frumos. Astăzi mai curînd se spune: nu există artă fără creație. Așa gîndea la răscrucea secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea *U Coleridge, cînd scria: „Arta este repetarea actului creațiunii”. Din secolul trecut, noțiunea despre creație în artă și literatură a fost uzitată în chip atît de firesc și genera], încît pînă și Zola, părintele naturalismului, scria în *Mes haines* (1861, nota de la p. 141): „*J'aime à considerer chaque ecri-vain comme createur qui tente, apres Dieu, la crea-tion d'une terre nouvelle*” (îmi place să-l consider pe fiecare scriitor ca un creator care încearcă, după Dumnezeu, să creeze o lume nouă).

La fel, în zilele noastre, un artist ca J. Dubuffet scrie (*Prospeclus*, 1967, I, p. 25): „Arta e prin esența ei noutate, deci și opiniile despre artă trebuie să constituie o noutate. Un singur regim e profitabil pentru artă — revoluția permanentă.”

Diversele noțiuni despre creație și despre artă — așa cum au fost sau sînt uzitate — au făcut ca raportul dintre artă și creație să fie și el variabil. Dacă notăm arta cu litera A și creația cu C stabilind următoarele: G^1 = creația divină, C^2 = creația umană în sensul cel mai larg, C^3 = creația în exclusivitate artistică, acest raport se va prezenta astfel:

Nici un C^1 nu e A și nici un A nu e C^1 în schimb:

Unele C^2 sînt A și unele A sînt C^2 în fine: Orice C^3 e A

Iar dacă adăugăm (cu îndrăzneală) opinia Coleridge — Dubuffet, atunci: orice A e C^3 .

Adăugăm cîteva observații: 1) Noțiunea de creație (C^2 cît și C^3) se poate aplica la orice artă, atît de creație, cît și de reprezentare mimetică, abstractă sau figurativă, la romanul realist al lui Tolstoi și la basmele Șeherezadei. 2) Cel ce se ocupă de creație trebuie să fie modest, să nu facă mereu apel la geniu și la inspirație. Delacroix scria în *Jurnalul* său la 1 martie 1857: „Toată lumea e de acord că ceea ce se numește creația marilor artiști nu e *nimic altceva decît modul de-a vedea* propriu fiecăruia dintre ei, ordonarea și redarea elementelor din natură”. 3) Ra-

portul dintre artă și creație se schimbă nu numai dependent de ceea ce se înțelege prin creație, dar și de ceea ce se înțelege prin *artă*. În acest sens, găsim două variante: „Orice artă e creație,” precum și: „Arta e de regulă creație” (sau: Arta adevărată e o creație).

Pentru Coleridge trăsătura definitorie a artei era creația. Dar pentru alții, ea înseamnă și altceva: arta trebuie să suscite o încântare, o emoție, o zguduire sau chiar sentimentul că e perfectă în formele sale. Simplificând, am putea spune că sensul artei are doi poli: arta — perfecțiunea și arta — creație. Primul pol corespunde cu înțelesul conferit clasicismului, cel de-al doilea — cu înțelesul conferit romantismului. Dar trebuie să mai repetăm: a înțelege arta ca o creație e o interpretare mai târzie, ea n-a existat de fapt înaintea romantismului sau măcar înaintea pre-romantismului, înaintea lui Rousseau. Într-o formulare ceva mai tardivă, găsim că funcțiile artistului sînt trei: el e sau imitator, sau *descoperitor*, sau în fine *inventator*, creator cu alte cuvinte. Fie că redă realitatea, salvînd-o de uitare, fie că-i descoperă frumusețea și legile, fie că, în sfîrșit, creează ceea ce nu era. Nu o dată, în domeniul sau stilul său, chiar în conținutul însuși al operei, arta reunește cele trei funcții; dar teoria dă de obicei preferință cînd uneia cînd alteia. Veacurile mai vechi au văzut în artist fie pe cineva care poate să reproducă — fie pe cel ce descoperă: epoca noastră vede în el fie descoperitorul, fie creatorul. Cei vechi îl vedeau pe creator în cea mai mică măsură, cei de astăzi — în cea mai mare măsură, deosebire ce apare atît în tratatele teoretice, cît și-n critica curentă sau în modul de organizare al muzeelor. Pînă nu demult muzeele se străduiau să colecționeze cele mai bune opere (ca să vorbim pe scurt) din fiecare epocă; astăzi — mai curînd pe cele ce sînt noi, originale pentru epoca dată sau (tot vorbind pe scurt) pe cele creatoare.

Din cele de mai sus, rezultă că noțiunea de creație nu constituie un model, că însuși termenul e variabil, că și-a schimbat semnificația în decursul veacurilor, iar cea actuală (ca să facem uz de metoda diferențierii carteziene) e cea mai categorică, dar și cea mai confuză. Totuși, nu există nici un motiv de a ne lipsi de noțiunea de creație: dacă nu e o noțiune de lucru, e cel puțin o formulă utilă. Se poate spune: nu e o noțiune științifică, ci una filozofică. Comparînd arta cu domeniul militar, am putea spune: nu e sabie sau carabină, ci mai curînd stindard. Sînt și acestea utile, de bună seamă la solemnități, iar uneori și în lupte.

9

REPREZENTAREA: √

ISTORIA RAPORTULUI DINTRE ARTĂ ȘI REALITATE

Nulle poesie se doit louer pour accomplie si elle ne ressemble à la nature. (Nici o poezie nu trebuie lăudată ca fiind desăvîrșită, dacă ea nu seamănă cu natura)

P. DE RONSARD: Prefața la *Odele* din 1550'

I. Istoria noțiunii de mimesis

Reprezentarea sau acțiunea de a reda e o expresie mai puțin uzitată, însă ușor de înțeles. Acțiunea de a reda se opune creării, reproducerea se opune actului de creație. Totuși, în capitolele despre secolele mai vechi, e de preferat să utilizăm o altă expresie și anume „imitarea”, căci ea corespunde mai exact ideii folosite de greci, primii care au meditat și și-au spus cuvîntul asupra temei raportului dintre artă și realitate. „Imitarea” (gr. *mimesis*, lat. *imitatio*) e un termen identic în ambele limbi și nu s-a schimbat decît prin faptul că s-a tradus dintr-o limbă într-alta. Dar s-a schimbat noțiunea, căci astăzi el desemnează mai mult sau mai puțin o repetare — și sîntem înclinați a crede că de la început a însemnat același lucru. Totuși nu-i adevărat. În vorbirea greacă el avea cîteva sensuri: la început a însemnat cu totul altceva, imitarea nu era o repetare, mai ales nu era o repetare a lucrurilor văzute.

A. Noțiunea de imitare s-a format în epoca greacă clasică și poate chiar în cea mai timpurie.

1. Termenul „mimesis” e posthomerice, el nu există nici la Homer, nici la Hesiod. Lingviștii spun că etimologia lui e obscură. A apărut desigur

³?5 o dată cu oficiile sacre și cu misterele cultului

dioniziac, în cadrul cărora își avea o semnificație inițială, deosebită de cea actuală. *Mimesis* — „imitare” — se denumeau actele de cult ale preotului, întrunind dansul, cîntul, muzica; măturii se găsesc la Platon și la Strabon; expresia care mai târziu avea să desemneze redarea realității în sculpturi sau piese de teatru, era uzitată pe-atunci pentru *dans, mimică și muzică* — și numai pentru ele.

Denumirea în această accepțiune pentru muzică se află în imnurile din Delos, la Pindar, precum și la Aristotel. Imitarea nu înseamnă redarea pasivă a unei realități exterioare, ci o exprimare a unei realități interioare, expresie similară funcției actorului și nu copistului. Iar în artele plastice, termenul nu era aplicat.

2. În veacul al V-lea î.e.n. „imitarea” din limbajul ritual a trecut în cel filozofic, începînd să desemneze reprezentarea lumii exterioare, lucru lesne de înțeles, căci prin mimică nu numai se reproduc fapte

exterioare, dar se exprimă și trăiri sufletești. Totuși, Socrate mai avea scrupule și evita să definească pictura drept *mimesis*, uti-lizând expresii înrudite, ca „*ekmimesis*” (redare) sau „*apo-mimesis*” (contrafacere). Dar Platon și Democrit n-au mai cunoscut atare scrupule; pentru ei *mimesis* era de-a dreptul imitarea naturii — însă pentru fiecare din ei era o altfel de imitare.

Pentru Democrit *mimesis* era imitarea *modului de-a acționa al naturii*. El scria că, practicînd artele, oamenii se călăuzesc după natură: țesînd, imită pe păianjen, construind — pe rîndunică, făcînd muzică — pe lebede și privighetori (Plu-tarh, *De sollert. anim.*, Despre iscusința sufletului, 20. 974 A). Atare noțiune se folosea pentru țesă-torie și construcție, deci în *artele aplicate*. Niciodată ea nu s-a răspîndit prea mult, de altfel, a apărut și mai tîrziu, la Hipocrat și la epicurei, mai ales la Lucretius.

3. În schimb, s-a răspîndit pe-o arie largă altă noțiune despre imitare, formulată tot de către filozofii atenieni din secolul al V-lea î.e.n., însă din altă grupare: a inițiat-o Socrate, au dezvoltat-o Platon și Aristotel. Pentru ei „imitarea” era repetarea *aspectului lucrurilor* — noțiune condiționată de observarea picturii și sculpturii. Îndeosebi, Socrate își punea întrebarea: prin ce diferă aceste arte de altele? Și răspundea: Prin aceea că redau asemănarea lucrurilor; ele imită ceea ce noi vedem (Xenofon, *Comentarii*, III, 10). Noțiunea lui despre imitare era nouă, însă mereu foarte generală, nu preciza dacă era vorba de-o redare fidelă sau liberă. În schimb el a fost primul care să formuleze *teoria imitației (mimesis)*, sau măcar părerea că ea e tocmai *funcția proprie* artelor cum sînt pictura și sculptura. Iată ceea ce a constituit un eveniment important în istoria concepțiilor despre artă. Și nu mai puțin important a fost și faptul că teoria respectivă s-a preluat de către Platon și Aristotel, căci ei au dezvoltat-o, au conferit „imitării” un sens mult mai concret — fiecare totuși într-o variantă diferită, așa încît s-au ivit două teorii sub același nume.

4. *Varianta lui Platon*. Inițial, Platon folosea în chip destul de șovăielnic termenul de „imitare”: în sensul primitiv, el l-a aplicat pe rînd muzicii și dansului (*Legi*, 798 d), după cum Socrate îl aplicase picturii și sculpturii (*Rep.*, 597 D). La început, el le dădea un înțeles foarte îngust, numind „imitatoare” acea poezie pe care o rostesc eroii înșiși (ca tragedie), pe cîtă vreme poezia epică, în ochii lui, descria și nu imita. Dar în fine, el acceptă noțiunea socratică mai largă, aceea care includea aproape integral pictura, sculptura și poezia deopotrivă, epică sau dramatică, într-o perioadă mai tardivă, începînd cu cartea a X-a din lucrarea sa despre stat (*Republica*), Platon concepea procesul de imitare a realității de către artă într-un mod limitat — arta era copia fidelă și pasivă a realității. Concepția aceasta îi era inspirată de pictura iluzionistă din acea vreme, care tindea la efectuarea de tablouri menite să dea iluzia realității — concepție similară cu aceea a naturalismului din secolul trecut. Teoria [lui Platon era 377 o teorie expozitivă, mi normativă — și ea trata procesul de imitare a realității prin mijloacele artei drept un fapt negativ, mai adăugînd și un argument subliniat cu deosebire, anume că imitarea nu prezintă drumul just către adevăr (*Rep.*, 603 A: 650 A; *Sophista*, 235D—236C;].

5. *Varianta lui Aristotel*. Fidel în aparență lui Platon, Aristotel i-a preluat noțiunea, teoria despre *mimesis*, conferindu-i, însă, alt caracter, în sens apreciativ. Cu doctrina platoniciană despre imitarea fidelă, el nu era cîtuși de puțin de acord, afirmînd că, atunci cînd imită obiectele, arta le poate înfățișa mai frumoase sau mai urîte decît sînt, că poate să le prezinte *cum ar putea și cum ar trebui să fie*; că arta poate (și chiar trebuie) să se limiteze la calitățile *generale*, tipice, absolute ale obiectelor (*Depoet.*, 1448 al; 1451 b27; 1460 b23). Aristotel rămînea credincios tezei despre arta care imită realitatea, însă nu înțelegea prin aceasta o copie fidelă a realității, ci un raport liber între artist și realitatea pe care artistul o poate reprezenta în felul său. Luînd termenul de la Platon, i-a dat alt sens, noțiunea lui era mai aproape de cea primitivă, sau mai bine zis consta în fuziunea dintre două noțiuni: cea rituală și cea socratică. Prin aceasta, el putea s-o aplice muzicii la fel de bine ca și teatrului sau sculpturii.

Această liberă interpretare a noțiunii de imitare, în Grecia clasică, a aparținut și altor gînditori, nu numai lui Aristotel; încă mai liberă o întîlnim la Aristofan, anume, în comedia *Sărbătoarea Tesmo-foriilor* (411), poetul Agatarchos glăsuiește cam în felul următor: „De aceea ce ne lipsește în natură, ne îndestulează imitația”. Un similar înțeles pentru *mimesis* avea în vedere eminentul filolog din veacul trecut J. Vahlen, atunci cînd definea procesul de imitare g) o „prelucrare poetică (*dichterische Umbildung*) a unui material dat”.

Teoreticienii de mai tîrziu ai artei, induși în eroare de termenul găsit și la Platon și la Aristotel, nu și-au dat seama totdeauna de diferența dintre cele două concepții și timp de veacuri au ezitat între amîndouă. Gel mai adesea, îl invocau pe Aristotel, însă considerau drept mai simplă, mai

lesnicioasă, mai puțin complicată pe aceea a lui Platon. Dar, în ciuda doctrinei platoniciene, considerau imitarea drept fenomen natural și *pozitiv* în artă. Îndeosebi, preocuparea lui Aristotel pentru poezie făcea ca teoria imitării să devină mai mult o teorie despre poezie decît despre plastică. La Aristotel, „imitarea” era în principal o imitare a acțiunilor *umane*; abia în epocile mai tîrzii ea a devenit, din ce în ce mai mult, o imitare a naturii de la care arta

trebuie să-și însușească perfecțiunea.

În rezumat: în epoca clasică (sec. IV î.e.n.) se foloseau deja 4 noțiuni diferite despre imitare: cea primitivă rituală (avînd ca mijloc expresia), cea democritiană (imitarea modurilor de acționare ale naturii), cea aristotelică (alcătuirea liberă a operelor de artă din motivele culese din natură) și cea platoniciană (copierea naturii).

Noțiunea primitivă a dispărut treptat. Cea a lui Democrit era admisă de prea puțini gînditori. În schimb, cele ale lui Platon și-a lui Aristotel, noțiuni fundamentale despre artă, fuzionate între ele în proporții variabile și nu totdeauna cu conștiința că sînt două noțiuni diferite, au dăinuit vreme de veacuri întregi.

B. Cînd peste cîteva secole, Cicero opunea *imitația* adevărului, scriind că adevărul învinge imitația, „vinct imitationem veritas” (*De orat.*, II 57.215), asta înseamnă că pentru el imitarea constă într-o liberă exprimare a artistului; deci, admitea concepția lui Aristotel. Totuși, în perioada *elenistică și romană*, a precumpănit sensul comun, popular, de imitare ca repetare a realității. O atît de simplistă interpretare a artei nu putea să nu suscite împotrivire, căci teoria în ansamblul ei se menținea mai degrabă prin forța tradiției și de fapt provoca o îndeajuns de puternică opoziție, combătută fiind cu ajutorul cuvintelor de ordine: *imaginație* (de ex., Maxim din Tyr, *Or., Discursuri*, XI.3; Filostrat cel Tânăr, *Imag.*, (*Proem.*), 3, Pseudo-Longinos, *De sublim.*,

XV. 1), *expresie și model lăuntric* (Kallistratos, *Descrieri*, 7.1; Dion Chrysostom, *Or.*, Discurs olimpic XII, 71; Seneca, *Epistole*, 65.7), *libertatea creatorului* (Hor., *De arte poet.*; Lucian, *Historia quo modo conscr.*, 9), *inspirația* (Kallistratos, *Descr.*, 2.1; Lucian, *Demosth. Encom.* 5, Lauda lui Demostene), *invenția* (Sextus Emp., *Adv. math.*, 1.297). Filostrat cel bătrîn considera *imaginația* (*fantasia*) drept o putere de creație superioară imitării, căci aceasta fixa numai cele văzute, pe cîtă vreme cealaltă înfățișa și ceea ce nu se vedea. Teoria imitării a fost un produs al erei clasice grecești. E drept că perioada elenistică și romană au menținut-o în principiu, însă i-au adus obiecții și *contrapropuneri*: aceasta a fost contribuția elenistică-romană la dezvoltarea teoriei de mai sus.

G. La temelie acestei teorii antice (și anume în variantele ei, platoniciană și aristotelică) se află postulatul tipic grecesc anume că spiritul uman e pasiv, capabil să sesizeze numai ceea ce există. Și-n al doilea rînd: chiar dacă el ar fi în stare să inventeze ceva ce nu există, nu s-ar cuveni să profite de-această capacitate, căci lumea vizibilă e perfectă și nimic mai perfect nu se poate inventa.

Evul mediu își lua ca puncte de plecare alte postulate, formulate anterior de către Pseudo-Dionysios și Augustin, care cugetau așa: Dacă arta e datoare să imite, atunci să imite lumea invizibilă, eternă și superioară celei vizibile. Iar dacă se rezumă la aceasta, atunci trebuie să caute în ea urmele frumuseții eterne, ceea ce se realizează prin simboluri mult mai lesne decît reprezentînd nemijlocit realitatea.

Gînditori creștini timpurii, extremiști ca Ter-tullian, credeau chiar că Dumnezeu „înterzice reproducerea oricăror chipuri” de pe lumea aceasta („*omnem similitudinem vetat fieri*”: *De spectaculis*, Despre spectacole, XXIIIJ; la fel gîndeau iconoclaștii. Scolasticii, mai puțin extremiști, judecau totuși că imaginile spirituale sînt superioare,

mai prețioase decît cele materiale. În plin Ev mediu, Bonaventura spunea că pictorul și sculptorul arată numai în exterior ceea ce născociseră în eul lor lăuntric (III. *Sent.*, D 37 dub.). Nu numai teologii, dar și poeți ca Alain de Lille (*Anticlaudianus*, IA) susțineau cu răutate că pictura care imită fi del realitatea e o „măimutăreală a adevărului” (*simia veri*).

Date fiind aceste considerente, teoria imitației a vea să treacă pe-al doilea plan, iar termenul de „imitatio” era foarte rar uzitat, dar fără să dispară, căci îl păstrasera îndeosebi umaniștii veacului al XH-lea, ca John de Salisbury. Ga și cei vechi, el definea imaginea drept imitație („*imago est cuius generatio per imitationem fit*” imaginea e ceea ce ia naștere prin imitație, *Metalogicon*, III, 8). Dar mai cu seamă marele aristotelician al Evului mediu, Toma din Aquino, proclama fără rezerve teza clasică: „arta imită natura” („*ars imitatur naturam*”; *In Physica*, II, k).

D. În vremea *Renașterii* au fost reduse la tăcere toate îndoielile cu privire la imitare: ea a devenit iarăși concepția de bază a teoriei artelor și s-ar zice că tocmai acum ajunge la apogeu. Salvată din umbra uitării, părea că e o revelație și profita de privilegiile unei noi idei. Mai mult încă: acum era analizată și discutată încă mai aprins și cu mai multă pătrundere decît în antichitate: renaștenștii voiau s-o apere, s-o clarifice, s-o perfecționeze.

Latina cea nouă (a Renașterii) prelua termenul „*imitatio*” din tradiția romană, de unde ital. „*imitazione*”, precum și variantele engleză și franceză. Slavii și germanii utilizau termeni corespunzători proprii. Existau și unele dubii: oare acest termen nu poate fi înlocuit cu altul? Așa, de ex. un traducător al lui Averrhoes (1481) îl înlocuia prin „*assimilatio*”; Fracastoro în 1555 scria că e indiferent dacă această acțiune e numită „imitare” sau „reprezentare” (*sive imitări, sive re-presentare dicamus*, să spunem fie că imită, fie ³⁸1 că reprezintă). Însă formula „*imitatio*” pînă la.

urmă a învins Iară greutate și în mod general.

Mai devreme, adică la începutul veacului al XV-lea, teoria fusese acceptată în artele *plastice*. Lorenzo Ghiberti chiar scrie în ale sale *Comentarii* că a imita natura constituie strădania sa, atît pe cit „îi va fi cu putință” (*I comm.*, II. 22). Aceeași teorie e proclamată de L. B. Alberti, pentru care nu există un drum mai sigur către frumos decît imitarea naturii (*De pictura*, III). În chip și mai categoric se exprimă Leonardo: după el, pictura e cu atît mai demnă de laudă, cu cît e mai conformă cu obiectul imitat („conformită co'la cosa imitata”, *Tratt.*, frag. 411J. Acești pionieri au fost urmați și de alți scriitori ai Renașterii. Unul din ei a fost Girolamo Cardano, care pune accentul pe faptul că pictorul „imită totul”.

În teoria renascentistă a poeziei noțiunea și teoria imitării pătrunseră mai tîrziu, abia la mijlocul secolului al XV-lea, după ce fusese cunoscută *Poetica* lui Aristotel; în schimb, de-aici înainte, noțiune și teorie aveau să devină elementul Cel mai esențial în materie de poezie. După exemplul aristotelic, Sassetti lămurea că imitarea e una din cauzele poeziei și anume cauza de *ordin formal*, deoarece cauza „eficientă” e însuși poetul, cea, „materială” — versul și cea „finală” — delectarea produsă de poezie.^x Teoria a trecut dincolo de granițele Italiei; în Germania, de timpuriu îl atrase pe Ditrer (*Ästhetischer Exkurs*, în *Vier Bücher*, ed. Heidrich, p. 217) apoi în Franța pe Poussin (*Scrisoarea către Freart de Chambray* din 1.3. 1665, ed. Du Colombier și pe mulți alții. Ea rămase în centrul opiniilor despre artă îndelungă vreme, în epoca barocului și academismului. Chiar la începutul secolului al XVIII-lea, constituia teza fundamentală a esteticii, pînă și la novatori: de ex. abatele Dubos, iar [mai tîrziu] Yico afirmă: „non essendo altro la poesia che imitazione”. *

¹ Cf. B. Weinberg, *A History of Literary Criticism...*.

• Poezia' nefiind altceva decît imitare (ital. în text, n. trad.).

În concluzie, „*imitatio*” își menține poziția în teoria artelor, cel puțin vreme de trei secole. Totuși ea n-a avut în această perioadă un curs uniform și nu din motivul că în teoria artelor plastice avea anumită nuanță, iar în poetică alta (mai școlărească). De la bun început, unii o înțeleseseră conform opiniei lui Aristotel, alții — conform aceleia simpliste a lui Platon, ca o imitare fidelă. Astfel, acordul există mai degrabă în ce privea termenii decît în interpretarea noțiunilor; și disputele erau nenumărate.

Concepția simplistă, comună a „imitării”, a în-tîmpinat greutăți, pe care contemporanii se sileau să le biruie în fel și chip. Scriitorii Renașterii subliniau că nu orice imitare servește artei, ci numai cea „bună” (Guarini), cea „artistică” (Varchi), cea „frumoasă” (Alberti), cea „plină de imaginație” („*imitatiofantastica*” alui G. Comanini). Alții se străduiau s-o interpreteze mai explicit și astfel, se îndepărtau în felurile cele mai variate de concepția imitării exacte a realității. Așa de pildă francezul Pelletier du Mans cerea ca imitarea să fie de-a dreptul „originală”. După interpretarea lui Alberti, arta trebuia să imite mai curînd legile naturii decît aspectul ei, iar după Scaliger — să-i urmeze normele. După alții, arta e datoare să imite frumusețea naturii, după Sha-kespeare — modestia ei. Aristotelicieni ca Sarbiewski, poet și teoretician polonez al poeziei (*De perfecta poesi*, I. k) deduceau, din acestea, că natura trebuie imitată nu așa cum e, ci așa cum poate și trebuie să fie. Michelangelo conferea imitației un sens religios: se cade să-l imităm pe Dumnezeu în natură. Tasso, care se preocupa intens de procedeele imitației în poezie, constată că ea în artă implică un demers complicat, fiindcă cuvintele (*parole*) imită concepțiile (*concetti*) și abia după aceea imită lucrurile.

Cu deosebire importantă e opinia multor scriitori, anume că arta e datoare să imite nu natura în stare brută, ci prelucrată de om, corectată de greșelile ei, prin efectuarea unei *selecții*. Așa era 383 mai ales convingerea clasicilor francezi. Alți teo-

reticieni puneau accentul pe faptul că *imitarea nu e pasivă*: natura se cere descifrată, artistul trebuie să smulgă din ea (*herausreissen*, cum zice Diirer”), ceea ce sălășluiește într-însa. Unii scriitori dădeau imitării un înțeles atît de larg, încît cereau nu numai imitarea naturii, dar și a ideilor (Fracastoro). Alții îi asociau pînă și *alegoria* (chiar de la Petrarca), pînă și *metafora*. Tesauro (*Canocchiale Aristotelico*, 1654, p. 369.) scria: „*metafora altro non e che poetica imitazione*”. Varchi (*Lezioni*, 1590, p. 576.) credea că imitarea just înțeasă nu e decît plămuierea unei ficțiuni (*fin-gere*). La fel, Delbene afirma că „*imitatio*” nu-i altceva decît o „*finzione*”. Toți aceștia pot să pară revoluționari, dar în fond sînt foarte aproape de Aristotel.

Au fost printre ei unii, ca de ex. Correa, care distingeau cu mai multă precauție *două variante ale imitării*: una exactă, „simulată” alta liberă, fictivă: „*imitatio simulata et ficta*” — precum Roger de Piles, la începutul veacului al XVIII-lea, sub denumirea de „cele două adevăruri” (cel simplu și cel ideal), separa imitarea fidelă de cea care impune o selecție și reunește perfecțiunile risipite în natură (*Cours depeinture*, 1708, p. 30—32j. Unii scriitori ai Renașterii și Barocului ajunseseră în fine la convingerea că zadarnic vor să păstreze vechea teorie a imitării, că trebuie inventată una *nouă*, mai potrivită și aceasta determinată de două motive: cîțiva socoteau că

imitarea e pentru artă o sarcină prea dificilă: opera de imitație niciodată nu-și egalează modelul, — iar majoritatea considera, din contra, că imitarea e o sarcină prea modestă, prea pasivă, prea facilă. Locul noțiunii de „*imitatio*” începu să-l ia altă noțiune cu caracter programatic: dacă nu chiar „*creatio*” (aparținând teologiei), măcar „*inventio*”. Ronsard propunea peoților o soluție de compromis: *imi-ter et inventer*. Pentru V. Danti, sarcina artei, era nu *imitare*, ci *ritrarre* — a reprezenta (*Trattato*, II. 11), iar F. Patrizi (*Della poetica*, 1586, p. 135,) spune că poetul nu e imitator, ci „*facitor*” (adică revine la termenul grecesc inițial „*poietes*”).

V. Danti zicea ca poetul nu făurește cu-adevărat lucruri noi, ci ansambluri noi iar Robortello, încă mai îndrăzneț: arta înfățișează lucrurile așa cum nu sînt (*Explicationes*, 1548, p. 226,). În veacul următor, marele Bernini spune că „*pictura* arată ceea ce *nu este*” (Baldinucci, *Vita di Bernini*, p. 146) iar Capriano, în poetica sa — că poezia e invenție *din nimic* (*Della verapoetica*, 1555, cf. B. Weinberg, *op. cit.*, p. 733J. Dacă-i așa, e clar că arta nu imită. Dar cu timpul s-a născut și convingerea că arta poate fi mai desăvîrșită decît ceea ce i se recomandă să imite, decît natura. Ficino zicea că ea e „mai înțeleaptă ca natura” (*Theologia platonica* I, XIII, *Opere*, 1561, p. 296,). Michelangelo era de părere că arta face natura mai frumoasă decît este (*piu bella*), iar V. Danti — că pictorul e dator să întrecă natura (*superar*). Vasari afirma că natura fusese „*vinta dalVarte*” (*Vite*, VII. p. 448/

Fapt este că toate aceste rezerve și concesii datează din vremea cînd teoria artelor, atît literare cît și plastice, își vedea în „*imitatio*” programul său, principalul său cuvînt de ordine. Însă procesul și practica imitării implicau atîtea reticențe și limitări, încît ea înceta efectiv să mai fie o imitație. Nu oponenții, ci adepții „imitației”, o duseră la decădere.

Inovația Renașterii, importantă în efectele ei, însă dubioasă în ce privește propria-i valoare, consta în teza: Trebuie să imităm nu numai natura, dar înainte de toate pe acei artiști, care-au știut s-o imite cel mai bine — adică, să fie imitați artiștii antici. Lozinca *imitarea antichității* apăruse încă din veacul al XV-lea și abia în al XVII-lea e înlocuită aproape total cu lozinca *imitarea naturii*. Aceasta a fost cea mai mare transformare a noțiunii de imitare. Teoria artei deveni — din clasică — academică, iar principiul imitării — definit într-o formulă echivocă, de compromis. Trebuie să imităm natura, însă așa cum au imitat-o anticii. Adică să se sculpteze după modelul lui Apollo de Belvedere și să se scrie ca și Cicero.³⁵ În veacurile XV—XVI se cerea imitarea anti-

chității mai ales în poezie, în cele două următoare, înainte de toate în poezie.

Acesta era principalul curent al acelor timpuri — totuși trebuie să afirmăm că adesea el cunoștea împotriviri. Contra imitării antichității în poezie, în vremea Renașterii s-au manifestat cel puțin trei proteste majore: al lui Poliziano (contra lui Cortesi) dovedea că „numai acela scrie bine care se încumetă să frîngă preceptele”; apoi al lui Pico cel tîrnăr (contra cardinalului Bembo): *aemulator veterum verius quam imitator*; * în fine al lui Erasm (1518), care susținea că procedarea în spiritul lui Cicero e de fapt — în lumina altor timpuri — o derogare de la Cicero însuși².

Dacă am vrea să formulăm în mod cît mai general situația și evoluția ei de la veacul al XVI-lea pînă la al XVIII-lea, ar trebui să spunem: o parte dintre teoreticieni au rămas obedienți ai principiului imitării, deși făceau concesii, iar alții erau înclinați să-l respingă. L-au respins cei credincioși teoriei extremiste, platoniciene, a imitării totale, l-au menținut cei ce-l admiteau cu moderație — aristotelicienii.

E. în ultimă analiză, de la secolele al XV-lea la al XVIII-lea, n-a existat un termen mai des folosit decît „*imitatio*” și n-a fost un principiu mai des aplicat. Acum a survenit un fapt deosebit menționat pe scurt și mai sus: un oarecare Ch. Batteux, în *Les beaux arts reduits à un seul principe* (1747), declară că a descoperit principiul comun al tuturor artelor și că acesta e — imitarea, în fond, iată despre ce era vorba: De multă vreme numeroase tratate preconizau acest principiu, însă unele numai pe tărîmul poeziei, altele numai pe tărîmul picturii și sculpturii — pe cîtă vreme Batteux l-a generalizat pentru toate artele. Considera că mai toate artele sînt imitative, atît literatura, cît și plastica, înglobîndu-le

* Mai curînd un emul decît un imitator al celor vechi (lat. în text, n. trad.).

^a B. Otwinowska, *Imitație — eclectism — spontaneitate* (în lb. pol., „Studii de estetică”, 1967).

Jn aceeași teorie. A făcut chiar mult mai mult — a extins teoria și la cele care nu erau de caracter imitativ, la muzică și arhitectură. Această generalizare a efectuat-o din motivul că el însuși avea o idee generalizatoare, vagă și confuză despre imitare, înțelegînd-o fie ca o repetare a realității, fie ca un proces inspirat de realitate. Și tot atît de confuz era atunci cînd pe de-o parte susținea că artă constă în *copierea fidelă a naturii* (poate a fost primul care s-a exprimat așa: „*imiter, c'est copier un modele*”), iar pe de alta, susținea că arta implică o *selecție* din natură, constituind imitația exclusivă a naturii *frumoase*.

F. între secolele al XV-lea și-al XVII-lea, ideea imitării în artă fusese discutată atît de multilateral, încît puțin mai rămînea de meditat asupra ei. Secolul luminilor moștenise această idee, o acceptase, dar încetase să se mai ocupe de ea. Acestei atitudini îi dăduse expresie un estetician tipic pentru acest secol, E. Burke, susținînd că Aristoiel scrisese atît de mult și atît de just despre această problemă în *Poetica* lui, încît nu mai era necesar să se oprească cineva asupra ei. („*Aris-iotle has spoken so much and so solidly upon the force of imitation in his poetics, that it makes any further discourse upon this subject unnecessary*”) (*A Phil. Enquiry*, partea I, sect. XVII. însă el personal nu interpreta chestiunea în sensul aristotelic, era adeptul imitării fidele, scria că poezia descriptivă nu înseamnă imitare, căci — cuvintele nu sînt asemenea lucrurilor.

Deci, teoria atât de îndelung aplicată mai cu seamă poetice și invocând-o pe aceasta, își deplasase acum punctul de greutate asupra artelor plastice. J. Harris scria: „Poezia posedă farmecul ce provine din propriul său ritm, în schimb *pictura*, n-are pretenție la nici un alt farmec *decît* la acela pe care-l procură imitarea” (*Three Treatises*, 1744, § V).

La finele acestui secol și la începutul celui următor, după ce fuseseră descoperite Herculaneum '87 și Pompei, după ce arheologii călătoriseră prin

Grecia, moda imitării antichității devenea mai puternică decît oricînd. Era epoca de glorie a lui Mengs, Winckelmann, Adam, Flaxman, Canova și Thorvaldsen. Însă era vorba doar de practica imitării, ideea însăși nu putea merge mai departe.

Veacul al XIX-lea respinge principiul fidelității față de antichitate, punînd în schimb un accent încă mai pronunțat pe principiul fidelității față de natură.

G. Timp de veacuri se păstrase în Europa o unică *Mare Teorie* a frumosului și același lucru se petrecuse și-n ce privea arta. În materie de frumos, Marea Teorie consta în a susține că frumosul înseamnă orînduirea armonioasă a părților [într-un întreg], iar în materie de artă (s-o numim Vechea Teorie, căci azi e prea puțin aplicată) consta în aceea că arta e o imitație a realității. Rezumînd cele de mai sus, să spunem că această Veche Teorie, din veacul al V-lea î.e.n. pînă la al XVIII-lea, a trecut cel puțin prin șase faze. Antichitatea clasică nu numai a avansat opinia că artele și anume cele ce „reproduc” realitatea, constau în a o imita pe aceasta, dar i-a mai conferit două interpretări: cea absolutizantă a lui Platon și cea liberală a lui Aristotel. Elenismul a păstrat teoria, adăugînd și alte funcții ale artei: mai întîi pe cea referitoare la expresie, mai tîrziu pe cea de natură ideologică. Au păstrat-o și medievalii, mai cu seamă-grație aristotelismului lui Toma din Aquino.

Renașterea a însemnat a doua eră, după antichitate, în cadrul căreia a înflorit teoria despre *mi-mesis*. Antichitatea o elaborase, Renașterea a formulat-o, a prelucrat-o, a diferențiat-o cu precizie. Ea niciodată n-a fost mai răspîndită decît în secolul al XVII-lea, mai ales sub aspectul ei idealizant: arta imită realitatea, însă numai în ceea ce are mai general și desăvîrșit. Cel mai radical aspect al acestei teorii s-a cristalizat abia în secolul luminilor: imitarea era acum promovată ca o însușire generală pentru toate artele și nu

numai pentru cele ce „reproduceau”. Însă chiar acel estetician iluminist, care lărgise în acest chip teoria, totodată a limitat-o, afirmînd că artele imită nu orice realitate, ci numai pe cea frumoasă (Ch. Batteux).

La finele acestui secol, funcția imitativă a artei devenise prea puțin interesantă. Tot ce s-ar fi putut spune pe această temă, fusese deja spus. Dar în secolul următor, problema avea să se pună din nou.

II. Alte teorii din trecut

A. Părerea că arta imită realitatea a dominat în cultura europeană timp de douăzeci și ceva de veacuri. Dar monolitică n-a fost niciodată: ea ne apare în diverse variante și sub o terminologie diversă.

Termenul de căpetenie al Marii Teorii era „imitare”; totuși dependența artei de realitate fusese desemnată și prin alte denumiri prezentînd conotații variabile.

Prin „redare” se înțelegea mai ales imitarea fidelă, însă fără pretenția că se copiază realitatea, dînd impresia iluzionării perfecte. Italienii Renașterii utilizau expresia „*ritrarre*” de la *ritratto* (portret), ce apăruse deja la Cennino Cennini: *ritrarre da natura* sau *ritrarre naturale*. Pentru Danti „*ritrarre*” înseamnă că arta „va face lucrurile așa cum le vede” (*fără le cose come le vede*). Iar „representatio” era înțeleasă ca o redare liberă a obiectelor, fără să tindă la o fidelitate scrupuloasă. E ceea ce corespundea noțiunii de „*mi-mesis*” provenită de la Aristotel și se împlînea, de exemplu la Fracastoro, ca termenul să fie utilizat drept traducerea acestei noțiuni. El desemna redarea obiectelor nu așa cum sînt, ci (în special la Danti) cum *trebuie* să fie văzute (*come hanno a essere vedute*).

„Copierea” constituia o expresie și-o noțiune folosite mai tîrziu, începînd din secolul luminilor (de pildă la Batteux). Teoreticienii mai timpurii

ai artei, ca Vasari, afirmău chiar că imitarea nu e o copie. Se știa că nici omul, nici copacul nu pot fi de-a dreptul copiați cu ajutorul culorilor — sau cuvîntului, deci se aștepta din partea artei la ceva mai mult decît la o copie pasivă.

B. Teoria imitării își schimbă astfel și numele și teza. Cele două mutații mai importante s-au referit: una la sferă și cealaltă la modalitate.

În ce privește prima, știm că Platon și Aristotel împărțiseră artele în productive (ca arhitectura) și « reprezentative »* (*pictura*) și numai acesteia din urmă îi aplicau teoria imitării — la fel și urmașii lor*. Totuși,

arhitectii, încă din antichitate, o aplicaseră în mod sporadic artei lor. Vitruvius (*De architectura*) scria că bunele proporții ale arhitecturii „trebuie să fie fundamentate pe proporțiile unui om bine clădit”, deci pe proporții reale, riu imaginate. Evident, aici era vorba nu de un model concret, ci de-o *directivă*. Teza despre modelarea arhitecturii conform exemplelor naturii și-a găsit și susținători mai moderni, Serlio sau Palladio. Iar Batteux reunea muzica și arhitectura celorlalte arte, susținând că toate constituie o imitare în egală măsură. Aceasta implica transformarea noțiunii de imitare, care putea să-nsemne acum numai fundamentarea artei pe structura și pe proporțiile lucrurilor reale. Cît despre *modalitate* — și aici se produsese mutații de-a lungul veacurilor în cadrul teoriei imitării. Ea apăruse în Grecia ca o afirmare *asertorică* ce constata starea *faptică* a lucrurilor, anume că arta profită de pe urma ralității. Dar aceasta nu constituia de loc un postulat sau un deziderat: Platon susținea limpede că deși arta imită realitatea (vizibilă), *ar trebui* să n-o facă. În timpurile mai noi, însă, teoria — deși suna la fel, a luat caracterul de normă: arta, dacă vrea să-și îndeplinească misiunea, trebuie să imite realitatea. Pictorul trebuie (*deve*) să imite, scria Dolce (*Dia-logo*, 1557, p. 196) și la fel gîndea Tasso: aceasta e firea artei, doar cînd imită e ea însăși. Cu alte

* V. N. Iartmann, *Op. cit.*, ibid. (n. trad.).

cuvinte: *trebuie* să imite, *dacă vrea* să-și îndeplinească misiunea.

în evoluția sa, teoria s-a dezvoltat de la o sferă îngustă la una mai largită și deopotrivă de la simpla aserțiune la postulat. Ambele mutații păreau să amplifice și să consolideze teoria, dar în realitate i-au grăbit declinul.

Cît despre dificultatea sau facilitatea imitării, timp de veacuri a dominat opinia că imitarea e pentru artist nu numai un proces mai lesnicios, dar și unicul posibil. Michelangelo era de altă părere: Natura e atît de perfectă, încît e mai ușor pentru artiști să făurească ceva ce nu există, decît să redea ceea ce există realmente. După trei veacuri, problema încă mai era discutată în contradictoriu: de pildă, Zola combătea teza conform căreia artistul nu e capabil să redea cu strictețe realitatea (*Le roman experimental*, 1880, p. l'0J).

C. Marea și îndelungata reputație de care s-a bucurat teoria imitației n-a împiedicat apariția altor teorii pe lîngă ea.

1. în antichitatea clasică a luat naștere și teoria *iluzionismului*. Conform acesteia, cea mai înaltă realizare a artei constă în reproducerea obiectelor în mod atît de fidel asemenea cu modelul real, încît să creeze iluzia realității, „*apate*”, (amăgire) așa cum spunea Gorgias. în tragedie ca și în pictură — așa scriau anticii — cei mai mare artist e acela care induce mai mult în eroare pe spectator, realizînd lucruri asemenea celor adevărate, întru lauda lui Parrhasios, cei vechi repetau anecdota conform căreia păsările ciuguleau din fructe zugrăvite de el. Timpurile mai noi n-au pășit așa departe pe calea iluzionismului, totuși tratatele din epoca Renașterii repetau și ele acea anecdotă. Iar Baldinucci în *Viața lui Bernini* (1682) scria ca în artă totul trebuie „să fie fictiv și să pară real.”

2. Secolelor mai noi nu le-a fost străină teoria pluralistă. Operele de artă imită realitatea, dar totodată exprimă ideile și trăirile artistului, deci

puteau *alege* din realitate și chiar puteau s-o transfigureze. între Renaștere și Baroc, Zuccari pretindea că în pictură operează nu atît desenul cît „desenul lăuntric” sau „noțiunea formată în intelectul nostru”. Deopotrivă la alți scriitori din secolele al XVI-lea și-al XVII-lea apare ideea unei frumuseți ce decurge din cuget (*bellezza che viene dalVanima*). La 80 ani după Zuccari, Bellori, adept al clasicismului barochist, scria în 1672 că artiștii „imitînd pe creator făuresc în cugetul lor modelul supremei frumuseți și privind la el *corectează* natura”.

Acestea, considerate în limitele teoriei tradiționale a *mimesis-ului*, însemnau o cotitură serioasă, adică o respingere a imitării fidele și pasive, ducînd spre o teorie a selecției, a *selectării* din elementele realității și chiar la o *ameliorare* a acesteia. La finele veacului al XVII-lea, Felibien scria că „deși arta cuprinde toate temele naturale, atît cele frumoase cît și cele urîte, totuși ea trebuie să aleagă ceea ce este cel mai inimos.” Grăitoare pentru atare atitudine era o altă anecdotă din antichitate, mereu repetată în timpurile mai noi: Zeuxis, obligat să picteze la Crotona pe frumoasa Elena, a făcut o trecere în revistă a tuturor femeilor din oraș, alegînd dintre ele cinci care i se păruă cele mai frumoase și după ele execută portretul uneia frumoase cu adevărat. Programul artelor frumoase în secolul al XVII-lea recomanda ca artistul să se ghideze după realitate, dar concomitent să aleagă, s-o perfecționeze, s-o înfrumusețeze, s-o sublimeze. Bellori scria fără înconjur că natura e mai puțin perfectă decît arta și că „[gli] artifici similitudinari”, cu alte cuvinte cei ce pun accentul pe asemănarea totală dintre realitate și artă, „imitatori de' corpi senza ellettione”, adică cei ce nu fac nici o selecție, niciodată n-au găsit apreciere. Căci nici măcar „Elena în frumusețea ei înăscută n-a egalat formele pe care i le-au dăruit Homer și Zeuxis”. în definitiv, lozinca „*imitare*” permitea ca lucrurile să fie înfățișate nu așa cum sînt, ci așa *cum ar fi putut* să fie (*ut res esse potuerant*). Mai mult încă: așa cum ar *trebui* să fie. Concluzia

finală a acestor tendințe către selectarea și sublimarea realității a fost în secolul al XVIII-lea formula lui Batteux, cea mai lapidară, deși nu cea mai fericită: arta e *imitația* realității, însă numai a celei frumoase. Aici, căile se despărteau. Diderot pornea într-o direcție opusă: arta cea bună nu redă realitatea frumoasă, ci pe cea veridică. Mai tîrziu, istoricul esteticii Zimmermann avea să scrie despre teoria imitării exclusive a naturii frumoase, că include „realmente un cerc vicios”. Și e de la sine înțeles că în secolul trecut, după două milenii de dominație a teoriei mimetice, arta a pus accentul *mai puternic decît oricînd* pe însăși reprezentarea în sens realist.

3. O idee care ar putea să treacă drept o cucerire a timpurilor noastre — anume că arta nu imită natura, ci numai

ia cunoștință despre ea — a întrunit un număr de adepți, cel puțin la începutul erei moderne. Pacioli, Piero della Fran-cesca, mai apoi Leonardo au fost reprezentanții clasici ai artei înțelese ca operă de cunoaștere: Piero a părăsit chiar pictura pentru a se ocupa de legile care-o dirijează. S-ar putea protesta: acei artiști din *Quattrocento* nu identificau arta cu procesul de cunoaștere, judecau doar că ea fundamentează cunoașterea realității, în special cunoașterea legilor perspectivei și luminii. Astfel ei, nefăcând nici o discriminare între funcțiile cercetătorului și artistului, se împovărau pe ei înșiși cu aceea de investigare a realității.

4. Păreră, că operele de artă nu sînt o imitație, ci numai semne ale realității, caracterizînd gîndirea timpurilor noastre, apăruse la drept vorbind mai de timpuriu, adică în a doua jumătate a secolului al XVII-lea, la Emmanuele Tesauro. În terminologia obișnuită a acestui scriitor, teza sună precum urmează: opera de artă e metaforă, însă numai întîmplător a afirmat că opera de 393 artă e un semn, *segno*.

UI. Din istoria noțiunii de realism

A. *Noi argumente*. Deci, așa s-au petrecut lucrurile în legătură cu teoria imitării timp de douăzeci de veacuri și mai bine, Teoria a dăinuit mult, pînă cînd i s-a epuizat forța de acțiune. Dar la începutul veacului trecut, condițiile nu i-au mai fost prielnice, nici pe planul filozofiei idealiste, nici în arta romantică. La mijlocul secolului, esteticienii au început să pună din nou accentul pe dependența artei de realitate, utili-zînd totuși o nouă terminologie, o argumentație și un aparat noțional diferite. Atunci s-au înfruntat *argumentele* pro și contra realismului în artă. Aceasta constituia o noutate, fiindcă teoria imitării timp de veacuri nu avusese inamici declarați, nu suscitase nici im fel de polemică. Acum, gînditorul de formație hegeliană, F. Th. Vischer, și-a expus argumentația contra imitării realității de către artă în *Estetica* sa din 1846.

Iată raționamentul lui: *Realitatea nu poate fi obiectul artei*, deoarece: a) nu ține seama de frumos ; b) nu poate fi frumoasă, întrucît se alcătuiește din diverse elemente în mare măsură necoordonate între ele și prin urmare nu formează o armonie; c) nu poate fi frumoasă, fiind subordonată procesului de viață, ale cărui țeluri sînt cu totul altele decît frumosul; d) dacă în realitate există frumosul, atunci el e ceva fugitiv și efemer; e) realitatea ne pare într-adevăr frumoasă, dar fiindcă noi o privim cel mai adesea printr-o prismă estetizantă. Artă există — așa afirma Vischer — pentru a făuri frumosul, pentru a realiza ceea ce nu e în realitate. Deci, nu poate fi imitația ei; cel mult culege din ea motive, pe care le prelucrează, le transfigurează, ca să le facă frumoase. Argumente în favoarea teoriei imitării, în parte tradiționale, în parte noi, au fost expuse de scriitorul rus N. G. Cernîșevski (în lucrările sale din anii 1851—3). Teza lui fundamentală constă în aceea că: a) frumosul e inclus *în viață* și numai în ea, deci în realitate; b) aceasta e mai desăvîrșită decît imaginația, ale cărei produse sînt doar prelucrarea mai mult sau mai puțin palidă a rea-lității; c) nu-i adevărat că arta s-a născut din necesitatea de-a perfecționa realitatea, căci produsele ei n-o egalează, nu se ridică pînă la valorile realității; d) țelul artei nu e însuși frumosul, însăși perfecțiunea formei — arta poate cuprinde tot ce-l interesează pe om! Deci îndeplinește și alte sarcini, ajută memoria, conferă trăinicie realității și concomitent face încă mai mult, explică și apreciază realitatea.

Cernîșevski respingea argumentația lui Vischer și chiar îi dărima eșafodajul cu argumente diametral opuse: el gîndea că reproșurile aduse de celălalt realității erau aplicabile de fapt artei, căci ea e mai puțin frumoasă, mai puțin desă-vîrșită. Noi apreciem frumusețea artei, ceea ce e de la sine înțeles, fiindcă aceasta e frumusețea umană, adecvată cerințelor omenești, arta pose-dînd o acoperire socială (ca și biletul de bancă, fără valoare dacă e luat în sine, dar valoros prin garanția ce i-o dă societatea), întrucît ea stimulează cugetele în sensul activității sau al unor completări, ce nu sînt necesare realității; în fine apreciem arta, deoarece ea oferă omului mai multe prilejuri către visare decît îi oferă realitatea, care-l copleșește cu totul.

Despre aceste două concepții, ce se combăteau la mijlocul secolului trecut, am putea spune la modul general: una afirma că realitatea nu posedă acele date care s-o facă frumoasă, deci arta trebuie să opereze prin propriile mijloace, iar cealaltă, că arta nu posedă în acest sens mijloace proprii, nu poate decît să se ghideze după realitate. Sub acest raport, Cernîșevski mergea mai departe decît mersese vreodată vechea teorie a imită-rii. El susținea că arta nu numai redă realitatea, ci deopotrivă — și-n aceasta rezidă însemnătatea ei deosebită — explicitează și *apreciază* realitatea.

B. *Noi teorii*. Dacă la generațiile lui Winckel-³mann, Schelling și Hegel, la ale mesianiștilor și poeților romantici, în teoria artei erau mai presus ideea — la filozofi — apoi imaginația — la poeți —, în prima jumătate a secolului trecut, se reveni la vechea concepție, ce luase acum denumirea de realism³, avînd o pretenție evidentă: aceea că reprezintă o *nouă* tendință. Ea a apărut pe terenul francez.

1. Ga o primă expresie teoretică a noului realism în literatură e considerat un articol nesemnat din „*Mercure du Dix-neuvieme Siecle*” (1821): „Tot mai multă audiență are doctrina literară ce duce la *imitarea fidelă* a modelelor oferite de natură”, autorul anonim adăugînd că „această doctrină s-ar putea numi realism”. Atunci era de fapt epoca marii literaturi realiste a lui Balzac și Stendhal. Față de vechea teorie, ea marca totuși o deosebire, nu numai în ce privea noua denumire de realism, dar și-n faptul că acum criticii francezi nu vedeau esența artei — mai ales a celei literare — numai în imitare, ci și în

analiza realității. H. Babou scria că literatul s-a transformat în chimist: „Pasiunile și caracterele au început a fi cercetate ca hidrogenul și oxigenul”. Însă aceasta nu era decât o nouă versiune a vechii teorii. În anii '50, principalul campion al „realismului” era Ghampfleury”. Imaginația e regina erorii și a falsității”, scria în *Le réalisme* (1857). El își prevenea cititorii că nu renunțase la ideal și frumusețe, însă le înțelegea altfel decât clasicii și romanticii: frumosul în artă este un frumos *reflectat*, își are obârșia în realitate.

2. Idei asemănătoare au apărut în Franța și printre reprezentanții artelor frumoase. Partizanul lor era G. Courbet: el a organizat o expoziție memorabilă a tablourilor sale din 1855, iar principala lui profesiune de credință teoretică în materie de „realism” și-a publicat-o în „Gourrier du

³ B. Weiberg, *French Realism*, în: *The Critical Reaction*, 1937; S. Krzemieci *Realismul, geneza noțiunii și cristalizarea doctrinei* (în lb. pol.) în: *Estetyka*, III, 1957; Ch. E. Gauss, *The Aesthetic Theories of French Artists*, 1944 și 1966; F. Brunius, *Mutual Aid in the Arts from Second Empire to fin de Siecle*, Uppsala, 1972.

Dimanche” (1861). Teza lui suna în felul următor: Pictura e o artă concretă, ea poate reprezenta mimi lucruri reale, abstracțiunile nu intră în sfera ei. Courbet își numea această direcție proprie *realism*, ceea ce însemna o revenire la vechea tradiție de atitudine defensiv — provocatoare, de care odinioară nu fusese nevoie.

3. Doi scriitori francezi, ilustrul istoric H. Taine și celebrul romancier E. Zola, au preluat în decadele următoare tendințele realismului, care, în formularea lor, era afirmat în mod foarte radical, conținând totuși anumite reticențe ce prevedeau o reacție, bineînțeles fără ca ei să nutrească în acest sens vreo intenție. Realismul, redarea fidelă a realității, apăreau din nou ca un cuvânt de ordine pe cât de atrăgător pe atât de greu de realizat.

Taine, susținea, ca și odinioară predecesorii săi renașcențiști, că artistul profită de resursele oferite de către realitate, însă efectuează, printre acestea, o *selecție*. Mai mult: clarifică și *interpretează* realitatea. Astfel, Taine dădea o nouă nuanță străvechii teorii.

4. Zola — cu toate că programul său putea să pară identic cu al realiștilor — îi dădea totuși o altă numire, adică „naturalism”. Pentru el romanul nu însemna atât redarea cât *observarea* naturii și oamenilor; în romane, el vedea mai curând opere cu valoare de cunoaștere ale realității și mai puțin simple descrieri. Opera literară — afirmă el în *Le Roman experimental* (1880) — „devine un proces-verbal”, folosind în privința artei aceeași calificare utilizată peste o jumătate de veac de către neopozitiviști în privința științei. Argumentația lui nu era prea fericită: „Dacă medicina, care a fost o artă, devine știință, de ce literatura n-ar deveni știință, grație metodei experimentale?” Iată ce constituie un exemplu strident de confuzie asupra termenului de „artă”. Adjectivul „experimental” fusese împrumutat de Zola din fizică — și chiar atunci lua naștere și psihologia experimentală.

Concomitent, el observa că romanul (și deopotrivă alte arte) consideră realitatea filtrată prin temperamentul scriitorului (*à travers le temperament...*), deci, putem adăuga — artistul nu imită, ci sesizează lucrurile în felul său. Și tot atunci frații Goncourt (Edmond și Jules) își numeau romanele „documente”, socotind funcția scriitorului ca fiind înrudită cu aceea a istoricului: el e un narator, *raconteur*, al actualității, precum celălalt narează trecutul. Istoric și narator, savant, cercetător și redactor de procese verbale — acestea erau noile trăsături caracteristice pe care secolul al XIX-lea le-a atribuit scriitorului și artistului.

5. După scriitorii menționați, artiștii plastici deveniră, la generațiile următoare, pionierii noii interpretări a artei și ai raportului ei față de realitate. Teoriile lor arată clar cum teoria artelor se depărta pas cu pas de realismul de la care procedase nu demult în direcția polului opus. *Impresionista*, reprezentanții în plastica secolului trecut ai următoarei etape după Courbet, fuseseră formați în sens realist, dar tablourile lor sesizau realitatea în chip subiectiv și fugitiv. În această atitudine putem vedea fie un realism extrem de radical, fie o fisură în realismul tradițional. În concepțiile altor artiști din aceea epocă, care și-au notat opțiunile teoretice, fisura e încă mai pronunțată, exemplele principale în acest sens fiind oferite de Auguste Rodin și de James Abbott McNeill Whistler.

6. Nimeni n-a dorit mai mult decât Rodin să redea, să imite realitatea, fiind totuși convins că artistul nu poate s-o imite pasiv, ci trebuie să pună anumite accente și poate lucra într-un fel sau într-altul. Într-adevăr, el scria⁴ că „unicul principiu în artă e a copia ce se vede”, deși credea că „mulajul după materialul concret e mai puțin veridic decât sculptura lui”. De ce? Fiindcă artistul păstrează în memorie ansamblul (*Vensemble de la pose*). Mai mult, pe câtă vreme mulajul redă numai aspectul exterior, sculptorul „redă

¹ Cf. A. Rodin, *Arta — convorbiri notate de Paul Gsell*, trad. de T. Tatariketviczowa, Poznan, 1923.

și spiritul, care e și el un factor component al naturii”. Se arată că el „accentuează acele linii, care exprimă cel mai bine starea de spirit pe care o interpretează”. Deci, artistul *accentuează* și prin aceasta *interpretează*, *integrează*, *aprofundează* metoda de creație.

7. Pictorul Whistler (*The Gentle Art of Making Enemies*) (Arta nobilă de a-ți face dușmani) argumenta în felul următor: „în artă importante sînt formele care, ce-i drept, sînt incluse în realitate, dar nu sînt diferențiate în mod

clar — de aceea arta nu poate profita de natură." Și scria mai departe: „Natura cuprinde în formă colorată elementele tuturor imaginilor. Artistul, totuși, e născut pentru a redescoperi elementele, a le selecta, a le dispune în mod conștient cu intenția ca rezultatul să fie frumos. Afirmatia că natura are totdeauna dreptate e din punct de vedere artistic neadevărată, deși e recunoscută în mod general. *Natura niciodată n-are dreptate*. Rareori izbutește să făurească un tablou... Iată o distanțare și mai pronunțată față de teoria imitației și a realismului.

8. Un alt mare pictor, *Paul Cezanne*, deși provenea dintre impresioniști, a dat expresie prin picturile cât și prin afirmațiile sale, unei concepții diferite, încă mai puțin realiste. Pentru el, arta nu era o redare a naturii, ci comentarea și *construirea* ei. Natura prezintă numeroase aspecte, dintre care artistul poate și trebuie să aleagă. El poate evidenția nu numai alcătuirea întâmplătoare a lucrurilor (ca impresioniștii), dar și structura lor regulată, *permanentă*. Cezanne spunea despre sine că „sesizează natura prin cilindru, sferă și con”. Ceea ce însemna că el vrea să surprindă ceea ce e regulat și statornic, independent de alcătuirea întâmplătoare. Cilindrele, sferele și conurile lui stabileau un fel de analogie cu modelele fizicii și cu „însușirile primare”; cu acestea el înlocuia însușirile „secundare” în imaginea pe care o prezenta despre lume.

9. În aceeași direcție, însă mergând și mai departe față de realismul tradițional, au pășit cubiștii.

Teoria lor a fost formulată încă din 1912 de către A. Gleizes și J. Metzinger în broșura *Du cubisme*. După opinia lor, realiștii clasici de tipul lui Courbet prezentau „imaginea lumii văzute cu lupa”, ceea ce arată că un tablou neformat trebuind să fie corectat prin „operația gândirii”. Noi nu vedem obiectele numai cu privirea, aspectul lor vizual e doar unul dintre multe și poate fi identificat cu obiectul însuși. Cubiștii se străduiau să obțină fuzionarea aspectelor obiectului, să reunească într-un ansamblu organic, într-o singură imagine, diversele lui aspecte și proprietăți. Pentru a realiza acest lucru, ei înlocuiau aspectul prin construcția pe care o făceau din elementele cele mai variate. Pentru a înfățișa complet un cap omenesc, ei erau gata să-l picteze concomitent din față, din spate și din profil; se sileau să sesizeze pe tablou nu numai culorile obiectului, ci și masa, ponderea lui. Artă nu mai era pentru cubiști reproducerea, ci *reconstruirea* obiectelor. Criticii contemporani descopereau o analogie între arta lor și filozofia din aceeași epocă a lui Whitehead și Russell, care susținea că obiectele științei sînt „mai degrabă o construcție decît un rezultat”.

10. Adepții noilor idei despre artă erau, la mijlocul secolului trecut mai curînd artiști și literați decît *esteticieni-filozofi*; la început esteticienii fuseseră ostili acestor idei, dar îndată după primul război mondial ei ajung să împărtășească noile concepții ale celorlalți. Exemple: a) G. Santayana, filozof spaniol activînd în S.U.A., pune accentul pe faptul că arta preia din realitate, ce-i drept, teme, modele, obiecte, forme, totuși le alcătuiește în *structuri proprii*, adică în acelea ce corespund mai mult minții omenești și modului de observație, b) Savanta americană S. Langer (1953, 1957) a dezvoltat o concepție oarecum inversă: arta preia din natură numai *structurile* — și c) arta folosește materialul procurat de natură, însă îl *generalizează*, tinzînd către adevărul general și nu cel biografic. Această idee în spiritul lui Aristotel a fost admisă de esteticienii germani și scandinavi, ca B. C. Heyl (1952) și R. Ekman (1954, 1960). Toate aceste opinii tind către teza: Artă profită de pe urma realității, însă totuși trebuie s-o modifice.

11. A apărut o altă concepție încă mai radicală: *Artă nu trebuie să aibă nimic comun cu realitatea*. Adepții săi raționau cam în felul lui Whistler: În artă ne preocupăm numai de forme, care în lumea reală nu sînt diferențiate. Acești adepți și-au făcut mai întîi apariția în Anglia, cel mai radical fiind Cl. Bell în cartea *Art* din 1914. Cîți-va ani mai tîrziu, partizanii „forme pure” se ivesc și în Polonia, principalul lor teoretician fiind St. I. Witkiewicz. Și aici și dincolo se cerea cu ardoare o artă abstractă, fără obiect, liberă de elementele realității. În același spirit se manifestară artiștii avangardiști: K. Malevici în Rusia (din 1915), P. Mondrian în Olanda (din 1914), A. Gleizes în Franța (din 1912), W. Strzeminski în Polonia (din 1928).

De asemenea, trebuie anexat curentului antirealist radical în estetică cunoscutul scriitor H. Osborne, cu teza sa: *Artă profită într-adevăr de pe urma modelelor realității, totuși nu trebuie s-o evoce*, căci atunci ar provoca la cei ce-o receptează o atitudine practică de viață, iar nu una estetică.

Aceste numeroase teorii, proclamate între anii 1890—1950, mergeau în paralel cu *practica artistică*, parcurgînd calea de la realismul lui Courbet la impresionism, expresionism, formism, cubism, precum și alte curente din literatură. Pe de altă parte, se observă un paralelism și în *curentele filozofice și științifice* ale epocii: teoria lui Courbet corespundea pozitivismului, a lui Zola și a fraților Goncourt „scientismului” din a doua jumătate a veacului trecut, impresionismul — dezvoltării psihologiei empirice din același timp, concepția lui Cezanne prezenta o analogie cu convenționalismul lui H. Poincaré și încă mai mult cu kantianismul școlii de la Marburg; cubismul corespundea filozofiei lui Russell și Whitehead, care vedeau și în obiectele științei anumite construcții,

așa precum cubiștii le vedeau în lucrările lor de pictură, iar ideile lui Santayana și ale americanei Langer se înrudeau cu structuralismul în științele umanistice. Witkiewicz și-a construit propriul său sistem filozofic, renumitul sculptor A. Zamoyski îl invoca pe Bergson, iar suprarealiștii pe Freud. Nu importă dacă acest paralelism nu era deplin: realismul anilor '50 ai veacului trecut părea să corespundă pozitivismului lui Comte, pe cîtă vreme acesta considera că arta e datoare să înfrumusețeze (*embellir*) realitatea. De fapt, acel realism se putea compara cu ideile discipolilor lui Auguste Comte, cu mult mai pozitiviști decît maestrul lor.

C. *Realismul*. Numirea aceasta e o creație lingvistică a secolului trecut. În 1821 era în stare de proiect, la

mijlocul secolului intra în uz, ca titlul unei lucrări editate în 1857 de Champfleury, precum și al periodicului special ce apărea sub aceeași denumire din 1856/7, ca un apărător al noii direcții. Încă din 1855, Gustave Courbet o aplicase picturii sale. Din acel moment, ea fost admisă ca termen general pentru a exprima dependența artei de realitate, luând locul vechii *mimesis*, al imitării. Larga ei sferă, precum și un secol de aplicare, au fost deajuns pentru a-i atribui o polisemie aproape asemenea aceleia deținute de „imitare”.

a) A apărut mai întâi ca *nume propriu* al unui curent artistic, însă curînd a devenit o noțiune generală și astfel e uzitată astăzi, aplicată fiind și școlilor artistice sau literare mai vechi, care nu cunoșteau termenul.

b) E folosită *stricto sensu* spre a desemna fidelitatea absolută față de realitate (ca *mimesis*, la Platon), dar și-n sensul mai liber aristotelician.

E aplicată în conotația exclusiv *teoretică*, dar și-n cea *practică*, de ex., în gîndirea marxistă, care numește „realism” oglindirea realității, atunci cînd ea e nu numai veridică și tipică, dar și inteligibilă tuturor, utila societății, servind progresului.

Într-un anumit sens al expresiei, vădit laudativ, ea e aplicată unei mari majorități de artiști și literați. S-ar putea observa în secolul trecut un fel de

supralicitare: oare cine va fi fost mai realist decît realiștii? Întrebarea e: ce înțeles trebuie dat acestui realism?

E o noțiune fluctuantă: ea nu se prezintă nici ca noțiune ce ar desemna *conformitatea* cu realitatea, nici *realitatea* însăși. Aceasta din urmă e, de regulă, identificată cu ceea ce vedem noi; însă ochii noștri deformează din punct de vedere perspectival ceea ce văd, de-aceea unii artiști, vrînd să elimine deformația, *construiesc* o realitate nedeformată. Mai mult: unii consideră drept realistă tocmai arta abstractă, căci ea evidențiază, dacă nu chiar aspectul realității, măcar structura ei. P. Mondrian interpretează formele abstracte ale artei sale ca „reconstruiri ale relațiilor cosmice”. Alții, de ex. Kandinsky, asociau formele abstracte cu realitatea *spirituală* exprimată prin acele forme. Realiștii secolului trecut nu consideraseră realitatea în acest mod, nici nu gîndi-seră la așa ceva. Iar dacă e vorba să se preia vechiul înțeles al noțiunii de realitate, atunci avem de-a face cu un fapt deosebit: Arta *nu poate să opereze în afara datelor realității*, profită de pe urma acesteia într-un fel sau într-altul, cu toate că *nu poate s-o reproducă*, nici s-o reprezinte aievea, dacă nu din alt motiv, cel puțin din pricina diversității și caracterului fluent al realității însăși. Epocii noastre îi corespunde, în fond, nu atît concepția despre folosul pe care arta îl are din realitate, cît convingerea că ea *e datoare* să tragă acest folos. Pînă și Picasso declara că fără folosul acesta nici o artă nu e posibilă.

În fine, epoca noastră înclină spre a pune în discuție dogmele ce dăinuiesc de veacuri. O atare dogmă fusese aceea ce susținea că noi privim arta prin prisma realității, că ne interesează mai ales ceea ce, în artă, e conform realului. Acum, dimpotrivă, punem accentul pe opinia că privim realitatea prin prisma operei de artă: vedem is-

*3 toria veche a Poloniei cu ochii lui Matejko, însu-recția din 1863 cu ochii lui Grottger * și la fel procedăm cu realitatea cotidiană, actuală. W. Gombrowicz** spunea în ultimul său, interviu: „Fără literatură nimeni nu și-ar putea da seama de realitatea intimă a omului” („*Times Literary Supplement*” din 25.9.1969). Foarte categoric și paradoxal scrie despre acest lucru O. Wilde (*Intentions*, 1891): „Viața imită arta mai îndeaproape decît o imită arta pe ea [...] Un mare artist inventează un tip, pe care viața se străduiește să-l copieze [...] Natura e înfăptuirea noastră [...] Lucrurile există, pentru că le vedem; ce vedem și cum vedem asta depinde numai de artele care operează asupra noastră”.

Istoria teoriilor artei care-și propun imitarea fidelă a naturii dă la iveală și alte paradoxuri. Timp de veacuri, artiștii (precum și scriitorii ce vorbeau în numele lor) afirmău că nu fac altceva decît să imite realitatea; pe cită vreme, un cercetător din zilele noastre (R. Arnheim, *Art and Visual Perception*, 1957, p. 123) socotește că toți aceștia se-nșelau, căci „e îndoielnic dacă înainte de secolul trecut va fi încercat cineva s-o facă, deși fiecare susținea că nu face altceva”. Artiștii din secolul trecut, pretinzînd că abia ei sînt adevărații realiști, se distingeau prin aceea, că se sileau să reproducă obiectele văzute din apropiere *ca prin lupă*, detaliu după detaliu. Cercetătorul contemporan susține că ei se înșelau și că tot ceea ce făceau însemna tocmai „cea mai radicală detașare de realitate din întreaga istorie a artei”. Printre teoreticienii de artă din zilele noastre, sînt unii precum A. Gehlen (*Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Asthetik der modernen Malerei*, 1965) sau H. H. Holz (*Vom Kunstwerk zum Ware*, (De la opera de artă la obiectul-marfă, 1972), care

* Jan Matejko și Artur Grottger, renumiți pictori polo-ezi din secolul trecut (n. trad.).

** Witold Gombrowicz, scriitor satiric polonez (1904 — 1969)(id.).

consideră că astăzi trăim *cea mai mare* criză din istoria artei: arta a încetat să mai reproducă. E cert că a fost o criză; să fie oare definitivă ? Arta și-a însușit diverse funcții: a reproduc, a exprimat, a construit. Astăzi funcția de reproducere sau redare exactă stă pe un plan tot atît de îndepărtat, pe cît de apropiat era odinioară. Dacă e vorba să prorocim, atunci am spune următoarele: Arta își va pierde și redobîndi succesiv funcția de reproducere și reprezentare fidelă a realității. Nu știm dacă această funcție se va îndeplini cu fidelitate și nici în ce mod această fidelitate va fi înțeleasă.

Opera de artă e aproape totdeauna alcătuită din alt material decât obiectele pe care le redă și servește altor scopuri decât ele. Nu-i de mirare, deci, că *altceva e important* în opera de artă și altceva realitatea pe care ea o reproduce. E ceea ce observase cândva Gogol, scriind că există mărunțișuri, „ce numai atunci apar ca atare, cînd se introduc într-o carte; cînd ele se ivesc în plină realitate, sînt considerate ca niște treburi foarte serioase”. Secolul nostru a păstrat în oarecare măsură concepția acordului dintre artă și realitate, dar nu în sens tradițional. Dacă arta de astăzi mai constă în imitare, nu e în sensul obișnuit al cuvîntului. Din diversele sensuri mai vechi ale acestui termen, timpurile noastre par să-l prefere pe cel primitiv: de *mimesis* și de *expresie*, ca și pe cel democritian, de conducere după *legile* naturii, care-ar trebui să fie urmate. Căci, așa cum scrie Mondrian, adevărat port-drapel al picturii din timpurile noastre, „noi nu vrem să copiem natura, nici s-o reproducem, ci *să-i dăm forme*, așa cum *natura* dă forme fructului”. La fel gîndea și scria Paul Klee.

Deci, epoca noastră nu vrea să imite în sensul 405 copierii aspectului obiectelor, așa cum s-a susținut - de la Platon încoace timp de atîtea veacuri, în prim-planul teoriei clasice despre artă. Majoritatea celor de azi s-ar asocia mai curînd părerii gînditorului Girolamo Savonarola, de la răsucea Evului mediu cu Renașterea (*De simplicitate vi-tae christianae*, Despre simplitatea vieții creștine ed. 1638, III. I. 87j: artei îi aparține propriu-zis tocmai ceea ce *nu* imită natura (*ea sunt proprie artis, quae non vero naturam imitantur*).

10

REPREZENTAREA:

ISTORIA RAPORTULUI ARTEI

FAȚĂ DE NATURĂ ȘI DE ADEVĂR

•

Natura dicitur dupliciter (se zice că natura are un dublu caracter) VINCENT DE BEAUVAIS

I. **Arta și natura**

A. *Realitatea și natura*. Realitatea e o noțiune mai cuprinzătoare decât aceea de natură, căci implică și cele înfăptuite de către om. Mai pe scurt: Realitatea se compune nu numai din natură, dar și din cultură. Ceea ce e adevărat despre raportul artei față de realitate, e adevărat și-n ce privește raportul ei față de natură, însă nu viceversa. Există multe tablouri, ca de pildă peisajele urbane ale lui Canaletto sau Utrillo, înfățișînd realitatea, dar nu natura, căci reprezintă aproape exclusiv ceea ce e înfăptuit de om. Dar și-n peisaje ne-urbane apar cîmpuri semănate de mîna omului, păduri răsădite de el, drumuri construite de om. În portrete e însuși omul — creația naturii; veșmîntul omului nu mai e o astfel de creație. La fel stau lucrurile cu o natură moartă: chiar dacă nu există într-un atare tablou, farfurii, pahare lucrate de om, ci numai scoici sau fructe naturale, totuși ea prezintă un anumit aranjament, care e tot lucrul mîinilor omenești, nu al naturii. Sub titlul „arta și realitatea”, s-a examinat mai sus chestiunea *dependenței*: pînă la ce grad depinde arta de realitate ? Tema cercetării noastre a fost următoarea: ce fel de transformări s-au petrecut de-a lungul veacurilor în **407** concepția despre această dependență ? Acum, sub

titlul „arta și natura”, vom întreprinde cercetarea unei alte chestiuni și anume: pînă la ce grad arta *diferă* de natură* propunîndu-ne să vedem cum s-a transformat de-a lungul istoriei părerea asupra modului în care arta diferă de natură, chiar cînd o reproduce. Înainte de toate: oare ea diferă *prin valoare*, sau poate atinge valori pe care natura nu le posedă ? Întrebarea aceasta, sunînd foarte ciudat astăzi, nu suna la fel în veacurile trecute, cînd tocmai asemenea comparații, „paragoni”, sau confruntări între arta și natură, umpleau tomurile. Concepția despre raportul artei față de natură s-a schimbat în decurs de veacuri, fiindcă s-au schimbat și modul cum înțelegem arta, și cel în care înțelegem natura. Despre mutațiile istorice ale noțiunii de artă s-a vorbit în altă parte a cărții de față, acum vom menționa pe scurt mutațiile survenite în istoria noțiunii de natură.

B. *Natura și arta*. Destinul noțiunii de natură în sfera europeană a fost influențat, înainte de toate, de modul în care și-o imaginau grecii vechi. Cum și-o imaginau ei, putem afla din cartea a II-a a fizicii lui Aristotel, unde se spune că aparțin naturii sau, cum scrie el, „sînt din natură” (*physei*) lucrurile care „posedă ele însele din firea lor principiul mișcării și nemișcării”. Deci, naturii îi aparțin animalele și plantele, precum și omul, căci el se naște din propriul său embrion, în schimb, uneltele, paturile, veșmintele nu sînt „din natură”, fiind făcute de mîna dulgherului sau croitorului, conform *propriilor* planuri *ale acestora*. Ele decurg „dintr-o determinare” (*thesei*), cum spuneau grecii și în deosebi sofistii, care opuneau *naturii* această noțiune. Deci, în viziunea lor poziția artei era foarte complicată, deoarece ea depindea prin multe trăsături de natură, însă totuși trebuia considerată ca făcînd parte dintre obiectele făurite „din determinare”, căci erau lucrul mîinilor omului.

Aristotel nu numai că a dat o definiție generală despre natură, dar i-a definit și caracterul divers.

1. Peliklftet, tooriforul, c. 404 t.e.n.

2. Leonardo da Vinci, *Proporțiile trupului corespunzînd figurilor geometrice simple*.

'J'hl di/eano orioinaCe di cMicbef CLiyelo' ^anarota _ dtdwccfo al(J''%Jlaşffa dti TiatudfaoCliyajtol 1 tkedi%loni*
da 2??anC0CO G/6erQa (ajacPi.

3. Michelangelo Buonarroti,
Nud — cu calcularea proporţiilor
(copie din sec. al XVIII-lea).

4. Le Corbusier, *Modulor*, (din *Le Modulor, essai sur une mesure harmoniquet à Vechelle humaine*, 1950).

34. P. Picasso, *Sculptorul şi modelul ingenunckiat*, acvaforte, lyas.

4

Mai întâi, cum scria el, „expresia de natură se referă atât la *procesul* natural, cât şi la *produsele* acestui proces". Noi observăm forţele naturii în *creşterea* grînelor, dar şi *grînele* înseşi sînt asociate de noi naturii. Al doilea: expresia de natură, după Aristotel, se referă deopotrivă la materia lucrurilor, precum şi la ceea ce el numea forma lor, adică la esenţa lor, la forţa ce cîrmuieşte natura, care — în sensul ei iniţial — se află într-o neconţinută prefacere, iar în al doilea, dimpotrivă, „durează în mod statornic în ciuda condiţiilor schimbătoare". Această dublă particularitate a noţiunii s-a păstrat în vorbirea modernă şi în structura noţională: atât lumea perceptibilă prin vîz se numeşte „natură", cit şi acele forţe ce se percep numai prin intelectul nostru şi despre care presupunem că ele dau formă naturii. „*Physis*" a grecilor e tradusă de romani prin „*natura*", traducere care şi-a însuşit dublul înţeles al expresiei greceşti. „*Natura*" însemna, deci, pe de-o parte, *ansamblul* lucrurilor vizibile, *summa rerum*, iar pe de alta, fie *origo rerum**, *îi lex na-turae* **, adică fie principiul apariţiei lucrurilor naturale, fie forţa care le-a generat. Evul mediu a păstrat ambele sensuri ale termenului, alter-nîndu-i dubla particularitate iniţială prin aceea că fiecărui sens îi adăuga un alt adjectiv, ceea ce diferenţia *natura naturans* de *natura naturala*, natura creatoare de cea creată. Aceşti termeni medievali s-au format probabil în veacul al XII-lea, în scopul traducerii latine a operei lui Averrhoes. Diferenţierea o găsim în răspîndita carte a lui Vincent de Beauvais sub titlul de *Oglinda Quadruplă (Speculum Quadruples)* : „*Natura dici-tur dupliciter, uno modo natura naturans id est summa naturae lex..., altero vero natura naturala*" ***. Atît scolasticii, cutomiştii în frunte, cât şi misticii, mai cu seamă Eckhart, acceptau aceas-

*, **Originealucrurilor; legea naturii (lat. în text — n. tr.).

*** Se spune că natura are un dublu caracter: unul este cel al naturii creatoare, adică suprema legea naturii,... celălalt al naturii create (lat. în text — id.).

tă terminologie, precum şi cîţiva filozofi din tîj oca mai nouă, ca Giordano Bruno, Baruch Spinoza, care au păstrat şi diferenţierea.

Cîţiva scriitori medievali au mers mai departe: în denumirea de natură au inclus şi pe Dumnezeu, identificîndu-l cu *natura naturans*, adică „suprema lege a naturii" aşa cum scrie Vincent de Beauvais în lucrarea sa. *Natura naturans* e ziditorul lumii — iar cea *naturala*, creaţia lui.

În schimb, epoca modernă, de la Renaştere încoace a limitat „natura" numai la creaţie. Dumnezeu e creatorul naturii, nu e o parte din ea. Dar concomitent s-a păstrat concepţia dublei naturi, cea *naturata* (ansamblul lucrurilor, *summa rerum*) şi forţa care a generat acest ansamblu şi-l generează mereu (*origo rerum*). Aceasta a doua natură, neobservabilă, ci sezisabilă prin intelect, constituie sursa, esenţa celeilalte: este tocmai *natura naturans*. Cine vorbeşte astăzi despre natură, se gîndeşte de obicei la primul înţeles al termenului; însă cu totul altfel stăteau lucrurile în vremea Renaşterii sau a Barocului, fapt ce s-a oglindit evident în teoria artei, în modul cum s-a înţeles raportul artei faţă de natură.

Expresia latină „*natura*" a pătruns cu timpul, sub aspectul neschimbat sau aproape acelaşi, în limbile moderne, păstrîndu-şi şi aici dublul caracter. Limba polonă se află într-o poziţie privilegiată: pe cîtă vreme celelalte limbi au un singur termen, ea posedă două: „*natura*" şi „*przyroda*", primul desemnînd cauza iniţială, esenţa, sorgintea, iar cel de-al doilea — ansamblul lucrurilor naturale: se vorbeşte pe de-o parte despre natura lumii, a lucrurilor, a omului, în vreme ce „*przyroda*" desemnează lumea vizibilă şi palpabilă, condusă de legi (şi nu reprezintă ceva arbitrar sau creat la voia întîmplării), ceva care s-a născut spontan (iar nu ca rezultat al deciziei omeneşti), care e produsul unor forţe mecanice (iar nu al unor forţe ce tind către un ţel anume), care constituie un fapt normal (nu o minune), în fine ceva ce

aparține lumii empirice (și nu ideilor sau imaginației). Cît despre „*natura*”, prin aceasta polonezul denumeste mai curînd forța ce cîrmuiește „*natura naturata*”.

Istoria artei arată că arta, urmărind reprezentarea realității, a ezitat și ezită între reprezentarea *naturei* „*naturans*” și *aceea a naturii* „*naturata*”. Unele curente, ca realismul sau impresionismul, au năzuit numai la reprezentarea naturii vizibile ce ne înconjoară. Totuși, s-a observat și altceva în alte curente, stiluri, teorii tendințe artistice individuale. S-a căutat și se caută să se reprezinte mai degrabă esența lucrurilor, structura lor, deci *natura naturans* — și mai puțin cea *naturata*.

Către finele antichității, Plotin (*Enn.*, V. 81) scria: „Artele nu imită pur și simplu obiectele vizibile, ci tind către *principiile* ce constituie *sorginta* naturii”. Această idee a fost repetată timp de veacuri de imitatorii lui și de cei care, fără să-l cunoască, gîndeau la fel și asociau arta mai degrabă cu *natura naturans* decît cu cea *naturata*. Cînd, peste un mileniu, Alberti invocă „*natura*” în a sa teorie a artei, s-a gîndit la principiul și sorginta ei, la proporțiile invariabile și la legile inaccesibile privirii superficiale. Iar cînd Vasari răspundea, în 1546, la o anchetă a lui Varchi, el afirma că arhitectura vădește o mai strictă conformitate cu natura decît ar vădi pictura și sculptura, prin aceasta arătînd în mod neechivoc în ce sens interpreta el noțiunea. O echivocitate similară a tendinței și interpretării naturii a persistat și în epoca modernă; se poate spune că tema impresionistilor era *natura naturata*, iar a lui Ce-zanne — *natura naturans*.

C. *Raporturi comparative între natură și artă („Paragoni”)*. Pentru cei vechi, natura însemna perfecțiune; ei observaseră că aceasta se dezvoltă în mod legic și avînd o finalitate, ceea ce apărea în ochii lor ca suprem titlu de laudă. Dacă *natura naturata* are legi și finalitate, atunci — gîndeau ei — chiar prin acest fapt e frumoasă; prin aceasta constituie un exemplu pentru oameni și mai ales 411 pentru artiști — nu numai pentru pictorii și sculptorii care o imită, dar și pentru arhitecții, care învață de la ea care sînt proporțiile adecvate.

Acestea erau convingerile antichității clasice; în cea tîrzie, își făcuseră apariția alte idei. Încă mai înainte Aristotel gîndise că arta omenească poate fi mai desăvîrșită decît natura, în cadrul căreia frumosul e dispersat, un om are ochi frumoși, altul — mîna frumoasă — pe cîtă vreme într-o operă de artă acest frumos dispersat poate fi reunit laolaltă — și cu atît mai mult se observă această coeziune în literatură.

Stagiritul conchidea că artistul sau poetul nu comite neapărat o eroare dacă nu ține seamă de formele naturii — postulat ce în antichitatea tîrzie a devenit o concepție curentă. Maxim din Tyr scria (*Orationes*, Discursuri, XVII. 3) că artele „tinzînd spre frumosul suprem”, adună laolaltă întreaga frumusețe a lumii, „selecționînd-o pe plan artistic din diversele corpuri”. Iată un fapt ce constituia o fisură în concepția greacă primitivă, care punea natura mai presus de artă, concepție combătută de către sceptici. „Aserțiunea, cum că lumea e construită în chip armonios, e un fals”, scria Sextus Empiricus (*Adv. mathem.*, V, 37). În schimb, stoicii atît de numeroși și influenți în antichitatea tîrzie, nu numai au păstrat aserțiunea despre perfecțiunea naturii, dar au și confirmat-o. Marele Poseidonios din Apamea avea să afirme („Aetius, *Plac*, Sfaturile filozofilor, I. 6): „Lumea e frumoasă. Aceasta se vede din aspectul, strălucirea și mulțimea stelelor [...]. Și culorile lumii sînt frumoase. Și deopotrivă lumea e frumoasă prin măreția ei”. După spusele lui Cicero (*De nat. deor.*, II 13. 31), stoicii gîndeau că lumea „sub toate raporturile își atinge scopurile în toate părțile și proporțiile sale”, iar el însuși afirma (*ibid.*, II 7. 18 L*) „Desigur, nimic din univers nu e mai bun decît lumea, nimic mai perfect, nimic mai frumos” — și „lumea” pentru el nu e decît *natura naturata*.

În concepția stoicilor s-a petrecut ceva cu totul special: ei lăudau arta pentru asemănarea ei cu natura, dar mai apoi procedau și invers, lăudînd

natura pentru faptul că e asemenea artei. Zenon (tot după Cicero, v. mai sus, II 22. 57) scrisese, într-adevăr, că „tot ce săvîrșește mina noastră e cu mult mai măiestrit creat de către natură”, dar îndată după aceasta, adăuga: „Toată natura e *artistă*, căci își are căile și mijloacele ei, pe care le respectă”. La fel, se exprimă Chrysyp (după Philon, *De monarchia* I 215): „Universul e suprema *operă de artă*”. În Evul mediu a apărut o nouă argumentație în favoarea vechii teze despre frumusețea și perfecțiunea naturii: ea e așa fiindcă e opera lui Dumnezeu, idee susținută de părinții bisericii. Atanasie scria, de ex., că Dumnezeu e cel mai mare artist, căci florile sînt mai frumoase decît operele de artă — opinie susținută de către veacurile de mijloc. Alain de Lille, poet și filozof din veacul al XH-lea, compune (în *De planctu natu-rae*, Despre plînsul naturii) un imn în cinstea frumuseții naturii, iar pe Dumnezeu îl numea: „măiestrul ziditor al lumii” (*mundi elegans archi-tectus*).

Mai exista o concepție care-și avea pe atunci adepții, anume că arta nu e mai prejos de natură: e altfel,

dar nu inferioară; deși s-a modelat după exemplul naturii, e frumoasă în felul ei. Richard de Saint-Victor (*Beniamin major*, II 5) scria: „Altele sînt faptele naturii și altele ale artei”, însă avem „nenumerate motive pentru care sîntem datori pe bună dreptate să admirăm și să cinstim acest dar al milosteniei dumnezeiești”, care e arta. Totuși natura e perfecțiunea supremă; așa scria Robert Grosseteste în lucrarea despre originea sunetelor (*De gener. son.*, 8): „[...] arta imită natura, deci e fără greșală ca și aceasta”. Pe aceeași cale pășea Toma din Aquino, scriind (*In Phys.*, II, 4J .• „opera naturii pare ca operă a inteligenței, dat fiind că prin mijloace determinate tinde către anumite țeluri — și chiar întru acesta e imitată de artă”. Expresia de neuitat 413 a acestei concepții a găsit-o Dante, zicînd despre

artă: „vostri' arta a Dio quasi e nepote” (*Infern*, XI 97 *).

În epoca Renașterii, natura era prețuită în mod inegal. În cadrul curentului platonician, la Marsilio Ficino, ea ocupa o poziție modestă (*Theo-logia Platonica*, LXIII), căci mai presus de ea se afla lumea spiritelor și a ideilor. În schimb, pentru Leonardo nu exista și nu putea fi nimic mai desăvîrșit decît natura. Însă iarăși Bellori avea să scrie (*Idea de Wpittore*, 1672) : „La natura e tanto inferiore all'arte”. În comparațiile antice și medievale, „natura” era proslăvită din ambele puncte de vedere: din acela al frumuseții culorilor și formelor, precum și pentru legile eterne care-o dirijează, cu alte cuvinte, i se atribuiau deopotrivă meritele naturii (vizibile) cît și cele ale naturii descifrabile numai prin mijlocirea intelectului. Așa stau lucrurile în timpul Renașterii și al Barocului, totuși pare că mai multă pondere ar fi avut meritele ce țineau de intelect. Natura era celebrată nu atît pentru pitorescul și farmecele ei, cît pentru ordinea ei eternă. Pentru natură, rațiunea constituia „legea închisă în fire”, scria Leonardo. Dar mai ales prima jumătate a secolului al XVII-lea a fost epoca naturalismului rațional. În vremea aceasta, a luat naștere argumentația clasică în favoarea religiei naturale (Lord Herbert of Chesbury, *De veritate*, Despre adevăr, 1624) și a dreptului natural (Grotius, *De jure belii et pacis*, Despre dreptul războiului și al păcii, 1625). O tendință analoagă s-a născut și în teoria artei: arta își realizează perfecțiunea, atunci cînd se ghidează după rațiune și natură.

Teoria care cerea artei să fie la fel de rațională ca și natura (și prin aceasta să devină perfectă, dacă nu chiar mai presus de natura însăși) a cunoscut apogeul la finele veacului al XVII-lea, în estetica franceză academică: în poetica lui Boi-

* „...arta voastră, sus, imită firea/și că-ntr-un fel epotă e cu cerul”. (*Divina Comedie*, în rom. de Eta İoeriu, fg. 65, p. 66). - n. tr.)

leau, în ideile lui Felibien și Du Fresnoy despre pictură, ale lui Blondei despre arhitectură.

Apoi, teoria a cunoscut declinul. Ce-i drept, n-a dispărut convingerea despre raporturile strînse dintre natură și artă, dar s-a schimbat concepția despre natură, care începuse a fi prețuită mai mult pentru frumusețea ei vizibilă și mai puțin pentru forța ei creatoare și pentru legile ei invariabile. Cultul raționalist al naturii trecuse pe un plan secund, lăsînd prioritatea frumuseților vizibile ale naturii, pitorescului admirat de preromantici, varietății și eternei înnoiri ale acesteia.

Teoria naturalistă era gata a recunoaște că arta, deși ia pilda modelelor ei, îi poate deveni superioară, fără ca aceasta să constituie, de altfel, caracterul ei distinctiv. Așa gîndiseră și maeștrii mai vechi — mărturie stau spusele lui Man-tegna, Tiziano, Vasari și cu atît mai mult în veacul următor ale lui Bellori sau Shaftesbury, iar mai tîrziu la Hegel. De la Goethe s-a moștenit definiția operei de artă drept „suprema operă a naturii realizate de către om conform adevăratelor legi ale naturii” (*das höchste Naturwerk von Menschen nach wahren Naturgesetzen hervor-gebracht*).

D. *Diverse noțiuni despre natură*. O manifestare a transformării noțiunilor în secolul luminilor au constituit-o parcurile englezești: căci ele erau opere ale artei modelate pe deplin după natură. Pușkin (în *Dubrovski*, XIII) scrie despre eroul său că „iubea parcurile englezești și așa-numita natură”. Această „așa-numită” ne dă de gîndit. Cercetarea textelor mai vechi arată că „natura” era un termen cu o variată polisemie. Istoricul american A. Lovejoy în al său studiu despre natură ca normă estetică, pe bună dreptate devenit celebru (*Nature as aesthetic Norm*, 1948[^], a arătat sub cît de numeroase aspecte era privită și admirată natura — model al artei, nu numai într-un sens, ci în nenumărate sensuri, de ex.: a) în sensul întregii lumi ce ne este cunoscută 415 prin experiență (la d'Alembert); b) în sensul lumii văzute în mod special la nivelul uman (ca la scriitori mai vechi, de ex. Boileau); c) ca o lume extraumană, ce nu constituie o înfăptuire omenească (așa o înțelegea Shaftesbury); d) în sensul formelor generale ale lumii (ex. pictorul Reynolds); e) în sensul formelor ei comune, pu-tînd fi apreciate prin metode statistice (Lessing); f) în acela al realității idealizate (la Du Fresnoy, mai apoi și la Batteux); g) ca un sistem logic absolut necesar la dirijarea naturii „naturata” (adică deosebită de cea

„naturans" — e părerea abatelui Andre, printre altele); h) în sensul or-dinei ce constituie o reglementare și — dimpotrivă, i) în sensul naturii dezordonate, datorite cu o varietate și o bogăție inepuizabile — în fine j) în sensul a ceea ce e slobod de orice convenții și con-venționalisme, de artificii și poză, ceea ce e sincer, direct, comun, fără o construcție metodică, fără o aură mitologizantă, fără tipuri ideale.

Data fiind această multitudine de semnificații, această amploare și fluență noțională, cuvântul de ordine „natură" era menit să dăinuiască, deși între timp se schimbau predilecții, tendințe, stiluri, ideologii. Ele găseau prețuire la clasicii Marelui Secol, dar și în epoca de tranziție, în acela al luminilor, în vremea sentimentalismului, romantismului, apoi în aceea a neoclasicilor, a cultului antichității de la răscrucea secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea. E de la sine înțeles că, în asemenea conjuncturi, concepțiile despre raportul dintre artă și natură nu puteau fi decât foarte diferite. Deși în principiu domina părerea că arta e conformă naturii, fiindcă se modelează după ea, totuși existau și altele: arta se detașează de natură, fiindu-i superioară (Shaftesbury); ceea ce e urât în natură, de pildă bătrânețea sau pustietatea, în artă poate deveni frumos (Hutcheson); sau dimpotrivă, arta nu e capabilă să redea anumite fenomene și particularități ale naturii (Richardson); sau: frumosul din natură și cel realizat de artă aparțin, în ciuda similitudinilor și dependențelor, unor categorii deosebite.

Teoreticienii au generalizat în diverse moduri raportul dintre natură și artă. Unii au ales o cale de compromis: arta profită de pe urma naturii și totodată se detașează de ea. În acest sens încă pe vremea Renașterii, savantul Danti (*Trattato delle perfette proporzioni*) scria că arta își propunea drept țel „[la] transfigurazione delle cose naturali", dar își atinge acest scop, „imitînd natura".

Alții soluționau problema, procedînd la modul pluralistic: arta poate să profite sau să nu profite de pe urma naturii. Chiar Seneca (*Epist.*, 65. 7) afirma că „pentru artă tot una este dacă artistul ia un model din afară, sau din lăuntrul său — model pe care el însuși l-a conceput și l-a definit" — sau gîndeau ca Goethe (v. mai sus, punctul C) sau gîndeau la modul dualistic, precum romanticul Wackenroder (*Werke und Briefe*, 1910, p. 64) care scria: „Cunosc două limbi minunate, datorite omului de către ziditor, pentru ca muritorii să atingă pe cît posibil, cele dumnezeiești ... Una dintre aceste limbi e vorbită numai de Dumnezeu, cealaltă — numai de puținii săi aleși [...] Limbile acestea sînt *natura* și *arta*".

Raportul artă-natură, care în antichitate, în Evul mediu și chiar în Renaștere fusese conceput simplu, dogmatic, în secolul luminilor s-a îmbogățit prin numeroase probleme, pentru ca în timpurile mai apropiate nouă să-și piardă conținutul tematic și să-i intereseze mai puțin pe savanți.

Din confruntarea artei cu lumea în sînul căreia s-a născut, apar cel puțin trei grupe de chestiuni:

- 1) Oare arta profită de pe urma lumii naturale sau o imită, o reproduce, se modelează după ea? (E chestiunea tratată de noi în capitolul precedent, despre raportul dintre artă și realitate).
- 2) Arta poate oare să fie egală cu lumea naturii sau eh ar să efectueze lucruri mai desăvîrșite? (la această serie de întrebări am căutat să răspundem în capitolul de față) și — în fine 3) a treia grupă, reunită sub titlul comun „Arta și

adevărul", va fi tratată mai jos, întrebarea de

căpetenie fiind următoarea: prin ce se deosebește arta de lumea [vizibilă, naturală], chiar cînd o imită și o imită cu succes ?

II. Arta și adevărul

A. *Adevăr și invenție în artă.* Problema adevărului în artă s-a pus încă demult, în antichitatea greacă timpurie. Inițial fusese pusă numai în materie de literatură, de poezie. Esteticieni specialiști nu existau, filozofii nu se ocupau de această chestiune, în schimb poeții înșiși căutau s-o clarifice. Nu se-ntrebau cum trebuie să fie poezia, ci cum este ea realmente: poezia dă oare expresie adevărului, este ea oare adevărată în conținutul său ? În poezie adevărul era conceput, pur și simplu, ca o conformitate față de lumea reală. Dar poeții nu erau toți de acord, părerile erau împărțite, Homer vedea în poezie adevărul și tocmai pentru aceasta o lăuda. Dar Solon afirma că „barzii țin nascociri", Pindar — că poezilor „le permitem să inducă în eroare prin fabule". Hesiod ocupa o poziție de mijloc, scriind, de pildă, că muzele dau glas atît adevărului cît și purelor nascociri. Acei dintre poeții timpurii, care tăgăduiau veracitatea poeziei, foloseau în această privință expresia „pseu-dos", care însemna deopotrivă eroare, nascocire, iluzie, toate acestea constituind contrarul adevărului, atît minciuna cît și nascocirea, cît și falsul cu bună știință. Atare păcate erau atribuite de grecii vechi poeziei, iar ceva mai tîrziu asemenea reproș, exprimat într-o formă sau în alta, era adresat artelor frumoase în general. Poeziei i se reproșa că inventează evenimente care nu există, iar picturii — că, înfățișînd lucruri care există, le prezintă altfel

decît sînt ele în realitate.

în Grecia clasică, problema aceasta și critica întreprinsă de poeți au fost preluate de către filozofi, care au construit o teorie generală asupra raportului dintre artă și adevăr. Și chiar de la început au apărut două teorii contrare: una, care proclama că arta (în mod egal cea poetică și cea plastică) spune adevărul, iar cealaltă — că

arta născocеște și amăgește. E destul de verosimil că aceasta din urmă — teoria iluzionistă — a precedat cumva pe cealaltă, care lega arta de adevăr. Așa gîndise Gorgias, care nu se temea să afirme că scopul poeziei e tocmai acela de a rosti neadevăruri, de-a induce în eroare, de-a crea iluzii, de-a rătăci închipuirea — iată rațiunea de-a fi a poeziei. Acțiunea ei era înfățișată oarecum ca fiind magică, un fel de vrăjitorie, vorbind pozitiv oamenilor despre ceea ce nu este: și tocmai prin acest mijloc ea bucură, consolează, fericește pe muritori.

Artele frumoase procedează la fel ca și poezia. Unul dintre discipolii lui Gorgias scria că în pictură se petrec lucrurile ca și-n tragedie: „e cu-atît mai prețuit un artist cu cît ne induce mai bine în eroare.” Tot așa era interpretată muzica: Po-lybius menționa pe un oarecare Eforos, care exprima ideea (nedemnă, judeca Polybios) cum că „muzica a fost dăruită oamenilor ca să-i amăgească și să-i vrăjească.”

După această teorie, apărută chiar la începuturile civilizației europene, misiunea artei n-a fost adevărul, ci dimpotrivă inducerea în eroare, amăgirea și falsul.

Aproape concomitent apare o altă teorie, diametral opusă, formulată de Socrate, definind arta ca redare sau imitare a realității, de vreme ce țelul artei e adevărul. Socrate își lua exemplele din plastică, însă concepția lui se putea aplica în măsură egală și la poezie. Această concepție, acceptată de Platon, a devenit timp de două milenii o axiomă a teoriei artei, datorită autorității acestui filozof, care — urmat fiind de către Aristotel și de alții, nu prea numeroși — definea poezia și plastica drept arte „de imitație”, adică arte ce redau exact realitatea și tind către adevăr. Adevărul, înțeles ca o concordanță cu realitatea, era recunoscut ca trăsătura caracteristică a arte și intra în definiția ei însăși.

Dar problema nu era de loc simplă. Anticii își

dădeau seama că noi, chiar dacă nu tindem să

419 schimbăm conștient realitatea, o schimbăm fără

să vrem, ochii noștri schimbă, deformează ceea ce văd. Într-un fel vedem pe un om de-aproape, într-alt fel de departe, altfel în lumina soarelui, altfel la umbră și totuși el nu poate fi în același timp într-un fel și în altul. Se năștea deci întrebarea, cum trebuie ca pictorul și sculptorul să-l reprezinte pe om — cum este el sau cum îl văd ei ? Scenografii și skiagrafii (pictorii iluzioniști) greci pictau așa cum vedeau, convinși că acesta e modul adecvat al reprezentării veridice a lucrurilor. Filozofii timpului, Democrit și Anaxagoras, studiau legile perspectivei, conform cărora noi deformăm obiectele văzute: ei considerau că aceleași legi trebuiesc aplicate și-n artă. Pe cîtă vreme Platon nu considera adevărul tot așa, căci pentru el orice deformație, chiar conformă legilor opticii, constituia un fals. Platon distingea două genuri de pictură: „eikastică”, re-producînd cu fidelitate formele lucrurilor și „fantastică”, reproducîndu-le sub aspecte deformate — și numai primul gen era socotit de el ca „veridic”.

Folosind terminologia mai nouă, se poate spune că în artă există două adevăruri: obiectiv și subiectiv. Platon îl admitea în exclusivitate pe primul, — concepție ce a găsit mulți adepți, dăinuind timp de veacuri în artă, dar mai ales în teoria artei.

Dar situația era încă mai complicată, căci există două moduri de a înțelege adevărul obiectiv: modul individual și cel general. Primul îl călăuzea pe artist în direcția reprezentării obiectelor așa cum sînt, fără să se omită nici o trăsătură, fie ea oricît de întîmplătoare și fugitivă. Iar celălalt preconiza înlăturarea nu numai a reacției subiective a spectatorului și a tot ce există în obiecte întîmplător, trecător, tot ce e supus schimbării — și să se păstreze doar ceea ce e esențial, general, necesar. Astfel înțeles, adevărul era un adevăr „esențial”, „general”, „ideal”. Iată ceea ce Platon cerea din partea artistului, cu totul altceva decît ceea ce majoritatea esteticienilor contemporani înțeleg prin „adevăr”.

Și din vre-

mea lui Platon a rămas această echivocitate în materie de adevăr artistic, căci părerea lui a continuat să aibă partizani entuziaști și-n timpuri mai noi. Cu deosebire poetica clasică a secolului al XVII-lea numea „veridică” opera ce dădea expresie „principiilor generale ale existenței” și reprezenta obiectele așa „cum trebuie să fie”.

Artiștilor și teoreticienilor li se mai punea o întrebare. Dacă arta trebuie să redea perfect adevărul, atunci cum va atinge acest țel? Majoritatea celor vechi era convinsă că trebuie, pur și simplu, „să se imite” realitatea. Dar faptul nu era foarte evident; căci se putea afirma, cum a făcut-o Fi-lostratos, că

imaginația posedă posibilități mai mari decât imitația. „Ea e mai înțeleaptă decât imitația — scria el în viața lui Apollonius din Tyană (*Vita Apoll.*, VI. 19) — și nu se rezumă la ceea ce vede”. Gândirea occidentală avea să caute deslegarea acestei probleme într-o măsură mai moderată. Cerînd din partea artei adevărul, postulînd respectarea procedeeleor imitării, recomanda deopotrivă folosirea imaginației și a forței de creație. În schimb, din Orient veneau concepții extremiste, gata să sacrifice arta însăși pentru a nu fi alterat adevărul. După filozoful iudeu Filon din Alexandria, „Moise a condamnat artele picturii și sculpturii, fiindcă ele alterează adevărul prin minciună”, iar mai târziu, filozoful arab Averrhoes scria (*Determinatio in Poetria Aristotelis*, Precizare la *Poetica* lui Aristotel, ed. din 1491,) că „nu-i permis poetului să înfățișeze lucrurile cu ajutorul închipuirilor mincinoase și întîmplătoare, el trebuie să grăiască despre lucruri așa cum sînt ori cum ar putea fi”. Și un filozof și celălalt au avut o influență intens răspîndită asupra gândirii occidentale nu numai medievale, dar și renașcentiste. Contrarul adevărului e falsul, fie că e comis cu bună știință sau fără voie. În artă e comis cu bună știință și-atunci nu e altceva decât minciună. Deci, tot ceea ce în artă nu e adevăr, a fost nu o dată considerat drept minciună. An-ticii reproșau arareori ^o,eJgj[pj5g^y artiștaștir plas-

„G. DIM'."

tici că mint, reproșul acesta s-a exprimat mai ales în Evul mediu și Renaștere. Pentru Dante, poezia era o „frumoasă minciună”, formulă contra căreia protesta Boccaccio, mult mai modern decât primul (*Genealogia*, XIV, 13): poeții nu sînt mincinoși, căci minciuna e înșelătorie și născocirile poeților nu înșeală, scopul lor e cu totul altul decât inducerea în eroare. Dante însuși (*De vulg. el.* Despre vorbirea populară, II k) a folosit un termen propriu, definind poezia ca o „fictio rhetorica in musica composita” — ea nu e nici eroare, nici minciună, nici înșelătorie, ci *invenție*, *ficțiune* retorică. Nu era de altfel nevoie să se inventeze o formulă, o expresie, o noțiune, o diferențiere — acestea erau cunoscute demult. Deja Isidor din Sevilla distingea „*falsum*” de „*fic-tum*”, ceea ce era fals de ceea ce era fictiv. În artă se confruntă nu adevărul și minciuna, adevărul și falsul, ci adevărul și ficțiunea. Dar majoritatea teoreticienilor medievali și renașcentiști mi-și mai aminteau toate acestea și în continuare arta puneă față-n față adevărul și falsul.

B. *Aristotel și Augustin*. În vremea aceasta, încă din secolul al IV î.e.n., filozofia beneficia de o teorie mai exactă în ceea ce privește raportul dintre artă și adevăr: era teoria lui Aristotel. Acesta scrisese mai cu seamă în tratatul său de logică (*De interpr.*, 17 ^{R2}) că, printre frazele rostite de noi, există și unele care nu sînt judecări, prin urmare nu sînt *nici adevărate, nici false*. Și tocmai frazele ce compun poezia sînt de genul acesta: nici false, nici adevărate. Poeții — continuă Aristotel — scriind despre lucruri inexistente și imposibile, pot comite erori din punctul de vedere al logicii — și cu toate acestea au dreptate. Ceea ce înseamnă că arta n-are nimic comun nici cu adevărul, nici cu falsul. Aceste noțiuni aparțin domeniului cunoașterii, nu celui al creației. Aristotel scria acestea despre poezie, însă prin forța ucrurilor, aceste concluzii se aplică și artelor vizuale.

Concepția lui a fost totuși dată uitării și timp de multe veacuri tratatele de poetică și de artă continuau să susțină că dacă aserțiunile poeților nu sînt conforme adevărului, atunci ele constituie falsuri și minciuni. Deși au fost și aici excepții — de pildă, Sir Philip Sidney, fiind întru totul de acord cu Stagiritul, scria, întru apărarea (*The Defence of Poesie*, 1594, p. 53) că „ea doar plămăiește, niciodată nu înșeală; dintre toți cei ce scriu sub soare, poetul e cel mai puțin mincinos [...] căci nimic nu afirmă, deci niciodată nu minte.” În perioada elenismului, următoare lui Aristotel, din nou s-a cerut adevărul în artă și mai ales în poezie. Îndeosebi, l-au cerut filozofii. Epicur îl cerea, dar nu-l găsea, drept care osîndea poezia. Stoicii găseau în ea adevărul, dar cu ajutorul unui demers artificial, adică aplicînd metoda alegoriei, fiind foarte radicali în aserțiunile lor. Ei afirmău că poezia e mai capabilă decât filozofia ca să cunoască adevărul, mai ales cînd e vorba de lucrurile divine.

Astfel, stoicii cereau poeziei, nu numai adevărul, ci chiar un adevăr categoric. Însă a existat în timpul elenismului încă un curent: Lucian era convins că arta, avînd alte misiuni decât știința, se supune unei singure legi — voința poetului. Iar la Demetrios, problema adevărului trecea pe planul secund: în artă nu-i important despre *ce* se vorbește, ci numai *cum* se vorbește; deci, h e îngăduit să spună afit adevărul cît și falsul. Printre scriitorii creștini timpurii, unii osîndeau cît se poate de aspru falsul și plămăuirea în literatură, în special Tertullian; pe cită vreme Lac-tantius, ca și alții, luase apărarea ficțiunii. Cît despre Augustin, el a formulat o concepție proprie, în substanță similară poate cu aceea a Sta-giritului: acesta afirmase că arta e *dincolo de adevăr și de fals*, Augustin — că arta *nu poate fi veridică*.

Esteticienii mai vechi își puseseră întrebarea:

oare arta *trebuie* să tindă către adevăr, însă nu întrebau dacă *ea poate* să-l atingă. Augustin fă-423 cea o separație între aceste două fapte, „a voi să fii fals și a nu putea să fii veridic”. (*Soliloquia*, II 10.18J: „*falsum esse celle — venim esse non posse*”; un lucru e să urmărești a spune ceva fals și altceva e să nu poți atinge adevărul. Artă își propune drept țel adevărul, însă — țelul acesta este el cumva realizabil ? Augustin a fost desigur primul care și-a dat seama de greutatea, pe care le atrage după sine tendința către adevăr în artă și desigur primul care a înțeles că arta, pentru a fi veridică, trebuie să fie și falsă în același timp. El a ales un exemplu din domeniul teatrului: actorul Roscius — scrie el — jucându-l pe Priam, e un autentic actor, însă pentru a fi așa ceva trebuie să fie un fals Priam. Această extraordinară (*mirabile*) interdependență între adevăr și fals apare de asemenea, după opinia lui Augustin, și-n arte: „Cum oare un tablou, înfă-țișind un cal, ar putea fi veridic, dacă animalul pictat pe el n-ar fi un cal fals ?” Aceste dubii asupra adevărului în artă s-au menținut în Evul mediu, ceea ce transpune și în denumiri. Poetul a fost numit „*auctor*”, adică acela care mărește, sporește, adaugă (de unde substantivul „autor” de astăzi) sau „*fictor*”, creator de ficțiuni, deoarece pe cele false le arată drept veridice „*pro veris falsa*”, după formula lui Konrad din Hirsch- au. Totuși acele timpuri sperau să dobândească adevărul din partea poeziei — salvată probabil de către stoici, care foloseau o interpretare metaforică, *sensus allegoricus*, interpretare aplicată poeziei, căci plastica era privită rareori din punctul de vedere al adevărului. Cu toate acestea, Alain de Lille scria (*Anliclaudianus*, I k) despre „miracolul picturii”, care transformă umbrele obiectelor în realitate, și toate plâsmuirile în adevăr. O atare frază era ca o răsturnare a spuselor lui Konrad. De altfel, „transformarea în adevăr” era cu totul altceva decât reprezentarea adevărului, Neîncrederea față de adevărul poetic a stăruit încă la Dante: „*bella mensogna*”, „frumoasă minciună” scria el despre poezie.

Oamenii Renașterii au meditat mai îndelungat asupra adevărului artei, fiind mai puternic con- 424 vinși că arta e capabilă să sesizeze adevărul. Exponenții clasici ai acestei convingeri au fost Leonardo și Diirer. Desigur, o excepție reprezenta Castelvetro, când afirma (către finele Renașterii, la 1570) că „adevărul [trebuie] lăsat pe seama filozofilor”.

C. *Diversele adevăruri*. Despre adevăr în artă s-a scris mult în epoca Barocului și în aceea a academismului. Chintesența concepțiilor de pe vremea aceea a fost exprimată de către Roger de Piles în al său *Cours de peinture par principes*, scris în secolul al XVII-lea și publicat la 1708. Pentru el, adevărul era lucrul cel mai important în artă, cel care atrage mai mult pe cititor și spectator. Operind cu materialele oferite de pictură, el distinge două genuri de adevăr: adevărul simplu — numit de el „primul”, rezidind în fidelă imitare a naturii, dînd chiar iluzia totală a ceea ce reprezintă — și adevărul „secund”, ideal, ce rezidă în căutarea perfecțiunilor ce nu se găsesc în realitate, însă pe care artistul le poate culege din diverse obiecte. În acest adevăr ideal își află locul bogăția de idei, frumusețea exprimării, eleganța contururilor. Acest adevăr e la fel de real ca și primul, fiindcă nu născostește nimic, ci culege, adună — și e mai desăvîrșit decât cel dintîi. Totuși acesta, primul, constituie fundamentul celuilalt, îi conferă savoare și viață. Adevărul ideal e un adevăr uimitor, căci așa cum judeca Roger de Piles (v. mai sus) „fiecărui obiect în parte, el îi adaugă ceea ce obiectul în cauză nu are, însă ar putea să aibă”. E cert că în acest caz s-a transformat sensul inițial, de bază, al expresiei de „adevăr”. Transformarea aceasta nu s-a produs brusc: mult mai de timpuriu Michelangelo (apud Francisco da Holanda) spusese: „E un obicei, să se picteze lucruri care *n-au existat niciodată* și posibilitatea aceasta e rezonabilă și *conformă adevărului*. Dacă un mare pictor creează o operă, care ne apare ca falsă 425 și artificială, acest *fals este adevărat*.”

În jurul anilor 1700, noțiunea de adevăr a căpătat un alt înțeles. Pe de-o parte a devenit atît de largă încît ajunsese să cuprindă generalizarea și idealizarea, după cum se vede clar la Roger de Piles, pe de altă, în materie de literatură și artă, noțiunea de adevăr cuprindea și *metafora*. Tesauro în al său *Canocchiale Aristotelico* (1654, p. 74) definea metafora ca „imitație poetică”. Bouhours (*La maniere de bien pens'er*, 1687, p. 16) scria că „figura de stil nu e un fals, metafora își are adevărul său precum și ficțiunea poetică”. G. B. Vico (*De nostris tempore studiorum ratione*, Despre principiul studiilor din vremea noastră, 1709, p. 63) în metaforizarea adevărului poetic vedea o mai desăvîrșită formă a adevărului. „Poeții rostesc un neadevăr, pentru a fi mai veridici într-un anumit sens”.

Aceasta nu i-a împiedicat pe scriitorii secolului al XVIII-lea să fie conștienți că adevărul poetic nu e adevărul în sensul său strict. Diderot scria chiar (*Salon*, 1757, XI, p. 165j) că „în fiecare producție poetică există totdeauna un pic de neadevăr (*un peu de mensonge*)”, fără să i-o ia poeziei în nume de rău. Iar Burke socotea că „orice artă mare e mare prin faptul că amăgește” (*all art is great as it deceives*). Nu încapă îndoială: denumirea adevărului a fost mai durabilă și mai unitară, decât noțiunea lui. Și merită să enumerăm mai jos principalele variante ale acesteia:

1. Adevărul în strictul înțeles dat de logicieni, anume ca *adaequatio intellectus et rei*, adică potrivirea dintre sens și obiect, poate avea o aplicare numai în estetica literaturii (încă de pe vremea lui Solon sau Pindar se văzuse că și-n această zonă îngustă, adevărul există într-o măsură foarte redusă).
2. într-un sens mai larg, adevărul însemna cam tot atîta cît și redarea realității indiferent sub ce aspect:

afirmații verbale, tablouri, sculpturi, deci neavînd aplicare în muzică și arhitectură, ci numai în pictură și sculptură, pe lîngă literatură, înțelesul era larg și vag, după cum se vede în aserțiunile lui Michelangelo sau R. de Piles.

(Se mai cuvine să adăugăm că în tratatele despre artă, prin „adevăr” se înțelegea nu numai reproducerea fidelă a realității, dar și realitatea însăși. Se spunea: cutare roman prezintă întîmplări adevărate, veridice, cutare tablou e plin de adevăr). 3. În secolul luminilor, expresia „adevăr” apare adesea în tratatele despre artă într-un cu totul alt sens, mai degrabă în unul figurat, aplicat fiind și în artele ce nu imitau natura. Tratatul lui Jacques Francois Blondei despre arhitectură (*Cours d'architecture civile*, 1771 — 1771) ne poate servi drept exemplu. El scrie astfel: „Se spune în mod figurat: « această arhitectură e veridică », avîndu-se în vedere [acea construcție] care păstrează în toate părțile sale stilul care îi e propriu fără a i se amesteca un altul, posedînd numai ornamente absolut necesare, evitînd varietatea nepotrivită, dînd prioritate simetriei și regularității; într-un cuvînt arhitectura veridică e aceea care place ochilor, fiind conformă ideii pe care ne-o facem despre acest gen de clădire”. Blondei arată, deci, că prin adevăr înțelege unitatea de stil, sobrietatea în podoabe și regularitatea. O atare concepție despre adevăr nu e nici clară, nici univocă; ea definește adevărul la modul figurat, așa cum însuși Blondei o recunoaște. Concepția lui nu posedă prea multe puncte comune cu noțiunea ce definește adevărul în artă ca reproducere fidelă a realității, îndepărtîndu-se și de alte noțiuni despre adevăr, așa cum apar ele în dicționare. Acest scriitor din veacul luminilor înțelegea prin arhitectură „veridică” pur și simplu pe-aceea care i se părea lui excelentă.

4. În timpurile mai noi, s-au mai exprimat și alte concepții despre adevăr. „Adevărat” însemna de data aceasta autentic: se zicea „un Rembrandt autentic,” adică o pinză care nu era nici copie, nici fals. Oare un atare sens să denote o condiție a trăirii estetice? E o problemă gravă, însă de zonă mai redusă decît problema adevărului în sensul aristotelic sau în acel al lui 427 Roger de Piles.

5. În teoria artei de la răscrucea secolelor al XIX-lea și al XX-lea, expresia „adevărul în artă” a primit alte noi accepțiuni. La unii autori, ca Maurice Denis, „adevărul” operei de artă însemna același lucru ca și *concordanța cu țelul și mijloacele ei*. Alți autori înțelegeau prin adevăr *sinceritatea* — orice operă de artă e veridică, atunci cînd ea exprimă ceea ce artistul a simțit și-a gîndit cu adevărat. Erau două noțiuni de mare importanță, însă foarte deosebite de concepția tradițională a adevărului. Ele nu mai erau elaborate de filozofi, nu mai aparțineau nici vorbirii curente, erau izvorîte din gîndirea artiștilor și esteticienilor.

Roman Ingarden, critic original și totodată estetician reprezentativ al timpurilor noastre, anali-zînd noțiunea de „adevăr” artistic, i-a descoperit o sumă de semnificații. Adevărul e înțeles de el ca: a) o corespondență între obiectul prezentat și realitate; b) redare izbutită a ideii artistului; c) sinceritate; d) consecvență a vieții interioare. Această mulțime de sensuri se poate reduce la trei semnificații: concordanță cu realitatea, cu gîndirea creatorului și cu conținutul lăunți, n-tim al lucrării, se reduce adică la punctele 1 și 5 din enumerarea de mai sus.

Luînd lucrurile la modul cel mai general, concepția adevărului în artă în decursul secolelor se deplasează de la concordanța între obiect și realitate la concordanța cu intenția creatorului.

D. *Raportul dintre adevăr și frumos*. Pe vremea cînd era un corolar faptul că arta trebuie să prezinte adevărul, era necesar să se explice de ce totuși arta s-a depărtat de adevăr. Scriitorii antici explicau prin aceea că arta lucrează pentru a da oamenilor *iluzia* despre ceva mai bun, mai frumos, mai atrăgător decît adevărul, iar cei moderni — ca să *facă* lucruri *mai frumoase* decît există cu adevărat. Prin urmare, dacă frumosul și adevărul nu se exclud reciproc (ca iluzia și adevărul), raportul dintre ele a putut fi și a fost înțeles în diverse moduri.

1) Adevărul e condiția indispensabilă a frumosului, deși nu o condiție suficientă. E concepția clasică, apărută de timpuriu și exprimată lămurit de Platon.

2) Opinia contrară s-a ivit tot în antichitate: adevărul nu e o condiție a frumosului, nici suficientă, nici indispensabilă. Așa susține Cicero, argumen-tînd că dacă adevărul ar fi suficient, arta ar deveni inutilă.

3) Concepția medievală proceda în alt mod la apropierea dintre frumos și adevăr — ele sînt rezultatul aceleiași orînduiri a lucrului, cu observația că adevărul, «veritas» e „relata ad interius”, „redat din lăuntru”, iar frumosul „ad exterior” e redat după aspectul exterior, cum scrie autorul lucrării *Summae Alexandri*. Cu alte cuvinte se făcea distincția netă între aparență și senzație.

4) În timpurile mai noi, adevărul nu mai e considerat ca o condiție indispensabilă a frumosului, dar el constituie mijlocul cel mai sigur pentru realizarea acestuia. Astfel opina cel mai influent teoretician al

artei în Renaștere, L. R. Al-berti.

5) Iată o părere mai circumspectă. Adevărul servește frumosului, dar tot așa de bine îi servește opusul adevărului, ficțiunea — părere nu o dată întâlnită la teoreticienii de mai târziu ai Renașterii. E. S. Piccolomini scria (*Opera*, Rasei, 1517, p. 646): „*Il dire vero o ii falso e cosa al poeta accidentale*”⁴³ *. Iar autorul unui alt tratat de poetică renascentist, Vida, afirmă că poetul are dreptul să adauge adevărului ficțiunea (*ficta ad-dere veris*).

6) Pe vremea Rarocului și a neoclasicismului a predominat în schimb o atitudine radicală, chiar mai radicală decât cea clasică: Adevărul e o condiție suficientă pentru frumos și chiar se identifică cu el. Roileau scria: „Rien n'est beau que

* Nu e un lucru esențial dacă poetul spune ceva adevărat sau fals, (n. tr.)

le vrai”, iar Shaftesbury: „*All beauty is truth*” — orice frumusețe e un adevăr.

7) Trecerea de la clasicism la romantism s-a produs în mod brusc, radical; tipică pentru această trecere a fost concepția conform căreia ficțiunea nu numai că servește frumosului, dar îi este mai folositoare decât adevărul, care cel mai adesea e urât și rău. În viață nu poți închide ochii la adevăr, în artă se poate zbura „pe tărîmul paradiziac al amăgirii”, cum am spune, para-frazîndu-l pe Mickiewicz.

8) În idealismul filozofic, în curentul mesianic, în ciuda unei apropieri de romantism, atitudinea față de adevăr s-a schimbat. Filozofii pretindeau că adevărul e suficient pentru a procura frumosul și chiar că el e frumosul însuși. Căci ei aveau în minte nu crudul adevăr al vieții, ci o splendidă idee despre adevăr. Însuși Hegel scria că „vocația artei constă în evidențierea adevărului” și că sfera adevărului divin „înfățișată artistic, pentru văz și sentiment, constituie punctul central al întregii lumi a artei”. La fel scriau și gânditorii polonezi din acea vreme: Libelt: „Artele frumoase [...] vor înfățișa adevărul, nu un adevăr izolat, artificial, golit de substanță, ci adevărul învăluit într-o formă corespunzătoare, conceput ca un ideal”. Alții se exprimau încă mai categoric, ca Trentowski în *Panteon*: „Frumusețea e o formă a adevărului. Cu cât e mai mult adevăr, cu-atît e mai multă frumusețe”, iar Krasinski: „Frumusețea esențială, fie pe pînză, în marmoră sau în poezie, nu-i altceva decât chipul exterior al adevărului”. Pînă și Brodziński spune în prima *Scrisoare despre literatură polonă*: „Oare nu orice frumos e un adevăr și nu orice adevăr e frumos și nu orice frumusețe e așa cum e, tocmai fiindcă e veridică?”.

9) În timpurile mai apropiate de noi, părerea despre raportul dintre adevăr și frumos a fost pluralistă și mai moderată, fiind poate condiționată de alte fapte, ca de pildă: unele obiecte sînt frumoase și constituie o sursă de sentimente proprii percepției obiectelor reale, adevărate, cunoscute; altele, dimpotrivă, sînt frumoase fiindcă nu sînt reale și trezesc sentimentele plăcute pe care le suscită în mod egal realitatea și tot ceea ce se ridică mai presus de realitate.

Divergențele n-au lipsit nici în secolul nostru. Ne rezumăm tot la exemplele poloneze: J. Conrad, în prefața unuia dintre romanele sale, scria: „Artistul, ca și savantul sau filozoful, caută adevărul și-l evocă”. La fel St. Brzozowski în *Cultura și viața*: „Cee frumosul? În zadar am încerca o altă definiție decât căutarea plină de iubire a adevărului”. 'Dar Leopold Staff * pune în gura personajului ce întrușipează adevărul aceste cuvinte: „C'ne merge după mine, părăsește frumusețea”.

Părerile despre raportul dintre artă, frumos și adevăr nu au pășit pe o cale monolinară, ci pornind de la o extremitate către alta, au tins, totuși, către măsură și moderație.

⁴³* * Renumit liric polonez (1878-1957, n. trad.).

11

TRĂIREA ESTETICĂ: ISTORIA NOȚIUNII

There is no unique emotion which we can

label the aesthetic emotion

(Nu există nici o singură emoție căreia să-i putem aplica epitetul de estetică)

C.W. VALENTINE, *The Experimental Psychology of Beauty*.

I. Istoria antică

În ultimul secol, aproape majoritatea lucrărilor despre artă au avut un caracter psihologic, fiind axate pe sentimentele născute de către frumos și artă, adică pe trăirea estetică, pe experiența și pe cunoașterea intimă a artei. Întrebarea este următoarea: care sînt proprietățile, demersurile și factorii componenți ce impun atitudinii psihice o asemenea trăire? Se pare că în aceasta constă problema esențială a esteticii, iar toate celelalte erau privite ca superficiale și neștiințifice.

Cercetătorii din veacul trecut își imaginau că sînt novatori, că ei au fost inițiatorii esteticii psihologice. O asemenea convingere era și ea o exagerare: încă din trecutul îndepărtat unii scriitori își spusese părerea pe tema

psihologiei frumosului și artei. Ei n-au fost numeroși, ce-i drept. Tematica devenită astăzi generală era pe vremuri foarte rar luată în considerație, parțial și din motivul că ea părea peste măsură de simplă: frumosul există pe lume ca să fie privit, totul e să ai ochi să-l vezi. Sau mai lămurit: trebuie să ai capacitatea de a observa frumosul și să-ți asumi în fața lui o atitudine proprie.

Opinii asupra trăirii estetice se găsesc începând chiar de la Pitagora. Un text al său, păstrat de Diogenes Laertius (*Vitae*, VIII. i) sună precum urmează: „Viața e ca un joc: unii o parcurg ca niște combatanți, alții ca neguțatori, iar cei mai buni — ca *spectatori*”. Se poate presupune că prin spectatori, vechiul elin înțelege pe cei ce adoptă o atitudine estetică și că el identifică o atare atitudine cu aceea a spectatorului. Acest text, părăind să inițieze istoria noțiunii de trăire estetică, poate servi ca *motto* al observațiilor noastre de ordin istoric.

A. *Cognitio aesthetica*. Pe vremuri, chiar cei ce se interesau de trăirile estetice nu le numeau așa, denumirea aceasta e tardivă și încă mult mai tardivă decât noțiunea. Iată un exemplu clasic al faptului că istoria noțiunilor nu coincide cu istoria denumirilor.

Adjectivul „estetic” e, vădit, de origine grecească. Grecii se foloseau de termenul „*aisthesis*”, desemnând impresiile senzoriale și apărând concomitent cu „*noesis*”, ce desemna cugetarea, ambii termeni fiind folosiți, și ca adjective: „*aisthetikos*” și „*noetikos*”. În latină, mai ales în cea medievală, acestor expresii le corespundea *sensatio* și *intellectus*, simțire și înțelegere, *sensitivus* și *intellectivus*, iar *sensitivus* uneori coincidea cu *aestheticus*, luat din greacă. Toți acești termeni fuseseră folosiți în filozofia antică și medievală, însă, atunci se vorbea despre frumos, artă și trăiri legate de acestea, cuvântul „estetic” nu era utilizat. Această situație a dăinuit îndelung, pînă către secolul al XVIII-lea.

La mijlocul acestui secol, în Germania, un filozof din școala lui Leibniz și Wolff, Alexander Baumgarten (*Aesthetica*, 1750J, păstrînd vechea demarcație între cunoașterea intelectuală și cea senzorială, *cognitio intellectiva* și *sensitiva*, a dat totuși o interpretare nouă, surprinzătoare: anume — pe cea de-a doua a identificat-o cu *cognitio* a frumosului, iar capitolul din filozofie consacrat cunoașterii noțiunii de frumos l-a intitulat, inspirîndu-se și din greacă și din latină, *cognitio aesthetica* sau pe scurt, *aesthetica*. Atunci au intrat din latina mai nouă, științifică, substantivul „estetică” și adjectivul „estetic”, în limbile moderne.

Aceste denumiri au fost acceptate, deși nu de îndată și nu integral; mai întîi la germani și inițial numai în școala lui Wolff — alte școli filozofice le socoteau drept barbarisme. Kant, care cunoștea foarte bine scrierile lui Baumgarten, la început i-a ignorat vocabularul (*Critica rațiunii pure*), dar pînă la sfîrșit i l-a acceptat (*Critica puterii de judecare*). Aceasta a constituit un moment de cotitură. La începutul secolului trecut, Herbart și Hegel utilizaseră cuvîntul „estetică” pînă și ca titlu la lucrările lor. Și estetica a devenit astfel domeniul unei importante discipline filozofice, a treia după logică și etică, constituind împreună cu ele sistemul filozofiei.

O dată cu substantivul s-a generalizat și adjectivul. Filozofii au început a numi „estetice” stările sufletești, trăirile, sentimentele încercate sub acțiunea frumosului și artei, care pînă atunci n-aveau nici o denumire. Fără această denumire se descurcaseră — fapt vrednic de mirare — nu numai Platon și Aristotel, Scotus Eriugena și Toma din Aquino, dar și esteticienii francezi, englezi, foarte avansați, foarte moderni, din secolul luminilor. Trăirea „estetică” a fost o denumire tardivă, aplicată unor fenomene discutate de cel puțin două milenii — numire cu atît mai curioasă cu cît în etimologia ei nu găsim nici termenul de artă, nici de frumos, nici de plăcere. Inițial, chiar în veacul trecut, a fost utilizată cu un fel de neîncredere; pînă și Heine (*Buch der Lieder*, 1827) în noțiunea de estetică, includea artificul și exagerarea; dar faza aceasta a trecut repede.

Trăirea, care în secolul al XVIII-lea căpătase epitetul de estetică, în cele precedente se numise cel mai adesea foarte simplu: observarea frumosului. Și astăzi de fapt există convingerea generală că trăirea frumosului e unul și același lucru cu trăirea estetică și că — dorind să definim trăirea estetică, e suficient să spunem: e o trăire a frumosului. Adevărul e că, de cînd s-a făurit noțiunea pe trăire „estetică”, savanții nu s-au mai îngrijit să-i acorde o definiție, ci s-au preocupat numai de partea ei teoretică; adică, ei gîndeau că e lesne să recunoști noțiunea, dar e greu să precizezi în ce constau esența și particularitățile ei.

Dar definiția trăirii estetice nu e atît de simplă: esteticienii au diferențiat proprietățile înrudite cu frumosul, însă deosebite de el, precum sublimul, pitorescul, grația, suflul tragic, nota comică — și le-au alăturat trăirilor estetice. Tot așa, sfera noțiunii de „trăire estetică” e diferită de „trăirea frumosului” *stricto sensu* — și cu atît mai mult de „trăire a fenomenului artistic”. Din cele trei mari noțiuni ale esteticii — frumosul, arta, trăirea estetică sau (în forma adjectivată) trăirea a ceea ce e frumos, artistic, estetic — fiecare își are sfera ei deosebită.

B. *Concentrarea*. Această veche formulare pitagoreică despre trăirea estetică n-a fost întîmplătoare: ea corespundea unei opinii ce părea firească: trăirea frumosului e, simplu, contemplarea lui. Noțiunea grecească a percepției și contemplării (gr. *thea*) era foarte largă: ea cuprindea și atitudinea privitorului, care studiază un obiect, cît și a aceluia care, pur și simplu, îl privește. Gîndirea lui Pitagora se mai poate formula și astfel: ca să vezi frumosul (în natură sau în artă) trebuie să-ți concentrezi privirea asupra lui.

Această idee a cuprins foarte de timpuriu și concentrarea auditivă fiindcă și auzul e un instrument de percepere a frumosului. Dacă pentru a sesiza frumusețea unei priveliști, trebuie să-ți concentrezi privirea, în mod analog, pentru a sesiza frumusețea unei melodii, trebuie să-ți concentrezi asupra ei auzul și atenția. O atare concepție —

anume că perceperea, că observarea frumosului rezidă în concentrarea unui simț — era corespunzătoare modului de-a judeca al grecilor și ajunge să formeze punctul de plecare al esteticii lor. Ei i-au găsit o exprimare simplistă: cunoașterea frumosului e datorată *simțurilor*, ochii percep simetria, urechile — armonia. Dar cum stau lucrurile *35 cu frumusețea unei poezii ? Ei credeau că și aceas-

ta e sesizată grație auzului: în materie de poezie — cum avea să scrie mai târziu Quintilian — cei mai buni judecători sînt urechile, „*optime judi-cant aures*”. Condiția era totuși ca urechea să fi fost „exersată”, după cum prevenea Diogenes din Babilon (la Filodemos, *De musica*, — Despre Muzică, 11J.

G. *încîntarea*. Această primă opinie, avînd la bază criteriul „încîntării”, a identificat trăirile estetice cu anumite percepții ale privitorului sau ascultătorului; ea apăruse demult în Grecia și a fost categoric formulată de către Aristotel, dar nu în *Poetica* sa, ci în scrierile sale de caracter etic. Fiind oarecum ascunsă în acele scrieri, teoria trăirii estetice n-a fost luată în considerație de către istorici, cu atît mai mult cu cît ea e dezvoltată în mai puțin citita *Etică Eudemică* (1230 b 31 h). Ce-i drept, Aristotel nu folosește numirea de trăire „estetică”, însă descrie întocmai ceea ce numim noi prin aceasta.

Teoria lui Aristotel e complexă, în ea se pot găsi cel puțin șase trăsături caracteristice ale trăirii pe care noi o considerăm ca reprezentînd „atitudinea privitorului”.

1) Aceasta constă, spune Stagiritul, în trăirea unei plăceri intense, ce ia naștere din privire și ascultare — o plăcere atît de intensă, încît omul nu se poate smulge din ea.

2) O asemenea trăire duce la o anihilare a voinței în așa măsură încît omul devine „la fel cu cei vrăjiți de sirene”, e ca și „fără voință”.

3) Trăirea aceasta posedă o gradăție a tensiunii, poate fi adesea „nemăsurată”, însă spre deosebire de alte plăceri, a căror lipsă de măsură e de obicei condamnată ca o pornire dereglată, nimeni nu condamnă lipsa de măsură a unei atare trăiri.

4) Aceasta e proprie omului și numai lui; alte ființe vii își au desigur plăcerile lor, însă și le iau din simțul gustului, simțul pipăitului, al atingerii concrete, mult mai puțin decît din vîz sau din perceperea unei armonii auditive.

5) Această trăire provine din simțuri, însă nu e dependentă de acuitatea lor; căci animalele au simțuri mai ascuțite decît ale omului și totuși nu trăiesc asemenea plăceri.

6) Plăcerea de acest gen provine din *înseși impresiile* omului (și nu din aceea ce astăzi se numește asociere); fapt e că omul se poate delecta fie cu impresiile înseși, fie cu ceea ce se asociază cu ele, cu amintirile lor sau cu ceea ce îi prevestește o asemenea plăcere, de pildă: mireasma unor mîn-căruri și băuturi ne prevestește apropiata plăcere a mîncării și băutului, pe cîtă vreme privitul și auzitul ne bucură prin ele înșile. Plăcerea mîncării și băutului e fundamentată biologic; Aristotel opune acestor plăceri de ordin biologic pe-ace-lea pe care — ce-i drept — nu le numește estetice (trebuiau să mai treacă două mii de ani, pentru ca acest termen grecesc să capete înțelesul de astăzi), însă prin descrierea sa el arată că avea în vedere tocmai ceea ce noi numim astfel. Vede, prin urmare, în ce consta caracterul divers al trăirilor estetice.

D. „rfe”. O altă teorie despre aceste trăiri fusese formulată încă mai înainte de Aristotel în filozofia greacă și anume la Platon. Estetica lui tindea către teoria frumosului însuși, totuși această teorie era mediată de către aceea a *trăirilor* estetice. El considera adevăratul frumos nu în lucruri, ci în idei, ochii și urechile sînt capabile să perceapă frumusețea obiectelor, însă nu a ideii; trebuia deci să postuleze o capacitate specială a sufletului în a percepe frumosul ideal. Pe cîtă vreme Aristotel descria în amănunt *atitudinea* estetică, Platon avea în vedere *capacitatea* intelectului necesară pentru ca omul să-și dea seama de trăirile estetice. Convingerea că oamenii posedă o atare capacitate constituie leit-motivul platonician în istoria esteticii; el revine mereu la succesorii lui Platon — și încă mai evident la Plotin, în perioada declinului antichității.

Plotin susținea că numai cel ce poartă frumosul în el însuși percepe frumosul din lume (*Enn.*,

I 6.9j: „Niciodată un ochi lipsit de lumină n-are să vadă soarele. Și nici un suflet nu va vedea frumosul, dacă nu e el însuși frumos”. Plotin vedea condiționarea cunoașterii trăirilor estetice nu numai în posesiunea unui deosebit simț al frumosului, dar și — înainte de toate — într-o calificare morală, în noblețea sufletească.

Literatura greacă veche n-a păstrat prea multe mărturii despre trăirea estetică; totuși, grație lui Aristotel, lui Platon, lui Plotin, există și mărturii istorice precise. Ele conțin cea dintîi descriere a trăirii estetice (și poate neîntrecută în exactitatea ei), precum și cele dintîi cugetări asupra capacității intelectuale ce fac posibile asemenea trăire.

E. *Sensus animi* (Simțul sufletului). În veacurile de mijloc interesul față de problema trăirilor estetice a fost tot atît de viu ca și-n antichitate, în schimb el a generat mai puține idei noi; noțiunile și teoriile antice erau în principiu păstrate — precum și vechea teorie despre trăirea estetică realizată prin vîz și auz, fără să implice nici o altă luare de poziție — decît pe-aceea a privitorului și ascultătorului. Guido din Arezzo, în al său tratat *Micrologus* * (14) scria în secolul al XI-lea că farmecul obiectelor, ce procură desfătare auzului și văzului, în chip miraculos pătrunde în adîncul inimii (*delectabilium rerum suavitas intrat mirabiliter penetrația cordis* — „dulceața lucrurilor desfătătoare pătrunde de minune în adîncul inimii”).

Toma din Aquino a receptat și dezvoltat teoria lui Aristotel despre trăirile specific estetice și anume în opera sa principală *Summa theologiae* (I-a, II-ae, q 141 a. 4 ad 3). Iată cum sună textul său în traducerea noastră: „Leul se

bucură cînd vede ori aude un cerb, ce constituie hrana sa. Iar omul cunoaște plăcerea datorită altor simțuri și nu doar în vederea mîncării, ci și din pricina *potrivirii* impresiilor căpătate prin simțuri (*prop-*

* Titlul complet: *Mic tratat despre disciplina ariei muzicale* (n. trad.).

ter convenientiam sensibilibum — „din pricina adecvării (potrivirii) celor sensibile (percepute) prin simțuri.”

Impresiile ce decurg din alte simțuri trezesc plăcerea din pricina adecvării lor, adică omul se bucură de sunetul bine armonizat (*sono bene harmonizato*); însă o atare plăcere „n-are nici o legătură cu hrănirea omului ca să-și întrețină viața”. Ca și Aristotel, însă mai pronunțat, Toma din Aquino diferențiază atitudinea estetică de condiționarea biologică; cît despre acea atitudine, el o găsește numai la om și nu la animale: „Numai omul își află plăcerea în *frumusețea însăși* a lucrurilor sensibile” (*in ipsa pulchritudine sensibilibum secundum se ipsum*, adică numai omul se bucură de frumusețea ca atare a lucrurilor sensibile).

Pe cîtă vreme această teorie a continuat pe cea aristotelică, alți gînditori ai Evului mediu, dezvoltînd leit-motivele lui Platon și Plotin, s-au preocupat de capacitatea trăirii estetice, capacitate proprie și specifică omului. Poziția tranzitorie între cugetarea antică și cea scolastică a fost reprezentată de Boetius. Ca și neoplatonicii, el afirma că omul trebuie să aibă frumosul în sine pentru a putea sesiza frumosul. „Ne bucurăm — scria el în *Institutio musica* (Despre forma muzicală, I. 1) de structura proprie sunetelor, fiindcă noi înșine sîntem astfel construiți”.

Scriitorii medievali au cercetat această deosebită capacitate a omului, care-i permite să perceapă frumosul. Ea constă într-un „simț lăuntric al sufletului” (*interior sensus animi* — „simțul interior al sufletului”), așa cum l-a numit Jo-hannes Scotus Eriugena, sau într-un *visus spiri-tualis*, cu alte cuvinte un „ochi lăuntric spiritual”, precum spune Bonaventura. Aceste idei proveneau din tradiția platonică, după cum cele tomiste proveneau din cea aristotelică. Însă Jo-hannes Scotus, în afară de ideea comună la acea vreme despre simțul particular al frumosului, mai avea una, cu totul neobișnuită pe atunci. Aceasta provenea tot de la Aristotel, însă reprezenta o 439 concepție cu mult mai clară și anume: atitudinea

estetică, contemporană a privitorului era opusă atitudinii practice, pragmatice, cu alte cuvinte delectarea era opusă apetitului vulgar (*De divi-sione naturae* — Despre împărțirea naturii, IV). Luînd ca exemplu o vază prețioasă, autorul scrie că pe unii acea vază îi atrage stîrnindu-le pofta (*cupiditas*), avarilor, de pildă, le stîrnește dorința de posesiune; însă un asemenea obiect poate să provoace și o altă atitudine — și anume cea justă caro nu e determinată „nici de pofta bogăției, nici îndeobște de vreo alta” (*nulla cupido*). Cel ce adoptă o asemenea atitudine, acela va vedea într-un obiect frumos numai „fala Creatorului și-a operelor sale”. Johannes Scotus Eriugena dădea formulei sale un colorit religios, însă e clar că avea în vedere atitudinea pe care-o considera în mod constant drept cea justă în raport cu frumosul. Rău fac, scrie el, cei ce „în fața formelor frumoase sînt animați numai de pofte” (*libidinoseappetitu* „de poftă senzuală, desfrînată” j.

F. „*Lentezza*”. În teoriile renașcentiste se păstra punctul de vedere ce presupunea, în trăirea estetică, nu numai *frumusețea obiectului*, dar și *capacitatea* deosebită cu care trebuie să fie înzestrat cugetul, cu alte cuvinte, necesară este luarea de poziție, atitudine proprie subiectului. Renașterea își imagina această atitudine în două moduri cu totul opuse, fie activă, fie pasivă.

Conform primei concepții, trebuie ca omul să aibă ideea frumosului în cugetul său pentru a percepe frumosul în obiecte. „Frumosul place cînd corespunde ideii frumosului ce ne este înnăscută”, scria Marsilio Ficino, credincios tradiției platoniciene (*Comentariu la Enneadele lui Plotin*, I. 6).

Leone Battista Alberti (*Opere volgari*, I 9J) pretindea că persoanei care percepe frumosul îi e necesară numai acea „*lentezza d'animo*”, prin care el înțelegea *supunerea* sufletului față de frumos. Pentru a percepe frumosul, o supunere pasivă e mai importantă decît ideea născută în cuget pentru a dirija trăirea noastră estetică.

Ambele aceste concepții și-au găsit expresie în aceeași ambianță florentină din *quattrocento*, atîț cea aristotelică, cerînd doar supunerea subiectului față de acțiunea lucrurilor frumoase, cît și cea plătoniciană — condiționînd trăirea estetică de idee. Și mai tîrziu, ambele vor găsi numeroși adepți.

G. *Delirio*. În materie de concepție a trăirilor estetice, s-a mai ivit o problemă spinoasă: ce facultăți ale cugetului sînt chemate a recepta frumosul ? Oare sînt facultățile raționale sau, dimpotrivă, simțurile iraționale? De fapt, mult timp atitudinea savanților a fost în genere raționalistă și n-a dat loc la discuții. Interpretarea raționalistă a trăirilor estetice își' aflase temeiul în concepțiile acelor antici care reprezentau pentru renașcentiști autoritatea supremă: Aristotel cu *Poetica*, Vi'truvius cu teoria sa despre artele plastice.

Abia în Barocul tîrziu și-a găsit expresie opinia diametral opusă, dar atunci schimbarea s-a făcut cu toată violența.

A exprimat-o mai cu seamă Gian Vincenzo Gravina în opera *Ragion poetica* din 1708 (I. 1) și chiar în mod excesiv, pretinzînd că trăirile cauzate de frumos și de artă se deosebesc tocmai prin aceea că în ele simțurile iraționale predomină intelectul și-i conferă o stare de exaltare, scofîndu-l de pe făgașul său obișnuit. Această stare de exaltare, cînd oamenii „visează cu ochii deschiși”, e numită de Gravina nebunie, *delirio*.

S-ar părea că el n-a făcut altceva decît să reînnoiască străvechea teorie plătoniciană, conform căreia esența artei era *mânia*, nebunia. Totuși, deosebirea aici era fundamentală, căci pentru Pla-ton *mânia* desemna starea poetului și a artistului, care creează frumosul; pe cîtă vreme Gravina avea în vedere pe *cel ce receptează* frumosul, deci trăirea estetică, nu pe cea creatoare. Din

acest punct de vedere, el n-a avut predecesori
și — în nici un caz — n-a avut predecesori, atât
¹⁴¹ de categorici și de excesivi precum era el însuși.

H. *Leacul împotriva plictiselii*. În fond, epocile acestea vechi — antichitate, Ev mediu, Renaștere — s-au preocupat în mod notabil de trăirile estetice, însă problematica lor a fost limitată. Întrebarea era: cărui fapt îi datorăm experiența trăirilor estetice sau: ce facultăți și ce atitudini n impun aceste trăiri ? Însă nu se întreba nimen' cum se definesc ele; definiția părea simplă: trăirea estetică — e trăirea frumosului.

Abia mai târziu oamenii începură să se întrebe: la ce servesc aceste trăiri, la ce sînt necesare? Căci pînă atunci părea clar faptul că ele servesc la contemplarea frumosului, care constituie țelul și înțelesul vieții; în acest sens, nu există nici o problemă. Pînă cînd, în perioada postrenascen-tistă și în pragul epocii luminilor, s-a născut o întreagă teorie pe această temă — teorie exprimată la 1719 de J. B. Dubos (*Reflexions criti-ques*, ^{1^{te}} section, III 23). Postulatul teoriei era următorul: omul efectuează numai ceea ce îi satisface dorințele; una dintre aceste dorințe și necesități e aceea de-a avea mintea ocupată, căci altfel se plictisește și e nefericit. Pentru a evita plictiseala, întreprinde diverse activități, dintre care unele sînt chiar dificile și periculoase; dar țelul și-l poate atinge într-un mod care să nu fie nici periculos, nici vătămător și anume prin artă și prin trăirea estetică. Acestea servesc deci ca să-i ocupe spiritul, intelectul, în chip inofensiv — iată prin urmare o primă teorie interpretativă a necesității trăirilor estetice, a scopului la care ne slujesc ele. Pentru iubitorii de frumos o atare teorie putea să pară cinică — și autorul ei, în timpul vieții sale, a avut mult mai puțini adepți față de cîți are astăzi.

Teoria lui Dubos, ca și a lui Gravina, a **luat** naștere la răscrucea veacurilor al XVII-lea și-al XVIII-lea; și îndată după aceea a început sase manifeste o puternică transformare în preocupările și predilecțiile oamenilor de știință. Această transformare a făcut ca problema trăirilor estetice să devină o chestiune de primul ordin. Chestiunea căreia pînă atunci îi fuseseră consacrate relativ

puține tentative de formulare — **Piston** și Aris-totel, Johannes Scotus și Toma din Aquino, Gravina și Dubos — acum devenea tema de căpetenie a nenumărate tratate.

ii. Secolul luminilor

La un anumit moment al istoriei s-a părut că zadarnic se pune întrebarea: ce este frumosul, dacă pentru unul frumos e un anumit lucru iar pentru altul cu totul altceva; mai curînd ar trebui să se întrebe: ce place oamenilor și ce consideră ei că e frumos ? De-aici se trăgea concluzia că *teoria frumosului* nu poate fi decît teoria gustului, analiza intelectului, *teoria trăirilor* estetice. Această concluzie corespunde spiritului propriu secolului al XVIII-lea, preocupărilor psihologice ale iluminismului și fusese formulată încă de către cercetătorii de la începutul veacului.

A. Pe vremea aceea, *Anglia* era principalul teren al cercetărilor, ce aveau o dublă origine, un dublu izvor: de la Locke, care aplica întregii filozofii, în mod consecvent, punctul de vedere psihologic și de la lord Shaftesbury, care acorda o pondere mai mare problemelor privitoare la sentimente și valori decît la cele ce priveau cunoașterea și existența. De la primul, esteticienii veacului al XVIII-lea luaseră un intelectualism lucid, de la celălalt — un antiintelectualism poetic ; ambele tendințe se conjugă în noua estetică engleză, în proporții diferite, precăderea fiind mai ales de partea tendinței inițiate de către Locke.

1. Una dintre principalele întrebări era următoarea: căror *capacități ale intelectului* le datorăm trăirea estetică ? * De multă vreme doctrinele pla-toniciană și neoplatoniciană admiseseră că noi le datorăm nu numai facultății de percepere și de

¹ W. Folkierski, *Entre le classicisme et le romantisme*, Cracovie—Paris, 1925, mai cu seama partea întâi, § I —

înțelege, dar și forței intuitive a intelectului, ce ne ajută să recunoaștem adevărul și frumosul. Acum, în secolul luminilor, apare concepția unei capacități *speciale* de recunoaștere a frumosului. Concepția favorită a secolului constă tocmai în noțiunea de gust (*taste, gout, gusto*) folosită de filozofi și psihologi și cel mai adesea de către artiști, literați, de cercurile mai largi ale intelectualității. Kant o definea ca un „*sensus commu-nis aestheticus*”, ca „facultatea de-a recunoaște ceea ce trebuie să placă în mod necesar fiecăruia”. Alții, ca Diderot, puneau accentul pe faptul că gustul nu e dat fiecăruia în același grad și chiar că e dăruit oamenilor destul de rar (*ii y a mille hornmes de bon sens contre un homme de gout*, la o mie de oameni de bun simț găsești unul singur care să aibă gust/ Filozofii englezi considerau ca un postulat capacitatea deosebită de-a simți și recunoaște frumosul, numind-o „*simțul frumosului*”, „*sense of beauty*” și crezînd că acest simț e dăruit oricui. Teoria provenea de la Shaftesbury, care totuși reunea capacitatea de recunoaștere a frumosului cu-aceea de-a simți binele și pe amîndouă le numea „simț moral”, „*moral sen-se*”. Însă chiar la generația următoare, în 1725, succesorul lui Shaftesbury, F. Hutcheson, deosebea „simțul frumosului” de simțul moral. El definea pe primul ca „facultatea pasivă de-a percepe impresiile frumosului”. Denumirea și definiția arătau că — împotriva tradiției — frumosul nu e obiectul unei științe raționale, și că știința despre frumos nu se realizează pe calea comparației, raționamentului, aplicării unor principii; ea e percepută în mod spontan grație unui simț particular. Mai târziu s-a ajuns chiar la o multitudine a acestui „simț al frumosului”: A. Gerard (1759) a admis existența a nu mai puțin de șapte „simțuri lăuntrice”: simțul

frumosului, al noutății, al măreției, al imaginației, al armoniei, al comicului și al virtuții. Totuși, nu această multiplicare, ci un simț unic al frumosului în sens larg a constituit noțiunea tipică a iluminismului timpuriu.

Analiza psihologică a trăirii frumosului sau — cum le-am zice astăzi — a trăirilor estetice, a fost inițiată — în Anglia de către Shaftesbury, precum și de Addison, de Hutcheson — și s-a impus cu intensă autoritate în cursul întregului secol, momentul de vîrf afirmîndu-se la jumătatea lui. Aceasta reiese din cele publicate de către E. Burke în 1757, de H. Home în 1762. Dar problematica psihologică și metoda ei au persistat pînă la finele secolului și chiar la scriitorii de la începutul celui următor (de ex. R. Payne — Knight, 1810)².

2. Cea mai importantă transformare a acestei teorii estetice a constituit-o trecerea la o explicare a trăirii estetice fără a se face apel la postulatele lui Shaftesbury și Hutcheson, adică fără ipoteza unui simț deosebit al frumosului. Explicația era inițiată în alt fel: se presupunea pur și simplu că anumite lucruri sînt capabile să provoace un sentiment de satisfacție estetică. Principalul rol în provocarea unor asemenea sentimente îl jucau asociațiile. După Hutcheson, ele erau neesențiale în materie de trăire estetică, erau indiferente — în schimb, pentru mulți scriitori de la mijlocul veacului, începînd cu Hume și Hartley, tocmai asociațiile aveau rolul decisiv în trăirea estetică. Burke adoptă o poziție intermediară. După opinia lui, anumite lucruri sînt capabile prin ele înșile să provoace trăiri estetice, iar altele — numai prin mijlocirea asociațiilor. Englezii din secolul luminilor au fost aceia care-au fundamentat asociaționismul în estetică, însă nu trebuie să uităm că începutul îl făcuse în veacul precedent francezul Claude Perrault.

2. W. J. Hipple jr., *The Beautiful, the Sublime and the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory* (Carbondale, 1957); S. Morawski; *O podstawowych zagadnieniach estetyki angielskiej XVIII wieku*, Despre problemele fundamentale ale esteticii engleze în secolul al XVIII-lea în: *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku* (Studii din istoria gîndirii estetice din secolul XVIII-XIX-Varșovia, 1961).

Tratarea pe plan psihologic a trăirilor estetice se îmbinase oarecum în secolul luminilor cu convingerea despre subiectivitatea lor. Totuși, sub acest raport părerile erau împărțite. Shaftesbury considera că frumosul e cea mai obiectivă dintre, însușirile obiectelor, în schimb Hutcheson o considerase drept o calitate pur senzuală (*sense quality*), ca o reacție subiectivă a simțurilor față de un stimul obiectiv. Hume în a sa „normă a gustului” — *Of the Standard of Taste* (1757), a dat expresie unui subiectivism estetic extremist: „Frumosul nu e o proprietate a obiectelor înseși, el există numai în cugetul ce-l contemplă”. Pe de altă parte, Burke, (*A Philosophical Enquiry*, 1754) scrie: „Frumosul ... nu e plăsmuirea intelectului nostru ... el e într-o măsură precumpănitoare o anumită calitate a corpurilor, calitate ce operează în mod mecanic asupra cugetului uman prin mijlocirea simțurilor”. Dealtfel, însuși Hume în *Treatise* (1739 — 1740) a opinat împotriva concepției subiective: „Frumosul constă într-o asemenea ordine și construire a părților, încît el e capabil să ofere sufletului nostru plăcere și mulțumire”. În bogata literatură engleză a veacului al XVIII-lea, cu toată unitatea de vedere în materie de problematică și metodă, s-au formulat numeroase soluții.

3. Denumirea de „estetic” în sens modern a fost o creație a aceluia secol; totuși scriitorii, care pe atunci se ocupau cel mai mult de trăirile estetice — și în speță cei englezi — n-o foloseau; ci ei preferau cel mai des expresia „simț al frumosului”. La Hume ea corespundea, sub raportul conținutului și sferei, noțiunii de trăiri estetice; cu toate acestea, nu la toți esteticienii englezi avea sensul acesta, după cum atestă acest text al lui Burke: „O plimbare rapidă cu trăsura ușoară pe-o pajiște netedă, ușor vîlurită, dă poate cea mai bună imagine a frumosului și demonstrează în chipul cel mai viu în ce constă cauza lui probabilă, decît oricare alta”. În ochii lui Burke, doar obiectele mici, netede, acționînd cu dulceață puteau fi frumoase; avea deci o noțiune mai limitată despre frumos. Sentimentul frumosului reunit cu cel al sublimului însemnau pentru el ceea ce astăzi numim „trăire estetică”. La alți scriitori englezi ai aceluiași veac sfera trăirii estetice s-a diluat încă mai mult: în sentimentul frumosului, al sublimului, al noutății, al splendorii și-n altele; pentru mulți dintre ei, această sferă însuma diferite trăiri. În mod paradoxal se poate spune că acei care-au fundamentat știința noastră despre trăirile estetice, nu posedau o noțiune clară despre aceste trăiri.

B. Germania era țara în care cercetările asupra trăirilor estetice au fost aproape la fel de intense ca și în Anglia, însă ele erau altfel întreprinse și au dat alte rezultate.

Baumgarten, de la care provine numele esteticii și al trăirilor estetice, în ale sale *Meditationes* din 1735 (p. 115 — 116), a luat apărarea următoarei concepții: trăirea estetică e o cunoaștere, dar o cunoaștere exclusiv senzuală, *representatio sensitiva* („reprezentare senzorială”) și în afară de aceasta, e inferioară, fiind „confuză” (*verworren*). Această concepție era cu atît mai apropiată de tradiție, cu cît trăirea estetică era în conținutul ei o cunoaștere, însă totodată se depărta de tradiție, deoarece lasă drum liber ideii de cunoaștere empirică, neraționată. În secolul al XVIII-lea, concepția dată și-a păstrat adepții în Germania, unde personalitatea de prim plan pe acest tărîm a fost G. F. Meier în lucrarea despre „fundamentele inițiale” ale esteticii (*Anfangs-gründe aller schonen Wissenschaften*, 1748/50). Istoricul e dator să adauge că ideea cunoașterii empirice a frumosului a

trecut eurînd peste granițele Germaniei, luînd aspectul opiniei că frumosul e imposibil de definit, că e un *non so che*, un „nu știu ce”.

C. *Sinteza*. Dar evenimentul de căpetenie în istoria teoriei trăirilor estetice a fost următorul: la finele veacului al XVIII-lea în Germania s-a

447 realizat sinteza a două concepții: acelei germane

și a celei engleze. Sinteza aceasta a fost opera lui Immanuel Kant, format mai întîi la școala universităților germane, iar mai apoi la aceea a lecturilor englezești. A fost o sinteză măreață și originală. În textul unei dizertații mai vechi (*Beo-bachtungen iiber das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, 1764,), Kant încă nu ajunsese la această sinteză. Ea s-a alcătuit treptat în timpul cursurilor sale universitare, pînă cînd s-a formulat definitiv în *Critica puterii de judecare*, în anul 1790 ³. Kant luase de la englezi această teză fundamentală: „Judecata gustului — scria el în ope a citată (partea I, § 1, p. 4) — nu e deci o judecăiă de cunoaștere și prin urmare nici o judecată 10-gică, e una estetică, adică prin ea înțelegem o judecată a cărei rațiune determinantă nu poate fi altfel decît subiectivă”. Totuși, judecata noastră în sens estetic, precum și întreaga trăire eitică, deși nu constituie un act de cunoaștere, înseamnă ceva mai mult decît simpla trăire a plăcerii. Ea pretinde să fie generalizată, pretenție ce e cu atît mai specială cu cît n-ar avea temeiuri suficiente și totuși e de neînlăturat. Iată ce-ar fi consti-tuit, în ochii lui Kant, particularitatea trăirilor estetice.

În afară de aceasta, Kant mai găsisese și altele; trăirea estetică este: a) *dezinteresată*, în sensul că apare independent de faptul dacă obiectul său există realmente sau nu ; căci ceea ce place nu e obiectul, ci numai închipuirea lui (prin aceasta, atitudinea estetică diferă de cea morală); b) este *anoțională* (prin aceasta se deosebește de atitudinea cunoașterii); c) se referă numai la *forma obiectului* (prin aceasta, delectarea estetică se deosebește de obișnuita delectare senzuală); d) e o delectare întemeiată nu numai pe impresie, dar și pe imaginație și pe judecată, adică e *delectarea resimțită de intelect în mod integral*. Formulir.d problema la modul cel mai general, putem spune,

³ A. Schlapp, *Kants Lehre vom Genie und die Entstehung der Kritik der Urteilskraft*, 1901. Titlul disertației mai sus citate e: *Observații despre sentimentul frumosului și sublimului* (n. trad.).

că pentru Kant delectarea e generată de ceea ce posedă o formă corespunzătoare, atunci cînd obiectul respectiv are o formă ce corespunde intelectului, chiar dacă această cerință ar fi de caracter subiectiv.

Mai e încă ceva: e) trăirea estetică nu implică reguli prestabilite — anume ce obiecte au să ne placă — dimpotrivă, *fiecare* obiect se cere apreciat, cîntărit *aparte*. De aceea, judecățile despre delectarea estetică nu pot fi decît *individuale*. Totuși, deoarece mințile umane sînt construite la fel, există un motiv pentru care am putea să prevedem că obiectul care a plăcut cuiva, va place și altora; din acest motiv judecățile estetice pot avea coeficientul unui caracter *general*, deși acesta poartă o notă specială, nu poate fi normat în reguli. Deci, trăirea estetică poartă impactul dezinteresării, e anoțional, e formal, angajează intelectul nostru în mod integral, e necesar (deși subiectiv), e general (însă lipsit de reguli). Niciodată (mai înainte), nici măcar cu aproximație, nu fusese prezentată o teorie a trăirilor estetice atît de complicată și de paradoxală. Însă, din observațiile lui Kant, rezultă că teoria aceasta nu poate fi simplă și de asemenea, că trebuie să fie paradoxală, că o măsurăm cu măsura cunoașterii, iar trăirea estetică are cu totul altă natură decît cunoașterea (*Kritik der Urteilskraft*, 1790). Cu toate că teoria kantiană a trăirilor estetice și-a găsit adepți, ea era totuși prea dificilă pentru a-i mulțumi pe toți; s-a căutat deci o formulă mai simplă.

D. *Teoria contemplației*. Trecuse abia un sfert de veac de la apariția lucrării mai sus citate, cînd o nouă teorie — în mare măsură inspirată de Kant și fiind mai simplă decît a lui — a dobîndit pe dată o mare faimă. Faptul s-a întîmplat nu în epoca iluministă, ci în aceea a sistemelor idealiste. Ea se datora lui Arthur Schopenhauer și era cuprinsă în opera lui din 1818 *Lumea ca* ⁴99 *voință și reprezentare* (cartea III, §§ 34, 37, 38).

Filozoful german afirma că trăirea estetică e pur și simplu *contemplație*. Omul încearcă această trăire atunci cînd are poziția de spectator, atunci cînd — așa cum scrie Schopenhauer — își părăsește obișnuita lui poziție practicistă față de obiecte, încetează a mai cugeta la ceva, a se întreba de ce și la ce bun, reculegîndu-se, concentrîndu-și atenția în mod exclusiv la *ceea ce are în fața sa* ; atunci el încetează să mai gîndească în mod abstract, întreaga forță a intelectului său e aplicată la contemplarea obiectelor; omul se cufundă în acele obiecte, își umple conștiința cu ceea ce vede, cu ceea ce are în fața ochilor, își uită de propria personalitate; subiectul devine oglinda obiectului, în conștiință nu mai există demarcația între cel ce privește și ceea ce e privit, întreaga conștiință e plină de reprezentarea imagistică a lumii. O asemenea poziție a intelectului, o atît de pasivă supunere a subiectului față de obiecte, e ceea ce Schopenhauer a numit *contemplație* sau *delectare estetică* (*ästhetisches Wohlgefallen*, § 37) precum și „atitudine estetică” (*ästhetische Betrachtungsweise*, § 38J).

O astfel de definiție a trăirii estetice corespunde unei concepții răspîndite de veacuri, așa-numitei concepții naturale, acelei atitudini de „privitor” despre care vorbise deja Pitagora, totuși—așa cum se întîmplă uneori cu concepțiile de acest gen — mult timp ea nu fusese lămurit formulată în mod explicit; prin urmare, acum apăsarea ca o concepție nouă, deși ea data de veacuri. O avuseseră în vedere Aristotel și Toma din Aquino, fără să-i dea totuși o numire și o formulare precise. În orice caz, nimeni n-o formulase atît de lămurit ca Schopenhauer. Și în special, teoria aceasta atît de simplă depindea de complicata teorie a lui Kant, din care preluase anumite trăsături,

cum ar fi fost dezinteresarea și caracterul formal al trăirii estetice.

Schopenhauer și-a complicat, și-a împovărat teoria, introducând-o în sistemul său metafizic; el explica valoarea contemplației ca pe-o tămăduire

a veșnic neliniștitei voințe; și astfel teoria estetică a contemplației a fost copleșită de gândirea metafizică, atrăgându-i pe unii, fiind respinsă de alții.

III. Ultima sută de ani

În marile sisteme filozofice din prima jumătate a veacului trecut frumosul fusese principala noțiune a esteticii, însă numai pentru scurt timp. În a doua jumătate a secolului, *trăirea* estetică (sau cunoașterea sau experiența estetică, după cum sună sinonimele ei) s-a situat pe primul plan al gândirii estetice cu mai multă vigoare decît în epoca luminilor. Estetica (într-o măsură notabilă) a devenit un capitol al psihologiei și prin aceasta devenea o știință empirică, iar din anii '60, de cînd datează lucrările lui G. Th. Fechner — o știință experimentală. Această estetică psihologică debutase în Germania, iar mai tîrziu centrul ei de greutate s-a deplasat în țările anglosaxone. Ce oare va fi motivat schimbarea: aceea de a fi eliminat din estetică tema frumosului, locul ei fiind luat de trăirea estetică ? înainte de toate s-a observat că obiectele frumoase nu posedă trăsături comune, fiind mult prea diverse pentru a avea atare trăsături; de-aceia, nu poate exista o teorie generală a frumosului, o știință despre frumos ; în schimb, se pot găsi trăsături comune ale sentimentelor pe care le trăim în fața obiectelor frumoase; altfel spus: trăsăturile comune ale trăirilor estetice.⁴

Grație metodei psihologice, estetica a dobîndit un considerabil material faptic de amănunt; însă ambiția cercetătorilor din secolele XIX — XX era de-a cuprinde acest material în cadrul unei teorii generale. Însă, dacă acest material bogat în amănunte era în mare măsură indiscutabil,

¹ J. Segal, *O charakterze psychologicznym zasadniczych -agadnitfi estetyki* (Despre caracterul psihologic al problemelor fundamentale ale esteticii, în „Przegląd Filozo-i'iczny", 1911),

în aceeași măsură erau discutabile teoriile ce căutau ca, prin generalizările lor, să depășească materialul faptic. Teoriile acestea, sau cel puțin cele mai tipice dintre ele, vor fi menționate mai jos. Ele își făceau apariția ca noi concepții ale timpu- l rilor noastre, însă istoricul vede imediat că multe dintre ele înseamnă o revenire la concepțiile mai vechi, apărute cîndva, pe cînd nici nu putea fi vorba de psihologie, nici de estetică experimentală. A. Teoria cea mai simplă: Trăirea estetică e aceea care, în felul său, nu generează alte trăiri. Psihologi remarcabili, ca W. Wundt, esteticieni ca G. T. Fechner, filozofi ca J. Cohn, au dat expresie acestei concepții. Wundt gîndea că există unele „sentimente estetice elementare", specifice (*aesthetische Elementar-gefühle*). Opinia lui era o formulare mai circumspectă, mai modernă a ideii despre simțul particular al frumosului, din secolul al XVIII-lea. Părerii despre imposibilitatea analizării trăirii estetice i s-au opus încercările de analiză a unor asemenea fenomene, încercări foarte numeroase în secolele XIX—XX. Trecerea lor în revistă se poate începe cu încercarea cea mai simplă și mai răspîndită.

B. Conform teoriei hedoniste, răspîndite în secolul trecut, trăirea estetică nu e nimic altceva decît aceea a unui sentiment de plăcere (sau de neplăcere, în cazul unei trăiri negative, cauzate de ceva urît). După formularea atît de categorică

a filozofului hispano-american G. Santayana (*The Sense of Beauty*, 1896), frumosul e doar plăcerea obiectivată (*pleasure regarded as the quality of the thing*). Un aspect mai radical a prezentat R. Muller-Freienfels (teoria hedonismului estetic, în al său *Urteil in der Kunst* din 1909). El deducea din această teorie și pe aceea a valorii estetice. După cum spune acest autor, trăirea estetică are exact atîta valoare cîtă plăcere conține ea în sine.

Unitatea de măsură a acestei valori poate fi numai intensitatea și durabilitatea plăcerii, însă deoarece intensitatea nu se poate măsura, rămîne deci numai durabilitatea care operează asupra individualităților și a generațiilor. Superioritatea unei sonate de Beethoven asupra muzicii de dans constă doar în aceea că ea acționează timp mai îndelungat.

Teoria hedonistă a fost una dintre acele teorii străvechi care și-au făcut drum pe cînd încă nu era vorba despre psihologia și estetica empirică. Formularea ei de către Hippas se efectuase o dată cu cele mai vechi începuturi ale gândirii estetice. Chiar și mai tîrziu hedonismul a dobîndit adepți, deși el era respins în antichitate, apoi în Evul mediu și în epoca Renașterii, din cauza tradiției lui Platon și a lui Aristotel. În schimb, a revenit în vremurile noi, de pildă la marele Descartes; în a sa binecunoscută *Scrisoare către Mersenne* (18.3.1630), el identifică pur și simplu frumosul cu plăcerea. Mai apoi, în estetica veacului următor și mai ales în cea engleză, tratarea hedonistică a trăirilor estetice era aproape un lucru de la sine înțeles (Addison denumea de-a dreptul aceste trăiri „plăceri ale imaginației"). În veacul trecut și în al nostru, teoria hedonistă n-a mai putut ocupa locul ce-l avusese în epoca luminilor ; el a constituit doar una dintre numeroasele teorii difuzate — și încă una dintre cele mai primitive. Alte teorii despre trăirea estetică, avînd curs în ultima sută de ani, au încercat s-o definească cu mai multă precizie și au efectuat lucrul acesta în diverse moduri contradictorii. După una dintre aceste teorii, trăirea estetică e cunoașterea, după o alta — iluzia; după una — e trăirea activă, după alta — pasivă; după una — e rațională și după alta — emoțională.

C. O altă grupă de teorii poate fi numită aceea a teoriilor *cognitive*, întrucît susține că trăirea estetică e un fel de *cunoaștere*. Și ele au avut antecedente în trecut, mai ales în doctrina lui Baum-garten despre *representatio sensitiva*. Aceste antecedente și-au făcut reapariția sub diverse aspecte. B. Croce (*Breviario di estetica*, 1913

vedea în

trăirea estetică o „intuiție”, o „sinteză spirituală”, o iluminare a cugetului, o formulă exactă, foarte potrivită pentru definirea unui fenomen. Foarte curioasă era teoria lui K. Fiedler (*Schriften über Kunst*, 1913/14) trecută cu vederea de generația lui, admirată de cele următoare. El afirma că în trăirea estetică a artei, intelectul găsește explicația esenței vizibile a lumii (*der Verstand über das anschauliche Wesen der Welt durch das Kunst-werk aufgeklärt werde*).

D. Iluzionismul a constituit contrariul extrem al teoriei cognitive. După opiniile adepților acestui curent, trăirile estetice se disting tocmai prin aceea că, depărtându-se de realitate, tind către lumea amăgirilor, aparențelor imaginației. Nici teoria aceasta nu era nouă: ea se ivise cândva, pe la începuturile gândirii estetice europene, mai cu seamă la Gorgias și la sofisti, iar dacă mai târziu a fost vreme de veacuri îndelungi străină sistemului de gândire european, în secolul al XIX-lea și la începutul secolului al XX-lea, a revenit — și chiar în mai multe versiuni.

1. Trăirea estetică e o „autoiluzionare” *conștientă* (*bewusste Selbsttäuschung*): așa suna versiunea iluzionismului în concepția lui K. Lange despre esența artei (*Das Wesen der Kunst*, 1907). După opinia lui, atunci când există o atitudine estetică, intelectul *oscilează* între iluzie și conștientizarea iluziei: ne dăm seama că avem de-a face cu o iluzie și totuși din nou ne supunem ei. Acestei teorii i s-a adus obiecția că astfel de oscilații ale conștiinței nu sînt proprii numai trăirii estetice; mai mult încă, analiza trăirilor estetice nu include judecăți de ordin existențial, deci, subiectul încetează a se mai interesa de faptul dacă obiectul e real sau e o iluzie.

2. Trăirea estetică se mai distinge prin sentimentele conținute, și care sînt *aparente*; părerea aceasta a fost răspîndită de E. von Hartmann (*Ästhetik*, 1907—1909J, apoi s-a regăsit la fenomenologul M. Geiger (*Das Problem der Schein- 4*

gefühle, 1910J. Adepții teoriei — precum odinioară Augustin — au considerat ca fiind aparente sentimentele de tristețe și bucurie pe care le încercăm la teatru sau la lectura unui roman, după cum socoteau că e neautentică spaima pe care o trăiește spectatorul sau cititorul; căci din cauza spaimei, nimeni nu fuge de la teatru. Trăsătura caracteristică a acestor sentimente aparente constă în particularitatea că nici atunci când ele sînt pline de amărăciune nu tulbură sentimentul de plăcere — e așa-numita „problemă Dubos”, fiindcă acest autor o remarcase și căutase s-o difuzeze încă de la începutul secolului al XVIII-lea.

Dar în zilele noastre i s-au adresat multe reproșuri acestei teorii a sentimentelor „aparente”. Înainte de toate, ele nu formează o categorie aparte, sînt doar mai puțin puternice decît altele; mai mult, apărînd nu numai în cazuri de trăire estetică, ele nu pot trece drept o „deosebire specifică”, o *differentia specifica* a acestora.

3. O altă variantă a teoriei iluzioniste despre trăirile estetice s-a ocupat de aparențe și ficțiuni, nu în sentimente, ci în judecăți și reprezentări. A. Meinong (*Abhandlungen zur Erkenntnistheorie*, 1917) considera drept fictive judecățile pe care le *formulăm* cînd vedem o piesă de teatru, despre personajele de pe scenă, știind cu certitudine că avem în față actori. L. Blaustein (*Reprezentări imaginative* 1930J, corectînd această teorie, susținea că în trăirile estetice nu judecățile, ci *reprezentările* noastre sînt fictive.

Acestor teorii li s-a adus următoarea obiecție (formulată și în cazul teoriilor lui Lange și Hartmann): oricît de „imaginative” ar fi acele judecăți sau reprezentări ce se manifestă numai în trăirile estetice, ele totuși nu se manifestă în toate.

4. Înrudită cu teoriile irealiste e și aceea ce concepe trăirea estetică drept *un joc*. Kant a presimțit-o, iar Friedrich Schiller i-a conferit formularea devenită clasică. În a doua jumătate a veacului trecut, ea a revenit la Darwin și Spencer, avînd o anumită fundamentare biologică. A dezvoltat-o mai târziu K. Groos în *Einleitung in die Ästhetik* (1892). Însă ea aparținea mai mult teoriei artei și nu se ocupa de întreaga sferă a trăirilor estetice.

E. *Teoria naturii active a trăirilor estetice*, a „intropatiei”, cunoscută și sub denumirea germană de „Einfühlung”, căci fusese pentru prima dată formulată în Germania, iar mai apoi a fost desemnată în lumea anglosaxonă prin termenul de origine greacă „*empatia*” (gr. *empathia* „transpunere în *eul* altuia”). Începuturile ei datează de la finele secolului al XVIII-lea, cu Herder, precum și cu romanticul Novalis; un hotărît partizan al ei a fost F. Th. Vischer, pornind și de la Hegel și de la idealism; ulterior ea a reapărut la filozoful H. Lotze, însă a fost dezvoltată abia de Th. Lipps, profesor la München la răscrucea secolelor XIX și XX (*Asthetik*, 1903 J. Iată în ce constă teza acestei teorii: trăirea estetică își atinge scopul numai atunci cînd își transpune propria sa acțiune asupra obiectului, atribuindu-i astfel însușirile estetice pe care obiectul în sine nu le posedă. Atunci se petrece, așa cum scria Vischer, împrumutarea de către obiect a trăirilor proprii subiectului „*ein Leihen, ein Einfühlen der Seele in unbeseelte Formen*” (un împrumut, o transpunere a sufletului în formele neînsuflețite). Aceasta constituie, așa cum deduce Lipps, soriginea unei plăceri deosebite : regăsin-du-te pe tine însuți într-un obiect diferit de tine, încerci o autodelectare obiectivată („*ein objekti-vierter Selbstgenuss*”). Se naște „o rezonanță psihică”, procurînd o desfătare specială. Trăirea estetică nu e, ce-i drept, unica manifestare a acestui fenomen, însă ea constituie aspectul ei suprem.

Transpunerea a fost interpretată în mod variat: Vischer o înțelegea ca un instinct primar imposibil de explicat, Lotze o explica în mod empiric — drept rezultat al experiențelor și asociațiilor; la fel cu Lotze au gândit Fechner și la început Lipps. Un timp, această interpretare a avut prioritatea; totuși J. Volkelt atrase atenția asupra

faptului că asociațiile individuale joacă un rol neînsemnat în transpunere, că acest fenomen apare chiar la copii, depinde prin urmare de o predispoziție ereditară.

În privința empatiei, problemele litigioase au fost numeroase. Oare transpunerea estetică se referă numai la sentimente, sau și la reprezentări? Ea implică în mod integral personalitatea, ori numai trăirile specifice, luate separat? Critica acestei teorii a mai arătat că nu orice transpunere de sentimente și reprezentări are un efect estetic și că nu în orice trăire estetică e inclusă transpunerea reprezentărilor și a sentimentelor, în lumina acestor critici, teoria ne apare ca exagerată, căci ea generalizează fenomene trecătoare; din condiționarea atitudinii estetice, face însăși esența ei și din fenomenele ce pregătesc doar trăirea estetică, ea face trăirea însăși.

F. *Teoria contemplației* prezintă contrariul absolut al teoriei empatiei, susținând că în trăirea estetică mulțumirea, bucuria nu depind cîtăuși de puțin de noi, de subiect, ci direct de obiect, de lucrurile privite, de supunerea noastră față de ele și de perceperea, de absorbția frumuseții lor. Trăirea estetică e, deci, o trăire specifică privitorului, suscitată prin actul concentrării și supunerii *pasive* față de obiect. Timp de veacuri întregi, teoria aceasta constituie cea mai răspîndită concepție atît printre profani cît și printre savanți; adesea fusese considerată drept o concepție atît de evidentă, încît nici nu mai era nevoie să se mediteze asupra ei. La începutul secolului trecut, Schopenhauer îi dăduse denumirea precum și o formulare devenită clasică. Cit despre denumire, ea nu e prea fericită, căci desemnează nu numai contemplarea estetică a lumii exterioare, dar și ceva cu totul diferit; contemplarea religioasă proprie unor trăiri lăuntrice. (Cînd, de pildă, la Jean-Jacques Rousseau, e vorba despre „contempla-tion de Tuni vers”, formula poate fi înțeleasă în ambele sensuri).

În ultima sută de ani, adepți ai teoriei contemplației, ai concentrării și reculegerii pe plan estetic, ai supunerii pasive față de frumos, au fost următorii: în Germania O. Külpe, în America C. J. Ducasse (*Philosophy of Art*, 1929), în Polonia J. Segal care, în articolul mai sus citat, (la p. 437, nota 4), scria că actul contemplării „constituie trăsătura comună a tuturor trăirilor estetice independente de speciile artei și de inteliecții! asupra căruia operează”, ea fiind „calea de ieșire unică pentru artă”. Ceva mai devreme H. Siebeck (*Das Wesen der ästhetischen Anschauung*, 1872,) susținuse cam același lucru. Tot așa cugetase despre poezie H. Bergson, cînd scrisese că menirea ei este „să adoarmă facultățile active ale intelectului nostru și prin aceasta să ne-aducă într-o stare de supunere față de gîndurile și sentimentele ce ne sînt sugerate”.

Nota dominantă a contemplației e *pasivitatea* subiectului, concentrarea atenției asupra unor obiecte exterioare, supunerea lui față de ele, excludînd orice gîndire ce le-ar fi străină; prin toate acestea, contemplația se deosebește atît de atitudinea practică cît și de aceea ce tinde spre cercetare. Ea e o percepție, însă de un gen aparte, o atitudine contrară celei obișnuite (care, fiind subordonată vieții practice, sesizează din cîmpul vizual și auditiv numai acele elemente care în momentul dat sînt importante sau necesare). Contemplarea e o percepție deplină, pasivă, concentrată, care, cum spune Schopenhauer, „se cufundă” în obiect, se împlinește cu el, „devine oglinda” obiectului.

Teoria aceasta era mai lesne de aplicat artelor plastice decît muzicii și poeziei, căci cum s-ar putea contempla sunetele fugare sau motivele literare, exprimate prin cuvinte? Însă faptul important e următorul: contemplația propriu-zisă nu e doar o culegere de impresii, ea implică și unele activități ale intelectului; contemplînd un tablou, nu numai că vedem culori și forme, dar și știm ce reprezintă ele. Contemplării li aparțin nu numai impresiile, dar și *amintirea*; cea mai clară dovadă a acestei trăsături este exemplul ascultării întîmpline a unei muzici sau a unor versuri: amintirea

Lirea leagă între ele părțile conținut ale operei. Participarea noastră la un act de contemplare implică și un anumit sentiment al așteptării; împreună cu amintirea, reface imaginea totală, completă a operei contemplate. Ținînd seama de toate acestea, Aristotel voia ca opera de artă să fie „*eusynopton*” (perfect coerentă) și să nu depășească dimensiunile în cadrul cărora ea să poată fi percepută integral, cu ajutorul simțurilor și cu acel al intelectului. Actul de contemplare a lumii vizibile constituie — după criteriul lui Aristotel — numai în faza inițială o percepție vizuală pasivă, dar mai apoi el e o „luare în posesie”, ce se efectuează treptat, trecînd prin aceleași etape, atît în artele plastice cît și în muzică sau literatură. Totodată, acest act îmbină diversele părți componente ale operei date și le completează prin mijlocirea memoriei. Și astfel, atunci cînd privim un tablou sau o statuie, noi trăim un proces ce se desfășoară în timp, treptat, întocmai ca și audierea unei bucăți muzicale sau a unei lecturi de versuri.

Cx. *Adaosuri la teoria contemplației*. Printre teoriile secolelor XIX—XX au fost unele, ce pe bună dreptate, pot fi socotite nu ca fiind de sine stătătoare, ci mai curînd drept completări ale teoriei menționate.

1. *Teoria izolării*. Această nouă teorie pretinde că izolarea unui obiect contemplat, detașat de subiect (*isolation of the object and detachment of the subject*), constituie, dacă nu esența, cel puțin prima condiție a trăirii estetice. Adeptul ei a fost psihologul germano-american H. Münster-berg, care scria (*Principles of Art Education*, 1905, p. 20 J: „Se cuvine să procedăm așa încît numai o singură reprezentare să ocupe intelectul și să nu lase loc pentru nimic altceva. Dacă această condiție e realizată, concluzia e clară; e necesară izolarea totală a obiectului, iar pentru subiect e necesară o totală reculegere asupra obiectului dat [...]” Avem de-a face, astfel, cu o nouă definire a ceea ce noi considerăm drept „bucurie” a frumosului”.

De asemenea, istoricul de artă R. Ilmann (*Ästhetik*, 1911,) își făcuse din teoria izolării obiectului punctul de sprijin al teoriei sale estetice. El o înțelegea nu numai ca o desprindere de viața practică și de obligațiile

cotidiene, dar și de ceea ce înconjoară nemijlocit obiectul de artă. Trăirea estetică se concentrează asupra unui singur obiect, eliminându-le pe toate celelalte; anumite mijloace accesorii, ca rama tablourilor, soclul statuiilor, scena teatrului, slujesc tocmai acestui scop al izolării, ca și unele demersuri artistice atât de variate precum stilizarea și idealizarea (care adesea constituie ele înșile o artă); și acestea tind la izolarea operelor de artă și la înlesnirea raportului față de ele în mod estetic. Însă așa cum au arătat unii critici (H. S. Langfield, *The Aesthetic Attitude*, 1920), izolarea nu e, la drept vorbind, rațiunea suficientă a trăirii estetice, dar una dintre condițiile ei, fapt pentru care putem considera teoria izolării ca o completare a teoriei contemplației. La fel stau lucrurile și cu alte teorii despre care va fi vorba mai jos.

2. *Teoria distanțării psihice*. Teoria contemplației cere ca atenția să fie concentrată asupra unui singur obiect și mai ales, la un singur nivel („*one level state of attention*”, cum spun anglosaxonii) în deosebi conștiința nu poate fi divizată între gândirea asupra obiectului privit și gândirea despre sine însăși; se cere mai degrabă pierderea sentimentului despre propria persoană. Altfel spus, trăirea estetică impune „distanțarea psihică”, așa, cum a denumit-o psihologul englez E. Bullough (*Psychical Distance*, 1912). O furtună pe mare e o privilegiată mărăță, însă pentru cel ce se gîndește la pericolul pe care aceea furtună îl prezintă pentru el, furtuna încetează a mai fi un astfel de spectacol. Dacă cineva, stînd pe țărmul mării, se retrage din fața talazului, ca să nu-și ude încălțăminte, prin aceasta dovedește că a pierdut atitudinea estetică. La teatru, aplauzele sînt dovada că publicul are o atitudine estetică, dar cînd n-o mai are, încetează și aplauzele.

3. *Teoria dezinteresării*. Aceasta afirmă că trăirea estetică e condiționată de înlăturarea momentană din conștiință a chestiunilor față de care avem interese practice, chestiuni utilitare, personale, de importanță imediată. Părerea a fost dezvoltată de Kant, care a contribuit în mod considerabil la succesul ei. Totuși, el n-a fost nicidecum primul care să descopere relația dintre trăirea estetică și atitudinea dezinteresată, căci despre aceasta, scrisese cu mult mai înainte Johan-nes Scotus Eriugena.

Pentru Kant, dezinteresarea era una dintre cele cîteva trăsături definitorii ale trăirii estetice, din care cîțiva urmași ai lui au făurit „rațiunea suficientă” pentru a caracteriza această trăire. O asemenea interpretare exagerată a teoriei a generat și opinii contrare; e cunoscută critica adusă de J. M. Guyau (*Les Problemes de Vesihetique contemporaine*, 1889,) precum și de polonezul Witwicki (*Psychologia*, ed. a III-a, 1962J. Argumentația lor constă parțial într-o neînțelegere, de vreme ce amîndoi invocă faptul că trăirea estetică ar procura și un folos personal, practic, vital; în realitate, teoria dezinteresării nu contravine acestui fapt, atîta doar că omul nu poate gîndi la aceste foloase practice: în acest caz, atitudinea lui n-ar mai fi aceea a unei trăiri estetice.

4. *Psihologia „gestaltistă”* *, răspîdită între cele două războaie mondiale, avea următoarea idee conducătoare: în cele ce observăm, întregul are prioritate asupra părților; noi recunoaștem un chip văzut cîndva, deși nu ne rememorăm aspectul buzelor sau al ridurilor feței. Stimulii specifici, adresîndu-se omului din lumea exterioră, sînt reuniți de om într-un ansamblu, în aspecte, „în forme combinate” (coerente).

La început, această teorie n-a ținut seamă de trăirea estetică, dar, pînă la sfîrșit, a fost aplicată și acestui domeniu: pe tărîmul picturii prin R. Arnheim (*Art and Visual Perception*, 1956J, pe

* Denumirea curentă în terminologia poloneză e „a 461 aspectului” sau „configurațională” (n.trad.)

tărîmul arhitecturii prin J. Żbravski (*Despre structura formei arhitectonice*, 1962 J. Cei doi teoreticieni au susținut că trăirea estetică are un caracter integralist, caracter evident în actul de contemplare a unui tablou, a unei clădiri. Observațiile savantului polonez s-au dovedit înrudite cu vechile observații ale lui Aristotel, precum și cu o teză a acestuia și anume: condiția trăirii estetice e aceea ca obiectul să fie *sezisabil în mod integral* de către intelect, simțuri sau memorie. Opera de artă vizuală, fie ea tablou sau construcție, acționează asupra privitorului atunci cînd ea posedă forme „puternice”, deci ușor de sesizat; și — *mu-tatis mutandis* se poate aplica și la alte arte. Această teorie, cu mult timp înainte de formularea ei, fusese aplicată în operele lor de către artiștii plastici, de muzicieni, de poeți. Psihologia „aspectului” n-a constituit o teorie de caracter exhaustiv a trăirilor estetice, ea totuși arată în ce moment un obiect generează o atare trăire — și prin aceasta constituie un prețios *addendum*, un adaos la teoria contemplației.

E timpul să rezumăm datele de mai sus, în legătură cu teoriile mai noi despre trăirile estetice. În rezumat, trebuie pus accentul pe divergența atât de vădită dintre diferitele teorii. Interpretarea trăirii estetice ca trăire *activă* (ca în teoria empației), interpretarea ei ca trăire *pur receptivă* (ca în teoria contemplației) sînt diametral opuse. Și nu numai atât: în teoriile despre trăirile estetice există și alte extreme.

Unele teorii interpretează trăirea estetică în sens pur intelectual, altele — ca exclusiv emoțional. Cele menționate mai sus au fost primele. Adepții lor din veacul trecut n-au avut nici un dubiu în privința participării sentimentelor la trăirile estetice, dar nici nu le-au considerat drept un component decisiv al acestor trăiri. Abia către finele secolului și-a făcut apariția ideea că trăirile estetice sînt emoție pură și pură delectare. Dealtfel, nici aceasta nu constituie o noutate: precedentul îl crease Gravina cu teoria sa despre „delirio”.

11. *Teoria delectării*, a încântării pure, exclusiv emoționale, apărând imediat după epoca pozitivismului, a fost ceva cu totul neașteptat. S-a produs o surpriză, când Edward Abramowski în 1898, la întrebarea „Ce e arta?” a dat un răspuns absolut antiintellectualist. El pretindea că trăirea estetică apare atunci „când înlăturăm factorul intelectual, când ne oprim în pragul gândirii” ; abia atunci fenomenul „ne arată celălalt aspect al său de natură intuitivă” și urmează, cum scrie el, „nașterea frumosului în sufletul omenesc”. Ati-ta timp cât acționează intelectul nu există intuiție, nu există frumos, nici trăire estetică.

De la începutul veacului nostru, au început să se facă auzite asemenea declarații, mai cu seamă când e vorba de poezie: îndeosebi, au avut pondere acelea exprimate de Paul Valery, gânditorul și poetul francez; la fel, englezul E. Selincourt, profesor de poetică la Oxford (*On Poetry*, 1929j, vede în poezie numai „manifestarea unei experiențe resimțite cu pasiune” ; el scria că „valoarea [poeziei] constă în capacitatea de a reda simțirea vieții în infinita ei varietate”.

Însă cel mai radical partizan al „poeziei pure”, concepute în mod strict emoțional, a fost un francez, autorul renumitei *Istorie a sentimentului religios*, Henri Bremond. În materie de poezie, acesta o înțelegea în mod limitat și intransigent (*Poe-sie pure*, 1929; *Poesie et priere*, id.J; el scria că poeziei nu-i aparțin nici unele dintre activitățile noastre, ale vieții de suprafață, nu-i aparțin rațiunea, impresionabilitatea, nimic din ceea ce analiza gramaticală sau filozofică descoperă în versuri, nimic din ceea ce păstrează traducerea din poezie, obiectul poeziei, conținutul, sonoritatea unor fraze anumite, consecvența logică a reprezentărilor, gradația unei narațiuni, amănuntele descrierilor și nici măcar emoția pe care o deșteaptă în noi. „Expunere, povestire, descriție pitorească, suscitarea fiorului sau a lacrimilor — pentru toate acestea e suficientă proza, că-46? reia toate acestea și constituie obiectul firesc”.

Prin urmare, ce-i mai răinire poeziei, după opinia gânditorului francez? Nimic, în afară de *încintare*, delectare, extaz „încântarea nedefinită”. Iar pentru aceasta e suficient să se stabilească „un contact cu realitatea secretă” și acest contact să fie „*transmis adîncului inimii noastre*”. Așadar în aparență nu e prea mult dacă numai atîta înseamnă delectarea, însă totodată e foarte mult dacă în acest act e angajat adîncul sufletului. Iar dacă poeziei îi aparține și muzica versului, această muzică are numai un rol, inferior, accesoriu, e doar un „transmițător de fluid”. Și ce se realizează prin această poezie pură și prin delectarea ce decurge din ea? Pe cîtă vreme cuvintele prozei ne stimulează în sensul acțiunilor obișnuite ale vieții, cuvintele poeziei suspendă aceste acțiuni și ne dau tămăduirea. Iar prin aceasta ele ne cîrmuiesc într-acolo unde, după expresia lui Bremond, „ne așteaptă o prezență cu totul alta decît cea umană”. Adică, la urma urmei poezia tinde să devină rugăciune.

Confirmarea poeziei — după această concepție — nu ține de proprietățile exterioare și formale, ci de starea sufletească și anume de starea sentimentelor, cea transcendentă și mistică. Ce pledează oare în favoarea unei atare interpretări a poeziei? Bremond răspunde: faptul că noi citim o poezie în mod liber, preocupîndu-ne relativ puțin de conținutul ei; că nu citim totdeauna poezia întreagă, uneori ne ajung cîteva cuvinte pentru ca ea să acționeze asupra noastră; că adesea ne lăsăm cuprinși de farmecul ei fără să-i înțelegem e-xact sensul — așa cum poporul citește psalmii; că de obicei conținutul versurilor ce aparțin mării poezii e neînsemnat; că versurile atrag cu atît mai mult cu cît sensul lor e mai obscur; că valoarea lor e dependentă de niște lucruri fără importanță — ajunge uneori să se schimbe un singur termen și toată impresia poetică dispare.

Aceasta a fost concepția emoțională, anti-intellectuală despre trăirile estetice, sub aspectul său mai radical. Ea părea să se refere exclusiv la poezie, însă *mulatis mutandis*, a putut fi aplicată 46'

la întreg domeniul artei și la toate trăirile estetice. Ea își pierde însă din caracterul său paradoxal, dacă noi considerăm că delectarea este nu unicul, ci numai unul dintre aspectele trăirii estetice, începutul l-a făcut Schopenhauer; pentru el, starea de încintare, de extaz era reacția provocată în mod special de muzică și numai de ea. Mer-gînd pe urmele ei, Nietzsche (*Geburt der Trago-die*, 1871) a formulat concepția dualistă a trăirilor estetice, ce sînt parțial „apolinice” și parțial „dionisiace”.

IV. Moștenirea

Părerile expuse mai sus în problema-trăirilor estetice nu diferă prea mult între ele; însă totodată observăm că ele nu abordează întotdeauna aceleași probleme.

A. Unele concepții au căutat să formuleze o definiție a trăirilor estetice, altele au tins către o teorie a lor. Și nici măcar nu s-a întîmplat ca esteticienii mai vechi să stabilească o definiție, pe baza căreia esteticienii de mai tîrziu să construiască o teorie. Majoritatea esteticienilor, n-au făcut o deosebire între aceste două sarcini. O vagă noțiune a trăirii estetice există la Aris-lotel și la Toma din Aquino și o găsim în scrierile lor alături de cercetarea trăirii tipice. Însă teoria îi aparține lui Platon, care a încercat să arate ce anume condiții se cer îndeplinite în scopul dat și cu ce forță intelectuală a fost înzestrat omul pentru ca să poată resimți trăirea estetică. Expunerile lui Plotin sau Marsilio Ficino aveau aceeași temă ca și ale lui Platon. Esteticienii epocii luminilor s-au preocupat și ei prea puțin de chestiunea definiției, presupunînd de la bun început că trăirea estetică înseamnă pur și simplu trăirea frumosului și a sublimului*, totuși s-au străduit să examineze datorită căror capacități ale inte-⁶⁵ lectului

ia naștere această trăire. O mare excepție

a constituit-o gândirea lui Kant; în scrierile lui găsim și definiția și teoria, ca și mai târziu în scrierile lui Schopenhauer. Esteticienii secolului trecut și cei de la începutul secolului nostru, he-doniștii, iluzioniștii sau empaticii, tindeau mai mult către explicarea sau interpretarea fenomenelor decât spre definirea lor.

B. Teoriile despre trăirile estetice, așa cum s-au format ele pe rând, au atins mai mult decât o singură temă. Concepția pitagoreică a „privitorului” era o teorie asupra *atitudinii* estetice și la fel expunerile lui Eriugena despre „*nulla cupido*” (plăcerea lipsită de poftă). Asemănătoare a fost estetica contemplativă a lui Schopenhauer. În schimb, cea a lui Platon fusese înainte de toate o teorie despre facultățile intelectuale necesare trăirii estetice. În același sens au fost formulate și teoriile iluministe despre gust și „simțul estetic”. Chiar și teoria lui Kant despre „puterea de judecare” presupunea coroborarea tuturor facultăților intelectului.

Teoriile estetice mai apropiate nouă au dat dovadă de aceeași varietate. *Demersul* trăirii estetice constituia tema principală a teoriei empației. Teoria lui Bremond pune accentul pe *obiectul* trăirii: adică pe o anumită realitate secretă. Teoria lui Hamann implică în schimb *condiția* trăirii și anume izolarea de viața obișnuită, postu-lînd teoria distanțării psihice. *Condiția negativă*, în speță eliminarea factorului intelectual, era obiectul teoriei lui Abramowski, pe cîtă vreme teoria hedonismului estetic avea în vedere *elementele* trăirii. Teoria reprezentărilor imaginative menționa *capacitățile* necesare trăirii, iar teoria oscilației pune accentul pe *alternanță*. În preajma anilor 1900, concepția potrivit căreia noțiunea de bază a esteticii psihologice e o noțiune de atitudine estetică, ea fiind aceea care determină rezultatul trăirii estetice, a găsit susținători, printre care O. Külpe în Germania și J. Segal în Polonia, în ceea ce privea natura acelei atitudini, aici esteticienii n-au mai fost de acord. Külpe și Segal

erau partizanii atitudinii contemplative, teoria *em-patiei* fiind preconizată de alți teoreticieni. Și cu toate acestea, după multă vreme, s-au înregistrat reveniri la atitudinea de spectator, de „privitor contemplativ”, aceea definită cîndva de gândirea pitagoreică.

C. Faptul că denumirea de trăire estetică a cuprins fenomene foarte diverse, a constituit permanent un obstacol pentru formularea unei definiții și a unei teorii precise. „Diversitatea trăirilor estetice — scria teoreticianul polonez S. Ossowski, în 1958 — e poate tot atît de bogată ca și aceea a obiectelor ce generează asemenea trăiri”.

Esteticienii mai noi socotesc că există un sentiment specific, care deosebește trăirile estetice. Ei s-au străduit să le descopere, ceea ce le-ar fi permis să delimiteze granițele esteticii, dar e îndoielnic dacă în genere un atare sentiment există: chiar printre psihologi s-a ivit opinia ce susține că „*nu există nici o emoție, nici un sentiment care ar putea fi calificat drept estetic*” (*there is no unique emotion which we can label the aesthetic emotion*, v. C. W. Valentine, *The Experimental Psychology of Beauty*, 1962, p. 9). Trăirea estetică ar fi mai degrabă cauzată de îmbinarea armonioasă dintre diverse simțiri, și o anumită atitudine a intelectului. Tot așa gîndesc și artiștii de avangardă: Robert Morris spune că deosebirea dintre experiența estetică și cea obișnuită e de ordin cantitativ și nu calitativ (M. Tucker, 1970).

D. Cel mai esențial fapt e acesta: noțiunea de trăire estetică nu e riguroasă. Atunci cînd opera de artă acționează prin caracterul său nou și neobișnuit, acționează ea pe plan estetic? J. Addison (*The Spectator*, 1712) opunea frumosul caracterului insolit, neobișnuit (*uncommon*), dar totodată le reunea ca pe două variante ale „plăcerii imaginației”. De-aici decurgea faptul că raportul dintre ele era discutabil, iar noutatea și caracterul neobișnuit ajungeau să devină tot mai importante în artă — și nu numai în contactul

cu arta nouă, dar și în contactul cu cea veche, în colecțiile de antichități ca și-n expozițiile avangardiștilor—căci, „ceea ce e vechi, a devenit necunoscut și prin aceasta a dobîndit calitatea noutății” (A. Moles, *Esthetique experimentale*, p. 21). Vizitînd muzeele, pînă și călătorii s-ar zice că resimt o emoție aparent estetică, deși în realitate e vorba de simplă emoție *turistică*. Mai degrabă colecționarii de cărți poștale ilustrate, așa cum s-a observat în mod paradoxal (Moles, *op. cit.*, p. 24), cunosc sentimentul strict „estetic”. Dar cel mai adesea termenul acesta e utilizat în mod larg și imprecis, așa încît nu o dată el cuprinde tot ceea ce nu mai înseamnă nici cunoaștere și nici o acțiune exercitată de către un obiect de artă.

E. În acest domeniu divergențele au fost prea mari pentru ca să nu fi provocat unele încercări de conciliere. Dacă secolele trecute au constituit o epocă a teoriilor extremiste, excluzîndu-se reciproc,

epoca noastră e mai curînd în căutarea teoriilor pluraliste, alternative, promițătoare de împăcare a pozițiilor potrivnice.

Una dintre aceste teorii îi aparține lui R. Ingarden, fiind formulată de el în repetate rînduri și mai ales în cartea *Trăire, operă, valoare* (1966). Ideea de bază constă în susținerea că trăirea estetică e complexă, implicînd mai multe faze. Dez-voltîndu-se în timp, ea trece printr-o serie de *etape* de caracter diferit; într-una, confirmă teoria atitudinii active, în alta — teoria atitudinii pasive, în o alta — atitudinea intelectuală; în fine, în a treia, cea zisă emoțională, se preconizează tendința ce subordonează factorului emoțional orice trăire estetică.

Începutul trăirii, după Ingarden, îl face „emoția prealabilă”, avînd caracterul de „punere în mișcare”. A doua etapă urmează atunci cînd sub influența acestei mișcări dirijăm întreaga noastră conștiință către obiectul care a declanșat-o; aceasta duce la o disciplinare a demersului obișnuit al conștiinței, îi limitează sfera, concentrează

interesul nostru asupra calității percepute. Începe atunci o a treia etapă: „contemplarea concentrată” a acelei calități. O dată cu această a treia etapă, trăirea estetică poate să ia sfîrșit, însă poate să și dureze în continuare; dacă durează, înseamnă că subiectul are înaintea sa un obiect deja format în sine și poate comunica cu el, reacționînd în sens emoțional față de ceea ce făurise el însuși. În trăirea estetică apar, deci, pe rînd: pură emoție a subiectului, formarea obiectului de către subiect și trăirea receptivă a acestui obiect. În primele etape trăirea are un caracter senzorial și dinamic, care în ultima dispare, transformîndu-se într-un caracter contemplativ.*

F. Există încă o concepție pluralistă contemporană despre trăirile estetice (W. Tatarkiewicz, *Concentrare și reverie*, 1934), a cărei teză e următoarea: trăirile estetice sînt de diverse genuri; noțiunea generală despre ele cuprinde și trăirile pasive și pe cele active, posedînd atît un coeficient comun intelectual foarte precis, cît și unul emoțional; această noțiune cuprinde deopotrivă stările de contemplare și delectare, precum și pe cele ale unei puternice emotivități.

Și unele și altele se plasează în cadrul noțiunii comune de trăire estetică, avînd un drept egal la o asemenea specificare. Teoria ce susține că trăirea estetică înseamnă o încîntare extatică, e justă, însă doar peîtru o parte din trăirile desemnate cu această denumire; și același lucru se poate spune despre teoria contemplației.

Teoriile despre trăirile estetice, îndeosebi acestea două din urmă, pluraliste, se pot exprima și în termeni mai simpli, mai cotidieni, inteligibili pentru oricine. Contemplația nu e în definitiv altceva decît concentrarea asupra obiectului, menită să provoace o trăire estetică, iar teoriile care

* Pentru terminologia și noțiunile expuse în acest pasaj cf. Roman Ingarden, *Studii de estetică* (București, ed. Univers, 1978) passim [n. tr.]

acordă prioritate factorului emoțional, văd în asemenea trăire ceea ce în mod curent noi exprimăm prin visare, prin *reverie*. Deci, se poate spune că potrivit teoriei lui Ingarden, trăirea estetică e *întîmplare* concentrare și reverie, iar după cealaltă teorie, ea poate fi ansamblul concentrării și reveriei, însă totodată poate fi în mod *exclusiv* numai concentrare sau numai reverie. Numai prin procedee de alternanță s-ar putea descrie noțiunea de trăire estetică, atît este de generală și de incomplet formulată.

470

ÎNCHEIERE

Varia sunt mundi membra. Vanas sunt in membris mundi species. Varias sunt in specibus individuum figurarum[...] tanta igitur na-luræ conformaturus in omnibus diversitatem, in modo subsistendi, in magnitudine, in forma, in figura, in habitudine, in termino, in situ, el quot poloris discriminibus induit, in agendo, paliendo, elargiendo, capiendo, substrahendo, addendo, aliisque modis ut diximus alterando- (Diverse sînt părțile lumii, diverse sînt speciile părților lumii și diferite sînt formele individuale aparținînd speciilor. Atît este deci de mare diversitatea naturii în toate cele, în felul de a fi, în mărime, în formă, în aspect, în obicei, în mărginire, în loc și în alte cîte deosebirii ai putea închipui: în a acționa, a suferi acțiunea, a se extinde, cuprinde, diminua, spori și în alte manifestări pe care le desemnăm prin termenul de schimbare.)

GIORDANO BRUNO, *Ars Memoriae*.

A. Cu aceasta-se încheie cartea de față: e istoria celor șase noțiuni sau mai bine zis a unei bune părți din acestea, alături de care a fost schițată tangențial și istoria noțiunilor de grație, de subtilitate, de sublim, de clasic, de romantic, și încă a cîtorva. Poate că titlul ar fi trebuit să menționeze caracterul comun al acestor noțiuni și să precizeze că e vorba de istoria noțiunilor „estetice”. Totuși, ni se pare că o lucrare istorică, vorbind despre timpuri străvechi, trebuie să evite pe foaia ei de titlu acest termen, ce-i drept utilizat în mod general în zilele noastre, care s-a format tîrziu și fără de care istoria europeană a considerațiilor despre frumos, creație sau formă, s-a putut descurca foarte bine vreme îndelungată.

Istoria celor șase noțiuni fundamentale ale esteticii actuale a fost bogată în dispute și modificări.

Atunci cînd se părea că noțiunile sînt precizate, se schimbau denumirile — altădată se schimbau noțiunile înseși, atunci cînd denumirile erau stabilite. Istoricul se simte atras de acest belșug de concepții dezvoltate în jurul cîtorva teme. *! Inșă ele pot să descurajeze pe estetician: e cazul, oare să mai continue această istorie dificilă și să mai construiască pe temeiul unei astfel de diversități de noțiuni și denumiri o nouă teorie, mai bună ?

S-ar putea presupune că vechile dispute s-au potolit în fine și că, în vremea noastră, s-a ajuns la o stabilizare a teoriilor și noțiunilor.

În realitate, chiar dacă s-a întîmplat așa ceva, stabilizarea e foarte modestă, de aspect îndeajuns de insolit și nimic nu promite că ea se va menține. *Reproducerea* (sau *redarea reprezentatio-nală*) care, sub numele de *mimesis* și *imitație*-, s-a situat îndelung pe primul plan, a trecut acum pe cel din urmă. Creația, mai demult abia luată în seamă, a căpătat prioritate. O poziție superioară a ocupat *forma*, considerată totuși ca o noțiune discutabilă, de caracter polisemantic.

În schimb, *frumosul* e considerat astăzi cu neîncredere, ca o noțiune învechită. Despre *artă* se citesc considerații pe fiecare pagină, dar aici e vorba de căutări asupra a *ceea ce ar putea fi arta* și în nici un caz despre ceea ce fusese ea vreme de două milenii. Deci, nu putem folosi termenul de stabilizare. Noțiunea de artă este astăzi tot atît de confuză ca și aceea de frumos. În veacul trecut, noțiunile esteticii părușeră într-adevăr să se stabilizeze și (ca să vorbim în stilul kantian) „să pășescă pe calea impecabilă a științei”. Dar în secolul nostru a survenit criza.

Ea a fost rezultatul a două motive. Unul din ele constă în cursul *obișnuit* al istoriei: noțiunile s-au uzat, în locul lor s-au format altele noi, ori au fost generate de rămășițele celor vechi. Al doilea motiv îl constituie momentul istoric excepțional pe care-l trăim: oamenii doresc transformările și socotesc că sînt chemați a le efectua în totul și nu numai în noțiuni, în toate și nu numai în cele estetice. Dacă în ordinul noțiunilor, șocul a luat locul frumosului, dacă se formează o estetică fără de frumos și de artă — aceasta nu înseamnă că avem de-a face cu noi faze ale unei evoluții inițiate mai demult, în speță a celei

din veacul trecut, ci cu o ruptură a unei continuități. Mulți oameni din zilele noastre au sentimentul că se află într-un moment de răscruce — și li se răspunde că ei înșiși sînt cei ce grăbesc un asemenea moment — așa cum au survenit multe în trecut, însă fără a fi atît de „planificate”, nici atît de conștient pregătite. Dimpotrivă, apăreau pe nepregătite, se efectuau mai curînd din-tr-un impuls interior, adesea fără să existe conștiința că se produc niște schimbări. În ceea ce privește momentul actual, istoricul cunoaște prea puține antecedente și i-ar fi greu să prevadă prin analogie cum vor fi etapele următoare; nu există o experiență anume a ceea ce ar fi o răsturnare conștientă și voită (să fie „altfel” decît a fost!) și nici nu se știe dacă aceasta ar avea mai multă profunzime și mai mulți sorți de izbîndă și de durată. B. Istoria noțiunilor a fost comparată cu un cîmîtîr — comparație nu tocmai nimerită. Cel puțin în domeniul esteticii, ea seamănă cu un atelier de reparații: unele obiecte se repară, altele se înlătură și sînt înlocuite cu altele noi. Mai asemănătoare cu cîmîtîrul e istoria teoriilor, unde se află și o secție destul de bogată a teoriilor estetice: acolo sînt îngropate teorii despre frumos, artă, creație, formă, trăire estetică!

Formarea *noțiunilor* e stimulată de marea varietate a fenomenelor, divizată pe clase: cînd o clasă a căpătat o poziție necorespunzătoare, cînd ea conține fenomene disparate sau le-a omis pe cele similare, atunci noțiunea e corectată, amplificată sau diminuată, schimbîndu-se limitele noțiunii date. Așa încît, istoria noțiunilor e mai cu seamă o istorie a *corectărilor*, a schimbărilor, a rectificărilor și faptul e valabil în mod egal și pentru noțiunile estetice.

Cît despre formarea *teoriei*, ea constă în găsirea trăsăturilor comune în cadrul unei clase distincte,

pe care noi o descriem și o explicăm prin acele trăsături. Acest demers poate fi efectuat în mai

473 multe moduri și cînd unul din ele se dovedește a fi

greșit, încercăm altele. Astfel, istoria teoriilor nu mai e o istorie a corectărilor, cît o istorie a *noilor încercări*.

Ge-i drept, istoria esteticii cunoaște două teorii neobișnuit de durabile, care au avut o trăinicie milenară, anume teoria frumosului (ca formă), pomenită mai sus drept *Marea Teorie* (mare — îndeosebi pentru durabilitatea ei), precum și teoria artei (ca imitare), numită mai sus *Vechea Teorie*, căci ea și-a pierdut importanța, chiar dacă a rezistat două mii de ani. În afară de acestea două, au mai existat în estetică o sumă de teorii ce apăreau una după alta sau simultan. Rezistau un anumit timp,

aveau partizani entuziaști, după care veneau altele și le înlăturau pe primele. În lumina noilor teorii, cele vechi păreau că sînt erori.

Teoria pitagoreică, conform căreia frumosul depinde exclusiv de proporții și numere — atît de atrăgătoare vreme îndelungată pentru filosofi și artiști — a fost numai parțial considerată ca un adevăr; cînd o teorie generală asupra frumosului ne dezamăgește, ni se pare că ea e o greșeală; atunci fie că se limitează concepția consacrată despre frumos, fie că se amplifică obișnuita noțiune despre proporții.

Teoria platoniciană despre ideea de frumos, idee ce ne e cunoscută, de care ne servim și prin care putem recunoaște frumosul — exclusiv prin ea — a fost o eroare și chiar una depistată îndeajuns de curînd, chiar dacă timp de veacuri n-a încetat să-și aibă adepții entuziaști. Iar cealaltă teorie platoniciană — anume că arta e dăunătoare sub raport moral — e și aceasta eronată.

Teoria aristotelică a „purificării” (*Catharsis*), care vede în artă un mijloc de purificare a pasiunilor și de înnobilare spirituală, teorie cu multe semnificații, susceptibilă de multe interpretări, e parțial justă, însă, ca teorie generală despre artă, e o greșeală, ca și tentativa aristotelică de a făuri o teorie generală despre tragedie.

Teoria neoplatoniciană a strălucirii — *claritas* — care vedea esența frumosului în lumină și strălucire, era confuză și prea puțin operativă, teoretic vorbind. La fel a fost identificarea pe care o stabileau scolastici între *claritas* și *forma*, adică teoria despre frumusețea unui obiect determinată de esența lui, care transpare prin aspectul material. Teoria aceasta, construită de adepții lui Albert cel Mare în veacul al XIII-lea, a cunoscut — nu fără motive — o existență foarte scurtă.

Renascentista „*concinnitas*” [îngrijire, măiestrie, exactitate, după concepția ciceroniană] — e tot o teorie despre frumos, însă a avut aplicare aproape numai în arta clasică, dezamăgindu-i pe partizanii frumosului din arta gotică sau cea a barocului.

Teoria poeziei, dezvoltată de aristotelicienii veacului al XVI-lea și foarte amănunțit prelucrată de ei, atît ca o concepție generală, cit și în numeroase observații și notații detaliate — e eronată.

Teoria literaturii și a artei franceze academiste din veacul al XVII-lea e o eroare mai mult decît evidentă.

Agudeza manieristilor, teoria potrivit căreia unica frumusețe autentică rezidă în subtilitate și rafinament, a corespuns doar unui sector de opere foarte limitat; iar ca teorie generală a literaturii și artei — constituie o greșeală.

Sistematizarea artelor frumoase imaginată de către Ch. Batteux — primul sistem din istorie acceptat principial de către teoreticienii secolului al XVIII-lea — a fost mai întîi corectată, modificată și la sfîrșit considerată ca o greșeală. Prima concepție despre estetică privită ca știință, ideată de către A. Baumgarten și afirmînd că estetica e o știință a cunoașterii senzoriale (*cog-nitio sensitiva*), a fost criticată și considerată drept greșeală încă din secolul luminilor.

Gîndirea estetică a lui Schelling și a lui Hegel, încheată în două mari teorii, pline de idei strălucite, a fost, în ansamblu — o mare eroare. Și nu altceva a fost „știința despre frumos” a polonezului Libelt, păcătuiind prin puținătatea faptelor, prin belșugul de construcții speculative,

Nenumărate teorii despre literatură și arte din veacul trecut și din vremea noastră, elaborate de către scriitori și artiști, realisme, naturalisme, expresionisme etc., au corespuns unor anumite curente și momente ale istoriei, anumitor grupări de artiști, dar ca teorii generale despre artă, au dezamăgit, fiind înlăturate de alte curente, momente, grupări.

La fel s-a întîmplat cu teoriile filozofice despre frumos, artă, trăiri estetice, enunțate și dezvoltate de esteticienii mai noi, concepțiile hedoniste, iluzionismul, teoria empatiei: toate au avut însemnătate ca observații parțiale, au fost totuși întîmpinate cu critici, iar ca teorii estetice generale au fost considerate drept erori.

În fond — cîte greșeli, aproape tot atîtea teorii, și aceasta se petrece nu numai în teoriile mai vechi, de la care a provenit odinioară prima reflecție anonimă de caracter estetic, dar și în cele recente, în teoriile mature ale esteticii științifice.

E o altă întrebare dacă în multe din aceste teorii au existat și *particulae veri* (părțile de adevăr). Acestea poate că au fost în toate, în unele mai puțin, în altele mai mult, însă de fapt în fiecare teorie, din cîte au fost formulate și laudate în decurs de veacuri, a existat cîte un adevăr parțial. Erorile constau în aceea că adesea observațiilor parțiale li se dădea un caracter general, că se proceda la *totum pro parte* (se lua partea drept un întreg). Dar aceasta n-ar fi un motiv pentru a condamna teoriile parțial greșite, căci pe plan istoric ele au fost necesare. Într-un domeniu atît de complicat și dificil cum e teoria artei, a frumosului, a trăirii estetice, a creației, poate că n-ar fi o mai bună metodă decît aceea a tentativelor și erorilor (dacă s-ar putea utiliza aici un asemenea termen) și nici un procedeu mai bun decît acela de a proclama teorii extremiste, provocatoare de împotriviri, stimulatoare în sensul dialectic, îndemnînd mințile să se avînte într-o direcție opusă, pentru ca pînă la sfîrșit să se apropie de o poziție mijlocie sau mai degrabă să admită mai

multe adevăruri parțiale, limitându-se și com-pletându-se reciproc. Așa încît, spre a descoperi o teorie specifică, justă și ane convingede justetea ei, în complexul univers al frumosului, artei, creației, n-a existat probabil o cale mai bună decît aceea ce începe cu teoriile generale eronate și — în-timpinînd dificultăți, contraargumente și devieri — să se remarce greșelile și să se ajungă la teorii de amănunt limitate, dar valabile.

Aceasta a fost calea — ce cîtuși de puțin nu se apropie de sfîrșit — a esteticii europene. Poate I că ea a fost singura care a făcut posibilă coordonarea, sistematizarea, generalizarea corectă a cugetărilor despre frumos și artă, despre creație și formă.

C. E bine ca, la încheierea unei cărți, să revenim la intenția noastră inițială, la ideea cu care am început cartea de față. Părerea noastră a fost următoarea: lumea e diversă și complicată, atît lumea operelor umane cit și aceea a naturii. Ea cuprinde în sine obiecte asemănătoare între ele, însă amestecate cu altele neasemănătoare; nu e ca un magazin în care lucrurile sînt așezate cu vînduială, după felul lor. Dar mintea omenească cere ordine și claritate. Ca să le realizeze, ea orînduiește lumea, adică separă și în propriile ei să-vîrșiri, cit și în natură, obiectele asemănătoare între ele, grupîndu-le pe *clase*.

Omul operează cu aceste clase, ca și cum ar fi uniforme, deși ele cuprind obiecte similare doar sub unele raporturi și deosebite sub altele; mintea noastră formează deci clase de „sculpturi” sau de „mese”, deși sculpturile prezintă diverse variante, iar mesele sînt de toate felurile. Iar pentru a căpăta o înțelegere, o comunicare nu numai cu alți factori, dar și cu el însuși, omul are nevoie de clase și noțiuni atît în ce privește sculpturile și mesele, dar și pe planuri mai largi, cum sînt natura și adevărul, frumosul și arta, creația și trăirea estetică. Clasele și noțiunile cele mai generale posedă un domeniu imens și — toc-^l mai prin aceasta — un conținut greu de sesizat.

Ceea ce nu ne împiedică să alcătuim acele clase și să formulăm acele noțiuni, să ne străduim a sesiza conținutul lor, iar dacă vedem că tot ceea ce am făcut e nesatisfăcător, s-o luăm de la început.

Nu-i mai ușor, ba poate e chiar mai dificil sa închegăm o *teorie* corespunzătoare acestei clasificări uriașe. Teoriile nu sînt utile în același sens ca și clasele, noțiunile și definițiile lor: căci ele nu constituie o pregătire a cugetării, o făurire de cadre și scheme pentru această cugetare, nu sînt fundamentul, punctul de plecare, începutul. Dimpotrivă — teoriile sînt sfîrșitul, dacă nu cel definitiv, absolut, măcar o însumare provizorie a gîndurilor și cunoașterii noastre.

Noi elaborăm teorii, pentru că ele ne sînt necesare. Dar operația e grea, mai ales în cazul marilor clase ce cuprind o infinitate de obiecte, abia în parte asemănătoare între ele. Le elaborăm, însă mai curînd sau maiîrziu se constată că ele nu sînt suficiente: ies la iveală obiecte ce nu existau înainte sau pe care nu le observasem. Atunci creăm noi teorii, care ne par mai bune, integrînd și descriind mai bine obiectele ce ne sînt cunoscute. Pînă cînd iarăși apar noi experiențe ce ne impun să completăm ori să modificăm teoriile noastre și atunci ne vom strădui să creăm încă o teorie nouă. Și astfel, dintr-o teorie în alta, își duce calea istoria științei despre frumos și artă, despre formă și creație. Nu altfel se petrec lucrurile cu știința noastră despre natură, om și societate.

În cadrul unor clase atît de mari, cum sînt frumosul și arta, e greu să examinăm toate obiectele ce le aparțin — de aceea teoriile sînt cel mai adesea juste numai în raport cu o anumită parte a claselor date, însă pentru partea după care au fost modelate, ele sînt valabile. Justetea lor poate fi valabilă în continuare, dacă sfera lor se îngustează, ori dacă unei noțiuni mai generale i se conferă o definiție alternantă. Istoricul știe că teoriile generale despre arta sau frumos, Oare ne-au dezamăgit mai îrziu, s-au vădit to-

tuși ca fiind foarte exacte pentru o sferă mai restrînsă, pentru unele capitole ale artei, pentru anumite aspecte ale frumosului. În formularea lor generală și absolutizantă erau greșeli, totuși ele explicau anumite aspecte ale frumosului și artei — deci, în acest sens ele rămîn pozitive.

D. în ciuda variabilității noțiunilor și teoriilor estetice, există în istoria lor și unele *motive permanente*, mereu vii sau redevenind din cînd în cînd aplicabile. Unele din ele au rămas neschimbate în decursul veacurilor, altele au suferit adesea schimbări și dezvoltări parțiale. Istoricul poate să precizeze în genere momentele în care aceste motive au apărut sau reapărut în conștiința estetică. Cele mai importante, care merită să fie menționate în mod special, cît și în scopul recunoașterii a ceea ce au inițiat ori au exprimat mai deplin, poartă numiri distincte. Unele din aceste motive sînt comune teoriei artei și teoriei frumosului, altele sînt proprii numai teoriei artei; aici vor fi prezentate împreună.

Istoria gîndirii estetice e anterioară *motivului pitagoreic*; căci așa numim noi — după imitatorii lui Pitagora — concepția conform căreia *frumosul* e determinat de proporție, număr, armonie sau — cum s-a zis la început — de *simetrie*. Concomitent cu motivul pitagoreic, s-a dezvoltat inițial *motivul orfic*, adică acea convingere că arta exercită o influență asupra celui ce participă la ea, și în speță, purifică sufletul. Motivul acesta a fost preconizat mai întîi de un mic grup de filozofi greci, apoi a revenit în anumite momente ale istoriei; în schimb, motivul pitagoreic a dăinuit mai bine de două milenii ca o

facultate specifică gândirii europene.

Nu mult mai târziu, în epoca clasică a Greciei, au apărut unul după altul diverse teme ale esteticii, care au dăinuit timp de veacuri. Nu totdeauna a existat o concordanță între ele: *motivul sofștilor*, care susținea teza caracterului relativ și subiectiv al frumosului, se opunea *motivului platonician*, adică ideii eterne despre frumos. To-

tuși au dăinuit amîndouă, chiar dacă își aveau adepți în cercuri diferite.

Din aceeași epocă a clasicismului datează *motivul lui Heraclit*, adică al armoniei contrariilor precum și *motivul lui Socrate*, al idealizării realității de către artă, iar prin *motivul stoicilor* înțelegem interpretarea frumuseții lucrurilor prin modul cum ele corespund țelului lor.

În această epocă plină de inițiativă intelectuală au apărut și motive avînd caracter negativist: *motivul cirenaicilor* sau al lipsei de valoare a frumosului și artei; *motivul sofștilor*, deja citat, despre subiectivitatea frumosului și relativismul artei; *motivul lui Gorgias* sau iluzionismul, convingerea că amăgirea e sursa de acțiune a frumosului și artei; *motivul epicureic* sau subordonarea frumosului și artei față de necesitățile vieții; *motivul scepticilor* sau teza despre imposibilitatea formării unei teorii despre frumos și artă. Motivele negative în estetică au fost de obîrșie foarte timpurie și s-au dovedit nu mai puțin trainice decît cele pozitive.

Alte motive durabile în estetică au luat naștere pe vremea elenismului. Anume: *motivul lui Poseidonios*, sau al diferențierii formei și conținutului în artă; *motivul lui Kallistratos* sau inspirația ca temei al artei; *al lui Filostratos* sau al imaginației ca o altă bază a artei, *al lui Vitruvius* — al euritmiei, adică al convingerii că arta posedă o natură semi-subiectivă, și semi-obiectivă; *al lui Dion* — dualismul poeziei și artelor plastice (motiv străvechi în Grecia, însă dezvoltat și argumentat de Dion); *al lui Cicero* — tratare pluralistă a artei, aprecierea ei ca un fenomen cu numeroase aspecte și posibilități; *al retorilor* — diferențierea variantelor și nivelelor artei. La finele lumii antice a apărut *motivul lui Plo-tin*, adică ideea că frumosul e calitate pură, nu ordonarea și proporția părților.

Epoca creștină a adus *motivul lui Vasile cel Mare*, adică înțelegerea artei ca o relație între obiect și subiect; apoi *motivul lui Pseudo-Bionysios* definind arta ca lumină. Apoi, *al lui Au-*

gustin, concepînd frumosul ca ordine. În Evul mediu își are începutul *motivul lui Scotus Eriugena*, adică al dezinteresării ca poziție indispensabilă pentru a resimți frumosul. *Motivul lui Bernard de Clair-vaux* aducea teza superiorității frumosului și artei, pe cîtă vreme *al lui Albert cel Mare* deducea frumusețea lucrurilor din forma lor noțio-nală, iar *motivul tomist* pune fața în față trăirea estetică și percepția obișnuită, condiționată de factori biologici. În fine — *motivul lui Dante* sau „al celor două culmi ale Parnasului”, opunea arta izvorîată din rațiune celei generate de inspirație.

Renașterea a început cu *motivul lui Petrarca* sau al artei ca „ficțiune delectabilă”. *Motivul umanștilor* deducea arta din *furor poeticus* (extazul poetic), iar cel al lui *Nicolaus Cusanus* pune accentul pe participarea activă a artistului în elaborarea oricărei opere de artă. La fel, *motivul lui L. B. Alberti* aducea pe primul plan *disegno*, proiectul, intenția artistului, iar *al lui Rafael* condiționa opera de artă de ideea cuprinsă în intelectul artistului. *Motivul lui Leonardo da Vinci* subordona cu totul arta naturii, pe cîtă vreme *al lui Michelangelo* presupunea un factor rațional în crearea operei de artă (*si dipinge col cervello* — „se pictează cu creierul”). *Motivul lui Vasari* consta în diferențierea felurilor „maniere” în artă, iar *al lui Baldassare Castiglione* — în *sprezzatura*, grația neglijentă, ca una din sursele frumosului. *Motivul lui Diirer* afirma următoarele: recunoaștem frumosul, dar nu cunoaștem esența lui (*was ober die Schonheit sei, weiss ich nicht*). *Motivul lui Patrizi* e cel al miraculosului în artă (*mara-viglia*), iar al lui Zuccaro e acel *disegno interna* ca temei al artei. Motivul poetului polonez *Sar-biewski* susținea că artistul e un creator asemenea lui Dumnezeu (*instar Dei*). De cu totul altă natură era *motivul lui Cardano*, adică al subtilității considerate drept categorie artistică. Încă mai extremist a fost *motivul*

Malhovhoș un^ittwrf inutilitatea totală a arte . CONSERV .TORUL I

„G. DIMA" I R I R L I O T . C A

La răspîntia dintre Renaștere și Baroc s-au reînnoit și chiar s-au intensificat vechile motive. Malherbe marchează doar o revenire la motivul cinicilor. *Motivul lui Giordano Bruno* însemna o radicalizare a pluralismului estetic. *Motivul lui Descartes* era o reînnoire a subiectivismului în estetică, cel al lui *Baltazar Gradări* constituia o propagandă exagerată în favoarea subtilității, iar al lui *Gravina*, în fond, era o întoarcere la motivul orfic. Ceva mai târziu, *motivul lui Hume* reîn-noia teza sofștilor despre caracterul variabil al frumosului, iar cel al lui *Lessing* reînnoia, aprofunda și generaliza motivul lui Dion despre dualismul poeziei și plasticii.

Din vremea Barocului: *motivul lui Poussin* era bazat pe „prospectivitatea” viziunii; *al lui Ra-cine* — pe caracterul verosimil considerat ca suprema virtute a artei mimetice; *al lui Boileau* — pe aplicarea regulilor, aplicare ce constituie condiția cea mai generală a artei bune — și *al lui Tesauro*, care vedea esența artei în metaforă.

Din veacul următor datează *motivul lui Vico* sau al adevărului specific poeziei, precum și *al lui Dubos*, explicînd arta ca un mijloc de ocupație a intelectului și de combatere a plictiselii. Denumirea de *motiv*

al lui Addison s-a dat pe bună dreptate operației de diferențiere a categoriilor estetice, iar de cel al lui Burke s-a dat confruntării dintre frumos și sublim (deși existaseră precedente în acest sens nu numai la Pseudo-Lon-ginos, dar și la Boileau). Cu numele lui Kant s-ar putea desemna multe motive, însă dacă trebuie să-l subliniem pe cel important, atunci am putea spune că *motivul kantian* desemnează convingerea că judecățile estetice sînt totdeauna individuale.

Considerarea vieții estetice ca o contemplație poate prea bine să poarte denumirea de *motivai lui Schopenhauer*, iar *motivul lui Hegel* e dialectica esteticii. *Motivul lui Cernișevski* caută să distingă frumosul specific al realității; de importanță majoră este *motivul lui Marx* — condiționarea socială a artei.

În epoca modernă, motivul propriu lui Croce constă în a trata estetica întocmai ca disciplina lingvisticii. *Motivul lui Riegl* introduce în istoriografie concepția „voinței de artă” (*Kunstwollen*), iar cel al lui Lipps — teoria empatiei. Motivul tipic epocii noastre, care poate purta numele lui Valery, vede în trăirea estetică un șoc, iar *motivul lui Apollinaire* suprimă demarcațiile dintre arte. Motivul eliminării caracterului ornamental al artei li aparține lui Loos, iar motivul formei funcționale, mai cu seamă aplicat la condițiile existenței sociale, îi aparține lui Le Corbusier. Avem dreptul să atribuim cel puțin trei asemenea motive unor gânditori polonezi; după motivul lui Sarbiewski, deja citat — motiv ce pune accentul pe forța de creație — există încă două de dată mai recentă: forma pură ca unic sens al artei (*motivul lui Witkiewicz*) și fundamentarea esteticii pe noțiunea sistematizării coerente a elementelor (*motivul lui Zorawski*).

Dacă cineva ar spune că enumerarea motivelor esteticii și, cu atît mai mult, că pomenirea acestora alături de numele unor gânditori constituie o vană distincție, *paignion* (joacă, glumă, cum zice Platon), atunci ar trebui să ia în considerație valoarea mnemotehnică certă a unui atare procedeu, precum și faptul că, deși majoritatea noțiunilor și teoriilor estetice e operă colectivă, totuși, a existat cîndva o ființă care le-a formulat mai timpuriu sau mai izbutit decît altele. Am menționat aici întreaga serie a motivelor estetice pentru ca cititorii să aibă prezentă în minte cea mai mare parte dintre ele și să le revadă în succesiunea lor. Acest procedeu va constitui, poate, începutul unei treceri în revistă mai bune, mai complete, mai sistematice a încercărilor de confruntare a noțiunilor, a concepțiilor, a teoriilor.

BIBLIOGRAFIE *

I. LUCRĂRI GENERALE

Antologii. Lexicoane

CARITT E. F. (ed.), *Philosophies of Beauty, from Socrates to Robert Bridges*, Oxford, 1962, (ed. . 1947).

Encyclopaedia Britannica, Chicago — London — Toronto, 1956. GILMORE HOLT E. (ed.), *The Literary Sources of Ari*

History, Princeton. 1947 — *A Documentary History*

of Art, Garden City - New York, 1957/8. *Grande Antologia Filosofica*, Milano, 1954—1971, 21 voi.

Ilg. A., *Quellenschriften für Kunstgeschichte*, Wien, 1871.

Istoriia Estetiki, red. princ. M. F. Ovsianikov, Moscova, 1962-1968. LALANDE, A., *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, ed. a IX-a, Paris, PUF, 1962. MARINO A., *Dictionnaire de idées littéraires*, voi. I, București, 1973. PLEBE A., *Estetica*, Firenze, 1965.

WIENER PH., P. (ed.), *Dictionary of the History of Ideas*,

N. Y., 1973. ALLEN W. D., *Philosophies of Music History*, 1939,

ed. a II-a, 1962. *Ari and Society, Collection of Articles*, Moscova, 1968. BAUMLER A., *Ästhetik*, München — Berlin, 1934. BAYER R.,

Histoire de l'esthétique, 1961. BEARDSLEY M. C., *Aesthetic from Classical Greece to*

the Present 1966. BOSANQUET B., *History of Aesthetic*, London - N. Y.,

1892; ed. n. N. Y., 1957. CHAMBERS F. P., *Cycles of Taste*, 1928; - *History*

of Taste N. Y. 1932. CHARPIER J., SEGHERS P., *L'art poétique*, Paris, 1956.

* Pe baza materialelor bibliografice ale autorului, bibliografia a fost pregătită pentru tipar de Janusz Krajewski.

DRESDNER A., *Die Entstehung der Kunstkritik*, I, 1915;

ed. n. 1968. GILBERT K. E., KUHN H., *A History of Aesthetics*,

1939; ed. n. 1954.

GRINTEN, E. VAN DER, *Enquiry into the History of Art*, Amsterdam, 1952.

UAUSER A., *The Social History of Art*, London, 1951.

HEIMSOETH H., *Die sechs grossen Themen der Abend-ländischen Metaphysik*, 3. Aufl., Darmstadt, f.a.

KALLEN H. M., *Art and Freedom ...* N. Y., 1942, 2 voi.

KRISTELLER, P. O., *The Modern System of Arts*, „Journal of the History of Ideas”, voi. XII- XIII, 1951-

1952. LOTZE H., *Geschichte der Ästhetik in Deutschland*, 1868. LOVEJOY A. O., *The Great Charm of Being ...* Cambr.,

Mass. 1936. MENENDEZ Y PELAYO M., *Historia de las ideas este-*

ticas en España, 1883 — 1891, 7 voi., ed. prese. 5 voi.,

Madrid, 1940, reed. 1962. *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Milano, 1959. PANOFKY, E., *Idea, ein Beitrag zur*

Begriffsgeschichte

der älteren Kunst—Theorie, Leipzig, 1924, red. 1960. BAINSBURY G., *History of Criticism and Literary*

Taste, 1902. FICHÄFKE R., *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*,

1934. SCHASLER M., *Ästhetik als Philosophie des Schönen*

und der Kunst, voi. I, Berlin, 1872. SCHLOSSER, J. VON, *Stilgeschichte und Sprachgesch-*

chte der bildenden Kunst, München, 1935; — *die Kunst-literatur*, 1924. TATARKIEWICZ W., *Istoria esteticii*, trad. rom., Buc, ed. Meridiane, 1978, 4 voi. (ed. pol. in 3 voi., Wrocław — Warszawa — Kraków, 1967). ZIMMERMANN N., *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, Wien, 1865; *Geschichte der Ästhetik ...*, 1858.

ANTICHITATEA. Texte

MULLACH F. W. A. (ed.). *Fragmenta philosophorum graecorum*, Paris, 1860-1867 — 1871, 3 voi. DIELS H. (ed.), *Die Fragmente der Vorsokratiker*, ed. a XII-a, Dublin, 1966 — 1968, 3 voi; *Poetarum philosophorum fragmenta*, Berlin, 1901; *Doxographi graeci*, 1879, ed. III-a Berlin, 1958. ARNIM, J. VON (ed.), *Stoicorum veterum fragmenta*, Leipzig, 1903-1905, 3 voi., ed. n. Stuttgart, 1964. USENER H. (ed.), *Epicureu*, Leipzig, 1887. *Herculanensia Volumina quae supersunt collectio prior*, Napoli, 1793-1855, 2 voi.; *coli. altera*, (1861-1876, 2 voi.). JAN, G. VON (ed.), *Musici scriptores graeci*, 1895. KRUGER J., (ed.) *Ästhetik der Antike*, Berlin, 1964. AETIUS, *Doxai (Placita philosophorum)*, atrib. lui Pseido-Plutarh, ed. H. Diels. *Doxographi graeci*, ed. a III-a, Berlin, 1958. AULUS GELLIUS, *Noctae Atticae (libri XX)*, Oxford, 1968. ARISTOFAN, *Thesmophoriazusiai*, eă. princeps, 1515 (Juntina) ed. B. B. Rogers, Londra, 1904. ARISTOTEL, *De interpretatione; Topica; Physica; De rhetorica; De poetica; Metaphysica; Ethica Eudemia*, in *Aristotelis Opera*, ex rec. I. Bekkeri, ed. II, Berlin, 1960—1961 (textul grec). CICERO, *Academica; Tusculanae disputationes; De oratore; Orator; De officiis; De natura deorum; De finibus; Pro Archia poeta*; în: *Opera quae supersunt omnia*, ed. I. C. Orelli, J. G. Bailer. O. Halm, 8 voi., 1833-1861. DEMETRIOS DIN FALERON (atrib. lui), *De elocutione*, ed. F. Wehrli în: *Die Schule des Aristoteles*, Basel, voi. IV., 1949. *Dialexeis*, in: H. Diels, *Fragmente der Vorsokratiker*, 1966. DIOGENES LAERTIOS, *Vitae philosophorum*, Oxford, 1964. DION CHRYSOSTOM, *Oratio Olympica XII* (din anul 105 e.n.), Braunschweig, 1844, 2 voi. DIONYSIOS DIN HALICARNAS, *De compositione verborum*, ed. H. Usener, L. Rademacher, Leipzig, 1904. DIONYSIUS THRAX, *Ars grammatica, Scholia...*, ed. J. Bekker în: *Anecdota Graeca*, Berlin, 1916. EPICTET, *Enchiridion — Gnomologium*, trad. pol., Warszawa, 1961. FILODEMOS DIN GADARA, *De poemata*, ed. Ch. Jensen; *Philodemos uber die Gedichte V Buch*, 1923; — *De musica*, ed. J. Kemke, *Philodemi de musica librorum quae extant*, 1884. FILON DIN ALEXANDRIA, *De Monarchia; De Moyse; De animalibus; De epiphaneia mundi*, in: *Opera*, ed. Mangey, Londini, 1742, 2 voi.-; *Inedita*, ed. Tischendorf, 1868. FILOSTRATUS MAJOR, *Vita Apollonii (de Tyanae)* în: *Opera*, ed. Kayzer, Ziirich, 1844; *Imagines*, Lipsiae, 1883; *Libellus de arte gymnastica*, ibid., 1883, ed. n. 1909. GALENUS DIN PERGAM, *Protrepticon epi iatrikes*, ed. G. Kaibel, Berlin, 1894; *De placitis Hippocratis et Platonis (Opera omnia)*, ed. G. G. Kiuhn, Leipzig, 1821 — 1833, 20 voi.). HERMOGENE DIN TARS, *De statibus*, ed. J. Kowalski, Wrocław, 1947; *De Commentarii in Hermogenis Status ...*, „Eos”, XLI, 1940-1946. HERODOT DIN HALICARNAS, *Historiae*, ed. Schweig. häuser, Paris-Strasbourg 1816, 6 voi. HORATIUS FLACCUS, *Ars poetica*, ed. Orelli, Ziirich., 1886. ISOCRATES, *Panegyricus*, ed. Baiter u. Sauppe, Ziirich, 1846. KALLISTRATOS, *Descriptiones*, ed. C. Schenkl, E. Reisch, Teubner, 1902. LUCIAN DIN SAMOSATA, *Charidemus; Paideia; De domo ...* in: *Opera*, ed. Reitz, Zweibrücken, 1789 — 1793, 10 voi. LUCRETIUS CARUS, *De natura rerum libri VI*, ed. H. Diels, Berlin 1923/4. MAXIM DIN TYR, *Orationes, Dissertationes*, ed. princeps H. Estienne, Paris, 1557; ed. a II-a, Reiske, Leipzig, 1774, 4 voi. PAUSANIAS, *Periegesis tes Hellados*, ed. J. G. Frazer, 1898, 6 voi. PLATON, *Faidros; Filebos; Ion; Protagoras, etc.*, trad. pol., Warszawa, PWN, 1957-1959. PLINIUS CEL BĂTRÎN, *Naturalis Historia*, ed. D. Delfsen, Berlin, 1866-1873. PLOTIN, *Opera*, ed. T. Dohner, F. Diibner, Paris, Didot, ffd 1839-1855 3 voi. PSEUDO-LONGINOS, *Dionysii vel Longini De sublimitate libellus*, ed. Vahlen, Stuttgart, 1967; *Opera quae supersunt*, Teubner, 1905—1914, 4 voi. *Ad Lucilium epistolae morales*, ed. L. D. Reynolds, Oxford, 1965, 2 voi. QUINTILIAN, *Institutiones oratoriae*, ed. Kriiger, Leipzig, 1861. SEXTUS EMPIRICUS, *Adversus mathematicos* (trad. engl. R. G. Bury, *Against the Professors*, 1949); ed. H. Mutschmann, Leipzig, 1912—1914. STOBAIOS (I. STOBAEUS), *Eclogae physicae et ethicae*, Oxford, 1850; *Anthologion*, ed. Meinecke, Leipzig, 1855 - 1857. THEON DIN SMYRNA, *Peri ton Kata th mathematikon chresimon eis tin Platonos anagnosis*, ed. E. Hiller, Teubner, 1878. VITRUVIUS, *De architectura*, ed. Schneider, Leipzig, 1804-1808, 4 voi. XENOFAN DIN COLOFON, *Philosophorum Graecorum veterum operum reliquiae*, ed. Karsten, Amsterdam, 1835

(împreună cu: Clement Alexandrinul, *Siromala* (Diels, *Fragm. der Vorsokratiker*). XENOFON, *Commentarii; Convivium; Oeconomicos*; ed. Schneider, Leipzig, 1825-1849, 6 voi.

Studii

ABERT H., *Die Lehre vom Ethos in die griechischen Musik*, 1899. BRUNIUS T., *Inspiration and Katharsis ...*, Uppsala, 1966.

DEONNA W., *Primitivisme et Classicisme* în: „Recherches” 2/1946.

GHYKA MATILA, *Le nombre d'or, rites et rythmes pythagoriciens*, ed. I, Paris, 1939, ed. a II-a ibid., 1952, 2 voi.

GOMPERZ TH., *Herculanische Studier*, Leipzig, 1865.

GRASSI E., *Die Theorie des Schönen in der Antike*, Köln, 1962. HERRIGK, M. *The Fusion of Horacian and Aristotelian Literary Criticism*, Urbana, 1946. HOWALD E., *Eine vorplatonische Kunsttheorie*, „Hermes”,

LIV, 1919. INGARDEN R., *Studii de estetică*, trad. rom., Buc., ed.

Univers, 1978. KULPE O., *Anfänge der psychologischen Ästhetik bei den Griechen*, 1906. MADYDA W., *De arte poetica post Aristotelem exulta*,

, Krakow, 1948. MULLER E., *Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten*, 1834-1837, 2 voi. NIETZSCHE FR., *Geburt der Tragödie*, 1871. PERPEET W., *Antike Ästhetik*, 1961. PLEBE A., *Origini e problemi de V estetica antica*, 1959. POHLENZ M., *Die Anfänge der griechischen Poetik*,

Göttingen, 1920; *Die Stoa-Geschichte einer geistigen*

Bevegung, 1948. SGHUEL P. M., *Platon et Van de son temps*, Paris, 1933. SGHWEITZER B., *Die bildende Künstler und der Be-*

griff der Künstlerischen in der Antike, Tübingen,

1925. UTITZ E., *Bemerkungen zur altgriechischen Kunsttheorie*, Berlin, 1959.

WALTER J., *Geschichte der Ästhetik in Altertum*, 1893. WINCKELMANN J. J., *Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764, ed. n. Berlin, 1943.

III. EVUL MEDIU

Lexicoane

BLAISE, A. *Dictionnaire latin-français des auteurs chrétiens*, 1954. BOUYER L., *Dictionnaire théologique*, 1963. DU CANGE, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, ed. n. 1937. GODET P., *Dictionnaire de théologie catholique*, 1924. JOUVE, E. G., *Dictionnaire d'esthétique chrétienne* în: Migne, *Troisième encyclopédie théologique*, t. XVII, Paris, 1856.

Texte

COUSSEMAKER, E. DE, *Scriptorum de musica medii aevi*, Paris, 1864—1876. GERBERT M., *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, 1784, 3 voi.

MIGNE, *Patrologia Latina*, Paris, 1844-1855, 221 + 4 voi- — *Series graeca*, 1856—1866, 161 + 1 voi. (completate de P. F. Cavallier, 1912).

MONTANO R., *L'estetica nel pensiero cristiana*, 1954.

Original Treatise dating from the XII th to XVIII Centuries on the Arts Painting, ed. Mary P. Merri-field, London, 1849, 2 voi.

SCHLOSSER, J., von, *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters*, Wien, 1896.

ABELARD, *Logica „Ingredientibus”* în: *Opera*, ed.

B. Geyer, Munster, 1919-1933, 4 voi. ACHARD DE ST. VICTOR, *De Trinitate*, fragm. în „Recherches de Théologie ancienne et moderne”, XXI,

1954_1955

ALAIN DE LILLE în: *Patrol. Lat.*, i. 210 (1855); v. și

Th. Wright, London, 1872. ALBERT CEL MARE, *Opera*, ed. Coloniensis, B. Geyer, 1951.

ALCUIN, *Rhetorica*, ed. Frobenius, Regensburg, 1777.

ALEXANDER DIN HALES, *Summa Theologica*, Firenze, 1928-1948, 4 voi.

ATHANASIUS, *Oratio contra gentes*, Migne, *Patrol. gr.*,

t. 25. AUGUSTIN [in] Migne, *Patrol. lat.*, t. 32-47. BERNARD DE CLAIRVAUX, *Apologia ad Guillelmum*,

Patrol. lat., t. 182. BOETIUS, *De institutione musicae libri quinque; Topi-*

corum Aristotelis interpretatio — ibid., t. 64. BONAVENTURA, *Opera*, Firenze, 1882-1902, 10 voi. CASSIODOR, în *Patrol. Lat.*, t. 70. CLEMENT ALEXANDRINUL, în *Patrol. gr.*, t. 8. CLAREMBAULT DIN ARRAS, *Expositio super Boethii*

De Trinitate, ed. W. Jansen, 1926. DANTE în: *Le Opere, testo critico*, ed. M. Bărbî, Firenze,

1960. DLUGOSZ JAN, *Roczniki... (Anale)*, Warszawa, 1961-

1973, 3 voi. DUNS SCOTUS J., *Opera omnia*, Lyon, 1639, retip.

Hildesheim, 1968, 4 voi. ERIUGENA, JOH. SCOTUS, în: *Patrol. lat.*, t. 122;

ms. 202 din Douai în: „Revue des Sciences philos.

et theol.”, XXXIV, 1950. GILBERT DE LA PORREE, în: *Patrol. lat.*, t. 64; v.

și ed. B. Geyer, Munster, 1909. (TUIBERT DE NOGENT, *De vita sua*, ibid., t. 156. GUILLAUME D'AUVERGNE, *De bono*

ct malo, ed.

H. Pouillon, 1946. GUNDISSALINUS DOMINICUS, *De divisione philosophiae* 1150, ed. Baur, 1925. HRABAN MAUR, în: *Patrol. lat.*, t. 107, 112. HUGUES DE ST. VICTOR, *Didascalicon*, VII, *ibid.*, t. 176. ISIDOR DIN SEVILLA, *ibid.*, t. 83. JOHN OF SALISBURY, *ibid.*, t.199 ; v. și ed. C. J. Webb, Oxonii, 1929. KILDWARBY ROBERT, *Tabulae super originalia Patrum*, ed. D. A. Callus, 1948. KONRAD DIN HIRSCHAU, *Dialogus super auctores*, ed. R. B. C. Hughens, coli. Latomus, XVII. MATHIEU DE VENDOME, *Ars versificatoria* în: *Les Arts poetiques du XII et du XIII siecles*, Paris, 1924; ed. n., 1958. *Musica Enchiridiasis*, ed. M. Gerbert, 1784. NECKHAM ALEX., *De laudibus divinae sapientiae*, ed. Th. Wright., London, 1863; ed. n. N. Y 1963. OCKHAM W., *Expositio aurea super artem veteram*, Bologna, 1496; *Commentarii (sive Questiones)*, Lyon, 1495. ORIGENES, *Opera Omnia* în: *Patrol. gr.*, t. 11-17, retip. 1960—; 1964. PSEUDO-AREOPAGITA, în: *Patrol. gr.*, t. 3. RICHARD DE ST. VICTOR, *Benjamin maior*, în: *Patrol. lat.*, t. 177. SAVONAROLA GIROLAMO, *De simplicitate vitae christianae*, Lyon, 1638; *Prediche*, Fior., 1496; *Prediche e scritti*, Milano, 1930. TERTULLIAN în: *Patrol. Lat.*, t. 1-2. THOMAS OF YORK, *Sappientale sive Methaphysica*, ed. H. Pouillon, 1946. TOMAS DIN AQUINO, *Opera omnia*, editio Leonina, 2 voi. ULRICH ENGELBERT din Strasbourg, *Liber de summo bono ; De pulchro*, ed. M. Grabmann, Miinchen, 1925/6. VASILE CEL MARE, *Homilia in Hexaemeron* în: *Patr. gr.*, t. 29. VINCENT DE BEAUVAIS, *Speculum quadruplex*, Strasbourg, 1473, 10 voi. WITELLO, *Optica (perspectiva)* în: C. Baemker, *Bei-träge z. Geschich. d. Philos. des Mittelalters*, t. 3., 1908.

Studii

ASSUNTO, R., *Die Theorie des Schönen im Millelalter*, Köln, 1963. BRUYNE, E. DE, *Eslhetique paienne ...*, „Rev. Intern. de Philos.”, nr. 31/1955; *Etudes d'eslhetique medievale*, Gand-Bruges, 1946, 3 voi.: *Esthetique du Moyen Age*, Louvain, 1947 (ed. în 1, flamandă, Antwerpen, 1951 — 1955). GARIN E., *Medioevo e Rinascimenlo*, 1954. GOURMONT, R. de, *Le latin mystique*, 1922. GRABMANN, M., *Geschichte der scholaslischen Methode*, 1909. HEMPEL, E., *Nicolaus von Cues ...* în: *Ber. der Sachs. Akad. der Wiss., Phil. Hist. Klasse*, Bd. 100, Heft 3. 1957. MARIETAN J., *Probleme de la classification des sciences d'Aristote a St. Thomas*, 1901. MARITAIN J., *Art et Scholastique*, Paris, 1920, ed. a IV-a, 1947.. MICHELIS, P. A., *An Aesthetic Approach to Byzantine Art*, 1955; POUILLON, H., *La beaulte, propriete transcendante chez les scolastiques 1220—1270*, în: „Arch. d'hist. doctrinale et litt. au M. - A.” XI, 1946. REESE G., *Music in the Middle Ages*, 1940. RIEGL A., *Die spätrömische Kunstindustrie*, Wien, 1901; ed. n. 1926. SANTINELLO G., *Il pensiero di Nicolo Cusano nella sua prospettiva estetica*, 1958. SCHAPIRO M., *On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art*, London, 1947. SVOBODA K., *L'esthetique de St. Augustin et ses sources*, Brno, 1933. TATARKIEWICZ W., *Pisma zebrane* (Scieri complete), voi. II, Warszawa, 1972. THERY, G., *Etudes dionysiaques*, Paris, 1932-1937, 2 voi.: *Dionysiaca*, Solesmes, 1937.

IV. DE LA SEC. XV PÎNĂ LA MIJLOCUL SEC. XIX

Lexicoane. Antologii

ALSTED J. H., *Encyclopedia*, VII tomis distincta, Heronae, 1630, 2 voi; Lyon, 1649, 4 voi. BALDINUCCI F. *Vocabulario Toscano delVarte del Di-segno*, Firenze, 1681. *Dictionnaire de L'Academie Francaise*, Paris, 1694, 4 voi.; ed. n. 1878, 2 voi. GOCCLENIUS R., *Lexicon Philosophicum*, 1607. JOHNSON S., *Dictionary of the English Language*, London, 1755, 2 voi. RICHELET, P. C, *Le nouveau dictionnaire frangais*, 1680; ed. n. 1719. *Trattati d'arle del Cinquecenlo fra Manierismo e Controriforma*, ed. P. Barocchi, Bari, 1960, 3 voi. WATELET C, Levesque P., *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, Paris, 1792, 5 voi.

Texte

ADDISON J., *The Works*, London, 1854-1856-, 6 voi. AKENSIDE M., *The Pleasures of Imaginalion*, *ibid.*, 1744. ALBERTI L. B., *De pictura*, ed. Malle, 1950; *Opere voi-⁹¹ gări*, ed. A. Bomicci, Firenze, 1843 — 1849; *Opuscoli morali*, ed. C. Bartoli, Venezia, 1568; *De pictura*, *De statua*, ed. H. Janischek, Wien, 1877. ALGIATO A., *Emblemata*, Lione, 1548. ALISON A., *Essays on the Nature and Principles of Taste* 1790. ANDREI, Y. M., v. E. G. Jouve, *Dict. d'esth. chret.*, 1856. AVERLINO A. (Filarete), *Trattato d'architettura* (1457 — 1464) v. ed. New Haven, 1965, și ed. Milano, 1972. AVILER, A. C. d', *Cours d'architecture*, 1738. BACON FR., *Opera omnia*, London, 1857-1874, 15 voi., retip. 1960. BAILLIE J., *An Essay on the Sublime*, London, 1747, retip. Los Angeles, 1953. BALDINUCCI T., *Vita del cavaliere G. L. Bernini...*, 1682. BARBARO D., *Idieci libri delVarchiteclura di M. Vi-*

truvio, 1556. BATTEUX CH., *Les beaux arts reduits à un meme principe*, Paris, 1747. BELLORI G. P., *Le vite dei pittori, sculptori ed architetti moderni*, 1672, ed. n. Pisa, 1821. BEMBO P., *Opera*, Basileae, 1556, Venezia, 1729. BLONDEL N. F., *Cours d'architecture*, Paris, 1675-1683, 5 voi. r

BOCCACCIO G., *Opere volgari*, Fior., 1827-1834, *Boccaccio on Poetry*, ed. C. G. Osgood, Princeton. 1930. BOILEAU-DESPREAUX N., *Tràite du sublime et du merueilleux*, 1672; *Art poetique* 1674. BOSSE ABR., *Tràite des pratiques geoiwtrales*, Paris, 1645: *Senliments sur la distinction de diverses manieres de peinture et gravure*, ibid., 1649; *Le peindre converty*, Paris, 1667. BOUHOURS D., *La maniere de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, Paris, 1687; ed. a li-a 1691. BRISEUX, CH. E., *Tràite complet d'architecture*, aprox. 1750; *Tràite du beau essentiel*, 1752. BRUNO GIORDANO, *Opera latine conscripla*, ed. a III-a, Florentiae, 1891, 8 voi. BURKE E., *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London, 1757; od. crit. cu coment., London — N. Y. 1958. CAPRIANO G. P., *Della vera poetica*, Vinegia, 1555. CARDANO G., *De rerum varietate libri XVII*, Basilea, 1537; *Apologia in De subtilitate*, 1550 — ed. Lyon, 1663. CASTELVETRO L., *Poetica d'Aristotele volgarizzata* 1570; *Correzione di alcune cose del dialogo delle lingue di B. Varchi*, 1572. CASTIGLIONE B., *Il cortegiano*, Venezia, 1528; v. și *Opera*, 1737; *Lettere*, Padova, 1766 — 1777, 2 voi. CENNINI C., *Trattato della pittura (II libro delVarte)*, Firenze, 1859.

CHANTELOU, P. F. de, *Journal de voyage du chevalier Bernini en France*, 1877. CHAPELAIN J., *Opinion sur le poeme d'Adonis*, 1623. COLONNA FR., *Hypnerolomachia Poliphili* (1467); ed-A. Ilg, 1872. COMANINI G., *Il Figino*, Mantua, 1591. GONDILLAG, E. B. de, *Essais sur les origines des connais-sances humaines*, 1746. CORNEILLE P., *Discours de l'utilite et des parties du poeme dramatique*, 1660; v. și în *Oeuvres*, ed. Marty — Laveaux, 1862.

CROUSAZ, J. P de, *Tràite du beau*, Amsterdam, 1715, 2 voi.; ed. a li-a 1724. CUSANUS NICOLAUS, *De visione Dei; De ludo globi*, în: *Opera Omnia*, Basileae, 1565. DANTI V., *Trattato delle perfette proporzioni*, 1567; v. și ed. P. Barocchi, Bari, 1960. DESCARTES R., *Lettre à M. de Mersenne*, 18.3.1630, ed. Adam et Tannery, t. I, p. 132. DIDEROT D., *Oeuvres esthetiques*, ed. P. Verniere, Paris, 1959. DOLCE L., *Dialogo della pittura...*, Venezia, 1557. DUBOS J. B., *Reflexions critiques sur la poesie, la peinture et la musique*, Paris, 1719; ed. revăzută, 1733. DURER, ALBR., *Vier Bucher von menschlicher Proportion*, Niirnberg, 1528; ed. lues. 1958 și Ziirich, 1969; *Albrecht Durers schriftlicher Nachlass*, ed. Heidrich, Berlin, 1908. ERASMDIN ROTTERDAM, *Ciceronianus* (1518), Basileae, 1540/1. FELIBIEN DES AVAUX, A., *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, 1706, 3 voi.; *Des principes de l'archilccture, de la peinture et des autres arts ; Conferences de VAcademie Royale de peinture ei de sculpture...*, 1668; *L'idee du peintre parfait*, Londres, 1707; *Entretiens sur la vie et les ouvrages de N. Poussin*, ed. P. Gailler, 1947. FIGINO, M., *Opera*, Basilea, 1561, 1576, Paris - Geneve, 1641. FIRENZUOLA A., *Discorsi...* în: *Ragionamenti*, 1548; ed. n. 1884. FRACASTORO G., *Opera*, 1584, trad. engl. R. Kelso, 1924. FRANCISCODA IOLLANDA, *Dialogos em Roma*, 1538; trad. engl. 1928. FREART DE CHAMBRAY, *Idee de la perfeclion de la peinture*, 1662. FRESNOY, CH. A. DU, *De arte graphica*, 1667; *L'art de la peinture*, trad. fr. 1668. GALILEI G., *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*, Firenze, 1632. GALILEI V., *Dialogo della musica antica e della moderna* 493 (1581), ed. I 1602. GAURICUS P., *De sculptura*, 1504, ed. H. Brockhaus, 1886; *De arte poetica*, 1541; ed. crit. A. Chastel et R. Klein, Geneve — Paris, 1969. GERARD A., *An Essay on Taste...*, London, 1759. GHIBERTI L., */ commentarii* (1436) ed. J. Schlosser, 1912; Morisani, 1947. GOETHE J. W., *Ausgewählte philosophische Texte*, hrsg. W. Girmus, Berlin, 1962; *Werke*, Weimar, 1896, t. 37; *Über Kunst und Lileratur*, Berlin, 1953; *Breifwechsel zwischen Schiller und Goethe*, Stuttgart, 1856, 2 voi.; recenzie asupra cărții lui J. G. Sulzer în *Werke*, v. mai sus. GRACIÁN Y MORALES, B., *La agudeza y arte de ingenio*, Madrid, 1664; *El criticon*, ed. fr., 1696; *Uhomme universel*, 1723. GROTIUS H., *De iure belii et pacis*, Paris, 1625; ed. n. 1869/70. HARRIS J., *Three Treatises, ihe First concerning Art, the Second Concerning Music, Painting and Poetry ...*, 1744. HEGEL G. W. F., *Vorlesungen uber die i's«/«;a/c*, 1818/1829,

Berlin, 1955. HERBERT OF CHERBURY, LORD E., *Tractatus de veritate* ..., Paris, 1624. HOBBS TH., *Leviathan*, 1651. HOGHART W., *Analysis of Beauty*, London, 1753; ed. n. Oxford, 1955. HOME H. (Lord Kames), *Elements of Criticism*, Edinburgh, 1762, 3 voi. HUME D., *Treatise of Human Nature*, 1739/40; *Essay of the Standard of Taste*, 1757. HUTCHESON, FR., *An Enquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue* ..., London, 1725; ed. a IV-a, 1738. JOUFFROY TH., *Cours d'esthetique* ..., 3-ieme ed. Paris, 1875. JUNIUS FR., *De pictura veterum*, Amsterdam; trad. engl. 1638. KANT IM., *Kritik der Urteilskraft*, 1970. KEATS J., *Endymion* în: *The Poetical Works*, ed. Formann, London, 1889. KNIGHT-PAYNE, R., *An analytical Inquiry into the Principles of Taste*, ed. a III-a, London, 1805. KOPERNIK M., *De revolutionibus orbium coelestium*, 1543. LA MOTTE-HOUDAR, A. DE, *Oeuvres*, Paris, 1754, 10 voi. LE BRUN CH., *Conference sur l'expression generale et particuliere des passions*, Paris, 1715. LEIBNIZ G. W., *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, 1765; *Principes de la nature et de la grace*..., 1740; *Meditationes de cognitione, veritate et ideis*, 1684, ed. Erdmann, 1840. LEONARDO DA VINCI, *Trattato della pittura*, 1498, Cod. Vat. nr. 1270, ed. H. Ludwig, 1882; ed. facs. Princeton, 1956. LESSING G. EPHR., *Laokoon* ..., ed. Weimar, 1963, t. 3. LOMAZZO G. P., *Trattato della pittura* ..., Milano, 1584; ed. n. 1844; *Idea del disegno della pittura*, Milano, 1580. LOPE DE VEGA CARPIO, F., *Nouvel art dramatique*, trad. fr. M. Damas-Hinard, 1861. LUTHER M., *Ausgewählte Werke*, ed. Borchardt, München, 1922-1925, 8 voi. MALEBRANCHE N., *Oeuvres*, ed. *De Genoude et de Lourdoucix*, 1837. MANDER, C. VAN, *Het Schilderboek*, Haarlem, 1604; ed. fr. H. Hymans, 1884. MANETTI G., *De dignitate et excellentia hominis*, 1532. MEIER G. F., *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, Halle, 1748-1750. MENDELSON M., *Betrachtungen über die Quellen der schönen Künste und Wissenschaften*, 1757. MENESTRIER C. F., *Philosophie des images*, 1682; *Les recherches du Mason*, 1683. MESNADIÈRE, J. DE LA, *La poétique*, 1639. MICHELANGELO, *Le lettere*, approx. 1550; Bime, Firenze, 1623. MINTURNO A. S., *De poeta*, 1509; *L'arte poetica*, 1564. MONTAIGNE, M. DE, *Essais*, Bordeaux, 1580, 2 voi.; Paris, 1582, 3 voi. MONTESQUIEU, CH. L. DE SECONZAC DE, *Essais sur le goût*..., *Encyclopedie*, 1756. MURATORI, L. A., *Della perfetta poesia italiana*, 1706; *Beflessioni sopra il buon gusto* ..., Venezia, 1708; *Della forza della fantasia*, 1745. NICOLE P., *Traité de la vraie et de la fausse beauté* ..., Amsterdam, 1720. NIFO A., *De pulchro*, 1631. PACIOLI, *De divina proportione*, 1509; ed. n. Wien, 1889. PALLADIO A., *I quattro libri dell'architettura*, 1570. PALLAVICINO P. S., *Considerazioni sopra Varie dello stile e del dialogo*, Roma, 1646. PASCAL BL., *Oeuvres*, ed. de la Pleiade, Paris, 1954. PATRIZI F., *Della poetica* ..., Ferrara, 1586. PERRAULT CH., *Paralleles des Anciens et des Modernes*, 1692-1697, 4 voi. PERRAULT CL., *Ordonnance des cinq espèces de colonnes* ..., 1683; *Les dix livres d'architecture de Vitruve avec notes* ..., 1837. PETRARCA, FR., *Opera*, ed. J. Herold, Basilea, 1554-1581, 4 voi.; *Scritti inediti*, Trieste, 1874. PICCOLOMINI AE. S., (papa Pius al II-lea), *Opera*, Ba⁴⁹⁵ sel, 1571. PICO DELLA MIRANDOLA G., *Commento alla canzone di G. Benivieni*... 1731; ed. n., Bologna, 1946; *Oratio de hominis dignitate*, Firenze, 1942. PIERO DELLA FRANCESCA, *De perspectiva pingendi*, ed. 1894; Wien, 1899; ed. n. Firenze, 1942. PILES, R. DE, *Cours de peinture par principes*, 1708. PINO P., *Dialogo di pittura*, Venezia, 1548; ed. n. Bari, 1960. POLIZIANO A., *Panepistemon, hoc est omnium scientiarum ... brevis descriptio*, 1491. POUSSIN N., *Correspondance*, Paris, 1911; *Lettres*, ed. 1929; *Lettres et Propos sur l'Art*, Paris, „Miroirs de l'Art", 1964; v. și Bellori, *op. cit.*, 1672. PRICE U., *An Essay on the Picturesque as Compared with the Sublime and the Beautiful*, London, 1794 — 1798, 2 voi. QUATREMÈRE DE QUINCY, A. CH., *Considerations sur l'art du dessin*, 1791. RĂCAN, H. DE, *Ouvres*, Paris, 1724. RACINE J., *Principes de la tragedie*, ed. E. Vinaver, 1951. RAFAEL SANZIO, *Lettere*, ed. J. D. Passavant, Paris, 1860. RAPIN R., *Reflexions sur la poetique de ce temps* ..., 1675. REISCH G., *Mährigita filosofica*, 1503; trad. ital., Venezia, 1600. REYNOLDS J., *Seven Discourses on Arts*, London, 1778; ed. noi, 1956, 1961. RICHARDSON J., *Works*, London, 1792. RIPA C., *Iconologie*..., Roma, 1593; ed. n. 1603, 1945. ROBORTELLO FR., *In librum Aristotelis De arte poetica explanationes*, 1548. RONSARD, P. DE, *Oeuvres*, Paris, 1567, 4 voi.; *Oeuvres choisies*, Paris, 1862, 2 voi. SAINT-EVREMONT, CH. DE, *Oeuvres completes*, Londra, 1705, 2 voi. SANDRART AUS STOCKAU, J. VON, *L'Academia Te-desca dell'architettura, scultura e pittura*, Nürnberg, 1675;

ed. n. A. R. Peltzer, 1925. SAVONAROLA G., *De simplicitate vite christianae*, ed. 1638, t. III. SCALIGER G. C., *Exotericarum exercitationum liber XV De subtilitate ad, H. Cardanum*, Frankfurt, 1582; *Poetices libri VII*, 1561. SCHILLER, FR., *Über Kunst und Wirklichkeit*, Leipzig, 1959. SCHLEGEL A. W., *Vorlesungen über Theorie und Geschichte der bildenden Künste*, Berlin, 1827. SCHLEGEL FR., *Über des Studium der griechischen Poesie*, 1798. SCHLEGEL J. E., *Ästhetischen und dramaturgischen Schriften*, 1887. SCHOPENHAUER A., *Sämtliche Werke*, Leipzig, 1841-1892, 6 voi.. SHAFESBURY A. A. C., *Characteristics*, London, 1771, 3 voi.; ed. n. 1900, 2 voi. SIDNEY PH., *The Defence of Poesie*, 1594; ed. n. 1904. SMITH A., *Of the Beauty*, 1759. SPINOZA B., *Epistola ad H. Boxei*, 1674, ed. Van Vloten — Land II, 370. STEIN K. H., *Die Entstehung der neueren Ästhetik*, Stuttgart, 1886; retip. 1964. STEWART D., *Elements of the Philosophy of the Human Mind*, London, 1818-1821. SULZER J. G., *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig, 1771-1774, 5 voi; 1792-1799; retip. 1967-1970. TASSO T., *Discorsi delVarte poetica*, ed. Solerti, 1901; *Allegoria*, 1581; *Lezione sopra un sonetto*, 1582, ed. Guasti, 1875. TESAURO EM., *Canocchiale Aristotelico*, 1654. TESTELIN, II., *Senliments des plus habiles peinlres sur la pratique de la peinture et de la sculptare*, 1969. TINCTORIS I., *Complexus effectuum musicae*, aprox. 1475, ed. Coussemaker, 1876; *ibid.*, *Deffinitorium musicarum*, TRISSINO G. G., *La poetica*, 1529. VALLA L., *Opera*, Basel, 1540-1543. VARCHI B., *Trattati...*, ed. Barocchi, t. I, Bari, 1960. VASARI G., *Le vite de piu eccellenti architetti, pittori e scultori...*, ed. G. Milanesi, 1878—1906. VAUVENARGUES, L. DE CLAPIERS DE, *Introduction à la connaissance de Vesprit humain*, 1747; ed. n. 1920. VICO G. B., *De nostri temporis studiorum ratione*, 1709; *Scienza nuova prima*, 1725; *Scienza nuova seconda*, 1744; ed. B. Croce etc, 1914-1941. VIDA M. G., *De arte poetica*, 1527. VIPERANO, Gu. A., *De poetica libri tres*, 1519. VISCHER F. TH., *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, Leipzig, Stuttgart, 1846—1857, 4 voi. WINCKELMANN J. J., *Abhandlungen von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen*, Dresden, 1763, 1771; *Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764; ed. n. 1934; *Briefe*, Berlin, 1952-1957, 4 voi; *Kleine Schriften ...*, Weimar, 1960. WOLFF, CHR., *Empirische Psychologie*, 1732. ZUCCARO F., *Videa de pittori, scultori e d'architetti*, 1718.

Studii

ANTAL F., *Florentine Painting and its Social Background*, London, 1947. 497 ASSUNTO R., *Vantichità come futuro ...*, Milano, 1973. BASCH V., *Essai critique sur Vestite tique de Kant*, Paris 1927. BATLLORI M., *La agudeza di Gracián ...*, Oxford, 1964. BATTISTI E., *// concetto d'Imitazione nel Cinquecento ...*, 1956; retip. in *Rinascimento e Barocco*, Torino, 1960. BENESCH O., *The Art of the Renaissance in the Northern Europe*, Cambridge — Mass., 1947. BIALOSTOCKI J., *O istorie a teoriilor despre artă (sec. XV—XX)*, trad. rom., Buc, ed. Meridiane, 1977. BLUNT A., *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, Oxford, 1940; ed. a li-a 1956. BRAY R., *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, 1957. BRIGANTI G., *La maniera italiana*, Roma, 1961. BRUNIUS T., *Mutual Aid in the Arts. From the Second Empire to Fin de Siecle*. Uppsala, 1972. BRUSTIGER GH. N., *Kants Ästhetik und Schellings Kunstphilosophie*, Halle, 1912. BURCKHARDT J., *Geschichte der Renaissance in Italien*, 1867. CASSIRER E., Kristeller P. O., Randall jr. J. H., *The Renaissance Philosophy of Man ...*, Chicago, 1956. CHASTEL A., *Marsile Ficini et Vart*, Geneve - Lille, 1954; ed. n. 1976; *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, 1959. CLEMENTS R. J., *Michelangelos Theory of Art*, N. Y., 1961; *Picta poesis*, Roma, 1960. EINEM, H. VON, *Goethe und die Kunst*, Hamburg, 1956. FAIRCHILD, A. H., *Shakespeare and the Arts of Design*, Univ. of Missouri, 1937. FALKE, J. VON, *Geschichte des modernen Geschmacks*, 1880. FOLKIERSKI W., *Entre le classicisme et le romantisme*, Cracovie-Paris, 1925. FONTAINE A., *Les doctrines d'art en France*, Paris, 1909. GARIN E., *Il Rinascimento italiano*, 1941; *La disputa delle arti nel Quattrocento*, 1947. GIDE A., Poussin, 1945. GOMBRICH E. H., *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*, London, 1966. KRANTZ E., *Essai sur Vesthetique de Descartes*, 1882. KURZ, O., *Barocco, storia di un concetto*, Venezia, 1963; *Barocco, storia di una parola*, in „Leftere italiane", XII, 1960. LEE R. W., *Ut pictura poesis*, „Art Bulletin", XXII, 1940. LEGRAND F. C., SLUYS F., *Arcimboldo et les arcimboldesques*, 1955. MG. KEON R., *Concept of Imitation*, „Modern Philology", XXXIV, 1936. MAHON D., *Studies in Seicento Art and Theory*, London, 1947. MANDOVVSKY E., *Untersuchungen zur Theologie des Cesare Ripa*, Hamburg, 1934. MONK S. H., *The Sublime, a Study of Criticai Theories in XVII Century in England*, N. Y., 1935.

NIVELLE A., *Kunst und Dichtungs Theorien zwischen Aufklärung und Klassik*, Berlin West, 1960.

ORS, E. D', *Du Baroque*, Paris, 1936.

PANOFISKY E., *Studies in Iconology*, N. Y., 1936; *Renaissance and Renascences in Western Art*, Stockholm, 1960.

PRAZ M., *Mnemosyne, The Parallel between Literature and Visual Art*, Princeton, 1970.

RIEGL A., *Stilfragen*, Berlin, 1893.

SMYTH C. H., *Mannerism and Maniera*, Locust Valley — N. Y., 1963.

SPENCER J. R., *Ut rhetorica pictura*, in: „Journal Warbourg”, XX, 1957.

TATARKIEWICZ W., *L'esthetique associationiste au XVII-e siecle*, „Revue d'Esthetique”, XII, 3, 1960.

TEYSSSEDRE B., *h'histoire de Vart du grand siecle*, Paris 1965

THORE' BJURGER TH., *De la Beaute dans les Arts* în „Revue Universelle des Arts”, t. 3, 1856.

THORPE G. D., *The Aesthetic Theory of Th. Hobbes*, Ann Arbor, 1940.

TONELLI G., *Zabarella inspirateur de Baumgarten ...* „Revue d'Esthetique”, XI, 1, 1956.

WEINBERG B., *A Hislory of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, 1961.

WEISBACH W., *Die klassische Ideologie*, 1933; retip. Wien, 1957.

WITTKOWER R., *Architectural Principles in the Age of Humanisme*, London, 1949; *G. L. Bernini, the Sculptor of the Roman Baroque*, ibid., 1955.

WOLFFLIN H., *Renaissance und Rarock*, Miinchen, 1888; *Die Klassische Kunst*, ibid., 1899; *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, ibid., 1915.

V. EPOCA CONTEMPORANĂ (SECOLELE XIX—XX) Antologii. Lexicoane

BARRETT E. (ed.), *Collected Papers on Aesthetics*, 1965.

Dictionnaire de Varchitecture moderne, Paris, 1964.

ELTON W. (ed.), *Aesthetics and Language*, N. Y., 1954, 1967.

Knaurs Lexikon moderner Kunst, 1955.

SEUPHOR II., *A Dictionary of Abstract Painting*, 1958.

Texte și monografii

ALEXANDER, S., *Space, Time and Deily*, 1920.

ARNHEIM R., *Art and Visual Perception*, Berkeley, 1957.

ARP H., *On my Way*, N. Y., 1948.

Art and Confrontation, London, 1970.

⁹ *L Art dans la Societe d'Aujourd'hui*, Neuchâtel, 1968.

ASCHENBRENNER K., *The Concept of Value*, Dordrecht, 1971.

BANHAM R., *Machine Aesthetics*, London, 1955; *The First Machine Age*, ibid., 1960; *Los Angeles ...*, ibid., 1971.

BARZUN J. M., *Classic, Romantic and Modern*, ed. I 1943, ed. a II-a, London, 1962.

BEARDSLEY M. C., *Aesthetic Experience Regained*, 1969.

BELL CL., *Art*, 1914 ed. n. N. Y., 1958.

BENSE M., *Aesihetica. Einfilhrung in die neue Ästhetik*. Baden-Baden, 1965.

BERGSON H., *Oeuvres*, ed. du Centenaire, 1963.

BIEMEL W., *Philosophischen Analysen zur Kunst der Gegenwart*, 1968.

BIRKHOFF G. D., *Aesthetik Measure*, Cambridge-Mass., 1933.

BREMOND II., *La Poesie pure*, Paris, 1929; ed. n. Grasset, 1937.

BRETON A., *Le surrealisme et la peinture*, 1928.

BULLOUGH E., *Aesthetics, Lectures and Essays*, London, 1957.

CASSIRER E., *Eidos und Eidolon*, 1924; *An Essay on Man*, N. Y., 1944.

CERNÎȘEVSKI V., *Arta și realitatea din punct de vedere estetic* (trad. rom., după ed. rusă din 1955).

CROCE, B., *L'estetica come scienza dell espressione...*, Bari, 1902; *Problemi di estetica...*, ibid., 1910; *Estetica I Breviario di estetica*, ib., 1926.

DESSOIR ML., *Ästhetik und allgemeine Kunslwissenschaft*, Stuttgart, 1906.

DUBUFFET J., *L'art brut prefere aux arls culturels*, 1949.

ECO U., *Modelli e strutture*, în: „Il Verri”, nr. 20, 1966.

EKMAN R., *Problems and Theories in Modern Aesthetics*, Malmo, 1960.

ELIOT T. S., *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, 1933.

FOCILLON H., *La vie des Formes*, Paris, 1934.

FRY R., *Vision and Design*, N. Y., 1920; ed. n. 1957.

GEHLEN A., *Zeitbilder zur Soziologie und Ästhetik der Modernen Malerei*, Frankfurt a/Main, 1965.

GHYKA, MATILA, *Esthetique des proportions dans Ies arts*, 1927.

GLEIZE A., METZINGER J., *Du cubisme*, 1912.

GOMBRICH E. II., *Art and Illusion*, ed. a II-a, N. Y., 1961.

GREENOUGH II H., *Form and Fonction*, ed. n. II. A. Small, 1947.

GROPIUS W., *Scope of Total Architecture*, 1943.

HAMANN R., *Ästhetik*, 1911.

HARTMANN, E. VON, *Ästhetik*, 1907-1909.

HARTMANN N., *Ästhetik*, 1953.

IEYL B. C., *New Bea rings in Aesthetics and Art Criticism. A Sludy in Semantics and Evaluation*, New Haven, 1943.

HODIN J. P., *Modem Art and the Modern Mind*, 1972.

HUISMAN D., *L'Esthetique*, 1959.

JUNG C. G., *Gesammelte Werke*, Ziirich, 1966—1971.

KANDINSKY W., *t)ber das Geistige in der Kunst*, ed. a V-a, 1956.

KLEE P., *Das bildnerische Denken ...*, Basel, 1956; *Vber die moderne Kunst* Bern, 1945.

KOESTLER A., *The Act of Crealion*, 1964.

KtJLPE O., *Grundlagen der Ästhetik*, Leipzig, 1921.

LALO CH., *Esthetique*, 1925.

LANGE K., *Das Wesen der Kunst*, 1907.

LANGER S., *Feeling and Form*, London, 1953; *Problems of Art*, N. Y., 1957.

LANGFIELD H. S., *The Aesthetic Attitude*, 1920.

LE CORBUSIER (Ch. Jeanneret), *Le Modulor*, Paris, 1950; *Feststellungen zur Architektur und Städlebau*, 1964.

LISTOWEL, EARL OF, *A Criticai History of Modern Aesthetics*, London, 1933.

LOOS N., *Ins Leere gesprochen*, în: „Sämtliche Werke” I, Wien, 1962.

LUKAGS G., *Werke*, Neuwied, 1963-1969.

MALRAUX A., *La metamorphose des dieux*, Paris, 1957.

MARCUSE II., *Kultur und Gesellschaft*, ed. a V-a, Frankfurt a/Main, 1965-1967., 2 voi.

MASER », *Grundlagen der Allgemeinen Kommunikationslehre*, Stuttgart, 1971.

MEINONG A., *Abhandlungen zur Erkennlnistheorie*, ed.

n. 1957. MOLES A., *Art et ordinateur*, Tournai, 1971; *L'esthetique experimentale ...* în: „Science de l'art", III, p. 23-28. MONDRIAN P., *De Nieuwe Beelding in de Schilderkunsk*, în: „De Stijl", 1917/8. MONOD-HERZEN, E. *Principes de la morphologie generale* I, 1956. MORPURGO-TAGLIABUE G., *L'eslhelique contempo-*
raine, 1960. MUNRO TH., *The Arts and their Inlerrelations*, Cleve-
land, 1951. OSBORNE H., *Aesthetics in the Modern World*, London,
1968. PICON G., *L'art dans la Societe d'aujourd'hui*, Geneve,
1967. POREMBSKI M., *Ikonosfera*, Warszawa, 1972. UEAD II., MARTIN L., *Gabo*, 1967. RODIN AUG., *L'art, entretiens*
reunis par Paul Gsell,
Paris, 1932. ROBRIG N., *Architektur und Natur*, în „Zeitschrift fur
Ästhetik", XV, 2, 1970.

o S.W —B
2 r^
3 3
CD "CS3
B -.CC P H

ag-**l-3**

o.;
.2;
£ 1 °
g^{re} M
^J— —I
rf^{*}= ce o
3 !
a 2
2.3
9 C. H C
2-mH O
o* i o
Hi. 2* -I, 2
MB 3
' Sh-
514 2. t'' .se ba s 3 ?r m 3
00 a 3
o'
s

1—O
★

*£ CSqci td L

o 00
C t^
no
a;
^ ^ ^**I**
3 -f o *'' 3 ... ? MS
£
M O H
fc4 c r £ 25 ^ E ta
fii ^F«- g fel"

^,3
ra a £

rn Pta
CC U3 l—^h
OT fc-, Oi_«rf *

2: ^
pî
Ci
taş
* ^
api

o şt
•fc*
o a
---,CD
S". ^ S- 2 o 3 tos.» a
2-taS 8 va -fi fi.

^î

3 a-
1
oi
CD
O
tai
£. CD 8^
^ t* s

—
« p
5 "
O
c' 3
I

I 0
I —

3 c ^
* * J
- ^ J

2
fef
•8:

I

ta
oi Ci
8
^ H 05
QQ «3
ce s-^-"

co ce- co coco cc H Oîf!OHHG Oi,d2 ciot-ffi^

ta" S

na
p
2

az

ca' at

s 3
o

a,

C'a

V

X Pi
- ca.
C8 C1

a

-f cs

"... to\$ b-at-:

Oci «,^— a mg CD „

\$".. £p ro

lii cD^" ^^^

3 • \$ £» O

Co
i m

0

⁵IV

Oi
a.-

m
fel.
CTQpU-3^
2 oQ" o'
^J.O^: p m * tE)CTQ
m l * ^ n B (O • _
Şi tn 3
m 3 \$. m se;
cc Kfc^
WgjZlOcog o- -atsi^^
H- = _ w co . - to
b
3
« a
^m S
m i,, c^^O
§ Şis' 03-
^^Ş
EcS §
- m -
a
CO HH
O)
o
CT5
CD **
a
o
•• t» »:»

li

3 ^
CD i
CD
3
. O
,3
3
S⁵
S
2
0 *g
3 4
P p
r' .
s
"
O
5 o
- -
T)

ga

•
te
+
mu
CD

'ro
*
0
3
-3

CSI CS
q o
• wg
o 50.
va -
O
cg
3'
, H 2 S r^
a tpŞ "te ^^S^4
*g S- cok

I 2 v" w

.-i? 3'

5^1 -

3

3 3

e

3

3

a

E

CD

3

3

S.5"

^3

(X)yD

o o

O 00

in

a

S

Cl

1

1

1

1

1

1

1

1

1

1

1

1

1

1

1

1

1

1

1

1

1

1

1

1

1

1

1

1

1

1

1

1

1

1

1

1

1

1

1

1

1

1

1

1

1

1

1

INDICE

Abbot, J., 598 Abelard, Pierre, 317 Abert, H. 138 Abramowski, E. 463, 466 Achard de Saint-Victor, (Achardus), 191 Aoton, J. B., 274 Adam, R., 388 Addison, J., 203, 204, 206, 221, 228, 229, 354, 445, 453, 467, 482 Adler, L., 120 Aetius, 412 Akenside, M., 228 Alain (Emile Chartier), 119 Alain de Lille, 317, 381, 413, 424 Albert cel Mare, 179, 201, 290, 335, 336, 360, 475, 481 Alberti, Leone-Batlista, 72, 167, 169, 187, 193, 219, 233, 239, 251, 263-265, 294, 295, 319, 320, 352, 382, 383, 411, 429, 440, 481 Aleuin (Albinus Flaccus), 191 Alembert, J. Le Rond d', 111, 415 Alhazen ('Aii al-Hasan), 207, 291 Alison, A., 206, 210, 234, 252, 306 Alsted, J. H., 107, 120 Anaxagoras, 420 Andromenides, 326

Andre, ^, M., 207, 245, 416
Angers, P. J., David d', v. David d' -, 269
Apelles, 160
Apollinaire, Guillaume, 123, 214, 483
Areopagitul, (Dionysios), v.
Pseudo-Areopagitul (Pseudo-Dionysios)
Arnheim, R., 345, 404, 461
Arnim, J. von, 232
Arp, Hans, 91
Anstofan, 136, 137, 378
Aristotel, 39-41, 49, 55, 64, 74, 96-98, 100-102, 113, 122, 128, 130, 132, 134, 137-139, 144, 146, 148,-150, 154-156, 160, 163, 171, 181, 182, 184, 186, 187, 192, 193, 202, 230, 257, 258, 282, 312, 314, 315, 335, 350, 376-379, 382, 383, 387-390, 400, 408, 409, 412, 419, 421-423, 434, 436,-439, 441, 443, 450, 453, 459, 462, 465
Aschenbrenner, K., 226, 323
Atanasie, sf., 191, 413
Athenaios, 160
Augustin, sf. (Aurelius Au-gustinus), 123, 125, 174, 186, 193, 194, 219, 220, 223, 288-290, 316, 318, 323, 351, 380, 422-424, 455, 481 05
Aulus, Gellius, 255 Averlino, A., v. Filarete Averrhoes, 381, 421
Babou, H., 396
Bach, J. S., 261
Bacon, Fi, 108, 109, 123, 269 Baillie, J., 248 Baldinucci, F., 220, 336, 385, 391 Balzac, H. de, 396 Banham, R., 237 Barbaro, D., 295 Barzun, J., 269, 275 Bate, W., 308 Batteux, Ch., 46,62-64, 66, 69, 72, 73, 109-113, 170, 171, 235, 354, 386, 389, 390, 393, 416, 475
Baudelaire, Ch., 88 Baumgarten, Alex., 46, 209, 223, 433, 434, 447, 453, . 475
Bayer, R., 244 Beardsley, M., 84 Beethoven, L. van, 271, 453 Bell, C, 70, 74, 220, 334, 401 Bellori, G. P., 188, 392, 414, 415 Bombo, P., 197, 243, 263, 320, 386 Bense, M., 189 Bergson, H., 77, 355, 402, 458 Bernard de Clairvaux, 318, 481 Ernini, G. L., 220, 385, 391 Bialostocka, J., 114 JBialostocki, J., 252 Blake, W., 273 Blaustein, L., 455 Blondei, Fr., 61, 62, 188,

301, 302, 304, 305, 321,
 415, 427 Boccaccio, G., 159, 169, 171,
 172, 239, 422
 Boetius (Anicius Manlius Se-verinus), 186, 290, 317, 439,
 Boileau-Despreaux, N., 247, 256, 414, 416, 429, 482
 Bonaventura, sf., 105, 325, 336, 346, 381, 439
 Bonnard, P., 173
 Borowy, W., 271
 Bosse, Abr., 321
 Bossuet, J. B., 260
 Boswell, J., 266
 Bouhours, D., 198, 207, 426
 Bousquet, J., 254
 Bouyer, L., 362
 Bremond, H., 463, 464, 466
 Briseux, C. E., 301, 304, 305
 Brodziriski, K., 254, 258, 259, 261, 267, 270, 271, 273, 430
 Brunius, T., 396
 Bruno, Giordano, 199, 297, 298., 410, 471, 482
 Briistiger, C. N., 172
 Brzozowski, St., 272, 431
 Buffon, G. L. de, 254
 Bullough, E., 460
 Burckhardt, J., 320
 Burke, E., 204, 221, 229, 248, 249, 251, 306, 387, 426, 445, 446, 482
 Byron, G. G., 216
 Caecilius din Kalakte, 246,
 247 Calderon, P. —, de la Barca,
 169 Canaletto, Belotto, 407 Canisiano, 59 Capriano, G. P., 59, 60, 62,
 108, 352, 385 Cardano, G., 196, 245, 246,
 320, 382, 481 Carriere, E., 249 Cassiodor (Magnus Aurelius),
 348, 351 Cassirer, E., 78, 209, 334,
 345, 369 Castelvetro, L., 60, 62, 108,
 328, 425 Castiglione, B., 194, 197,
 296, 481 Cavalieri, M., 192 Cennini, C, 389 Cernișevski, N. G., 394, 395,
 482 Cervantes Saavedra, M. de,
 267, 269
 Cesariano, C, 352 Căzanne, P., 399, 401, 411 Chambers, F. P., 140, 143 Champfleury, J. H., 396,
 402 Chapelain, J., 171, 173 Ghastel, A., 59 Chateaubriand, Fr. R. de,
 270 Chenier, A., 173 Cherbury, v. Herbert de
 Cherbury Chirico, G. de, 90 Chopin, Fr., 45 Chrysippos, 97, 413 Chrzanowski, Ign., 270 Cicero, Marcus Tullius, 97,
 99-102, 106, 120, 123,
 140, 158, 159, 169, 190,
 201, 207, 219, 232, 233,
 242, 245, 287, 316, 320,
 326, 379, 385, 386, 412,
 413, 429, 480 Clerambaldus din Arras, 317 Clement din Alexandria, sf.,
 191, 194 Colin, J., 452 Coleridge, S. Taylor, 274,
 372, 373 Comanini, G., 383 Comte, Aug., 402 Condillac, P. E., 76, 210,
 354 Conrad (Korzeniowski), J.
 431 Copernic, N., v. Kopernik, M. Corneille, P., 300 Coriiea, T., 384 Cortesi, P., (Cortezc), 386 Courbet, J. D. G., 396-398,
 400-402 Cousin, V., 38, 68, 211, 212 Croee, B., 76, 81, 212, 216,
 270, 453, 483. ' Crubsatius, C, 209
 Degerando, J. M. (de Gâ-
 rando), 365 Delacroix, E., 269, 270, 372 Delbene, B., 384 Demetrios din Alexandria,
 326, 328, 423 Demoerit, 138, 286, 376, 379,
 420 Denis, M., 428 Deonna, W., 254, 340 Descartes, R., 40, 199, 204,
 218, 221, 257, 300, 453,
 482 Deschamps, E., 270 Dessoir, M., 118, 120 Dibbets, J., 92 Dickens, Ch., 269 Diderot, D., 76, 78, 111,
 113, 172, 203, 229, 268,
 344, 354, 393, 426, 444 Diogenes din Babilon, 233,
 283, 436 Diogenes Laertios, 98, 179,
 195, 281, 432 Dion Chrysostom, 157, 161,
 172, 380, 480, 482 Dionysios din Halicarnas, 70 Dionysios, V. Pseudo-Areo-
 pagilul, 319 Dionysius Thrax, 99, 100 Dlugo sz, J., 246 Doloe, L., 113, 169, 198, 390 Dmochowski, F. K., 256 Dubos, J. B., 113, 382, 442,
 443, 482 Dubuffet, J., 89, 90, 92, 93
 372 Ducasse, C. J., 458 Dumas, Al. - (tatăl), 268' Duns Scotus, J., 292, 293,
 318, 361, 362 '
 Diirer, Alb., 188, 202, 227,
 264, 382, 384, 425, 48/
 Dante Alighieri, 218, 252, 257, 413, 422, 424, 481,
 Danti, V., 58, 336, 384, 385, 389, 417
 Darwin, Ch., 455
 Eckermann, J. P., 257 Eekhart, J., 409 Eeo, Umberto, 347 Eforos din Kvme, 419 Ekman, R., 400 Erapedocle, 137 Epicharm, 195, 280
 Epiotet, 147 Epicur, 423
 506

Erasm din Rotterdam, 386 Eschil, 80
 Fechner, G. T., 224, 249,
 308, 309, 451, 452, 456 F6libien des Avaux, A., 170, 244, 247, 299, 300, 321, 353, 392, 415 Fichte, J. G., 363 Ficino, M., 59, 60, 106, 166,
 169, 179, 185, 294, 295, 319, 352, 385, 414, 440, 465 Fideas, 126, 139, 157, 258 Fiedler, K., 339, 340, 454 Filarete, A. (Averlino), 297
 Filodemos, 133, 283-285
 326 Filolaos, 193 Filon din Alexandii, 286,
 413, 421 Filostratos (cel Bătrîn) Major, 158, 161, 220, 351, 380, 421, 480 Filostratos (cel Tânăr) Minor, 179, 220, 379 Firenzuola, A., 198,
 296 Flaxman, J., 388 Focillon, H., 330, 347 Folkierski, W., 113, 443 Fontaine, A., 197, 321 Fracastoro, G., 328, 384, 389 Francesca, Piero
 della, 56,
 393 Fredro, Aleks., 268 Fresnoy, CA. du, 170, 202,
 321, 415, 416 Freud, S., 269 Frezier, A. -Fr., 208, 209 Friedrich, CD., 269 Fry, R., 74, 216, 322
 Gabo, N., 323
 Galenus, 52, 99-101, 106,
 131, 283 Galilei, Galileo, 57 Galilei, Vincenzo, 188, 190
 228 Gall6, E., 240 Galczynski, K. I., 175 Garlande, v. Jean de Gar-
 lande
 Gauricus, Pomponius, 190,
 263, 265, 295 Gauss, CE., 396 Gautier, Th. 68, 69 Gehlen, A., 404 Geiger, M., 454 Geminus din Rhodos, 286 Gerard, A., 204, 206, 213,
 215, 228, 248, 250, 306,
 444 Ghiberti, L., 177, 188, 263,
 382 Ghyka, Matila, C., 323 Gilbert de la Porr6e, v.
 Porretanus Gilman, M., 354 Giotto di Bondone, 263 Girardin, R. L. de, 266 Gleizes, A., 400, 401 Goclenius, R., 52, 106, 107 Goethe, J. W.,
 114, 123, 172,
 225, 257, 267, 369, 415,
 417 Gogh, V. van, 366 Gogol, N. V., 405 Goncourt, E. si J. de —,
 398, 401 Gorgias, 135, 137, 147, 150,
 171, 281, 391, 419, 454,
 480 Gourmont, R. de, 367 Grabmann, M., 53, 104 Graciân, B., 197, 246, 328,
 353, 371, 482 Gravina, G. V., 441-443,
 462, 482 Greenough, H., 240, 241 Grotius, H., 414 Grooss, K., 456 Grosseteste, R., 186, 190,
 191, 207, 319, 346, 352,
 413 Grotger, A., 404 Guarini, G. B., 383 Guillaume d'Auvergne, 291 Guibert de Nogent, 192 Guyau, J. M., 212, 461 Guido d'Arezzo, 438
 Hândel, G. Fr., 261 Hamann, R., 460, 466 Hampshire, S., 80 Hanslick, E., 212
 Harris, J., 62, 111, 113, 387 Hartley, D., 445 Hartmann, Ed. von, 123,
 454 Hartmann, N., 117, 212, 274,
 390, 455 Hautecoeur, L., 262 Hegel, G. W. F., 70, 116,
 117, 211, 212, 262, 271,
 395, 415, 430, 434, 456,
 475, 482 Heidegger, M., 369 Heine, H., 434 Helvetius, CA., 354 Heraclit, 190, 480 Heracleodor, 326 Herbart, J. F., 212, 216, 322,
 339, 434 Herbert de Cherbury, 308,
 414 Herder, J. G., 249, 456 Hermann, C. F., 249 Herodot, 138, 139, 144 Heron din Alexandria, 286 Hesiod, 375, 418 Heyl, B. C., 400
 Hildebrand, A., 339, 345 Hippias, 453
 Hipple, W. J. jr., 248, 445 Hippocrat, 283, 376 Hobbes, Th., 199, 218, 219,
 221 Hogarth, W., 229 Hollanda, Francisco da —,
 61, 109, 425 Holz, H.H., 404 Home, H. (lord Kames), 204, 205, 224, 234, 306, 445 Homer, 137, 157, 170, 257,
 271, 375, 392, 418 Horatiu, 60, 61, 110, 133, 147,
 161, 170, 256, 350 Howald, E., 148 Hraban Maur, 165, 351 Hugo, V., 173, 267, 271,
 272, 274
 Hugues de Saint-Victor, 53, 54, 104, 105, 186, 233
 Huisman, D., 121
 Hume, D., 204, 205, 234, 235, 248, 278, 279, 306, 307, 445, 446, 482
 Hutcheson, F., 204, 205, 208, 306, 416, 444-446
 Ingarden, R., 120, 226, 345 346, 428, 468-470
 Isocrat, 98
 Isidor din Sevilla, 103, 207, 227, 233, 289, 317, 327, 422
 James, W., 269 Jan din Soncz (S^cz), 245' Jean de Garlande, 242 John of Salisbury, 381 Jaroriski, F., 49 Johnson, S., 229 Jouffroy, Th., 173,
 271
 Kallistratos, 158, 220, 351, 380, 480
 Kames (lord) v. Home, H., 205, 244
 Kandinsky, V., 76, 313, 330, 403
 Kant, Imm., 39, 40, 49, 113-115, 117, 120, 181, 182, 208, 210, 213, 217, 221, 223, 226, 230, 249, 269, 308, 312-314, 321, 333, 337-339, 368,
 369, 434, 444, 448-450, 455, 461, 466, 482
 Karwasinska, j., 324
 Keats, J., 213, 214
 Kennick, W. E., 80, 310
 Klee, P., 405
 Kleiner, J., 275
 Kochanowski, J., 256
 Koestler, A., 71, 369
 Konrad von Hirschau, 318, 424
 Kopernik, M., 179
 Korner, K. Th., 64, 94
 Krasinski, Z., 430
 Kraszevski, J. I., 45
 Krates din Mallos, 326

Kremer, J., 211
 Kristeller, P. O., 62, 110, 115
 Krubsatius, C. v. Crubsatius
 Krzemien, I., 396
 Kubicki, J., 239
 Kiilpe, O., 119, 458, 466
 Lachelier, J., 362 Lactantiu (Lucius Caecilius
 Lactantius), 423 Lalande, A., 52, 65, 313,
 362 Lalo, Ch., 230 Lamennais, F. de, La Motte Houdar, A. de, 354 Lange, K., 212, 454, 455 Langer, S., 78, 120, 400, 402 Langfield, H., 460
 La Ramee (Ramus), P., 52,
 106 Larousse, P., 65, 260, 359 Laugier, M. H., 208, 209 Lautriamont (J. L. Ducasse),
 88, 91 Leblanc, J., 266 Le Brun, Ch., 202, 333 Le Corbusier (C. E. Jean-neret), 189, 236, 237, 241, 322, 330, 483 Leibniz, G. W., 188, 198,
 205, 220, 433 Leonardo da Vinci, 56, 73, 83, 113, 167, 168, 189 352, 382, 393, 414, 425, 481 Lepautre, A., 208, 209 Lermontov, M. J., 267
 Lessing, G. E., 113, 114, 161,"
 171, 416, 482 Leymarie, J., 92, 368 Libelt, K., 96, 116, 211, 430,
 475 Licurg, 139 Linde, S. B., 244 Lipps, T., 212, 230, 456, 483 Listowel, Earl, of, 78 Lisyppos, 142, 160 Locke, J., 257, 443 Lohmuller, H.,
 321 Lomazzo, G. P., 188, 253 Longinos, 247, 350 Loos, A., 86, 241, 483 Luca, evanghelistul, 36 Lucian din Samosata, 139,
 157, 160, 380, 423 Lucius Tarreus, 100 Lucretius Carus, 350, 376 Ludovic XIV, 259, 262, 304,
 333 Lukaszewicz, J., 355 Luther, M., 362
 Maeterlinck, M., 269 Makota, J., 120 Malebranche, N., 363 Malevici, K., 330, 401 Malherbe, Fr. de, 481, 482 Malraux, A., 71 Manetti, G.,
 58, 59, 108 Mantegna, A., 415 Maritain, J., 164 Marx, K., 482 Matejko, J., 403, 404 Mathieu de Vendome, 171,
 173, 327 Matisse, H., 173 Maugham, W. S., 214, 215 Maxim din Tyr, 379, 412 Meier, G. F., 447 Meinong, A., 455 Mendelssohn, M., 114,
 209 Menestrier, C. F., 60 108 Mengs, A. R., 209, 388 Metzinger, J., 400 Michalowski, K., 139 Michelangelo Buonarroti, 57, 70, 167, 189,
 192, 352, 383, 385, 391, 425, 426, 481
 Mickiewicz, A., 211, 257, 267, 270, 275, 357, 370, 430
 Mochnacki, M., 257, 259, 262, 263, 272
 Moise, 421
 Moles, A., 89, 92, 468
 Mondrian, P., 330, 337, 401, 403, 405
 Monet, Cl., 329
 Monk, S. H., 248, 252
 Monod-Herzen, E., 323
 Montaigne, M. de, 194, 220
 Montesquieu, Ch. de, 205
 Montherlant, H. de, 369
 Moore, J. S., 231, 249
 Morawski, S., 445
 Morpurgo-Tagliabue, G., 78, 359
 Morris, R., 91, 92, 467
 Morris, W., 67, 235
 Mozart, W. A., 261
 Munro, T., 120, 123
 Musset, A. de, 267, 270, 276
 Müller, E., 127
 Müller-Freienfels, R., 452
 Munsterberg, H., 459
 Myron, 157
 Nicholson, B., 90, 94, 337 Nicolaus Cusanus, 192, 296,
 338, 481 Nifo, A., v. Niphus Niemeyer, O., 237 Nietzsche, Fr. 465 Niphus, A. (Nifo), 218 Nodier, Ch. 276 Novalis (Fr. von Harden-
 berg), 70, 267, 307 Nowicki, A., 297
 Ockham, W., 293, 318, 362 Odebrecht, R., 78 Offenbach, J., 68 Ogden, C. K., 181, 182 Olimpodor, 97 Origen, 361 Ors, Eug. d 254
 Osborne, H., 401 Ossowski, S., 467 Otwinowska, B., 386 Ozenfant, A., 241
 Pacioli, L., 56, 263, 393 Palladio, A., 192, 264, 320,
 390 Pamfilos, 132 Parrhasios, 160, 391 Pascal, Bl., 199, 221, 300 Patrizi, F., 76, 353, 384, 481 Pausanias, 157 Pavel din Tars , sf., 269
 Payne-Knight, R., 204, 206,
 213, 215, 445 Pelletier du Mans, J., 383 Pepys, S., 266 Pericle, 133, 262 Perrault, Ch. și Gl. -, 109,
 199, 205, 207, 224, 300,
 301, 303-305, 445 Petrarca, Fr., 159, 169, 173,
 198, 205, 239, 251, 252,
 293, 384, 481 Pevsner, A., 323 Picasso, P., 403 Piccolomini, A. S., 429 Pico della Mirandola, G., 319 Picon, G., 272, 346 Piles, Roger de,
 333, 384,
 425-427 Pindar, 171, 376, 418, 426
 Pino, P., 333, 352
 Pisistrate, 139
 Pitagora, 432, 435, 450
 Platon, 38, 40, 49, 52, 64, 72, 96-98, 101, 102, 106, 114, 120, 132, 133, 135, 136, 139, 141, 142, 146, 149 -156, 169, 178, 184, 185, 190-193,
 200, 201, 207, 218, 257, 258, 278, 279, 282, 283, 298, 313, 315, 319, 337, 338, 348,
 350, 351, 357, 358, 361, 368, 376-379, 388, 390, 406, 419-421, 429, 434, 437-439, 441, 443, 453, 465, 466, 483
 Plezia, M., 246
 Plotin, 70 101, 102, 120, 158,
 159, 178, 184, 185, 191,
 201, 222, 290, 316, 318, 319,
 411, 437-440, 465, 480 Plutarh, 98, 133, 139, 147,
 219, 233, 376 Poe, B. A., 88 Pohlenz, M., 147 Poincare, H., 401 Policlet, 139, 157, 189, 350 Polin, A., 222 Poliziano, A., 57, 386 Polybios,
 147, 419 Poniatowski, St. Aug., 48 Poppelmann, M. D., 209 Porembski (Porgbski), M.,
 91 Porretanus (Gilbert de La

Porree), 289, 312, 317, 346 Poseidonios din Apamea, I 31,
 171, 173, 412, 480 Potocki, S., 267 Poussin, Nic, 188, 252, 321,
 382, 482 Praxiteles, 126, 157, 158 Price, U., 228, 307 Probus, 286 Pronaszko, Z., 343 Przybyszewski, St., 86 Pseudo-Areopagitul (Pseudo-
 Dionysios), 163, 185, 186,
 201, 223, 318, 319, 335,
 351, 380, 480, Pseudo-Longinos, v. și Lon-
 ginos, 161, 247, 248, 379, 482
 Ptâșnik, J., 246 Pușkin, A. S., 267, 415
 Quatremere de Quincy, A.,
 212 321 Quintilian, 39, 51, 85, 97,
 100-102, 157, 201, 287,
 326, 436
 Rabe, H., 98
 Rabelais, Fr., 269
 Racine, J., 260, 482
 Radulf de Campo Lungo, 53, 54, 104, 105
 Rafael Sanzio (Raffaello Sânti), 194, 244, 352, 481
 Rapin, R., 234, 299
 Raymond, G. L., 228
 Read, H., 214, 222
 Reid, T., 228, 229, 251, 252, 307
 Rembrandt van Rijn, 427
 Reynolds, J., 210, 228, 416
 Richard de Saint-Victor, 413
 Richards, J. A., 181, 182
 Richardson, J., 113, 416
 Richelet, CP., 336
 Riegl, A., 339, 340, 483
 Riehl, A., 339, 345
 Rieser, M., 347
 Rimbaud, A., 88
 Robert, P., 332
 Robortello, F., 247, 328, 385
 Rodenwald, G., 262
 Rodin, A., 398
 Ronsard, P. de, 375, 384
 Ronteix, E., 268
 Rosenberg, H., 91
 Rousseau, J.-J., 92, 266, 268, 373, 457
 Runes, D., 65
 Ruskin, J., 213, 235, 249
 Russell, B., 400, 401
 Sainte-Beuve, Ch. A., 268 Santayana, G., 400, 402, 452 Sarbiewski, K., 123, 353, 370,
 383, 481, 483 Sassetti, F., 382 ²U Savonarola, G., 264, 406
 Scaliger, G. C., 170, 197, 244,
 264, 296, 383 Schaefer, H., 235, 237 Schapiro, M., 253 Schasler, M., 275 Scheller, M., 230 Schelling, F. W. J., 115, 172,
 211, 244, 336, 395, 475 Schiller, Fr., 64, 94, 267,
 344, 455 Schlapp, A., 448, Schlegel, Aug. W. von, 266,
 267 273 Schlegel, Fr. von, 208, 222,
 266, 267, 274, 307 Schlosser, J., 253, 340 Schopenhauer, A., 116, 449,
 450, 457, 458, 465, 466,
 482 Schull, P. M., 134 Schumann, R., 269 Schweitzer, B., 134, 162 Scopas, 158 Scotus Eriugena, Ioannes,
 200, 219, 434, 439, 440,
 443, 461, 466, 481 Sedlmayr, H., 89 Segal, J., 212, 309, 451,
 458, 466 Segni, B., 55 Selincourt, E., 463 Seneca (Annaeus), 99, 106,
 158, 380, 417 Serlio, G., 390 Sextus Empiricus, 97, 285,
 315, 380, 412 Shaftesbury, A., 113, 223,
 415, 416, 430, 443-446 Shakespeare, W., 80, 257,
 267, 269, 274, 278, 298, 383
 Sibley, F., 226
 Sidney, Ph., 423
 Siebeck, H., 249, 458
 Sienkiewicz, H., 269
 Sinko, T., 140, 246
 Slowacki, J., 256, 267, 268
 Smith, A., 204, 234, 306
 Sobeski, M., 309
 Socrate, 48, 73, 144, 195, 207, 232, 281, 282, 285, 298, 310, 376, 377, 419 480
 Sofocle, 170, 257, 258
 Solger, K. W. F., 249
 Solon, 139, 418, 426
 Souriau, A., 231
 Souriau, E., 119, 121, 230
 Spencer, H., 455
 Spinoza, B., 199, 204, 221,
 300, 410 Staff, L., 431 Stendhal (H. Beyle), 396 Stewart, D., 213, 215 Stobaios (Stobeus), 179, 184,

280, 315, 316 Stolnitz, J., 222 Stolorow, L. W., 231 Strabon, 140, 376 Strauss, J., 68 Stravinsky, L., 367 Struve, H., 211 Strzeminski, W., 334, 401 Sullivan, L. H., 236, 240 Sulzer, J. G., 112, 114, 208-210, 229, 321 Swift, J., 265 Szpilowski, H., 239 Szymanowski, K., 271 Źniadecki, J., 256, 259, 261
Taine, H., 397
Tardieu, E., 303
Tasso, T., 239, 383, 390
Tatarkiewicz, W., 51, 75,
219, 289, 301, 321, 469 Teofrast, 139 Tertullian, 361, 380, 423 Tesauro, Em., 61, 108, 197,
202, 246, 384, 393, 426,
482 Testelin, H., 208, 299, 321,
333 Theon din Smyrna, 190 Thiersch, A., 249 Thore'-Biirger, Th., 216 Thorvaldsen, B., 388 Tinctoris, J., 352 Tiziano Vecellio, 160, 214,
415 Tolstaia-Melikova, S. V., 149 Toma din Aquino, 49, 103,
164, 181, 182, 185, 193,
200, 289, 292, 308, 319,
362, 363, 381, 388, 413,
434, 438, 439, 443, 450,
465 Toulouse-Lautrec, H. de, 70
Trentowski, B., 430 Trissino, G. G., 228, 239,
240 Tucker, M., 467
Ulrich Engelbert din Stras-bourg, 185, 191, 233, 251, 290, 336
Unger, Fr.-Wilh., 249
Utrillo, M., 407
Vahlen, Joh., 378 Valentine, C. W., 432, 467 Valéry, P., 94, 173, 175,
463, 483 Valla, L., 108, 243 Varchi, B., 106, 110, 113,
244, 383, 384, 411 Vasari, G., 58, 332, 35-2, 385,
390, 411, 415, 481 Vasile cel Mare, sf., 196, 219,
289-292, 308, 310, 480 Vauvenargues, L. de, 354 Velde, H. van de, 236 Vico, G. B., 62, 108, 382,
426, 482 Vigny, A. de, 173, 270 Villon, Fr., 269 Vincent de Beauvais, 407,
409, 410 Viperano, G. A., 200 Vischer, Fr. Th., 117, 212,
226, 229, 342, 394, 395,
456 Vitello, v. Witelo Vitet, L., 272 Vitruvius, 142, 158, 183, 184,
187, 263, 265, 285, 286,
295, 301, 305, 316, 390,
441, 480 Volkelt, J., 119, 120, 456 Voltaire, 354
Wackenroder, W. H., 275,
417 Warton, J., 228, 268 Weber, K. M. von, 269 Weinberg, B., 55, 328, 382,
385, 396 Weisbach, W., 262 Weitz, M., 79, 80, 310
Wellek, Rene, 307 Whistler Mac Neil, J., 398,
399, 401 Whitehead, A. N., 399, 401 Wilde, Oscar, 404 Winckelmann, J. J., 210, 211
244, 256, 307, 321, 388,
395 Witelo (Vitelo), 207,
291, 292, 306 Witkiewicz, St., 86, 325 Witkiewicz, St. Ignacy, 70,
74, 81, 93, 94, 322, 325,
330, 401, 402, 483 Wittgenstein, L. von, 79, 81 Witwicki, W., 461 Wize, K. F., 119 Wolff, Chr. 78, 209, 433,
434
Wolfflin, H., 339, 340 Wordsworth, W., 307 Worringer, W., 254, 340 Wright, F. L., 236, 237 Wundt, W., 452
Xenofon, 136, 144, 195, 232, 281, 377
Zagorski, J., 364 Zamoyski, A., 74, 86, 402 Zeisig, A., 249 Zelter, K. F., 257 Zenon din Kition, 97, 413 Zeuxis, 160, 392 Zimmermann, R.,
212, 316, 322, 324, 339, 393

LISTA ILUSTRAȚIILOR

1. Poliklet, *Doritorul*, c. 400 î.e.n., Muzeul Național din Neapole.
2. Leonardo da Vinci, *Proporțiile corpului corespunzând figurilor geometrice simple*, Veneția, Colecția Academiei.
3. Michelangelo, *Nud — cu calcularea proporțiilor*, copie din secolul al XVIII-lea, efectuată de Francesco Al-bergati Capacelli și dedicată lui Stanislaw August Po-niatowski, regele Poloniei. Cabinetul de stampe al Bibliotecii Universității din Varșovia.
4. Le Corbusier, *Modulor*, din cartea *Le Modulor, essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine*, 1950.
5. *Muză*, vas atenian din al 3-lea sfert al secolului al V-lea î.e.n., Lugano, colecție particulară.
6. *Apollo și Muza*, vas atenian din al 2-lea sfert al veacului al V-lea î.e.n., Boston, Museum of Fine Arts.
7. *Orfeu printre traci*, vas de la mijlocul secolului al V-lea î.e.n., Muzeele de Stat din Berlin.
8. *Cântăreață din citară între doi ascultători*, amforă lucrată de Andokides din Attica, c. 530 î.e.n., Muzeul Luvru.
9. *Sf. Luca*, miniatură din așa-numitul „Evangheliar de la Ste Chapelle”, Biblioteca Națională din Paris.
10. *Muzica profană, muzica umană, muzica instrumentală*, miniatură franceză din secolul al XIII-lea, Florența, Biblioteca Laurentiana.
11. *Pitagora și Muzica*, desen din ms. Aldersbach, secolul al XIII-lea, Miinchen, Bayerische Staatsbibliothek, cota 2599.
12. *Orfeu și cele 9 Muze*, desen din „Liber Pontificalis”, c. 1200, Reims.
13. *Filosofia și artele liberale*, gravură în lemn dintr-o veche tipăritură: G. Reisch, *Mărgărita Philosophica* 1504, Cabinetul de stampe al Universității din Varșovia.
14. *Melpomena*, gravură ferează de la finele secolului al XIV-lea.
15. *Templul Muzelor*, foaie de titlu la *Tableaux du Temple des Muses*, Paris, 1655. Cabinetul de stampe al Universității din Varșovia.
16. *Apollo*, gravură de Goltzius, c. 1600. Cabinetul de stampe al Universității din Varșovia.

17. *Cele trei Grații*, gravură de M. Dente după Marcan-tonio Raimondi, 1590. Cabinetul de stampe al Universității din Varșovia.
18. *Mitul lui Pygmalion: Galaleea însuflețită*, gravură de C. Bloemart, după *Tableaux du Temple des Muses*, 1655. Cabinetul de stampe al Universității din Varșovia.
19. *Nimfa nemuririi* (lingă bustul lui Shakespeare), gravură de F. Bartolozzi, după G. B. Cipriani. Cabinetul de stampe al Universității din Varșovia.
20. *Poezia*, gravură de R. Morghen, desen de P. Nocchi după Rafael. Cabinetul de stampe al Universității din Varșovia.
21. *Poezia*, gravură de Demarteau, după F. Boucher. Cabinetul de stampe al Universității din Varșovia.
22. *Pictura izgonește Muza teatrului*, gravură de Lepiciă după Ch. Coypel. Cabinetul de stampe al Universității din Varșovia.
23. *Comedia*, gravură de F. Bartolozzi, după Ch. Nattier. Cabinetul de stampe al Universității din Varșovia.
24. *Pictura*, gravură de R. S. Marcourd, după G. B. Cipriani. Cabinetul de stampe al Universității din Varșovia.
25. *Muzica*, gravură de F. Bartolozzi, după G. B. Cipriani. Cabinetul de stampe al Universității din Varșovia.
26. *Muzele instruindu-l pe poet (Hesiod)*, gravură de J. Flaxman (*Opere*, Pisa, 1823, pi. 117; Cabinetul de stampe al Universității din Varșovia).
27. C. Brâncuși, *Muza adormită*, marmură, New York, Muzeul Guggenheim.
28. G. de Chirico, *Muzele neliniștitoare*, ulei, c. 1922, Woodbury, Connecticut, colecția Hugh Chisholm.
29. Paul Klee, *Comicul*, desen din 1934 (Berna, Klee - Stiftung).
30. Paul Klee, *Creatorul*, tempera din 1934 (Berna, Klee — Stiftung).
31. N. Gabo, *Construcție lineară în spațiu*, nylon, 1949, proprietatea artistului. „In opera mea e tot atât de puțină matematică, pe cât de puțină anatomie e într-o statuie de Michelangelo” (N. Gabo, *Despre realismul constructiv*, citat după C. Giedion-Welcker, *Plastih des XX Jahrhunderts*, 1955).
32. V. Vasarely, *Metagalaxia*, pictură în ulei, 1959—1961.
33. W. Kandinsky, *Desen* (proprietatea Ninei Kandinsky). „Necesitatea creează forma. Peștii ce trăiesc la mari adâncimi n-au ochi. Elefantul are trompă” (v. W. Kandinsky, *Essays über Kunst und Künstler*, Stuttgart).
34. Picasso, *Sculptorul și modelul în genunchi*, acvaforte, 1933.

CUPRINS

PREFAȚA EDIȚIEI ROMÂNEȘTI de Dan Grigorescu 5

CUVÎNT ÎNAINTE 34

INTRODUCERE 38

ISTORIA NOȚIUNII DE ARTĂ 51

I. Concepțiile vechi despre artă (51). II. Prefacerile din epoca modernă (55). III. Artele frumoase. (58). IV. Noi discuții despre sfera artei (66). V. Discuții despre noțiunea de artă (72). VI. Renunțarea la definiții (79). VII. Definiția alternativă (82). VIII. Definiție și teorie (85). IX. Epoca actuală (87).

ARTA: ISTORIA CLASIFICĂRII 96

I. Diviziunea tuturor artelor (Antichitatea) (96). II. Împărțirea între artele „liberale” și cele mecanice (Evul mediu) (103). III. În căutarea unei noi clasificări (Renașterea) (106). IV. Clasificarea artelor în „frumoase” și mecanice (Secolul luminilor) (109). V. Clasificarea artelor frumoase (epoca modernă) (115).

ARTA: ISTORIA RAPORTULUI DINTRE

ARTĂ ȘI POEZIE 125

I. Noțiunea greacă și noțiunea actuală despre artă (125). II. Noțiunea de artă (129). III. Noțiunea de poezie (133). IV. Noțiunea de frumos (140). V. Noțiunea de creativitate (143). VI. Apâte, Catharsis, Mimesis (145). VII. Platon: cele două genuri ale poeziei (150). VIII. Aristotel: cea dintâi apropiere a poeziei de artă (154). IX. Elenismul: cea de-a doua apropiere a poeziei de artă (156). X. Evul mediu: arta și poezia sînt separate din nou (162). XI. Epoca modernă: apropierea definitivă dintre poezie și artă (166). XII. Noua separare a poeziei de pictură (170)7"

4. FRUMOSUL: ISTORIA NOȚIUNII 177

I. Transformările noțiunii (177). II. Marea Teorie (182). III. Teze suplimentare (189)

IV. Rezerve (195). V. Alte teorii (200). VI. Criza Marii Teorii (203). VII. Alte teorii ale secolului al XVIII-lea (207). VIII. După criză (211). IX. Adoua criză (213). X. Confruntări (217).

5. FRUMOSUL: ISTORIA UNEI CATEGORII 224 I. Variante ale frumosului (224). II. Concordanța (231). III. Ornamentul (238). IV. Farmecul (242). V. Grația (243). VI. Subtilitatea (245). VII. Sublimul (246). VIII. Dublul caracter al frumosului (249). IX. Ordine și stiluri (252). X. Frumosul clasic (255). XI. Frumosul romantic (265).

6. FRUMOSUL: DISPUTA ÎNTRE OBIECTIVISM ȘI SUBIECTIVISM 278

I. Antichitatea (279). II. Evul mediu (288).

III. Renașterea (293). IV. Barocul (299).

V. Iluminismul (306).

7. FORMA: ISTORIA UNUI TERMEN ȘI ' A CINCI NOȚIUNI 312

I. Istoria formei A (314). II. Istoria formei B (325). III. Istoria formei C (331). IV. Istoria formei D sau a formei substanțiale (335). V. Istoria formei E sau apriorice (337). VI. Istoria altor forme (341). VII. Noi noțiuni despre formă (342).

8. CREAȚIA: ISTORIA NOȚIUNII 348

I. Arta independentă de creație (348). II. Istoria denumirii (356). III. Istoria noțiunii (357). IV. Creatio ex nihilo (360). V. Noțiunea contemporană? despre creație (363). VI. Pancreaționismul (368). VII. Creația artistului (369).

9. REPREZENTAREA: ISTORIA RAPORTULUI DINTRE ARTĂ ȘI REALITATE..... 375 I. Istoria noțiunii de Mimesis (375). II.

Alte teorii din trecut (389). III. Din istoria noțiunii de realism (394).

. REPREZENTAREA: ISTORIA RAPORTULUI ARTEI FAȚĂ DE NATURĂ ȘI DE ADEVĂR 407

I. Arta și natura (407). II. Arta și adevărul (418).

. TRĂIREA ESTETICĂ: ISTORIA NOȚIUNII 432 I. Istoria antică (432). II. Secolul luminilor (443). III. Ultima sută de ani (451). IV. Moștenirea (465).

ÎNCHEIERE 47i

BIBLIOGRAFIE 484

INDICE..... 504

LISTA ILUSTRAȚIILOR 514

—MI' J'7

Xff». 1986 1

«11

Redactor: GHEORGHE SZEKELY **Tehnoredactor:** DOINA PODARU

Bun de tipar; 9 XII 1981. Apărut 1981. Coli de tipar 21, 67. Planșe 12

Tiparul executat sub comanda

nr 228 la

întreprinderea poligrafică

„13 Decembrie 1918”,

»tr. Grigore Alexandrescu nr.89—97

București

Republica Socialistă România