

ISBN: 973 -9154-71 - 9

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

Textul ediției de față a fost reprodus după ediția a treia

Toate drepturile asupra acestei ediții sînt rezervate
Editurii ORIZONTURI-București

încredințăm publ icului *Estetica* lui Tudor Vianu, care apare aici în a șasea ei ediție. Tratatul a apărut pentru prima oară în două volume, în 1934 și 1936, la Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II", apoi, într-un singur volum, în 1939, și, în ediția a III-a, ultima îngrijită de autor, în 1945.

Această a treia ediție a alcătuit baza de editare pentru ediția apărută în 1968, la Editura pentru Literatură, sub îngrijirea lui V. Iova, cu un studiu de Ion Ianoși, și pentru ediția publicată în seria de *Opere* a Editurii Minerva, în 1976. din grija lui Gelu lo-nescu, care a alcătuit și un larg dosar de receptare critică a tratalulu i.

Pentru volumul de față am ales drept text de referință pe cel din 1945, ținînd însă seamă de îndreptările făcute de cei doi îngrijitori ai edițiilor succesive. îndreptările semnalate de Gelu Ionescu în notele sale au fost introduse tacit. La rîndul nostru am surprins cîteva erori, pe care le-am rectificat, semnalîndu-le în subsol.

Nu am preluat însă și modernizările unor forme lexicale și gramaticale, făcute în volumul 6 al seriei de Opere. Am preferat să dăm textul așa cum l-a scris Vianu, cu singurele modificări cerute de ortografia în vigoare înainte de reforma din 1991, în acord cu normele Editurii Orizonturi.

VLAD ALEXANDRESCU

Cuvînt înainte

Estetica lui Tudor Vianu este cartea clasică a acestei discipline în cultura română. Și-a dobîndit acest statut grație acțiunii mai multor factori. A fost mai întâi prestigiul autorului. După ce obținuse doctoratul în această specialitate la Universitatea din Tiibingen, Tudor Vianu a început în 1924 să predea estetica la Universitatea din București, făcînd, alternativ, cursuri de istoria esteticii și de estetică generală. A predat estetica pînă în 1948 și a adăugat în tot acest răstimp activității profesionale publicarea a numeroase volume, sporind și fixînd pentru multă vreme renumele disciplinei în universitatea românească și scriind capitolul cel mai bogat din bibliografia ei. Acest prestigiu s-a răsfrînt, evident, și asupra *Esteticii*, scrierea centrală dintr-o mare operă, pregătită de studiile și prelegerile care au precedat-o și din perspectiva căreia pot fi înțelese mai bine, în ceea ce privește temele alese și ideile susținute, toate cele ulterioare. Statutul special amintit se datorează, apoi, garanției de obiectivitate oferite de baza informativă și metodologică. „Sistemul de estetică dezvoltat în paginile care urmează va folosi astfel un material extins pînă la cele mai îndepărtate limite ale observației și va întrebuița toate metodele care în cursul cercetării moderne s-au dovedit capabile să dea rezultate”, anunță autorul - și-și ține promisiunea: în paginile cărții sale se fac referiri la opere de artă din cele mai variate locuri și epoci și se practică un liberalism metodologic considerat de unii eclecticism. În fine, trebuie invocate, cred, ca explicație, soliditatea și rigoarea construcției, cercetarea într-o lucrare unitară a tuturor problemelor și temelor care dau configurația specifică a acestei discipline. Într-o vreme în care sistemele de estetică erau tot mai rare, Tudor Vianu elaborează unul, într-o cultură în care acestea lipseau.

Deschidere spre întreaga varietate spațială și temporală a artei, obiectivitate, flexibilitate metodologică nu înseamnă însă absența unei concepții proprii. Aceasta este prezentă, formulată sau implicată, în fiecare capitol și în fiecare pagină. Să examinăm deci construcția *f.s-eticii* pentru a degaja concepția despre artă a lui Tudor Vianu, ca și pentru a vedea care sunt coloanele de susținere, punctele rezistente și acelea mai slabe ale acestui excepțional edificiu de idei.

Primul gest teoretic al autorului e [acela de](#) a separa frumosul artistic de frumosul natural și de a proclama că „estetica este știința

frumosului artistic". Este o delimitare la care estetica modernă ajunsese și pe care Vianu o adoptă pentru a menține obiectul esteticii în sfera creațiilor umane, adică a culturii. Extinderea cercetării estetice și asupra frumosului natural ridică, pentru cel care-și centrează atenția pe idca de „operă” (și, implicit, de autor), semne de întrebare la care n-ar putea răspunde decât prin afirmații incontolabile. De altfel și pînă la *Estetica*, de la început, Vianu privise arta ca pe o componentă a culturii, influențat atît prin formație, cît și prin atmosfera intelectuală a timpului, de filozofia culturii, aflată atunci în expansiune și căreia îi va aduce el însuși contribuții importante. „Frumosul artistic este, în primul rînd, una din valorile culturii omenești, alături de valoarea economică și teoretică, politică, morală și religioasă”, scrie el, fixînd genul proxim, pentru a diferenția apoi valoarea estetică de celelalte valori-scopuri (căci există și valori-mijloace), care sînt fie relative, fie absolute și, după un alt criteriu, valori-scopuri care se găsesc într-un raport de transcendență cu bunurile sau valori-scopuri în care raportul e unul de imanență (am subliniat atributele pe care le posedă valoarea estetică; ultimul îi revine în chip exclusiv). Valorile sînt definite în spirit kantian, ca niște „categorii ideale, prin subsumare la care datele brute ale existenței se transformă în bunuri”, asemănătoare categoriilor cunoașterii, dar fără caracterul universal al acestora (un tablou rămîne o simplă bucată de pînză pentru cine n-o „subsumează în acea categorie care se numește valoarea estetică”). Un pas făcut în direcția cunoașterii obiectivității valorilor (în cazul valorii și al bunului estetic „valoarea se găsește topită în bun, valoarea și bunul fac una și aceeași ființă”) este apoi retras, căci definiției „bunurile sînt obiecte, date ale experienței concrete” îi urmează una după care „ceea ce se transformă în bunuri, prin intervenția valorii estetice, nu sînt niște lucruri, ci numai niște fenomene ale conștiinței”. Concepția axiologică a lui Vianu a avut o evoluție interesantă, în cursul căreia psihologismul inițial din *Dualismul artei* (1925) a fost corectat în favoarea ideii obiectivității valorilor, expusă în comunicarea *Originea și valabilitatea valorilor*, prezentată la Congresul Internațional de Filozofie de la Paris din 1937 și dezvoltată în cartea din 1942 intitulată *Introducere în teoria valorilor*. Evoluția aceasta n-a fost însă lipsită de ezitări, cum se poate observa și în *Estetica*, unde importantă este stabilirea relației ntre valoarea estetică și bunul estetic care e opera de artă.

Conform definiției generale a valorilor, citată mai sus, „un obiect oarecare, dat în experiența noastră, se constituie ca bun estetic numai în măsura în care îl introducem printr-un act al spiritului în sfera valorii estetice”. Este adevărat că același obiect poate fi introdus în sfera diferitelor valori (și transformat astfel, succesiv, în bun economic, moral, estetic etc.) și că, pe de altă parte, orice obiect poate deveni bun estetic dacă este „introdus” în sfera acestei valori, dar „pentru ca acest act al spiritului să se poată produce obiectul are adeseori o seamă de însușiri ce caracterizează structura lui și îi determină locul printre alte obiecte ale realului ca operă de artă”: aceste obiecte îl interesează pe cel care a definit de la început estetica drept știința frumosului artistic (nu a frumosului în general). În acest caz realizarea bunului estetic (adică introducerea obiectului în sfera valorii estetice) este un act prin care se constituie o operă și înseamnă „prelucrarea efectivă a. unui material” (creația) sau prin care aceasta este recunoscută (receptarea).

Cu aceasta ajungem la nucleul sistemului lui Vianu; obiectul propriu-zis al *Esteticii* este frumosul artistic, ci opera de artă, privită în sine și apoi în procesul producerii și al receptării ei. Opera de artă fiind rezultatul unei prelucrări, „un mod special de organizare a materiei și de compunere a datelor conștiinței”, cercetarea ci trebuie să distingă între materialul prelucrat și actul organizării lui. Una dintre ideile cele mai caracteristice ale lui Vianu este aceea că „materialul” artei nu este inexpressiv, ci „luminat și pătruns de semnificația anumitor valori”, a căror origine e „în sufletul artistului, în felul său de a înțelege și resimți lumea și viața”: trăirile artistului nu sunt simple acumulări de fapte și imagini, ci și apreciere și selecție a acestora, căci „înainte de a fi artist, creatorul de artă este un om capabil de a răsfrînge lumea într-un mod personal și fiecare dintre experiențele lui are un sens moral sau politic, teoretic sau religios”. Opera de artă dobîndește astfel o „adîncime spirituală”, dată de „aceste felurite valori întreșute în unitatea ei”, și o „structură ierarhică”, ea reprezentînd „subsumarea mai multor valori sub categoria largă a valorii estetice”. Ideea reflectă deschiderea esteticianului spre toate valorile culturii și tendința lui de a conferi artei un rol și un loc privilegiat în ansamblul acestora.

Cercetarea operei de artă trebuie să distingă, prin urmare, între „cuprinsul de valori pe care unitatea oprei și-l subsumează” și „acțiunea acestei subsumări”: altfel spus, între conținutul și forma operei.

Distincția are un interes pur teoretic, dar ea este posibilă și necesară. O fac, de altfel, nu numai esteticienii, dar și artiștii, autori de opere interesante, pure sau de virtuositate, după cum sunt preocupați, în mod aproape exclusiv, de conținut, de formă sau de mijloacele care o creează. Vianu respinge astfel de rezultate ale disocierii amintite, care „distrug unitatea organică a formei cu conținutul”, pentru el „solidaritatea formei cu conținutul este atât de mare” încât între ele există „o relație funcțională permanentă”; însă acceptă distincția în sine, pentru căeaeste sugerată, dacă nu impusă, de conceptul artei pe care e construită *Estetica*: dacă arta este un mod de organizare a materiei, a datelor naturii sau ale conștiinței, putem - și trebuie - să identificăm modalitățile de organizare specifice artei, pe care adică artistul nu le împarte cu meșteșugarul sau cu omul de știință. Cum ele au drept urmare apariția operei de artă, Vianu le numește „momente constitutive” ale acesteia. Ele ar fi: izolarea, ordonarea, clarificarea și idealiza-rea. Să vedem ce se înțelege prin ele și în ce măsură se conturează în analiza lor concepția estetică a lui Vianu.

Izolarea este prima modalitate prin care se realizează condiția heterocosmică, adică se instituie opera de artă ca o realitate de sine stătătoare, separată de complexul fenomenelor din câmpul experienței practice. Mijloacele izolării sînt proprii fiecărei arte (tăcerea care precedă interpretarea unei piese muzicale, rama tabloului, soclul statuii) sau celor două grupuri de arte (spațiale și temporale): proiectarea în spațiul artistic (care e convențional și aflat în raport de discontinuitate cu cel real), respectiv în timpul artistic (și el convențional și eterogen față de timpul real).

Arta este o imagine a lumii, dar o imagine ordonată, prin care e învins și depășit „haosul vibrant de imagini, judecăți, afecte, tendințe care alcătuiesc în fiecare moment țesătura conștiinței omenești”. Ordonarea implicînd unificare, deci grupare a elementelor disparate în unități treptat mai largi, acest al doilea moment constitutiv al operei corespunde vechiului principiu al unității în varietate și se realizează prin procedee numeroase: conturul geometric regulat (triunghiul, dreptunghiul), unitatea de direcție (diagonala, de exemplu), repetarea unui element anumit, subordonarea față de un motiv dominant etc. Ordonarea tabloului lumii este și sensul științei, spre deosebire de care însă arta nu sacrifică latura sensibilă a lucrurilor,

înlocuind imaginea concretă cu noțiunea abstractă, ci tocmai pe aceasta o reține în primul

} \)) / /

rînd („arta rămîne în toate împrejurările ordonarea lumii ca imagine”; „ceea ce ne vorbește prin artă este pînă la un punct forța și bogăția lumii sensibile, neatîrnată de semnificația ei intelectuală, morală, religioasă sau de alt fel”) și, mai mult, o sporește, prin subliniera unor anumite dimensiuni, forme, culori etc. Vianu numește acest moment „clarificarea”. În sfîrșit, prin idealizare se realizează, într-un sens mai profund decît prin mijloacele izolării, condiția heterocosmică a artei, apartenența ei la un alt plan decît acela al realității date și care nu este al irealității (iluziei), ci al „arealității” (de aceea operele care urmăresc să provoace iluzia realității sînt lără valoare estetică).

Idealitatea artei e obținută atît prin mijloacele analizate pînă aici (izolarea, ordonarea, clarificarea), cît și prin unele „mijloace speciale”. Punctul cel mai important al demonstrației privind idealitatea artei este acesta: realitatea este irațională, principalul apărînd aici mereu amestecat cu secundarul și esențialul cu accidentalul; arta reține numai esențialul, așază în primul plan principalul și-l intensifică, și corectează astfel iraționalitatea realului, „promovează realitatea către forma ei necesară și o înalță pe această cale într-o regiune ideală”. Tot acest proces presupune existența unui criteriu, ideea unei valori în funcție de care sînt selectate și ierarhizate aspectele realului. „Care este acest criteriu? Care este valoarea care dictează toate aceste evaluări și se recompilează din ele?” Vianu ocolește aici explicațiile metafizice sau psihologice date de filozofia culturii și pe care le acceptase în primele studii și schițează un răspuns la întrebare reluînd și corectînd punctul de vedere al esteticii clasice, pentru care această valoare este tipicul omenesc: „Un grad anumit de caractericism”, rezultat din determinări ținînd de sex, naționalitate, clasă socială, profesiune, caracter individual, „este indispensabil reprezentărilor artei”, pentru ca ele „să nu degenereze în niște scheme cu totul inexpressive”. Atributele generale ale speței „rămîn latente în operle artei, ceea ce ne vorbește din ele fiind mai mult forța și pregnanța individualității”. „Prin extragerea și intensificarea acestei energii a individualității, cu un succes pe care natura îl obține rareori în realitate, se completează acțiunea idealizatoare a artei”, încheie Vianu, al cărui răspuns la întrebarea de mai sus e mai de grabă amînat, căci întrebarea rămîne: în funcție de ce valori - căci ele nu sînt aceleași în clasicism, în baroc, în cubism etc. - se face selecția și ordonarea aspectelor realului? Fraza citată la urmă este însă concludentă pentru concepția lui Vianu despre opera de artă

considerată în latura ei formală, estetică: o reprezentare raționalizată, concretă și individuală într-un grad înalt a realității, de care o separă, fixînd-o într-un plan ideal, tocmai aceste însușiri (cele patru „momente constitutive” se sprijină, în ce privește efectul lor, reciproc, lipsa oricăruia dintre ele „compromite valoarea estetică a operei, care nu poate fi garantată decît de convergența lor”).

Ce se află sub această suprafață unitară, izolată, ordonată, pregnantă, care este pînă acum opera? Conținutul de valori extraestetice implicate în „materialul” artei, după cum am văzut, pe care Vianu le cercetează iarăși, de data aceasta mai mult în efectele decît în cauzele lor. Cum forma unei opere este determinată de „conținutul ei ideal de valori”, înseamnă că există feluri speciale ale izolării, clarificării, ordonării și idealizării, după „natura particulară a conținutului de valori eteronome asupra căruia aceste procedee se aplică”. De aici rezultă tipurile artistice, definite astfel: „Înțelegem printr-un tip artistic acea clasă logică în care sînt ordonate toate operele artistice diferențiate analog în structura lor după natura înrudită a valorilor pe care aceasta le cuprinde”. Proiectarea în spațiul artistic (procedeu al izolării) e dirijată de o anumită „experiență a umanului”, de un „sentiment de distanță socială față de om” variabil, de unde predilecția pentru figurarea stîntului (în arta bizantină, de pildă), a omului reprezentativ (în Renaștere) sau a omului de rînd (în pictura flamandă). Cînd sentimentul de distanță, de relație privește nu omul, ci natura, efectul e reprezentarea acesteia ca peisaj transcendent, peisaj immanent sau natură moartă. Ordonarea produce alte două tipuri (eleatic și heraclitic), după cum realitatea e înfățișată în unități statice sau în curențe dinamice, ca ființă sau ca devenire. Înrudite cu tipurile ordonării sînt acelea ale clarificării: viziunea plastică și viziunea pitorească (tipuri ce amintesc de linearul și picturalul lui Wolfflin). În fine, dacă idealizarea este o însușire generală a artei, realizarea ei practică determină alte două tipuri, idealist și realist.

Diferențierea tipologică a artei a fost cea dintîi problemă pe care și-a pus-o Vianu, încă de pe cînd își elabora teza de doctorat despre *Problema valorizării în poezia lui Schiller*. Soluția la care ajunge în *Esteticaeste*, chiar dacă include și rezultate ale altor teoreticieni, una proprie. Ceea ce stabilește el aici este tipologia sistematică la care nu-l putea conduce metoda filozofiei culturii, este, mai exact, „numărul mărginit de tipuri statornice, integrabile într-un sistem”, pe care-l căuta în *Dualismul artei*. Tipurile arătate revin în

XII

istoria artei ori de cîte ori se reproduc condițiile spirituale cărora le corespund și se combină în sinteze variate și imprevizibile. Punerea în relație a tipului cu aspirația spre o anumită valoare, aspirație ce ar izvorî din adîncimile personalității, a fost abandonată de estetician. Vianu ne apare acum ca un contemplator al lumii operelor preocupat de ordonarea ei: „Stabilind felurile tipuri de artă, am făcut prima încercare de a stăpîni teoretic varietatea nesfîrșită a operelor date în experiența artistică.”

Tipul este numai una dintre clasele în care pot fi dispuse operele. O altă este stilul, definit ca „unitatea structurii într-un grup de opere raportate la agentul lor, fie acesta artistul individual, națiunea, epoca sau cercul de cultură”. Așadar, în vreme ce tipul „grupează operele în jurul unuia sau altuia dintre momentele constitutive ale artei”, fiind o noțiune pur sistematică, stilul le grupează „în jurul agentului lor artistic” și este o noțiune „în același timp sistematică și istorică” asemenea clase sunt artele, și ele rezultat al unei „operații de clasifi aplicată asupra operelor concrete”, și genurile artistice.

Pînă aici Vianu a privit opera de artă în latura ei superficială, formală, ca obiect rezultat din utilizarea unor anume modalități de organizare a materiei, ca „unitate eterocosmică autonomă”, a analizat-o în însușirile ei generale și a indicat clasele largi în care se grupează operele concrete. În această parte a tratatului ei este foarte aproape de estetica fenomenologică, de la care împrumută nu numai metoda, dar și unele categorii (idealitatea, arealitatea). Paralelismul urma să înceteze însă curînd, noțiunea de operă fiind la Vianu mai complexă. Pe de o parte, pentru că, unitate autonomă, opera este totodată un obiect expresiv (exprimîndu-l adică pe autorul său) și creat cu intenția de a fi receptat ca bun estetic; pe de altă parte, pentru că, chiar considerată în sine, opera nu este numai o formă izolată, ci și un conținut prin care e legată de realitatea dată, de valorile și de devenirea acesteia. Pe scurt, Vianu refuză să ignore, cum propune fenomenologia, procesele din care opera rezultă și pe acelea pe care le provoacă și să taie legăturile ei cu realitatea exterioară care o susține. Sau dacă o face e numai atît cît este necesar pentru a surprinde însușirile operei ca obiect estetic, într-o singură etapă a cercetării, după care perspectiva se deschide larg spre factorii care condiționează fenomenul artei.

xm

Cel mai important este instinctul artistic: „Omul este în mod natural artist." Această vocație a fost, la început ca și mai târziu, ajutată să se realizeze și solicitată în direcții variate de condiții de mediu biologic (sînt examinate teoriile despre raporturile dintre artă și joc, dintre artă și sexualitate) sau social (relațiile artei cu munca, apoi cu formele vieții sociale și cu instituțiile ei). Toate aceste raportări confirmă și nuanțează uîcea că opera de artă este o realitate complexă, estetică și extraestetică, autonomă și heteronomă, idee care fixează și mai clar obiectul *Esteticii*. E aici un „dualism" sau, am spune, o reprezentare stratificată, exprimată limpede într-o frază ca următoarea: „Hrănită din substanța tuturor valorilor vieții, abia după aceasta arta se poate înălța la condiția mîndră și solitară a unui lucru care își ajunge" - și care marchează întreaga construcție a sistemului.

Analiza „structurii artistice", de pildă, este condusă de ideea că artistul este o excepție față de omul obișnuit, dar numai întrucît în el însușiri ale acestuia apar potențate: deosebirea este de grad al calităților, nu de esență. Dacă ar fi prea mult să spunem că putem deduce care sînt după Vianu însușirile artistului din conceptul lui de artă, putem remarca, în orice caz, corelarea destul de riguroasă cu acesta. Cea dintîi este intuitivitatea, „ascuțimea și bogăția percepției sensibile", puterea de a reține și reproduce imagini („ceea ce ne vorbește prin artă este pînă la un punct forța și bogăția lumii sensibile", scria Vianu în legătură cu clarificarea); a doua, adîncimea psihică a trăirilor (ne amintim că artistul e un om „capabil de a răsfrînge lumea într-un mod personal"); urmează fantezia creatoare, puterea de a selecta și regrupa în întreguri inedite datele experienței (și pe care nu putem să n-o punem în legătură cu ordonarea); în sfîrșit, puterea expresivă, prelungire pînă la un punct a fanteziei creatoare (care are „încîlnația irezistibilă de a-și asuma o formă concretă") și, în orice caz, o calitate indispensabilă pentru realizarea instinctului artistic („nu este tip omenesc care să se opună mai radical artistului decît visătorul").

Așa cum artistul se înalță, intermitent, din omul obișnuit („orice artist trăiește într-un om comun"), tot astfel opera se desprinde „din perspectiva întregii vieți sufletești" a autorului ei. Pregătirea operei, prima etapă a procesului de creație, coincide „cu înseși limitele experienței artistului", de unde urmează că biografismul, care vrea să identifice într-un eveniment anumit originea precisă a unei opere, este o metodă greșită. În faza următoare, a inspirației, din masa haotică a experiențelor sufletești ȳșnește forma incipientă a viitorului cosmos artistic, pe care invenția și execuția o

dezvoltă și o fixează într-o expresie care este deopotrivă activă și reflexivă, adică e adresată altora oglindindu-l în același timp pe artist. Dualismul estetic-extraestetic, autonom-eteronom, caracteristic operei de artă, e confirmat de actul creației (în care motivul propriu-zis estetic se împletește cu mai multe motive eteronomice: nevoia artistului de a se elibera de anumite sentimente, de a-și întregi existența, de a se afirma etc), ca și în acela al receptării, cum vom vedea îndată. Să notăm mai întîi că, după ce a stabilit tipuri de artă în legătură cu momentele constitutive ale operei, Vianu distinge, într-un mod similar, în funcție de însușirile psihologiei creatorului, tipuri de artiști: intuitiv, vizionar, plasticizator.

Tdeea pe care-și construiește demonstrația în legătură cu receptarea artei este că aceasta constituie un proces (nu o stare instantanee), în cadrul căruia pot fi distinse nu numai mai multe etape, dar și două serii de elemente (senzații, asociații, sentimente): estetice și extra-estetice, determinate de dubla natură, autonomă și heteronomă, a operei. Elementele extraestetice sînt stări afective care, deși inspirate de artă, pot fi trăite nu numai în legătură cu ea, ci și cu felurite aspecte ale naturii sau împrejurări ale vieții. Celelalte sînt provocate de condiția estetică a operei (imagine clarificată și ordonată a lumii, prin care transpare sufletul artistului) și sunt corelative cu momentele constitutive ale acesteia.

Procesul receptării artei este și unul al aprecierii ei, sau, mai exact „conține în sine și numeroase elemente de apreciere", distribuite în două trepte: intuițiile și judecățile de apreciere. Primele se confundă cu gustul, în analiza căruia Vianu subliniază „raționalitatea implicită" (impresia pe care o denumeste gustul „nu este întîmplătoare și arbitrară", ci „pătrunsă de valori raționale și raționabile, corespunzătoare structurii raționale a operei": receptarea este reflectare), care face, de altfel, posibilă transformarea impresiilor în judecăți. Acestea sunt de două tipuri, fiecare cu mai multe subtipuri, rezultate uneori prin combinare: judecăți de valorizare (de perfecțiune, de ierarhizare - acestea, la rîndul lor, obiective, subiective sau de preferință - de compensație) și judecăți de caracterizare (și aici mai multe specii); li se adaugă cîteva tipuri mixte, în care se îmbină tipurile principale sau varietăți ale lor. Vianu articulează un sistem al judecăților de apreciere (cărora le consacrase în 1932-1933 un întreg curs universitar, *Teoria valorii*

estetice), pe care le disociază pînă la nuanță pentru a oferi actului receptării instrumente corespunzătoare mării varietăți a lumii operelor, a cărei contemplare și judecare nu trebuie supusă unor criterii exclusiviste: nu numai felurile judecăților pe care le prilejuiește arta sînt numeroase, dar și tipurile de receptare și tipurile de receptori, și ele diferențiate cu atenție de către estetician.

Dacă-l privim acum, după ce l-am străbătut atenți la toate detaliile, dar preocupați de a indica numai ceea ce ni se pare a fi linia principală a demonstrației și articulațiile ansamblului, sistemul de estetică al lui Tudor Vianu ne apare ca o construcție teoretică densă și unitară. Există în fiecare capitol al *Esteticii* multe idei interesante rămase nedezvoltate, unele din pricina caracterului sintetic al lucrării, altele pentru că nu aparțin firului central al demonstrației. Geometrismul unei construcții sistematice și predominant deductive e atenuat de bogăția și varietatea observațiilor care nuanțează afirmațiile generale și de schimbările de perspectivă și de metodă. Acestea au provocat impresia de eclecticism, formulată de unii comentatori. Înainte de a încerca o corectare, să amintim că Vianu respingea în principiu eclecticismul, căruia i-a dat o definiție de mare claritate și pregnanță: „înclinarea de aîmbina idei provenind din constelații deosebite presupune despre viața spiritului o concepție mecanică. (...) Cine înțelege că în oricare din elementele unei concepțiuni generale vibrează energia ei întreagă simte că o concepție eclectică este, de fapt, o juxtapunere în care principiul organic lipsește și a cărei putere de viață urmează să fie mărginită. Un cercetător poate să folosească rezultatele speciale obținute de contemporanii sau de înaintașii săi (...) Organizarea materialului informativ trebuie făcută în puterea unui motiv adînc, care să coincidă cu ceea ce se numește individualitatea cercetătorului" (*Dualismul artei*, Prefață). A părăsit Vianu, scriind *Estetica*, acest punct de vedere?

Intenția care îl conduce este aceea de a da o explicație completă fenomenului artei, în toate formele lui și în toate momentele care îl realizează (creație, operă, receptare), în legăturile lui cu natura, cultura, societatea: program amplu, făcut să satisfacă nu numai nevoia de totalitate care-l definește intelectual pe Vianu, ci și o necesitate de alt ordin, obiectiv, științific, care i se impusese cu timpul. Studiul istoriei esteticii l-a dus la concluzia că epoca mai nouă a fost una de mari progrese în diverse direcții, dar și de limitare a obiectului esteticii și de impunere a unor

metode și perspective exclusiviste. Situîndu-se în prelungirea acestei evoluții, Vianu înțelege să preia rezultatele ei valabile și să încerce totodată să depășească limitările mai vechi sau cu totul recente. Istoria esteticii din ultimul secol era pentru el, în cea mai mare parte, istoria esteticii germane. Ceea ce urma să depășească era, prin urmare, exclusivismul formalistilor și idealistilor (sau „conținutistilor”) postkantieni, psihologismul Einfühlung-lui, separația dintre estetică și „știința generală a artei”, radicalismul fenomenologiei. O analiză detaliată a *Esteticii* poate descoperi numeroase apropieri de aceste direcții, dar și depășirea efectivă a lor. Lucrul acesta, ca și explicarea integrală a fenomenului artistic - și deci realizarea programului esteticianului - au fost posibile datorită conceptului artei pe care construiește Vianu: arta este un mod de organizare a materiei și a datelor conștiinței.

Definiția este cît se poate de cuprinzătoare, fiind foarte generală, poate fi aplicată oricărui fel de artă și îngăduie mai multe raportări ale acesteia. Să observăm mai întîi că Vianu lărgeste sensul noțiunii de frumos artistic, făcînd-o să coincidă cu aceea de „izbit estetic” „În terminologia tratatului nostru frumoase sînt toate operele care realizează condițiile constitutive ale artei”. În felul acesta problemele cercetării independente a frumosului și a artei, a relațiilor dintre ele nu se mai pun. Frumosul este una din cele două laturi - formală și materială - ale artei, ale oricărei opere de artă, un dat permanent și inseparabil al artei; putem judeca gradul realizării lui, care este gradul realizării operei ca operă, dar nu speciile lui, căci acestea nu există: fiind o categorie formală, abstractă, prin care se exprimă realizarea convergentă a normelor constitutive ale operei (izolarea, ordonarea, clarificarea, idealizarea), frumosul este o constantă a tot ceea ce este efectiv artă. Categoriile estetice (frumosul, urîtul, comicul, tragicul, grațiosul, sublimul etc), considerate de estetica tradițională ca specii sau modificări ale frumosului, nu sînt propriu-zis categorii estetice, ele „țin de conținutul eteronomic al operelor, nu de forma prelucrării lor estetice”. Este adevărat că forma este determinată de conținut, că există deci moduri speciale de izolare, ordonare, clarificare și idealizare corespunzătoare conținuturi lor heteronomice desemnate prin numele categoriilor estetice, însă ele sînt reductibile la tipurile de artă pe care le-am văzut Efectele „categoriilor estetice” asupra structurii operelor, asupra laturii estetice a artei, nu modifică, așadar, principiile realizării acesteia

C 2 - Estetica

Chiar așa înțeles, ca „izbutitestic”, frumosul nu epuizează obiectul *Esteticii*. Definiția „estetica este știința frumosului artistic”, dată la început, era una provizorie. Așa cum am văzut, estetica este pentru Vianu știința artei considerate în dubla ei natură - estetică și extra-estetică, autonomă și heteronomă - și în raporturile cu alte sfere ale realului: cultura și natura în primul rând. Interpretarea acestor raporturi dezvăluie, în chipul cel mai clar, sensul fundamental al *Esteticii*. Legă dintre artă și cultură sînt multiple. În afara principiului după care valorile culturii (și frumosul este una dintre ele) se asociază în interiorul unei structuri psihice (principiul psihologiei structurale a lui Dilthey, adoptat de Vianu de la început), comunicarea sau apropierea se realizează prin conținutul de valori heteronomice pe care și-l subsumează arta ca unitate estetică și prin condiția, comună, de a fi moduri de organizare a materiei. Această condiție unește arta nu numai cu cultura, dar și cu civilizația: toate sînt forme ale lui „a face”, altfel spus ale „tehnicii omenești” („întrebuințez cuvîntul „tehnică” în sensul larg, acela de acțiune voită asupra materiei, în direcția transformării ei pentru a obține bunuri ale culturii”, explică Vianu odată). Concluzia cea mai importantă care i se impune aici autorului *Esteticii este* privind legătura dintre artă și muncă. „I se impune” este o expresie valabilă într-o analiză

logică a tratatului. Vianu urmărește geneza concepției estetice, nu numai pe textele proprii, dar și pe mărturiile autorilor pe care îi descoperă că au avut. A fost ideea lui că este necesare dintr-o anumită muncă, idee în care realități sociale și timpului, și apoi înțelegerea artei ca formă a muncii, în definirea ei ca mod de organizare a materiei, că din amintita concepție de fapt un posibil fragment al autobiografiei Opere, I, Editura Minerva, 1977. Legătura aceea este examinată dintr-un sincron, ca și reciprocă; ceea ce dorește Vianu este resolidarizarea celorlalte activități umane, depășirea izolării la care conducea atît vechea concepție mistică despre inspirație, cît și estetismul modern totodată, acceptarea artei ca mod de muncii. Superioritatea celei dintîi e susținută cu două argumente: anteriorității în istoria perfecțiunii și „Evoluția tehnicii” omenirii trebuie să fi fost anticipată de o lungă evoluție artistică. Artistul este mai decît homo faber, o idee greu de conceput pe care Vianu nu o abandonează niciodată pe acum. „Între faber și artist este o prăpastie de sufletești. Artista în definitiv, din sublimarea meșteșugului scrie el în altă direcție, inversînd raportul istoric. Perfec-

definită ca „însușirea” Vianu va vorbi de aici înainte mereu despre „funcțiunea artei în civilizația unui lucru de a exista” alelor noastre, în sensul întregirii și conducerii ei”, despre participarea artei funcționa prin sine la procesul de ordonare a lumii - naturale, sociale, morale - despre ceea ce însuși”; cea mai maream putea numi misiunea civilizatorie a artei. Rezultatul ar fi supunerea parte a produselor naturii exigențelor spiritului, crearea unui univers de opere sau a unei muncii omenești „tehnosfere” ca mediu convenabil omului, al cărui instinct fundamental este „rămîne la un nivel „nevoia de formă”. Spre această semnificație a artei duc separarea faimosului foarte redus de artistic de cel natural, apropierea numeroase dintre artă și cultură și, înainte perfecțiune”; există însă toate, conceptul însuși al artei ca modalitate de prelucrare a materiei „o categorie anumită (fizice sau morale, spirituale). Vianu va sublinia calitatea de unitate opere care realizează autonomă a operei, caracterul intențional și conștient al procesului de creație, perfecțiunea cea mai aspectul formal, tehnic, va vedea în natură mai ales o suprafață pitorească pe înaltă pe care omul o care arta o reflectă intensificîndu-i concretețea.

poate atinge”: operele O asemenea teorie comportă riscul promovării unei arte formale și al de artă, considerate în izolării omului în universul operelor ca într-o sferă de sticlă. Vianu evită latura lor formală, în riscul apropiind arta, prin latura ei heteronomică, de manifestările multiple condiția lor auto ale vieții și stabilind o relație mai profundă între artă și natură decît aceea „Toate lucrările tehnice între o formă autonomă și materialul pe care îl ordonează. „O artă purificată tind să cîștige pentru ele eteronomic, redusă la simpla ei expresie estetică, izolată în unicul plan un grad mai înaintat autonom, se leagă cu mai puține rădăcini de sufletul mulțimii”, observă el. autonomie, adică să „esoterismul artei moderne, arta pentru rafinați, este un alt fenomen al devie cît mai perfect timpului nostru, decurgînd din procesul autonomizării ei. (...) Se constituie Și concluzia: „arta este astfel o religie a artei (...) Dar zeitatea căreia i se aduc aceste închinări, idealul întregii tehnice scoasă din aerul tare care întreține vitalitatea, amenință să moară”. omenești”. Deschiderea spre adîncimile naturii e făcută într-un fel care nu ignoră definiția de pînă aci a artei, dimpotrivă, o întărește. Artă este o continuare a „puterii plastice”

care străbate întreaga natură producînd varietatea ei de forme: „Tendința naturală care conduce la opera de artă se manifestă mai înainte în instinctul constructiv al atîtor animale, apoi în faptul biologic al ges-tațiunii și creșterii și chiar în fenomenul anorganic al cristalizărilor, stratificărilor, combinațiilor chimice etc. (...) Acțiunii puterilor naturale și rezultatelor lor li se adaugă operele artei”: viziune goetheană și implicînd o altă idee despre natură decît aceea afirmată sau presupusă pînă aici. Am spune, în termenii pe care Vianu îi reținuse din estetica mai veche, că natura la care el raportează astfel arta este natura naturans.

Deschiderea în adîncime a perspectivei devine mai clară în teoria geniului. După ce demonstrase că toate însușirile care îl definesc pe artist sînt, într-un grad mai redus, și ale omului obișnuit, Vianu admite că „nu vom ști niciodată pe deplin ce este artistul cîtă vreme nu-l vom înțelege decît ca pe o potențare a omului comun”. Mai ales în cazul geniului, a cărui activitate „se leagă de temeliile individualității, pe cînd a artistului, de straturi mai superficiale ale conștiinței”. Operele talentului au „un caracter voit”, preponderent rațional, ale geniului, „unul cu totul natural”; geniul este „înnăscut și impropresiv” și „mai îndatorat inconștientului său”. Sîntem foarte aproape de concepția kantiană a geniului ca prelungire a naturii în om. în spirit kantian (deși îl citează pe Bergson) încearcă Vianu să fixeze locul artei în ordinea realului. Opera de artă este „un fapt natural”, întrucît ilustrează „o forță activă în întreaga serie a formelor și proceselor naturii”; pe de altă parte, este „ceva izolat de natură și opus ei, ca tot ce reprezintă produsul tehnicii omenești”. Acesta este „paradoxul artei”, fondul ei „contradictoriu”. Punct al unei încrucișări, domeniu al unei interferențe, arta realizează legătura între „regiuni metafizice opuse” cum sînt „genul naturii” și „genul tehnicii”: demonstrația se servește de o terminologie improprie și rămîne abia schițată.

Problema raporturilor dintre artă, cultură și viață socială pe de o parte, dintre artă și natură pe de alta îl preocupă insistent pe Vianu. Este adevărat, raționează el, că fiecare domeniu al culturii este tutelat de o valoare anume și că aceste valori categoriale (teoretică, morală, religioasă, estetică etc.) sînt eterogene și, sub unele aspecte, se opun unele altora. Este posibilă totuși comunicarea între ele și cuprinderea tuturor din perspectiva uneia, a celei estetice în speță. Cunoașterea științifică, de pildă, tinde prin firea ei să rămînă la fragment, specializîndu-se; și totuși orice cercetare, observație,

XX

semnificații multiple. Istoria culturii a fost între altele un proces de disociere a valorilor, de desfacere a lor din unitatea în care se grupau mai înainte. Așa s-a produs și autonomizarea artei, tot mai accentuată de la Renaștere încoace. Rezultatul ei pozitiv a fost descătușarea forțelor artistice creatoare: „densitatea creației artistice în cultura modernă este un efect al autonomiei ei”, și secolul al XIX-lea, „epoca prin excelență a autonomiei artei, constituie o galerie de puteri artistice de primul ordin, într-o proporție pentru care nici o analogie nu poate fi găsită în trecut”. Însă autonomizarea a avut și urmări negative. Atîta vreme cît n-a fost preocupată de ea însăși, ci de exprimarea și satisfacerea, laolaltă cu celelalte forme culturale, a nevoilor și aspirațiilor comunitare, arta a avut un ecou și o influență mult mai mari asupra societății: „Viața socială a antichității și a evului mediu se desfășura încă într-un plan artistic care afost părăsit mai tîrziu. Meseriile, formele vieții profesionale, sărbătorile poporului păstrau încă o remarcabilă valoare artistică. O dată însă cu autonomizarea artei, celelalte manifestări ale vieții sociale, disociate din complexul care le menținea solidare cu arta, au pierdut orice frumusețe”. Pe scurt, „autonomizarea artei a favorizat elanul ei creator, dar a micșorat baza ei de atingere cu întinderea vieții sociale, îngăduind revărsarea unui val de urfîenie peste lucruri și așezări omenești”. Marele avînt al artei în secolul trecut a fost încolțit de o degradare estetică a obiectelor uzuale și a întregului cadra al vieții sociale. O altă consecință a fost izolarea artei în cercuri de rafinați. Nevoia artistică

experiment se fac „în cadrul unei viziuni de totalitate” a realității, viziune care „este de fapt contribuția intuiției artistice devenită folositoare investigațiilor științei”. Într-un fel asemănător, armonia proprie contemplației estetice (nu viziunea de totalitate, ca în cazul dinainte) poate participa la constituirea valorilor morale. Vianu crede că „idealul personalității umane din etica modernă a apărut fără îndoială sub înrîurirea unei atitudini estetice”. Concepțiile morale mai vechi erau conduse de idealul virtuții, de conformarea la un principiu pe care conștiința îl instituie ca normă, „personalitatea este însă obiectul unei năzuințe plăsmuitoare, care folosește materialele brute ale persoanei, integrîndu-le într-o formă a existenței deunitate, consecvență și armonie internă amintind opera de artă”. Etica personalității este una a propriei modelări a omului, dar și a modelării lumii exterioare, după același ideal al armoniei. „Nu este deloc deci exagerat a spune că etica nouă s-a alcătuit sub presiunea contemplației estetice și că în această ocazie atitudinea inspirată de ea și-a dovedit eficacitatea în călăuzirea vieții morale”, conchide discipolul lui Goethe și al lui Schiller, care ilustrează el însuși, ca puțini alții, etica personalității. în fine, o asociere este posibilă și cu atitudinea religioasă: „Afirmatia estetică a valorii lumii concrete și tăgăduirea ei religioasă sînt poziții care se pot întruni în prețuirea lumii ca simbol” al unei realități absolute. Dacă spiritualismul și trans-cendentalismul creștin consideră natura un obstacol în drumul spre divinitate, există totuși o atitudine religioasă care vede în ea „haina vie a dumnezeirii”, cum spune Goethe. Această atitudine, care se întîl-nește încă din psalmii biblici și definește panteismul din toate timpurile, este, după Vianu, inspirată de atitudinea estetică și a jucat un mare rol în dezvoltarea culturii: este, de pildă, atitudinea Sfîntului Francisc din Assisi, care „stă la baza Renașterii italiene” și „este produsul unei orientări a spiritului religios prin cel estetic”.

Comunicarea între valori este prin urmare posibilă, și „din unghiul esteticului, spiritul poate atinge totalitatea culturii”. Este ușor de observat însă că Tudor Vianu susține mai mult decît atît: puterea valorii estetice de a influența celelalte valori, preeminența artei în ansamblul culturii. Mai importantă este însă pledoaria lui pentru resolidarizarea valorilor. La începuturile ei și multă vreme după aceea valoarea estetică a existat alături de alte valori în cadrul unei „totalități nediferențiate”, ceea ce făcea ca o pictură sau o sculptură, un dans ori un mit să aibă

XXI

a mulțimii de oameni obișnuiți a rămas astfel să fie satisfăcută de lucrări cu totul inferioare sau de pseudoartă, ceea ce a dus la o înjosire a gustului general. Examinarea situației artei în raporturile ei cu celelalte valori și cu societatea se încheie cu un adevărat manifest: „Cultura artistică a timpului nostru vede astfel problema ei cea mai însemnată în restabilirea contactului mulțimilor cu arta superioară a timpului, prin resolidarizarea acestuia cu tendințele eteronomice ale societății contemporane. Numai o artă pătrunsă din nou de spiritul timpului și în care omul de azi să-și recunoască destinul și aspirațiile lui poate reda inspirației moderne vechiul ei ecou și influența pe care în mare parte a pierdut-o.”

Arta este așadar și trebuie să rămînă o valoare socială, o posibilitate a omului de a participa la viața și destinul societății în care trăiește și un mijloc de a înnobila cadrul și stilul civilizației acesteia. Totodată ea ne așază într-o relație cu natura pe care n-o putem realiza altfel.

Vianu definește această relație prin două idei. Pe de o parte, arta ne ajută să descoperim fața autentică a lumii, să percepem în chipul cel mai direct, senzorial, realitatea ei: „în imaginile artei întățișărilor lucrurilor dobîndesc o expresie mai nouă și mai intensă. Aspecte pe lîngă care treceam mai înainte cu indiferență, pentru că nu le întrezăream decît prin vîlul concepțiilor inteligenței, capătă un chip virginal. Vedem de obicei în lucruri ceea ce știm mai dinainte despre ele. Arta izbutește să îndepărteze acest strat izolator de reprezentări convenționale, de idei preconcepute...”

Pe de altă parte, arta ne oferă o imagine a existenței în care haosul și arbitrarul au fost depășite. Trecerea de la viață la artă „marchează pășirea într-o lume nouă a ordinii, a necesității, a logosului imanent."

Estetica lui Tudor Vianu este rezultatul unui efort admirabil de a explica fenomenul artistic în toată varietatea lui istorică din perspectiva unui anumit concept al artei. Coerența explicației trebuia să fie expresia unității funciare a domeniului artei. Conceptul la care se oprește Vianu se dovedește adecvat. Statutul fenomenologic al operei, procesul de creare și acela de receptare a ei, poziția artei în cadrul culturii și raporturile ei cu natura și cu societatea sînt analizate și lămurite pornindu-se de la acest concept. El cuprinde, am văzut, doi termeni, care compun o unitate fără a se confunda, putînd fi analizați în ei înșiși și în implicațiile lor, separat. De aici un anumit „dualism" al sistemului, desfășurarea lui în două serii de idei, una privind aspectul formal, estetic, autonomia artei și legătura ei cu „tehnica", cealaltă

XXII

- valorile extra-estetice care formează conținutul artei, heteronomia ei. Cu toată grija pe care o pune în determinarea raporturilor dintre aceste planuri, Vianu este evident înclinat să accentueze importanța aspectului formal, propriu-zis estetic, al artei, nu conținuturile heteronomice, purtătoare de informație despre lume. Altfel spus, arta este pentru el în primul rînd un mod de a organiza, prelucra, ordona materia, pe scurt, de a face, nu de a cunoaște. Ea prilejuieste se înțelege, și o cunoaștere, dar nu acesta este țelul ei principal. Nu cumva însă o asemenea definiție, care este perfect compatibilă cu arta de tip clasic; poate fi ceva mai greu aplicată unor forme ale artei moderne, izvorîte din aspirația la cunoașterea mai profundă a omului și a lumii, cînd nu chiar din sentimentul iraționalității și absurdului existenței, și animate în orice caz mai mult de ideea „adevărului" decît de aceea a frumosului? Ocupîndu-se la un moment dat de atitudinea artiștilor față de normele estetice,

XXIII

autorul tratatului afirmă că dacă au existat poeți dramatici care au respins, de pildă, norma celor trei unități, „n-au existat niciodată artiști care să prefere incoerența sau arbitrariul” unității, care constituie una dintre normele prescrise de estetică. Și totuși lucrul se întâmpla, pe o scară destul de largă, chiar în generația sau în epoca lui. Tudor Vianu credea însă, dacă nu în raționalitatea lumii, în orice caz în raționalitatea profundă a spiritului creator și în vocația lui de a construi imagini ale realului în acord cu propriile sale exigențe. Această convingere marchează și studiile sale de după *Estetica*, unele dintre ele provocate tocmai de acele fenomene ale artei contemporane care-i puteau contrazice ideile, dar nu i le puteau schimba. Credea în raționalitatea spiritului, ca și în coeziunea artei milenare a umanității în care se reflectă acest spirit: „oricare ar fi fost formele artei în trecut și oricare ar putea deveni formele ei în viitor”, scria el într-un *Proiect de prefață* la *Estetica*, publicat separat, în 1938, „ele nu se pot ridica decît din rădăcina unității și nu pot depăși limitele totalității ei. Varietatea și

m
iș
c
ar
e
a
is
to
ri
c
ă
n
u
se
p
ot
d
e
z
v
ol
ta
d
e
cî
t
di
n
a
c
e
e
aș
i
te
m
el
ie
u
ni
c
ă
și
în
in
te
ri
or
ul
a
c
el
ui
aș
i
c
a
dr
u
al
to
ta
lit
ăț
ii
”.
E
x
pl
ic
aț



iadatade Vianu
fenomenului
artistic a putut
părea - și este - în
unele cazuri
insuficientă.
Tratatul său nu
încetează pentru
aceasta de a
reprezenta - și de
a mijloci - o
„stăpînire
teoretică” a
domeniului artei.
în mișcarea
ideilor estetice el
este un reper
obligatoriu.
Salutînd în 1944
numirea lui Tudor
Vianu ca profesor
la universitatea
unde predă de
douăzeci de ani,
Camil Petrescu îl
numea
„profesorul de
estetică al culturii
românești”. Este
o formulare
fericită și o
caracterizare
exactă. Tudor
Vianu a fost și
continuă să fie
profesorul de
estetică al culturii
noastre, iar
tratatul său,
publicat acum
șaizeci de ani și
care era la origine
un curs pentru
studenții lui de
atunci, este și
acum un manual
de înaltă ținută,
cel mai bun,
pentru oricine
vrea să înțeleagă
fenomenul artistic
în totalitatea lui
pentru a se
bucura mai adînc
de fiecare
întruchipare a lui.

E s t e t i c a

GEORGE GANĂ

PREFAȚĂ LA EDIȚIA A II-A

După cinci ani de la publicarea primului volum al *Esteticei* și după trei ani de la apariția celui de al doilea, o nouă ediție a acestei scrieri a devenit necesară. O tipărim astăzi fără adaosuri, cu singurele revizuiți impuse de o nouă lectură. *Estetica* se înfățișează astfel publicului în forma care a constituit caracterul ei din primul moment: o expunere sistematică a problemelor esteticii, crescută din nevoile unui curs universitar și întemeiată pe o anumită înțelegere a artei. Desigur, cele două nevoi care se satisfăceau în construcția edificiului, nevoia de a informa și aceea de a promova o concepție despre artă, n-au fost deopotrivă de subliniate nici de cei care au binevoit să se ocupe în scris de această lucrare și poate nici de autorul ei. Mă simt deci dator cu unele lămuriri, al căror prilej sînt bucuros a-1 afla în noua ediție care vede astăzi lumina zilei.

Desigur, *Estetica* nu se va da niciodată înapoi să recunoască ceea ce este ea în primul rînd: înfîia încercare a literaturii românești de a prezenta un tratat în care oricare din întrebările mai însemnate ale științei noastre își găsește locul ei într-o unitate organică, hrănită din substanța cercetării mai vechi și mai noi. într-un domeniu în care este cunoscut locul pe care-l deține improvizația grăbită și arbitrară, am crezut că nu trebuie să mă abat de la ceea ce alcătuiește norma de procedare a oricăreia dintre științele naturii și ale spiritului adică reluarea cercetării din punctul în care o lăsase investigați.) anterioară și folosirea tuturor cîștigurilor valide ale acesteia. *Estetica* a putut fi astfel folosită drept o lucrare informativă, ca una în care istoricul problemelor și referințele contemporane formează baza pe care se ridică rezultatele cercetării proprii.

Hotărîndu-mă a publica o lucrare științifică, și nu un manifest, m-am ferit a mă opri la acele formule sumare, în care atîți dintre cititorii de estetică socotesc a putea afla taina esențială a fenomenului artistic. Cei care se mulțumesc cu afirmația că arta este eliberare sau că ea este intuiție, că este vitalitate sau asceză, expansiune sau inhibiție, toți preparatorii de leacuri expeditiv și toți militanții formulelor cu răsunset magic își ascund complexitatea fenomenelor și întinderea

cîmpului pe care trebuie să-l domine. În locul unor sentințe lapidare, am preferat deci analiza răbdătoare a faptelor și recunoașterea complexității lor, în care m-am aplicat a croi drumuri și a construi etape, îmi dau bine seama că în cîmpul discuțiilor asupra artei se vor încrucișa totdeauna două temperamente, dintre care unul urmărește să impună un punct de vedere, în timp ce al doilea preferă să cunoască. Dacă cel dintîi va găsi că lucrarea de față înaintează prea încet în slufișul unor faple pe care nu dorește nicidecum să le simplifice, am nădejdea că cititorii aparținînd celeilalte categorii vor aprecia intenția riguroasă care ne-a călăuzit tot timpul. Lucrare de informație, de integrare și de analiză, *Estetica* se dezvoltă din fundamentul unei înțelegeri a artei, care leagă între ele părțile și conferă expresie întregului. Fără a putea intra în amănuntele unei concepții, expuse în paginile care urmează cu mai mult răgaz, vom spune că ideea de artă înfățișată aci se înlănțuiește cu o filozofie a muncii. Arta ne-a apărut ca o formă a muncii, ca un produs al lucrării de transformare a materiei. Fiind muncă, arta ni s-a părut a fi forma ei cea mai perfectă, aceea în care efortul lucrătorului ajunge să se odihnească în plenitudinea lucrului încheiat și armonios. Arta este astfel ținta oricărei munci, atînsă parțial și, din cînd în cînd, de orice lucrător destoinic, dar cu plînată neîmpărțită abia de marii artiști. Încercînd să adîncim fenomenul artistic în latura lui de activitate teleologică, de muncă, am putut măsura mai bine întinderea factorilor conștienți și raționali în creația artistică, după cum am crezut că putem înțelege mai bine rolul care revine artei în civilizația modernă a muncii.

Încercarea de prelucrare analitică a cuprinsului artei ne-a adus în fața constatării că nu tot acest cuprins este estetic. În formele plămîirii estetice, arta introduce valori interesînd toate domeniile culturii. Taina influenței ei stă desigur în această împrejurare, care explică în același timp ceea ce s-ar putea numi paradoxul artei: faptul că participă la întregul mobilism al istoriei, dar că, privită ca pură organizare formală cu scopul în ea însăși, sfidează această mobilitate și se ridică deasupra ei. Estetica se despică astfel pentru noi într-o filosofie a artei și o fenomenologie a structurii ei, analizate

deopotrivă aci. Psihologia creației și a receptării artistice întregesc analizele amintite, urmărind direcțiile principale stabilite din primul moment.

Credincios preceptului kantian, după care intuiția fără concepți este oarbă, dar conceptul fără intuiție este gol, am căutat să sprijin fiecare din afirmațiile teoretice ale lucrării de față cu intuiții împrumutate mărturiilor artiștilor și cîmpului larg al artelor. Dar în timp ce redactam capitolele care socoteam că pot profita din mobilizarea acestui material, aveam impresia că ceva îmi scapă și că cercetarea mea ar trebui să se completeze prin expunerea problemelor legate de fiecare artă în parte. Este ceea ce cred că voi întreprinde în anii următori, pentru cazul poeziei.

În pragul unor teme noi, nu pot să nu evoc primul deceniu al activității mele la Facultatea de filozofie și litere din București și pe ascultătorii mei de atunci, care prin interesul foarte călduros acordat expunerilor destinate mai tîrziu acestui volum, întăreau în mine dorința de a le dezvolta și desăvîrși. Fie ca aceste pagini să regăsească pe ascultătorii cursurilor de estetică în anii 1924 - 1934, cărora îmi place să le adresez aci gîndurile prietenești ale bunei amintiri

TUDOR VIANU

Februarie, 1939

PREFAȚĂ LA EDIȚIA III-a

Ediția a III-a a *Esteticii*, devenită necesară de mai mulți ani, apare abia astăzi. Cititorii vor regăsi opera în forma și cuprinsul ediției anterioare, căreia i s-a adăugat numai *Indicele de materii* al primei tipăriri, pus la curent cu noua paginație.

T.V.

Martie, 1945

Partea I

Probleme preliminare ale esteticii

1. FRUMOSUL NATURAL ȘI FRUMOSUL ARTISTIC

Definiția estetice va rezulta pentru cetitorul acestor pagini, cu mai multă lumină și într-un chip mai desăvârșit, abia la sfârșitul lor. Progresul treptat al cercetării pe care ne-o propunem va aduce o dată cu răspunsul feluritelor probleme și o delimitare mai strictă a domeniului căruia ele îi aparțin. Dar deși urmărind a cunoaște granițele domeniului estetic trebuie să-l parcurgem în întregime, pentru a orienta cercetarea este nevoie să încercăm de pe acum o precizare a obiectului lui. Vom spune deci din capul locului că pentru punctul de vedere al acestor pagini estetica este *știința frumosului artistic*. Această precizare este cu atât mai importantă cu cât aproape de-a lungul întregii dezvoltări a doctrinelor de estetică obiectul științei noastre era întrevăzut deopotrivă în *frumosul artistic*, cât și în *frumosul natural*. Cel din urmă nu părea a fi decât modelul mai frust și mai imperfect al celui dintâi: după cum acesta era considerat a fi replica mai desăvârșită și mai pură a celui din urmă. Chiar un estetician ca Hegel, care înțelegea să-și mențină speculația sa în domeniul exclusiv al artei, nu putea să se împiedice de a recunoaște anticipația ei în frumusețea naturii. „Obiectul științei despre care tratăm, scrie el¹ este frumosul în artă. Frumosul în natură nu ocupă un loc decât ca primă formă a frumosului... Necesitatea frumosului în artă decurge din imperfecțiunile realității”.

Numeroase sînt însă motivele care ne fac a socoti că între frumusețea artei și a naturii există completă eterogenie. Mai întîi, frumosul natural pare a fi un element dat, pe cînd frumosul artistic este un produs, o operă. Fără îndoială că și frumusețea naturii presupune o conștiință umană care s-o valorifice, în lipsa căreia ea n-ar mai fi frumusețe, ci un oarecare obiect indiferent. Valorificarea se face însă în cazul frumosului natural asupra unor obiecte ne-atîrnate de om, pe cînd în cazul artei nu numai asupra unor lucruri dependente de el în sensul că le-a produs, dar și în acela mai special

¹ V. notele de la sfîrșitul volumului.

că le-a produs tocmai în vederea acestei valorificări. Diferența între aceste două categorii de obiecte este atât de radicală, încât e cu neputință ca o procedură metodică să le atribuie aceleași cercetări. Nici una dintre științele spiritului, istoria sau dreptul, logica sau morala, nu se ocupă de date naturale, chiar dacă ele ar fi capabile să fie valorificate, ci numai de produse ale activității omenești, cum sînt instituțiile și legile, știința și moravurile. Considerată ca o știință a spiritului, estetica nu poate cerceta decît frumosul artistic, care este o operă. Esteticianul rămîne incompetent cînd i se cere, după cum se întîmplă uneori, să precizeze care sînt normele unui exemplar al frumosului natural, cum este, de pildă, tipul cel mai frumos al speței omenești. Cînd problema se pune, biologul are poate mai numeroase posibilități să răspundă. Propria lui competență se restrînge însă aci. În problemele esteticii, specialitatea sa rămîne inoperantă, întocmai ca a zoologului care, studiind modul de viață al cîrtilor și castorilor, nu poate aduce vreo lumină valabilă și cît privește sfera proprie de întrebări ale arhitecturii.

Deosebirea dintre frumosul natural și artistic apare deopotrivă de limpede cînd considerăm felul variat în care ele sînt evaluate. Cine privește un colț frumos al naturii leagă ideea unei valori de simpla lui aparență. Nu tot astfel acela care contemplă o creație de artă. Aci valoarea este asociată nu numai cu ceea ce apare, dar și cu cauza care a produs aparența. Prețuirea artei este în același timp și a altistului căruia i se datorește. Încîntarea pe care o resimțim în fața unei opere artistice se întregeste cu admirația pentru facultățile artistului și uneori cu iubire pentru sufletul lui. Cînd vom studia mai firziu componentele sentimentului estetic, vom vedea mai de aproape cîte din ele se adresează nu operei, ci creatorului. Cele spuse deocamdată sînt suficiente pentru a marca mai bine diferența dintre cele două specii ale frumosului.

În sfîrșit, frumosul natural e infinit, pe cînd frumosul artistic este limitat. Întreaga natură este frumoasă.² Orice fragment al ei participă la frumusețe. Un colț încîntător de natură nu se mărginește prin zone indiferente. Dincolo de ceea ce ne-a vrăjit o clipă, se deschid aspecte capabile să întrețină mai departe interesul pentru frumos. Frumusețea naturii în întregimea ei era pentru mistică un Plotin sau Sf. Augustin dovada felului în care spiritul divin o pătrunde. Nu la fel stau lucrurile în ce privește arta. O operă de artă este un popas de frumusețe într-o lume urîtă sau indiferentă. Prin artă se introduce într-un punct al lumii o valoare care lipsește restului ei. Cine se apropie de o operă artistică are conștiința limpede că pătrunde într-o lume deosebită de aceea a percepției comune și a vieții practice. Caracterul etero-cosmic al oricărei creații de artă este absolut evident.³ Funcțiunea pe care arta o îndeplinește rezultă de altfel din această însușire a ei, prin care sufletul omenesc se întregeste, exersîndu-se într-un fel de activitate pe care restul lumii n-are prilejul s-o determine. Pentru a izbui această izolare din lume, artistul organizează și unifică un anumit material, îi dă un cadru și prin urmare o limită. Dar și asupra acestor însușiri ale operelor de artă vom avea ocazia să revenim. Pentru moment este interesant să reținem numai această nouă deosebire între frumosul natural și artistic, care obligă estetica să-și asume studiul unuia singur dintre aceste obiecte atât de felurite.

Dacă acum analizăm felul interesului pe care îl deșteaptă în noi natura frumoasă, observăm că el se alimentează de obicei din izvoare extraestetice. Mai întîi din facultatea ei de a modifica într-un chip fericit sentimentul vitalității noastre. Bucuria pe care ne-o pricinuieste trecerea de la întuneric la lumină, scrie odată Guyau. strălucirea cerului alblău, vivacitatea însăși a colorii, marșea/ă. În același timp cu o sărbătoare a ochilor, o bunăstare totală a organismului. Planta care se veștejește în obscuritate și se îndreaptă către lumină, ca și cum ar vedea, deși n-are simțul vederii. Încearcă poate ceva analog trecînd de la umbră la soare. Plăcerea estetică nu se reduce în cazul acesta la jocul unui organ particular.

Poezia luminii provine din însăși necesitatea ei pentru viață și din arzătoarea stimulație pe care o exercită asupra întregului organism. Plăcerea pe care ne-o pricinuieste răsăritul soarelui este mai mult decît o satisfacție a ochiului. Salutăm prima rază de lumină cu ființa noastră întregă."⁴ Este de neîgăduit că dacă natura ne apare de atîtea ori frumoasă, împrejurarea nu se datorește unor motive estetice, ci puterii ei de a ne întări și înviora, virtuții ei de a modifica favorabil sentimentul ceneșeziei noastre.

În cazul special al frumuseții naturale a omului, răsăritul ei în ceneșezie are totdeauna un accent deosebit. Putem găsi frumos pe un om mai întîi din pricina vitalității lui, care stimulează pe a noastră, încîntarea pe care prezența unui astfel de exemplar ne-o inspiră conține în sine ceva din încrederea și siguranța pe care o trezește în noi societatea cu orice ființă robustă și optimistă. Ond un bărbat găsește frumoasă o femeie și o femeie pe un bărbat, în interesul care susține o astfel de evaluare se amestecă fără îndoială și o reprezentare sexuală.⁵ „Frumusețea este făgăduința unei fericiri", scria odată Stendhal generalizînd asupra cercului restrîns al acestor experiențe. Fără a merge pînă la problema metafizică a schopenhauriene a instinctului, se pare totuși că oricine percepe în frumusețea celui alt sex acordul posibil a două senzualități, fericirea prin asociație sexuală. În sfîrșit, cineva ne poate părea frumos și din pricina valorilor intelectuale sau morale indicate de fizionomia lui. Găsim frumos pe gînditorul a cărui frunte vastă, a cărui expresie liniștită și concentrată manifestă procesul înalt și intens al cugetării; de asemeni pe bărbatul sau femeia din ale căror trăsături ne vorbesc bunăvoința față de oameni, blîndețea și gingășia. Niciodată în aceste împrejurări nu recunoaștem frumusețea omului din pricina unor calități estetice.

Tot astfel, dacă luăm în considerare frumusețea peisajului, observăm că această apreciere este determinată în noi de motive care nu au în ele nimic estetic. Natura ca peisaj ne apare frumoasă mai întîi ca un loc al păcii neturburate, în care parcă ne eliberăm din constrîngerile și ostenețele civilizației. Jean-Jacques Rousseau a indicat bine acest motiv, evocînd clipele de fericire calmă trăite în timpul reclusiunii sale voluntare în insula Saint-Pierre: „Smulgîndu-mă dintr-o lungă și dulce reverie și văzîndu-mă înconjurat de verdeață, de flori și de păsări, lăsînd privirile să-mi rătăcească departe pe romanticele maluri care mărginesc vasta întindere de apă clară și cristalină, asimilam aceste obiecte demne de a fi iubite cu închipuirile mele. Apropiindu-mă astfel treptat de mine însumi și de ce mă străjuia, nu mai puteam distinge între realitate și închipuire, așa de mult totul contribuia să facă fermecătoare existența reculeasă și solitară pe care o duceam în aceste locuri frumoase"⁶. Pacea naturii, un element capital în frumusețea ei, este așadar în realitate aceea pe care sufletul omenesc o cîștigă asupra neliniștitei vieți a societății. Dar fannecul pe care îl degustăm în astfel de clipe și care ne îndeamnă să declarăm natura frumoasă nu cuprinde în sine nimic estetic.

Alteori natura ne pare frumoasă tocmai din pricina exuberanței ei. Cînd privim panorama unui vast peisaj și luăm cunoștință de mulțimea neistovită a formelor pe care natura le scoate din sînul ei, simțim ca un izbitor contrast farîma de vitalitate pe care o cuprindem în noi. Dar aceea slabă scăpărare a vitalității noastre se aprinde mai tare în fața spectacolului exuberanței naturii, pînă la punctul în care propria individualitate mărginită pare a îmbrățișa viața întregii natun „Zgomotele satului urcă pînă la fereastra mea deschisă, notează odată Amiel în jurnalul lui intim, lătrături îndepărtate, glasuri de femei la fîntînă, cîntec de păsări în livezile din vale; covorul verde al cîmpici se brăzdează cu umbrele trecătoare pe care le plimbă norii. Întreg peisajul este străbătut de un fel de dulceață plină de nuanțe și de o grație caldă, și iată că încep a încerca nu știu ce bunăstare, bucuria contemplației, aceea în care sufletul

nostru, ieșind din limitele lui, devine sufletul unei regiuni, al unui peisaj."⁷ Sentimentul panteist al naturii a devenit varietatea lui cea mai frecventă de când romanticii l-au cîntat mai întîi. Dar contopirea mistică cu viața totului este o reacțiune religioasă a conștiinței, și nu una estetică.

Există apoi și o altă atitudine religioasă în fața naturii, care ne determină s-o proclamăm frumoasă. Natura este resimțită în cazul acesta ca opera infinitei puteri binefăcătoare a divinității, ca reflexul splendorii divine. „Am observat totdeauna, povestește Chateaubriand, că în timp ce privești marile scene ale naturii. Ființa necunoscută se manifestă în inima omului. într-o seară adînc liniștită, ne găseam în frumoasele mări care scaldă țărmurile Virgi-niei. Toate pînzele erau îndoite și mă aflam pe puncte cînd auzii clopotul care chema echipajul la rugăciune: mă grăbii să mă duc și eu pentru a-mi uni rugăciunea cu a tovarășilor de călătorie. Ofițerii se găseau la pupă împreună cu călătorii; preotul, ținînd o carte în mînă, stătea în fața lor; marinarii erau răsîndiți pe bord: cu toții eram în picioare, privind spre prora corăbiei. îndreptată către Apus. Globul soarelui, gata să se cufunde în unde. apărea printre frînghiile navei în mijlocul unor spații nelimitate

S-ar fi spus că astrul răspînditor de raze își schimbă în fiecare clipă orizontul, o dată cu legănările pupei. Cîțiva nori erau aruncați fără ordine la răsărit, unde luna se ridica încet. Restul cerului era curat; numai la Nord, întocmind un triunghi cu soarele și luna, o trombă, strălucind cu toate culorile prisme, se ridica din mare ca un stîlp de cristal sprijinind bolta cerului. Ar fi fost de plîns acela care în fața unui astfel de spectacol n-ar fi recunoscut frumusețea Divinității."⁸ Mărturia este cum cum nu se poate mai limpede. Frumusețea unui peisaj, ca acela descris de Chateaubriand, provine fără îndoială din reprezentarea religioasă cu care el se asociază.

Cînd, către sfîrșitul veacului al XVIII-lea, sensibilitatea europeană s-a îmbogățit cu așa-numitul „sentiment al naturii", sporind regiunile frumuseții în lume, deși nu ale frumuseții propriu-zis estetice, lucrul s-a petrecut sub presiunea unui „complex de inferioritate", a unei conștiințe deficitare, care de atunci n-a mai părăsit pe omul modern niciodată. Despărțit de natură prin artificialitatea civilizației și prin complexitatea în creștere a unei vieți care îi pune probleme din ce în ce mai ostentive, omul modern a resimțit situația nu numai ca un neajuns, dar ca o vină. Aspirația lui ispășitoare s-a îndreptat atunci către natura naivă, dinaintea oricărei munci a culturii, pe care o înzestra cu o valoare morală, în care trebuie să recunoaștem și temeiul înființării cu care ea a fost de atîtea ori considerată. într-un tratat celebru, Schiller a denumit *sentimental* acest interes pentru natură în operele poezilor moderni.⁹ Numeroase pot fi valorile morale recunoscute naturii. Iată în această privință o frumoasă pagină din Barres, în care adîncă înrădăcinare a unui copac, vigoarea și unitatea lui sînt resimțite cu o nostalgie determinată desigur de fărîmîțarea,

fragilitatea și dezdăcăinarea care compun destinul unui om modern. „Cît de mult iubesc acest copac! Privește țesătura deasă a trunchiului său, nodurile sale puternice. Nu ostenesc să-l admir și să-l înțeleg... îi simți oare biografia? Eu o disting deopotrivă în viguroasa lui totalitate și în fiecare din amănuntele care decurg din ea. Acest copac este imaginea expresivă a unei frumoase existențe. El nu cunoaște nemișcarea. Tînăra lui forță creatoare i-a hotărît de la început destinul și nu conținește nici o zi să-l însuflețească. Dar este oare aceasta propria lui forță? Desigur că nu, ea este eterna unitate, vecinica enigmă care se manifestă în orice formă. Sub pămînt, în dulce umiditate, în întunerceul nopții subterane, sămînța a devenit demnă de lumină. Și lumina a îngăduit atunci ca gingașa mlădiță să se dezvolte și să se întărească treptat N-a fost nevoie ca un învățător dinafară să intervină. Platanul își etaja membrele cu voioșie, își proiecta ramurile, își așeza frunzele din an în an mai desăvîrșit. Privește ce curată este sănătatea lui!"¹⁰ O reprezentare morală, conștiința forței sigure și calme care lucrează în orice creatură naturală, vine aci să determine prețuirea naturii, care poate fi declarată frumoasă și pentru acest motiv. Am putea desigur să înmulțim exemplele noastre, dar ceea ce ar rezulta pînă la urmă ar rămîne același lucru: Natura este îndeobște resimțită frumoasă din motive care n-au în ele nimic estetic, din pricina puterii ei de a ne odihni și întări organic, din pricina liniștii pe care o opune zbuciumului societății și civilizației, din pricina sentimentului religios pe care spectacolul ei este în stare să-l trezească sau din acela al valorilor morale pe care sîntem înclinați să i le atribuim. Dacă totuși, uneori, frumusețea naturii păstrează pentru noi un caracter estetic, împrejurarea nu se explică decît prin faptul că o asimilăm cu arta. Chiar răsfrîngerea naturii ca opera Divinității, oricît de sentimentul nostru nu numai către înfățișările ei. dar și către creatorul lor, conține în sine ceva estetic. Alteori natura aminăscă arta, pentru că o privim cu ochi formați în școala picturii și capabili să distingă în ea valori plastice care altfel ar fi rămas neclevate ." S-a observat astfel cu multă dreptate că dacă veacul al XVIII-lea a cunoscut în literatura și filosofia lui un interes atît de viu pentru natură, pentru formele ei sublime sau idilice, lucrul a rezultat desigur din pricina faptului că. încă cu o sută de ani mai înainte, pictura flamandă și olandeză făcuse din astfel de peisaje subiectele pînzelor ei. S-ar putea urmări de altfel evoluția preferinței pentru un tip sau altul de peisaj în acord cu modelele plastice contemporane. Oare oamenii veacului al XVII-lea nu descopereau că natura este frumoasă atunci cînd ea amintea picturile lui Poussin? în tot cazul, despre felul cum impresionismul a putut influența viziunea modernă a naturii, avem un spiritual document în vorba lui Oscar Wilde, care observă într-o zi cu prefăcută ingenuitate: „Am observat că de la un timp natura a început să semene cu pînzele d-lui Whistler". Artiștii în primul rînd sînt conștienți de a

fi, în chipul lor de a răsfrînge natura, dependenți de particularitățile propriului lor ochi artistic. „Proiectăm neconținut, spunea odată scriitorul francez Andre Chaumeix, spiritul nostru asupra lumii necunoscute a lucrurilor și ființelor ce ne înconjoară; sîntem de fapt poezii universului. Legenda povestește că pictorul Corot, pe cînd era bătrîn și se plimba la țară cu un prieten, fiind întrebat ce crede despre spectacolul marelui care li se întindea în fața ochilor, găsi acest răspuns: «Nu mă întreba nimic despre natură. Pretutindeni văd numai pînze de Corot».¹⁴¹² Uneori frumusețea naturii trezește o reminiscență artistică precisă, așa, de pildă, lui Barres călătorind pe lacul Maggiore: „Pe lacul Maggiore, scrie el, cerul pare mai înalt și orizontul mai puțin închis decît pe Como. Munții sînt atît de frumoși, prin curbele lor nesfîrșit de zvelte și mîndre și prin ușurința lor de frumuseți născînde, încît nu le pot găsi o analogie decît în tînărul corp al femeilor din pînzele lui Correggio sau în sentimentele de curățenie virilă a adolescenților din dialogurile lui Platon.”¹³ Este probabil că dacă natura poate inspira un sentiment estetic, în care să nu se amestece nici unul din interesele deosebite pe care le-am amintit mai sus și care intră în compunerea așa-numitului „sentiment al naturii”, lucrul se datorește asimilării ei mai mult sau mai puțin conștiente cu arta. Un motiv mai mult pentru care estetica trebuie să se limiteze la studiul frumuseții artistice.

2. PROBLEMELE ESTETICII

Precizînd că obiectul esteticii este frumosul artistic am întrebuițat un termen general care ascunde o multiplicitate de probleme despre natura cărora trebuie acum să ne lămurim. Frumosul artistic este în primul rînd una din valorile culturii omenești, alături de valoarea economică și teoretică, politică, morală și religioasă. Printre cele dintîi preocupări ale unui sistem de estetică stă și definiția valorii estetice, în sine însăși și în

raport cu celelalte valori cu care se întrunește în unitatea culturii. Aceasta va fi și chestiunea în fața căreia ne vom opri, îndată ce vom fi încercat răspunsul feluritelor întrebări relative la obiectul și metoda științei noastre.

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

Diferențierea dintre opera de artă, creația și sentimentele artistice n-a fost însă totdeauna primită de simțul comun și de teoriile esteticienilor. Opera de artă nu este oare în adevăr oglinda sufletului artistului? Nu se cristalizează oare în ea procesele sufletești care s-au dezvoltat în artist în timpul creației? N-auzim de atîtea ori cîrîndu-se artistului *sinceritate*, adică acea însușire care să facă opera transparentă și revelatoare pentru stările sufletești care au precedat-o și pe care ea are menirea să le exprime" Din toate aceste motive deosebirea dintre problema artei și a creației parc simțului comun destul de precară. Chiar un estetician cum este B. Croce socotește că nimic nu se lămurește în conștiința artistului care să nu treacă în opera sa. În terminologia proprie sistemului său constatarea aceasta devine formula identității dintre *intuiție și expresie*.

De asemeni, dacă opera de artă e oglinda creatorului, ea se oglindește la rîndul ei în sufletul aceluia care o contemplă. Fără îndoială că această nouă răsfrîngere se poate uneori turbura. Dar este suficient! de a îndepărta cauzele turburării, pentru ca modelul artistic să trăiască o a doua existență desăvîrșită în conștiința aceluia care s-a apropiat de ea. În această privință poate fi amintită o părere românească Astfel, pentru M. Dragomirescu opera de artă închipuiește un *ade-vărat prototip*, deopotrivă cu acelea despre care vorbea Platon și pe

E'KIoteea na^onaM \

care inteligența critică îl poate restabili în integritatea sa, corectînd felul lui particular de a se răsfrînge în felurite conștiințe individuale.¹ În sfîrșit, nici diferențierea dintre contemplație și creație nu poate fi mai legitimă. A te bucura de o operă de artă nu înseamnă oare a participa la viața spiritului superior care a produs-o? „Nu este totul iluzie în mîndra bucurie care se amestecă cu degustarea frumuseții, scrie odată Gabriel Seailles, în orgoliul naiv al acelora care cu atîta ușurință se cred autorii operelor pe care le admiră. Sufletul maestrului a devenit sufletul lor; ei se confundă, se identifică cu el; spiritul lor se construiește din aceleași idei; ei devin pentru un moment ceea ce artistul a devenit în cele mai bune ore ale sale; simt că se depășesc și se contemplă fermecați sub aceste trăsături eroice?”² Iar B. Croce, după ce a preconizat identitatea intuiției cu expresia, crede că poate stabili și identitatea *geniului* cu *gustul*. „Pentru a judeca pe Dante, scrie el, trebuie să ne ridicăm la înălțimea lui. Din punct de vedere empiric este limpede că noi nu sîntem Dante și Dante nu este vreunul din noi; dar, în acest moment al contemplației și judecării, spiritul nostru este unul cu al lui, amîndouă întocmind aceeași realitate. În această identitate stă posibilitatea ca micile noastre suflete să răsună împreună cu cele mari și să se ridice laolaltă cu ele în universalitatea spiritului.”³

Dacă însă artistul se oglindește în opera de artă și în sufletul contemplatorului său, dacă acesta poate răsfrînge fără nici o alterație opera, nu cumva atunci diferențierea acestor felurite momente constituie ceva cu totul inutil? Nu cumva atunci estetica poate să se ocupe de unul singur din aceste momente, selectînd în acord cu un anumit punct de vedere pe acela care pare mai caracteristic? Răspunsul afirmativ al acestei întrebări a fost adeseori acceptat. Estetica idealistă a fost în cele mai multe din momentele ei o estetică a operei de artă, *o filosofie a artei*. În sistemul lui Hegel, problema artistului și a contemplației nu joacă nici un rol. Cînd directiva studiilor estetice a trecut în puterea psihologiei, emoția artistică a devenit de fapt singurul obiect al cercetării. Artistul și structura operei de artă sînt pe deplin trecute cu vederea în opera estetică a unui K. Groos. Mai tîrziu s-a crezut dimpotrivă că adevăratele ei lumini trebuie să le aștepte estetica de la studiul artistului și sub numele de *estetică productivă* s-a inițiat un nou curent, printre ale cărui manifestări trebuie trecut și caracteristicul *Sistem de estetică* al lui E. Meumann. Față de aceste orientări felurite, scrierea de față socotește că o expunere integrală și ordonată a materiei estetice reclamă stricta diferențiere dintre artist, operă și contemplație, fiecare din acestea prezentînd particularități care fac imposibilă identificarea lor.

Căci, mai întîi, este adevărat că opera oglindește pe artist și conține în sine creația? Cine crede așa uită fără îndoială că opera este un produs static, punctul final al unei evoluții, pe cînd artistul este chiar cîmpul acestei evoluții, o realitate dinamică. Artistul nu indică o realitate statică, deopotrivă cu opera, ci o seamă de acte sufletești care constituiesc creația. Dar după cum o verigă nu poate reconstitui lanțul și nici o pauză mișcarea, este cu neputință a reface creația artistului din operă. Creația în artist cuprinde o seamă de elemente care rămîn în afară de operă. Ea pune în joc o mulțime de acte sufletești a căror urmă nu se mai poate recunoaște în opera terminată, după cum nici toate undele unui rîu nu se pot ghici din forma țărmurilor lui. Cine vrea să cunoască procesul care s-a desfășurat în artist trebuie să-l constituie într-un obiect separat al cercetării, apropiindu-se apoi de el cu metode speciale și adecuate.

Am văzut că acei care postulează identitatea artistului cu opera o fac și din pricina *sincerității* pe care ei o atribuie tuturor creatorilor de seamă. Constatarea se împerechează aci cu o prescripție, alcătuiind unul din punctele cele mai problematice ale esteticii. Se susține anume că artiștii sînt și trebuie să fie sinceri: o împrejurare care legitimează credința că sufletul artistului poate fi intuit din opera lui. Dar cine reacționează astfel își face despre creația artistului o idee cu totul unilaterală. Faptul și norma sincerității presupun că artistul își orientează expresia lui numai în vederea transcrierii propriilor lui stări sufletești. Sinceritatea nu este altceva decît acordul expresiei ca fapt material cu reprezentările, sentimentele și actele intelectuale care au precedat-o. Dar expresia nu țineste numai să comunice

pe artist, dar în același timp să-l comunice pentru restul oamenilor. Expresia are o dublă intenționalitate. Expresia este în aceeași măsură *activă* și *reflexivă*. Astfel întrucît artistul se exprimă pe sine, el se cuvine să fie sincer; întrucît el se exprimă pe sine pentru alții, simpla sinceritate nu mai este suficientă. Cine dorește să-și facă gîndul său înțeles și sentimentul său comunicabil trebuie să-l traducă în sistemul de semne al tuturor oamenilor cărora li se adresează și prin urmare să renunțe la o parte din caracterul strict personal al gîndurilor și sentimentelor sale, întocmind din acestea o expresie generală și numai astfel transmisibilă. Prin expresie, evenimentele intime ale artistului se obiectivează; ele se desfac pînă la un punct din legătura care le unește cu individualitatea conștiinței, devenind realități sociale, interumane.

Este evident că în această dialectică specială a expresiei artistul trebuie să dea dovadă de un tact ale cărui amănunte sînt greu de stabilit și mai ales de prescris. Sînt artiști atît de stăpîniți de preocuparea de a se exprima pe ci înșiși, încît nesocotesc cu desăvîrșire preocuparea de a se exprima pentru alții. Creațiile acestora fac parte din categoria operelor obscure. Un exemplu în această privință este ciudata operă a englezului James Joyce, *Ulysse*, în care poetul asu-mîndu-și sarcina aproape imposibilă de a nota tot ce s-a putut desfășura într-un timp de douăzeci și patru de ore în conștiința eroului său, sub a cărui mască autorul se ascunde desigur pe sine, fără să elimine și să aleagă nimic, fără să gradeze și să ierarhizeze acest material și, prin urmare, fără să-l toarne într-un tipar obiectiv și comunicabil, n-a putut ajunge decît la o expunere de o densitate și prolixitate în care orice pătrundere devine cu neputință. Sînt însă artiști care citesc mai limpede în ei și înțeleg imposibilitatea de a comunica întregul tumult al gîndurilor și sentimentelor care îi stă-pînesc, atîta vreme cît n-au găsit mijlocul obiectiv de a se împărtăși. „Sînt locuri, scrie odată Flaubert în timp ce compunea un «mister» rămas neterminat, unde mă opresc subit. Am încercat un sentiment penibil de curînd... găsindu-mă deodată în față cu infinitul, neștiind cum să exprim tot ce-mi răvășea sufletul.”⁴ Cînd însă, dimpotrivă, artistul este prea mult stăpînit de preocuparea de a se exprima pentru alții și prea puțin de aceea de a se exprima pe sine, o altă primejdie amenință opera sa. primejdia facilității și a convenționalității. O operă de artă desăvîrșită nu apare decît atunci cînd artistul se pricepe să ajungă la expresia propriei lui originalități, într-un fel care o face cît mai larg comunicabilă.

Dacă este însă așa, devine limpede că opera nu e numai strigătul sincer al unui suflet, dar și produsul unei dibăcii care știe să cîștige pentru sine atenția și înțelegerea oamenilor. Opera nu este un document exclusiv al sincerității artistului. Cine crede că poate intuit pe artist în operă, ca printr-un mediu transparent, se înșală. Opera nu numai manifestă, dar într-o anumită măsură îl și ascunde pe artist. Artistul nu este numai sincer, dar și disimulat. Din toate aceste constatări rezultă însă concluzia după care identificarea operei cu artistul fiind imposibilă, se impune diferențierea lor metodică și studiul lor separat.

În același fel trebuie să respingem identificarea operei și a contemplației. Putem oare admite existența operei ca un prototip, la cunoștința căruia inteligența se poate ridica, depășind răsfrîngerca ci individuală? Este oare opera o entitate mistică? Este oare contemplația o simplă intuiție intelectuală? Aceste ipoteze trebuiesc îndepărtate dacă dorim să ne menținem în cadrul unei estetice înțeleasă ca o știință în care nimic să nu fie primit mai înainte de a fi fost controlat în experiență. Experiența nu ne arată însă decît o scamă de procese intelectuale și afective care încep să se dezvolte din momentul în care o conștiință intră în atingere cu o operă. Opera rămîne într-acesta un punct fix, o întocmire imobilă în jurul căreia se mișcă neconținut valurile vieții conștiente. Și în împrejurarea aceasta trebuie deci să distingem între o realitate statică și una dinamică, cercetîndu-le în mod separat. Putem fără îndoială studia structura operei de artă. considerată prin ipoteză mai înainte de răsfrîngerca ci în

conștiință. Dar cele stabilite cu acest prilej nu permit vreo încheiere cât privește seria de acte și stări sufletești care se succed, alcătuind laolaltă procesul receptării operei.

Dacă totuși s-a putut postula identitatea operei cu contemplația, lucrul se datorește noțiunii cu totul incomplete pe care ne-o facem despre contemplație. Cine admite acest postulat înțelege contemplația ca pe o simplă stare momentană în care se relevă conștiinței opera ca întreg. Vom avea mai târziu prilejul să aducem modificări esențiale acestei noțiuni arătând câte alte sentimente se adaugă primei iluminări a operei în noi. Pentru noi, contemplația nu este numai rodul unei clipe, o revelație instantanee, ci și un proces în desfășurare. Ideea contemplației momentane își are originea ei în estetica mistică. „Frumusețea, spune Plotin, este o calitate care devine sensibilă de la prima impresie.”⁵ Dar și aci trebuie să îndepărtăm prenoțiunile din izvor mistic, pentru a nu reține decât ceea ce se verifică în experiență. Dar experiența nu ne arată numai această suspendare a conștiinței, această mobilizare a ei într-un moment revelator, ci și acte și stări care îi succed și se întrepătrund neconținut. Fenomenele acestea se cuvin a fi studiate pe seama lor.

În sfârșit, tot atât de imposibilă ni se pare a fi identificarea creației și a contemplației. Fără îndoială că în timp ce se desfășoară procesul de receptare a operei, intenția creatorului, concepția propriei lui opere se luminează treptat și în conștiința contemplatorului. Dar pe lângă această împrejurare, care apropie pe acesta din urmă de artist, câte alte deosebiri îi despart! Pe când procesul creației este *analitic*, procesul contemplației este *sintetic*. Anticipând asupra unor lucruri pe care urmează a le expune mai pe larg, putem spune de pe acum că artistul pornește de la viziunea mai mult sau mai puțin șovăitoare și confuză a operei ca întreg. „Pot vedea întreaga bucată muzicală, spunea Mozart, cu o singură privire a ochiului meu spiritual, așa cum aș vedea o pictură frumoasă sau o frumoasă creatură umană. N-aud atunci opera ca o succesiune, - aceasta va veni mai târziu, -ci o aud oarecum întreagă și în același timp.”⁶ În această schemă generală artistul găsește, grație muncii sale de invenție, o seamă de detalii particulare pe care caută să le adapteze întregului, așa încât convergența acestora să realizeze viziunea întrezărită de la început. Dar artistul nu poate obține această adaptare a detaliilor la întreg decât printr-o lucrare de analiză a viziunii sale inițiale. În ce-l privește, contemplatorul ajunge și el la o intuiție de totalitate a operei, la o viziune integrală a ei, dar aceasta numai după ce a însumat treptat în conștiința lui felurile detalii din care opera este făcută. Dezvoltarea procesului contemplației are așa dar un caracter sintetic. Astfel de deosebiri între creație și contemplație, indicate deocamdată sumar, dovedesc eroarea acelora care le identifică și fac necesară diferențierea și cercetarea lor deosebită.

3. IZVOARELE ȘI METODELE ESTETICII

Cele patru probleme ale esteticii reclamă pentru a fi soluționate utilizarea unui material propriu și a unor metode adecuate. În ce fel circumscriem materialul pe care urmează să-l analizăm și din ce puncte de vedere îl vom considera sînt întrebări care trebuiesc lămurite din capul locului. Preocuparea de a stabili granițele între care se vor mișca observațiile esteticii este cu toate acestea destul de recentă în estetică. Înainte de mijlocul veacului al XVIII-lea estetica părea a nu cunoaște decât un singur tip de artă, o singură regiune a dezvoltării ei istorice, pe care o aborda din singurul punct de vedere normativ. Care sînt normele frumuseții clasice, canoanele artei greco-romane alcătuia întrebarea capitală pe care și-o pune gândirea estetică mai veche. Tot ce se opunea acestor norme se cuvenea a fi nu numai dezaprobat, dar nesocotit. Stilul gotic de pildă este pentru un La Bruyere (*Les Caracteres*, Oeuvres, I, 1867, p. 113) un simplu produs al barbariei. Filozofia clasică a artei nu-i acordă nici un loc și nici o

atenție, după cum trece cu vederea creația artistică a tuturor popoarelor aparținînd altor tipuri de inspirație și altor cercuri de cultură

Pe la mijlocul veacului al XVIII-lea se pot însă distinge semnele unei extinderi a materialului de reflecție pe care îl manevra estetica mai veche. Contribuția engleză a fost în acest sens hotărîtoare. „Gustul englez, scrie W. Folkierski, un autor care a consacrat o erudită lucrare trecerii dintre clasicism și romantism, a fost totdeauna mai puțin exclusiv decât cel francez: el admitea un material estetic mai larg, după cum se poate dovedi după însăși popularitatea lui Shakespeare și Milton.”¹ Un Gerard (*An Essay on Taste*, 1759) și un Burke (*Inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, 1756) sînt printre cei dinlîi să constate că plăcerea estetică poate fi trezită și de obiecte care nu satisfac condițiile frumuseții clasice. Înfățișările sublime ale naturii și artei compun cu frumusețea de tip clasic o dualitate în fața căreia estetica se va opri neconținut de aci înainte. Folosind exemplul englez al dramei shakespeariene încearcă Lessing să zguduie regalitatea clasicismului francez în teatru. Când totuși, prin poezia unui Goethe, vechea suveranitate a clasicismului pare a fi restaurată, Schiller o pune din nou în discuție, reclamînd drepturile unei inspirații moderne autonome. „Poetul modern n-are oare dreptul, se întreabă odată Schiller, să se instaleze și desăvîrșească într-un domeniu propriu mai bine decât să se lase depășit de vechii greci într-unui străin, care prin lumea, limba, și cultura lui i se opune de-a pururi?”² Din această nevoie de a legitima producția modernă în fața celei vechi apare tratatul lui Schiller despre poezia naivă și sentimentală, cea dintîi lucrare consacrată comparației sistematice dintre inspirația veche și modernă și prima încercare de tipologie estetică. Inițiativa lui Schiller n-a rămas fără continuatori, și astfel Hegel izbutește la rîndul lui să anexeze, cu arta vechilor popoare orientale, un nou domeniu al esteticii. O dată cu marele sistem al lui Hegel, pare un bun cîștigat adevărul că estetica trebuie să-și caute materialul ei în întreaga istorie a artelor. Dar împreună cu această extindere a cîmpului de observație al esteticii au trebuit să se transforme și metodele cercetării mai vechi. Relativizarea idealului estetic, prin scoaterea în evidență a chipului în care felurile lui forme se succed în decursul evoluției istorice a artei, a atras după sine atenuarea preocupării de a *normaliza*, în avantajul aceleia de a cunoaște și *explica* aceste forme felurite ale artei. Cîtă vreme estetica nu cunoștea decât un singur tip de artă era firesc ca singura întrebare în legătură cu el să fie aceea despre normele care îl conduc în chip exclusiv. Numai cînd multiplicitatea formelor artistice s-a impus ca un fapt incontestabil cercetării, comparația dintre ele și punerea lor în relație cu condițiile răspunzătoare de această varietate a făcut necesară, alături de vechea normalizare, preocuparea mai nouă de a descrie și explica. Îmbogățirea metodologică a esteticii moderne este astfel pentru noi un fapt în strînsă dependență cu zguduirea suveranității absolute a esteticii clasice încă de pe la mijlocul veacului al XVIII-lea.

Îndepărtarea limitelor care vor cuprinde de aci înainte cîmpul de observație al esteticii n-o vor transforma totuși pe aceasta într-o istorie a artelor. Istoria artelor nu va procura esteticii decât un simplu material. Mai exact spus, același material va fi prelucrat în două moduri felurite, după cum va fi întrebuințat de istoria artelor sau de estetică. Întocmai ca orice știință istorică, cea dintîi dintre aceste discipline năzuiește să stabilească *serii istorice* între operele și artiștii i de care se ocupă, să surprindă adică în legătura cu un număr anumit de fenomene din această categorie *unitatea procesului lor de desfășurare în timp*. Aceste „serii istorice” capătă în istoria artelor numele special de *epoci artistice*, *curenți* sau *școli*. Același material va fi însă altfel întrebuințat de o disciplină sistematică cum este estetica. Operele și artiștii nu vor fi considerați de estetică cu interesul de a reconstitui procesul unitar în curentul căruia au apărut, ci cu preocuparea specială de a le integra în unități sistematice, în tipuri *estetice permanente*. Deosebirea între istoria artelor și estetică ar rămîne desăvîrșit de limpede, dacă ele, întrebuințînd adeseori aceeași terminologie, n-ar ascunde sub identitatea termenilor varietatea obiectelor pe care aceștia le

desemnează. Un exemplu instructiv ni-l oferă în această privință termenul de *clasicism*, care desemnează uneori o serie istorică, de pildă literatura franceză în a doua jumătate a veacului al XVU-lea, alteori un tip estetic, adică o anumită structură permanentă a operelor și artiștilor care a apărut de fapt de mai multe ori în decursul istoriei. Relația dintre istoria artelor și estetică parc în felul acesta destul de curioasă. Istoria artelor *oferă* esteticii un material, deși ea însăși *nu este* un simplu material, ca una care presupune la rîndul ei o anumită elaborare. Același material este introdus de estetică și de istoria artelor în constelații deosebite. Dar acest material estetica nu-l poate afla decît tot în istoria artelor, de unde îl extrage,

desfacîndu-l din legăturile speciale în care aceasta îl prezintă și sistematizîndu-l în modul ei propriu.

Este evident că anexarea întregului domeniu al istoriei artelor în cîmpul de observație al esteticii nu se face numai pentru a stabili tipuri, adică structuri permanente ale operelor de artă. O dată aceste tipuri estetice precizate, urmează comparata operelor. Metoda tipologică descriptivă se însoțește astfel cu metoda comparativă în studiul operelor de artă. Dar comparația urmărește în estetică un obiectiv îndoit. Putem uneori compara mai multe tipuri estetice, pentru ca în varietatea lor să surprindem motivul lor comun,

permanenta rațiune de a fi a artei. Iată în această privință exemplul procedării unui estetician ca W. Worringer. Pentru Worringer, estetica simpatiei, cu multă trecere încă în momentul în care cartea sa apare³, nu se potrivește decât artei omului clasic, artei greco-romane și a civilizației moderne occidentale. Simpatia estetică nu pare a fi în adevăr solicitată decât de înfățișarea artistică a formelor organice. Simpatia nu e posibilă decât cu o anumită expresie a vieții. Pornind de la această constatare dorește Worringer o lărgire a câmpului estetic de observație și asupra produselor artei orientale și primitive, care nu înfățișează forme organice și vii, ci mai totdeauna forme abstracte și moarte. Mulțumită acestei extinderi a observațiilor sale izbutește Worringer să stabilească două tipuri de artă: tipul *simpatetic* și tipul *abstract*. Comparând aceste tipuri între ele, ajunge Worringer mai departe să găsească motivul lor comun. Dacă omul clasic, spune el, s-a simțit înclinat să înfățișeze formele naturii organice, lucrul se datorește încrederii pe care el o concepe într-o natură care nu-l amenință, în care nu se simte străin, desigur pentru că inteligența sa a izbutit să și-o supună. Dacă însă primitivul și orientalul prezintă în arta lor forme inorganice și abstracte, împrejurarea decurge din faptul că numai prin acestea ei reușesc să se înalțe peste mobilitatea și tumultul înspăimântător al fenomenelor, pe care inteligența lor n-a ajuns sau a renunțat să le domine. În amândouă cazurile, însă, arta oferă aceeași satisfacție aspirației sufletești a omului către fericire, prin natură sau prin evadarea din ea. Rațiunea permanentă de a fi a artei stă în împlinirea acestei nevoi. „Valoarea unei opere de artă, scrie Worringer, ceea ce numim frumusețea ei, stă în mod general în valorile ei de fericire.”⁴ Dar comparația feluritelor tipuri de artă poate conduce nu numai către găsirea motivului lor comun, dar și la aceea a condițiilor răspunzătoare de această varietate. În cazul acesta se pot determina anumite corelații între tipurile artei și unii factori extraestetici. Chiar în exemplul analizat mai sus s-au putut stabili astfel de corelații care unesc tipurile artei cu sentimentul metafizic de viață care inspiră felurilele culturi. Dar cum sub categoria acelorași tipuri estetice intră fenomene artistice foarte variate prin timpul și spațiul lor, opere și artiști aparținând unor epoci și civilizații foarte felurite, corelația acestora cu unii factori extraestetici constituie

?6

adevăratele legi care domină desfășurarea vieții artistice a omenirii, încercări de a găsi astfel de legi sînt numeroase în estetica modernă. Vom aminti printre acestea pe a lui Herbert Kuhn, din punctul de vedere al materialismului istoric, care, admitînd un tip *senzorial* și unul *imaginativ* de artă, le pune respectiv în legătură cu economia vînătorească și cu economia agrară. Vînătorul nomad al paleoliticului, ca și boschimanul modern, așa cum ei sînt orientați către pîndă, I ipsiti de griji într-o lume care îi hrănește cu ușurință, fixați oarecum în momentaneitate, vor transcrie simplele lor senzații fugitive. Din a-ceastă stare de spirit va reieși acea artă de rapide schițe naturaliste, cum sînt siluetele de animale găsite pe pereții grotelor din paleolitic. O dată însă cu primele așezări agrariene ale neoliticului, ale negrilor africani sau ale indienilor din America și cu transformările care decurg de aci în mentalitatea omului, devenit deodată dependent de puterile necunoscute ale germinării, și ca atare mistic, arta lor ia formă imaginativă. Omul nu mai figurează ce vede, ci ceea ce își închipuie, toate reprezentările magiei, ale cultului morților etc. Aceste corelații se verifică ori de cîte ori societățile își modifică genul lor de producție economică, ori de cîte ori ele trec de la înrădăcinarea sistemului agrar către dezrădăcinarea unui gen de producție care presupune nomadismul. „Nu este o întîmplare, scrie Kuhn, că evoluția stilului de la forma imaginativă a goticului către forma senzorială și plină de viață a

Renașterii coincide cu o evoluție a economiei de la legăturile sistemului feudal către libertatea comerțului.”⁵ Comerțul este pentru Kuhn o formă a nomadismului. Și ori de cîte ori aceasta colorează economia unei epoci se poate stabili și o deplasare în favoarea tipului senzorial de artă. Comparația între felurilele tipuri artistice conduce în felul acesta la precizarea legilor care guvernează desfășurarea vieții artistice. Dar fie că-și propune acest scop, fie că urmărește a afla rațiunea permanentă de a fi a activității artistice, metoda comparativă păstrează o valoare explicativă. Chiar din exemplele pe care tocmai le-am citat se vede că estetica modernă a depășit limitele materialului oferit de istoria artei, anexîndu-și pe acela al artei pre-istorice și primitive. Motivele acestei noi extinderi a câmpului de observație sînt limpezi pentru toată lumea. Arta istorică este un fenomen complex, în care legăturile care îl unesc cu unele tendințe ale

27

sufletului omenesc și cu împrejurările vieții sociale apar mai umbrite. Aceste tendințe și aceste împrejurări devin cu multmai limpezi cînd considerăm cu prilejul fenomenului mai simplu al artei primitive. Pentru a ne restrînge la exemplul analizat mai sus, este evident că legătura dintre forma economică agrară și arta senzorială poate fi mai ușor observată în cazul creației primitive decât în acela al artei istorice culte, unde complexitatea factorilor determinanți poate acoperi și chiar devia această corelație. Creația istorică apare într-un mediu în care factori cu mult mai numeroși decât cel economic pot intra în lucru. Apoi arta istorică este fapta unui artist, și diferențierea lui individuală complică și nuanțează la infinit procesul creației. Astfel, pentru H. Kuhn impresionismul modern este un fapt corelativ cu expansiunea modernă a comerțului și economiei bancare. Dar este oare impresionismul un tip artistic tot atît de generalizat în civilizația noastră cum este senzorialismul pentru boschimani? Alături de impresionism, multe alte orientări artistice s-au încrucișat în societățile noastre, și anume cu o densitate care face cu neputință de aflat tipul social omogen care le determină deopotrivă. Această complexitate aproape inaniizabilă se datorește fără îndoială importanței în creștere a coeficientului individual în creație. Dacă dorim deci să găsim corelații mai categorice între tipurile artei și formele civilizației este necesar să ne adresăm artei primitive, în producerea căreia atît valoarea individualității, cît și mulțimea factorilor în lucru este cu mult mai mică.

Dar năzuințele esteticii de a extinde observațiile sale și asupra artei primitive se mai justifică și dintr-o altă direcție. Cine studiază arta primitivă o face cu interesul teoretic de a afla forma de activitate mai simplă sau mai generală din care s-a diferențiat activitatea propriu-zis artistică. Pentru unii această rădăcină străveche a artei se va găsi în joc, pentru alții în muncă, pentru alții în magie sau sexualitate. Arta primitivă nu este niciodată un produs autonom, de o valoare pur estetică. Autonomizarea artei, eliminarea factorilor extraesteticii din cuprinsul ei este un proces tardiv și care aparține societăților foarte civilizate. Dimpotrivă, în societățile primitive activitatea artistică se însoțește mai totdeauna cu un interes extraestetic, în cadrul căruia ea se dezvoltă și din care încearcă să se elibereze treptat. Problema genezei artei nu se poate deci soluționa decât prin considerarea materialului pe care ni-l oferă arta primitivă și cu ajutorul unei metode explicative.

Dar necesitatea unui nou punct de vedere ne apare în acest moment. Dacă arta primitivă se însoțește mai tot timpul cu manifestări care nu conțin în ele nimic estetic, cînd vom ști că încetează acestea și apare arta? O estetică sistematică trebuie deci să înceapă cu o descriere a fenomenului pur al artei. Preocuparea aceasta trebuie să rămînă vie și pentru acel ce studiază arta istorică și cultă, căci aci realități eteronomice se asociază tot timpul cu realitatea artei. Un tablou de Bell ini este o operă de artă, dar și un obiect de devoțiune. Poemul lui Lucrețiu este și o operă filozofică. Un

palat florentin este și un monument istoric. Cum vom distinge deci artisticul pur din complexitatea eteronomă în care el apare de obicei? Întrebarea conține în sine răspunsul. Va fi necesară o descriere a artei pe calea metodei fenomenologice, adică a celui punct de vedere special care izolînd obiectele din complexele statice sau din seriile cauzale în care ele apar îndeobște, le consideră în ele însele ca pe niște esențe sustrate oricărui devenirii. Un capitol consacrat descrierii operei de artă va deschide deci șirul considerațiunilor pe care le vom consacra analizei ei ca realitate istorică.

Cînd un I. Lamann sau un Geiger⁶ au pus mai întîi în lumină necesitatea unei analize fenomenologice a artei, s-a produs o reacțiune împotriva studiului artei ca proces, mai întîi ca proces social, apoi ca o succesiune de acte și stări în conștiința artistului sau a contemplatorului. Toate aceste probleme erau arătate ca aparținînd sociologiei și psihologiei, nu însă esteticii propriu-zise, care trebuie să-și rezerve pe seama sa numai analiza artei în genere și a varietăților ei, a modurilor ei speciale de organizare, cum ar fi poezia, muzica sau plastica, și în cuprinsul acestora, lirica, epica sau drama, simfonia, sonata sau liedul, portretul, peisajul sau natura moartă etc. O realitate, spun fenomenologii, nu se definește nici prin ceea ce o precede, nici prin ceea ce o urmează în seria evenimentelor. Nici înțelegerea noastră cu privire la opera de artă nu este de nădăjduit că va dobîndi vreo lumină din cunoașterea procesului creator care a produs-o și nici din aceea a contemplației pe care o determină. Pentru a cunoaște opera de artă se cuvine deci a o studia în ea însăși. Fără îndoială că analiza fenomenologică a artei se impune și că trebuie să anticipeze orice altă cercetare în estetică. Căci dacă nu vom ști ce este arta, cum vom putea oare distinge procesele care se găsesc cu adevărat în conexitate cu ea în sufletul creatorului sau al contemplatorului? Nu tot ce se petrece în sufletul unui artist prezintă un interes pentru estetică. Procesul creației nu poate fi determinat decît cu referire la opera de artă, în care el își găsește ținta și încheierea firească. Același lucru se cuvine a fi spus și despre contemplație. Realitatea acesteia nu se delimitează decît în raport cu opera în jurul căreia ea se țese neconținut. Dar tocmai această raportare permanentă la esența artisticului în studiul creației și contemplației alcătuiește împrejurarea care ne împiedică de a privi aceste două probleme ca pe niște simple capitole de sociologie sau psihologie. Nici sociologia, nici psihologia nu pun în legătură realitățile pe care le studiază cu vreo idee de valoare. Acesta este însă cazul esteticii, care chiar atunci cînd își mută domeniul ei de cercetare în sfera faptelor sociale sau psihologice, le subordonează totdeauna unei valori, și anume aceleia care este înrupată în opera de artă.

*

Metodele studiului de creație și contemplație vor rămîne, ca și în cazul operei de artă, descrierea și explicația. Care sînt etapele procesului creator, cîte tipuri de creație există sînt întrebările în fața cărora va trebui să ne oprim. Pentru a răspunde acestor întrebări, izvoare prețioase vom găsi în confesiunile, jurnalele intime și scrisorile artiștilor. Mărturiile acestora alcătuiesc un material mai prețios decît acela strîns în împrejurarea *anchetelor*, întreprinse altădată de un Dr. Toulouse, A. Binet sau L. Arreat. Căci orice cercetare de acest fel, punînd subiectul anchetat în situația de a se observa și de a se conduce, răpește mărturisirii sale caracterul de naturalitate și spontaneitate care constituie valoarea scrisorilor sau jurnalelor intime. Apoi anchetele sînt totdeauna călăuzite de propriul punct de vedere al celui care le face; o stare de lucruri care lipsește materialul strîns pe această cale de prețul faptelor nude și nefalsificate.

Bune rezultate a dat și metoda interferențelor de la operă la artist. Mai ales cînd operele aceluiași artist sînt studiate în succesiunea lor de-a lungul unei întregi cariere se pot obține precizii folositoare cu privire la unele din amănuntele creației. Așa a procedat, de pildă, K. Groos în șirul cercetărilor pentru care a găsit denumirea de „psihologie a literaturii”. Astfel, cercetarea datelor senzoriale în opera poetică a unui Wagner, Shakespeare, Goethe și Schiller a putut aduce interesante constatări despre evoluția darului vizual și auditiv al acestor feluriți artiști și despre felul în care s-au dozat aceste două înzestrări în feluritele momente ale carierei lor.⁷

Îndată ce, folosind mărturiile directe ale artiștilor sau acelea culese din operele lor, amănuntele creației vor putea fi descrise, explicația ei trebuie să urmeze. Întocmai ca în cazul operei de artă, considerată ca o realitate socială, cercetarea se va întreba care sînt motivele creației individuale, condițiile ei eficiente, tendințele sufletești eteronome cu care se însoțește îndeobște. Dar și aci comparația poate aduce servicii greu de înlocuit. Căci este evident că ceea ce comparația va dovedi comun în cazul unor creatori despărțiți prin numeroase împrejurări de timp și spațiu este în același timp și ceea ce putem socoti cu adevărat esențial. Metoda comparativă poate institui apoi alăturarea dintre creația adultă și formele ei infantile sau patologice. Și în cazul acesta metoda comparativă poate urmări mai multe obiective. Simplitatea relativă a creației infantile poate scoate mai limpede în evidență motivele generale ale oricărei creații artistice. Creația de artă ca formă a jocului este un adevăr extras din comparația firmelor ei înaintate cu formele ei infantile, unde conexitatea cu motivul jocului este mai evidentă. Dar creația infantilă este în același timp și unul din tipurile creației; în artele plastice ea constituie tipul ei ideografic, adică acela orientat către figurarea ideilor, nu a senzațiilor primite de la lucruri. Tipului ideografic îi aparțin însă și unele din creațiile adulte, de pildă creația expresionistă, care nu poate fi așadar pe deplin înțeleasă decît prin asimilarea ei cu forma infantilă a creației. Tot astfel, creația patologică pune în lumină legătura dintre anumite forme ale artei și anumite structuri nervoase. Așa a putut un cercetător ca E. Kretschmer să stabilească legătura dintre temperamentul ciclotimic și arta clasică sau dintre temperamentul schizoid și arta romantică.⁸ Trecînd acum la problema contemplației artistice, este evident că modul de a strînge materialul necesar și metodele menite să-l valorifice nu pot fi decît acelea ale psihologiei în genere. Printre acestea trebuie trecută în primul rînd introspecția, care nu alcătuiește numai unul din izvoarele esteticii psihologice, alături de celelalte, dar izvorul ei principal și singurul care poate da un înțeles deplin observațiilor făcute pe alte căi. Astfel, tot ce se poate culege prin observația obiectivă a atitudinilor, prin experiență și prin anchete nu trece în rîndul faptelor bine constatate decît în măsura în care introspecția le regăsește printre propriile evenimente intime ale celui care cercetează. Dacă însă introspecția rămîne cheia de boltă a observației psihologice, ea nu este și singurul ei izvor. Studiul obiectiv al atitudinilor a fost de pildă adjuvantul indispensabil în descrierea simpatiei estetice. Numai cine a observat felul cum se comportă unii spectatori la teatru, de pildă mișcările schițate cu care ei întovărășesc spectacolul, a putut descrie mecanismul intim al simpatiei estetice. Experiența, adică observația în condiții anume făurite și ancheta prin întrebări asupra actelor și stărilor care se succed în intervalul contemplației sînt de asemeni de un mare preț întrucît privește adunarea materialului și descrierea procesului. Dar aci, ca și în cazul anchetelor privitoare la creația artistică, simțul critic al cercetătorului trebuie să distingă materialul autentic de acela care este falsificat fie prin intenția cercetătorului, care poate da observațiilor sale un curs stabilit de el mai înainte, fie prin intenția subiectelor cercetate, care au de asemeni facultatea de a stiliza mărturiile lor într-un fel voit în prealabil.

Observația estetică extrasă din toate aceste izvoare va duce neapărat la concluzia că procesul contemplației nu este același în toate împrejurările. Stabilirea tipurilor este una din principalele preocupări metodice și pentru cine poposește în fața procesului contemplației. Apoi comparația dintre aceste tipuri va ajuta nu numai la aflarea trăsăturilor permanente ale contemplației, a factorilor care intră totdeauna în compoziția ei, dar și a condițiilor ei permanente, precum și a condițiilor ei variabile și răspunzătoare de formele felurite pe care ea le îmbracă. Descrierea procesului contemplației se întovărășește astfel cu explicația lui. Contemplația estetică este la rîndul ei un eveniment sufletesc care își are rațiunea de a fi și cauzele ei genetice. Cercetătorii care au înfățișat contemplația ca o formă de eliberare a unor tendințe comprimate sau ca o derivație a nevoii mai generale de a iubi au formulat niște rezultate atinse pe calea unei metode explicative.

Sistemul de estetică dezvoltat în paginile care urmează va folosi astfel un material extins pînă la cele mai îndepărtate limite ale observației și va întrebuința toate metodele care în cursul cercetării moderne s-au dovedit capabile să dea rezultate. Parțialitatea materialului sau a metodelor, pentru care atîtea din sistemele esteticii contemporane optează în scopul de a garanta unitatea și limitarea expresivă a construcției, mi se pare totdeauna condamabilă. Un material restrîns și metode mai puține este firesc să nu lumineze decît aspecte mărginite din cîmpul atît de vast al problemelor de estetică. Sînt fără îndoială aspecte particulare din adevărul complex al lucrurilor care reclamă, pentru a fi cunoscute, folosința unei singure metode adecuate lor, manevrată cu consecvență și parțialitate. Cine dorește însă să schițeze tabloul cît mai complet al științei sale și al rezultatelor ei moderne este firesc să nu se lipsească de nici una din căile de cercetare care și-au dovedit utilitatea.

4. VALOAREA NORMELOR ÎN ESTETICĂ ȘI TIPURILE LOR

Din rîndul metodelor amintite am omis cu bună-știință metoda normativă, ca una care, punînd un mare număr de probleme, impl ică o discuție separată. Estetica este pentru noi o disciplină normativă, în înțelesul că nu se poate mulțumi numai cu descrierea operei de artă și a felului în care decurge procesul creației și al contemplației. Ea nu se poate restrînge nici la explicația lor, prin punerea în lumină a rațiunii lor de a fi și a împrejurărilor lor genetice. Estetica adaugă acestor *constatări* o seamă de *prescripții* relative la felul în care trebuie să se constituie opera de artă și să se dezvolte creația artistului și contemplația amatorului. Chiar cînd aceste prescripții nu sînt formulate în chip expres, ele nu rămîn mai puțin învăluite și implicate în afirmațiile esteticii. Împrejurarea că în cîmpul esteticii explicarea se poate întruni cu normalizarea provine din faptul fundamental, asupra căruia lucrarea de față va reveni necontenit, că arta este o realitate istorică, supusă mobilității și condiționărilor vieții în societate, dar în același timp, privită ca o simplă întocmire estetică, o unitate autonomă, superioară mișcării și relativismului istoric și determinată de singurele norme imanente. Din aceeași pricină ni s-a arătat mai sus (p.24) că tendința modernă de a explica poate atenua, dar nu înlătura cu totul preocuparea de a normaliza.

Recunoașterea caracterului normativ al esteticii, de la sine înțeleasă în mișcarea mai veche a științei noastre, a întâmpinat însă numeroase obstacole în vremea din urmă. S-a afirmat anume că dacă estetica dorește

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

Acceptarea normelor ar presupune însă un neajuns și pentru artistul creator. Creația nu implică oare un regim de libertate, incompatibil cu constrîngerea pe care normele o exercită? Epocile care au crezut cu tărie în norme au produs artiști pedanți, lipsiți de avînt și fantezie, sau au stîmjenit pe adevărații creatori, care au trebuit să se smulgă de sub puterea lor. Oricît de puternică va fi fost norma celor trei unități în clasicismul francez, Corneille a știut s-o nesocotească atunci cînd a fost nevoie. Începînd cu Im. Kant, geniul artistic a fost mereu conceput ca o putere a naturii, lucrînd cu o spontaneitate pe care conduita în raport cu normele nu poate decît s-o altereze. Și din 34 acest punct de vedere se cuvine așadar ca estetica să renunțe la toate acele prescripții normative care sînt sau inutile, sau primejdioase.

Cînd în sfîrșit prescripția normativă se adresează atitudinii noastre în fața artei, spontaneitatea acesteia se găsește de asemeni alterată. Lipsită de spontaneitate, contemplația artistică nu mai are nici o valoare. Contemplația artistică este în adevăr o acțiune de valorificare, valorificarea unui obiect ca operă de artă. Singura valorificare valabilă este însă aceea *autonomă*, operată adică după motive strict personale. Valorificarea în raport cu normele este un tip *eteronomic*, adică după motive impuse de altcineva. A spune deci că prețuiești un obiect ca operă de artă pentru că satisface anumite norme este ca și cum ai spune că îți place un parfum pentru cil el este pe gustul unui semen de al tău. R. Muller-Freienfels distinge odată între *trăirea* unei valori și *prețuirea* ei. Normalizarea impusă contemplației ar atrage un conflict insolubil între trăirea și prețuirea valorii.¹ Dar spontaneitatea contemplației trebuie menținută cu orice preț și pentru alte motive. Plăcerea care o însoțește nu poate decît să slăbească îndată ce facem contemplația să ocolească prin conștiința intelectuală a normelor. În sfîrșit, adevărata intenție a operei nu se poate lumina decît în reacțiunea spontană a conștiinței. Tot ce tulbură această spontaneitate face conștiința contemplatorului șovăitoare și nesigură, în același fel se socotește că instinctul, prin spontaneitatea lui, ne călăuzește în acțiunile hotărîtoare ale vieții mai bine decît pot face indicațiile inteligenței.

Atîtea obiecții au slăbit în estetica modernă metoda normativă. Dintre marile sisteme de estetică ale epocii noastre numai acela al lui Volkelt rezervă o parte formulării de norme. Cît despre Th. Lipps, el afirmă că norma nu este decît o altă formă a constatării încheiate. „Trebuie să știm mai întîi ce este frumosul, pentru a stabili apoi cum trebuie el să fie.”² Dar o normă care nu este anticipativă nu mai este de fapt o normă. O normă *a posteriori* este o noțiune contradictorie. Norma nu poate fi decît anticipativă și trebuie să rămînă așa. Pentru cazul special al esteticii, utilitatea ei rezultă din faptul că ea coincide cu însuși actul de delimitare al obiectului științei. Orice estetică trebuie să debuteze cu recunoașterea obiectelor pe care le vom numi opere de artă și pe care urmează să le studiem. A le recunoaște din capul locului înseamnă a le recomanda. Un act analog de delimitare a obiectului întreprind și celelalte științe, chiar

științele naturale, de pildă zoologia, care, mai înainte de a începe cercetări le sale, trebuie să definească mai întâi ce este un animal. Numai că actul delimitării nu dobîndește în științele naturii un caracter normativ, de vreme ce acestea se ocupă de realități în afară de prețuirea noastră și care nu se înlănțuiesc în vederea unui scop, pe cînd tocmai acesta este cazul esteticii. Putem astfel spune ce *este* un animal, dar nu și ceea ce *trebuie* el să fie. Nu putem defini însă frumosul artistic fără a nu arăta ce trebuie el să devină pentru artistul care îl creează sau pentru amatorul care îl realizează subiectiv. A defini o valoare, cum este aceea realizată în opera de artă, înseamnă neapărat a o recomanda. Căci valoarea artistică este ținta către care se îndreaptă năzuința creatoare a artistului și aceea pe care urmărește s-o realizeze contemplația adecuată a amatorului. Valoarea artistică este din ambele aceste puncte de vedere reprezentarea unui scop. Este imposibil însă să definim un scop fără ca în același timp să nu-l propunem. De altfel, nu numai estetica, dar și logica și morala se găsesc în situația de a debuta prin definiția normalizatoare a obiectului lor, a adevărului și a binelui. Lipsite de această concepție călăuzitoare și de metoda pe care ele o implică, toate aceste discipline filozofice își pierd caracterul propriu și autonomia lor, transformîndu-se în capitole speciale ale psihologiei sau sociologiei.

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

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

vieții etice întreaga libertate către care ele pot aspira. Departe de a încovoia pe creator, așa cum lucrul s-ar întîmpla dacă el ar fi solicitat să se supună unei legi arbitrare, norma îl descătușează, întrucît îl pune de acord cu sine însuși și cu ceea ce este mai profund în intenția lui artistică. Sentimentul unei opresiuni poate proveni pentru creator în alte împrejurări, și anume, cînd, îndreptîndu-se către el imperativul unei norme particulare, artistul ia în același timp cunoștință de injoncțiunea care i se face și din partea altor norme de același caracter. Din întîlnirea acestor două norme în care se specifică normele generale ale artei, poate să apară pentru creator sentimentul unei oprimări, iar nu din conformarea la ceea ce este mai general în ele, un factor care corespunde fondului adînc și statornic al creației artistice. Dacă acum trecem la examinarea contemplației, prezența normelor poate fi aci legitimată. Căci mai întîi nu este de loc adevărat că instrumentarea normativă a contemplației înseamnă introducerea unui element etero-nomic în actul de evaluare pe care ea îl conține. A prețui arta în raport cu o indicație normativă înseamnă numai a face conștient motivul care determină în orice caz contemplația. Amatorul se bucură de o operă a artei pentru un motiv pe care adeziunea la o normă nu face decît să-l împingă într-o lumină mai vie a conștiinței. Nu este apoi adevărat că această intelectualizare a reacțiunii noastre în fața artei compromite satisfacția emotivă cu care ea se întovărășește. Este doar știut că ideea este totdeauna un factor de dezvoltare și adîncire în viața afectivă. Cine se bucură de o conștiință mai vie a motivelor se bucură în același timp mai deplin și mai profund. De asemeni nu putem admite că reacțiunea cea mai spontană, aceea care nu ocolește prin conștiința nici unui fel de normă, este totdeauna și cea mai adecuată. Un naiv cîntec din copilărie, care răsună o dată cu amintirea lui, poate să mă înește din pricina zilelor fericite pe care le evocă și, prin urmare, pentru un motiv esteticește inadecuat. Spontaneitatea nu implică adecuarea. Dimpotrivă, adecuarea poate fi mai degrabă obținută pe calea intelectuală și mai laborioasă a acordului cu o normă. Astfel, cînd bucuria încercată în fața unei opere de artă se dovedește a decurge din izvoare extraestetice, acțiunea normativă poate interveni tocmai pentru a cere îndepărtarea acestor afecte și menținerea exclusivă a acelora care decurg din calitatea estetică a obiectului. Valoarea normelor în estetică se justifică deci și din această perspectivă.

Dacă însă alături de normele generale, care decurg din natura permanentă a artei, există specificări de ale lor, se cuvine a preciza felurile clase și tipuri normative. Normele *generale*, despre care a fost vorba în primul rînd, pot fi numite și *formale* întrucît nu se referă la detaliul material al creației, ci la forma ei. Normele formale sînt acelea care se pot deduce din conceptul artei, așa cum am încercat a-l preciza încă din primul capitol al acestei lucrări. Spuneam atunci, comparînd arta cu natura, că în timp ce natura este un element dat, arta este un produs; că pe cînd frumusețea naturii este infinită, arta reprezintă rezultatul unei munci de izolare a unui aspect din elementul infinit al naturii; pe de altă parte, fiind un produs, opera de artă impune nu numai evaluarea ei, dar și a artistului care a creat-o, în timp ce evaluarea frumuseții naturale se îndreaptă numai asupra fenomenului în sine.

Din aceste note care integrează noțiunea frumosului artistic decurg mai multe norme generale, dintre care voi cita două, cu titlul de exemplu. Astfel, din însușirea operei de artă ca produsul unei izolări, rezultă *norma unității*. Izolarea cea mai desăvîrșită se obține în adevăr prin constituirea obiectului într-o întocmire atît de unitară. Încît principiul determinării lui se găsește în el însuși, în timp ce toate legăturile cu lumea exterioară par a fi rețezate. Opera de artă este și trebuie să fie un astfel de produs unitar. Unde

avem haos, întâlnire întâmplătoare și nemotivată de lucruri eterogene, acolo nu poate să fie artă.

Artă nu avem decât o dată cu îmbinarea elementelor constitutive într-un tot organic necesar. Dar opera de artă este mai departe produsul unei individualități de artist. Din această împrejurare decurge *norma originalității*. Opera de artă trebuie să conțină urma individualității creatoare care a produs-o. Ea trebuie să fie originală, adică ilustrativă pentru felul special de a fi al omului care a făurit-o. Așadar, opera de artă trebuie să fie nu numai un întreg unitar, dar și o creat ie străbătută de curentul liric al unei personalități, așa cum spunea odată esteticianul italian B. Croce³.

Aceste norme generale și formale și toate câte intră împreună cu ele în aceeași categorie se specifică într-o serie de norme pe care le vom numi *particulare sau materiale*, pentru că nu se referă la felul general de a fi al artei, ci la materialitatea, la cuprinsul ei determinat. Care sînt însă factorii prin care normele generale se specifică în norme particulare? Mai întîi momentul istoric al creației, prin care normele generale devin *norme istorice*, lată, de pildă, cazul normelor ființio-nînd în poezia clasică, adaptate desigur la viața socială și mediul istoric al vechiului regim francez. Cum era acest mediu istoric? De la cine emana și cui se adresa această poezie? Societatea franceză din preajma lui Ludovic al XI V-lea, agentul istoric al poeziei clasice, alcătuia un cerc relativ restrîns în care domneau convenții stricte. Tot ce intra în cercul de viață al acestei lumi era selectat după criterii severe, cum se întîmplă totdeauna în societățile puțin numeroase. Societatea vechiului regim era o societate a codificării. Acest caracter revine și în poezia clasică, așa cum ea este dominată de numeroase norme particulare privind vocabularul, din care nu erau primiți termeni prea speciali sau prea colorați, sau natura obiectelor, printre care cele în legătură cu miraculosul creștin erau cu totul interzise, sau felurile desfășurării acțiunii pe scenă, printre care așa-numitele „căi de fapt" erau totdeauna excluse. Aceeași grijă selectivă și aceeași supraveghere a atitudinii care caracterizează în mod general societatea vechiului regim funcționează ca o normă și în poezia ei. Norma generală a originalității artistului se specifică astfel în acord cu însușirile particulare ale mediului căruia arta aceasta i se adresa. Poezia clasică devine ilustrativă nu numai pentru fiecare din făuritorii ei în parte, dar și pentru societatea care se exprimă prin ei. În același fel, norma generală a unității se specifică în teatrul clasic în norma istorică a celor trei unități, a cărei origine este aristoteliciană, dar care este adoptată acum de o societate pătrunsă de cultura clasică și care găsea în ea satisfacția năzuinței ei către perfecțiunea finită. Cînd romantismul triumfător izbutește să înlocuiască toate aceste norme istorice ale clasicismului, nu se petrece și o îndepărtare a oricăror norme. Mișcarea romantică înseamnă de fapt instaurarea unor noi norme istorice, în acord cu spiritul societăților care se formează acum. Cine citește importantul document care este prefăța dramei *Cromwell* de V. Hugo observă că șeful școlii romantice franceze urmărea ca un scop deplin conștient acordarea noilor norme ale poeziei cu spiritul timpului. Neconținut este invocată noua situație spirituală a omului, pentru a extrage de aci îndrumări pentru poezia lui. „Jată deci o nouă religie și o societate nouă, scrie V. Hugo. Pe această îndoită bază trebuie să vedem înălțîndu-se o nouă poezie." Cu toată atitudinea sa revoluționară, ceea ce atacă Hugo nu sînt deci normele generale și permanente ale artei, ci numai specificările lor istorice în spiritul culturii vechi.

Dar mai există și un alt factor care specializează normele generale ale artei, și anume, structura sufletească a creatorului, prin care obținem *norme tipologice*. Căci există mai mult tipuri de artiști. Sînt artiști orientați mai cu seamă către realizarea normei unității sau către aceea a normei originalității, artiști aparținînd tipului *plastici-zator* sau *expresiv* (după

clasificarea lui R.M.-Freienfels.) Fără îndoială că ambele norme amintite conduc creația artistului, dar dozajul lor poate varia. Sînt artiști preocupați mai mult de organizarea formală și de rigoarea compoziției, alții mai mult de expresia lirică a personalității lor. Structura sufletească a creatorului specifică astfel normele generale prin locul și importanța pe care o dă fiecăreia din ele în ansamblul lor. Cînd se întîmplă ca artiștii aparținînd acestor două tipuri felurite să se confrunte în interiorul aceleiași epoci, în sufletul fiecăruia din ei se poate trezi un sentiment de împotrivire, care nu se adresează însă normelor în genere, ci numai normelor care guvernează tipul artistic opus lor. Astfel, artiștii romantici la începutul veacului al XIX-lea, un Gericault, un Deveria, un Delacroix se opuneau de fapt numai sistemului normativ care călăuzea creația clasicizantă din școala lui David sau Ingres.

Norme tipologice felurite se pot înfrunta de altfel nu numai în cuprinsul aceleiași epoci istorice, dar și în interiorul aceleiași suflet de artist. Un exemplu ilustrativ avem în această privință în Gustave Flaubert, care era foarte conștient de dualitatea funciară a naturii lui. „Există în mine, literalmente vorbind, scrie el odată, doi oameni distincți. Unul care este îndrăgit de strigăte de lirism, de mari zboruri de vulturi, de toate sonoritățile frazei și de culmile ideii; un altul care sapă și scormonește adevărul atît cît poate, căruia îi place să accentueze micul fapt tot atît de puternic ca pe cel mare, care ar vrea să ne facă să simțim aproape materialmente lucrurile pe care le reproduce".⁴ Alternanța între tipul romantic și realist cu normele lor respective se poate urmări foarte bine în șirul operelor lui Flaubert. Dar imposibilitatea de a le uni într-un tip superior și de a le subordona unei norme care să permită fuziunea lor a creat în sufletul lui Flaubert una din cele mai interesante probleme de conștiință în viața artiștilor moderni. Sînt firește destul de numeroși artiștii la care apartenența la un anumit tip artistic să fie desăvîrșit de clară și spontană. Întîlnim însă și naturi complexe, pentru care lămurirea tipului propriu și a normei imanente firii lor să fie produsul unei munci artistice istovitoare. Poate chiar artiștii cei mai prețioși, mai bogați interior, străbătuți de o multiplicitate de tendințe care se opune sistematizării lor ușoare, sînt și acei care nimeresc mai greu norma lor profundă. Dimpotrivă, facilitatea în creație, răspunzînd ușurinței artistului de a citi în sine și de a se adapta legii sale evidente este adeseori semnul unei relative sărăcii lăuntrice.

Existența normelor istorice și tipologice pune o mulțime de probleme, după cum ele se pot găsi în armonie sau în conflict. Căci există fără îndoială artiști născuți parcă să exprime timpul lor. Structura lor sufletească este bine adaptată condițiunilor timpului. Norma istorică este bine acordată în ei cu norma lor tipologică. Acesta este cazul „artiștilor reprezentativi". Dar există și artiști care prin structura lor se opun mediului lor, provocînd o divergență între norma istorică a epocii și propria lor normă tipologică. Este cazul marilor artiști rămași „necunoscuți" sau al artiștilor „precursori". Soarta operei lor nu se poate modifica, și dreptatea pe care ei o merită nu le poate veni decât atunci cînd mișcarea vieții istorice va aduce coincidența normei istorice cu norma tipologică, a gustului timpului cu geniul lor. Istoria artelor este plină de nedreptăți, de uitări nejustificate, de reparații tîrzii, care își au deopotrivă originea în această dialectică specială a raportului dintre normele istorice și tipologice.

În sfîrșit, normele se diversifică și după judecățile de valoare pe care le condiționează. Căci judecățile despre artă cuprind în ele o raționalitate profundă, deși uneori învăluită. Impresia artistică este pînă la un punct o dată nemijlocită a sufletului, o eflorescență spontană. Este imposibil însă să încercăm a dezvolta impresia în judecată, fără ca în același timp să nu punem în mișcare un sistem de idei, al cărui termen inițial este totdeauna o

afirmație normativă. Împrejurarea devine sensibilă în acele discuții asupra operelor, care mai totdeauna se transformă în controverse de principii. Dar printre judecățile prilejuite de operele artei, despre care nu ne vom putea ocupa mai de aproape decât atunci când vom studia factorii raționali care intră în compunerea receptării artei, putem deosebi două categorii largi, după cum ele constată perfecțiunea operei sau locul ei în ierarhia valorilor artistice. Perfecțiunea unei opere de artă se confundă pînă la un punct cu existența ei. O operă de artă este perfectă sau nu există ca operă de artă. Evident, operele artistice nu sînt totdeauna egale cu ele însele în toată întinderea și dezvoltarea lor. După cum s-a observat uneori, creația artistică are adesea un caracter fragmentar, sau se compune din mici unități estetice discontinue, între care legătura este făcută dintr-un material mort. Mai ales în opere de mare întindere, observă Schopenhauer, „inteligenta, îndemînarea tehnică și rutina convențională sînt chemate a împlini lacunele concepției geniale și ale inspirației, o mulțime de amănunte accesorii, dar necesare, venind să lege între ele, ca printr-un ciment, singurele părți cu adevărat valabile”.⁵

Dar în aceste momente cade, opera încetează să fie nu numai perfectă, dar și artistică. Iată de ce nu putem primi distincția pe care o face E. Ullrich între *existența* și *valoarea* artei: „Kunstsein” și „Kunstwert”.⁶ Aceste două noțiuni coincid pentru noi în toată întinderea lor. Îndată însă ce două sau mai multe opere sînt recunoscute artistice și ca atare desăvîrșite, apare întrebarea relativă la poziția lor reciprocă într-un sistem ierarhic al valorilor. O poezie de Goethe și o dramă de Racine, un lied de Schubert și o simfonie de Mahler pot fi considerate deopotrivă ca perfecte, deși valoarea lor rămîne inegală. Lidul lui Schubert manifestă aderențe mai superficiale cu conștiința noastră; simfonia lui Mahler ne angajează mai amplu, ne răscolește mai profund. Despre operele artei putem pronunța astfel nu numai judecăți de perfecțiune, dar și judecăți de ierarhizare. Normele care autorizează aceste judecăți se despică și ele în aceste două tipuri noi.

Este interesant de urmărit în cele două mari sisteme normative pe care Taine și Volkelt le-au dăruit literaturii moderne cum normele preconizate autorizează judecăți de perfecțiune sau judecăți de ierarhizare. Astfel, dintre cele trei norme pe care le formulează Taine în *Philosophie de l'art*. așa-numita „importanță” și „binefacere a caracterului” sînt norme ale ierarhizării, pe cînd „convergența efectelor” este o normă a perfecțiunii. O operă care nu se conformează normei convergenței efectelor, care este dispartă, haotică sau incoherentă, încetează de a mai fi artistică. În lumina normei convergenței, operele sînt artistice sau cade, adică realizate artistic sau ratate.

În raport cu primele norme însă, operele de artă pot manifesta un caracter omenesc de o generalitate mai mică sau mai mare și pot fi mai mult sau mai puțin binefăcătoare. O dramă sau un roman care face să evolueze un caracter omenesc specializat în timp și în spațiu și de o valoare etică negativă sau de o mică însemnătate are, pentru Taine, un preț mai restrîns decât una care înfățișează feluri omenești foarte generale și valori etice prețioase. Normele gradului de importanță și binefacere al caracterului aparțin deci clasei ierarhizării. Judecînd după aceste criterii, observă Taine că unele lucrări *ca Don Quichotte, Robinson Crusoe* sau *Candide*, în care omul trăiește prin însușirile lui permanente, apar mai prețioase decât *Le Grand Cyrus* sau *Clelie* ale d-rei de Scudery, lucrări în gustul prețios al veacului al XV-lea și reprezentative pentru societatea aceluia timp. De asemenea, înalta valoare a unor opere ca acelea ale lui Michelangelo stă în energia și „sublimitatea voinței” pe care ele le exprimă, după cum prețul picturilor lui Rafael provine din „dulceața și pacea nemuritoare a sufletului său”. Distincția noastră se verifică dacă examinăm și cele patru prescripții cuprinse în *Sistemul de estetică* al lui Volkelt. printre care „unitatea conținutului cu forma”, „coborîrea sentimentului de realitate” și „unitatea organică” sînt norme ale perfecțiunii, pe cînd „conținutul omenesc important”, amintind de aproape primele două norme ale lui Taine, este o normă a ierarhizării. Căci o operă poate avea o importanță umană de grade felurite, dar trebuie în toate cazurile să manifeste unitate internă, adaptarea formei la conținut și idealitate în sentimentele pe care le inspiră.

Un cuvînt trebuie adăugat și despre conexitatea normelor perfecțiunii și ale ierarhizării cu acelea stabilite mai înainte. Este în adevăr sigur că atît normele perfecțiunii, cît și cele ale ierarhizării, pot decurge atît din natura generală a artei, cît și din tendințele particulare ale culturii artistice contemporane. Criticii dogmatici sancționează meritul unei opere și îi acordă un loc în sistemul ierarhic al valorilor, conducîndu-se după criterii presupuse că derivă din firea permanentă a artei. Într-acestea este probabil că gustul timpului, moda sau firea judecătorului se substituie adeseori criteriilor permanente, prețuind după puncte de vedere mai speciale.

Normele perfecțiunii și ierarhizării pot fi astfel generale, istorice sau tipologice. Nu este riscată afirmația că lumea normelor alcătuiește un ansamblu coerent de coordonate, prin care putem introduce o anumită ordine rațională și sistematică în viața noastră artistică. Nimeni nu judecă la întîmplare și nu admiră fără plan. Chiar atunci cînd conduita cuiva nu este călăuzită sistematic, presiunea mediului și afinitățile personale dispun sub varietatea experiențelor artistice, sub hazardul lecturilor și al contemplațiilor, direcțiile precise ale unui plan rațional.

Partea a II-a

Valoarea estetică

1. CARACTERIZARE GENERALĂ

Recunoscînd în faimosul artistic obiectul propriu al esteticii, am situat cercetarea noastră în domeniul teoriei valorilor. Frumosul artistic este în adevăr o valoare, *valoarea* estetică. Dar valoarea estetică nu trebuie confundată cu opera de artă, adică cu *obiectul* sau cu *bunul* estetic. Un obiect nu devine pentru noi estetic decît atunci cînd îl gîndesc în sfera valorii respective. Acelaşi obiect poate fi introdus printr-un act de gîndire în sfera altor valori, caracterul lui schimbîndu-se în consecinţă. Astfel, chiar un obiect care pentru artist sau amator trece drept o operă de artă, adică drept un bun estetic, poate fi gîndit de un negustor de artă ca o marfă, el poate fi subordonat valorii economice, şi în cazul acesta se transformă într-un bun economic. De asemeni obiectul care pentru unii din noi trece drept artă poate fi mteles cîndea un mijloc de educaţie morală, cînd ca un instrument de propagandă în serviciul unor idei politice, cînd ca un obiect de devoţiune, aşa cum fac negrii africani pentru fetişclor sculptate în lemn, şi în toate aceste împrejurări acelaşi obicei este introdus pe rînd în sfera valorii morale, politice sau religioase şi se transformă pentru noi în bunuri aparţinînd uneia sau alteia din aceste categorii. Valoare estetică recunmoaştem unui obiect numai atunci cînd îl considerăm, după cum am arătat în primul capitol al acestei lucrări, drept o realitate unitară şi izolată din înlănţuirea aspectelor şi evenimentelor în experienţa practică, astfel întocmită încît se exprimă prin ea originalitatea artistului care a produs-o.

Dacă însă acelaşi obiect poate fi reflectat în raport cu oricare dintre valori, este tot atît de adevărat a spune că înseşi acele obiecte care, după deprinderea comună, sînt considerate că aparţin sferei unor valori eterogene pot fi în anumite împrejurări gîndite în sfera estetică şi considerate ca opere de artă. Fetişul este pentru negru un bun religios, pentru noi este o operă de artă. Un element artistic recunoaştem apoi şi în unele opere ale ştiinţei, dacă luăm seama la felul în care se compun, se unifică şi se gradează raţionamentele care le constituie. Aceleaşi împrejurări i se datoreşte şi faptul că unele din

aspectele frumuseții naturale, care în mod general sînt atît de deosebite de frumusețea artistică, pot fi anumite condiții reflectate ca niște bunuri din această din urmă categorie. Dar despre aceasta ne-am ocupat într-un capitol anterior. Din toate aceste observații rezultă o concluzie care trebuie să ne oprească a confunda între bunuri și valori. Bunurile sînt obiecte, date ale experienței concrete, cu ajutorul cărora se satisfac unele necesități ale persoanei fizice sau morale. Valorile sînt însă categorii ideale, prin subsumare la care datele brute ale existenței se transformă în bunuri. Epistemologia mai veche cunoștea numai categorii ca forme ale conștiinței, prin care impresiile confuze primite de la realitate se organizează și devin date ale experienței existențiale. Dar alături de acestea există bunurile. Cum apar acestea ca fapte de conștiință? Prin intervenția unei alte clase de categorii decît acelea despre care vorbise Aristoteles și Kant, și anume prin categoria valorilor. Un peisaj de Corot poate să nu devină niciodată un bun artistic pentru negrul african, deoarece percepția bucatii de pînză vopsită poate să nu fie nicicînd subsumată de el în acea categorie care se numește valoarea estetică. Numai prin această subsumare, obiectul inexpressiv mai înainte poate deveni operă de artă, după cum poate deveni avuție economică, faptă morală sau simbol religios, în acord cu felul valorii în sfera căreia este reprezentat. Considerate ca niște categorii, se cuvine a recunoaște valorilor o pură existență ideală.

Pentru caracterizarea mai departe a valorii estetice, este necesar a distinge între valori și bunuri-mijloace și scopuri. Există în adevăr bunuri pe care le resimțim ca atare numai pentru că mă ajută să obțin bunuri mai înalte decît ele, care le depășesc. Astfel de bunuri-mijloace sînt de pildă banii, pe care nu doresc să-i cîștig decît pentru a mă întreține și pentru a-mi îmbogăți conținutul vieții, sporind cantitatea ei de plăcere, de confort și de libertate. Valoarea economică prin care banii devin bunuri este o valoare-mijloc. Tot astfel valoarea politică. Acela care dorește să obțină puterea politică o înțelege ca un mijloc în vederea realizării anumitor scopuri sociale, religioase etc. Politica nu poate fi niciodată un scop în sine. Dar alături de valorile-mijloace există valorile-scopuri, acelea care prilejuiesc niște bunuri care nu sînt rîvnite pentru a fi depășite, ci pentru ele însele. În rîndul acestora stă adevărul teoretic, frumosul artistic, binele moral și sfințenia religioasă. Analiza a distins printre valorile-scopuri *unele relative* și altele *absolute*. Valorile-scopuri relative sînt acelea care dau naștere unor bunuri prețioase în ele însele, dar numai în legătură cu o anumită formă de viață. Așa-numitele morale-sociale sînt fără îndoială sisteme de valori-scopuri, dar valabilitatea lor se restrînge la anumite tipuri ale societății omenești. Așa, de pildă, morala cavalerescă și burgheză, antică și creștină etc. Dimpotrivă, valorile-scopuri absolute sînt sustrate mișcării și varietății istoriei și societății. În rîndul acestora stă „binele suprem” al filozofilor antici, imperativul kantian sau ideea de Dumnezeu¹. În ce privește valoarea estetică, deși bunurile pe care le determinăm parafim supuse mobilității și feluririi istorice, caracterul acesta, după cum vom avea prilejul s-o arătăm mai tîrziu, decurge din imixtiunea unor elemente extraestetice, în timp ce ceea ce rămîne specific estetic în ele posedă un caracter absolut. Obiecte foarte depărtate prin spațiul și locul în care au apărut pot fi încă înțelese de noi ca opere de artă și prețuite ca atare, chiar dacă interesul pe care ele îl inspirau contemporanilor prin particularitățile conținutului lor, de pildă prin tendințele lor sociale sau politice, nu mai este al nostru. O comedie de Aristofan nu mai poate avea în conștiința noastră răsunetul politic pe care îl trezea în sufletul unui grec din antichitate. Dar ea poate fi înțeleasă și resimțită și de noi ca o operă de artă. Operele de artă par astfel a îmbătrîni numai prin ceea ce este eteronomic în ele, Prin ceea ce ele cuprind autonom-estetic, operele artei înfruntă timpul.

Caracterizînd valoarea estetică drept un scop absolut, este indispensabil de a respinge acea încercare produsă uneori de logica modernă, de a șterge deosebirea dintre mijloace și scopuri, prin relevarea pretenției facultăți a unora din ele de a-și asuma caracterul celorlalte. Astfel, despre ban, ca un

bun economic, s-a observat că este un mijloc, nu însă și în mîinile avarului, care îl prețuiește pentru el însuși. Tot astfel, obiectele de utilitate devin scopuri pentru inofensiva manie a colecționarului. Pe de altă parte, bunurile și prin urmare valorile-scopuri par a se putea transforma și ele în mijloace. Religia poate deveni un instrument de guvernare pentru omul politic. Adevărul este un mijloc pentru stăpînirea economică a naturii, baza unei aplicații tehnice. Arta, o unealtă în mîna pedagogului și moralistului. Este cu neputință totuși ca mijloacele să se transforme în scopuri și dimpotrivă, fără ca valorile și bunurile respective să nu evolueze către un alt tip. Căci religiafolosită ca un mijloc de guvernare încetează de a mai fi un bun sacru și devine de fapt unul politic. Adevărul căutat numai pentru aplicațiile lui aparține bunurilor economice. Arta educatoare și moralizatoare trece în rîndul bunurilor etice sau poliiice. dar iese din acela al bunurilor estetice. Este imposibil de a deplasa valorile din sfera scopurilor în aceea a mijloacelor, tară sacrificiul caracterului lor propriu².

Valoarea estetică, așadar, este și nu poate deveni altceva decît o valoare-scop. Obiectele indiferente introduse în sfera valorii estetice devin scopuri ale vieții. O operă de artă oprește clipa în loc. Ea este totdeauna prețuită în ea însăși, și nu în vederea unei valori noi, care ar depăși-o³. Dar printre valorile-scopuri care dau naștere bunurilor-scopuri, există două clase, după cum acțiunea de subsumare a bunurilor la valori este imediată și laborioasă sau nemijlocită și spontană. Un bun teoretic, moral sau religios, adică o operă științifică, o faptă omenească sau o acțiune religioasă sînt susceptibile de discuții, au nevoie de comentarii și interpretări. Adevărul nu strălucește dintr-o dată în opera savantului. Binele și sacralul sînt problematice. Sînt necesare acte de mediațiune ale spiritului pentru a găsi adevărul unei teorii, binele și sfințenia unor acțiuni. Raportarea unor obiecte la valorile care le constituie ca bunuri este obținută, în toate aceste împrejurări, prin acte mijlocitoare ale spiritului. S-ar spune că aci valoarea nu este deplin întrupată în bun; ci bunul este numai o temelie pe care ne putem înălța către valoare. Valorile se găsesc aci într-un raport de transcendență față de bunuri. Altfel ni se înfățișează însă raportul în care se găsește valoarea față de bun, în cazul valorii și bunului estetic. Aci valoarea se găsește topită în bun. valoarea și bunul fac una și aceeași ființă; raportul dintre ele este de imanență. Ele sînt fuzionate laolaltă în așa fel, încît luînd cunoștință de o operă de artă sau de un aspect al frumuseții naturale, valoarea lor ni se trădează imediat, cu spontaneitate, fără vreo cercetare iscusită "a minții. Frumusețea artistică este pentru noi fructul unui act spontan al sufletului, al unui moment de facilitate. Cine discută, comentează, interpretează o operă de artă o consideră de fapt ca un bun teoretic sau moral. Așa, de pildă, în dezbaterile asupra psihologiei lui Hamlet sau asupra vinovăției sau inocenței lui Shylock. Valoarea estetică propriu-zisă n-are nevoie de astfel de discuții. Ea luminează dintr-o dată. Chiar dacă există, după cum vom vedea mai tîrziu, sentimente estetice care se desfășoară în timp și pun în joc numeroase elemente intelectuale, acestea nu apar decît în cadrul amintitei impresii spontane și nu fac altceva decît să dezvolte valori care se găsesc implicate în ea.

Acest îndoit raport posibil între valori și bunuri este plin de consecințe. Bunurile teoretice, morale și religioase aderînd dinafară la valorile lor, nefăcînd același corp cu ele, sînt înlocuibile, fungibile. Un adevăr poate fi exprimat în două sau mai multe chipuri. Rigaud dă o nouă expunere rezumativă a *Cursului de filozofie pozitivă* a lui Auguste Comte. Colin face același lucru pentru filozofia lui Herbert Spencer. Faptele morale sînt și ele fungibile. Forma acțiunilor noastre morale este indiferentă. Valoarea unei fapte morale se completează dincolo de realitatea ei concretă, într-o regiune abstractă a sensurilor. Fungibilitatea acțiunilor morale merge uneori atît de departe, încît un adept al „vendettei” socotește că-și potc lua răzbunarea asupra unei persoane înrudite cu aceea ce i-a adus ofensa. De asemeni, sacrificiul țapului ispășitor oferă zeului o victimă echivalentă cu aceea pe care el o pretindea mai înainte. Dar aceste substituii de bunuri n-ar fi posibile dacă valoarea la care participă n-ar fi detașată de l Pentru că valoarea este liberași transcendentă, bunul care o reprezintă este indiferent

și capabil de a ti înlocuit. Acelorași valori morale le poți subsuma fapte felurite, devenite din această pricină bunuri fungibile. Nu tot așa însă pentru valorile care se găsesc în raport de imanență cu bunurile lor. Aci ne întâmpină un caracter de unicitate absolută. O operă de artă nu poate fi înlocuită. Replica unui tablou este de fapt un tablou nou. Un concert trăiește o existență deosebită cu fiecare execuție a lui. Statuia colosală a lui David de Michelangelo este deosebită în cele două întrupări ale ei, de marmoră în fața Palatului Signoriei din Florența și de bronz lângă San-Miniato. Întruparea într-un material felurit creează alte valori plastice. Chiar în cazul unor replici identice ca execuție și material, ceea ce s-a repetat a fost actul tehnic al întreruperii, nu actul artistic al creației, care s-a produs o singură dată și a dat naștere unei opere de artă. Din acest fel al operei de artă rezultă imposibilitatea de a o propune ca model și a ti limitată. În timp ce există modele morale și religioase sau opere de știință dătătoare de măsură, arta nu învață pe nimeni nimic și nu alcătuiește niciodată o pildă care poate fi urmată. Desigur, în sufletul artistului opera este obiectul unei atitudini finaliste; căile pe care ajunge la ea îi rămân însă strict personale. Experiența artiștilor mai vechi nu poate folosi urmașilor și operele lor nu se pot transforma în modele decât prin procedeele tehnice pe care le manifestă. Un artist ne poate învăța cum trebuie să alegi și să folosești materialul, dar niciodată cum ar putea fi refăcută opera sa. Împrejurarea aceasta nu se găsește nicidecum în contrazicere cu ceea ce am spus mai sus despre realitatea și valoarea normelor. Căci numai normele pot fi prescrise, nu și operele particulare ca model; legea, nu exemplul. Moralistul poate recomanda virtutea lui Mucius Scaevola tocmai pentru că sensul ei depășește fapta concretă care îl realizează; în timp ce esteticianul se oprește a propune modelul artei lui Rembrandt. Prescripțiile normative ale esteticii au totdeauna un caracter general, niciodată unul aplicativ.

Pentru o mai completă caracterizare a valorii estetice trebuie cercetat și locul ei între celelalte două mari clase de valori, stabilite de logică: valorile *reale*, adică valori la care aderă lucruri, și valorile *personale*, la care aderă persoane. După toate cele spuse pînă acum. s-ar părea că valoarea estetică este o valoare reală. În adevăr numim frumoase îndeobște lucruri: tablouri, statui, construcții etc. Nu puțini sînt de altminteri esteticienii care situează valoarea estetică printre valorile reale. Dar această constatare este plină de dificultăți. Căci mai întîi nu numai despre unele lucruri putem spune că participă la valoarea estetică, dar și despre unele acțiuni, cum sînt de pildă dansul, jocul unui actor sau cîntul unui virtuos. În afară de aceasta, lucrurile ne apar frumoase tocmai întrucît sînt operele

unui artist. În operă prețuim pe creatoml ei. Valoarea estetică ar putea fi deci cel mult o valoare personală străbătînd printr-o valoare reală. Dar nici la această concluzie nu ne putem opri. Valoarea lucrurilor și a ființelor poate face parte din rîndul valorilor existenței, adică din rîndul acelor valori date nemijlocit în experiența noastră. După cum se poate recunoaște însă cu limpezime, valoarea estetică nu aparține existenței, ci culturii.

Încă de la începutul acestor pagini, am arătat că frumosul artistic, adică acea calitate care apare prin subordonarea unui obiect în sfera valorii estetice, este produsul unei intervenții umane. Această intervenție constă în coordonarea mai multor elemente în lăuntru unei unități organice, încît din acest punct de vedere valoarea estetică poate fi înțeleasă, împreună cu Miinsterberg, ca o valoare a unității.⁴ Lucrurile nu se prezintă niciodată de la ele însele în unități, în ansambluri armonioase. Unitatea este totdeauna un produs al omului, un plus adăugat lucrurilor de forța lui creatoare. Dar împotriva rînduirii estetice în sfera valorilor reale și existențiale se mai opune și faptul că niciodată ea nu este atribuită lucrurilor, ci numai fenomenului lor, chipului în care ele apar conștiinței noastre. Ceea ce participă la valoarea estetică nu sînt lucrurile și nici acțiunile, ci niște date ale experienței practice, ci aparența lor. Nu tabloul este frumos, nici statuia, nici jocul artistului, ci numai felul în care acestea apar, adică acele realități ideale corelate cu conștiința și cărora nu le-am mai putea presupune nici o existență, îndată ce seînteia conștiinței s-ar stinge. Ceea ce se transformă în bunuri, prin intervenția valorii estetice, nu sînt așadar niște lucruri, ci numai niște fenomene ale conștiinței. Prin toate aceste însușiri valoarea estetică dobîndește o fizionomie mai precisă. Cu referință la ea, putem aborda acum cu mai multă siguranță lumea estetică, adică a operelor de artă, nu însă mai înainte de a atinge alte cîteva probleme.

2. ATITUDINEA ESTETICĂ

Posibilitatea de a subordona oricare din aspectele realului în sfera valorii estetice, despre care am amintit mai înainte, determină așa-numita atitudine estetică în fața lumii și a vieții. Atitudinea estetică trebuie însă limpede distinsă de estetism, cu care confuzia este adeseori făcută. Estetismul este acea atitudine care reactivează în

realitate numai valori de artă, rămânând într-acestea închisă celorlalte valori ale culturii sau profesind chiar o anumită ostilitate față de ele. Stăpânește un punct de vedere estetist acela care în fața unei opere științifice, în loc să se intereseze de substanța cercetării, de justetea sau profunzimea adevărilor pe care le atinge, judecă numai darul de seriitor al cercetătorului. Estetismul inspiră pe acela care apreciază în conduitele practice ale vieții în valoarea lor morală, binele sau răul pe care ele îl pot conține, ci pitorescul lor, forța plastică a unui gest sau atitudini, caracterul sugestiv al unui cuvânt exprimat într-o anumită împrejurare concretă. Dintr-un punct de vedere estetist se așează acela care, din complexul de valori al religiei, reține și prețuiește numai frumusețea ceremoniilor și a cadrului în care ele se desfășoară. Nici adevărul, nici binele, nici sacrul nu au un preț adevărat pentru estet. „Lumea nu este justificabilă decât ca fenomen estetic”, spunea odată Fr. Nietzsche, un om care avea de altfel în sine o posibilitate mai largă de îmbrățișare a lumii. Lupta unui Flaubert cu formele burgheze ale societății timpului său, fanatismul său estetic provenea poate dintr-o antipatie radicală față de toate valorile extraestetice care se întrunesc în cuprinsul vieții sociale. „Nimic din ce se întâmplă cu adevărat n-are o importanță cât de mică”, scria odată Oscar Wilde. Și altădată: „Mulți oameni acționează bine, dar foarte puțini vorbesc la fel, ceea ce înseamnă că a vorbi este cu mult mai greu și în același timp mai frumos”¹. Neatenția pentru realitate, substanța în care se plămăduiește fapta morală și prețuirea cu mult superioară a expresiei față de acțiune, iată manifestările unei atitudini estetice a spiritului. Această așintire asupra singurelor momente ale realității care pot fi răsfripte ca valori estetice îl face pe estet insensibil nu numai la celelalte valori, dar și la negația și înfrîngerea lor. „Ce frumos lucru este o crimă frumoasă”, exclama odată foiletonistul francez J.J. Weiss, dînd astfel expresie unei parțialități care poate jigni.² O crimă nu poate reclama ca atitudine corelativă adecuată decât pe aceea morală, și persoana care se înșală asupra acestei împrejurări crezînd că poate substitui esteticul moralului dovedește o supărătoare mutilare a integrității omeniei în ea. Umanitatea în om presupune totalitatea punctelor de vedere și potrivita lor distribuție față de situațiile vieții. Din această pricină, nesocotirea unor regiuni întinse din domeniul

valorilor, în avantajul singurei valori estetice, se însoțește totdeauna cu grave defecte omenești. Egoismul, lipsa de pietate și uneori mărginirea intelectuală a estetului nu se pot compensa prin sensibilitatea sa ascuțită pentru frumos. În această constelație spirituală, înseși valorile estetice par înjosite. Căci ceea ce alcătuiește prețul suveran al artei și frumosului este situația lor într-o lume care nu este în întregime artistică și frumoasă și în care ele sînt chemate să ne odihnească și să ne regenereze din încordările vieții practice și din ostenelele și luptele adevărului și binelui. Numai alternația și contrastul lor cu alte bunuri le conferă prețul lor suprem. Nici unul din aceste neajunsuri nu este însă al atitudinii estetice. Cine adoptă poziția ei nu nesocotește și nu se închide celorlalte valori și bunuri, ci numai le interpretează cu optica și din perspectiva ei. De aceea, pe cînd estetul ocupă un loc excentric în viață, insul care adoptă atitudinea estetică poate da un centru existenței sale și o privire liberă asupra orizontului celorlalte valori.

O problemă de o mare importanță sistematică ne apare însă în acest moment în cale. Cum poate deveni atitudinea estetică o formă generală de interpretare a realității, fără a provoca acea înlățirare a teoreticului, moralului, religiosului etc, pe care o vestejیم în estetism? Cum este cu puțință cu alte cuvinte de a răsfrînge unele obiecte ca adevăruri, fapte morale sau bunuri religioase și în același timp a le privi din unghiul unei atitudini estetice? A găsi răspunsul unei astfel de întrebări înseamnă a afla întemeierea atitudinii care ne preocupă. Să spunem acum că posibilitatea acestei regrupări stă în împrejurarea că felurile de valori care reacționează unele lîngă altele și separat, ci într-o conexitate făcută cu puțință prin asocierea lor în interiorul unei structuri psihice, adică a unui fel sufletesc de a fi dominat de o valoare determinată. Există în adevăr, după cum a arătat E. Spranger în renumitele lui cercetări despre *Formele vieții*, o structură tipică a omului economic, teoretic, estetic, politic, religios etc. Oricare ar fi structura unei individualități, ea nu-i răpește posibilitatea de a răsfrînge aspectele realului și în raport cu alte valori decît aceea care domină complexiunea sa. Prin aprofundarea specificității structurii, deosebirile dintre valori pot fi întrecute, toate grupîndu-se armonios în perspectiva valorii centrale și dominante. Iată, de pildă, cazul structurii și atitudinii

teoretice, singura pe care o filozofie mai veche o crede capabilă să organizeze realitatea³. Lumea este pentru omul teoretic, spune Spranger, un complex de relații generale de dependență. Câtă vreme teoreticul nu izbuteste să transforme poziția sa într-o perspectivă generală, el nu poate resimți decât ostilitate pentru celelalte valori și pentru structurile pe care acestea le determină. Astfel, omul teoretic poate fi antieconomic. Căci dacă acesta din urmă consideră lumea ca o colecție de utilități, teoretic îi va opune un dispreț invincibil. Grecii, primii oameni de tip teoretic, creează pentru indivizii a căror orientare este economică, termenul *debanaisi*, expresie a repulsiunii pe care o simțeau în această împrejurare. Teoreticul poate fi apoi și antiestetic. În adevăr, înclinația de a vedea în lume o expresie a sufletului este o atitudine cum nu se poate mai străină mentalității omului teoretic. Tot din tabăra teoretică a grecilor ne vine renumita condamnare platoniciană a artei. Dacă apoi omul religios privește fiecare eveniment al lumii în raport cu înțelesul ei total, iată un fel de a vedea care nu trezește nici un răsunet în sufletul omului teoretic, pentru care religia nu este decât o formă întrecută a conștiinței științifice. Nici atitudinea socială în dubla ei intenție posibilă, de simpatie cu valorile eterogene pe care semenii le întrupează și de dominație asupra lor, de impunere a valorii proprii, nu este mai potrivită individualismului critic al omului teoretic. Dar cu toată această intransigență a situației teoretice în viață, nu este de loc exclusă înmădierea și dezvoltarea ei mai departe, pînă a o face asociabilă cu alte valori ale culturii. Este, de pildă, atitudinea teoretică absolut incompatibilă cu aceea economică? Tehnica nu este oare dezvoltarea economică a adevărilor științifice? Folosirea științei în scopul prevederii și stăpînirii realității, nu numai a naturii, dar și a societății, nu dezvoltă aptitudinea științifică într-un sens politic? Marile sisteme metafizice, prin încercarea lor de a obține o explicație a lumii ca totalitate, nu reprezintă oare o extindere a științei pînă la punctul de vedere al religiei? Dacă, așadar, adîncind poziția sa specifică, omul de știință poate atinge toate celelalte valori, împrejurarea nu este oare repetabilă și pentru acela care adoptă atitudinea estetică?

Desigur, pentru a fructifica atitudinea estetică și a o face atît de cuprinzătoare, numeroase obstacole îi ies în cale. Am văzut, de pildă, și mai sus că lumea adevărilor este a meditațiunii intelectuale. Adevărul trebuie căutat, pe cînd frumusețea se oferă cu spontaneitate spiritului. Am spus că, pe cînd atitudinea teoretică cucerește, aceea estetică primește un dar. Ostenelile sînt ale cercetării; contemplația se bucură de repaos. Nu cumva atunci deprinderile sufletești pe care le pune în joc perspectiva estetică asupra lumii rămîn inferioare sarcinii de a cunoaște? În afară de aceasta, atitudinea estetică aspiră spre totalitate. În lumina ei aspectele realului se rotunjesc în unități de sine stătătoare. Pentru știință lumea se înfățișează însă în fragmente. Sînt oameni de știință de mare destoinicie, spirite cercetătoare dintre cele mai ascuțite, care nu ajung niciodată să întrevadă întregul care urmează să se recompună din investigațiile lor. Numai omul de știință poate fi un specialist, nu și artistul. Nu sînt aci tot atîtea divergențe care pot lăsa fără speranță încercarea de a asocia atitudinea estetică și știința?

Binele este și el obiectul unei aspirații și, din acest punct de vedere, se opune frumosului. Dar pe cînd adevărul este totdeauna o țință, binele rămîne o cale, încordarea eroică de a tînge țința. Cînd Lessing arăta că prețuiește mai mult drumul către adevăr, efortul de a-l atinge, decât adevărul însuși, accentul prețuirii sale cădea de fapt pe valoarea etică, pe care adevărul se sprijină. Este evident că adevărul nu devine posibil fără actul de voință morală al cercetătorului care îl urmărește. În momentul însă în care adevărul este găsit, el este resimțit ca o valoare autonomă și separată de valoarea care l-a făcut cu putință. În același fel, frumusețea artistică se dezvoltă și ca pe trunchiul moralității artistului, al puterii sale înfăptuitoare, al consecvenței și capacității sale de a se sacrifica. Trebuie

citită biografia unui Michelangelo sau Beethoven pentru a vedea care este întinderea bazei morale pe care se ridică o operă artistică de primul ordin. Cine crede despre creația artistului că poate să se înalțe în frivolitate se gîndește desigur la opere de mică adîncime, pentru care au fost necesare numai scăpărarea fantaziei și abilitățile talentului, nu acea concentrare a întregii personalități pe care o percepem în realizările mai de seamă. Oricare ar fi însă baza ei umană, în clipa în care valoarea estetică este realizată, ea se distinge de toate valorile morale care au precedat-o. Toate formele binelui se dezvoltă în atmosfera luptei, pe cînd frumusețea artistică și contemplația prin care ne-o apropiem trăiesc în atmosfera seninătății scutite de luptă și de ostenele. Cum vom putea deci atinge valoarea morală din unghiul esteticului?

Contraste sînt desigur și între estetic și religios. Am arătat că valoarea estetică există într-o aderență atît de strînsă cu obiectele concrete care își primesc semnificația de la ea, încît raportul lor poate fi caracterizat prin termenul de imanență. „Frumosul este splendoarea realului”, sună o veche formulă. Solidaritatea lui cu realitatea este aceea a atributului față de substanță. După cum nu putem deosebi substanța de formele ei atributive, tot astfel nu e cu putință de a înregistra frumusețea despărțită de realitatea care o susține. Valorile de frumusețe sînt fixate în straturile superficiale ale realității concrete și sînt date în chip nemijlocit o dată cu ele, astfel că este imposibil a le depăși tară a nu pierde din vedere ceea ce este frumos în lume. Ceea ce este sacru, divinul, se situează însă în alte regiuni ale realului; el întrece în tot cazul realitatea superficială dintr-o înălțime inaccesibilă, pe care o răsfrîngem cu sentimentul unei dependențe și al unei umilințe nesfîrșite. „Acum am început a grăi către Domnul și eu sînt pămînt și cenușă”, vorbește Avraam (*Facerea*, 18, 27). Divinul este pentru R. Otto, care amintește acest cuvînt, obiectul I uminos, acela care provoacă în conștiință sentimentul stării de creatură, adică al neantului propriu în fața a ceea ce depășește înfinit orice formă a creației.¹ Valoarea estetică se transmite ca simplă valoare realității care o susține, pe cînd valoarea religioasă cere pentru a se realiza actul de negație a oricărei valori a realității create. Am putea spune că pe cînd ființa orientată estetic trăiește în atmosfera încrederii și prieteniei pentru concret, omul religios începe drumul ascensiunii sale către divin prin sacrificiul subiectiv al lumii. Trebuie să mori pentru lume sau trebuie să faci ca lumea să moară în tine, pentru a regăsi căile divinului. Împrejurarea că termenul *contemplație* este aplicat deopotrivă stării estetice și mistice, explicabilă istoricește prin identitatea originilor platoniciene și neoplatoniciene ale esteticii moderne și misticii creștine, nu ne poate ascunde varietatea pe care acest termen o denumeste. Căci pe cînd contemplația estetică este un act de afirmare a valorii concretului, contemplația mistică este unul de tăgăduire a ei. Un contrast mai puternic ca acela dintre estetic și religios pare deci a nu putea fi gîndit.

Dar deși atîtea deosebiri apar o dată cu alăturarea faimosului de adevăr, bine și sacru, ele nu sînt ireductibile, și posibilitatea asocierii acestor valori nu este exclusă. Așa, pentru a reveni asupra raportului dintre teoretic și estetic, trebuie spus că acesta din urmă poate lucra ca o normă regulativă tocmai în domeniul teoreticului. Cercetarea se prezintă în adevăr rareori pură și numai în puține împrejurări izbuteste ea să se subordoneze singurelor finalități ale cunoașterii. Filozofia ne înfățișează de cele mai multe ori nu numai cum este lumea, dar și cum trebuie să fie. Jules de Gaultier a numit *mesianică* forma aceasta bastardă, dar foarte frecventă a filozofării, în care cunoașterea se împletește cu voința, știința cu morală, adevărul cu o anumită idee a binelui. „Filozofia oficială, scrie J. de Gaultier, este aceea care face să creadă pe oameni că lucrurile se întîmplă altfel decât s-ar cuveni, inculcîndu-le în același timp opinia măgulitoare că le revine a reforma realitatea rău construită. Filozofii din această categorie, singurii care au avut de-a lungul veacurilor ascultarea mulțimilor și

asentimentul colectivităților, pentru că s-au priceput să măgulească vanitatea oamenilor și chiar dorința lor de fericire, nu fac decît să reconstituie sub aparențe dialectice tema mesianismului religios, acela căruia legenda biblică i-a dat pentru credința naivă afabulația cea mai tipică".⁵ Cum este însă cu puțință a disocia gîndirea teoretică din complexul mesianic, pentru a o restitui singurelor scopuri ale cunoașterii?

Apropiind-o de tipul estetic al spiritului, răspunde Gaultier, de contemplația pură. Înlocuind cu alte cuvinte mesianismul cu o filozofie *spectaculară*. Atitudinea contemplației estetice, cu tot ce implică ea ca dăruire a noastră către simplele aparențe ale lumii, poate deci secunda scopurile de cunoaștere ale spiritului, ajutîndu-l să se elibereze din atingerile și contaminările moralei. Filozofia ca activitate teoretică a spiritului va fi spectaculară sau nu va mai exista de loc. „A cunoaște cum se petrec lucrurile, în loc de a se compune intriga și deznodămîntul lor, iată în ce constă activitatea propriu-zis filozofică", scrie Gaultier. În dialectica spiritului, esteticul apare deci ca un adjuvant al teoreticului.

Nu numai de altfel în această împrejurare. Căci dacă, precum am văzut, cunoașterea manifestă tendința de a rîmîne la fragment și în specialitate, cine o va ajuta să iasă din acest impas, sprijinind-o spre ținta unei *** nu lipsește în ediția a 111-a. Corectat după ediția 1 (n. ed.).**

îmbrățișări mai largi a realității? Intuițiile totalizatoare ale artei au oferit adeseori științei anticipațiile necesare pentru ca cercetările ei să nu rătăcească fără scop. Chiar un reprezentant al celui mai riguros spirit științific, cum a fost H. v. Helmholtz, a trebuit odată să recunoască artei această însușire. Intuiția artistică, cu facultatea ei de a surprinde tipicul în individual, este pentru Helmholtz o putere care anticipează însumările laborioase și generalizările treptate ale științei. Gîndirea intuitivă, *das anschauliche Denken*, despre care vorbea Goethe, nu este altceva⁶. Orice cercetare științifică, orice observație, orice experiment se produc apoi în cadrul unei viziuni de totalitate a realității cercetate. Dacă vrem ca experiențele noastre să nu devină sterile, observă odată H. Poincaré, trebuie să ne călăuzim de o anumită concepție generală despre lume. Chiar dorind cu tot dinadinsul, nu ne putem desface de ea. Expresiile limbii o duc cu ele. Ea alcătuiește un cadru sistematizator de care nu ne putem elibera.⁷ Această concepție despre lume sau, mai exact spus, această viziune a ei ca ansamblu, nu este însă de resortul propriu al științei. Ea este de fapt contribuția intuiției artistice devenită folositoare investigațiilor științei. Știința înaintează de la fapt la fapt, de la observație la observație, de la generalizare la generalizare. Procedarea ei este prin excelență succesivă și meditativă. Intuiția în care se recompune însă o totalitate bine încheiată este un act care amintește de aproape contemplația artistică.⁸ Fără îndoială, știința cercetează și arta contemplă. Contemplația nu se opune însă cercetării, ci dimpotrivă, atunci cînd o ajută să se degajeze de sub înjoncțiunile moralei sau cînd îi oferă cadrul în care să se poată înscrie

rezultatele ei. Spiritul artistic se poate deci uni cu cel științific. Ba chiar numai unirea lor oferă acestuia din urmă întreaga lui rodnicie.

În același fel, nu există oare o posibilitate de asociere a atitudinii estetice cu aceea morală? Desigur, există un contrast între lupta etică și senina armonie a contemplației. Nu sînt însă lupte care sfîrșesc în armonie și seninătate? Este o prăpastie adîncă între luptă și armonia dinaintea ei, nu însă între luptă și armonia care o încunună în cele din urmă. În dialectica momentelor spirituale, putem distinge o stare de contemplativitate rămasă inferioară contrastelor și încordărilor 62 dramatice ale vieții. Insensibilitatea estetică pentru temele acțiunii, despre care ne amintea sentința citată mai sus a lui Wilde, provine din ignorarea lor și din slăbiciunea voinței care nu le-a încercat încă. Atunci însă cînd mintea a făcut descoperirea lor și voința s-a călit în luptele pe care ele le impun, spiritul poate ocupa din nou punctul de vedere al armoniei estetice. El poate aspira atunci către starea de personalitate, adică de integrare a tendințelor care s-au găsit în luptă în cuprinsul său, dînd astfel un sens estetic evoluției sale morale. Idealul personalității în etica modernă a apărut fără îndoială sub înfrîurirea unei atitudini estetice. Vechile morale ale virtuții erau construite dintr-un unghi teoretic. Norma lor consta din conformarea la un principiu capabil de a apărea cunoștinței. Personalitatea este însă obiectul unei năzuințe plămuitoare, care folosește materialele brute ale persoanei, integrîndu-le într-o formă a existenței de o unitate, consecvență și armonie internă amintind opera de artă. Virtuozul este omul care cunoaște și se comportă în consecință. Personalitatea este propriul ei artist, meșterul care se întocmește după analogia artei. Etica personalității prescrie apoi omului în raportul său cu lumea o țintă deopotrivă cu aceea pe care a atins-o pentru sine. Virtuozul moralelor antice nu dorea transformarea lumii, ci numai supunerea la legea ei inflexibilă, revelată cunoașterii sale. Personalitatea este însă deopotrivă propriul ei meșter și artistul plămuitor al reai ilăți i i înconj urătoare. Armonia externă a lumii, ca o răsfrîngere a armoniei interne a personalității, este a doua năzuință a unei morale inspirate de atitudinea estetică. Nu este deci de mirare că moralității personalității au folosit adeseori comparația sugestivă cu arta și valorile estetice. „Întreaga ființă a lumii, scrie odată Goethe, stă în fața noastră ca un bloc de piatră înaintea maestrului constructor, care numai atunci își merită numele cînd din aceste întîmplătoare mase naturale poate contrui cu cea mai mare economie, finalitate și solidaritate o icoană apărută mai întîi spiritului său. Totul în afară de noi și totul în noi este doar element: dar în adîncul nostru locuiește forța creatoare care poate face ceea ce trebuie făcut și care nu ne îngăduie să ne odihnim cîtă vreme, într-un fel sau altul, n-o vedem realizată în afară de noi înșine".⁹ Analogia temei morale a vieții cu creația artistică nu putea fi mai limpede exprimată. Ceea ce dorește să devină

omul moralei inspirate de idealul personalității este un „suflet frumos” (*eine schone Seele*), o năzuință care revine deopotrivă la Goethe și Schiller. Este „frumos” pentru ei sufletul care își câștigă libertatea prin potrivita transformare a principiilor în înclinații, un proces care îl ține la fel de departe de tirania instinctelor, dar și de aceea a rațiunii rigorigiste. Se știe care a fost, în construirea ideii de „suflet frumos”, înrîurirea teoriilor esteticii kantiene despre contemplația frumosului, ca o stare de integrare a sensibilității cu inteligența și a materiei cu forma. Ceea ce Kant arătase ca un bun sufletesc câștigat în contemplația frumosului, moraliștii personalității autonome și ai sufletului frumos doreau să menție pentru întreaga viață morală a omului.¹⁰ Disciplina contemplației tinde a deveni pentru ei idealul întregii existențe. Lumea însăși trebuie transformată într-un obiect al contemplației. Nu este de loc deci exagerat a spune că etica nouă s-a alcătuit sub presiunea contemplației estetice și că în această ocazie atitudinea inspirată de ea și-a dovedit eficacitatea în călăuzirea vieții morale.

Nici atitudinea religioasă nu rămnine neasociabilă cu aceea estetică. Afirmația estetică a valorii lumii concrete și tăgăduirea ei religioasă sînt poziții care se pot întruni în prețuirea lumii ca simbol, ca un chip expresiv pe care se imprimă o viață lăuntrică. Esteticul se oprește la înfățișările superficiale ale lumii, la valorile ei de pitoresc. Omul religios se înalță spre absolut. Dar există o poziție inspirată de atitudinea estetică, pentru care valoarea lumii rezultă din ceea ce ea exprimă, din prezența absolută pe care o manifestă. „Natura îmi ascunde pe Dumnezeu”, scrie odată Jacobi. „Iată o afirmație de intransigență religioasă! Natura este „haina vie a dumnezeirii”, pentru spiritul în-aceiași timp estetic și religios al lui Goethe, prietenul lui Jacobi și contrazicătorul său de mai târziu. După cum sufletul nu poate fi înțeles decît prin corp, tot astfel Dumnezeu numai prin natură, observă Goethe într-o însemnare a tinereții.¹² Se perpetua aci o

vedere mai veche, ale cărei origini stau în neoplatonism. Astfel, pentru Plotin, frumusețea frunzelor și a florilor participă la aceea inteligibilă și imuabilă a divinității.¹³ „Considerată în sine, natura glorifică pe creatorul ei” (*per seipsam considerata natura dat artificii suo gloriam*), scrie Sf. Augustin¹⁴, unul din gînditorii prin care unele din ideile neoplatonismului pătrund în creștinism. Nu scrisese oare și Psalmistul: „Domnul împărătește îmbrăcat în frumusețe” (*Psalmi*, 91, 1)? Totuși, creștinismul rămnine în general în situația specifică a religiei îndepărtată de lume. Abia cu apariția Sf. Francisc din Assisi se produce o nouă încercare de a gîndi împreună valoarea lumii concrete cu aceea a divinității și de a regăsi pe una în cealaltă. Creatura este manifestarea lui Dumnezeu, ea poartă în sine semnificația lui „*de te, Altissimo, porta significatione*”, ne vestește Sf. Francisc în *Imnul creaturilor*. Natura nu-i ascunde lui Francisc pe Dumnezeu, ea îl manifestă și îl reprezintă, cum semnul reprezintă înțelesul lui. Bunăvoința lui Francisc pentru lume și pentru artă, care stă la baza Renașterii italiene, este produsul unei orientări a spiritului religios prin cel estetic. S-ar putea firește înmulți mărturiile acestei asociații între religios și estetic. Mai cu seamă în panteism, spiritul religios găsește calea unei întoarceri către realitatea concretă și către prețuirea ei. Adorația lui Dumnezeu și valorificarea estetică a lumii se îmbină pentru panteist în același act al sufletului.

Atitudinea estetică își poate dovedi astfel eficacitatea ei în oricare din domeniile valorilor culturale, grupîndu-le în perspectiva ei și dîndu-le o formă în consecință. Se poate deci spune că prin subordonarea în sfera esteticului, cuprinsul realității nu se împușinează, reducîndu-se la singurele valori de artă. Din unghiul esteticului, spiritul poate atinge totalitatea culturii, împlinind o icoană a lumii și vieții a cărei fecunditate a fost de mai multe ori dovedită în decursul istoriei.

Partea a III-

Opera de artă

INTRODUCERE

Definiția valorii estetice încercată în capitolul anterior netezește calea către caracterizarea operei de artă, pe care dorim s-o întreprindem acum. Am văzut că un obiect oarecare, dat în experiența noastră, se constituie ca bun estetic numai în măsura în care îi introducem printr-un act al spiritului în sfera valorii estetice. Dar pentru ca acest act al spiritului să se poată produce, obiectul are adeseori o seamă de însușiri ce caracterizează structura lui și îi determină locul printre alte obiecte ale realului ca operă de artă. Actul constitutiv de operă poate fi al artistului. El constă în cazul acesta în prelucrarea efectivă a unui material și constituie creația. Dar el poate fi un act imaterial, subsumarea pur ideală a unui obiect în sfera valorii estetice, și alcătuiește atunci contemplația. Fără îndoială că prin contemplație un mare număr de obiecte pot fi răsfărțate ca opere de artă. Pentru atitudinea spiritului orientată estetic, chiar o ceremonie religioasă sau un raționament științific se pot înzestra cu atributele artei. Dar printre feluritele obiecte date în experiență sînt unele care solicită în mod special atitudinea estetică și care favorizează cu preferință contemplația. Acestea sînt operele de artă propriu-zise. adică acele obiecte în privința cărora actul creației coincide cu actul contemplației. Cînd reflectez ca ceva artistic un raționament științific, actul subiectiv al constituirii operei se îndreaptă către un obiect care nu fusese gîndit și de creatorul lui în vederea acestui mod special de a fi răsfărțat. Cînd însă actul de subsumare în sfera valorii estetice se îndreaptă asupra unui obiect, cum ar fi, de pildă, o pînză de Luchian, el iese în întîmpinarea actului acela care a plăsmuit-o tocmai în vederea acestui scop. Pe aceste obiecte, care sînt operele de artă, urmează să le caracterizăm acum, și în primul rînd din punctul de vedere al locului pe care ele îl ocupă printre celelalte obiecte ale realității.

1. ARTĂ, TEHNICĂ ȘI NATURĂ

Într-una din poeziile sale, Goethe închipuie un mit al artei, a cărui semnificație trebuie reținută. Poezia care poartă titlul *Die Nektar-trophén* evocă pe Minerva aducând din cer lui Prometeu un potir cu nectar menit să ferească pe oameni și să trezească în sufletul lor instinctul artelor frumoase. Mîna Minervei tremură cînd zeița atinge pămîntul, și din picăturile revărsate vin grabnic să guste albinele și fluturii, păianjeni și atîtea din animalele care împart de atunci cu oamenii fericirea artei. Arta este, așadar, pentru Goethe, darul unei puteri care străbate întreaga fire. Oamenii o primesc de la natură, celebrînd în operele lor amintirea unei porniri cerești, activă chiar în straturile cele mai umile ale creației. Instinctul plastic care străbate întreaga lume, „sufletul lumii”, despre care vorbise altădată Platon și a cărui noțiune revine acum în titlul uneia din poemele lui Goethe, ne este înfățișat prelucrînd pămîntul amorf, prescriind forme chiar pietrelor ascunse în tainițele lui adînci.

Cîtde caracteristică este pentru Goethe această înțelegere imanent-tistă a puterii artistice ne apare mai limpede dacă o comparăm cu concepția corespunzătoare a marelui său emul, a lui Schiller. În poema *Die Kunstler* Schiller a ridicat de asemeni un eîntec de laudă puterii artistice, pe care el o atribuie însă numai omului, în toată întinderea firii. „Albina te poate învăța hărnicia, vestește Schiller, un vierme poate deveni maestrul îndemînării tale, știința o împărți cu duhurile superioare, doar arta, omule, o ai pe seama ta.” Dacă astfel, pentru Goethe, arta era veriga capabilă să lege pe om cu întreaga natură, pentru Schiller ea devine funcțiunea prin care omul se izolează din mijlocul ei, în sublimitatea caracterului său moral. Deosebirea dintre naturismul lui Goethe și idealismul lui Schiller apare deci și în aceste vederi asupra artei, ca în atîtea alte împrejurări în care prietenia și colaborarea lor luau forma unei armonii complementare.

Dacă am citat aceste două păreri felurite, este pentru că fiecare din ele înfățișează cîte o parte din adevărul lucrurilor. Întregimea lui refaceîndu-se însă abia din întrunirea lor. Opera de artă ne poate apărea

În adevăr ca un produs al puterii plastice inconștiente a naturii; dar în același timp ea este un rezultat al aptitudinii tehnice a omului, prin care libertatea și conștiința sa introduc în realitate o lume de obiecte deosebite de natură.¹ Ca manifestare naturală, opera de artă face parte din clasa de fenomene în care intră toate sintezele, asimilările, asocierile de elemente în combinații noi și cărora li se opun fenomenele de descompunere, de dezasimilare, de întoarcere a complexelor în elemente. Tendința naturală care conduce la opera de artă se manifestă mai înainte în instinctul constructiv al atîtor animale, apoi în faptul biologic al gestațiunii și creșterii și chiar în fenomenul anorganic al cristalizărilor, stratificărilor, combinațiilor chimice etc. Comparată cu astfel de procese, arta ne apare și ea ca o nouă modalitate de organizare a materiei, cînd este vorba de arte care prelucreează anumite materiale, cum sînt artele plastice, sau ca un fel special de compunere a datelor conștiinței, cînd este vorba de arte care pun în mișcare reprezentări de-ale ei, cum este poezia. Adîncă afinitate a naturii cu arta, spre deosebire de pildă de mașină, poate fi limpede resimțită în unele împrejurări. Un automobil părăsit într-o pădure sau cîmpie rămîne acolo totdeauna străin și neîncadrat. Nu tot astfel un monument plastic sau arhitectural. Cînd privești așa-numitele ziduri ciclopeene de la Mycena sau Tirynth, fortificațiile întocmite în blocuri colosale de piatră încă din epoca pelasgeiană, așa cum ele odihnesc pe temelia lor de stîncă, ai impresia că munca naturii nu s-a oprit o dată cu apariția omului. Straturile geologice se continuă cu cele arheologice. Acțiunii puterilor naturale și rezultatelor lor li se adaugă operele artei. Tot astfel un monument al pietății și amintirii situat între copaci sau un castel dominînd o culme solitară, ca un simbol al puterii care a străjuit acele locuri, sînt creații ale omului care consumă cu peisajul, pe care natura le primește și le asimilează. În stîncă nezgduită și în cutezătorul castel care o domină simțim unitatea aceleiași forțe, identitatea aceluiași elan al naturii. Arta nu ne apare în aceste condiții ca ceva străin de viața firii. O mărturie a facultății artistice a omului ne vorbește în mijlocul naturii, ca o nouă formă a puterii ei plastice și active. 72

Dar aci ne apare ceea ce cu bună dreptate s-ar putea numi paradoxul artei. Căci opera de artă este pe de o parte un fapt natural, ilustrînd o forță activă în întreaga serie a formelor și proceselor naturii, iar pe de altă parte ea este ceva izolat din natură și opus ei, ca tot ce este produsul tehnicii omenești. Tehnica reprezintă, în adevăr, aportul omului în realitate. Ea înfățișează apoi ceva opus naturii, ca una care față de mecanismul firii reprezintă produsul activității finaliste a spiritului. Tocmai această opoziție a artei față de natură o făcea suspectă în ochii lui Platon și determina renumita condamnare metafizică a artei pe care o pronunță marele filozof grec. „înșelăciune și iluzie, scrie Platon (în *Sofiști*), alcătuiesc esența artelor, și scamatorii trebuie pus în același rînd cu sculptorii și pictorii, cu toți deopotrivă constituind categoria imitatorilor." Faptul de a fi în același timp natură și antinatură alcătuiește fondul așa zicînd contradictoriu al fenomenului artistic și precizează locul lui în mijlocul realității. Antinaturalismul artei rezultă mai întîi din faptul că operele ei par a fi imitația naturii. Dar imitația unui lucru nu îl dublează în toate cazurile. Imitația unui obiect nu este același obiect, produs pentru a doua oară, decît în anumite ocazii determinate. Astfel, între o sută de cărți imprimate în aceleași condiții sau o sută de monede din același aliaj și cu aceeași efigie nu putem stabili originalul și copia. Toate aceste obiecte alcătuiesc o serie absolut omogenă. Nu tot astfel în ce privește reportul dintre un portret sau peisaj și omul sau colțul de natură care le-a stat drept model. Între unele și altele există completă eterogenie. Tabloul nu este natura într-un al doilea exemplar. Nefiind însă natură, el este ceva în afară de natură și opus ei. Dar arta este ceva afară de natură și "pentru faptul că producerea ei o simțim dependentă de aptitudinile omenești și de finalismul lor, iar nu de mecanismul forțelor naturii. O floare este pentru noi un produs mecanic al naturii, întrucît nu ne reprezentăm o conștiință care s-o fi gîndit înainte de a o fi creat și care în acest scop să fi mobilizat și să fi condus anumite forțe și procese sufletești legate de o individualitate. Acesta este însă cazul operei de artă, care din această pricină ne apare ca ceva opus naturii.

Apoi opera devine un mij de cunoaștere a lumii. Apoi faptul că, spre deosebire de mașină, arta are o funcție socială, este un întreg ca în sine, face din ea o imagine a cosmosului naturalistic ajunge pe primul plan. Este deosebit de interesant faptul că, deși se poate spune că arta este un sistem închis de forțe și relații, în ciuda acestui fapt, o bucată din natură nu încetează să apară în operele de artă. Artă adevărat izolată din natură. Am arătat în capitoul precedent că natura ca întreg, ca totalitate necondiționată, se poate spune că se poate oglindi în microcosmosul artei.² Dar cu toate aceste apropieri de natură, se cuvine a arăta că arta are ceva din mașină și tehnică. Căci tocmai ca aceasta din urmă, chipul cum se dezvoltă o operă de artă dovedește că ea nu este toată vremea dependentă de pulsația forțelor sufletești în creatorul ei. După cum mașina tinde să devină neatârnată de om, funcționând nu după variațiile sufletești ale celui estetic, înălțându-se dincolo de om, dar după propria ei legalitate devenită autonomă, evenimentelor pare că tot astfel se poate spune că, dacă este adevărat că artistul își conduce opera, se oprește în fața artei este tot atât de drept a spune că opera conduce pe artist. Artiștii au deseori și nu se continuă ocazia să simtă în desfășurarea lucrării lor că inițiativa propriu-zisă le-a după ea. Opera de artă ne dă în adevăr acum în conformarea la o lege care emană de la opera în preparare. O dramă sau un roman, o statuie de marmoră sau impresia unei bronz nu devin numai ce dorește artistul, dar și ce pretinde de la el genul totalității necondiționate, pe care și l-a ales sau materialul pe care îl manevrează. Tehnica artei face naște, trăind prin sine, astfel independentă opera de artist și o apropiere de tipul mașinistic al încât valoarea ei se păstrează chiar atunci când înălțurăm conținutul ei expresiv, pentru a nu o mai considera cînd toate obiectele și decît ca un rezultat al îndemînării omenești. O astfel de disociere în stările care o înconjură cu care întîmpinăm arta izbutește totdeauna să lumineze în ce înconjură odată și au măsură este ea o lucrare tehnică.

Examinarea situației pe care o ocupă în mijlocul realității permite producă au dispărut, înțelegerea artei ca opera puterii plastice a naturii continuîndu-se în tehnica așa cum o dovedesc omului. Fiind în același timp natură și tehnică, arta reprezintă punctul unei exemplare artistice încrucișări, domeniul unei interferențe. Dar cum poate să existe o realitate scoase la iveală din atât de contradictorie, aparținînd unor regiuni metafizice opuse, este o pămîntul unei vechi întrebare care prezintă greutăți numai pentru cine socotește că genurile civilizații.

după cauze finale conștiente, făurind genul tehnicii, este legitimă aspirația de a-și satisface nevoia de unitate, recunoscând între ele domeniul intermediar al artei. De altfel, Im. Kant s-a oprit în *Critica judecării* în fața problemei estetice numai din nevoia de a mijloci între domeniul naturii și libertății, pe care celelalte critice le lăsaseră fără nici o legătură. În căutarea terenului de apropiere, i s-a relevat în cele din urmă arta ca „opera geniului care are aparența naturii”⁴. Ireductibilitatea planuri lor realul ui cedează îndată ce arta, manifestând îndoita ei apartenență la natură și tehnică, sprijină prin dovada ci conștiința unității lui.

Tocmai din pricina apartinerii ei la natură și tehnică, mi se par exagerate păreri ca aceea recentă a lui Et. Souriau, urmărind o identificare cât mai completă a artei cu o anumită formă a muncii.⁵ Interesantele considerații pe care Souriau le consacră acestei teze, privite ca o reacție, pot fi pînă la un punct bine primite. Estetica mistică a perpetuat prea îndelungă vreme

reprezentarea artei ca produsul așa-numitei inspirații, adică al unor condiții disociate total de împrejurările generale ale muncii omenești. Formă a activității omenești, dar în același timp manifestare fără.nici o legătură cu celelalte produse ale muncii, caracterul intim al artei devenea de fapt cu neputință de definit. Dar însăși oportunitatea unei astfel de concepții a trebuit să apară pînă la urmă contestabilă. Disociind între artă și celelalte forme ale muncii, se anula posibilitatea conlucrării lor. Postularea unei arte izolate de muncă atrage după sine o muncă fără artă. Inferioritatea estetică a mediului în care trăim se datorește în bună parte și concepției despre sine a unei arte retrase în cerul inspirației și presupusă a pune în mișcare alte forțe ale sufletului decît acelea pe care le reclamă îndeobște munca. Față de această situație s-a produs reacția amintită, constînd din accentuarea înrudirii dintre artă și tehnica creatoare. Teoriile lui Et. Souriau alcătuiesc un moment al acestei reacții. Pentru gînditorul francez, arta este funcțiune*askeupoetică* a sufletului, funcțiunea creatoare de *lucruri*. Evident, în munca omului există elemente numeroase și variate. Există mai întîi munca *productivă*, adică acea formă a activității constînd din fructificarea unui agent natural și al cărei tip este agricultura. Există forma *comercială* a muncii, a cărei funcțiune este creșterea valorii unui lucru prin aducerea în locul unde nevoia lui se face resimțită. Există apoi activitatea transportului însuși și în fine acele modalități ale muncii, constînd din împlinirea unor acțiuni a căror urmă materială se șterge o dată cu consumarea lor, pledoariile avocatului, consultațiile medicului, lecțiile profesorului etc, cu un cuvînt cuprinsul așa-numitelor*pro/es/««/ liberale*. Față de toate aceste varietăți ale muncii, arta este, pentru Souriau, tipul activității care urmărește producerea unui lucru determinat, a unei quidități reale și singulare. Activitatea manufacturieră nu devine artă decît în aceste condiții. în complexul unei industrii, se pot distinge toate formele enumerate ale muncii, acțiunea artistică revenind aceluia care le concepe în conexitatea lor și știe să le îndru-meze către creația finală a lucrului. Orice creator de lucruri este un artist. Muncitorii care cred că pot să-și rezerve acest titlu, arhitecții și artiștii plastici, compozitorii și poeții, constituiesc numai o speță dintr-o clasă mai generală. .

Oricare ar fi meritele concepției lui Souriou în vederea înlănțuirii artei cu alte forme ale muncii, ea rămîne totuși excesivă și în parte inexactă. Mai întîi, accentul pe care îl pune pe caracterul de lucru al operei de artă (*la choseite, die Sachhaftigkeit*), nu poate scoate în evidență particularitățile ei. Am văzut într-un capitol anterior că arta nu este un lucru, ci aparența unui lucru. Valoarea care o organizează ca un bun nu este o valoare relă. Vom reveni și mai tîrziu asupra *arealității* artei, adică asupra însușirilor ei de a fi sustrasă și izolată din planul practic al lucrurilor. Arta aparține regiunii ideale a aparențelor. Pe de altă parte, prin opera de artă întrevedem personalitatea artistului, un bun personal, nu real. în lucrarea artistică, prețuim pe lucrător, îndemînarea lui, vigoarea și originalitatea sufletului său. Nu tot astfel cînd apreciem produsele unei tehnice manufacturiere, o bucată de stofă, o unealtă agricolă etc. Astfel de obiecte, comparate cu operele artei, sînt mult mai opace. Sufletul producătorului lor nu transpare prin ele. Momentul originalității este cu totul neînsemnat în producerea lor. în sfîrșit, dacă unora dintre produsele tehnice manufacturiere sau mașiniste le recunoaștem o valoare artistică, împrejurarea apare numai atunci cînd ele scot în evidență originalitatea producătorului lor - cum lucrul se întîmplă de atîtea ori în vechiul artizanat - sau atunci cînd ele ating un anumit grad de perfecțiune. Activitatea manufacturieră și mașinistică pot manifesta o apropiere evidentă de tipul activității artistice, în măsura în care ating originalitatea și autonomia perfecțiunii. Astfel, un automobil este mai perfect decît un car cu boi și mai artistic. Un ceasornic este mai perfect și

mai artistic decît o rîșniță. Dar chiar printre ceasornice, o pendulă de precizie e mai artistică, tocmai fiindcă este mai perfectă decît un vulgar ceas de buzunar, funcționînd cu »aproximație și avînd nevoie să fie îndreptat în fiecare zi. Înțeleg în toate aceste cazuri prin *perfecțiune* însușirea unui lucru de a exista și funcționa prin sine însuși, fără sprijinul sau cu sprijinul cît mai limitat al unor factori străini de organizația sa. Carul cu boi și ceasornicul care trebuie necontenit îndreptat sînt în acest înțeles niște întocmiri imperfecte. Perfecțiunea cea mai mare, idealul perfecțiunii îl atinge pentru reprezentarea științifică natura ca totalitate, macro-cosmosul, adică sistemul închis al elementelor, forțelor și relațiilor în natură. încă din evul mediu, a apărut ideea de a obține o întocmire tehnică deopotrivă prin independența și perfecțiunea ei cu macro-cosmosul. Planul unui *perpetuum mobile*, năzărit mai întîi în secolul al XIII-lea călugărului dominican Petrus Peregrinus, n-a fost de fapt niciodată părăsit de umanitate, și el alcătuiește, după O. Spengler, temelia pe care s-a ridicat întreaga tehnică modernă.⁶ Dar în timp ce partea cea mai însemnată a produselor muncii omenești rămîne la un nivel foarte redus de perfecțiune, există o categorie anumită de opere care realizează perfecțiunea cea mai înaltă pe care omul o poate atinge. Operele de artă, considerate ca pure organizații estetice, sînt rezultatele cele mai autonome ale muncii omenești. Convergența elementelor ei, unitatea, izolarea ei ideală în mijlociile realității îi conferă o independență deopotrivă cu aceea a cosmosului în totalitatea lui. Prin aceste caractere, arta devine un ideal,al tuturor activităților omenești. Toate lucrările tehnicii tind să cîștige pentru ele un grad mai înaintat de autonomie, adică să devie mai perfecte. Dacă apoi unora din plăsmuirile tehnicii le recunoaștem o anumită valoare artistică, faptul decurge din apropierea lor de tipul autonom al artei. Din acest punct de vedere se poate spune că arta este idealul întregii tehnici omenești, dar în același timp că ea este produsul tehnic care a atins perfecțiunea naturii.

2. FORMĂ ȘI CONȚINUT

Definiția operei de artă ca produsul tehnicii apropiat de perfecțiunea naturii este parțială și are nevoie de completări. Acestea apar cu ușurință dacă după ce înțelegînd arta, spre deosebire de natură, ca rezultatul unei acțiuni finale, încercăm să împingem cercetarea mai departe. Arta prelucrează un material, dă o anumită organizație materiei sau datelor conștiinței și obține în felul acesta un produs care își are scopul și prețul în sine însuși. Subsumarea unui obiect în sfera valorii estetice, prin fapta artistului, îi împrumută aceste caractere, împrejurarea a devenit limpede pentru noi încă din momentul în care am analizat valoarea estetică. Dar în acțiunea de constituire a operei se introduc și alte valori ale culturii omenești, a căror origine stă în sufletul artistului, în felul său de a înțelege și resimți lumea și viața. Arta prelucrează fără îndoială un material, dar acest material nu este inexpressiv, ci el este luminat și pătruns mai dinainte de semnificația anumitor valori, și numai astfel constituit intră el în lucrarea artistului. Se poate spune că, privită în totalitatea ei, opera de artă reprezintă produsul unei îndoite subsumări, a unor materiale în sfera feluritelor valori și ale bunurilor care rezultă în sfera valorii estetice. Un romancier care își propune să compună un roman dintr-un episod al vieții lui nu l-a trăit pe acesta ca un simplu aparat mecanic de înregistrare. A *trăi* nu înseamnă de altfel a acumula materiale, dar în același timp a le alege și prețui în raport cu anumite valori. Un sens moral sau politic, teoretic sau religios se degajează din orice experiență făcută. Tot astfel un artist plastic,

un pictor sau un sculptor nu își clădesc opera decît după ce au reactivat în realitate anumite valori latente. Înainte de a fi artist, creatorul de artă este un om capabil de a răsfrînge lumea într-un mod personal. Dar după ce a *trăit* înfățișările vieții și lumii în felul acesta, el le introduce în unitatea artei. Expresivitatea artei, adîncimea ei spirituală sînt făcute din aceste felurite valori de ordin etero-nomic întrețesute în unitatea ei. Din punctul de vedere al teoriei valorilor, opera de artă are așadar o structură ierarhică. Ea reprezintă subsumarea mai multor valori sub categoria largă a valorii estetice. Și ea devine un scop în sine, o unitate autotelică, numai după ce a înglobat o serie de alte scopuri și mijloace. Hrănită din substanța tuturor valorilor vieții, abia după aceasta arta se poate înălța la condiția mîndră și solitară a unui lucru care își ajunge.

Structura ierarhică a operei de artă permite analizei să izoleze și să considere separat fie cuprinsul de valori pe care unitatea operei și-l subsumează, fie acțiunea acestei subsumări. După punctul de vedere pe care îl adoptăm, opera de artă poate apărea fie ca un cuprins, fie ca o formă. Realitatea vie a artei respinge însă această distincție, deoarece conținutul operei nu apare decît în unitatea ei formală, și aceasta nu se întregeste decît folosind conținutul. Împrejurarea a fost nesocotită cu ocazia renumitei polemici dintre formalisti și idealisti abstracți, care a umplut cu încrucișarea ei de argumente istoria esteticii în veacul al **XIX**-lea. Astfel, pe cînd pentru un Herbart și Zimmermann calitatea estetică a operei de artă se rezolva în simple raporturi formale, pentru un Schelling sau Schopenhauer ea consta în cuprinsul ideal pe care îl relevă. Conținutul, spunea Herbart, este în artă un element extraestetic. Opera artistică, arată Schopenhauer, există esteticeste numai prin ideea platonică pe care o manifestă. Între polii acestor poziții, adevărul s-a introdus prin soluția mijlocitoare a idealismului concret, reprezentat de un Hegel sau Vischer, pentru care opera de artă este sinteza indisolubilă a ideii cu forma, un cuprins ideal luminînd prin sensibil. Căci dacă idealitatea operei ar conține ea singură măsura ei estetică, nu s-ar înțelege de ce arta n-ar trăi mai departe în transcripția ei filozofică. Iar dacă opera ar exista esteticeste abia prin forma ei, nu se vede de ce orice formă n-ar putea organiza orice cuprins. Ambele ipoteze sînt însă deopotrivă de false. Dualitatea dintre conținut și formă are astfel' un simplu înțeles teoretic. Ea este produsul unei lucrări de analiză care dispare în intuiția concretă a artei.

Distincția dintre formă și conținut, cu recunoașterea valorii estetice unuia singur din aceste momente, poate fi urmărită nu numai în teoriile esteticienilor, dar și în practica artiștilor. Sînt opere în care accentul este pus mai cu seamă asupra conținutului de valori extraestetice. Așa este „drama tezistă” a lui 80

Al. Dumas-fiul. În același fel, H. Ibsen dădea lucrării sale literare înțelesul unei acțiuni morale. „A compune poetic, scrie el odată, înseamnă a ține judecată asupra sa și asupra semenilor.” întreaga poezie modernă, spre deosebire de cea antică, era pentru un Fr. Schlegel caracterizată prin eteronomia ei estetică, prin predominarea caracteristicului, filozoficului, interesantului. „Numai la greci, scrie Schlegel, arta era deopotrivă liberă de constrîngerea nevoilor și de suveranitatea intelectului. Barbarilor însă frumusețea nu mai le este de ajuns. Fără înțelegere pentru finalitatea necondiționată a unui joc lipsit de scop, ei au nevoie de un înveliș străin și de o recomandatie exterioară. Pentru toți ne-grecii arta este numai o sclavă a senzualității sau a rațiunii. Numai printr-un conținut miraculos, bogat, nou sau ciudat, numai printr-un material senzual, o reprezentare artistică poate să dobîndească pentru ei însemnătate și interes.”⁴ Generalizarea lui

Schlegel pare riscată, dar caracterizarea tipului de artă în care accentul cade asupra cuprinsului de valori extraestetice rămîne valabilă.

Spre deosebire de aceste opere de artă, sînt altele în care accentul cade tocmai asupra acțiunii subsumative în sfera valorii estetice. În rîndul acestora stau acele plămuiuri artistice în care valoarea conținutului scade la minimum, întregul interes deplasîndu-se asupra operei de unificare estetică a unor elemente indiferente în ele însele. Astfel pentru un Th. Banville, poezia se reducea la o simplă succesiune de rime perfecte și rare, între care legăturile versurilor devin puțin importante. În același fel schițează odată Flaubert proiectul unei opere din care orice conținut să fie expulzat, în avantajul simplelor relații formale de stil. „Ceea ce mi se pare frumos și aș dori să fac, notează Flaubert în una din scrisorile sale, este o carte despre nimic, o carte fără legături exterioare, care s-ar ține ea însăși prin forța internă a stilului său, așa cum pămîntul se menține fără a fi sprijinit; o carte care aproape n-ar avea subiect sau cel puțin în care subiectul, dacă este cu putință, ar fi aproape invizibil. Operele cele mai frumoase sînt acelea în care există mai puțină materie.”² Această năzuință a revenit adeseori în arta modernă, și ea stă la temelia celui „purism” artistic, ale cărui forme au fost atît de numeroase în ultimul secol.

Trebuie în fine să distingem între acele opere de artă în care accentul este pus fie asupra operei ca un întreg necondiționat, ca un scop în sine, fie asupra drumului către acest scop, asupra acțiunii înseși de a-l obține. Acesta din urmă este cazul operelor de *virtuozitate*. Am spus că, spre deosebire de natură, opera de artă este produsul unei acțiuni finale a spiritului. Artistul pune un scop lucrării sale. Cînd acest scop este atins, opera de artă cere a fi apreciată în ea însăși, ca ceva care nu se mai subordonează unui scop care ar întrece-o. Este cazul operelor „pure”, al căror preț nu trebuie căutat în cuprinsul lor de valori, așa cum era cazul poeziei grecești pentru un Fr. Schlegel și cum devenise obiectul năzuinței unui Flaubert. Dar pînă a atinge acest scop în sine, artistul străbate un anumit drum, el dezvoltă o muncă de prelucrare a materialelor sale, o activitate tehnică. Operele de virtuozitate reclamă tocmai această fixare a prețurii asupra mijloacelor, pe cînd operele interesante asupra conținutului, iar cele puriste asupra unificării lor estetice. Virtuozitatea este deopotrivă de indiferentă și cu privire la cuprinsul pe care îl manevrează și la rezultatul autotelic care trebuie să se înjghebeze în cele din urmă. „Virtuozitatea, scrie R. Hamann, se raportează numai la valoarea artistică a actului de a produce, nu la cuprins și la succes. De aceea aplicăm numai rareori această noțiune unei opere care ni se înfățișează ca rezultatul unui proces devenit invizibil, ci mai mult acolo unde opera apare în același timp cu producerea ei rămasă accesibilă percepției, ca în cazul execuției unei bucăți muzicale sau ca în acela al majorității reprezentațiilor artistice.”³

Dacă însă facem abstracție de aceste cazuri în care sau forma, sau conținutul au precădere, opera de artă reprezintă subsumarea unor valori felurite în unitatea estetică autotelică, luînd în consecință o formă sau alta. După cum materialul pe care un artist îl folosește hotărăște caracterul întregului, tot astfel și natura valorilor pe care le subsumează. Conținutul nu este indiferent într-o operă de artă. Solidaritatea conținutului cu forma este atît de mare, încît între una și alta există o relație funcțională permanentă. În una din contribuțiile cele mai adînci ale esteticii moderne, filozoful german G. Simmel a arătat în legătură cu operele avînd un cuprins religios deosebirile care apar după felul special al religiozității care le inspiră. Astfel, religiozitatea obiectivă a catolicismului, aceea care se dezvoltă în cadrul instituțional al Bisericii, cu lumea ei de simboluri

transcendente, este în mare parte răspunzătoare de felul specific al picturii Renașterii. Reprezentarea plastică a lui Dumnezeu și Isus, a Fecioarei și a sfinților, ca niște personaje domi-nînd din sfera lor sublimă lumea noastră, adevărați „prinți” sau „împărați”, cum îi numește odată iezuitul Oliva, manifestă transcen-_ dentalismul creștinismului în Sud. Personajele sfinte devenind însă în picturia lui Rembrandt oameni obișnuiți, grupați în scenele comune ale vieții, fac sensibilă religiozitatea panteistă a protestantis-, mului, pentru care sensul religios nu se împlinește din închinarea adresată persoanelor sfinte care domină viața, ci din pietatea unei vieți închinată lui Dumnezeu chiar în momentele ei cele mai umile.⁴ Forma în artă, adică aparența ei, este astfel un reflex al conținutului, al cuprinsului ei de valori eteronomice. Nu totdeauna însă termenii de „formă” și de „conținut” au fost luați în aceeași accepțiune, în terminologia lui Platon forma, care este pentru el principiul unității frumosului, elementul spiritual care ține laolaltă părțile lui separate, primește numele de, *eiSoC*, adică tocmai termenul din care derivă cuvîntul modern de *idee**. Evoluția doctrinelor de estetică marchează astfel un proces de substituie, la capătul căruia ideea ajunge să denumească vechea formă, în timp ce noțiunea acesteia din urmă se exteriorizează, denumind aparența. La sfîrșitul acestei evoluții stă o definiție ca aceea a lui Volkelt, după care forma este „aparența superficială a obiectelor”⁶. Dar chiar în acest din urmă înțeles, termenul de formă nu păstrează un înțeles univoc. În aparența unei opere de artă pot distinge calitățile ei sensibile sau relațiile dintre acestea. Aparența operelor muzicale sau plastice este făcută deopotrivă din sunetele, cu înălțimea, intensitatea și timbrul lor, din culorile, cu gradul lor de claritate și saturație, din lumini și umbre sau din linii, planuri și volume. Cu alte cuvinte, toate datele care pentru Fechner aparțin „folclorului direct”, spre deosebire de cel asociativ. Aparența unei opere înseamnă și relațiile dintre acestea, consonanța, armonia, simetria, proporția sau ritmul lor, apoi nesfîrșitele lor raporturi de succesiune sau simultaneitate și care împreună con-stituiesc ceea ce se numește compoziție, atît în artele statice, cît și în acelea ale mișcării. Sub rubrica acestei accepțiuni a formei intră „homologia” sau „simfonia” lui Plotin sau categoriile arhitecturale pe care le stabilește Vitruviu: „ordonatio”, „dispositio”, „eurythmia” și „symetria”, categorii pe care Alberti le înlocuiește în Renaștere cu „numerus”, „finitio” și „colocatio”, a căror unire produce perfecțiunea unității, desemnată prin termenul „connocinitas”. Toate aceste . date senzoriale sau relaționale ale aparenței întregesc laolaltă forma operei de artă. Am spus că forma operei există în unitate indisolubilă cu conținutul ei. Atît datele sensibile ale unei opere, cît și raporturile lor sînt în strînsă dependență organică de conținutul valorilor pe care le manifestă. Viziunea despre lume a lui Leonardo da Vinci, felul său de a resimți viața, valorile etice și religioase pe care le afirmă n-ar fi putut folosi sfera de culori, tonalitățile speciale și raporturile dintre ele din opera lui Raffael, după cum nici contrariul n-ar fi fost posibil. Împrejurarea devine însă mai sensibilă tocmai în acele opere în care disociația forțată dintre formă și conținut înseamnă o adevărată degradare estetică. Așa se întîmplă cu operele și artiștii care își asumă o formă străină, în absența conținutului corespunzător, sau care o asociază cu un conținut care pentru ei este nefiresc și afectat, de pildă în cazul poeziilor care mimează limba scriitorilor arhaici, fără ca naivitatea lumii vechi să mai vibreze cu adevărat în conștiința lor, sau în cazul unei arte religioase sau eroice emanată de la niște artiști pentru care pietatea sau vitejia nu mai sînt sentimente cu realitate subiectivă.

Operele de artă realizate nu sînt, așadar, nici acelea pe care le-am numit mai sus „interesante”, nici acelea „pure”, nici acelea de „virtuozitate”, nici

una din acelea care distrug unitatea organică a formei cu conținutul, prin accentuarea unuia sau altuia dintre acești factori. Realizate deplin sînt numai operele în care forma și conținutul fuzionează în intuiția lor concretă, adică operele *simbolice*. Concepția artei ca simbol implică o reprezentare determinată despre relațiile elementului care semnifică cu elementul semnat, între semn și semnificație. Astfel de relații pot fi de mai multe feluri, numai una dintre ele fiind a simbolului. Există în primul rînd o legătură exterioară între semn și semnificație, și anume, aceea *aalegoriei*. Statuile alegorice de femei care figurează pe soclul monumentului lui C. I. Brătianu, 84 opera sculptorului Dubois, semnifică felurile provinciei românești. Semnificația nu este dată în cazul acesta o dată cu semnul, ea nu este fuzionată cu el. Spiritul nu le cuprinde în același moment, ci printr-un act de meditație, care îi permite să păsească de la semn la semnificație. Desigur, există și în cazul acesta o presiune a semnificației asupra semnului, o conformare a acestuia după natura cuprinsului pe care îl semnifică. Dar presiunea aceasta se exercită prin trăsături care în semnificație sîntîntîmplătoare. Pentru că provinciile românești poartă nume feminine, sculptoail alegoric le va înfățișa ca femei. Există apoi alegorii în care înlănțuirea dintre semrvi și semnificație se face după un alt tip de asociație. Mediocra artă decorativă a Imperiului al doilea în Franța a răspîndit în multe interioare statueta unei femei ținînd în mînă o făclie: Adevărul. Făclia devine în cazul acesta un atribut întăritor al alegoriei, speculîndu-se analogia dintre lumina ei cu aceea intelectuală adevărului. Există deci două tipuri de alegorii: *alegoria-personificație* și *alegoria-metaforă*. Simbolul implică într-acestea o altă relație dintre semn și semnificație. Interpenetrația lor este atît de intimă încît spiritul n-are nevoie de nici o mediație pentru a găsi pe cea din urmă în cel dintîi. „Comparați imaginea mîinilor în două portrete pictate de Tizian și de Rembrandt, ne invită Rodin. Mîna lui Tizian va fi dominantă; în timp ce aceea a lui Rembrandt va fi modestă și curajoasă.”⁷ Aceste valori etice sînt date nemijlocit în aparență. Spiritul le găsește lăra a lăra cînta. Deosebirea dintre alegorie și simbol nu este însă totdeauna la fel de clară. Iată o pînză de Ferdinand Hodler înfățișînd doi copii puberi, o fată ale cărei forme gracile se ghicesc sub vestmîntul sumar și un băiat al cărui nud vestește vigoarea viitoare. Compoziția se numește *Primăvara* și manifestă prin titlul ei intenția pictorului de a întocmi o alegorie de tipul metaforic. Tabloul poate aparține însă și clasei simbolurilor, dacă ignorînd titlul lui și neinteresîndu-ne de el, intuim în tinerele corpuri care ni se înfățișează, în frăgezimea și ingenuitatea pubertății lor, valorile vitale care compun semnificația primăverii. Sînt apoi unele alegorii care ajung să se transforme în simboluri. Un pătrunzător psiholog al culturii franceze, profesorul german E. R. Curtius, a făcut odată următoarea observație: Numele „Franța” îngăduie o personificare a patriei, pe care cuvîntul „Germania” nu o autorizează. Figura „Germaniei” nu este pentru noi ceva viu. Ea este o creație artificială, în timp ce „Franța” trăiește, în conștiința franceză, sub trăsăturile unei femei eroice sau fermecătoare. Ea este o ficțiune căreia expresiile limbii și efigiile cu care sînt decorate mărcile poștale, picturile și monumentale au sfîrșit prin a-i conferi un corp și o viață. Un orator opoziționist aruncă într-o zi aceste cuvinte guvernului monarhiei din iulie: „Franțase plictisește!” Și în 1914, mareșalul Joffre, intrînd în orașelul alsacian Thann, scrisese în proclamația sa: „Vă aduc sărutul Franței”⁸. S-ar părea că în binecunoscuta figură feminină a Franței, un cetățean al Republicii intuiește nemijlocit sfera de valori morale și politice pe care le rezumă patria sa. Cînd așadar sculptorul Rude o

înfățișează pe frontonul Arcului de Triumf, statura teribilă a Franței războinice poate avea pentru privitorii ei nu numai discursivitate alegorică, dar și profunzime simbolică.

*

Forma unei opere și cuprinsul ei de valori eteronomice, ceea ce s-ar putea numi conținutul ei ideal, găsesc un teren de atingere în *motivul* operei. Un tablou sau o poemă nu sînt făcute numai din linii, forme, culori, raporturi și reprezentări imaginative de-ale lor. Toate aceste date se compun în imaginea intuitivă a unor lucruri sau a unor ființe care se găsesc într-o relație de acțiune reciprocă, întocmind chipul unei situații sau al unei întâmplări. Un tablou, o statuie, un roman *reprezintă* ceva, un peisaj, o natură moartă, una sau mai multe ființe implicate într-un eveniment, o întâmplare care se desfășoară într-un anumit cadru și care compune un destin omenesc. Conexitatea elementelor aparente într-o totalitate semnificativă constituie motivul operei. ⁹ Cercetarea artistică vorbește adeseori despre motive *tipice* sau despre tipuri de motive. Astfel, pictura Renașterii folosește cu multă frecvență motivul tipic al Madonei cu copilul, al săgetării Sf. Sebastian, al Suzanei în baie, al suicidului Lucreției etc. Motivul literar al fraților dușmani se dezvoltă pe aceeași linie de la vechea legendă a lui Cain și Abel pînă la *Hoții* lui Schiller. Motivul paricidului se regăsește deopotrivă în *Frații Karamazov* ai lui Dostoievski și în drama *Der*

Vatara lui Hasenclever. Motivul imoralității politicianiste revine în *Liga tineretului* a lui Ibsen și în *Scrisoarea pierdută* a lui Caragiale ș.a.m.d. Motivul este mediul prin care conținutul ideal al operei comunică cu aparența ei și o conformează în consecință. Din această pricină motivul tipic se individualizează în împrejurarea concretă a felurilor operei, devenind motivul *individual*. Astfel, deși Bellini și Raffael, Mantegna și

Sodoma, Dostoievski și Hasenclever, Ibsen și Caragiale au putut folosi aceleași motive, însușirea specială a valorilor/pe care urmăreau să le comunice, viziunea lor proprie despre lume și viață au înmădiat totdeauna tipismul motivului, dîndu-i o formă particulară și unică. Tot așa motivele religioase folosite deopotrivă de pictorii catolici ai Italiei și de protestantul Rembrandt se individualizează în felul pe care l-am văzut pus în lumină de Simmel. Pentru diferențierea viziunii plastice a lui Veronese sau a lui Rembrandt a mijlocit felul special pe care și l-a asumat motivul întrebuițat de ei deopotrivă. Motivul *Pelerinilor din Emaus* revine la ambii pictori, individuali-zîndu-se însă în acord cu conținutul ideal pe care el îl vehiculează.

Numai prin această specificare a motivului, viziunea proprie a artistului găsește calea manifestării ei în datele formale ale aparenței. Dacă motivul ar rămîne în întrușiparea lui pur tipică, el n-ar mai fi decît o schemă abstractă și generală, și ca atare rău comunicabilă pentru afirmațiile de valori ale artistului. Motivul Electrei este același în tragedia lui Sofocle și în aceea a lui Hugo von Hofmannsthal. Cîtă deosebire însă între simplitatea eroinei antice și caracterul exaltat al reîncarnării ei moderne. Racine găsește sfera motivelor sale în tragediile lui Euripide, dar le prelucrează după cerințele vieții de curte a veacului său. Individualizarea motivelor se face totdeauna în acord cu natura valorilor pe care trebuie să le transmită. Dar deși rolul de mijlocitor al motivului poate fi bine precizat, el nu este indispensabil. Mai cu seamă în mișcarea artistică mai nouă a fost adeseori întreținută veleitatea de a elimina motivul, făcînd ca energia cuprinsului ideal să explodeze direct în aparență, fără intermediul lui. Arta „fără subiect” pe care o visa Flaubert trebuia să fie de fapt o artă fără motiv. Acest program și-a găsit unii continuatori. Mai cu seamă în artele plastice, expresionismul contemporan cu cerința lui de a elimina subiectul, anecdota sau orice

formă naturală, pentru a nu reține decât forme și tonuri emanate direct din sentimentul artistului, a însemnat o încercare de apropiere a plasticii de tipul creației muzicale, arta care se poate lipsi mai ușor de motiv. Se pot cita în această privință unele compoziții ale lui Kandinsky, în care vehemența sau grația care le inspiră se exprimă direct în formele lor sau în contrastul și fuziunea tonurilor, fără să mai fi fost nevoie de reprezentarea unui motiv mijlocitor.

*

În sfârșit, pentru a enumera toate elementele pe care analiza le poate izola din complexul unei opere de artă, câteva considerații trebuiesc consacrate și materialului lor. Vorbind despre forma unei opere, spuneam că în ea intră în primul rând suma tuturor datelor sensibile care întregesc aparența ei. Dar niște sunete, culori, linii și planuri sînt calități care aderă la un anumit suport și se schimbă o dată cu el. Roșul culorii de ulei este altul decât al pastelului. Aceeași notă sună altfel din flaut sau violoncel. Datele sensibile apoi se recompun într-un motiv. Dar sub motiv, ochiul privește bucata de materie pe care artistul a trebuit s-o prelucraze pentru a-l obține. Venera de Medicis nu este numai reprezentarea zeiței antice, dar și o bucată de marmură, și în această calitate ea s-a constituit în acord cu indicațiile acestui material. Este drept că, pentru o naivă atitudine iluzionistă în artă, Venera de Medicis nu este decât zeița, după cum o pînză de Luchian poate să nu fie decât un buchet de flori. Cine răsfînge opera de artă în acest chip elimină din felul său de a o recepta ceea ce alcătuiește tocmai caracterul ei distinctiv, și anume, acela de a fi un mod special de organizare a materiei, al unei varietăți determinate a ei. Dar dacă amatorul neprevenit poate nesocoti uneori această particularitate, artistul o pierde rareori din vedere. Concepția sa e mai totdeauna raportată la un material; munca execuției se izbește apoi tot timpul de însușirile implicate în el, și ceea ce rezultă pînă la urmă îi apare limpede ca produsul unei acțiuni de stăpînire a materiei, prin conformare la Virtuțile ei prohibitive sau solicitatoare. „Fiecare material, scrie odată sculptorul și pictorul Max Klinger, stăpînește prin înfățișarea și facultatea lui de a fi prelucrat un spirit personal, o poezie proprie, care hotărăște caracterul plămuirii artistice

într-un fel care nu poate fi înlocuit, tot astfel după cum caracterul unei bucăți muzicale întemeindu-se pe un mod anumit, simțit mai dinainte, se anulează o dată cu transpunerea lui într-un alt mod. Cînd concepția și execuția nu sînt raportate la acest spirit al materialului sau cînd un material este tratat în spiritul altuia, unitatea artistică a impresiei este de la început sfârșită-mată.”¹⁰ Pentru a ne convinge cîtă însemnătate au însușirile specifice ale materialului prelucrat în constituirea impresiei estetice, ni se propune experiența considerării unei opere în care caracterele unui material cert sînt imitate cu mijloacele altuia. Astfel, un ghips care imită o sculptură în lemn sau un desen în peniță care vrea să provoace iluzia unei gravuri își pierde estetică orice importanță.” Eroarea a fost săvîrșită uneori și de artiști renumiți. Astfel, Bernini în grupul sculptural *Apollo și Daphne* din Galeria Borghese (Roma) încearcă să redea prin marmură fragilitatea tinerelor ramuri care se desfac din trupul eroinei vechiului mit. În Catedrala Sf. Petru (Vatican), el încearcă să reprezinte în bronz fluiditatea norilor care poartă pe Isus către ceruri, o impresie capabilă a fi obținută cu mijloacele mai aeriene ale picturii. În ambele cazuri contemplatorul nu se poate împiedica de a recunoaște în astfel de opere o trăsătură fundamentală falsă, o caducitate iremediabilă. Tot astfel cînd, pentru a obține o iluzie mai deplîină, reprezentarea artistică a unui material dat ar fi înlocuită prin însuși acel material, de pildă cînd părul unei statui ar fi figurat prin păr adevărat, impresia nu poate deveni decât grotescă. Eliminarea materialului cu virtuțile lui estetice specifice, în favoarea unei iluzii naive, introduce în operă un principiu de disoluție și moarte. Cu acestea atingem însă problemele speciale ale contemplației și creației artistice. Pentru moment ne interesează numai să stabilim în ce mod însușirile particulare ale materialului întrebuițat determină structura operei de artă; care este, cu alte cuvinte, funcțiunea estetică a materialului.

Unul dintre cei dintîi teoreticieni care au înțeles valoarea estetică a materialului și a construit pe acest fapt fundamental înțelegerea filozofică a artei a fost, pe la mijlocul veacului al XVIII-lea, G.E. Lessing (*Laocoon*, 1760). Deosebirea pe care el o stabilește între plastică și poezie, ca arte ale coexistenței și succesiunii, se întemeiază pe caracterul special al materialului pe care ele îl folosesc. În conformitate cu aceasta, poezia poate mai bine să

C X - bsKik-a

povestească, să evoce evenimente, pe cînd plastica izbutește mai bine în redarea momentelor statice. Dar deși clasificarea artelor pe care Lessing o stabilește cu acest prilej este, după cum vom vedea, susceptibilă de discuții, principiul pe care el îl pune în lumină rămîne valabil și poate îndruma cercetarea și de aci înainte. Funcțiunea estetică a unui material anumit constă mai întîi în indicațiile sau con-traindicațiile artistice pe care el le cuprinde. Există o afinitate determinată între unele valori ideale și materialul menit să le întrupeze. Un monument poate fi realizat în piatră sau bronz, nu însă în fier sau porțelan. Perenitatea bronzului și pietrei le indică: pentru concepția monumentală. Ductilitatea fierului îl face apt pentru lucrările ingineresti, și cum însușirea lui de a fi tras în bare relativ subțiri îi permite întrebuințarea în construcții în care golurile să fie mai numeroase decît plinurile, indicațiile materiale ale fierului au permis restituția unui gotic modern, printre ale cărui manifestări trebuie trecut și Turnul Eiffel din Paris. Fragilitatea porțelanului îl recomandă pentru lucrările de mici proporții și pentru linia grațioasă. De asemeni pămîntul, folosit cu mult succes în acest sens de statuetele de Tanagra. Lemnul, care poate fi lucrat, nu însă pînă la diferențierea de contururi a marmurei sau bronzului, înfățișează totdeauna planuri mai dur articulate și linii mai anguloase: un motiv pentru care a fost folosit cu multă preferință de plastica realistă a goticului, cu lumea ei de viziuni ascetice. Betonul armat este în mare parte răspunzător de caracterul stilistic al arhitecturii contemporane. Armătura de fier care susține masa betonului îngăduie dispunerea lui în mari suprafețe pline. Ceea ce împiedică însă betonul să realizeze cu adevărat masivitatea, așa cum o făcea piatra vechilor construcții, este friabilitatea lui, perceptibilă printr-o anticipație tactilă chiar sub tencuiala care o acoperă și care imprimă întinselor suprafețe pline ale arhitecturii actuale caracterul deficient al unor paravane, cu tot ce se unește ca impresie de instabilitate de o astfel de reprezentare. Pasta densă a culorilor în ulei poate reda mai bine materialitatea obiectelor; în timp ce fluiditatea acuarelei o face mai proprie pentru reprezentarea luminii.

Dar alături de aceste indicații sau contraindicații artistice ale materialelor, structura lor specială, așa cum ea rezultă din lucrarea naturii sau a tehnicii omenești, se integrează și prin această însușire a lor în 90 aspectul total și definitiv al operei de artă. Arta înțeleasă ca un rezultat apărut la punctul de încrucișare a forței plastice a naturii cu facultatea creatoare a omului își ilustrează această situație intermediară a ei și prin aportul pe care îl menține din activitatea organizatoare anticipați vă a naturii. Lemnul sau piatra, înainte de a căpăta o formă prin intervenția artistului, au dobîndit o structură grație proceselor naturale de creștere organică, stratificare și cristalizare. Alteori, materialele sînt produsele tehnicii, așa cum este cazul bronzului, porțelanului, teracotei etc. Dar și într-un caz și în celălalt, oricare ar fi calea pe care s-a constituit materialul, el are o anumită valoare estetică decorativă care se subordonează totalității operei. În acest fel fibrele lemnului și desenele pe care ele le întocmesc intră ca un factor estetic integrant în sculptura și gravura în lemn. Pe alternanța direcției fibrelor și pe contrastul dintre culoarea și desennul feluritelor esențe de lemn se întemeiază marcheteria; după cum din varietatea coloristică și structurală a feluritelor pietre se constituie mozaicul. O valoare decorativă trebuie apoi să recunoaștem grăuntelui pietrei sau fibrei hîrtiei, care ocupă singure suprafața liberă cuprinsă între conturile desenului. Plină de consecințe este și relația decorativă în care feluritele materiale se găsesc cu lumina. Astfel, pe cînd granitul pare a o respinge, marmura sau alabastrul par a o asimila pentru a o iradia apoi din straturile lor mai mult sau mai puțin superficiale, în timp ce bronzul o lasă

să se prelingă, Intransparența granitului, relativa transluciditate a marmurei și alabastrului și luciul bronzului sînt însușiri care completează cu aportul lor propriu înfățișarea operei de artă. Este evident că exemplelor de pînă aici, culese din domeniul artelor plastice, li se pot alătura altele noi, împrumutate muzicii și poeziei. O poezie lirică trăiește nu numai prin cuprinsul ei de valori și prin unitatea ei estetică, dar și prin structura sonoră a limbii în care este scrisă. Într-un sonet de Petrarca intră ca un factor integrant armonia proprie limbii italiene. Tot astfel timbrele greu de caracterizat ale feluritelor instrumente, gravitatea violoncelului, dulceața oboiului, explozivitatea alămurilor intră în opera compozitorului ca un element estetic de care el nu este direct răspunzător și pe care îl aduc materialele pe care le face să răsune.

Analiza elementelor care întregesc o operă de artă permite astfel distincția teoretică dintre conținutul ei de valori, aparența ei sensibilă și relațională, adică forma ei, motivul și materialul ei. Dar numai adaptarea reciprocă a acestor elemente în interiorul unității estetice autotelice reconstituie ceea ce putem numi o operă de artă. Dar cum se obține această unitate, cu alte cuvinte care sînt momentele constitutive ale artei ca o întocmire pur estetică, este o altă întrebare, și ea cere o cercetare separată.

3. MOMENTELE CONSTITUTIVE ALE OPEREI DE ARTĂ

Caracterizarea operei de artă ca un mod special de organizare a materiei și de compunere a datelor conștiinței rămîne cu totul incompletă și provizorie cîtă vreme nu amănunțim în ce constă această organizare și compunere. Tîmplarul care întocmește o masă dă și el o anumită organizație materiei pe care o manevrează. Omul de știință care clasifică fenomenele pe care le observă compune în felul lui datele naturii sau ale conștiinței, rînduindu-le în mai multe clase, genuri și specii. Dar aceste chipuri ale prelucrării nu sînt ale artistului. Produsul lucrării sale, adică opera de artă, are o structură proprie, care implică modalități speciale de organizare. Aceste modalități trebuiesc acum descrise, și anume, pe calea unei analize fenomenologice, adică a acelui fel de a considera realitatea în sine însăși, în esențialitatea ei, independent de felul producerii ei și al efectelor pe care le determină. Fenomenologii de strictă observanță socotesc că aceste diverse cercetări trebuiesc eliminate din cîmpul unei estetice ca știință autonomă. Ce este arta, spun ei, nu ni se va destăinui niciodată, arătînd modul cum ea s-a produs sau stările pe care le cauzează. Spre deosebire de acești fenomenologi, noi socotim că toate aceste cercetări își au interesul lor și că pot înainta cunoștința noastră despre opera de artă, o realitate devenind mai inteligibilă, putînd fi adusă mai deplin în stăpînirea noastră intelectuală, cu cît este mai bogat sistemul faptelor la care o relatăm. Dar înainte de a întreprinde astfel de cercetări, este necesar să cunoaștem ce este opera de artă în sine, tocmai pentru a o putea distinge de ce nu este artă și pentru a evita eroarea de a considera obiectele care stau în afară de sfera problemei.

Rolul metodei fenomenologice intervine aici. Trebuie, pe de altă parte, reamintit că descrierea particularităților de structură ale operei de artă echivalează pentru noi cu formularea de norme. Arătînd ce este arta, vom înfățișa și cum trebuie ea să fie și cum trebuie să fie receptată. Arta fiind obiectul final al activității artistice, este cu neputință de a determina momentele ei constitutive, fără ca în același timp să nu prescriem și țintele procesului creator, ca și acelea ale receptării ei.

a) IZOLAREA

Primul moment constitutiv al operei de artă decurge din caracterizarea valorii estetice ca un scop în sine. Cine gîndește un obiect în sfera valorii estetice și îl răsfrînge ca operă de artă îl consideră ca o realitate sustrasă înlănțuirii evenimentelor, ca ceva care își ajunge sie, ca un scop intrinsec. Dar cine nu se mulțumește numai să cugete obiectul ca operă artistică, dar constitutiv. Apariția maestrului la pupitru și liniștea care se stabilește cu încetul marchează pentru conștiința estetică promovarea către o realitate desprinsă din complexul relațiilor practice. Cînd tăcerea se asociază cu întunerecul, cadrul izolator se intensifică. Rațiunea acestei asocieri, foarte des folosită, nu este numai psihologică. Ea nu urmărește numai sporirea activității unuia din simțuri, prin diminuarea funcțiunii celuilalt, dar și o suprimare mai radicală a legăturilor cu restul lumii înconjurătoare.

Ceea ce este tăcerea și întunerecul în muzică este rama în pictură. Dar rațiunea de a fi a ramei nu mai are nici un caracter psihologic, cum trebuia să recunoaștem într-o măsură oarecare tăcerii și întu-nerecului. întrebuițarea ramei nu urmărește să împiedice percepția să continue dincolo de limitele tabloului. Percepția unui tablou nu riscă niciodată să depășească marginile lui. Unitatea tabloului este evidentă din primul moment. Rama nu are decît funcțiunea să sublinieze izolarea operei din complexul practic al realității. Rama se menține chiar cînd tabloul nu manifestă o unitate încheată, cînd el nu înfățișează un obiect sau o scenă completă, ca de pildă *Ridicarea la cer a Măriei* de Rubens (Viena), unde personajele din stînga și din dreapta sînt deopotrivă tăiate de marginea pînzei. Astfel de tablouri, foarte numeroase în baroc și în naturalism, deși solicită imaginația să prelungească percepția, nu fac inutilă rama, funcțiunea ei nefiind să limiteze, ci să izoleze. „Opera de artă, scrie odată Ortega y Gasset, este o insulă imaginară înconjurată din toate părțile de realitate. Pentru ca lucrul să devină posibil, este necesar ca obiectul estetic să fie izolat de viața care îl împrejmue. De la pămîntul pe care-l călcăm în picioare, pînă la terenul tabloului, nu putem să înaintăm pas cu pas. Ba chiar nehotărîrea limitelor dintre artistic și vital turbură bucuria noastră estetică. Din această împrejurare rezultă că un tablou fără cadru, confundînd limitele sale cu obiectele utile și extraartistice care îl înconjoară, își pierde din plenitudinea și puterea lui de sugestie. E nevoie ca zidul adevărat să se termine, și deodată, fără ezitare, să ne găsim în interiorul ideal al tabloului. în acest scop este necesar un izolator. Funcțiunea aceasta o îndeplinește cadrul.”¹ Același rol îndeplinește soclul în sculptură. Fără îndoială că sensul lui este și practic, ca unul care

să prelucereze efectiv un material pentru a obține opera, trebuie să găsească mijloacele indicate pentru o astfel de țintă. Primul dintre aceste mijloace este *izolarea*. Opera de artă este și trebuie să fie un obiect izolat din complexul fenomenelor care alcătuiesc împreună cîmpul experiențelor practice. Nu există operă de artă care prin felul în care se înfățișează să nu manifeste însușirea de a fi izolată față de restul realității. Modalitățile izolării variază însă cu fiecare artă. Astfel tăcerea care precedă începutul unei bucăți muzicale sau al unei reprezentări teatrale lucrează în aceste arte ca un cadru izolator. Tăcerea care anticipează muzica nu este numai o condiție psihologică pentru buna ei receptare, dar un moment estetic

garantînd o bază solidă bustului sau monumentului, îi oferă în același timp o siguranță pe care amestecul cu obiectele printre care se circulă ar putea-o compromite. Dar soclul are și funcțiunea estetică specială de a mijloci trecerea de la totalitatea spațiului către spațiul special în care se înscrie plămuierea artistică. în fine, prin propria lui valoare plastică, el poate spori pe aceea a întregului. Dar cea mai de seamă funcțiune estetică a soclului este să izoleze figura, s-o înalțe peste realitatea comună într-o regiune ideală.² Din această pricină, soclul a fost întrebuițat nu numai de sculptori, dar și de atîția din pictorii Renașterii, de un Belini, Fra Bartolomeo, Andrea del Sarto, care înfățișau personajele sacre pe un piedestal, desigur pentru a obține mai intens izolarea constitutivă pentru orice operă de artă. Există desigur și opere plastice lipsite de soclu. Așa, de pildă, în arta Extremului Orient, statui de oameni, animale, idoli, sînt adeseori așezate direct pe pămînt. După cum observă însă odată Erich Everth, astfel de figuri renunță la efectul propriu-zis estetic, urmărind să inspire teroarea sau alte efecte practice. Ținta aceasta o ating și figurile de ceară din colecțiile de tipul Muzeului Grevin, lipsite și ele de soclu. Cînd însă suprimarea soclului nu poate fi pusă în legătură cu o intenție practică, figura plastică redată planului comun impresionează rid icul, ca ceva esteticeste degradat, întocmai ca reprezentațiile dramatice coborîte de pe scenă în stradă. August Schmarsow observă odată că operele sculpturii sînt îndeobște înălțate *dinspațiul plastic\ n spațiul vizual*. în spațiul plastic aceste opere există atîta vreme cît artistul le modelează, cît timp adică ele se găsesc în raport cu funcțiunile lui tactile Toate obiectele practice figurează de altfel în spațiul tactilității. Un obiect practic este totdeauna pentru noi ceva care poate fi cuprins și pipăit, cel puțin în reprezentare. Opera de artă terminată se înalță însă din spațiul tactil în acela vizual, devenind o pură imagine optică, obiectul unei contemplații imateriale³. Printre mijloacele care înalță imaginea în planul vizualității pure stă și întrebuițarea soclului în sculptură sau a scenei în teatru. Dar cu aceasta atingem o altă modalitate a izolării, și *anume.proiectarea în spațiul artistic*, un termen mai general decît spațiul vizual, însușirea de a fi un loc al purei vizualități este numai una din calitățile spațiului artistic; celelalte atribute ale lui rămîn încă a fi găsite. Vom spune astfel că spațiul artistic este convențional.

O perspectivă de kilometri poate încăpea într-o gravură de câțiva centimetri. Cine vede într-un mic desen reprezentarea unui întins peisaj admite o dată cu aceasta o convenție care îl izolează de realitate. Iluzia nu devine niciodată atât de mare încât să facă inconștientă convenția constitutivă pentru contemplație, căci dacă lucrul s-ar întâmpla, spectatorul ar privi un adevărat colț al naturii, iar nu o operă de artă. O altă însușire a spațiului artistic este de a se găsi într-un raport de discontinuitate cu spațiul practic. Cele două spații nu se continuă niciodată unul pe altul. Spațiul unei încăperi nu se prelungește în spațiul înfățișat de tabloul care atârna pe unul din zidurile ei. Între aceste două spații există o relație de completă opoziție. Tabloul se găsește *în fața* mea, dar nu așa cum ar fi situat un obiect de utilitate practică pe care l-aș privi din perspectiva frontală. Vecinătatea lui frontală cu privitorul este opoziția dintr-o lume calitativ deosebită, și anume, tocmai din lumea spațiului artistic.⁴ Prin toate aceste însușiri ale spațiului artistic, proiectarea în mediul lui este încă unul din mijloacele izolării.

Intr-acestea artele zise succesive întrebunțează în vederea izolării *proiecția în timpul artistic*. Timpul artistic prezintă și el numeroase caractere diferențiale față de timpul practic. Mai întâi, timpul artistic prin facultatea lui de a contrage sau de a extinde durata evenimentelor manifestă felul lui convențional. O întâmplare povestită într-un roman sau acțiunea unei drame nu au aceeași durată în ipoteza desfășurării lor reale și în redarea lor artistică. *Povestea de iarnă* a lui Shake-speare înfățișează întâmplări despărțite printr-un interval de douăzeci de ani, în timp ce reprezentarea ei pe scenă durează abia câteva ore. Evenimentele intime invocate în *Ulysse* al lui Joyce sînt presupuse că umplu o singură zi din viața unui om, pe cînd lectura acestui voluminos roman durează neapărat mai mult. Cine citește un roman sau asistă la o reprezentație dramatică acceptă o durată convențională și se izolează în felul acesta din timpul real. Nu numai de altfel că timpul reprezentat poate avea o întindere cu mult mai mare decît acel obiectiv care îl cuprinde, dar acesta din urmă poate avea o durată subiectivă inferioară aceluia care poate fi măsurat cu ceasul. O reprezentație teatrală de trei ceasuri care figurează desfășurarea unei vieți întregi poate părea aceluia care a urmărit-o cu emoție și interes că s-a scurs în câteva momente.⁵ Liberarea de condițiile timpului practic prin ficțiune artistică este o împrejurare dintre cele mai obișnuite. Timpul real este apoi *unidirecțional*. El dispune momentele care îl compun în direcția unică a înaintării din trecut către viitor. Convenția artistică poate însă interverti această direcție povestind mai întîi viitorul unei acțiuni, al cărei trecut este înfățișat mai în urmă. Astfel, în romanele autobiografice, în *Adolf* a lui Benjamin Constant sau *mDominique* a lui Fromentin, povestirea se deschide asupra evocării unui moment a cărui pregătire din trecut este înfățișată abia după aceea. Timpul real este și *unidimensional*. Momentele lui se succed după singura dimensiune a relațiilor dintre *înainte* și *apoi*. Timpul artistic poate avea o structură mai complicată. El poate fi bidimensional, și momentele lui se pot compune nu numai după relația înainte și apoi, dar și după aceea dintre nivele ale timpului *mai jos* sau *mai sus*. Așa în romanul *Mrs. Dalloway* al scriitoarei engleze Virginia Woolf, povestirea întâmplărilor unei singure zile alternează cu aceea a unor evenimente vechi de douăzeci de ani, așa încît romanul în întregimea lui pare a se desfășura în două serii ale timpului, situate la altitudini diferite. Este drept că și în durata psihologică percepțiile prezente pot neconținut să se amestece cu amintirile trecutului, fără însă ca prin aceasta să se producă o denivelare a duratei interne, de vreme ce amintirile sînt și ele stări sufletești legate de actualitatea conștiinței și prin urmare veșnic la timpul prezent. Cine întâlnește un prieten și își amintește apoi împrejurările în care l-a cunoscut trăiește două stări care se succed pe direcția unidimensională a timpului practic. Cînd însă Virginia Woolf ne înfățișează pe eroina ei trăind un moment al zilei care servește de cadru întregii povestiri și apoi un altul al vechii iubiri, înfățișate nu numai ca o amintire, dar ca o

întîmplare desfășurată într-un alt nivel al duratei, ea obține o construcție temporală fictivă și convențională. Este aci unul din mijloacele cele mai ingenioase pe care l-a găsit literatura pentru a obține depășirea și izolarea din realitățile timpului practic. Un mijloc obținut prin analogie cu discantul muzical în care două serii tonale sînt făcute să răsunе alternativ. În sfîrșit, timpul artistic este eterogen față de cel practic. Ele nu se continuă și nu se însumează, ci se opun ca două medii deosebite. Cînd asist la reprezentația unei

drame care începe la ora 8 seara, nu pot spune că acțiunea dezvoltată acolo, concepută ca ficțiune literară, începe la aceeași oră și se termină cu sfîrșitul spectacolului. Între aceste două momente a durat numai reprezentarea ca o acțiune practică, nu însă și drama ca operă de artă, care din momentul în care a început să se desfășoare și pînă la sfîrșit a decurs într-un mediu temporal deosebit.

Lipsa momentului izolator compromite totdeauna valoarea estetică a operelor. Am citat mai sus cazul statuilor fără soclu sau al reprezentațiilor teatrale coborîte în stradă. În rîndul acelorași exemple am putea adăuga, împreună cu R. Hamann, pe cel al grădinilor astfel pictate pe zidurile unora din curțile palatelor baroce, încît să favorizeze iluzia că grădina continuă curtea, sau cazul acelor tablouri în care o tehnică abilă poate da impresia că brațul unuia din personajele figurate iese afară din tablou.⁶ În toate aceste prilejuri renunțarea la proiecție în spațiul artistic impresionează grotesc și determină dezaprobarea estetică. Dimpotrivă, izolarea aplicată chiar unor înfățișări ale naturii sau ale vieții practice le conferă o anumită valoare artistică. Astfel, la Salzburg, în timpul stagiunii teatrale de vară, un proiector își plimbă fasciculul de rază, pînă la ore tîrzii, asupra vreunui din detaliile peisajului dispus pe colinele din preajmă, vreo casă de țară sau un colț de pădure. Izolate prin lumină mai puternică în cadrul nopții înconjurătoare, aspectele acestea dobîndesc un anumit farmec artistic. Plimbările prin vechile străzi ale Sienei rezervă călătorului o plăcere de același fel. Cum orașul este situat pe mai multe coline, se întîmplă ca prin arcul unei bolți deschis la vreun capăt de stradă, să zărești în rama lui un grup de clădiri pe înălțimea dimpotrivă: efectul este totdeauna artistic⁷. Dacă trebuie să recunoaștem apoi o oarecare valoare artistică imaginilor fotografice, lucrul se datorește numai izolării lor din complexul în care viața ni le prezintă de obicei. Această posibilitate a fotografiei a dezvoltat-o cu mult succes cinematograful, obținînd acel efect pe care un teoretician l-a numit „fantasticul apropierei”⁸. Clanța unei uși, o roată care se învîrtește, un obiect uzual, sporite în dimensiunile lor obișnuite printr-o fotografiere de strictă proximitate, impresionează artistic. Izolarea ne apare astfel ca unul din momentele constitutive ale artei, deși nu singurul și nu unul suficient.

b) ORDONAREA

Pentru o conștiință care nu este călăuzită nici de disciplina științifică, nici de aceea a artei, impresiile pătrund în ea într-un mod cu totul întîmplător. Imagini aparținînd unor categorii deosebite sau provenind din serii cauzale dintre cele mai diverse se poate întîmplă să bată la poarta conștiinței și să găsească deopotrivă intrare. Percepții ale feluritelor simțuri pot să se producă împreună și să intre în conștiință în același timp. În fine, percepțiile se amestecă neconținut cu reprezentările, gîndurile noastre întîme se învălmășesc în fiecare clipă cu imaginile pe care le primim de la lumea exterioară. Există *in Ana Karenina* a lui Tolstoi un pasaj în care eroina romanului este înfățișată îndreptîndu-se în prada unei mari agitații sufletești către stația de drum-de-fier unde avea să-și găsească sfîrșitul. În acest drum tragic, romancierul ne arată cum în conștiința eroinei sale se amestecă neconținut elemente ale reflecției proprii cu impresiile primite de la tumultul străzilor pe care le străbate. Este un tablou credincios al felului în care în conștiința omenească se amestecă neconținut percepții cu reprezentări, afecte și acte de judecată de altfel nu numai într-un suflet

stăpînit de o emoție violentă. Confuzia dintre stările conștiente de proveniență endogenă sau exogenă este atît de mare la primitiv, dar și la unii copii, încît adeseori ei nu pot să distingă între visurile lor și realitate. Față de acest haos vibrant de imagini, judecăți, afecte, tendințe, care alcătuiesc în fiecare moment țesătura conștiinței omenești, apar știința și arta pentru a introduce ordine.

Știința nu este altceva decît întreprinderea spiritului care își propune să limpezească și să ordoneze icoana confuză a lumii, așa cum ea apare în mod nemijlocit și naiv în conștiință. În acest scop, știința începe prin a stabili granițe precise între eu și non-eu, între lumea experiențelor subiective și obiective. Ea distribuie apoi obiectele care compun realitatea în tipuri, genuri, spețe, încît din haosul primitiv al impresiilor obține un ansamblu sistematizat în clase de felurite grade de generalitate, subsumate unele altora. În sfîrșit știința a găsit mijlocul de a se orienta în realitate, stabilind nu numai raporturi coexistențiale între fenomene, dar și raporturi de succesiune. Ea poate de pildă distinge cu justete între anterior și posterior. Pentru mentalitatea naivă, anterior este ceea ce apare mai înainte în conștiință, posterior ceea ce apare mai în urmă. Dar în practica lucrurilor, efectul poate apărea înaintea cauzelor, adus de felul cu totul întîmplă-tor în care luăm cunoștință de realitate. Știința luptă însă și împotriva acestor pricini de confuzie, stabilind ordinea reală a succesiunii fenomenelor și observînd regularitatea raportului dintre ele. Pe această cale sînt determinate legile științifice. Prin legi, clase, tipuri, specii etc, haosul vibrant care apărea mai întîi conștiinței se dispune într-un cosmos în care fenomenele sînt grupate potrivit cu natura lor și se succed după raporturi invariabile. Dar pentru a obține o astfel de icoană ordonată a lumii, știința se hotărăște la un sacrificiu, și anume, la eliminarea caracterului sensibil al lucrurilor, reținînd numai trăsăturile lor esențiale și comune. Imaginea este astfel înlocuită cu noțiunea abstractă. Dacă știința ar menține individualitatea lucrurilor dată în imagine, constituirea claselor și legilor generale ar deveni imposibilă.

Există însă și un alt mijloc de ordonare a icoanei lumii, și aceasta este arta. Dar arta, spre deosebire de știință, nu are nevoie de sacrificiul calităților sensibile ale obiectelor. Artă nu lucrează cu noțiuni, ci cu imagini. Chiar atunci cînd ea trebuie să folosească noțiuni, ca de pildă în literatură, ele nu sînt decît simple materiale, care prin felul în care sînt compuse ajung să reconstituie o imagine individuală. Se poate spune în adevăr că arta rămîne în toate împrejurările ordonarea lumii ca imagine. Dar ordonarea presupune unificare, adică grupare a elementelor dispartate în mai multe unități restrînse, subordonate unei largi unități cuprinzătoare. Este evident deci că pentru a avea unitate trebuie să existe o varietate, pe care s-o înglobeze și s-o domine. Pentru mulți din esteticienii mai vechi formula frumuseții era *unitatea în varietate*. Obiecte dintre cele mai felurite devin deopotrivă frumoase, pentru Plotin, prin participarea lor la idee, la rațiunea divină, care fiind unică, împrumută unitatea ei masei dispartate a lucrurilor pe care le pătrunde. „Este urît, scrie Plotin, tot ce nu e dominat de către formă și rațiune” tot ce n-a primit încă pe deplin acțiunea formativă a ideii. Dar ȋdeea se apropie, și ea ordonează, combinîndu-le, părțile multiple din care o existență este făcută; ea le reduce la un tot convergent și creează unitatea, pentru că ea însăși este una și pentru că existența formată prin ea devine una, atît cît poate deveni un lucru compus din mai multe părți. Frumusețea rezidă deci într-un lucru în măsura în care el este redus la unitate.”¹ Acest vechi cîștig al esteticii trebuie păstrat și astăzi, cu excepția că fenomenologia frumuseții nu ni se pare a se istovi prin această singură formulă. Un număr mai mare de însușiri contribuie să completeze structura obiectelor frumoase. Printre acestea, rolul unității în varietate este însă incontestabil. Să urmărim cîteva din modalitățile aplicării ei în domeniul feluritelor arte.

Unul din mijloacele mai deseori întrebuintate de artele plastice în vederea unificării este integrarea feluritelor detalii ale compoziției în interiorul unui contur geometric regulat. Astfel, Renașterea arăta mai

multă preferință pentru conturul triunghiular, sau, cum se spunea atunci, „piramidal”. „înalțarea la cer” sau „Coborîrea de pe cruce”, motive foarte frecvente în pictura Renașterii, sînt mai totdeauna ordonate prin conturul triunghiular, și fără îndoială că dacă pictorii se opreau așa de des asupra unui astfel de motiv, preferința lor se explică și din pricina afinității lui cu această schemă regulată, capabilă să unifice cu ușurință bogăția de detalii a tabloului. Schema triunghiulară este folosită și de renumita *Primăvară* a lui Sandro Botticelli. Îngerul care plutește deasupra scenei marchează punctul din care coboară cele două laturi ale unui triunghi isoscel. Dacă totuși personajele din extremitatea dreaptă și stîngă a tabloului rămîn afară de triunghi, lucrul se explică prin aceea că artistul n-a voit să schematizeze prea mult compoziția sa, lăsînd o parte din ea neordonată și rezervînd astfel întregului mai multă viață și mișcare. Triunghiul este numai unul din contururile integrante posibile.² Alteori este întrebuintat dreptunghiul, ca de pildă în *Cina* lui Leonardo da Vinci, cercul, ca în *Madonna della Sedia* a lui Raffael, sau elipsa, ca în partea superioară a *Disputei Sacramentului* de același, în *Despărțirea apelor de pămînt* a lui Michelangelo, de pe plafonul Capelei Sixtine, și în atîtea din compozițiile lui El Greco, pentru care era conturul preferat. Printre contururile geometrice, unul mai puțin folosit, din pricina mediocrei lui valori estetice, este pătratul. Pătratul reprezintă în adevăr un caz de unificare prea simplă, deoarece varietatea pe care o domină este aceea a laturilor lui egale între ele.

Unitatea trebuie să se stabilească însă asupra unei diversități mai bogate și mai greu de stăpînit.

Elementul integrant este uneori căutat în unitatea de direcție. Foarte folosită a fost diagonală, ca în *Coborîrea de pe crucea* lui Rubens (din Catedrala de la Anvers) sau ca OĂ/zlui Pieter Breughel-Bătrînul (din Muzeul Național din Neapole). Alteori el este căutat în unitatea aceluiași tip de linie care revine în toate detaliile tabloului. Astfel în *Nașterea Venerii* a lui Sandro Botticelli (din Galeriile Uffizzi), aceeași curbă ondulatorie de forma valurilor, indicată mai întîi în undele mării din fundul compoziției, revin în scoica din care Venera se înalță, în silueta acesteia, în părul care îi flutură în vînt, în vestmîn-tul pe care personajul din dreapta i-l întinde, în rochia ei și în voalurile care acoperă zefirii din stînga. Toate formele tabloului sînt astfel reduse la același tip, și unitatea care rezultă este foarte stabilă, deși nu prezintă nici un schematism rigid sau monoton. Alteori, în sfîrșit, unificarea se poate obține prin repetarea aceluiași tip de poligon. Un bun exemplu, cules de data aceasta din producția modernă, este peisajul din *Cadaques* al lui Andre Derain, unde orașul văzut din depărtare se rezolvă într-o structură de pentagoane și dreptunghiuri. Dar aci este întrebuintată și schema triunghiulară, care conține întreaga lor multiplicitate. Unitatea obținută este în consecință foarte strictă, deși varietatea pe care ea o conține este mai mică și impresia generală rămîne mai monotonă. Este evident că tot ce am spus despre acțiunea unificatoare a direcțiilor și a identității lineare și poligonale, folosind numai exemple din pictură, poate fi repetat și pentru sculptură sau arhitectură. Unificarea prin aceste mijloace operează și aci. Arcul plin-cintru al romanului și ogiva gotică, verticalismul acestuia și orizontalitatea palatelor Renașterii, cupola barocă și voluta rococo sînt deopotrivă forme și direcții care, prin revenirea lor în interiorul aceluiași ansamblu arhitectural, îi dau unitatea necesară. Ceea ce este mai interesant este că și artele care se dezvoltă în timp folosesc uneori unificarea prin repetarea aceluiași element. Se cunoaște astfel rolul pe care îl joacă leit-motivul în drama muzicală a lui Wagner, variațiile muzicale pe aceeași temă, apoi expresiile sau caracterizările care revin neconținut în zugrăvirea unor caractere dramatice sau epice. Astfel, în *Război și pace*, de Lev Tolstoi, pictura corpulentului, bunului și abulicului Karatajew reia neconținut comparația cu sfera³, iar Agamiță Dandanache al lui Caragiale evocă mereu succesele electorale ale familiei sale încă din anul 1848; reveniri de motive care în astfel de compoziții lucrează ca un factor de integrare și unificare. Unificarea în

interiorul unui contur joacă apoi un anumit rol și în poezie. Gruparea versurilor în strofe, întrebuițarea formelor fixe, precum sonetul, glossa sau rondelul, obțin un contur grafic care își are sensul lui. Poeții se arată totdeauna preocupați de compoziția tipografică a paginii și volumului. Printre ei, un Mallarmé este unul dintre cei mai atenți la aspectul plastic al tipăriturilor lui și unul care urmărea pe această cale o sporire a valorii estetice. Cu privire la el, criticul francez Albert Thibaudet a putut spune că: „Pagina, cartea, ca și versul realizează pentru el o ordine ideală de coexistență, de simultaneitate”⁴.

Un alt principiu al unificării este subordonarea sub un motiv dominant. Esteticianul Th. Lipps l-a numit principiul „subordonării monarhice”⁵. Multe opere de artă subordonează întreaga lor masă unui singur element. Relatarea totalului la acest motiv predominant este una din particularitățile cele mai importante în structura unitară a anumitor opere de artă. Așa, de pildă, în domul gotic, nava care compune lăgimea edificiului este raportată la turnul care îl termină. Cum însă nava se încrucișează către una din

extremitățile ei cu transeptul, acesta din urmă rămâne fără nici un raport cu turnul ridicat la cealaltă extremitate. Din această pricină, arhitectul înalță adeseori un turn mai mic în punctul întâlnirii navei cu transeptul, obținând o structură monarhică dispusă într-o ordine descendentă. Pentru pictură, un exemplu în același sens poate fi găsit *„Dimineața”* lui Philipp Otto Runge, unde corul îngerilor plutind în aer se dispune circular în jurul motivului compozițional al personajului alegoric, din mîna căruia se desface un crin uriaș. Tot astfel, Rembrandt subordonează în pînzele sale toate elementele tabloului izvorului de lumină care le scaldă deopotrivă și adeseori rămîne nereprezentat. Din punctul în care strălucirea lui se răsfrînge mai puternică, pînă la periferia semi-obscură, toate motivele compoziției se subordonează misteriosului focar de lumină. Subordonarea monarhică poate juca un anumit rol și în muzică. Cele cîteva note care răsună la începutul *Simfoniei a V-a* de Beethoven constituie motivul dominant al întregului. El conține

virtualmente parcă toate dezvoltările sonore viitoare, se diversifică și se complică, revenind apoi îmbogățit cu tot ce a lăsat în urmă.⁶ Toată simfonia trăiește astfel în relație cu motivul prin care ea debutează și care o domină în adevăr. În același fel, eroul unei tragedii clasice și soarta lui internă și externă determină acțiunea tuturor celorlalte personaje. Nici unul nu este lăsat să se dezvolte pe seama sa. Toate sînt subordonate eroului și se definesc în caracterul și manifestările lor abia prin relație cu el. Ele sînt prietenii sau dușmanii eroului, însoțitorii, confidenții sau servitorii lui. Analogia ne-ar putea face să spunem că structura unei tragedii clasice franceze oglindește constituția politică absolutistă a regalității lui Ludovic al XIV-lea.

Repețirea cînd se produce în mod regulat constituie ritmul. Ritmul poetic este revenirea unor sunete accentuate, după un număr egal de sunete neaccentuate. Unificării prin ritm i se adaugă în poezie unificarea prin rimă, identitatea sunetelor la sfîrșitul două versuri înce-pînd de la consoana de sprijin a ultimei silabe. Pentru ca rima să lucreze însă ca un factor mai puternic de unificare se cuvine ca varietatea pe care ea o subsumează să fie destul de mare. Cum, pe de altă parte, sunetele unificate prin rimă aparțin unor cuvinte, adică unor noțiuni, este necesar ca acestea să fie cît mai variate, în dublul înțeles de a avea accepțiuni cît mai felurite și de a aparține unor forme verbale cît mai diverse. Același cuvînt pus la finele a două versuri realizează cea mai desăvîrșită identitate sonoră, și totuși el nu este resimțit ca rimă. De asemeni, două cuvinte deosebite aparținînd unor forme verbale de același fel, cum ar fi, de pildă, două participii, două verbe la infinitiv, două substantive la același caz, sînt înregistrate numai ca niște rime sărace. Rima nu ajunge la întreaga ei eficiență decît ajuinci cînd unifică prin identitate sonoră reprezentări intelectuale și forme verbale dintre cele mai îndepărtate. S-ar părea că ritmul este un mijloc de unificare numai în artele succesive, în muzică și poezie. Dar vechea clasificare a lui Les-sing între arte ale succesiunii și simultaneității a trebuit mai demult să fie părăsită. După cum încă de la începutul veacului trecut, a observat Herbart, orice operă de artă este succesivă întrucît cere un timp de percepție și este simultană întrucît reconstituie în cele din urmă un tot unitar.⁷ Din această pricină, am văzut că operele de artă, oricare ar fi clasa căreia îi aparțin, folosesc deopotrivă

mijloace de unificare succesive și coexistențiale. Așa se întîmplă și cu ritmul, care operează deopotrivă și în clasa artelor spațiale. Se vorbește despre ritm mai cu seamă în arhitectură, unde succesiunea regulată a plinurilor și golurilor, a coloanelor despărțite prin intervale egale, a metopelor alternînd cu triglifele în cuprinsul frizelor, alcătuiește o structură analoagă ritmului muzical sau poetic.

În sfîrșit, un alt mijloc de unificare este ceea ce am numit încă dintr-un capitol anterior (111, 2) *motivul*. După cum am arătat, nu se poate distinge între motiv și manifestarea lui externă, între conținutul intelectual al unei opere și forma ei. Aceste două planuri sînt intim întrepătrunse în realitatea vie a artei. Dar în chipul de a *apărea* al operei, în felul cum ea se adresează simțurilor noastre, ceea ce cu un cuvînt se numește *forma* ei, există două categorii felurite. Există o formă generală și una individuală. Cînd maeștrii Renașterii recomandau forma triunghiulară sau piramidală a compoziției, ei o făceau fără considerație pentru individualitatea operei. Scene dintre cele mai felurite puteau fi deopotrivă unificate prin integrarea lor în conturul triunghiular. Dar există opere care manifestă o unitate cu neputință de generalizat într-o clasă a mijloacelor unificatoare. Așa *Cina* lui Leonardo da Vinci este unificată prin conturul dreptunghiular care conține personajele și care revine, subliniindu-1, în dreptunghiul feței de masă care atîrnă în partea ei anterioară. *Cina* este apoi unificată și prin ritmul în care sînt grupate personajele, cîte două grupuri de personaje dispuse în dreapta și stînga lui Isus și înclinate alternativ în unghi ascuțit și obtuz cu orizontala mesei. Dar acestea sînt mijloace de unificare capabile de a fi folosite și de alte compoziții. Ceea ce determină aspectul individual al operei este momentul psihologic pe care îl înfățișează, acela în care Isus rostind cuvintele: „unul dintre voi mă va vinde”, provoacă în fiecare dintre apostoli reacțiuni adecuate felului particular al caracterului lor, deși unitare în raport cu motivul lor comun. Momentul psihologic despre care vorbim este forța plastică intimă a operei, *forma ei internă*, o expresie a lui Plotin. Tot astfel forma internă a unei coloane, care o constituie ca o unitate, este raportul gravitației cu rigiditatea, prin care coloana poate sprijini masa arhitecturală care o apasă. O coloană prea subțire pentru greutatea arcului de boltă care se odihnește pe ea nu se compune cu restul construcției, nu se unifică cu ea,

C³ - I. siciliu

rămînînd acolo un element neintegrat și caduc. Forma internă a unei tragedii este caracterul eroului principal care motivează nu numai faptele lui, dar și pe acele ale celorlalte personaje cu care el intrînd în conflict, determină laolaltă desfășurarea generală a acțiunii.

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

c) CLARIFICAREA

Față de caracterul întîmplător și dezordonat în care se înlănțuiesc stările noastre de conștiință în unitatea experienței, am văzut că arta reprezintă o încercare de organizare, ale cărei procedee mai importante le-am analizat mai sus. Dar spre deosebire de organizarea prin gîndire științifică, arta nu renunță la felul sensibil al experiențelor noastre, ci dimpotrivă, îl sporește. Un alt moment constitutiv al operei de artă este în consecință *clarificarea*. Cercetarea poate cîi siguranță distinge în cunoașterea lumii, mai ales așa cum ea se produce într-o mentalitate civilizată, pătrunsă mai mult sau mai puțin de disciplina științei, un *cortimutperceptivși xmulneomatic*, aspectul și semnificația lui. Dozajul acestor două elemente se produce de cele mai multe ori în avantajul celui din urmă. Puțină lume privind un copac sau un țărm de ape va reține înfățișarea lor strict individuală, așa cum ea este dată în conținutul perceptiv. Cei mai mulți vor identifica numai aceste obiecte, le vor înțelege, legîndu-le de clasa generală din care ele fac parte. Distingem în lucruri mai cu seamă categoria lor. Motivul acestei atitudini se găsește, după Bergson, în interesul practic cu care ne orientăm îndeobște în mijlocul lumii. „Ceea ce văd și ceea ce aud din lumea exterioară, scrie Bergson, este numai ceea ce extrag simțurile noastre pentru a ne lumina conduita. Tot astfel ceea ce cunosc cu privire la mine însumi este numai ceea ce răsare la suprafață și ia parte la acțiune. Simțurile și conștiința mea nu-mi dau din realitate decît o simplificare practică. În viziunea pe care ele mi-o oferă despre lume și despre mine însumi, diferențele inutile omului sînt șterse, asemănările utile sînt accentuate și astfel se desemnează mai dinainte căile pe care acțiunea le va urma. Aceste căi sînt acelea pe care întreaga umanitate, înainte de mine, a trecut. Lucrurile au fost clasate în vederea folosului pe care îl putem scoate din ele. Și ceea ce percep este tocmai această clasificare, mai mult decît culoarea și forma lucrurilor.”¹ Dar în opera de artă, produsul unor individualități care, după un Schopenhauer sau Bergson, au izbutit să se elibereze de obștescul comandament al practicii, dozajul dintre conținutul perceptiv și noematic ajunge la un alt raport. Fără îndoială că un peisaj sau un portret poate fi gîndit și în sfera unei clase generale de obiecte, recunoscînd că peisajul este o livadă sau portretul este un florentin din veacul al XV-lea. Fără îndoială că operele pot avea un *motiv*. Ceea ce însă interesează mai mult decît categoria lor sînt în peisaj sau portret jocul liniilor, armonia culorilor, efectele luminii. O atitudine orientată exclusiv estetic va tinde chiar la o eliminare cît mai completă a conținutului noematic. Încă din antichitate, Platon definește obiectele frumoase prin izolarea lor de orice semnificație, prin îndepărtarea oricărui motiv. „Ocupîndu-mă despre frumusețea

figurilor, scrie el *mPhilebos*, nu vreau să vorbesc despre acelea la care se va gîndi mai întîi mulțimea, cum sînt formele ființelor vii sau figurile din tablouri. Eu mă gîndesc numai la ceea ce este drept sau curb, plan sau spațial, obținut prin compas, riglă sau echer... Căci numai acestea nu sînt frumoase pentru ceva, ci în sine și prin origine.” Continuînd marea tradiție antică, un Winckel-mann trece în rîndul momentelor constitutive ale frumuseții artei, lipsa ei de semnificație, care o face deopotrivă cu apa curată, socotită cu atît mai prețioasă cu cît are mai puțin gust.² Este drept că pentru un Kant numai frumusețea liberă a naturii, nu și aceea a artei, este obiectul unei satisfacții fără concept. Dar artiștii au înțeles totdeauna că această formulă poate fi aplicată și operelor lor. „O figură bine desenată, notează Baudelaire în legătură cu Delacroix, îți insuflă o plăcere cu desăvîrșire străină de subiect. Voluptoasă sau teribilă, figura aceasta nu-și datorește farmecul decît arabescului pe care îl înscrie în spațiu.”³ Ceea ce ne vorbește prin artă este pînă la un punct forța și bogăția lumii sensibile, neatîrnată de semnificația ei intelectuală, morală, religioasă sau de alt fel.

Clarificarea ca un moment constitutiv al artei nu implică pentru operele ei obligația de a înfățișa numai plămuii clare, adică bine conturate și bine luminate. Pictura a obținut adeseori cu succes reprezentarea clarobscurului, a conturilor care se desprind din ceață, a luminilor tremurătoare răsfrînte de o suprafață lucie, a desigurilor de pădure. Muzica și poezia au știut de asemeni să reprezinte sentimentele și în general stările de spirit fără formă determinată, presimțirile, revelațiile fugitive, tendințele instabile și echivoce, acel „nu știu ce și nu știu cum” al poetului nostru. Au fost chiar teoreticieni care au recunoscut tocmai în această regiune incertă a conștiinței domeniul propriu al poeziei. Renumitul, *Je ne sais quoi*” al lui Bou-hours, în veacul al XVII-lea, misticismul romantic, vagul simbolist sînt tot atîtea principii ale unei estetici care recunoaște în lipsa de claritate însușirea de «ăpetenie a materialului propriu-zis poetic. Fără a cădea în acest exces, trebuie să recunoaștem că lipsa de claritate are și ea drept de cetate în artă, atunci cînd este tratată cu claritate artistică. Există în adevăr o claritate a neclarului. Ceea ce este misterios, fluent și nehotărît poate fi resimțit în operele artistice în toată forța caracterului său sensibil. Artă poate să-și îndrepte acțiunea de clarificare și asupra acestor aspecte ale naturii sau ale sufletului o-menesc.

Care sînt însă mijloacele clarificării? Fără îndoială că acțiunea de izolare și unificare sporește înfățișările artei în însușirile sensibile. Felurile momente constitutive ale artei lucrează în colaborare. Acțiunea unuia din ele potențează pe a celorlalte. Așa se întîmplă că izolarea aspectului artistic din legăturile care îl unesc cu restul realității dă calităților lui sensibile mai mult relief. Cînd percepem un obiect în conexitățile lui spațiale sau temporale, ca partea unui întreg, ca o verigă dintr-un lanț, ca o cauză sau un efect, îl percepem mai puțin drept ceea ce este el în realitatea lui strict individuală, care este totdeauna o realitate sensibilă. Cunoștința raportată la totalitatea unui întreg spațial sau la aceea a unei serii temporale este accentuată noematic. Înțelesul atîrnă mai greu într-o astfel de cunoștință decît conținutul perceptiv. Dimpotrivă, prin izolare, **Conținutul** perceptiv devine mai bine accentuat, în timp ce semnificația este împinsă în planuri mai umbrite. Tot astfel unificarea, prin gruparea elementelor unui aspect către centrul lui, solicită nu numai izolarea, dar și clarificarea lui. Căci, fără îndoială, percepem mai bine ceea ce este organizat și unificat decît ceea ce este haotic și disparat. Dar în afară de aceste mijloace cu totul generale ale clarificării, există unele ținînd de firea specială a feluritelor arte. Enumerarea lor sistematică și integrală cade în sarcina teoriei diverselor arte. Aci, ca și în cazul celorlalte momente constitutive ale frumosului artistic, trebuie să ne mulțumim cu cîteva exemple.

Unele mijloace ale clarificării se rapoartă la direcții și dimensiuni. Fără îndoială, orice obiect în spațiu are o înălțime, o lățime și o adîncime. Dar

numai în percepția operelor plasticii dimensiunile capătă un relief deosebit. Astfel, un templu grecesc ni se pare a se dezvolta mai cu seamă în lățime, pe cînd o biserică gotică urcă în înălțime. Pentru a obține acest efect, templul grecesc întrebuințează colonada; pe cînd goticul folosește turnul și săgeata lui. Cînd arhitecții Renașterii voiau să marcheze orizontala, ei trăgeau cîte un rînd de ciubucuri între etaje, ca de pildă în Palazzo Medici al lui Michc-lozzi, din Florența. Uneori însă era subliniată verticalitatea, ca în Palazzo Rucellai al lui Leon Battista Alberti, prin ajutorul șirului de coloane late așezate între ferestrele fiecărui etaj. Adîncimea este marcată mai cu seamă în interiorul monumentelor arhitectonice, de pildă prin colonadele care se desfășoară de o parte și de alta a navei în catedralele gotice. Marcarea dimensiunilor se petrece și în pictură sau sculptură. Pentru înălțime și lățime, operația marcării este mai ușoară în pictură, care se desfășoară în planul bidimensional. Adîncimea este obținută prin articularea tabloului în mai multe planuri succesive, fiecare din acestea fiind ocupate de cîte un obiect micșorat după legile perspectivei. Sculptura se desfășoară în spațiul tridimensional și are posibilitatea să accentueze oricare dintre dimensiuni. Cum însă operele ei sînt îndeobște privite din afară, cu ușurință ele ne-ar putea apărea comprimate în plan. Din această pricină, adeseori sculptorii combină perspectiva frontală cu cea laterală, întorcînd capul statuii către dreapta sau stînga privitorului și făcîndu-ne astfel să percepem și adîncimea ei.

Alteori sînt evidențiate cu multă energie formele. Așa făcea un Polyclet *mDoryphorul* său, cînd accentua linia de îmbinare a trunchiului cu picioarele, stilizînd-o în forma unei curbe regulate. Stilizarea este de altfel un procedeu mai general în artele plastice, constînd din reducerea formelor vii la schema lor geometrică. Simplificarea conturului aparențelor vii prin apropiere de tipul lor rațional este unul din cele mai eficace mijloace de clarificare a formei. Ea a fost întrebuințată totdeauna, în tot cazul cu mult înaintea cubismului modern, care nu este decît excesul acestui procedeu. Un exces care nu aduce decît o retrogradare a organicului la inorganic, a naturii vegetale și animale către mineral și care nu dovedește decît în ce măsură a sărăcit fantazia unora dintre artiștii moderni. Clarificarea coloristică are șiea un întins cîmp de aplicație. Un ochi de rînd percepe rareori nuanțele culorii, gradele ei felurite de saturație, claritate și luminozitate. Cine se mulțumește să identifice o culoare o face de obicei prin asimilare cu aparența ei cea mai saturată. Obiectele sînt pentru majoritatea oamenilor roșii, albastre, galbene etc, înțelegînd de fiecare dată roșul, galbenul, albastrul cel mai saturat. Este destul să auzim povestindu-se despre fețe galbene ca ceara, despre ochi albaștri ca cerul, despre un păr negru ca pana corbului, pentru a ne convinge că în percepția și amintirea culorilor oamenii sînt lipsiți de- obicei de sentimentul oricărei nuanțe. Intemeindu-se pe astfel de experiențe, un psiholog ca Herring a putut construi noțiunea „culorilor memoriei" (*Gedächtnisfarbe*), care sînt totdeauna culorile cele mai saturate.⁴ În această monotonie și simplitate a sistemului coloristic obștesc, pictura introduce varietate și nuanțare, întrebuințînd alături de culorile locale tonurile și valorile. În felul acesta reușește pictorul să vrăjească în fața noastră un univers coloristic de o mare forță și fecunditate.

În același fel lucrează poezia. Orice limbaj omenesc este plin de locuri comune, de expresii consacrate. Poetul se pricepe să desfacă aceste clișee, sancționate printr-o întrebuințare generală, și să asocieze cuvintele limbii după raporturi inedite. Limba capătă pe această cale o viață nouă, și conținuturi care rămîneau disimulate sub locurile **110** comune tradiționale devin acum exprimabile. Tezaurul lingvistic vocabularul și formele omului de rînd sînt apoi cu totul reduse. Din miile de cuvinte ale unei limbi culte, omul obișnuit întrebuințează abia cîteva sute, felurite după profesia și clasa

socială căruia îi aparține, dar niciodată prea numeroase. Limba poetului este mai bogată și facultatea sa de a exprima devine mai întinsă. Această bogăție a termenilor permite apoi acordarea lor cu observații sau experiențe intime mai diferențiate și creează astfel *virtuteaproprietă(ii)*. Uneori proprietatea este însă depășită, și tocmai întrebuințarea improprie a cuvintelor, ca în metaforă, este menită să sporească intuitivitatea limbii. Metafora este apoi numai una din numeroasele figuri verbale sistematizate de vechea retorică: hiperbolă, catachresă, sinecdocă, metonimie, antonomază etc, a căror funcțiune este deopotrivă a spori în imaginația cititorului imaginea concretă a lumii. În această privință cercetarea modernă a produs unele îndoieli de care trebuie să luăm act. Încă din antichitate poeziei i se rezerva un rol deopotrivă cu al plasticii, rolul de a evoca lucrurile în aparența lor sensibilă. *Ut pictura poesis*, spuneau cei vechi. Lessing, care a izbutit să tragă linii precise de demarcație între plastică și poezie, rămînea totuși la aceeași concepție cu privire la scopul unitar al acestor două arte, deosebite numai prin mijloacele pe care ele le întrebuințează pentru a-l atinge. Poezia, spunea Lessing, evocă prin povestire; plastica, prin prezentare în spațiu. Abia în zilele noastre vechea idee despre unitatea poeziei cu plastica a primit un atac mai masiv. Astfel, pentru un Th. A. Meyer sau M. Dessoir, cuvintele limbii sînt încărcate cu o energie sentimentală egală cu aceea a intuițiilor concrete, pe care ele o degajează chiar atunci cînd nu trezesc reprezentări ale imaginației, cum în realitate nu se întîmplă niciodată.⁵ Numai fiindcă termenii abstracți ai limbii stîmesc aceleași sentimente ca și intuițiile sensibile corespunzătoare, ni se pare că le avem și pe acestea din urmă, deși în realitate ele nu apar de loc conștiinței. Să ne închipuim de altfel ce tumult și ce confuzie ar provoca în mintea noastră încercarea de a traduce în imagini comunicările limbajului. Nici metafora, nici ceilalți tropi nu urmăresc de fapt acest rezultat. Ele nu urmăresc și nici nu obțin să ne transmită intuițiile lucrurilor, ci numai de a le face mai impresionante, de a le însoți cu un coeficient mai intens al trăirii. Clarificarea nu ar lucra în cazul acesta în sensul promovării într-o lumină mai vie a conștiinței a conținutului perceptiv al lucrurilor, ci a conținutului lor sentimental. Și cu toate acestea nu mi se pare că limbajul poetic este lipsit de orice virtute intuitivă. Pe trunchiul sentimentului poetic al lucrurilor înfloresc numeroase imagini de-ale lor, numai că acestea nu sînt dedublări imaginative ale întregurilor, ci revelații ale unuia sau altuia din aspectele lor, sau sclipiri fugitive ale masei lor indistincte și pitorești. Poezia nu proiectează în imaginație, ca pe un ecran, filmul bine luminat al universului vizibil. Ea favorizează mai degrabă o viziune impresionistă a lumii, și puterea ei intuitivă nu apare problematică decît acelor care îi cer vizibilitatea distinctă a unei copii fotografice.

d) IDEALIZAREA

Prin operația izolării, ordonării și clarificării, fragmentul de materie sau grupul de fapte ale conștiinței prelucrat de artist a dobîndit o însușire ideală, care alcătuiește un al patrulea moment constitutiv al operei de artă. Izolată din înlănțuirea aspectelor și evenimentelor și constituită ca o unitate care pare a avea principiul determinării în ea însăși, opera de artă nu mai aparține lumii experiențelor noastre comune, în care orice realitate este legată cu altele și determinată de acestea. Pe de altă parte, cum opera de artă înfățișează un conținut perceptiv, accentuat cu atît mai energic cu cît semnificația lui este împinsă mai în umbră, se poate spune despre ea că mai mult *apare* decît *există*. Categoria existentului presupune reprezentarea unui

substrat, adică a unei realități care stăruie independent de chipul în care ea apare conștiinței și necondiționată de funcțiunile ideale prin care spiritul o ia în stăpânire. Oricare ar fi varietatea aparențelor lui, existentul rămîne identic cu sine și stăruind chiar după stingerea ultimei conștiințe omenesci. Opera de artă nu aparține însă existenței, ci aparenței. Ea este un mod de a apărea al lucrurilor și este, ca atare, condiționat și corelaționat cu unele funcțiuni ale spiritului, precum vizualitatea, audiția, imaginația etc. Deși în teorie pură, după cum s-a încercat și în șirul acestor paragrafe, opera de artă poate fi considerată neatârnat de conștiința care o reflectă, pentru a putea determina pe această cale particularitățile structurii ei obiective: progresul cercetării trebuie să arate că ne găsim aci în fața unei simple ipoteze și că după adevărul complet al lucrurilor arta rămîne totdeauna corelaționată cu spiritul omenesc. Fiind un fel de a apărea, ea este un fel de a apărea pentru conștiința umană. Particularitățile structurii ei sînt în mod permanent adaptate funcțiunilor conștiinței. Izolată din mijlocul lumii, necondiționată de ea, simplă aparență, trebuie să recunoaștem artei o însușire *ideală*. Idealitatea artei se poate determina însă și prin precizarea raportului ei cu categoria realului. Numim *real* tot ce poate intra în țesătura experienței noastre practice, tot ce ne poate influența într-un chip oarecare voința. În acest înțeles o fantomă este reală atîta timp cît credem în ea și ne comportăm în consecință. În momentul în care pierdem această credință și recunoaștem fantoma, ca fantomă, ca simpla proiecție a unei reprezentări a spiritului, ea devine *ireală* și ideală.

Idealitatea artei nu este însă a irealității. Irealitatea se opune realității în cuprinsul aceleiași sfere. Ele sînt produsul unei măsuri comune. Realitatea sau irealitatea unui lucru se precizează pentru noi prin deopotrivă lor raportare la practică. Cu operele artei se întîmplă însă altfel. Idealitatea artei este *ăreală*. Artă nu este evaluată de noi în raport cu practica. Opoziția ei față de realitate nu este a irealității. Artă se opune realității dintr-o altă sferă. Un portret nu este o fantomă și nici măcar iluzia unui om viu. Este destul să privim portretul prin stereoscop și să provocăm iluzia realității lui amestecată cu conștiința că ne găsim numai în fața unei iluzii, adică a unei irealități, pentru ca însușirea estetică a portretului să dispară. Lipsite de caracter estetic sînt și toate acele picturi din categoria numită „*trompe l'oeil*”. Constatarea atributului de arealitate al artei ne îngăduie să judecăm la justa ei valoare o teorie ca aceea a lui Konrad Lange, pentru care artă se întregește din două serii de reprezentări, dintre care una favorizează iluzia (prin asemănare cu formele și culorile obiectelor din natură, prin situare în perspectivă etc), iar cealaltă distruge și anulează această iluzie (prin vizibilitatea procedeele tehnice, prin stilul personal al tratării artistice etc.)¹. Artă, ca unitate estetică, nu urmărește nici să stîrnească iluzia, nici s-o corecteze, pentru că aparența ei se dezvoltă într-un plan exterior distincției dintre realitate și irealitate, și anume, în planul arealității. Am spus, artă ca unitate estetică, deoarece prin elementele extraestetice pe , care le cuprinde, prin suma valorilor sociale, morale, teoretice sau religioase pe care le subsumează în unitatea estetică a operei și în măsura în care aceste valori sînt considerate separat și desprinse din unitatea lor, este evident că artă se poate întreșe cu viața practică și are în această calitate o incontestabilă realitate.

Pentru a obține această înălțare în planul ideal al arealului, artă întrebuițează, în afară de mijloacele generale analizate pînă acum, o seamă de mijloace speciale. Mai întîi, în ce privește artele figurative, ele renunță la una sau alta dintre dimensiunile sau calitățile realității. Pictura și desemnul amputează dimensiunea adîncă a obiectelor, reprezentînd spațiul în plan. Sculptura renunță la culoarea reală a obiectelor, înlocuind-o cu aceea uniformă a materialului pe care îl folosește. Dacă totuși grecii își colorau statuile sau întrebuițau pietre prețioase colorate, ca în cazul statuii Athenei din cella Parthenonului, datorită lui Phidias, aceste culori nu erau

niciodată ale realității. Culoarea nu urmărea decît să adauge valorii plastice o nouă valoare decorativă sau să îmbogățească statua zeului cu niște materiale prețioase, ca un semn al reverenței cu care se cuvenea a fi înconjurată și în acest din urmă caz, din niște motive religioase, extraestetice. Intenția decorativă este evidentă și într-o statuie ca *Beethoven* a lui Max Klinger, unul din puținii sculptori colorişti moderni. Dar aci tendința arheologizantă, apropierea programatică de greci poate să fi lucrat ca un alt motiv. Niciodată culoarea în sculptură n-a urmărit să modifice caracterul ei areal, așa cum ar face viziunea stereoscopică în pictură. Rațiunile culorii în sculptură trebuiesc totdeauna căutate în altă parte. Materialele artei se adresează apoi numai simțurilor superioare, văzului sau auzului, adică acelor simțuri care înregistrează însușirile obiectelor ca ceva străin de noi și de sfera determinărilor noastre practice. Prin forma lor, prin culoare și structura lor aparentă, prin sonoritatea lor, lucrurile ne rămîn exterioare. Prin temperatura lor însă, prin gustul sau prin mirosul lor, ele pătrund în noi, se amestecă cu senzațiile pe care le primim de la organele noastre 114

și pot deveni motivul unor acțiuni de apropiere și însumare a lor în propriul nostru organism sau de îndepărtare și eliminare a lor. Neutralitatea practică a materialelor este o regulă de la care artă nu se îndepărtează niciodată. Simfoniile de parfumuri pe care le închipuia eroul romanului *A Rebours* al lui Huysmans, dacă ar fi fost realizate vreodată, n-ar fi avut o valoare estetică mai mare decît statuile de șocolată și catedralele de zahăr expuse uneori în vitrinele cofetăriilor. Neutralitatea practică a materialelor artistice face din ele obiectul unor intuiții de tipul intuițiilor intelectuale. După cum ideile ca niște existențe separate de noi aparțin unei sfere eterogene și ideale, tot astfel și însușirile vizuale sau auditive ale operelor de artă. Idealitatea lor se constituie astfel și pe această cale.

Dar idealitatea artei rezultă și din faptul că reprezentările ei par a aparține mai mult decît domeniului *realității* aceluia al *necesității*. Încă din antichitate, comparînd poezia cu istoria, Aristoteles putea preciza în *Poetica* sa că „cea dintîi e mai adevărată decît cea din urmă, istoria înfățișînd numai ceea ce s-a întîmplat, pe cînd poezia ceea ce ar fi trebuit să se întîmple”. Fără îndoială că în realitate principalul se amestecă tot timpul cu secundarul și esențialul cu accidentalul. Această stare de lucruri o scoatem în evidență atunci cînd vorbim de iraționalitatea realului. Artă corectează această iraționalitate, apropiînd lucrurile și evenimentele de tipul lor necesar și rațional, în acest scop, ea operează o alegere printre trăsăturile realității, reținînd esențialul și îndepărtînd accidentalul. Dar cum printre cele esențiale există grade felurite, artă se pricepe să intensifice principalul, subordonîndu-i secundarul. Prin selecționare, intensificare și ierarhizare izbuteste artă să promoveze realitatea către forma ei necesară și s-o înalțe pe această cale într-o regiune ideală. Dar a selecționa, a intensifica și a ierarhiza presupun numeroase acte de evaluare. Ceea ce este esențial sau întîmplător, principal sau secundar, de o importanță mai mică sau mai mare nu sînt niște date pe care conștiința le găsește mai dinainte constituite în experiență, ci produsul prețuirii ei, și ca atare niște elemente pe care abia conștiința le introduce în realitate. Să adăugăm că acțiunea de evaluare care despică masa realului în important de felurite grade și în neimportant și întîmplător se face prin raportare la un anumit criteriu, la ideea unei anumite valori. Care este acest criteriu? Care este valoarea care dictează toate

aceste evaluări și se recompune din ele? O părere foarte veche a esteticii recunoaște această valoare în ideea *normală* a omului, în reprezentarea *tipicului* omenesc. O astfel de părere are însă nevoie de fundamentele corectări și precizări. Căci mai întîi nu este adevărat că artă a înfățișat vreodată un om în genere și că prin referire la el a executat ea totdeauna acele operații de evaluare pe care le-am amintit mai sus. Chiar statuara

elenă, care trece drept prezentarea celui mai general tip omenesc, a arătat în felurile ei epoci o preferință marcată pentru una sau alta dintre vârstele omului. Idealul efebului, al tînărului între 16 și 20 de ani, ajuns la plenitudinea dezvoltării sale fizice, nu se constituie decît în secolul al V-lea. Aceasta este *virstaDiscobolu-lui*, a *Doryphorului*, a *Diadumenului*. În veacul al IV-lea și apoi în epoca elenistică, reprezentarea maturității, a bătrîneții și a copilăriei încep să intre în drepturile lor. Omul reprezentat nu devine astfel mai puțin normal, ci își schimbă numai vîrsta.² Determinarea prin vîrstă este una din acelea care particularizează mai puțin tipul omenesc, și din acest punct de vedere arta grecească putea fi înțeleasă ca prezentarea unui om în genere, a tipicului uman. Cînd alte determinări se adaugă, provenind fie din sex, naționalitate, clasă socială, profesiune, caracter individual, fie din totalitatea acestora, generalitatea tipului omenesc se restrînge mai mult și arta evoluează către forma caracteristică. Un grad anumit de caracteristicism este indispensabil reprezentărilor artei, dacă este vorba ca ele să nu degenereze în niște scheme cu totul inexpressive. Dar înfățișînd indivizi diferențiați după una sau alta din categoriile de mai sus, arta reprezintă totuși oameni și prin urmare însușirile absolut generale ale speței noastre joacă un anumit rol, după cum atunci cînd reprezintă alte exemplare animale sau vegetale, caracterele universale ale diverselor spețe biologice intră și ele cu o parte în reprezentarea artistică a exemplelor care aparțin sferei lor. Atributele generale ale speței rămîn însă totdeauna învăluite în figurațiile artei și nu ajung a fi percepute decît atunci cînd lipsesc sau cînd sînt înlocuite, ca de pildă în acele caricaturi, produse artistice minore, în care un tip omenesc este stilizat după asemănarea lui cu unele animale sau un animal este stilizat prin apropierea lui de tipul uman. În toate celelalte cazuri, însușirile specifice rămîn latente în operele artei, ceea ce ne vorbește din ele fiind mai mult forța și pregnanța individualității. Prin extragerea și intensificarea acestei energii a individualității, cu un suCces pe care natura îl obține rareori în realitate, se completează acțiunea idealizatoare a artei.

Trebuie în fine repetat că momentele constitutive ale artei, ca realitate estetică, își sprijină acțiunea lor în mod reciproc. Nu exagerăm nicidecum caracterul sistematic al construcției noastre spunînd că fiecare din aceste momente constitutive este secundat de oricare dintre celelalte. Pentru obținerea unui produs unitar și al cărui scop este intrinsec, adică a unei opere a tehnicii care atinge caracterul de totalitate și perfecțiune al naturii, conlucrarea izolării cu ordonarea, clarificarea și idealizarea este indispensabilă. Lipsa unuia singur dintre aceste momente compromite valoarea estetică a operei, care nu poate fi garantată decît de convergența lor.

4. TIPURILE ARTISTICE

Dezvoltările noastre de pînă acum ne-au dus la convingerea că opera de artă este o modalitate de organizare a materiei și a datelor senzoriale ale conștiinței. Am analizat în paginile anterioare care sînt principiile fundamentale ale acestei organizări, recunoscîndu-le în izolare, ordonare, clarificare și idealizare. Arătasem însă mai înainte că forma pe care o ia o operă de artă atîrnă de natura valorilor eteronome subordonate unității sale estetice. Materialele și datele sensibile pe care le prelucrează arta nu au un caracter brut. Ele sînt străbătute de o semnificație și raportate la anumite valori ale culturii, mai înainte ca artistul să le folosească în opera sa.

Aceste materiale nu sînt nici brute, nici pasive. Ele sînt încărcate oarecum cu o forță dinamică, în stare să determine forma viitoare a operei de artă. Apoi, elementele care printr-o operație de disociere strict teoretică primesc numele de conținut și formă ale unei opere de artă se găsesc într-o

117

relație funcțională permanentă. Forma unei opere de artă devine ceea ce conținutul ei ideal de valori îi indică. Există deci feluri speciale ale izolării, ordonării, clarificării și idealizării, determinate de natura particulară a conținutului de valori eteronome asupra căruia aceste procedee se aplică. Cercetarea noastră trebuie să se îndrepte acum spre stabilirea acestor permanențe funcționale, descriind felurile *tipuri artistice*. Înțelegem deci printr-un tip artistic acea clasă logică în care sînt coordonate toate operele artistice diferențiate analog în structura lor după natura înrudită a valorilor pe care aceasta le cuprinde. Fără îndoială că operele care intră în unitatea aceleiași clase, în cadrele aceluiasi tip artistic nu coincid întru totul, conținutul lor foarte personal determinînd o formă strict individuală. Varietatea indefinită a operelor de artă nu poate face inutilă însă încercarea de a le stăpîni intelectualmente, grupîndu-le după afinitățile conținutului și după similitudinile structurii lor. Vom clasifica felurile tipuri artistice în ordinea celor patru momente constitutive ale operei de artă, începînd cu tipurile rezultate din modalitățile speciale ale izolării. •

a) SFÎNTUL, OMUL REPREZENTATIV ȘI OMUL DE RÎND

Proiectarea în spațiul artistic este un procedeu obștesc al izolării. Spațiul artistic se caracterizează apoi totdeauna prin aceeași eterogenitate și opoziție față de spațiul experienței practice, care face că în artele plastice personajele figurate par a privi din lumea lor către noi, după cum noi privim din lumea noastră către ele. Dar . spațiul artistic, avînd totdeauna aceleași atribute, se dezvoltă uneori cu mult deasupra liniei orizontului nostru, încît figurile înscrise în cadrul lui sînt așezate la o înălțime inaccesibilă, departe parcă de planul existenței reale și de frămîntările ei. Acesta este -între altele cazul mozaicurilor bizantine, de pildă al teoriei de Fecioare și martiri înșirați pe friza interioară a bisericii S. Apollinare Nuovo din Ravenna. Alteori figurile sînt readuse la linia orizontului și, cu toate că opuse, totuși coordonate cu planul existenței noas-**118** tre. Un portret din Renaștere, unul din gentilomii sau patricienii din pînzele unui Raffael sau Tintoretto sînt priviți de pictor de la nivelul lui și nu dau niciodată impresia că domină existența. Aceasta nu se întîmplă nici chiar atunci cînd figurile pînzelor Renașterii sînt ale unor sfinți, care după întregul stil al aparenței lor rămîn totuși ale unor nobili și patricieni. Marea lor distincție face din ei niște figuri reprezentative ale timpului și societății lor, peste care ei nu se ridică însă în absolut și eternitate. S-a observat într-acestea că în naturalismul olandez și flamand, în pictura de gen a Țărilor de Jos, figurile sînt adeseori coborîte sub linia orizontului, încît artistul pare a le privi de sus.¹ Oamenii considerați astfel aparțin de obicei poporului mărunt și scenele comune sau burlești în care sînt implicați justifică această atitudine superioară a artistului. Să se observe în această privință fragmentul de stampă *Elefantul înarmat a* lui Hyeronimus Bosch *smȘedinfa de muzică* a lui Adr. van Ostade. După cum așadar spațiul artistic este superior, coordonat sau inferior spațiului practic, rămînîndu-i în toate împrejurările opus, figurile înscrise în cadrul lui iau caracterul sfîntului, al omului reprezentativ sau al omului de rînd. Ceea ce determină în toate aceste împrejurări modalitățile izolării artistice este o anumită experiență a umanului, un anumit sentiment de distanță socială față de om, prin unnare o valoare etero-nomă cu repercusiunile ei asupra structurii operei de artă.

Dar faptul de a figura sfântul, omul reprezentativ sau omul de rînd are numeroase alte consecințe asupra particularităților plastice ale operei. Artistul care înfățișează sfântul se va feri de o caracterizare prea amănunțită a fizionomiei lui individuale și de redarea mișcării. Tipismul static al înfățișării lui se asociază mai bine cu transcenden-talismul sacru. Dimpotrivă, omul reprezentativ, privit de la o distanță potrivită, va fi mai bine studiat în particularitățile fizionomiei lui, totuși nu cu minuția naturalistului, care permite acestuia din urmă să observe și să descrie grimasele și tarele cele mai intime. Cine privește cu superioritate pe semenii săi se găsește în situația de a pătrunde în intimitatea lor psihologică cu o indiscreție pe care nu și-o permite niciodată deferenta în care ne menținem cînd frecventăm pe oamenii distinși și de seamă ai societății noastre. Sentimentul eteronomic al distanței sociale mi se pare așadar răspunzător și de gradul felurit de caracteristici sm care s-a introdus în pictura Renașterii și a naturalismului flamand. Pictura sfîntului și a omului reprezentativ este apoi totdeauna individuală, deși din motive felurite. Sfîntul rămîne unic pentru că este absolut și etern. Semnificația lui nu se desăvîrșește în societate. El n-are deci nevoie să fie figurafîn relație cu alte ființe. Chiar atunci cînd mozaicurile bizantine prezintă mai multe figuri sacre, ele nu compun un grup, rămînînd fără relație unele față de altele, într-o succesiune de staturi identice ca și înțelesul lor invariabil și etern. Unicitatea omului reprezentativ în portretele Renașterii provine însă din faptul că el este o ființă în care forțele sufletești s-au armonizat, integrînd o personalitate autonomă. Sfîntul este unic pentru că stă deasupra vieții sociale; omul, reprezentativ, pentru că a reușit să se facă neatîrnat față de ea prin personalitate. Omul de rînd nu s-a ridicat însă la această demnitate. El este un produs al mediului său, un exemplar al turmei sale, și din această pricină el nu poate fi caracterizat decît integrîndu-l în acele scene de moravuri, scene de circiumă, de intimitate domestică, de viață profesională, care au fost marea descoperire a naturalismului flamand. Omul reprezentativ al Renașterii este și el figurat adeseori însoțit de alte personaje, dar toate deopotrivă alcătuiesc tot atîtea portrete. Relația dintre ele nu este atît de activă ca în naturalismul flamand, unde personajele nu există decît prin gruparea lor, prin împletirea lor în acele scene de intimitate sau de schimburi violente de pasiuni, cum viața poporului prilejuiește atît de des. Distincția omului reprezentativ îl menține în acea rezervă superioară care îl împiedică să se cheltuiască prea mult sau să se împărtășească cu o lipsă de măsură plebeiană. Mărginiți în limitele personalității lor închegate și distinse, oamenii pînzelor Renașterii își rămîn, chiar atunci cînd sînt figurați împreună, destul de exteriori, și

fiecare din ei reclamă pentru el însuși atenția specială, îndreptată către caracterul lui particular, pe care o cere și figura individuală în portret.

Se înțelege că întrucît sînt niște tipuri artistice obținute prin izolarea într-un spațiu artistic felurit, sfîntul, omul reprezentativ și omul de rînd vor reveni în istoria artei ori de cîte ori se ya reproduce sentimentul corespunzător al distanței sociale. Exemplele împrumutate artei bizantine, portretisticii Renașterii și naturalismului flamand nu sînt decît niște cazuri particulare aparținînd unor clase

mai largi. Se înțelege de asemeni că tipurile amintite aci nu pot aparține numai artelor plastice. Poezia, ca a doua artă în care sentimentul distanței de semenii poate avea un rol, cunoaște și ea tipurile acestea, numai că după mijloacele proprii acestei arte proiectarea în spațiul artistic se asociază aci cu aceea în timpul artistic. Figurile sacre și legendare ale eposurilor homerice și ale tragediei grecești nu sînt făcute dependente de împrejurări de timp și de loc precise. Timpul și spațiul au în aceste opere nedeterminarea distanței lor legendare. Mai precizat este spațiul și timpul tragediei franceze și elisabctane, deși nu atît ca în teatrul și romanul istoric și naturalist al veacului al XVIII-lea și al XIX-lea, privesc uneori din distanța unui entomolo-gist. Din aceste cauze, caracterul personajelor în poezia antică este rareori descris. Clasicismul veacului al XVI-lea și al XVII-lea, consi-derînd omul de la acea distanță potrivită, dar respectuoasă, care îl poate face să apară ca un întreg, a excelat ca nimeni altul în prezentarea caracterelor bine definite și monumentale. Adevărata replică literară a portretisticii Renașterii este omul lui Shakespeare și Racine, personalități de nobili deopotrivă cu acei din pinzele lui Rafael, Tizian și Tintoretto sau din sculpturile lui Donatello. Curiozitatea pentru nuanțele sufletești devine însă superioară chiar începînd din veacul al XVIII-lea, și nu este de mirare că subiectele care par mai bine adaptate noii investigații psihologice sînt împrumutate cercului social din care fac parte Figaro al lui Beaumarchais_ sau unele din personajele pieselor lui Marivaux și Diderot, adică lumii mărunte sau burgheze, considerate cu acea apropiere și superioritate, al cărei model fusese stabilit cu două veacuri* mai înainte de pictura de gen a Țărilor de Jos. De asemeni, acțiunea începe să se desfășoare în timpul prezent. Societății contemporane îi place să se recunoască în aceste opere. Din aceste inițiative se dezvoltă mai tîrziu realismul și naturalismul secolului al XIX-lea. Evident, eposul, romanul și drama n-au putut considera niciodată omul izolat. Dar relieful eroic al personajelor principale în poezia clasică veche și modernă menține analogia cu unicitatea figurii sfîntului în bizantinism și a omului reprezentativ în portretistica Renașterii. Tot astfel, există o apropiere indiscutabilă între interesul pentru moravuri care alimentează pe de o parte pictura de gen, pe de alta literatura

* în toate edițiile anterioare, *decenii* Corectat după înțeles, (n. ed.).

c 10-EMetka

naturalistă. Modalitățile felurite ale izolării se leagă astfel cu numeroase consecințe, toate dezvoltându-se deopotrivă dintr-o anumită experiență socială a umanului, din anumite valori eteronomice al căror răsunet în artă poate fi urmărit pînă departe.

b) PEISAJ TRANSCENDENT, PEISAJ IMANENT ȘI NATURĂ MOARTĂ

Tipurile de izolare pe care le-am stabilit rezultă dintr-un anumit sentiment de relație cu omul. Dar un sentiment de relație se poate urzi și față de natură, și din modalitățile lui particulare apar trei tipuri felurite în prezentarea ei, despre care urmează să ne ocupăm acum. Natura ne este dată totdeauna în opera pictorilor ca ceva opus față de lumea experiențelor noastre practice și concrete, dar această opoziție se poate produce dintr-o lume superioară, dintr-una coordonată sau dintr-una inferioară. Este evident că un peisaj din mozaicurile bizantine, ca acela care înconjoară pe *Bunul păstor* în Mausoleul Gallei Placidia la Ravenna, este văzut de jos, în timp ce un peisaj naturalist sau impresionist este văzut îndeobște de la același nivel, iar o natură moartă de Snyders, de sus. Totuși, această izolare a aspectului peisagistic într-unui sau altul din nivelurile spațiului artistic nu traduce singur sentimentul specific de relație al omului cu natura și nici nu este indispensabil pentru a-l exprima. Astfel, un peisaj eroic de Poussin, cum este acela din Muzeul de la Berlin, înlățișind pe evanghelistul Matei cu îngerul în mijlocul câmpiei romane, deși nu folosește perspectiva superioară, este totuși resimțit ca o înfățișare a naturii care domină ființa umană, prin vastitatea orizontului, prin măreția gestului care a trasat colinele și a însămîntat cu o vegetație luxuriantă întreg ținutul, prin monumentalitatea construcțiilor arhitectonice din zare. Este aci unul din acele peisaje în mijlocul cărora omul se simte mic și covîrșit. Natura îl depășește și îl domină. Natura este aci transcendentă omului. Dar această transcendență nu este obținută prin izolarea într-un nivel superior al spațiului, ci printr-un anumit accent de valoare care leagă de aspectul obiectiv reprezentarea superiorității și dominației. Se poate stabili aproximativ momentul în care apare acest tip de peisaj și valorile eteronomice care au contribuit să-l determine. Acest moment coincide cu Renașterea și cu modificarea imaginii astronomice a lumii prin introducerea dimensiunii infinitului în cuprinsul ei. Înlocuirea icoanei statice și mărginite a lumii, vie în antichitate și evul mediu, prin aceea a unei lumi în devenire și infinite, grație unui Nicolaus Cusanus și Giordano Bruno, a avut o repercusiune asupra sentimentului de relație cu natura, printre ale cărui manifestări trebuie trecut și tipul peisajului transcendent de care ne ocupăm. Dar cum infinitatea nu este reprezentabilă și nu constituie imagine, gîndul despre infinitul naturii nu poate intra în reprezentarea ei plastică decît sub forma măreției ei sublime și covîrșitoare. În această formă apare mai întîi natura în planul adînc. al unora dkl portretele și compozițiile Renașterii, pînă cînd invadează și cucerește pentru ea întreaga scenă, ceea ce se întîmplă cu plinătatea abia în veacul al XVII-lea. Dar gîndul de a obține reprezentarea infinitului a lucrat și în alte direcții, producînd acea pictură a luminii imateriale, a atmosferei nelimitate în care excelează un Claude Lorrain, un Willem sau Adriaen van de Welde.

Pentru a înțelege mai bine acest peisaj este necesar să-l comparăm cu acela coordonat omului, ca în pînzele impresionistilor moderni. Aci nu mai întîmpinăm aspecte care ne depășesc prin măreția lor, ci colțuri întîmplătoare sau familiare de natură, o bucată de cîmp, un luminiiș de pădure, cîțiva copaci, vreun aspect surprins în mediul nostru obișnuit și pe care îl vedem în toate zilele. Natura nu se mai recomandă aci prin calități

excepționale și reprezentative. Pictorii acestui tip nu mai caută natura frumoasă, subiectele excepționale. Chiar natura cea mai umilă și chiar cea urîță, vreo periferie de oraș sau vreo stradă cu mizere construcții, devine o temă bună pentru ei. Căci natura reprezentată aci nu mai este aceea care ne domină dintr-un plan al transcendenței, ci una care se amestecă cu sufletul nostru, îl pătrunde și îi este immanentă. Despre astfel de peisaje a putut spune Amiel că sînt niște „stări de suflet”. Cernerea luminii printre frunzele copacilor într-o pînzăde Corot, reflexele luminilor orașului în asfaltul umezit de ploaie sau aglomerația indistincă a unui bulevard parizian într-o pînză de Renoir, silueta orașului văzut prin ceața serii ca într-una din pînzele de la Avignon ale lui Paul Signac sensibilizează oarecum poezia immanentă a existenței. Natura nu mai este resimțită aci *caobiect*, cao realitate care se întinde de la limitele eului și prezintă o rezistență față de el. Ea se rezolvă în senzațiile eului și se construiește din ele. Renașterea cucerise ideea unei naturi ca un ansamblu de fenomene conduse de legi necesare și obiective, independente deci de variațiile subiectivității umane. Obiectivitatea monumentală a unui peisaj de Poussin sau Rubens este echivalentul plastic al unei astfel de concepții științifice a naturii. Modernii au subiectivizat însă ideea naturii făcînd din ea un conținut al conștiinței. Cu multă îndreptățire a putut deci un cercetător ca R. Hamann să raporteze impresionismul modern la doctrina unui E. Mach, pentru care realitatea se rezolvă în senzații.¹ Uneori coordonarea peisajului cu subiectivitatea se face chiar prin regiuni mai profunde ale acesteia. Astfel, un peisaj de Van Gogh, vreo stradă din Arles, cu solul surprins parcă într-o oscilație seismică fabuloasă, cu arborii încremeniți într-o mișcare spasmodică, reține în el imaginea unei experiențe sufletești dramatice. Este aci o coordonare a omului cu natura, o saturație a naturii cu valori morale, al cărui echivalent literar îl putem găsi într-aceea descriere adeseori citată din *Madame Bovary* a lui Flaubert: „*Elle sort\ t. Les murs tremblaient, le plafond l'ecrasait; et elle repassa par la longue allée en trebuchant contre les tas de feuilles mortes que le vent dispersait... Elle n'avait plus conscience d'elle-meme que par le battement de ses arteres, qu'elle croyait entendre s'echapper comme une assourdissante musique qui emplissait la campagne. Le sol sous ses pieds etait plus mo'u qu'une onde.*” Sentimentul relației omului cu natura se modifică în aceste cazuri pînă la o răsfrîngere quasi liminară a distanței care îi desparte, dar fără a obține și aceea deplină identificare a lor, postulată de teoria simpatiei estetice, desigur pentru motivul că o contopire integrală, suprimînd conștiința relației cu un obiect, ar stinge și orice fenomen de conștiință. În adevăr, conștiința nu se menține decît în forma permanentă a corelativității. Oricît de mare ar fi deci intimitatea omului cu aspectul natural în acest tip de peisaj, ei trebuie să-și rămînă exteriori și anume opuși din două lumi spațiale deosebite.

În sfîrșit, alteori relația cu natura ia din nou forma unei separații radicale și destul de considerabile, dar nu ca în cazul cînd omul privește din unghiul micimii lui măreția naturii. Cine contemplă o natură moartă nu se regăsește pe sine în ea. Distanța care îi desparte este apreciabilă. Dar superioritatea o concepe de data aceasta omul pentru sine, nu pentru natură; Atitudinea omului în fața naturii moarte este aceea a unui observator atent și curios, minunat de pitorescul lucrurilor mici și banale. Pictorul de naturi moarte va amesteca deci fără vreo ordine aparentă imaginea stofei și a hîrtiei, a sticlei și porțelanului sau a penelor păsării cu blana vinarului, a fructelor cu solzii peștelui, obținînd din aceste alăturări o relevare mai sugestivă a calităților lor pitorești de culoare, de lumină și de tactilitate. Este în această aplecare curioasă asupra obiectelor mici și banale, resimțite în frumusețea lor necunoscută, prin disociere de manipularea lor utilă și vulgară, o trăsătură ascunsă de umor. Nu este deci de mirare că maeștrii genului s-au întîlnit adeseori în aceeași persoană cu pictorii omului de rînd, văzut din aceeași atitudine a unei observații superioare, dar plină de bunăvoință. În literatură, natura moartă intră cu realismul lui Balzac și cu nesfîrșitele lui descripții, despre care Taine

spunea că întrunesc știința unui arheolog, a unui arhitect și tapițer, a unui croitor, a unei negustoresc de mărunțișuri, a unui comisar de licitații, a unui fiziolog și a unui notar.² Cu această ne-sfârșită erudiție, dar mai cu seamă cu o putere necgalată de observație, din îndrumarea căreia pare a nu fi lipsit disciplina științelor naturale moderne, în școala căreia el a recunoscut de mai multe ori a se fi format, ființa pitorească a lucrurilor a pătruns în literatură, într-o proporție pentru care trecutul nu prezintă nici o analogie.

c) ELEATISM ȘI HERACLITISM ÎN ARTĂ

Am arătat într-unui din capitolele anterioare locul pe care îl ocupă ordonarea printre momentele constitutive ale artei. Prin acțiunea sa de a unifica datele experienței, arta se leagă cu știința. Ceea ce le separă este împrejurarea că pentru a obține icoana unui univers ordonat, știința nu reține din lucruri decât însușirile lor generale, acelea care pot constitui noțiuni, pe când arta manevrând imagini n-are nevoie să sacrifice caracterul individual și sensibil al aparențelor. Dar cu toată această deosebire a materialului pe care îl folosesc, arta, ca și știința pot conferi realității organizări analoage. Amîndouă pot prezenta realitatea, fie în repaus, fie în mișcare, fie în unități statice, fie în curente dinamice, fie *ca ființă*, fie *cadevenire*. Încă de la începuturile gândirii europene, filozofii eleati pe de o parte, Heraclit pe de alta, au stabilit în mod exemplar cele două chipuri de răsfringere teoretică a lumii: ca o așezare imobilă și eternă sau ca o curgere indefinită. În mod general, știința antică a rămas călăuzită mai cu seamă de conceptul cosmosului eleatic, și contribuțiile ei de căpetenie veneau să distingă tipurile permanente ale realului, cadrele lui imobile. Imaginea cosmosului heraclitic a fost realizată mai bine de știința omului modern, Cu înclinația lui de a considera devenirile și de a stabili legile care le domină. Aceste două tipuri de răsfringere a lumii își au echivalentul lor în artă. După cum ordonarea realității în artă ia forma unor unități statice sau a unor deveniri, obținem alte două tipuri artistice.

Tipul eleatic al artei oferă unități substanțiale. O compoziție cum este *Școala din Atena* sau *Disputa sacramentului* ale lui Raffael întrușipează întreguri cu un sens deplin și care nu au nevoie pentru a fi înțelese de vreo completare a imaginației privitorului. Ele există în ele însele și pot fi concepute prin ele însele, întocmai ca substanța lui Spinoza. Înțelesul lor se istovește în limitele tabloului, și scena descrisă se distribuie simetric în jurul axei lui centrale. O astfel de unitate substanțială nu este de altfel proprie numai așa-numitelor arte spațiale. Artele reputate a se dezvolta în timp, cum este poezia, pot manifesta și ele aceeași însușire. O poezie lirică poate înfățișa în desfășurarea ei un început, o culminare și un final bine marcat. Dar cine, împreună cu Maiorescu, socotește a se afla aci în fața unei condiții nezguduite a oricărei poezii se înșală fără îndoială. Norma gradăției nu valorează în realitate decât pentru poezia de tip eleatic.¹ Tot astfel în poezia dramatică unitatea substanțială a mlănțuirii evenimentelor nu este o condiție decât pentru unul singur dintre tipurile ei. Numai în unele compoziții dramatice, cum sînt în general tragediile clasice, ni se înfățișează un eveniment complet, în așa fel încît începutul și sfîrșitul acțiunii să coincidă de fapt cu începutul și sfîrșitul reprezentării ei. Puține evenimente anterioare sînt presupuse pentru înțelegerea *Fedrei* lui Racine sau a *Avarului* lui Moliere și îndeobște pentru mai toate compozițiile dramatice ale clasicismului. Poetul ni le înfățișează în scenele de „expoziție” sau în acea intervenție inițială de caracter epic a „prologului”, foarte adeseori întrebuintat în clasicism. De aci înainte acțiunea se desfășoară ca o serie istorică,

în așa fel încît interesul se istovește o dată cu desfășurarea ei completă.¹

Altfel se întîmplă în operele de artă de tip heraclitic. Am amintit și altădată *înălțarea la cer a Măriei* de Rubens, unde personajele din dreapta și din stînga tabloului sînt tăiate deopotrivă de marginile lui. Este un chip de a ne sugera caracterul indefinit și în permanentă desfășurare al realității. Compoziția păstrează fără îndoială o unitate, dar nu una substanțială, ci accidentală. În limitele ei nu se epuizează o semnificație deplină. Ea nu este decît un fragment mai mult sau mai puțin întîmplător tăiat în țesătura realității, care se întinde înainte și după scena înfățișată, într-o desfășurare neistovită. În aceste împrejurări este ușor de înțeles de ce operele picturii aparținînd acestui tip vor prezenta o caracteristică incoincidentă între centrul tabloului și centrul descrierii. După cum a arătat-o foarte limpede H. Wolfflin, mai totdeauna în pictura barocului centrul compoziției este așezat la dreapta sau la stînga axei centrale a tabloului, pentru a obține impresia asimetriei și a mișcării.² Pentru a documenta această tendință, Wolfflin reproduce o interesantă copie în relief *a Disputei* lui Raffael, datînd din baroc, unde artistul a desemnat una din jumătățile tabloului mai scurtă decît cealaltă, obținînd astfel o deplasare a centrului compoziției în acord cu tendințele vremii sale. Poezia prezintă și ea uneori astfel de particularități. O bucată lirică nu trebuie să aibă în toate împrejurările un început și un sfîrșit bine subliniat, un „cadru” inițial și o „poantă” finală, după formula parnasiană. O poezie de Verlaine începe cu întrebarea sugestivă: „*Souvenir, souvenir, que me veux-tu?* ” Iar un cunoscut cîntec al lui Eminescu termină cu săgetătoarea invocație interogativă: „Mai suna-vei, dulce corn, pentru mine vreodată?” în ambele cazuri simțim lămurit că astfel de poezii nu reprezintă decît un decupaj într-un proces afectiv mai cuprinzător. Întrebarea lui Verlaine ne introduce dintr-o dată într-o mișcare sufletească în desfășurare. Întrebarea lui Eminescu face să răsune un ecou mut după ce glasurile articulate ale poeziei au tăcut. Dar și într-un caz, și în celălalt poezia există cu mult peste limitele ei așa zicînd concrete, în dramă se poate petrece același lucru. R. Lehmann, autorul unei cunoscute *Poetice*, a distins odată între „drame evolutive”, al căror tip l-am descris mai sus, și „drame rezolutorii”, care pot fi bine subordonate tipului heraclitic al compoziției.³ Dramele din acest din urmă tip nu reprezintă serii istorice complete, unități substanțiale. Esențialul acțiunii lor este presupus a se fi petrecut înainte de a se fi ridicat cortina, încît drama reprezentată nu înfățișează decît soluțiile unor evenimente din trecut. Modelul dramei rezolutorii a fost fixat încă din antichitate, de *Oedip* al lui Sofocles, dar o mare aplicație modernă i-a dat în zilele noastre H. Ibsen. *Nora*, *Rosmersholm* sau *Strigoii* sînt deopotrivă etapele finale și catastrofale ale unor întîmplări consumate în momentul în care începe acțiunea scenică. Dar după cum există drame care încep înaintea reprezentării lor, sînt altele care continuă după ce ele se tennină. Așa sînt unele lucrări contemporane, ca de pildă *Paquebot Tenacity* sau *Pe l'er inullui* Ch. Vildrac. În toate aceste cazuri fragmentul care ni se aduce înaintea ochilor, ne sugerează, tocmai prin calitatea lui de fragment, caracterul în perpetuă devenire al unei realități heraclitiene. În același fel se poate urmări în poezia dramatică incoincidenta barocă a centrelor. După cum observă odată O. Walzel, în *Regele Lear* al lui Shakes-peare, eroul evoluează pe scenă în prima parte a tragediei, în timp ce în a doua parte abia dacă ne este arătat fugitiv și în cele din urmă. Compoziția/tege/u/ *Lear* dobîndește în felul acesta o asimetrie caracteristică, o acumulare a accentelor principale într-una singură din jumătățile ariei ideale pe care o ocupă desfășurarea tragediei. O împrejurare care îi îngăduie lui Walzel să compare structura *Regelui Lear* cu aceea a tabloului lui Guido Reni înfățișînd pe Magdalena, în Muzeul Capitolin din Roma, unde personajul principal este așezat aproape în întregime în stînga diagonalei care traversează pînza de la stînga la dreapta și de sus în jos.⁴ În felul acesta,

tragedia, ca și tabloul capătă o formă deschisă, părînd a se integra în devenirea neîntreruptă a cosmosului heraclitian. Evident, rămnînd deschisă, compoziția heraclitiană nu este mai puțin un microcosmos, ca orice operă de artă. Perfecțiunea motivărilor ei interne, unitatea ei desăvîrșită păstrează și în operele de tip heraclitian caracterele recunoscute comune (111,1) tuturor operelor de artă. Tipul heraclitian nu anulează deci prin însușirile lui calitățile de structură ale oricărei opere de artă.

Distincția între tipul eleatic și heraclitian primește o aplicație și dacă luăm în considerare nu numai totalitatea compoziției, dar și raportul în care stau felurile ei elemente. Am arătat într-unul din paragrafele precedente, vorind despre modalitatea izolării în reprezentarea omului în Renaștere, cum acesta se găsește situat într-un plan coordonat și la o distanță potrivită, dar deferentă nu numai față de privitor, dar și față de celelalte figuri cu care se găsește întrunit în unitatea aceleiași compoziții. Compozițiile Renașterii fac adeseori impresia unei acumulări de portrete. Un accent egal revine fiecăruia din ele. O pînză cum este *Sfînta Cecilia* de Raffael, în Pinacoteca din Bologna, nu dă o importanță mai mare și nu caracterizează mai amănunțit personajul principal care intitulează tabloul decît celelalte patru figuri care o înconjoară. Așa se întîmplă și într-o tragedie cum este *Torquato Tasso* sau *Iphigenia în Tauris* ale lui Goethe.⁵ Titlul acestor tragedii par să ne indice pe Torquato sau pe Iphigenia drept personajele lor principale. Dar dezvoltarea acțiunii lor conferă un relief egal și altor personaje: în *Torquato*, lui Alfons, Leonorci și lui Antonio; în *Iphigenia*, lui Thoas și lui Oreste. Toate aceste personaje sînt figuri de primul plan, după cum în compozițiile Renașterii toate figurile sînt grupate în planurile mai superficiale ale tabloului. Wolfflin a arătat bine cum, în comparație cu pînzele Renașterii, acelea ale barocului au o dimensiune adîncă mult mai mare. Multiplicitatea figurilor într-un tablou de Rubens face necesară o repartizare inegală a accentului importanței printre ele și o dispunere a lor în planuri din ce în ce mai adînci. Tot astfel, cum observă Walzel, într-o tragedie de Shakespeare sînt numeroase personajele secundare și perspectiva în care ele ne apar cu mult mai adîncă decît într-o tragedie de Racine sau Goethe. Adîncimea perspectivei implică însă o reprezentare a mișcării. Ceea ce se găsește în profunzime cheamă mișcarea noastră de a-l atinge. Geniul limbii înregistrează bine această situație, cînd se spune că „adîncul ne absoarbe” și „golul ne înghite”. Adîncimea perspectivei este astfel în pictură și în poezie încă un element al reprezentării cosmosului heraclitian.

În sfîrșit, chiar în redarea unei singure figuri sau a unui singur personaj se poate urmări reprezentarea staticului și dinamicului. Sta-tismul eleatic și devenirea heraclitiană pot conforma și aci plăsmuirea artistică. După cum a observat G. Simmel, un portret din Renaștere stă în afară de orice determinare temporală. El există numai în prezent. Și cu toate că unul din personajele portretisticii Renașterii este prin trăsăturile fizionomiei sale produsul unei vieți care s-a dezvoltat, reprezentarea devenirii este exclusă din impresia pe care ele o provoacă, tot așa cum „etapele unei calculații nu apar în rezultatul ei”. „Ultima și cea mai generală intenție a portretelor italiene, scrie Simmel, este coordonarea cu metafizica Greciei clasice, după care înțelesul și valoarea lucrurilor stă în *ființa* lor, în esențialitatea lor bine conturată, așa cum conceptul o exprimă. Devenirea fluctuantă, schimbarea istorică a formelor, evoluțiile fără împliniri definitive, toate acestea se opuneau felului grecesc orientat către formele bine încheiate.”⁶ Dar acesta este, printre altele, cazul portretisticii lui Rembrandt, care arată o preferință chipurilor de bătrîni tocmai pentru prilejul pe care ele îl oferă de a se face sensibil procesul vieții, actul scurgerii ei. De asemeni, în plastica modernă, portretele lui Rodin, prin fluența generală a formelor, prin vibrația și unduirea suprafețelor, îi par lui Simmel a sta „sub semnul heraclitismului modern.”⁷ Deosebirea acestor tipuri poate fi urmărită și în literatură. Un personaj al lui Racine, deși evoluează în cursul dramei, se constituie pînă la urmă într-un caracter unitar și stabil, susceptibil de a fi

gîndit prin subsumare față de una sau alta din conceptele morale. Andromaca devine astfel simbolul fidelității conjugale; Fedra, al pasiunii criminale; Berenice al iubirii sacrificate etc. Prin soliditatea lor intimă nezguduită, astfel de caractere par sustrase devenirii: adevărate reflexe ale cosmosului eleatic. Cu totul altfel stau lucrurile cu personajele lui Dostoievski sau Proust, unde mulțimea trăsăturilor contradictorii din care sînt alcătuite dau impresia unor „volume gazoase variind dintr-o clipă în alta cu o versatilitate meteorologică”⁸. Poate nimeni mai mult ca Proust n-a dezvoltat tipul heraclitian în descrierea literară a omului, prin sublinierea atît de evidentă a imposibilității în care se află de a se cuprinde în unitatea lui funciară și permanentă, afară de rarele clipe ale amintirii dezinteresate. Heraclitismul și eleatismul stau astfel la temelia unor numeroase forme artistice. Dar acțiunea lor poate fi urmărită încă mai departe.

d) VIZIUNEA PLASTICĂ ȘI PITOAREASCĂ ÎN ARTĂ

Acțiunea de clarificare, pe care o exercită opera de artă asupra lucrurilor date în experiența noastră poate scoate în evidență felul lor durabil sau fugitiv, ceea ce este sfîrșit sau chipul cum *eleapar*. Este adevărat că în considerații anterioare, am stabilit că reprezentările artei rețin din lucruri aparența, fenomenul, nu conceptul sau substanța lor. Există însă o aparență mai mult sau mai puțin statornică a lucrurilor și una momentană și trecătoare, lată însă că lucrurile sînt pentru tact și *apar* pentru vizualitate. Cînd printr-oîmpăienjenire a privirilor obținem despre lucruri o imagine neverosimilă, întindem mîna și căutăm a le cuprinde, încercînd să corectăm prin tactilitate aparența lor înșelătoare. Conștiința afirmă o dată cu aceasta că în tact stă izvorul științei noastre despre ceea ce sînt lucrurile, pe cînd din vizualitate decurg toate înșelăciunile noastre cu privire la ele. Este evident că în practica adultului, rareori se recurge la tactilitate pentru a obține chipul statornic și mai real al lucrurilor. Investigațiile tactilității au încetat o dată cu prima copilărie, cînd forma adevărată și durabilă a universului apropiat a fost stabilită pentru fiecare individ în parte. De atunci, tactilitatea n-a mai intrat în compunerea imaginilor noastre decît prin asociație cu datele vizualității. Cîștigurile copilăriei sînt totdeauna gata a se contopi cu experiențele ochiului pentru a precipita figura permanentă a realului. Așa se întîmplă de cele mai multe ori în experiența practică. Reprezentările artei au într-acestea facultatea de a disocia din imaginea lucrurilor tactilul de vizual, pentru a sublinia mai energic unul din aceste două elemente, o dată cu eliminarea mai mult sau mai puțin completă a celuilalt. După cum lucrarea de clarificare în artele care întrețin un raport cu formele reale adoptă unul sau altul din cele două procedee amintite, obținem tipul *viziunii plastice* sau al *viziunii pitorești*.

Evident că motivul alegerii între plastic și pitoresc se găsește într-un anumit sentiment al lucrurilor. Într-un caz lucrurile apar în izolarea lor unele față de altele, în celălalt în dependența lor continuă. Într-un caz lumea ne apare ca un cîmp de entități autonome, în celălalt caz o curgere neîncetată. Tactul este în adevăr discontinuu. Punctele alăturate care se oferă tactului își rămîn exterioare. Două senzații tactile se pot compune, fără să fuzioneze. Tactul rămîne deci un simț analitic. Văzul este însă un simț mult mai sintetic, deși nu în măsura auzului. În tot cazul, vizualitatea poate îmbrățișa suprafețe mai vaste decît poate face tactil itatea, care progresează din punct în punct. Ea poate face apoi să se contopească două culori care impresionează pe rînd retina, obținînd o culoare nouă. Facultatea retinei de a reține imaginile consecutive face din ea un laborator în care se amestecă lucrurile care în afara eului își rămîn exterioare. Din toate aceste motive, tactil itatea este un material mai potrivit pentru evocarea lucrurilor ca entități autonome și imobile, pe cînd vizualitatea și cu

atît mai mult audiția rămîn mai apte pentru vrăjirea interdependenței și fluenței lor. Eleatismul și heraclitismul determină astfel și modalitățile clarificării.

Numele pe care-l dăm acestor două tipuri ne duc cu gîndul la plastica sculpturală pe de o parte, la pictură pe de alta. Există în adevăr o sculptură plastică și o pictură pitorească. Dar există și o sculptură pitorească și o pictură plastică. Dacă asemănăm între ele o statuie greacă cu una de Bernini sau cu una de Rodin, observăm cu ușurință că plasticul nu este legat de firea sculpturii printr-o relațiune indispensabilă. Într-un caz avem figuri bine delimitate, saturate de valori tactile; în celălalt, figuri care prin jocul uneori furtunatic al liniilor lor, prin modelajul minuțios al suprafețelor există mai cu seamă pentru ochi. Aparențele par aci că se întrepătrund și se mișcă, duse ca de un repede val, încît asociațiile tactului devin inoperante pentru cuprinderea lor. Funcțiunile văzului rămîn singure în acțiune cu privire la ele. Un teoretician al artelor plastice, care era și un remarcabil artist, sculptorul Adolf Hildebrand, a afirmat odată că toată tehnica sculpturii stă în transformarea unei imagini tactile într-o imagine optică, a unei *imagini apropiate* într-o *image distantă*¹. Este evident însă că teoria lui Hildebrand se potrivește numai pentru sculptura barocă sau impresionistă, pentru tipul pitoresc al sculpturii. Dimpotrivă, în sculptura plastică a antichității și Renașterii, apoi în sculptura modernă a unui Bourdelle sau Maillol, figurile bine delimitate, suprafețele mari și simple, formele masive și statice fac să intre în joc numeroase reprezentări tactile.

Aceleași lucruri se pot afirma pentru pictură. Am spus că există o pictură plastică și una pitorească. Un Ingres resimte lucrurile mai cu seamă în conturul lor; un Delacroix, mai bine în suprafața lor colorată. Nu putem totuși reduce paralelismul dintre tipul plastic și pitoresc în pictură la contrastul dintre desen și culoare. Căci după cum au arătat analizele ingenioase ale unui Wolfflin, desemnul și coloris-tica pot intra și ele sub categoria unuia din cele două tipuri, numite de el *linear* și *pictural*. Comparația unui desen de Diirer cu unul de Rembrandt scoate în evidență calitatea de siluetă a primului și de aparență luminoasă răsărind din umbră a celui de al doilea.² Tot astfel, într-o pictură a Renașterii, obiectele colorate sînt înfățișate prin ceea ce se numește *tonul* lor *local*, calitatea lor coloristică permanentă. Altfel stau lucrurile în impresionism, unde se pictează mai mult decît culoarea lucrurilor, ca un atribut statornic al lor, reflexul pe care ele îl primesc de la mediul lor, de la obiectele care le stau în preajmă sau de la focarul luminos care le îmbăiază deopotrivă. Prin culorile lor locale, obiectele există ca niște entități izolate unele de altele și autonome; prin reflexul care le colorează, ele se leagă cu toate celelalte obiecte apropiate într-o unitate mai mult sau mai puțin nediferențiată și continuă.

Deși tipul plastic și pitoresc sînt dobîndite în studiul artelor figurative, ele își găsesc o aplicare și în cîmpul artelor care nu întretin nici un raport cu formele reale, cum este arhitectura. Ba chiar abia aci, după cum observă Wolfflin, deși arhitectura nu poate deveni în același grad ca pictura o artă a aparenței, plasticul și pitorescul capătă valoarea unor concepte decorative pure.³ Ce se poate numi plastic și pitoresc în arhitectură ne-o luminează apropierea dintre un templu grec și o catedrală gotică, între un palat al Renașterii și unul din baroc. Preponderența plinurilor asupra golurilor în primul caz și a golurilor asupra plinurilor în cel de al doilea solicită mai mult reprezentări tactile sau senzații optice. De asemeni, suprafețele simple și formele bine izolate ale unei arhitecturi din Renaștere pun în mișcare imaginația tactilă; pe cînd ornamentația bogată a unei fațade baroce, caracterul ei vibrant și oarecum confuz îi dă mai degrabă însușirea unor imagini vizuale.

Analizele literare au distins de multă vreme tipul plastic și pitoresc în poezie, firește prin ceea ce este în ea evocare a universului sensibil. „Sînt un om pentru care lumea exterioară există”, declară odată Theo-phile Gautier. Aptitudinea de a evoca universul exterior în particularitățile

caracterului lui senzorial era destul de slab dezvoltată înainte de romantism. Dar îndată ce această aptitudine s-a trezit, pecetluind asociația atît de caracteristică veacului al XIX-lea între poezie și artele plastice, lirismul a putut fi cînd plastic, cînd pitoresc. În renumita lucrare pe care a consacrat-o evoluției lirice franceze în secolul precedent, F. Brunetiere,⁴ ocazia să observe adeseori această deosebire. Astfel, dacă în sonetele lui Heredia laudă el mai mult darul coloristic, în poeziile lui Leconte de Lisle trebuie să admire mai cu seamă energia formei plastice. Ba chiar, în legătură cu acesta, surprinde Brunetiere legătura dintre viziunea plastică și o înțelegere a universului opusă heraclitismului L., f. otuî sb schimbă odată în lume, scrie Brunetiere, și chiar noi înșine dintr-un moment în altul. Nici chiar sub văpaia soarelui de amiază, același peisaj nu rămîne deopotrivă cu ce fusese ieri. Dar o dată cu fizionomia modelului și dispoziția pictorului se schimbă dintr-o zi în alta. Dacă, după cum spune filozoful, nu ne cufundăm niciodată în același fluviu, putem afirma că nu deschidem niciodată aceiași ochi asupra aceluiasi spectacol. Funcțiunea formei este tocmai de a cuprinde, fixa și imobiliza ceea ce aud că se numește uneori „fluența lucrurilor”.⁴ Viziunea plastică în poezie se așază deci la un pol opus intuiției curgătorului, a disparen-tului, a clarobscurului, a stărilor de suflet imprecise și ambigue. Pentru redarea acestor laturi ale realului, poezia renunță chiar la reprezentările vizuale, optînd pentru mijloacele muzicii. Afirmția repetată mereu de la simbolisți că elementul cel mai propriu al lirismului este muzicalitatea are o valabilitate mărginită în cadrul unui tip anumit, cu care acela pitoresc se întrunește sub unitatea aceluiasi mod de a resimți lumea: drept un dinamism care nu se solidifică niciodată în forme statornice.

e) IDEALISM ȘI REALISM

Am arătat în paragraful consacrat procesului de idealizare că arta ridică reprezentarea la forma ei necesară. Ceea ce este cu totul accidental și irelevant cade din reprezentările artei, care nu reține decît ceea ce este esențial și se înlănțuie într-o icoană necesară. Această stare de lucruri a prilejuit comparația pe care o instituie Aristoteles între istorie și poezie, împreună cu prețuirea superioară acordată celei din urmă. Faptul că arta elimină accidentalul și reține necesarul a făcut pe mulți esteticieni să se oprească în fața formulei artei ca reprezentare *atipicului*. Estetica *tipicului* sau *ageneralului-omenesc* este una dintre cele mai deseori reprezentate în istoria științei noastre. Considerațiile finale din paragraful amintit arătau însă că în artele care întretin o relație cu formele și întocmirile naturii, tipicul intră numai ca o condiție liminară a plăsmuirii artistice. Restrîngînd analiza noastră la reprezentarea fizică sau morală a omului, trebuie spus că însușirea generală de om, adică atributele cu totul statornice ale morfologiei și ale structurii lui sufletești, intră în compoziția imaginii lui artistice numai ca un cadru, în care sînt coordonate aspecte și înfățișări ale unui fel mai mult sau mai puțin particular de a fi. Cine contemplă o astfel de imagine nici nu înregistrează de altfel ceea ce este numai *general-omenesc* în ea. Numai lipsa acestor însușiri generale devine sensibilă conștiinței, ca, de pildă, în acele caricaturi care stilizează un anumit tip omenesc după asemănarea lui cu un animal. Dar ceea ce se obține pe această cale este tot un fel particular de a fi al omului, și anume, vreuna din laturile lui bestiale. Bestialitatea omului nu este deopotrivă cu aceea a animalului. Un alt accent de valoare este legat de una sau alta din aceste înfățișări. Apoi, bestialitatea în animal este generală și tipică, pe cînd în om ea este individuală și caracteristică. Astfel, apropierea în reprezentarea omului de tipicul general al altei spețe nu face decît să accentueze ceea ce poate fi particular și caracteristic în el.

Individualitatea imaginii artistice nu este însă niciodată atît de particulară încît să coincidă cu a unui singur ins. După cum simplificarea acestei imagini pînă la nivelul tipicului și generalului

ar transforma-o în una din acele „imagini generice” despre care vorbește Ribot¹ și care sînt ecWvalentuTpsihologic și imaginativ al noțiunii logice, răpindu-i o dată cu aceasta orice valoare artistică; tot astfel specializarea imaginii pînă la cuprinsul particular al unei individualități singulare ar transforma-o într-o copie fotografică și ar avea din punct de vedere artistic același efect. Între idealitatea imaginii generice și realismul imaginii fotografice, procesul idealizării prin artă reușește să mențină o poziție intermediară specifică. Reprezentările operei de artă sînt în același timp tipice și individuale. Tipismul artei este acela al unei categorii mai particulare. Căci o individualitate aparține nu numai speței sale, dar și unei clase mai mult sau mai puțin restrînsă sau largi pe care imaginile artei reușesc s-o reprezinte. Se povestește despre Galileu că privind oscilațiile unui candelabru a intuit în ele legile pendulului. Goethe numea, „*aperçu*” facultatea intuiției intelectuale capabile să recunoască tipicul și generalul în particular.² Printr-o însușire deopotrivă a spiritului, artistul poate să reactiveze într-o imagine individuală tipul căreia îi aparține. Dar acest tip nu este niciodată numai acel al speței, dar și al unei clase mai speciale din cuprinsul ei. După cum sfera acestei clase este mai mărginită sau mai întinsă, după cum ea are un număr mai mic sau mai mare de determinări, operele artei aparțin tipului *idealist* sau *realist*.

Tipul idealist al artei reactivează în imaginile individuale numai apartenența la clasele lui mai largi, la acelea care au un număr mai mic de determinări. O statuie greacă din perioada clasică reprezintă îndeobște pe efebul de rasă albă mediteraneană. Tragedia grecească și aceea dezvoltată în cadrul clasicismului francez înfățișează un om reprezentativ pentru cultura morală a Occidentului. Dezvoltarea mai nouă a artelor a specializat într-acestea tipul artistic, restrîngînd sfera lui. Rînd pe rînd intră în artele plastice și în literatură determinări ținînd de timp și de loc, epocalul și naționalul, apoi clasa socială, profesiunea, religia sau concepția de viață. Istorismul, exotismul, sociologismul sînt categorii apărute o dată cu progresul realismului în artă. Interesul artistic pe care îl manifesta un Zola, de pildă, pentru felurile tipuri profesionale ale omului modern, pentru particularitățile mediului și pentru tarele lui ar fi fost imposibil cîtă vreme

domina o concepție idealistă a artei. Unui Zola chiar realismul romancierilor francezi din generația înaintașă i se părea insuficient. „Realismul de la 1856, scrie el, era exclusiv burghez. Prin teoriile și operele sale el nu ieșea dintr-un anumit cerc limitat. Îi lipsea o anumită lărgime necesară³.” Dar ceea ce se afirmă pentru literatură poate fi repetat și pentru artele plastice. Pietatea calvinistă a lui Rembrandt a fost bine pusă în lumină de Simmel. Exotismul și istorismul nu sînt numai ale lui Walter Scott și Hugo, dar și ale unui Charles Gros, Delacroix și Fromentin. Determinări sociale apar încă din gravurile lui Calot și pînzele lui Chardin, apoi în desenele lui Daumier și în pînzele lui Milet. S-a vorbit de asemeni mult cu privire la democratismul lui Courbet, despre care se știe cît de mult a stat sub influența teoriilor sociale ale lui Proudhon. Deopotrivă cu atîți dintre contemporanii săi realiști, el nu pictează numai pe omul poporului său, dar și pe muncitorul timpului. Muncitorului pămîntului i se asociază în generația următoare muncitorul industrial. Meunier îl face să intre în sculptură, și gravurile lui Maaserel dau expresie lumii lui de simboluri, suferințelor și revoltelor lui. Imaginile naturii nu scapă nici ele deosebirii dintre idealism și realism. Peisajele lui Poussin sau Rubens nu sînt niciodată localizate. Ele au ceva din măreția și generalitatea unui caracter tragic. Impresioniștii, care dau replica peisagistă a reprezentării realiste a omului, se atașează însă de farmecul special al colțului lor familiar de natură, de bucata de pămînt pe care s-au născut sau au trăit, făcînd renumite împrejurimile Parisului ca un Claude Monet, cîmpiile din Ile-de-France ca un Pissaro, malurile Senei sau ale rîului Loing ca un Sisley, orizonturile muntenesti ca un Grigorescu etc.

Faptul de a reține în viziunea artistică aspectele mai generale ale lucrurilor sau determinările lor mai particulare, de a face sensibilă în ele apartenența lor la un tip mai larg sau mai restrîns atîrnă de o tendință mai profundă a spiritului, de tendința lui eteronomică. Sînt spirite care se conduc după principii și altele după fapte. În știință deosebirea aceasta ia forma opoziției dintre raționaliști și empiriști, în morală, același contact opune pe dogmatici scepticilor. Pe aceleași baze, metafizica obține antagonismul dintre moniști și pluraliști.

C M I s t o - l i c a

Grupînd aceste felurite puncte de vedere, un filozof ca W. James a putut construi paralelismul dintre tipul „delicatelui” și al „barbarului”⁴. Delicatul este raționalist, intelectualist și idealist, monist și dogmatic. Barbarul este empirist, senzualist și materialist, pluralist și sceptic. Pentru unul lumea se rezolvă în „totalități” și în „universale” și în interpretarea lumii accentul cade pe unitatea lucrurilor. Pentru celălalt, lumea se despică în pluralitatea faptelor și se integrează din însumarea lor. „Această deosebire a temperamentelor, scrie James, s-a valorificat totdeauna în domeniul literaturii și al artei, al politicii și al moravurilor, deopotrivă ca în acela al filozofiei. Cînd este vorba de pildă de moravuri, întîlnim de o parte pe oamenii foarte manierați, pe de alta pe acei mai liberi în purtările lor. în politică, pe autoritari și pe anarhiști. în literatură, pe puriști, împreună cu acei îndrăgiți de stilul academic și pe realiști. în artă, pe clasici și pe romantici.” Idealismul și realismul sînt astfel două atitudini generale ale spiritului, din care se dezvoltă consecințe numeroase, printre care și cele artistice. Mu este deci de loc de mirare dacă în structura anumitor epoci de cultură idealismul și realismul artistic ne apar asociate cu formele lor corespunzătoare în morală, filozofie și știință. Idealismul clasicilor s-a însoțit totdeauna cu metafizica dogmatică și cu rigorismul moral. Realismul s-a manifestat însă în cortegiul empirismului și în curentul de critică a vechilor instituții și moravuri. Contemporaneitatea lui Corneille cu Descartes, a lui Zola cu Darwin și Marx nu este întîmplătoare. Viziunea dogmatică a lumii, construită din principii raționale, răspunde caracterului eroului tragic, raționalizat în jurul unei trăsături unice. Empirismul științelor moderne inculcă și poetului epic contemporan metoda observației, ancheta, acumularea de „documente omenești”, vestitele „carnete” ale natura-liștilor. De la romanul clasic al d-nei de Lafayette la acela al lui Zola poate fi urmărită apoi și o anumită evoluție morală. La sfîrșitul acestei evoluții, omul rațional, tare prin principiile sale, prin conduita sa fermă și consecventă, este înlocuit cu cel instinctiv, caracterul inteligibil cu cel empiric. Idealismul clasic este și mai tîrziu aliatul formelor etice și politice ale vechiului regim, în timp ce 138 realismul apare mai degrabă în constelația revoluției sociale. Toate acestea sînt conexiuni sugestive, menite să probeze realitatea forțelor eteronomice din care se dezvoltă tipurile artistice ale idealismului și realismului.

1

0 COORDONAREA TIPURILOR

Nevoile analizei ne-au adus să distingem tipurile artistice din punctul de vedere al unuia sau altuia din feluritele momente constitutive ale operei de artă. Tipurile izolării, ale ordonării, clarificării și idealizării nu trăiesc însă o existență separată. Opera de artă este o unitate și feluritele ei moduri de a se constitui în raport cu cele patru momente amintite pot să se coordoneze în realitate. Este în adevăr evident că în artele plastice, în pictură de pildă, izolarea în spațiul transcendent a sfîntului bizantin atrage după sine reprezentarea lui imobilă, o accentuare puternică a conturului, tonuri locale, compoziție simetrică, articulată în unități bine distincte și în genere o caracterizare idealistă a omului. Dimpotrivă, izolarea într-un plan inferior, așa cum se întîmplă atît de des în naturalismul flamand, atrage după sine reprezentarea mișcării și o caracterizare realistă a personajelor, în ceea ce privește reprezentarea naturii, peisajul transcendent al unui Poussin este plastic și idealist; pe cînd peisajul immanent, peisajul stare-de-

suflet al impresioniștilor, este realist și pitoresc, înlocuiește tonurile locale cu acelea pe care le modifică lumina zilei și înconjurimea și sugerează fluentă realului, felul cum feluritele lui aspecte se continuă și trec unele în altele. Solidaritatea tipurilor este uneori de o fermitate care face dificilă distincția lor sistematică. Această stare de lucruri explică faptul că în caracterizarea feluritelor tipuri de mai sus a trebuit să folosim uneori elemente împrumutate altor tipuri înrudite. Dar cu toate că există o atracție între feluritele tipuri stabilite, aceasta nu conține nimic absolut și riguros în sine. Reprezentarea mișcării în pictura flamandă se asociază cu tipul plastic al colorației prin tonuri locale. Viziunea pitorească a lui Rodin se îmbină cu o caracterizare idealistă a omului. Dimpotrivă, viziunea plastică a unui Donatello, în capetele lui florentine, se îmbină cu o **caracterizare** realista. Nu este exclus așadar ca tipurile cîștiate din **punctul** de vedere al momentelor constitutive ale artei să se asocieze în modurile cele mai variate. Dezvoltarea viitoare a artei poate aduce **chiar îmbinări** pentru care istoria ci pînă în prezent nu poate oferi nici un exemplu. Din această pricină, stabilirea tipurilor artistice, așa cum a fost încercată în paginile precedente, ni s-a părut mai nimerită. Căci ca a înfățișat în libertate feluritele elemente ale unor sinteze tipice, pe care sistemul esteticii nu are posibilitatea să le prevadă și să le mărginească.

5. ALTE SINTEZE TEORETICE ALE ARTEI

a) STILUL

Stabilind feluritele tipuri de artă, am făcut prima încercare de a stăpîni teoretic varietatea nesfîrșită a operelor date în experiența artistică. Aceste opere s-au arătat susceptibile de a se grupa în anumite clase cuprinzătoare, după particularitățile pe care le manifestă în raport cu unul sau altul dintre momentele constitutive ale artei în genere. Astfel, opere aparținînd unor artiști sau epoci diferite, ba chiar unor arte felurite, pot intra în clasa aceluiași tip. Pentru a relua un singur exemplu, tipului plastic îi aparțin nu numai pictura Renașterii și mozaicurile bizantine, dar și tragedia clasică deopotrivă cu sculptura greacă. Aceleași particularități ale clarificării prin artă leagă toate aceste opere între ele în unitatea aceleiași clase omogene. Pentru scurtarea expunerii, au fost citate uneori mai puține sau chiar un singur exemplu, menținîndu-se însă totdeauna subînțeleasă ideea că prin tipuri se organizează întreaga experiență artistică, introdu-cîndu-se unitate și sistemă în cuprinsul ci. Chiar dacă pentru un tip nu este cu putință să se invoce decît un singur exemplu, virtualitatea lui rămîne nesfîrșită. Astfel, pentru modalitatea izolării în spațiul transcendent în legătură cu reprezentarea plastică a omului, sfîntul bizantin rămîne pînă azi singura pildă cu adevărat valabilă. Nimic nu ne împiedică însă a crede că, o dată cu refacerea condițiilor spirituale care comandă izolarea în același nivel al spațiului, alte opere de artă nu vor intra în cadrul aceluiași tip.

Tipul rămîne deci prima încercare de sinteză teoretică în artă. El nu este însă singura. *Stilul* este o altă sinteză teoretică de acest fel. Deosebirea dintre stil și tip este destul de delicată și în realitate ea a fost adeseori trecută cu vederea. Căci stilul, ca și tipul, grupează operele de artă după similitudinea structurii lor. Apoi, întocmai ca tipul, principiul de grupare al operelor trebuie căutat într-o tendință extraestetică a spiritului. De ce

goticul sau rococoul au adoptat anumite particularități structurale pentru grupa de opere pe care o denumesc se explică în întreaga cercetare modernă, prin misticismul omului medieval în primul caz, prin rafinamentul social al mediului creat de monarhiile occidentale în veacul al XVIII-lea, în al doilea caz. În acest înțeles L. Blaga are dreptate să spună: „Stilul reprezintă niște valori extraestetice pătrunse în estetic”¹. Dar cu toate aceste apropieri dintre tip și stil, deosebirea dintre ele nu este mai puțin sensibilă. Tipul grupează operele în jurul unui sau altuia dintre momentele constitutive ale artei sau în jurul totalității lor. Stilul le grupează însă în jurul agentului lor artistic, fie acesta o individualitate artistică, o epocă, o națiune sau chiar un întreg cerc cultural. Din această pricină se poate vorbi de un stil individual, cum ar fi stilul lui Dante sau Shakespeare, de un stil epocal, cum ar fi romanicul sau goticul, de un stil francez sau german și de stilul antic sau modern. Niciodată însă nu se poate lega vreunul din aceste atribute de noțiunea vreunui tip. Unitatea unui tip este totdeauna superioară distincțiilor individuale sau istorice. Sfera lui este cu mult mai întinsă. Particularitățile de structură ale dramei lui Shakespeare nu ne îndreptătesc niciodată să vorbim de tipul dramei shakespeariene, ci numai de stilul ei. Prin stilul ei drama lui Shakespeare este unică. Prin tipul ei, ea aparține, după cum a arătat bine O. Walzel, formei baroce a artei², în care intră nu numai majoritatea operelor de pictură, sculptură și arhitectură din epoca imediat următoare Renașterii, dar și modalități artistice epocal diferite, cum ar fi de pildă goticul flamboyant etc. Confuzia dintre stil și tip provine adeseori din faptul că amîin-două sînt asociate cu aceleași atribute. Se vorbește astfel de stilul și de tipul baroc, deși aceste două expresii desemnează sinteze teoretice deosebite. Tipul este o noțiune pur sistematică. Stilul este o noțiune în același timp sistematică și istorică. Raportîndu-ne la diferențierile metodologice pe care le face Rickert, s-ar putea spune că tipul este produsul unei operații de generalizare, pe cînd stilul al unei lucrări în același timp de generalizare și de individualizare. Stilul este astfel, din punct de vedere metodologic, o noțiune mixtă în care se întrunesc perspectiva istorică cu cea sistematică. Căci el unifică un grup de opere nu după raportul lor de succesiune, așa cum face istoria în interiorul seriilor sale, ci după similitudinile lor de structură, integrînd o noțiune în același timp generală și unică.

Vom defini stilul: unitatea structurii artistice într-un grup de opere raportate la agentul lor, fie acesta artistul individual, națiunea, epoca sau cercul de cultură. Unitatea și originalitatea sînt cele două idei mai particulare care fuzionează în conceptul stilului. Este deci lipsit de stil amestecul de lucruri disparate și neasimilabile, confuzia și anarhia. În acest înțeles putea Nietzsche să extindă noțiunea de stil de la întrebuintarea ei artistică asupra manifestărilor de cultură ale unui popor, deplîngînd lipsa de stil a culturii germane din vremea lui, în care i se părea că se amestecă haotic influențe pornind din punctele cele mai variate ale istoriei³. Lipsită de stil este și unitatea moartă, coeziunea mecanică din care nu ne vorbește o individualitate originală animatoare. „*Le style c'est l'homme*”, spunea Buffon, și ar fi putut adăuga că este noțiunea, epoca sau cercul de cultură căreia opera îi aparține. Prezența și influența acestor centre, acțiunea lor spirituală și unificatoare o constatăm și prețuim în fenomenul stilului. Cînd însă originalitatea este simulată sau cînd centrul spiritual de la care emană opera de artă se manifestă altfel decît în acord cu orientările sale autentice și profunde, atunci înregistrăm și dezaprobăm *maniera*. Sînt individualități *U2* manierate, poeți și artiști prețioși din toate timpurile, dar și epoci și culturi întregi care suferă de acest viciu, cum s-a imputat de atîtea ori alexandrinismului grec. Manierismul apare mai ales atunci cînd se produce disocierea și dezacordul dintre

originalitatea artistului individual și a națiunii, epocii sau culturii care îi înglobează. Sînt astfel manierați artiștii academici, care mențin norma unei inspirații clasice în mijlocul unor împrejurări care s-au schimbat, oratori creștini care compun discursuri sacre în stilul lui Cicerone, versificatori moderni, care compun în formele poeziei persane din veacul al XIII-lea al XIV-lea, afectînd stilul lui Hafis și Sadi, poeți franțuizi în mai toate literaturile naționale, nu numai în literatura română. Adevăratul stil este acela în care se armonizează originalitatea individuală cu aceea a timpului și a societății. Originalitatea individuală este purtată, sprijinită și întărită de aceea a mediului local și a epocii. Nu însă pînă la punctul în care acestea din urmă devenind mai puternice, prin glasul lui n-am mai auzi decît pe ale lor. Manierați, lipsiți de adevărată originalitate, sînt deci și artiștii care cedează ușor gustului timpului și orientărilor culturii lor. Numai armonia acestor factori, dozajul lor delicat și precis întregeste adevăratul stil.

b) ARTELE ȘI CLASIFICAREA LOR

Operele de artă concrete și particulare se grupează nu numai în interiorul tipurilor și stilurilor, dar și în acela al artelor. Poezia și mimica, dansul, muzica, arhitectura, desenul, sculptura și pictura sînt noțiuni cîștigate din sinteza teoretică a operelor individuale, singurele date efectiv în experiența artistică. Nimeni nu are de-a face în contemplație cu poezia, cu muzica sau cu dansul în genere, ci numai cu opere artistice, pe care printr-un act de mediațiune al spiritului le atribuie uneia sau alteia dintre clasele enumerate mai sus. Artele sînt deci construcții teoretice ale spiritului, rezultatul unei operații de clasificare aplicată asupra operelor concrete.

Criteriile acestei clasificări au variat însă în decursul timpului, fără ca unul singur dintre ele să se dovedească suficient. Una din cele mai vechi și mai bine cunoscute clasificări, aceea a lui Lessing, obține conceptul artelor și le clasifică după criteriul mijloacelor de realizare, fluente (cum sînt cuvîntul sau sunetul) sau stabile (cum sînt masa, linia, volumul sau culoarea). În acord cu acest criteriu artele sînt succesive (poezia, muzica) sau simultane (arhitectura, desenul, pictura, sculptura). După cum am mai avut prilejul să constatăm în cursul acestei lucrări, clasificarea lui Lessing prezintă însemnate dificultăți psihologice, deoarece orice operă de artă întrucît este contemplată aparține ordinii temporale și este prin urmare succesivă. Pe de altă parte, orice operă întrucît la sfîrșitul contemplației se recompune într-un efect de totalitate, este simultană. Dar în afară de aceste greutăți psihologice, clasificarea lui Lessing este insuficientă și din punctul de vedere al particularităților de structură ale felurilor de artă. Căci dacă, de pildă, pictura, împreună cu desenul, cu sculptura și cu arhitectura au comun folosința mijloacelor spațiale, ea împarte cu muzica însușirea de a dezvolta un anumit element al expresiei, și anume tonalitatea sau modulația ei, și aparține prin această trăsătură unei alte clase, în care nu intră nici desenul, nici sculptura, nici arhitectura. Kant a avut mai întîi ideea de a propune o clasificare a artelor după elementul expresiv pe care fiecare din ele îl dezvoltă cu precădere, și a face din aceste elemente factorul integrant al felurilor de artă artistice¹. Într-o expresie completă se pot distinge în adevăr conținutul intelectual transmis *pnncuvînt*, *gestul* spațial care îl însoțește și figurează și *tonalitatea* sau *modulația* care traduce mai cu seamă acompaniamentul lui sentimental. Artele cuvîntului sînt pentru Kant poezia și elocința. În grupul artelor gestului sau figurative

intră arhitectura, sculptura, pictura ca artă a desenului, arta grădinilor și decorația de toate categoriile. Printre artele tonalității trebuie în fine distinsă muzica și pictura ca artă a coloritului. Oricât de interesantă ar fi clasificarea lui Kant, prin ideile pe care le trezește despre constituția intimă a artelor și printr-o regrupare a lor care pune în lumină afinități mai ascunse între ele, nici ea nu e scutită de orice dificultăți. În adevăr, după cum observă Des-soir, artele mai pot fi integrate și clasificate după cum întrețin raporturi cu formele reale și provoacă asociații determinate (plastica, pictura, mimica, poezia) sau înfățișează forme ireale și provoacă asociații nedeterminate (arhitectura, muzica)². Astfel, pictura, care ca artă a coloritului intra, pentru Kant, în aceeași clasă cu muzica, se asociază acum cu plastica, mimica și poezia; în timp ce arhitectura, care se întrunea cu plastica și desenul, se regăsește acum alături de muzică. De altfel, Dessoir rămîne pînă la urmă sceptic față de noul criteriu al raportului cu formele reale. Oare formele reale ale desenului, picturii și sculpturii nu se asociază prin elementul compozițional al operei în forme ireale, în acele scheme abstracte despre care am vorbit și noi în paginile consacrate ordonării în artă? Oare poezia prin metrică și rimă nu aparține artelor cu forme ireale? Nu există oare un element arhitectonic în desen, sculptură și pictură? Nu există arhitectură în muzică? Nu există arhitectură și muzică în poezie?³ Întrebările s-ar putea înmulți, pentru a scoate mai bine în evidență caracterul instabil și fluent al claselor de arte. Wolfflin, în lucrarea de mai multe ori amintită pînă acum, a arătat bine în ce constă pictu-ralizarea sculpturii și arhitecturii în trecerea de la Renaștere la baroc Dimpotrivă, o dată cu arta clasicizantă a lui David și a școlii sale se poate vorbi de o sculpturalizare a picturii. Toate observațiile de pînă acum ne dovedesc că sintezele teoretice în așa-numitele arte rămîn totdeauna provizorii, dar păstrează valoarea unui instrument de analiză, întrucît marchează unele particularități structurale ale operelor. Ele au apoi o valoare prin înseși revizuirile succesive pe care le reclamă și care adîncesc neconținut lucrarea de caracterizare structurală a operelor.

Dacă artele se pot cu atîta greutate despărți radical, dacă în realitate ele se ating prin atîtea puncte și fuzionează neconținut unele cu altele, se înțelege cît de firească, dar și cît de puțin nouă este ideea întrunirii lor. Unificarea artelor a apărut totuși ca un program de o mare noutate în romantism, de pildă la un Solger⁴. O idee care mai tîrziu a devenit baza sistematică a dramei muzicale wagneriene. Asociația dintre poezia dramatică, muzică și dans este străveche. De asemenea, aceea dintre poezie și cînt. Vechea poezie a rapsozilor antici și a trubadurilor medievale nici nu trăia decît în această asociație. De asemenea, arhitectul, sculptorul și pictorul au

Criteriile acestei clasificării au variat însă în decursul timpului, fără ca unul singur dintre ele să se dovedească suficient. Una din cele mai vechi și mai bine cunoscute clasificări, aceea a lui Lessing, obține conceptul artelor și le clasifică după criteriul mijloacelor de realizare, fluente (cum sînt cuvîntul sau sunetul) sau stabile (cum sînt masa, linia, volumul sau culoarea). În acord cu acest criteriu artele sînt succesive (poezia, muzica) sau simultane (arhitectura, desenul, pictura, sculptura). După cum am mai avut prilejul să constatăm în cursul acestei lucrări, clasificarea lui Lessing prezintă însemnate dificultăți psihologice, deoarece orice operă de artă întrucît este contemplată aparține ordinii temporale și este prin urmare succesivă. Pe de altă parte, orice operă întrucît la sfîrșitul contemplației se recompune într-un efect de totalitate, este simultană. Dar în afară de aceste greutăți psihologice, clasificarea lui Lessing este insuficientă și din punctul de vedere al particularităților de structură ale felurilor de arte. Căci dacă, de pildă, picUira, împreună cu desenul, cu sculptura și cu arhitectura

au comun folosința mijloacelor spațiale, ea împarte cu muzica însușirea de a dezvolta un anumit element al expresiei, și anume tonalitatea sau modulația ei, și aparține prin această trăsătură unei alte clase, în care nu intră nici desenul, nici sculptura, nici arhitectura. Kant a avut mai întîi ideea de a propune o clasificare a artelor după elementul expresiv pe care fiecare din ele îl dezvoltă cu precădere, și a face din aceste elemente factorul integrant al felurilor de clase artistice¹. Într-o expresie completă se pot distinge în adevăr conținutul intelectual transmis *pîncuvînt*, *gestul* spațial care îl însoțește și figurează și *tonalitatea* sau *modulația* care traduce mai cu seamă acompaniamentul lui sentimental. Artele cuvîntului sînt pentru Kant poezia și elocința. În grupul artelor gestului sau figurative intră arhitectura, sculptura, pictura ca artă a desenului, arta grădinilor și decorația de toate categoriile. Printre artele tonalității trebuie în fine distinsă muzica și pictura ca artă a coloritului. Oricât de interesantă ar fi clasificarea lui Kant, prin ideile pe care le trezește despre constituția intimă a artelor și printr-o regrupare a lor care pune în lumină afinități mai ascunse între ele, nici ea nu e scutită de orice dificultăți. În adevăr, după cum observă Des-soir, artele mai pot fi integrate și clasificate după cum întrețin raporturi cu formele reale și provoacă asociații determinate (plastica, pictura, mimica, poezia) sau înfățișează forme ireale și provoacă asociații nedeterminate (arhitectura, muzica)². Astfel, pictura, care ca artă a coloritului intra, pentru Kant, în aceeași clasă cu muzica, se asociază acum cu plastica, mimica și poezia; în timp ce arhitectura, care se întrunea cu plastica și desenul, se regăsește acum alături de muzică. De altfel, Dessoir rămîne pînă la urmă sceptic față de noul criteriu al raportului cu formele reale. Oare formele reale ale desenului, picturii și sculpturii nu se asociază prin elementul compozițional al operei în forme ireale, în acele scheme abstracte despre care am vorbit și noi în paginile consacrate ordonării în artă? Oare poezia prin metrică și rimă nu aparține artelor cu forme ireale? Nu există oare un element arhitectonic în desen, sculptură și pictură? Nu există arhitectură în muzică? Nu există arhitectură și muzică în poezie?³ Întrebările s-ar putea înmulți, pentru a scoate mai bine în evidență caracterul instabil și fluent al claselor de arte. Wolfflin, în lucrarea de mai multe ori amintită pînă acum, a arătat bine în ce constă pictu-ralizarea sculpturii și arhitecturii în trecerea de la Renaștere la baroc Dimpotrivă, o dată cu arta clasicizantă a lui David și a școlii sale se poate vorbi de o sculpturalizare a picturii. Toate observațiile de pînă acum ne dovedesc că sintezele teoretice în așa-numitele arte rămîn totdeauna provizorii, dar păstrează valoarea unui instrument de analiză, întrucît marchează unele particularități structurale ale operelor. Ele au apoi o valoare prin înseși revizuirile succesive pe care le reclamă și care adîncesc neconținut lucrarea de caracterizare structurală a operelor.

Dacă artele se pot cu atîta greutate despărți radical, dacă în realitate ele se ating prin atîtea puncte și fuzionează neconținut unele cu altele, se înțelege cît de firească, dar și cît de puțin nouă este ideea întrunirii lor. Unificarea artelor a apărut totuși ca un program de o mare noutate în romantism, de pildă la un Solger⁴. O idee care mai tîrziu a devenit baza sistematică a dramei muzicale wagneriene. Asociația dintre poezia dramatică, muzică și dans este străveche. De asemenea, aceea dintre poezie și cînt. Vechea poezie a rapsozilor antici și a trubadurilor medievale nici nu trăia decît în această asociație. De asemenea, arhitectul, sculptorul și pictorul au lucrat totdeauna în colaborare în marile stiluri ale artei, în antichitate, în romanic, în gotic și în Renaștere. Izolate din complexul care le întrunea în toate aceste stiluri, cu ocazia construirii unui templu, a unei catedrale sau a unui palat, arta arhitectului, a sculptorului și a pictorului nu și-au cîștigat decît mult mai tîrziu o relativă independență. Templul grec este un edificiu menit să păstreze statua zeului sau zeiței, un „înveliș pentru simulacrul

divin", spune E. Boutmy⁵. Pictura și sculptura romanică și gotică sînt totdeauna gîndite în raport cu o suprafață a construcției care trebuie accentuată sau cu un volum care trebuie împlinit, pentru a evita impresia neplăcută a vidului. În Renaștere încă, unele din cele mai importante realizări ale picturii, cum sînt logiile lui Raffael sau picturile lui Michelangelo în Capela Sixtină etc, sînt gîndite în conexitate cu arhitectura. Dar tot în această epocă, magnificența principilor și a cardinalilor, apoi a marilor burghezi, solicită dezvoltarea portretului, care vine să ocupe un zid al unei locuințe particulare și de data aceasta fără vechea solidaritate cu ideea arhitecturală. Dezvoltarea burgheziei în Nord, cu nevoia de a orna interiorul pe care o provoacă, adîncește acea separare a artelor, care a făcut mai în urmă problemă și nouă ideea întrunirii lor. Dacă însă unificarea artelor este un gînd menit să integreze manifestările ei parțiale în totalitatea care i-a asigurat în trecut marile ei realizări, ea trebuie întreprinsă în așa fel încît să recompună în adevăr un efect de totalitate. Unificarea artelor trebuie deci distinsă de acumularea lor, așa cum se întîmplă de atîtea ori în regia modernă, care perpetuează o idee wagneriană rău înțeleasă. O reprezentație de teatru, în care ni se oferă alături de textul dramatic și puțină muzică și costume frumoase și decoruri pitorești, trădează adeseori intenția filistină de a cuceri pe spectator prin mai multe laturi ale sensibilității lui și de a aglomera ornamentele, după principiul grosolan că ceea ce este mai împodobit și mai bogat este și mai faimos. Este firesc atunci ca față de această aglomerare de elemente neînsurate, lipsită de unitate și de stil, să preferăm manifestările mai demne ale așa-numitelor arte izolate, adică ale acelor care dezvoltă cu puritate una singură din valorile universului artistic c) GENURILE ARTISTICE

încercarea de a stăpîni sistematic domeniul operelor de artă a produs o altă sinteză teoretică în așa-numitele *genuri artistice*. Genurile artistice presupun însă ca niște cadre constituite artele, al căror teritoriu ele îl subîmpart. Problema genurilor artistice ne duce în inima teoriei speciale a artelor și prin urmare peste limitele esteticii generale, căreia îi este consacrat exclusiv lucrarea de față. Dacă totuși ne oprim acum în fața genurilor artistice, este din pricina faptului că o dată cu prilejul lor se evidențiază încă o dată anumite momente sistematice din constituția artei. Genurile artistice sînt în adevăr noțiuni teoretice rezultate din conjugarea noțiunii uneia din arte cu unul din factorii artei în genere: material, valoare eteronomică, unitate estetică. Materialul, valoarea eteronomică și unitatea estetică sînt cei trei factori de integrare a operelor în genuri. Acțiunea lor nu este însă egală în domeniul fiecărei arte în parte. Așa, de pildă, poezia nu folosește decît un singur material, cuvîntul, și prin urmare din acest punct de vedere ea nu cunoaște nici o articulație interioară a regiunii ei. În schimb sculptura poate folosi marmura, bronzul, lemnul, pămîntul, porțelanul etc, diversificîndu-se în consecință în genul sculpturii în marmură, bronz, lemn etc. De asemeni, există un gen al picturii în ulei, uare, pastel, frescă, tempera etc. Cunoaștem apoi genul muzicii de coarde și de suflători, al muzicii eîntate etc. În acord cu valoarea eteronomică pe care o realizează, poezia poate fi religioasă, eroică sau socială etc, tot atîtea genuri care pot reveni cu unele excepții și în domeniul sculpturii sau al picturii, ca de pildă monumentul eroic sau civic, statueta și portretul, pictura istorică și religioasă etc. Tot astfel, după valoarea ei eteronomică, arhitectura cunoaște genul vilei și al palatelor publice sau particulare, al catedralei, halelor, gării etc. Muzica distinge apoi între marș, lied, oratoriu ș.a.m.d. O deosebită importanță prezintă diferențierea în genuri după felurile unificării estetice, active în cadrul

diverselor arte. Astfel, muzica unifică, fie prin revenirea aceluiași refren, între care se intercalează cîte un episod sau divertisment (rondo), fie prin repetiția aceluiași sistem de fraze (antiphonia), fie prin repetiția aceluiași sistem de fraze urmat de unul diferit (ritmul tripartit codat), fie prin modificări și combinații ale acestor modalități elementare pe care le regăsim în sonata sau simfonia modernă. Genul liric, epic și dramatic reprezintă și ele în poezie moduri felurite ale unificării, în cadrul concis al afectului personal, în interiorul sferei istorice a povestirii sau în cadrul acțiunii dramatice. Dar liricul, epicul și dramaticul reprezintă în poezie și modalități ale clarificării, prin care sporesc în valoarea lor sensibilă anumite aspecte ale realității. Intuiția lirică a lumii o răsfrînge ca stare de suflet, pe cînd cea epică, drept succesiune de evenimente, iar cea dramatică, drept conflict și luptă de forțe antagoniste. Prin aceste din urmă genuri și prin altele asemănătoare, artele particulare se sistematizează după momentele constitutive ale artei în genere. Cum însă acestea se specifică, după cum am văzut, în tipuri, se poate spune că genurile amintite în urmă reprezintă niște tipuri mărginite în sfera uneia sau alteia dintre arte.

Genurile artistice au constituit în clasicism criteriul gustului și uneori al creației artistice. Conformarea la condițiile genurilor, concepute ca niște modele eterne și imuabile ale operelor de artă, era cerută deopotrivă de artiști și de acei care îi judecau. „Criticul superior, scrie odată Marmontel, trebuie să aibă în imaginația sa tot atîtea modele diferite cîte genuri există.” Iar Albert Thibaudet, care îl citează, poate cu drept cuvînt să observe: „Problema genurilor a deținut în critică, pînă în veacul al XIX-lea, un loc tot atît de considerabil ca problema universalelor în filozofia evului mediu”¹. În veacul al XIX-lea, romantismul a înfrînt rigiditatea vechilor genuri, soco-tindu-se liber să le amestece sau chiar să creeze altele noi. „Toate genurile poetice clasice în puritatea lor strictă, scrie odată romanticul Fr. Schlegel, sînt azi ridicule.”² Tirada lirică și episodul în dramă au fost printre produsele acestei încălcări de domenii, pentru care un model mai îndepărtat se putea găsi în Shakespeare și în teatrul elisabetan. Dar visul romanticilor mergea mai departe, către ceea ce Schlegel numește odată „poezia universală progresivă”, în care toate felurile ei să se întrunească într-un adevărat microcosmos poetic. Restaurația clasică a gustului francez la finele secolului trecut readuce credința în genuri ca niște entități constituite, dar nu eterne și imuabile. Aplicînd noul spirit al științelor naturale, un Fr. Bainetiere le arată trăind, modificîndu-se și transformîndu-se. Celebrele lui prelegeri asupra *Evoluției poeziei lirice în Franța &c&c* astfel prilejul să urmărească cum din oratoria religioasă a veacului al XVII-lea s-a dezvoltat treptat meditația lirică a romanticilor. Studii despre evoluția genurilor au apărut numeroase după Brunetiere. toate manifestînd aceeași poziție intermediară între realismul clasic și nominalismul romantic.

Astăzi ni se pare evident că genurile sînt produse istorice, și ca atare capabile să se transforme sau chiar să dispară. Epopeea, de pildă, este astăzi un gen mort și încercările mai noi ale unui Spitteler de a o învia au rămas deocamdată fără continuatori. Cine mai scrie apoi epistole didactice în felul lui Boileau? Satira s-a refugiat în subsolurile literaturii. Abia dacă o mai întîlnim din cînd în cînd în foile umoristice. Meditația romantică, cu toate înălțimile la care au condus-o odată un Vigny, un Lamartine, un Leopardi, se găsește și ea în mare criză. Și cu toate acestea, din punct de vedere estetic nu este totul absolut irelevant în vechea noțiune a genurilor. Faptul de a folosi un material sau altul, de a întrupa o anumită valoare eteronomică sau de a folosi un procedeu determinant al unificării impune unele condiții stabile, peste care nu se poate trece decît cu riscuri estetice foarte mari. Există o legalitate internă a acvarelei sau frescei, a vilei sau

palatului public, a dramei și a romanului, fixată prin însăși viața istorică a artei, care a lămurit la un moment dat chipul cel mai fericit de a întrebuința un material, virtualitățile și afinitățile lui, căile cele mai bune de a atinge un scop extraestetic în artă, unele procedee esențiale în evocarea vieții prin povestire sau prin acțiune scenică. Există firește probleme nedezlegate în artă, și în măsura lor genurile apar relative și schimbătoare nu pentru că nu se pot niciodată constitui, dar pentru că se caută. De la Mairet la Corneille se poate urmări o întreagă dezvoltare a tragediei franceze care dibuește condițiile genului, adaptarea cea mai bună la norma ei internă, pînă în clipa cînd *Cidul* pare a o realiza³. Cînd după un secol și jumătate nimeni nu mai scrie tragedii, toată lumea este încă de acord că ele nu puteau fi scrise mai bine decît o făcuseră în trecut poeții clasici. Viața istorică poate astfel elimina un gen, lăsînd intacte necesitățile legate de firea lui. Acceptarea genurilor are apoi un rol pozitiv și în creație. Limitările pe care genurile le impun, deopotrivă cu toate obstacolele în artă, au o funcțiune creatoare. Cine sparge și depășește limitele genurilor poate mai ușor să se piardă în nedeterminarea lipsită de formă. Disciplina genurilor garantează însă rigoarea formală, strictețea compoziției. Apoi în aceste granițe restrînse, imaginația împiedicată să se desfășoare în suprafață se concentrează și se adîncește.

6. ETERONOMIA ARTEI

Înțeleasă ca produsul subordonării unui obiect în sfera valorii estetice, arta ne apare ca o întocmire sustrasă mobilității și variațiunilor istorice. Valoarea estetică face în adevăr parte din categoria scopurilor în sine. Întrucît participă la ea, arta nu se leagă cu restul realității nici ca mijloc, nici ca un scop provizoriu și relativ, menit a fi depășit. Am văzut apoi care sînt mijloacele pe care le folosește arta pentru a obține caracterul autotelismului său. Printre momentele constitutive ale artei, izolarea, ordonarea, clarificarea și idealizarea ne-au apărut drept acelea capabile de a o sustrage din înlănțuirea aspectelor și evenimentelor în experiența practică și de a o constitui ca o unitate eterocosmică autonomă. Prin acest caracter, arta s-a arătat în toate timpurile drept depozitul gloriei celei mai durabile. „*Exegi monu-mentum aereperenius* ”, scrie Horațiu despre odele sale. Întocmind unități autonome, scopuri în sine, artiștii s-au socotit adesea drept dispensatorii gloriei, ai gloriei lor proprii și a acelora cu ale căror nume și fapte opera lor se lega. Această aspirație a fost foarte vie și adeseori exprimată de poeții antichității și ai Renașterii, dar ea n-a dispărut nici mai tîrziu, ca una care rezultă din răsfrîngerea sensului estetic al operei.

Dar în afară de această existență quasi eternă a operei, rezultată din însușirea ei estetică, ea se leagă în întreaga viață istorică și este supusă mobilității și fluctuațiilor ei prin cuprinsul de valori extraestetice pe care le însumează și le supune unității sale. Pornind de la această constatare, am putut spune și altădată că arta este eternă prin forma ei estetică și vremelnică prin conținutul ei. Prin cea dintîi, arta durează; prin cel de al doilea, se uzează șiribătrînește. Desigur, din dorința de a asigura o durată cît mai întinsă operelor lor, atîți artiști moderni au profesat purismul estetic, eliminarea tuturor conținuturilor relative din artă, a tendințelor filozofice sau sociale din literatură, a anecdotei și motivului din pictură, a elementului programatic din muzică. Astfel de aspirații sînt însă destul de noi în artă. În lunga ei dezvoltare, arta a întreținut raporturi strînse cu

formele felurite ale vieții istorice și a evoluat cu ea. Chiar apariția artei este un fenomen pentru a cărui producere au conlucrat forțe felurite ale vieții sociale. Este îndreptățit deci a studia producerea și evoluția artei în raport cu forțele extraestetice cu care viața ei s-a încrucișat. O dată cu aceasta însă metoda și obiectivul cercetării noastre se schimbă. Pînă acum ceea ce ne-a preocupat a fost descrierea artei în însușirile ei generale și în tipurile ei speciale. Ceea ce dorim să înfățișăm acum, folosind rezultatele moderne ale cercetării, sînt condițiile genetice și evolutive ale artei, apoi unele din formele speciale pe care ea le îmbracă o dată cu varietatea factorilor care o determină și întrucît o determină. Vom urmări în același timp funcțiunile pe care ea le împlinește în societatea omenească. Deosebirea dintre condiționări și funcțiuni nu este de altfel atît de radicală pe cît se pare. Pentru ilustrarea acestei împrejurări, cîteva exemple, anticipate asupra expunerii viitoare, pot să ajungă. Așa, de pildă, afirmația că arta s-a dezvoltat din muncă poate fi modificată în forma că munca folosește din practica artei. Nevoia de a ușura munca va fi condus pe primitiv să găsească muzica. Dar o dată aceasta aflată, munca primitivului asociindu-se neconținut cu ea, a găsit un mijloc capabil s-o dezvolte și s-o perfecționeze. Condiționările explică apariția artei; funcțiunile lămuresc progresul ei. Același lucru în ce privește legăturile artei cu sexualitatea. Unele interese sexuale vor fi inspirat pe artiștii primitivi. Sexualitatea a devenit însă o funcțiune a artei, după cum o dovedește marele ei rol în afirmarea raporturilor etice dintre sexe. Sîntem deci îndreptății a spune că același factor poate fi privit ca o condiție sau ca o funcțiune, după cum îl considerăm din perspectiva cauzală sau finală. Cauzele extraestetice ale artei sînt în același timp și scopurile ei. Artă ne-a preocupat pînă acum ca fenomen estetic autonom. Propunîndu-ne de aci înainte să cercetăm condițiile care au promovat-o și funcțiunile pe care le împlinește, ne oprim în fața eteronomiei artei.

a) VALOAREA BIOLOGICĂ ȘI SEXUALĂ A ARTEI

Studiind motivele artei primitive și factorii care sprijină dezvoltarea ei în societățile omenești este necesar a stabili din capul locului că nu fiecare din aceștia au un caracter extraestetic. Acțiunea de a prelucra obiecte materiale în scopul de a le da o organizare expresivă și o unitate, adică tocmai activitatea artistică, decurge dintr-un impuls primitiv al sufletului, care n-are nevoie de invocarea altor condiții pentru a ne explica apariția lui. Omul este în mod natural artist. Am arătat și în altă parte că aspirația omului către unitate se satisface pe diferite căi. Artă este una din acestea. Dar dacă trebuie să recunoaștem un instinct artistic primitiv, este tot atît de necesar a adăuga că instinctul acesta primește întăririi și este solicitat a se dezvolta prin niște condiții care n-au nimic estetic în ele.

Condițiile despre care trebuie să ne ocupăm acum sînt mai întîi de ordin biologic. Conexitatea dintre artă și viața biologică a fost afirmată mai întîi înlăuntrul acelei teorii a artei ca joc, al cărei răsunset a fost mare la sfîrșitul veacului trecut. Se cunoaște contribuția lui Spencer în această privință. Pentru Spencer, animalele superioare nutrindu-se mai bine, bucurîndu-se apoi de o organizație mai complexă și mai variată, care le permite să mențină în repaus unele funcțiuni, în timp ce pe celelalte le exercită, ajung cu ușurință la un excedent de energie, pe care trebuie neapărat să-l

cheltuiască. Risipa energiei astfel acumulate se face imitînd actele serioase ale vieții. Așa apare jocul sub toate varietățile lui, printre care trebuie să numărăm și activitatea artistică. Ipoteza lui Spencer valora atît pentru explicarea artei în evoluția individuală, cît și a speței. Dansul-pantomimă al primitivului, în care sînt imitate muncile cîmpului, vînătoarea sau războiul, putea fi citat ca un exemplu menit să confirme teoria lui Spencer. Vom vedea că acestor aspecte ale artei primitive li se pot da și alte explicații decît aceea biologică a cheltuirii energiilor acumulate pe căile comode ale imitației. Q greutate care se ivește însă în tot cazul și de pe acum în calea ipotezei spenceriene este aceea că nu toate activitățile artistice ale primitivului iau forma imitației. Alături de artele care întrețin o relație cu formele reale, primitivul cunoaște și arte de forme ireale, cum ar fi muzica sau decorația fixă și mobilă a propriului corp, apoi decorația unor obiecte străine. Este meritul lui K. Groos de a fi cuprins și explicația acestor activități artistice prin teoria sa cu privire la artă ca joc. În adevăr, pentru Groos jocul nu este numai cheltuiala unui prisos de energie, o „activitate dezinteresată”. În joc par a se exercita mai degrabă instincte utile și necesare vieții. Ipoteza pur mecanicistă a lui Spencer este înlocuită cu una finalistă. Pe aceste noi baze, jocul dobîndește un loc mai precis și mai larg în economia biologică a vieții. Omul pare a se juca nu numai întrucît acumulează forțe, dar și întrucît se pregătește pentru temele serioase ale existenței, în rîndul jocurilor astfel înțelese, distinge Groos pe acela al exersării experimentative în legătură cu felurile aparate motrice și senzoriale, răspunzătoare în mod special de apariția artelor în societățile primitive. Din manipularea în joc a unor materiale plastice, cum ar fi pămîntul sau ceara, trebuie să fi apărut sculptura; după cum din plăcerea auditivei și din manipularea obiectelor sonore este de presupus că au apărut muzica și instrumentele muzicale. Sculptînd și desenînd, cîntînd și făcînd să răsune obiecte sonore, exercitîndu-se cu alte cuvinte artistic, ajungea primitivul la deprinderi de dexteritate și la o finețe a percepției capabile a fi folosite mai tîrziu în activitățile de interes practic ale vieții. Evident, ipoteza lui Groos, ca toate cele care se referă la stadii întrecute din evoluția omenirii, este greu controlabilă.¹ O confirmare a acestei ipoteze vine din observarea locului pe care îl ocupă jocul artistic în existența copilului. Copilul-artist este o apariție cu mult mai frecventă decît adultul-artist. Cu mult înainte de specializarea și stabilirea aptitudinilor sale, copilul probează în joc virtualitățile pe care le posedă, și această liberă activitate a facultăților sale, din care numai unele vor fi dezvoltate și folosite, ia forma activității artistice. „Copilul se transformă și transformă, scrie P. A. Lascaris. Imitînd, el se descoperă pe sine și încearcă în mod inconștient să-și caute forma.”² Tot astfel primitivul, cu mult înainte de a cunoaște agricultura și olăritul, practica artele. Omul paleoliticului, care nu se sluzea decît de unelte cioplite grosolan în piatră și de oase, manifesta totuși o măiestrie artistică uimitoare, după cum o dovedesc atîtea din operele sale de artă, de-senuri și picturi murale, găsite în grottele din Spania nordică și Franța de sud etc. Comparate între ele, tehnica și arta acestui timp dovedesc că pe cînd cea dintîi era o achiziție recentă, cea din urmă trebuie să fi avut un lung trecut în urma ei. Evoluția tehnică a omenirii trebuie să fi fost anticipată de o lungă evoluție artistică. Artistul este mai vechi decît *homo faber*. În practica artelor pare a se fi educat deprinderile tehnice ale omului, și cu mult înainte ca forțele sale să se fi aplicat la rezolvarea unor teme utilitare de viață, ele s-au exercitat artistic și liber.

Dar despre funcțiunea biologică a artei se susține nu numai că formează și dezvoltă însușirile necesare vieții, dar și că ea joacă un anumit rol în organizarea raporturilor dintre sexe. Darwin arătase în adevăr că

frumusețea plantelor și animalelor este un instrument al selecției sexuale. Pentru a evita degenerarea spețelor prin autofecundare, geniul obscur al naturii înzestrează plantele cu flori frumoase, menite să atragă prin formele și culorile lor insectele care transportă polenul. Aceeași funcție biologică par a avea podoabele animalelor (apendice decorative, culori frumoase, jocuri și manevre seducătoare, cîntece etc), cu atît mai mult cu cît ele sînt totdeauna ale masculilor, care urmează pe această cale să se impună atenției femelelor. Se știe care a fost lunga discuție provocată de această ipoteză *^Descendenței spețelor*. Un Wal-lace a observat că așa-numitele caractere secundare estetice trebuiesc explicate ca niște rezultate mecanice ale unui exces de vigoare, în-fluențînd asupra structurii și conduitei. Femela nu poate selecta decît după gradul de vigoare al masculului, și prețuirea sa nu poate fi estetică, 154 ci biologică, deși alegerea după gradul vigoarei poate coincide cu o selectare implicită după însușirea estetică.³ În tot cazul, dacă ipoteza lui Darwin ar fi fost adevărată, ea ar fi trebuit să primească o confirmare și din examinarea artei primitive. Se întîmplă însă că, după cum observă E. Grosse, arta primitivă nu pare a juca nici un rol sexual. Poezia primitivilor nu vorbește niciodată despre raportul sexelor, și nici cîntecele lor nu manifestă vreo funcțiune în acest sens. Poezia și muzica primitivă nu sînt niciodată erotice. Nici ipoteza darwinistă, în felul în care a modificat-o Wallace, nu este mai bine confirmată de examinarea faptelor. Frumusețea pe care o prețuiesc primitivii în femeile lor nu este" niciodată a unei vigori și armonii capabile să asigure reproducerea în bune condiții, în această privință K. Groos a observat cu multă dreptate că ceea ce prețuiește primitivul ca frumos în femeie constă mai degrabă într-o deformare a tipului uman specific, prin raderea și smulgerea părului, a genelor și sprîncenelor, prin comprimarea craniului și a picioarelor, prin străpungerea urechilor, a nasului și buzelor, prin mutilarea sinului și prin lungirea urechilor, care la unele frumuseți primitive ajung cu lobul la nivelul umerilor. Ideea frumuseții ca instrument al selecției sexuale nu este mîi bine confirmată nici de observația că dacă se poate vorbi despre o activitate estetică a animalelor, ea constă dintr-o împodobire a locuințelor, nu a corpului, și că dacă evoluția ontogenetică reproduce pe aceea filogenetică, este"caracteristic faptul că copilul este mai întîi sensibil la frumusețea obiectelor și numai mult mai tîrziu la aceea a corpului omenesc.⁴ Tot astfel, dacă sculptura primitivă reprezintă aproape cu exclusivitate pe femeie, iar nu pe bărbat, lucrul pare să rezulte, după cum observă W. Deonna, din dorința bărbaților, singurii meșteri ai timpului, de a se sustrage acțiunii magiei simpatice, abandonînd numai pe femei influenței ei nefaste.⁵ Mai multă valoare sexuală are în arta primitivă decorația, care se aplică totuși în primul rînd altor părți ale corpului și numai în rîndul al doilea organelor genitale, desigur pentru a potența imaginația erotică, dar și pentru a feri aceste organe de „privirea rea”, încărcată cu proprietăți magice primejdioase.⁶ În sfîrșit, cu privire la dans s-a observat de asemeni că dacă în triburile primitive practica acestei arte are uneori funcțiunea de a apropia sexele, această funcțiune nu este totuși indisolubil legată de exercițiul ei, de vreme ce există dansuri primitive care nu sînt executate decît în ceremonii de la care femeile sînt excluse. Toate aceste fapte ne permit a conchide că dacă arta primitivă are o anumită valoare sexuală, ea nu este totuși atît de puternică și întinsă după cum ipoteza darwinistă ne-ar fi îndreptățit să credem. Valoarea sexuală a artei aparține deci mai mult decît trecutului artei dezvoltării ei ulterioare și prezentului ei. Căci nu este nici o îndoială că arta societăților noastre acordă un loc întins temelor erotice și că prin această însușire ea a alcătuit unul din forurile în care s-a cultivat mai mult sensibilitatea erotică a omului modern. Istoricului Seignobos i se atribue exclamația făcută odată

în timpul uneia din prelegerile sale: „*l'amour, cette invention du XII-e siècle!*”, desigur în legătură cu literatura cavalească a evului mediu, în care s-a creat forma iubirii moderne și etica ei. Cum s-a produs morala europeanului cult de azi și ce loc ocupă femeia în sistemul ei, cum s-au produs prescripțiile, interdicțiile și libertățile care o privesc sînt niște întrebări al căror răspuns complet n-ar fi dat, dacă nu s-ar ține seama și de influența artiștilor.

Cercetarea are deci să răspundă și la problema relativă la locul pe care sexualitatea îl ocupă în toate manifestările artistice ale popoarelor culte, precumpănitor dacă îl comparăm cu acela pe care îl deține în arta primitivilor. Însemnătatea în creștere a sexualității în artă mi se pare a proveni din trei condiții felurite. Mai întîi, din progresul pe care 1-a obținut în conștiința autonomiei ei. Artă primitivă este într-o măsură covârșitoare impregnată de intenții sociale. După cum vom avea prilejul să constatăm și mai tîrziu, artă primitivă lucrează în sensul întăririi grupului social, a coerenței lui intime, cu o forță pe care practica ei în societățile noastre nu ne permite s-o bănuim. Diminuată mai tîrziu în funcțiunea ei socială și mărginită la expresia și cultura sentimentelor individuale, a fost firesc ca artă să aleagă printre acestea pe acela care posedă o intensitate mai mare și să lege o alianță puternică cu el. Este neîndoios însă că sentimentele grefate pe instinctul sexual sînt printre cele mai intense. Erotismul artei culte provine deci din locul care i-a fost indicat în interiorul sufletului individual și dintr-o mai justă adap-156 tare la scopurile care în aceste condiții îi revin. În al doilea rînd, artă este chemată să joace față de instinctul sexual un rol pe care nu este singură să-1 îndeplinească față de alte instincte ale omului. După cum a observat cu multă subtilitate Charles Lalo, felurile instincte ale omului găsesc în viața socială mijloace de a se exercita chiar în afară de instituțiile pe care le-a organizat, fără nici o primejdie pentru societate. Luxul eliberează și dezvoltă apetiturile economice ale omului, sporturile împlinesc același rol față de nevoile noastre de activitate, jocurile ingenioase față de trebuințele spiritului nostru, nenumăratele împrejurări ale vieții moderne față de aspirațiile de a se exercita ale sensibilității. În nici una din aceste împrejurări, jocul liber cu instinctele și facultățile noastre nu atrage după sine vreo periclitate a ordinii stabilite în societate. Există un singur instinct a cărui liberă exercitare în afară de cadrele lui instituite ar deveni primejdioasă. Acesta este instinctul sexual. Singura lui formă regulată de manifestare este aceea care are loc în cadrele familiei. Orice depășire a acestor cadre devine o dezordine de care soliditatea internă a societății se resimte. În aceste împrejurări apare artă, pentru a oferi sexualității un domeniu de eliberare care să nu se întovărășească cu neajunsuri pentru societate. Și de fapt formele erotice mai deseori reprezentate de artă sînt cele neregulate. „Într-o societate poligamă ca aceea a țărilor musulmane, scrie Lalo, așa cum o întrevădem de pildă în *O mie și una de nopți*, obiectul normal al imaginației poetice nu este pluralitatea soțiilor legale, ci iubirea în afară de harem: amorul *illegal*. S-ar putea chiar spune că într-o țară cu poligamie legitimă, luxul și poezia iubirii este fidelitatea, iubirea exclusivă, amorul idealizat al unei singure femei și disprețul paradoxal al tuturor celorlalte în mijlocul ispitelor oferite și îngăduite. În opera lui Goethe, *Werther* și *Faust* sau chiar *Elegiile romane*, se găsesc, fiecare în felul său, în desăvîrșită tradiție estetică; în timp ce *Hermann și Doro-thea*, constituind un tratat epic al iubirii conjugale, este o operă excepțională, izbitoare, ratată. Artă încă primitivă a lui Homer. altfel atît de puțin erotică, poate să picteze iubirile vinovate ale lui Paris și Elenei sau luptele pretendenților în jurul Penelopei; dar se oprește să descrie căsnicia regulată a lui Agamemnon sau Ulysse.”⁷ S-a spus despre artă că este

„amorală”. Lalo observă însă că s-ar cuveni a se afirma despre ea că este mai degrabă „afamilială”.

În sfîrșit, jocul artistic cu sentimentele altoite pe instinctul sexual a avut adeseori și funcțiunea de a anticipa sau de a însoți reformele eticii sexuale în curs. Mai cu seamă poezia erotică, în forma ei lirică, epică sau dramatică, a lucrat ca o mare putere civilizatoare în stabilirea raporturilor sociale dintre femeie și bărbat. Fără îndoială că în înălțarea și eliberarea femeii din situația cu totul subordonată în care o menținea organizarea patriarhală a familiei medievale, lirica evului mediu va fi avut rolul ei. Lirica antichității n-a știut să-și împlinească această misiune. Amorul cîntat de ea rămîne numai carnal, și femeia în cadrul ei este cel mult obiectul dorinței, nu al iubirii. Abia dacă bizara iubire greacă a efebului a produs accente mai spirituale în dialogurile lui Platon. A trebuit să intervină marea forță istorică a creștinismului, pentru ca, sub semnul adorației Fecioarei, femeia să fie înfățișată cu fervoare de lirica noilor popoare ale Europei și ca pe această cale reforma etică a relațiilor dintre ea și bărbat să-și găsească un adjuvant. Dar și mai tîrziu, înfățișînd-o ca obiectul prețios al unor sentimente intense, poezia erotică a conferit femeii un loc în viața bărbatului care, chiar în acest chip, devenea mai important. Este sigur că, într-o societate lipsită cu totul de poezie sau de artă erotică în genere, raportul sexelor ar rămîne primitiv și brutal și femeia ar fi sortită unei situații de iremediabilă inferioritate. Prin artă, sentimentul erotic se spiritualizează și raporturile dintre sexe care se dezvoltă din el devin mai delicate. Situația socială a femeii n-are decît să cîștige din această transformare. Cînd însă femeia este înfățișată nu ca obiectul iubirii, ci al unor reprezentări obscene, în care se exprimă o dorință sălbatecă și nestăpînită, artă nu secundează mișcarea de eliberare și înălțare etică a femeii, ci contribuie mai degrabă la înjosirea ei, deopotrivă cu a bărbatului. Ceea ce conține reprobabil o artă obscenă este reflexul pe care ea îl primește despre acel raport dintre sexe, în care bărbatul și femeia își apar unul altuia ca niște unelte ale plăcerii. Considerația 158 socială a femeii nu poate crește pe această cale. Artă' pornografică pornește totdeauna dintr-o atitudine misogină, dintr-un adînc dispreț pentru femeie, care nu mai poate vedea în ea obiectul demn al unei asociații de ființe autonome și egale. Greșeala comisă cu ocazia sancționării raportului dintre sexualitate și artă stă în confuzia adeseori făcută între artă erotică și aceea obscenă. Aceasta este, după cum îmi pare, confuzia „vertuismului”, caracterizat într-o mică scriere renumită de sociologul Vilfredo Pareto, al acelui curent de opinie, foarte răspîndit în tot decursul veacului al XIX-lea și care făcea pe ministrul italian Luzzatti să oprească reproducerile după statua Pao-linei Borghese de Canova sau după *Amorul sacru și profan* al lui Tizian. Același curent îndemna cenzura lui Napoleon al 111-lea să interzică *Doamna cu camelii* a lui Al. Dumas-fiul și determina tribunalul de Sena să urmărească pe Flaubert și Baudelaire. „Ver-tuismul”, arată Pareto, n-a fost niciodată atitudinea societăților în momentele lor de vitalitate.⁸ Dar despre vertuism se mai pot adăuga și alte considerații, trecute cu vederea de Pareto. Prin confuzia pe care o menține între iubire și obscenitate, vertuismul dovedește reaua idee pe care o are despre orice modalitate a iubirii, imposibilitatea lui de a se înălța la formele ei spirituale și demne. Cînd nu este o ridiculă ipocrizie, vertuismul maschează o inhibiție, o oprire în evoluția normală. Din punct de vedere individual, repulsia eroticului este actul unei conștiințe retrograde, care n-a ajuns încă să ia o cunoștință limpede de instinctele sale, pentru a le putea conduce și stăpîni. Groaza de erotic este adeseori numai forma disimulată a puterii obscure pe care instinctul sexual

o are în noi. Din punct de vedere social, această groază este semnul unei regresii sociale la stadiul în care femeia era ființa inferioară și impură, exclusă din asociația bărbaților. Am arătat mai sus ce rol poate fi recunoscut artiștilor și mai cu seamă poezilor în mișcarea de depășire a acestei situații. Dar față de achizițiile civilizației, arta pornografică reprezintă un nou moment de regresie arhaică și de primitivism psihic. Acțiunea ei se orientează în cazul acesta în contra dezvoltării și intereselor societăților noastre, meritând a fi judecată în consecință.

Teoria psihanalitică a artei

În legătură cu valoarea și condiționările sexuale ale artei, o interesantă teorie este aceea a psihanalizei, elaborată de S. Freud¹ și de Otto Rank², căruia îi datorăm cea dintâi teorie psihanalitică a artei. Să examinăm afirmațiile principale ale acestei construcții teoretice și dificultățile pe care ea le implică. O dată cu diferențierea instinctelor după funcțiunea de reproducere proprie celor două sexe, ne spune Rank, tendințele devenite „perverse”, tocmai din pricină că au rămas în urma acestei diferențieri, întâmpină cenzura culturii și caută un nou mod de activitate. Ele se sublimază, adică se transformă cât privește conținutul lor conștient, pentru a se putea elibera fără primejdie. Activitatea artistică este una din manifestările acestei sublimări, alături de vis și de nevroză, dar atât de departe împinsă, încât numai cu greutate se poate recunoaște originea ei. Visul împlinea singur la început această funcțiune eliberatorie. Când însă intensitatea instinctelor diminuează, un nou mijloc apără pentru a elibera restul de energie instinctivă. Acest mijloc nou este mitul, despre care se poate spune în adevăr că este visul colectiv al societăților primitive. Arta apare în același timp și formele ei primitive sînt tot colective. Aproximarea dintre artă și vis - spune Rank - este străveche, dar numai psihanaliza modernă poate s-o justifice. Părăsind mai departe considerațiile genetice, Rank ni-1 prezintă pe artist ca pe un individ al cărui suflet este esențialmente dramatic. Instinctele se combat în sufletul său și sublimarea care rezultă este creația artistică, în care indivizii comuni găsesc la rîndul lor un mijloc de eliberare pentru propriile lor conflicte: cultivarea artei este pentru aceștia din urmă o adevărată metodă psihoterapeutică. Teoria creației se completează astfel cu o teorie a emoției artistice, lată însă că printre artiști Rank trece și pe filozofi, ca și pe întemeietorii de religii. Și filozoful își obiectivează suferința³, după cum întemeietorul de religii se eliberează de conflictele sale, asimilîndu-și întreaga suferință a lumii, pe care dorește s-o răscumpere. Dar în timp ce neuroticul găsește în sublimarea care constituie maladia sa o cale de izolare din mijlocul lumii, opera artiștilor propriu-ziși, 160 apoi a filozofilor și a profeților se adresează oamenilor și se constituie ca un centru de grupare omenească. Între aceste trei persoane de altfel se mai introduce o deosebire. „Religia, scrie Rank, este într-o anumită măsură o cură psihoterapeutică a maselor, pe care poporul a găsit-o pentru propria sa vindecare, întocmai după cum arta, inclusiv filozofia, este o cură practică de un singur individ, și anume, mai întîi pentru sine și apoi pentru un număr mărginit de tovarăși de suferință, a căror constituție psihică alcătuiește cadrul constituției psihice a artistului.” Cura neuroticului trebuie individualizată de la caz la caz, aceea a profeților este generală. Între aceste extreme stă eliberarea prin artă și filozofie. După sfera respectivă a acestor trei mijloace variază și prețuirea pe care le-o acordăm. Nevroza este privită ca o stare inferioară. Arta și filozofia le considerăm apoi mai prețioase decît religia. Revine astfel în această gradație una din problemele pe care idealismul filozofic și le pune, cînd cu Schelling cu Hegel, cu Vischer ș.a. căuta să

stabilească treapta relativă pe care arta, religia, filozofia o ocupă în procesul de obiectivare a spiritului absolut.

Ce devine între acestea frumoasa asemănare pe care o stabilea Schopenhauer între geniu și copil, comuna lor nevinovăție și înțelepciune? Acest romantic și ademenitor tablou este menit oare să devină neverosimil, după ce psihanaliza și-a spus cuvîntul? Lucru ciudat, apropierea dintre genialitate și copilărie, psihanaliza o menține, dar pentru alte motive decît acele ale lui Schopenhauer, căci vederile unui Freud și-au găsit principalul lor titlu de noutate, în aceea că acordă copilului o viață sexuală, pe care psihologia mai veche nu o recunoștea. Ocupîndu-se cu psihologia fanteziei, Freud observă că ea nu desfășoară nicăieri o activitate mai intensă decît la persoanele care suferă de o nemulțumire oarecare. „Trebuie să spunem, scrie Freud, că fericitul nu fantazează niciodată, ci numai nemulțumitul. Dorințele neîmplinite sînt forțele motoare ale fantaziilor, și fiecare fantazie particulară este împlinirea unei dorințe, o corectare a realității nesatisfăcătoare”⁴. Aceste dorințe sînt sau de natură erotică, sau răspund nevoii de putere și înălțare a eului propriu. Ele există uneori în același complex, căci dacă fantastul se dorește puternic și pururi încoronat de succes, el speră în felul acesta să-și apropie mai bine și obiectul aspirației sale erotice.

Iată o împrejurare particulară care verifică aceste vederi. Să ne închipuim o oarecare stare de fapt care trezește o puternică dorință a unui individ; aceasta recheamă în amintire una din împrejurările copilăriei în care dorința respectivă a fost realizată. Cu un astfel de material construiește individul o situație pe care o proiectează în viitor, una din acele fantazii, printre care opera de artă nu este decît un caz particular. Eroul simpatic al romanelor de aventuri, al cărui merit și miraculos noroc nu se dezminț niciodată, trebuie considerat ca o ipostază a eului poetului, a năzuinței sale către putere și fericire. Personajele „bune” sînt cele care ajută personajului principal în întreprinderile sale, pe cînd cele „rele” sînt „dușmanii și concurenții eului devenit erou”. Există firește și o literatură de un nivel mai înalt, în care caracterul tendențios al eului apetent iese mai puțin la iveală. Este cazul acelor romane psihologice în care poetul își despică eul său în mai multe euri parțiale, potrivit multiplicității de tendințe care se desfășoară în interiorul său, le întrupează într-o serie de eroi care se sprijină sau se combat și obține astfel o personificare a conflictelor din care este alcătuită viața sa sufletească⁵.

Analogia dintre fantaziile poetului și acele ale fantastului se izbește însă de o dificultate, căci pe cînd cele dintîi se fac cunoscute unui cerc cît mai larg, cele din urmă sînt tainice, excesul sentimentului de sine întovărășindu-se cu conștiința că dacă nu l-am ascunde, el s-ar izbi neconținut de eul deopotrivă de excesiv al semenilor noștri. Mijloacele prin care poetul reușește să suprimă obstacolele care îngîrlesc de obicei comunicarea fantaziilor sale constituie întreaga sa *ars poetica*. Ele constau mai întîi într-o atenuare a caracterului egoist al fantaziilor sale prin modificări și învăluiri, apoi în seducția pe care o exercită însușirile estetice formale ale operei. Emoția estetică propriu-zisă este prin urmare un fel de *plăcere anticipativă* (Vorlust), care ne conduce către satisfacția mai largă a poeziei, aceea care constă din folosirea prilejului de a trăi propriile noastre fantezii, fără să ne învinuim nici o clipă, și de a ne elibera astfel de încordarea care poate domni în sufletele noastre. Într-o întreagă serie de studii, Freud și discipolii săi au încercat să aplice aceste vederi la cazul unor poeți și artiști plastici, căutînd să deslușească în fantaziile lor urmele experiențelor sexuale ale copiilor care au fost odată. Se înțelege că o discuție a tuturor acestor memorii ne-ar conduce să examinăm înseși bazele psihanalizei, ceea ce ar întrece cu mult limitele pe care acest capitol

și le-a fixat. Pentru cazul special al aplicației ei în estetică, unele obiecții principiale pot fi însă făcute chiar aci.

Mai întâi, dacă este adevărat că arta nu e decât produsul unor instincte devenite mai slabe, este de presupus un moment în viața societăților și a indivizilor când ea n-ar fi apărut încă. Această situație în timp este un punct anume exprimat în teoria lui Rank. După acest autor, visul a anticipat arta, și arta n-a apărut decât atunci când intensitatea instinctelor a diminuat în suficientă măsură pentru ca ele să se poată elibera și prin mijlocul colectiv al artei. Acestei judecăți pur teoretice îi lipsește însă confirmarea faptelor pe care etnografia ni le pune la îndemână. Nu s-a putut face pînă acum dovada că ar exista societăți primitive în care funcțiunea artistică să fie necunoscută. Mult admirabile picturi murale găsite la Altamira (în nordul Spaniei), datînd din paleolitic, și cele din Benin (Africa), unde o foarte somptuoasă cultură artistică coexista nu de multă vreme cu teribile moravuri canibalice, dovedesc mai degrabă că arta apare o dată cu viața socială și că nu o părăsește niciodată. Dacă ne întrebăm acum care este momentul în care arta apare în viața individuală, răspunsul este că o găsim foarte de timpuriu. Expoziția de artă infantilă de la Mannheim conținea desene datorate unor copii de trei ani. Dar fenomenul artei infantile este de-a dreptul inexplicabil în teoria psihanalitică. Niște copii atît de fragezi, ignorînd încă felurile cenzuri ale civilizației, care ajung totuși să sublimeze pornirile lor, iată în adevăr o situație greii de închipuit. Să adăugăm însă că teoria psihanalitică nici n-a putut prevedea cazul artei infantile, pentru că singura fantezie artistică despre care vorbește Freud este aceea a adultului, pe care am văzut-o alimentîndu-se dacă nu din spiritul copilăriei, așa cum credea Schopenhauer, cel puțin din materia ei de amintiri.

Dar și alte greutăți se mai ivesc în calea explicației psihanalitice a artei. Arta, ni se spune, este produsul unei sublimări. Aceluiași proces i se datoresc însă visul și nevroza. Prin artă, apoi, Rank înțelege nu numai arta propriu-zisă, dar și filozofia deopotrivă cu religia. Nu cumva atunci procesul sublimării, capabil să explice fenomene morale atît de diferite, devine insuficient pentru a lămuri cazul special al artei? Iată o întrebare care se impune și care pare a cere un răspuns negativ. Dificultatea care rezultă din generalizarea explicației prin sublimare a fost remațată de psihanalisti, și una din principalele lor preocupări stă în încercarea de a preciza caracterele sublimării în artă și în celelalte fenomene corelate. Așa, de pildă, Rank a făcut să intervină sublimarea artistică numai în momentele când instinctele au devenit mai slabe. Numai în acest moment mijlocul impersonal al artei a putut deschide o supapă de siguranță unor tendințe care, atîta vreme cît se găsesc la un grad de intensitate superioară, au nevoie, pentru a se elibera de alte căi mai intime și mai adaptate la cazul propriu. Visul este o astfel de cale. Exercițiul artei suprimă însă visul din psihologia omenească? Ce a putut apoi produce această slăbire a instinctelor? În ce moment această slăbire s-a produs? Momentul slăbirii instinctelor este numai postulat de Rank, nu și precizat sau făcut plauzibil. Dacă apoi instinctele au slăbit în decursul timpului, numărul și forța cenzurilor nu a crescut și el și prin urmare caracterul conflictual al vieții sufletești nu s-a accentuat treptat? Sîntem înclinați a crede că un civilizat este un suflet cu mult mai problematic decât un primitiv. Dar iată atîtea întrebări pe care nu și le pune nici Freud. În studiul pe care i l-a consacrat lui Leonardo da Vinci îl vedem în adevăr postulînd trei tipuri de sublimare a ceea ce el numește „investigația sexuală a copilului”, și anume, nevroza, obsesia și curiozitatea intelectuală, căreia Leonardo și-ar datora geniul său.⁶ Interesul distincției dintre aceste trei tipuri ar fi evident dacă pe această cale s-ar ajunge la o caracterizare mai strînsă a sublimării artistice. Este limpede însă că așa-numitei „curiozități intelectuale”, Leonardo nu-și

putea datora decât aptitudinea sa pentru cercetarea științifică, nu și geniul său artistic, creator de frumoase aparențe. Peste actul intelectual al unei simple postulări, nici Freud n-a reușit să dea mai mult, și anume, ceea ce trebuia, o caracterizare mai strînsă a condițiilor în care sublimarea artistică se produce.

A încercat în schimb o definiție a emoției estetice ca o plăcere anticipativă (Vorlust). Plăcerea rezultînd din eliberarea unor tendințe multă vreme comprimate, arta ocazionînd-o deopotrivă cu oricare din varietățile eliberării, trebuia găsit un element pe care să-l aibă pe seama sa. Acest element original este în artă „plăcerea anticipativă”, seducția rezultînd din factorul estetic al formei și care ne cucerește pentru a ne îndruma către cealaltă plăcere, a eliberării, care este mai profundă și mai bogată, lată însă o întrebuintare nepotrivită de termeni. Noțiunea „plăcerii anticipative” a elaborat-o Freud cu ocazia psihologiei sexuale și în teoriile pe care le-a consacrat explicației comicului verbal.⁷ Pentru a rămîne la aceasta din urmă, „plăcerea anticipativă” constă dintr-o încordare, pe care n-o resimțim însă dureroasă, ci ca o senzație agreabilă care anticipează satisfacția mai mare pe care o produce destinderea semnificației în sfîrșit deslușite a cuvîntului de spirit. În acest caz însă plăcerea anticipativă întreține o relație intimă cu plăcerea finală, cea din urmă se dezvoltă organic din cea dintîi și în unitatea aceleiași proces; pe cînd în cazul satisfacției artistice ele decurg din două izvoare eterogene, plăcerea anticipativă din frumusețea estetică a formei, iar plăcerea finală din liberarea tendințelor comprimate. Caracterizarea înaintării artistice s-a făcut astfel prin introducerea unui element nou, care nu încapă bine în planul psihanalizei.

Dar mai este ceva. Dacă arta ar fi totdeauna produsul unei sublimări, ea ar trebui să aibă numai un conținut sexual latent, dar niciodată un astfel de conținut manifest. Creațiunile artei ar fi simbolurile unei sexualități comprimate, dar nu traduceri ale ei directe și netrans-figurate, cum în realitate se întîmplă atît de des. De fapt, psihanaliza nu cercetează niciodată arta care are un conținut sexual aparent, ci numai unul care nu se manifestă decât în chip simbolic. Această din urmă dificultate i s-a părut acum în urmă atît de importantă lui Ch. Lalo, încît renunțînd la cercetarea substratului sexual sublimat al operei de artă, și-a propus, după cum am văzut, să studieze numai erotismul ei manifest, care fără îndoială că joacă în toate manifestările artei la popoarele culte un rol care nu poate fi trecut cu vederea.

S-ar spune că ori de cîte ori problema iubirii a fost dezbătută în estetica modernă, singura iubire despre care s-a vorbit a fost una turbure, reprimată sau violentă și antisocială. Istoria doctrinelor de estetică prezintă însă pentru noi acest interes că ea conține și o caracterizare de cele mai multe ori nemărturisită sau chiar neștiută a unor exemple artistice contemporane. Dacă, prin urmare, iubirea intră cu rolul arătat în teoria psihanalitică a artei sau în alte teorii dezvoltate în marginea ei, lucrul se datorește faptului că ele au avut în față modelele artistice ale romantismului și neoromantismului modern. Este curioasă împrejurarea că această stare de lucruri a fost observată chiar de către unii dintre cercetătorii psihanalitici, cum este Eckart von Sydow. Criticînd concepția lui Rank, E. von Sydow scrie: Una din caracteristicile derivării psihanalitice a artei este că e „adaptată unui tip particular al artistului: tipului romantic. Puterea de creație a romanticului este trezită în realitate de dorințe și privațiuni dureroase.”⁸ Avînd în față un model romantic, se explică, spune Sydow, că Rank (dar împreună cu el și alți cercetători psihanalitici) n-au dat o suficientă întindere explicațiilor relative și la elementul estetic-formal: romantismul preferă în adevăr conținutul pasional. O reîmprospătare a cercetării moderne prin sentimentul unei arte clasice, în care iubirea ia

forme mai bine luminate de conștiință, ar putea arăta ce este parțial în contribuția psihanalitică în estetică, în vreme ce simpla examinare logică arată câte ipoteze grăbite și greu de susținut se găsesc în ea.

b) ARTĂ ȘI MUNCĂ

Încercînd să stabilim locul artei între tehnică și natură, am arătat că arta poate fi considerată ca un produs tehnic, întrucît reprezintă rezultatul unei acțiuni finaliste a spiritului omenesc. Întrucît însă se constituie ca un organism autonom, cu scopul în sine însuși, arta are ceva din unitatea internă și indiferența naturii. Considerată ca produs tehnic, este firesc ca arta să fie determinată de condițiile generale ale muncii omenești și dezvoltarea ei să se încrucișeze neconținut cu a muncii. Către sfîrșitul veacului trecut, economistul german K. Biicher a încercat chiar să explice apariția artelor, cel puțin a artelor muzice, din sfortărea primitivului de a-și organiza munca sa.¹ În lucrarea sa, Biicher pornește de la constatarea dificultății primitivului de a îndeplini o muncă mai susținută. Ofensa unei trîndăvii iremediabile primitivul n-o merită însă, pentru că toate produsele mîinilor sale sînt atît de minuțios lucrate și împodobite, încît confecționarea lor nu s-a putut face decît cu cheltuiala unei energii, care dovedește mai degrabă hărnicie și dragoste de lucru. Nici bănuiala unei debilități trupesti nu i se potrivește mai bine primitivului, pentru că dansînd într-un ritm din ce în ce mai înțet și uneori pînă la sleirea tuturor puterilor, risipește o energie pe care este drept că nu știe s-o întrebuințeze în muncă, dar pe care în definitiv o posedă. Cum se leagă între ele aceste

fapte contradictorii? Cum se explică oboseala care îl cucerește cu ușurință pe primitiv, alternînd cu minunile de răbdare închise în orele industriei sale și cu marile prisosuri de energie pe care le cheltuiește cînd dansează? Este destul să ne punem această întrebare pentru a vedea că primitivului nu-i lipsește nici hărnicia, nici forța și că el este incapabil numai de efortul mai susținut al spiritului și al voinței. Dar de unde provine această incapacitate? Din aceea, răspunde Biicher, că primitivul dă o întrebuințare cu totul neeconomică forțelor sale, degajînd o energie cînd prea mare, cînd prea mică pentru sarcina momentană pe care trebuie s-o îndeplinească. Risipindu-se într-o activitate nedisciplinată, primitivul ostenește mai repede decît civilizatului și activitatea sa nu se poate desfășura cu continuitate. Un singur mijloc există pentru a remedia acest neajuns. Se știe că o mișcare cu cît durează un timp mai scurt, cu atît se poate reproduce mai egală cu sine și de mai multe ori. Încadrate între acele momente de repaus, care intervin la intervale regulate și în timpul cărora energia se reface, mișcările muncii se pot repeta un timp mai îndelungat, și întreaga acțiune dobîndește un caracter de continuitate, imposibil de obținut altfel. Măsurarea duratei mișcărilor este ușurată prin faptul că fiecare din ele se compune din cel puțin două elemente, unul mai tare și altul mai slab: o ridicare și o coborîre, o lovire și o tracțiune, o întindere și o contracțiune ș.a.m.d. Din această pricină, munca primitivului poate lua forma ritmică. Prin ritm, munca se ușurează, puterile se economisesc pentru a se cheltui mai îndelung. Dacă dansul permite o întrebuințare de energie atît de mare, lucrul se datorește faptului că el este ritmic. Pentru a putea lucra, primitivul dă și muncii sale o formă ritmică. Atunci cînd instrumentele sale de lucru nu dau nici un sunet, el își scandează munca prin propria voce. Despre anumite triburi

negre și malaieze se poate spune că aproape fiecare activitate corporală a lor se însoțește de cîntec. Uneori instrumente sonore sînt anume întrebuințate pentru a constrînge în cadre ritmice desfășurarea muncii. Alteori acțiuni complicate, cum sînt muncile cîmpului, iau înfățișarea unor adevărate dansuri. Alteori, în sfîrșit, grupul muncitorilor lucrează privind la dansatorul care, în fața lor, mimează ritmic munca respectivă. Pe temeiul acestor constatări, K. Biicher se socotește îndreptățit să încheie că nu numai originea dansului, dar a muzicii și a poeziei stă în munca ritmică. Strigătele animalice prin care primitivul își scandează munca și în care își găsește ușurare alcătuiesc elementele celor mai vechi cîntece omenești. În curînd, între aceste strigăte, devenite refrene, primitivul introduce propoziții simple, vorbind despre munca sa și îndemnînd-o. Dar pentru a se adapta mișcării ritmice, cuvintele sînt astfel deformate prin deplasarea accentului, căderea sau contracțiunea unor silabe, încît această limbă poetică devine aproape de neînțeles și numai explicațiile autorului o pot lămurii. Mult mai tîrziu, limba obișnuită ajunge să se adapteze exigențelor ritmice, pentru a intra cu naturalețe în cadrele lor. În acest moment creația poetică se poate spune că a apărut. Este probabil că ipoteza lui Biicher conține mult adevăr. Ea s-a bucurat de altfel de o bună primire din partea specialiștilor. Printre alții, Y. Hirn o acceptă în întregime², invocînd în sprijinul ei legea psihologică după care o primă mișcare creînd reprezentarea ei înzestrează conștiința cu o putere ideo-motrice care ușurează execuția mișcărilor analoage următoare. Aci trebuie să vedem explicația constatării experimentale a lui Fere că a doua presiune la dinamometru este totdeauna mai puternică decît cea dintîi. Dar tot aci găsim explicația motivului pentru care mai toate activitățile serioase ale primitivilor sînt precedate de dansuri care le imită cu anticipație. În sfîrșit, întrucît ritmul muncii reprezintă o succesiune regulată de mișcări identice, energia întrebuințată pentru execuția lor, în loc să scadă, crește, pînă la un punct, pe măsură ce se desfășoară. Psihologia și etnografia ne îndeamnă deci să localizăm în munca primitivă originea artelor ritmice, chiar dacă unele obiecții, cum am făcut în *volumul Arta și frumosul*, ne atrag atenția asupra generalizărilor prea largi pe care această ipoteză le cuprinde.

Evident, munca primitivilor nu este singură răspunzătoare de apariția artelor; dar contribuția ei a fost în tot cazul însemnată.

Nu numai artele muzice au stat de altfel, la originea lor, sub influența muncii. Artele simultane au suferit și ele aceeași înrăurire. Un exemplu tipic despre felul în care munca primitivilor lucrează asupra artei lor este ornamentația aplicată obiectelor în unele triburi sălbatece, despre care vorbește E. Grosse³. Pentru Grosse, originea ornamentației primitive nu stă niciodată în fantazia abstractă, creatoare de forme geometrice. Artistul ornamental primitiv imită totdeauna, uneori forme naturale, alteori forme tehnice. Liniile ondulate cu puncte alternative, identificate în ornamentația triburilor din America de Sud, par a fi, după cum a stabilit Ehrenreich, stilizarea șarpelui *boa anaconda*, care trăiește în acele regiuni; un romb cu colțurile negre este forma stilizată a unui pește. O cruce poate imita o șopîrlă etc. Dar în afară de aceste ornamente de inspirație naturistă, sînt altele care imită formele tehnice apărute în practica meseriilor, și cu ocazia lor se poate vorbi de o influență a muncii asupra primelor manifestări ale artei. Panglicile paralele, liniile drepte încrucișate sau în zigzag sînt, pentru Grosse, imitații ale formelor care apar cu ocazia cusutului sau a împletitului coșurilor. În special această din urmă muncă este capabilă să explice multe din particularitățile ornamentației primitive a olăritului, mai cu seamă că sînt unice triburi, ca, de pildă, mincopienii, care obișnuiesc să îmbrace oalele lor într-o împletitură de paie ale cărei urme imprimare pe lutul moale sînt imitate apoi dintr-o pură intenție decorativă. De altfel, în toată arta ornamentală a australienilor modelele tehnice sînt ușor de identificat. Produse textile, cum sînt coșurile împletite din ierburi, au adeseori mînere împodobite cu panglici pictate sau gravate. Sculpturile și măciucile poartă pe ele desene amintind forme obținute în țesătorie sau în împletitul coșurilor. Exemplele se pot, firește, înmulți, toate amintind deopotrivă largă parte pe care o deține munca în determinarea primelor forme artistice. De altfel, chiar diferențierile stilistice în cuprinsul artei primitive sînt explicabile prin felul particular al muncii corespunzătoare. Astfel, realismul care caracterizează arta triburilor vîntătorești, spre deosebire de imaginativismul triburilor de agricultori, este datorat, după Grosse, însușirilor de observație și îndemînare pe care ocupația vîntătorească

C^{III} 13^o - Indica

le dezvoltă." Agricultorii și crescătorii de vite nu mai au nevoie de aceste facultăți și, de fapt, o dată cu dispariția lor, se observă și o retrogradare în aptitudinea realistă a artistului primitiv. Împrejurarea poate fi verificată, așa cum a făcut H. Kuhn, și în urmărirea trecerii de la arta preistorică a omului din paleolitic către arta aceluia din mesolitic și neolitic, care coincide și cu o deplasare de la formele economiei parazitare a vânătorilor și pescarilor către acelea ale economiei agricole.⁵ Nomazii păstori, la rîndul lor, după cum observă odată L. Mårten, nu dezvoltă decît arte făcute posibile de viața lor pururi în mișcare: muzică și poezie, apoi ornamentală de toate categoriile, în timp ce pictura, sculptura și arhitectura sînt mai ales arte ale popoarelor evolute către forme de muncă presupunînd viața sedentară. Chiar cînd nomazii ajung să dezvolte un stil arhitectural, cum au fost, de pildă, arabii în stadii mai noi ale evoluției lor, acestea folosesc forme create în lucrările ornamenticii, în arta broderiei și a metalului.⁶

Înfrîurirea muncii asupra artei poate fi urmărită de altfel nu numai în formele ei primitive, dar și în acelea evolute și culte. S-a observat adeseori că idealul artistic al unui Virgiliu și Horațiu stă în strînsă dependență cu agricultura, principala formă de producție a romanilor. Idealul simplității idilice și al cumpătării rustice a revenit de altfel ori de cîte ori agrarianismul societăților a căpătat o nouă provizie de forțe. Cu multă dreptate observă în această privință M. Ickovicz⁷ că orientarea agrariană pe care Henric al IV-lea o dă Franței sleite de puteri, îndată după sfîrșitul războaielor religioase, produce o recrudescență a idealului rustic în literatură, ale cărui documente devin *Astrea* a lui Honore d'Urfe sau renumitele *Les Bergeries* ale lui Răcan. Același autor arată că o scriere atît de cunoscută cum este *Robinson Crusoe* (1719) a lui Daniel de Foe coincide cu epoca de expansiune a comerțului britanic în colonii și este de fapt una din expresiile interesului pentru exotism care se dezvoltă în aceste împrejurări. Expansiunea comercială a Engliterei la finele veacului al XVII-lea și începutul celui de al XVIII-lea produce de altfel o imensă literatură exotică, din care *Robinson Crusoe* nu este decît una din operele care au izbutit să devină mai populare. Economia bancară, forma producției bazată pe credit intră în literatură cu Balzac. *La Maison Nucingen*, *Gobsek*, *Cesar Biroteau* alcătuiesc o frescă tragică a creditului modern. „Înainte de Balzac, scrie odată G. Brandes, romanul se învîrtea în jurul unui singur sentiment, iubirea. Banul devenise însă idolul contemporanilor, și de aceea banul, sau mai degrabă lipsa banului, fuga după el, ajunge punctul central al cărților sale, ca și piatra angulară a societății”⁸. Munca industrială intră în roman cu Zola, cu *Germinai*, *L'Assomoir*, *Le Travail*, pe cînd în poezia lirică abia cu opera unui Verhaeren. Artele plastice au înregistrat și ele totdeauna ecoul muncii timpului. Muncile agrare și meseriile apar în sculptură o dată cu goticul veacului al XIII-lea. „Calendarele de piatră de pe catedrale vor evoca succesiunea anotimpurilor, felurile ocupației ale vieții agrare, de la semănături și îngrijirea viei, pînă la secerat, la cules, la tăierea porcului; imagiștii vor povesti toată viața țaranului, întreaga activitate a cîmpiilor rodnice.” Artele liberale, gramatica și retorica, astronomia și dialectica vor apărea și ele în tezaurul de imagini al evului mediu.⁹ În fine, o dată cu progresul civilizației urbane, meseriile încep a fi reprezentate și ele, și anume, prin punerea fiecărei bresle sub patronajul unui sfînt, care este prezentat împodobit cu atributele și practicînd muncile specifice ale corporațiilor. Sfîntul Bartolomeu este înfățișat astfel ca tăbăcar, sfîntul Crepin ca cizmar, sfîntul Cristophe ca hamal, sfîntul Eloi ca bijutier etc.¹⁰ În timp ce Renașterea italiană pare a renunța la reprezentarea muncii, ea reapare în pictura flamandă a veacului al XVI-lea și în aceea franceză a celui de al X VII-lea, și de atunci se menține într-o serie aproape neîntreruptă, de la țărani lui Breughel și Le Nain la aceia ai lui Millet și Grigorescu. Lucrătorii industriali intră în pictură cu un Courbet și în sculptură cu Meunier. Rareori arta a rămas străină de reprezentarea muncii omenești. Raporturile lor sînt aproape permanente.

Munca influențează de altfel arta, nu numai prin cuprinsul pe care i-l transmite, dar și prin tehnica și prin regimul pe care i le impune. Istoria artei coincide în mare măsură cu istoria tehnicii. Construcția piramidelor egiptene a fost condiționată de specularea noului mijloc tehnic al planului înclinat. Deosebirea dintre plastica egiptenilor și a grecilor provine și din modurile lor felurite de a lucra piatra. Comparată cu întreaga plastică orientală, statuara greacă înseamnă și un progres tehnic. Stilul gotic marchează în primul rînd soluția unei probleme tehnice. Invenția contrafortului explică verticalismul goticului. Marea reformă a muzicii polifone în veacul al XV-lea este legată de dezvoltarea contemporană a instrumentelor orchestrante în țări a căror industrie metalurgică este mai înaintată decît în restul continentului, în Țările de Jos și în Anglia. În această vreme și în aceste țări se construiesc primele orgi mai perfecționate și tot acum și aci începe perioada contrapunctului. Mozart și Haydn în secolul XVIII-lea compun încă pentru clavecin, un instrument a cărui perfecționare, datorită industriei engleze și austriace, o constituie pianul modern, pentru care Beethoven scrie printre cei dinții.” Să mai amintim ce datorește cinematograful, arta cea mai populară a zilelor noastre, progreselor tehnicii moderne? Cinematograful n-a devenit posibil decît după ce Muybridge și Mary au obținut primele instantanee fotografice ale mișcării. Regimul economic al muncii a influențat de asemeni dezvoltarea formelor artistice. Întreaga arhitectură egipteană este produsul muncii sclavagiste în masă. Artele evului mediu sînt opera meseriașului devenit liber. Acum și mai tîrziu, pînă în veacul al XVIII-lea, meseriile artistice se dezvoltă favorizate de raportul personal dintre producător și consumator, de obicei un om bogat și de gust din societatea distinsă a timpului. Felul personal și statornic al acestor relații, garantînd meseriașului vînzarea produselor sale, explică grija, răbdarea, conștiinciozitatea care stau la baza meseriilor artistice în vechiul regim. După cum a arătat odată Werner Sombart, această situație se pierde în veacul al XVIII-lea, dar mai cu seamă al XIX-lea, o dată cu dezvoltarea capitalismului modern. Conducătorul producției nu mai este consumatorul ei direct, ci capitalistul care, avînd să învingă concurența, provoacă o producție mai expeditivă, mai ieftină și mai concesivă față de prostul-gust general, folosind meseriași angajați și nerăspunzători direct de calitatea lucrărilor lor.¹² Decadența meseriilor artistice în veacul al XIX-lea trebuie trecută pe seama acestei situații.

Dar în timp ce arta modernă continuă a reprezenta munca și a fi influențată de tehnica și regimul ei economic, ea nu se mai resimte pe sine ca muncă, drept o activitate profesională deopotrivă cu meseriile, ci mai degrabă ca o formă liberă a activității omenești, disociată de interesele practicii și prin urmare mai apropiată de joc. Această deosebită conștiință de sine a artei în contrast cu munca, este un produs istoric destul de tardiv. Antichitatea n-a cunoscut-o în toate epocile ei. Ed. Zilsen, care a consacrat o lucrare foarte erudită formării conceptului modern al genului artistic, a adunat în această privință interesante documente.¹¹ Chiar în veacul al IV-lea, Platon numără pe artiști printre meseriași și îi cuprinde în același sentiment de dispreț consacrat în genere tuturor lucrătorilor manuali, tuturor *banausilor*. Poeții și rapsozii fac totuși o excepție, deoarece în dialogul „Jon” ei ne sînt arătați ca participînd la extazul divin. Dar în același loc artiștii plastici sînt numiți alături de pescari, corăbieri și medici, ca unii care se conduc după norme raționale și explicabile. Cît de persistență a fost această prețuire a artiștilor ne convingem citind în *Istoria naturală* a lui Plinius, în primul secol înainte de Hristos, că un proconsul practicînd pictura ar fi devenit obiectul batjocurii generale. Acest sentiment mergea firește alături de admirația cea mai mare consacrată operelor înseși. Astfel Plutarh, în primul veac al erei noastre, precizează în biografia lui Pericles că „ne putem bucura de opere, disprețuind pe maestru”, desigur pentru motivul că acesta din urmă face parte din clasa banaușilor, alături de parfumori și vopsitori, ale căror produse pot deveni

deopotrivă obiectul plăcerii noastre. Cu toate acestea, unele semne ale ridicării artelor din condiția meseriilor pot fi recunoscute încă din antichitate. Un pictor ca Pamphilos, în secolul al I V-lea înainte de Hristos, protestează împotriva asimilării picturii cu îndeletnicirile sclavilor, ca una care presupune cunoștințe teoretice, și anume, din domeniul matematicilor. O idee care reapare trei și patru secole mai târziu, la Cicero și Plinius. Noua prețuire a artei crește chiar în asemenea măsură, încât în epoca elenistă, un Dio Chrysostomus situează pe Phidias deasupra lui Homer și a poezilor și găsește comparația artistului plastic cu Dumnezeu creatorul o comparație care revine neîncetat în retorica epocii imperiale. Semnele noului sentiment nutrit față de artist apar în această vreme și în anume onoruri cetățenești care i se acordă. Dar toate aceste câștiguri se pierd în evul mediu, când artistul reintegrează condiția meseriașilor, desigur fără să provoace aceeași reacție disprețuitoare a antichității. În veacul al XII-lea, pictorii încep să fie grupați în bresle. Una din acestea înglobează la

Florența, pe lângă pictori, pe medici și farmaciști. Bresle artistice se găsesc în toate cetățile italiene și mai târziu. Chiar în secolul al X VI-lea, corporația pictorilor din Genua statuează interdicția măștrilor străini de oraș. Cu toate acestea, începând de la mijlocul veacului al XV-lea și de atunci înainte tot mai puternic, începe procesul eliberării artistului din condiția subordonată a meseriașilor și situarea lui alături de literat și savant. Motivele stimei care trebuiește acordată artiștilor le întrevede Alberti în baza de cunoștințe matematice necesare practicii artelor. Secolul se poate deci rușina de disprețul cu care privește profesiunea lor. Pictura de altfel nu poate fi considerată ca o ocupație manuală. Căci înainte de execuția operei stă concepția ei intelectuală, după cum arată Leonardo da Vinci în renumitul său *Tratat asupra picturii*. Formația artiștilor începe de altfel să nu mai aibă loc în ateliere, ci în Academii, cum este aceea înființată la Roma în 1577. Artistul va fi considerat acum ca un dispensator al gloriei, deopotrivă cu poezii, și marele său rol de a transmite posterității chipurile oamenilor reprezentativi ai zilei este apreciat de toată lumea. Mulți artiști primesc în secolul al XVI-lea titluri nobiliare, și un Michelangelo caută să păstreze în comerțul cu mai-marii zilei, cu papa însuși, formele unei desăvârșite demnități.

O dată cu sfârșitul Renașterii, disocierea funcțiunii artistice de practica profesională a meseriilor este un proces ajuns aproape de ținta lui. Considerația socială a artiștilor are, firește, să mai facă progrese, și anume, o dată cu eliberarea lor de mecenajii care îi patronează: un fenomen care nu se produce decât în momentul în care difuzarea democratică a culturii în straturile cele mai întinse ale poporului le îngăduie să trăiască numai din produsul lucrărilor lor, căutate de un mare număr de amatori. Dar resimțirea artei ca ceva deosebit de meserii crește în acest timp și prin accentul tot mai puternic pus pe momentul originalității în creație. Meseriile folosesc în adevăr procedee obștești și ajung la rezultate repetabile. Arta pune însă în mișcare procedee singulare, și artistul este autorul unei lucrări unice. Toate aceste noi câștiguri în conștiința de sine a artei, spre deosebire de munca profesională, sînt definitiv cucerite și își găsesc cristalizarea lor la sfârșitul veacului al X VIU-lea, în estetica lui Kant. Filozoful german este cel dintîi care poate legitima sistematic diferențierea dintre frumos și util și aceea dintre artă și tehnică. **I bl el este** acela care întemeiază teoretic caracterul unic, superior **canoanelor** și regulilor, al creației artistice; un caracter care apropie exercițiul artistic de procedeele spontane ale naturii. În același timp, valoarea estetică, aceea care își găsește realizarea omenească în artă, este **coor** donată cu binele și adevărul, celelalte valori capitale ale culturii umane: o împrejurare menită să atragă artistului o considerație deopotrivă cu aceea pe care o merită savantul sau conducătorul politic **al** oamenilor pe căile binelui. Privită sociologic, estetica lui Kant stă astfel la finele unei lungi dezvoltări, și

întreaga ei semnificație nu poate fi lămurită decât punînd-o în legătură cu felul relațiilor dintre artă și muncă, pe care ea le răsfrînge. S-a pus adeseori întrebarea în ultimul secol dacă eliberarea modernă a artei din condițiile muncii profesionale poate fi salutată ca un rezultat în adevăr fericit. Dacă o artă legată de disciplina mai strînsă a tehnicii nu este o artă mai temeinic realizată? Dacă o muncă tehnică încununată de farmecul artei nu este o binefacere pierdută pentru umanitatea muncitoare și pe care ea se cuvine s-o recîștige? Astfel de întrebări ne conduc însă în inima altor probleme, în fața cărora va trebui să ne oprim mai târziu.

c) ARTA ȘI VIAȚA SOCIALĂ

Relațiile dintre artă, sexualitate și muncă sînt fenomene care apar și nu sînt posibile decât înlăuntrul vieții sociale. Se cuvine însă a cerceta chiar relațiile care se ȧes între artă și societate, privită ca faptul formal al coexistenței umane, un fapt care ia de altfel forme numeroase și variate. În acest spirit, problema poate fi izolată și tratată separat. În trei direcții trebuie să căutăm legăturile dintre artă și viața socială. Mai întîi, arta pare a răsări din realitatea grupului social și este practică în vederea întăririi lui. Faptul că există societăți explică pe acela că există și se dezvoltă o artă. Muzica va fi apărut nu numai pentru a ușura munca individuală, dar și pe aceea colectivă. Din nevoia mai multor inși de a se pune de acord în munca lor a apărut ritmul, elementul comun al muzicii, dansului și poeziei. BUcher pune bine în lumină și această condiționare. Dar și celelalte elemente constitutive ale muzicii, cum sînt sistemul sunetelor în interiorul gamelor, polifonia, formele muzicale **fixe**, au deopotrivă o proveniență socială. Astfel, după cum au arătat K. Stumpf și R. Wallaschek¹, sistemul abstract al sunetelor în gamă, rezultat din transportabilitatea lor, adică din facultatea lor de a fi repetate cu o octavă mai sus, a rezultat din împrejurarea socială a semnalizării. Un semnal repetat la înălțimi felurite, după depărtarea persoanei care trebuia să-l primească, împlîndu-se să producă același sunet, dar la o altă înălțime, va fi sugerat primitivului ideea transportabilității sunetelor și ca urmare posibilitatea ordonării lor într-un sistem tonal fix. De asemenea, formele compoziției muzicale au mai toate o proveniență socială. Jocul copiilor, dansul și slujba religioasă, arată J.Combarieu, stau de obicei la originea formelor de compoziție. În *rondo* putem cu ușurință recunoaște jocul copiilor, cu reluarea aceluiași refren cîntat de întreaga societate și cu introducerea unui episod variabil în intervalul dintre două refrene. Liturgia vechilor greci cunoștea deja triada: strofă, antistrofă și epodă, cores-punzînd înconjurării altarului prin stînga, apoi prin dreapta și opririi finale în fața lui. Această triadă revine apoi în lirica și corul tragediilor grecești și în liturgia medievală, de unde trece în așa-numitele rape/z toscane, apoi în cîntecele Minnesăngerilor și de aci în forme compoziționale mai moderne.² Nu este nevoie să insistăm asupra influenței pe care dansurile, ca manifestări sociale, le-au avut asupra formelor muzicale. Sărbătorile și dansurile poporului au creat totdeauna muzica lor. Pavana spaniolă, farandola provensală, menuetul francez, polca poloneză desemnează astăzi nu numai dansuri, dar și tipuri melodice. Societatea stă și la originea formelor arhitecturale. „ *L 'ar-chitecture est comme le moule en creux de ceremonies* ”, observă odată Alain.³ Observația valorează cel puțin pentru amfiteatre, arcuiri de triumf și catedrale, menite să primească un public, un cortegiu sau o mulțime de credincioși, deopotrivă diferențiate interior după rang, demnitate sau funcțiune socială. Structura socială determină apoi tipurile arhitecturale. Vechile monarhii mykeniene creează megaronul arhaic. Democrația ateniană determină templele con-

erate zeilor cetății, teatrele și porticele festive. Oriunde a existat o plutocrație, în Creta minoeană, în Roma lui August sau în Renaștere, a apărut vila. Civilizația comunală a evului mediu dă naștere primăriilor ca monumente arhitectonice și turnului comunal (campanila, *le beffroi*). Expresia arhitecturală a feudalității este castelul, pe cînd aceea a monarhiilor centralizate ale barocului este palatul de reședință din capitale. Individualismul social al Renașterii italiene produce portretul. Burghezia în țările de nord ale Europei provoacă pictura de gen. Grecia clasică modelează statui de zei și efebi, învingători în jocurile naționale, adorați ca niște divinități. Imperiul roman cosmopolit, prin noua valorificare stoică a individualității, determină bustul și capetele de caracter. Monumentul public nu apare însă decît în Renaștere, o dată cu formarea noului ideal al gloriei. Democrațiile moderne îi dau de asemeni o mare dezvoltare, grație cultului pe care ele îl consacră bărbaților distinși în treburile publice.

O interesantă cercetare consacră Ch. Lalo influenței regimurilor politice asupra literaturii.⁴ Această influență este mai întîi negativă, cînd emană de la autocrații convinse că propaganda ideilor prin literatură poate deveni primejdioasă pentru ele. Literatura se adaptează însă la această situație prin seria acelor opere de insinuație din care fac parte *Scrisorile persane* ale unui Montesquieu, dar și celelalte închipuite scrisori chineze, irocheze etc. care abundă în timpul tiraniei lui Ludovic al XV-lea. Pentru că interzic sau oprimă gîndirca socială, tiraniile dezvoltă genurile frivole. Genul „bulevardier” în presă, spune Lalo, este un efect al cenzurii politice a lui Napoleon al II 1-lea. Regimurile autocratice favorizează apoi expresia sentimentelor erotice, singurele care nu le amenință și care le pot cîștiga simpatia anumitor cercuri. Erotismul rococoului francez este în această privință un exemplu printre altele. Progresul libertăților publice poate uneori să abată spiritele de la practica artelor și a literaturii. în alte cazuri însă, îngăduind desfășurarea pasiunilor în luptă, alimentează o literatură cu o psihologie mai bogată decît aceea mondenă și mai artificială, care înflorește în regimurile lipsite de libertăți politice. în această privință ni se propune comparația între Shakespeare și Racine, Moliere sau Marivaux, coresponzînd regimului elisatfetan și regalității franceze.

Dar societatea nu lucrează asupra arici numai prin regimul ei politic, dar și prin gradul ei de centralizare, prin volumul și densitatea ei. Dogmatismul clasicismului francez este expresia unei societăți foarte centralizate. De altfel, literatura franceză se centralizează și devine pariziană încă de la finele evului mediu, cînd dialectele provinciale încep să dispară treptat, în favoarea limbii vorbite în île-de-France. Abia în zilele noastre, printr-un Daudet, Barres, Bordeaux, provinciile încep să aspire la expresia lor literară autonomă. Literatura germană și italiană au rămas totdeauna mai descentralizate. Cît privește volumul și densitatea grupurilor sociale, ele mărginesc arta clanurilor la reprezentarea totemului și a formelor simple de activitate, cum sînt vînătoarea, pescuitul sau războiul. Artă cetăților aduce reprezentarea plastică a zeilor protectori și aceea epică și dramatică a tradițiilor locale. Națiunile extind încă mai mult sfera materiei artistice. Dar este necesară formarea unei conștiințe cosmopolite, cum a fost cazul în toate epocile clasice, pentru a se forma imaginea artistică a unui om universal, în care toată umanitatea să se recunoască. Nu putem relua aci întreaga cercetare a lui Lalo. Adaosul atîtor fapte luminează însă bine în ce constă acțiunea cauzativă a vieții asupra artei.

Acțiunea artistică a societăților trebuie examinată acum și prin finalitățile pe care le impun artei. Finalitatea colectivă, funcțiunea socială a artei, este un fapt mai presus de orice îndoială. Valoarea artei pentru promovarea solidarității sociale poate fi urmărită încă din faza ei primitivă. Dansurile corale ale primitivilor sînt desigur unul din mijloacele cele mai eficace pentru formarea și întărirea conștiinței de grup. Ele unifică într-atît

pe dansatori, încît, după cum povestesc unii călători, tribul maorilor ajunge la o precizie și simultaneitate a gesturilor care îi face să miște în același timp chiar degetele și ochii. Y. Hirn, care amintește aceste relatări, vede aci o contribuție a artei în vederea pregătirii războiului.⁵ Dansurile corale ale maorilor, dar și ale indienilor americani sau ale negrilor din Daho-mey ar înlocui astfel instrucția militară din societățile civilizate. Afirmarea conștiinței de grup și unificarea membrilor lui este un efect util mai cu seamă în vederea războiului, stare aproape permanentă a triburilor primitive. Succesul în război este de altfel unul din principalele scopuri urmărite de societate în practica artelor. Astfel, dansurile războinice par a avea nu numai semnificația magică, despre care vom vorbi mai tîrziu, dar și pe aceea de a aduce pe dansatori, prin mijlocirea mișcărilor violente, a strigătelor de triumf, a zgomotului asurzitor, într-o stare de excitație afectivă foarte prielnică războiului. Hirn, care, folosind literatura călătoriilor, descrie astfel de scene în triburile Africii și ale Oceaniei, ne arată pe primitivi alunecînd într-o stare de exaltare vecină cu nebunia și care poate deveni de-a dreptul primejdioasă pentru martorii întîmplători ai acestor excese. Nu numai dansul are de altfel această funcțiune războinică. După observația tuturor etnologilor, tatuajul urmărește să răspîndească teroarea printre dușmani, atît prin diformațiile înspăimîntătoare pe care le impune luptătorului, cît și prin curajul pe care îl manifestă individul care a suferit inciziile și arsurile care au produs tatuajul. Unele din ornamentele mobile, cum sînt acelea fantastice desenate pe scutul dayaciilor (Borneo), „împlinesc aceeași funcție de intimidare a dușmanului în război. Nici poezia primitivă nu este străină de pregătirea războiului. Cîteva femei bătrîne, ne spune Hirn, pot în Australia, prin cîntecele lor însoțite de lacrimi și suspine, să înflăcăreze o trupă de războinici și să-i determine la orice faptă sîngeroasă. Poeziile cu conținut războinic sînt numeroase la australieni, și unele din ele au fost publicate de Grey și Honery, din care citează și Grosse.

Pregătirea războiului nu este de altfel singura funcțiune a artei primitive. Alteori ea constă dintr-o întărire a păcii. Astfel, dansul numit *corrobori*, jucat împreună de mai multe triburi australiene, este o pecetluire a păcii stabilite între ele. în insulele Andamane, adaugă Grosse, dansurile acestea comune durează mai multe săptămîni, și indigenii organizează cu ocazia lor tîrguri în care își schimbă mărfurile.⁶ Alteori, funcțiunea socială a artei primitive este de a marca proprietatea individuală a unui obiect sau blazonul tribului. Grosse socotește că înțelesul ornamentației primitive nu poate fi istovit dacă nu ținem seama și de aceste funcțiuni ale ei.⁷ Astfel, australianul își gravează marca sa în scoarța copacului în care a găsit un stup de albine. Armele australiene sînt și ele gravate cu o asemenea marcă, uneori a fabricantului lor. Aceleași practici pot fi recunoscute la eschimoși. Ornamentele-blazoane imprimă pe armele primitivilor animalul protector, din care triburile socotesc că descind, totemul indienilor sau kobongul australienilor, și dacă înfățișarea lui nu este totdeauna ușor de recunoscut, împrejurarea decurge fie din faptul că uciderea totemului fiind interzisă, reprezentarea lui realista, capabilă prin simpatie să-l scoată în calea vînătorului, este evitată, fie din pricina acelei tendințe spre stilizare care este comună oricărei arte heraldice și care provine din nevoia de a da ființei reprezentate o formă fixă și convențională. în sfîrșit, arta primitivă alcătuiește un mijloc de comunicare a gîndirii sau un fel de memorie a grupului social. Scrisul pictografic este absolut probat întrucît privește pe indigenii din Alasca, ale căror desene imprimate pe bucăți de lemn sau de os și consemnînd întîmplări în legătură cu navigația și vînătoarea, au fost publicate de Mallery.⁸ Se cunosc de asemeni inscripțiile pe bastoanele de mesageri ale australienilor sau pe bumerangurile lor, fără ca totuși ele să fi putut fi limpede descifrate. Uneori desenele primitive vor să păstreze amintirea

unor fapte glorioase ale trecutului. Grosse a publicat astfel desenul găsit în interiorul unei peșteri din Africa meridională, înfățișând o trupă de cafri urmărind pe boschimanii care le-au furat vitele. Nici poezia epică primitivă nu este străină de aceste intenții. Deși Hirn socotește că epopeea propriu-zisă este un produs mai târziu al neamurilor războinice, capabil să potențeze conștiința de sine a grupului și s-o înarmeze cu o mândrie necesară în întreprinderile lui⁹, totuși, povestiri referitoare la originile lor sau la alte fapte depărtate se pot găsi și în unele din istorisirile fantastice ale mincopienilor, australienilor și boschimanilor.

Nu este nici una din funcțiunile sociale ale artei primitive care să nu lucreze de asemeni în arta cultă. Virtutea artei culte de a promova conștiința grupului social este o împrejurare care se repetă, oricare ar fi întinderea lui, cetate, provincie sau națiune. Oamenii se simt solidari înăuntrul acestor unități sociale, nu numai întrucât aparțin aceluiși peisaj și acelorași descendențe, dar și întrucât cultivă aceleași tradiții, printre care tradițiile artistice nu sînt cele mai puțin însemnate. Admirația acelorași valori artistice unește pe oamenii unui grup social cu legături care se dovedesc foarte solide. Peste deosebiri de clasă socială, de profesiune, de partid politic, membrii aceluiși grup se pot resimți solidari prin entuziasmul pe care îl nutresc pentru artiștii lui. Cetățile grecești se războiau între ele, dar se întruneau în cultul comun consacrat lui Homer. Lupta lor permanentă cunoștea un moment de răgaz cu ocazia jocurilor olimpice. Virtutea socială a artei a fost bine cunoscută de greci, care au exprimat-o în mitul lui Amphyon, eroul care a ridicat zidurile Thebei în sunetele lirei. Multă vreme înainte de unitatea Italiei și Germaniei, Dante, Giotto și Michelangelo erau printre valorile capabile de a face pe locuitorii peninsulei de a se simți italieni, după cum Durer, Bach și Goethe se numărau printre izvoarele unei conștiințe germane. Europa este departe de a alcătui o comunitate politică. Dacă totuși, dincolo de adversitatea statelor, s-a putut introduce sentimentul unei anumite unități morale, lucrul se datorește în mare parte artei. „Cine spune Occident, scrie odată Adrien Mithou-ard, înțelege în același timp, cuprinse în această civilizație, arta spaniolă, flamandă, germană, olandeză, engleză, italiană și printre aceste ramuri glorioase, trunchiul francez. Atîta felurime a temperamentelor... nu împiedică un anumit aer de familie, o asemănare invizibilă și profundă.”¹⁰ Alături de Europa occidentală, sinteza răsăriteană a Europei se cristalizează în jurul artei bizantine, a cărei dominație a fost universală de la Ravenna la Moscova. Ceea ce este adevărat pentru grupurile mari și stabile se poate repeta pentru grupurile instabile și mai mici. O mulțime care manifestează devine mai solidară printr-un cântec intonat laolaltă. Credincioșii adunați într-o biserică protestantă sprijină sentimentul comunității lor confesionale prin corurile executate în comun. Chiar o simplă întrunire de prieteni se sfîrșește adeseori prin cîntece. Un obicei care își are utilitatea lui. face ca în împrejurarea congreselor, conferințelor, a întrunirilor deliberative de orice caracter, să se organizeze concerte, reprezentații de teatru, expoziții de artă. Obiceiul acesta a fost permanent, de la amphictyoniiile grecești pînă la Congresul de la ErfLirt și pînă la numeroasele adunări internaționale ale zilelor noastre. în toate timpurile și în toate prilejurile în care conștiința socială a unui grup trebuia susținută sau creată, arta și-a dat contribuția ei.

Dar arta a manifestat totdeauna și funcțiunea de a sprijini sau crea curente sociale, mișcări de opinie ale sensibilității colective. Legătura mediului social, prin clementele lui intelectuale și afective, cu opera de artă, a fost înțeleasă în chipuri felurite. Un II. Taine, de pildă, înțelege arta ca exercitînd o lucrare de adaptare la condițiile morale ale mediului social. în lumea artei nu apar și mai cu seamă nu se mențin, reușind să se impună și să cucerească pentru ele succesul și admirația, decît opere care reprezintă și exprimă societatea în care sînt pregătite. „Există o direcție ideală care e aceea a secolului, scrie H. Taine, talentele care vor să crească într-un alt sens găsesc calea închisă; presiunea spiritului public și a

moravurilor înconjurătoare le comprimă sau le deviază, impunîndu-le o înflorire anumită.”¹¹ Pe calea acestui proces de adaptare, comun operelor de artă și organismelor biologice, conținutul vieții sociale, elementele constitutive și aspirațiile ei ar trece în opera de artă. Arta ar fi dedublarea societății. Fără îndoială că teoria lui Taine cuprinde o însemnată parte de adevăr. Este firesc ca artistul, dorind să găsească ascultare în publicul său, să adopte modul lui de a vedea și de a simți. Dar acest adevăr nu este nici absolut universal, nici exclusiv. Chiar invocarea legilor generale ale vieții ne împiedică să-l primim fără nici o rezervă. Căci, după cum observă E. Hennequin, dacă există o lege a adaptării organismelor, există una a persistenței în forma lor proprie. ¹² Mai cu seamă în om, nevoia de a-și economisi forțele și de a nu-și pierde achizițiile inteligenței îl conduce către acele invenții menite să facă față variațiilor mediului. Trecînd dintr-o climă caldă într-una rece, oamenilor nu le-a crescut blană pe corp, ci s-au acoperit cu blana altor animale. Ei au transportat griul, o dată cu migrațiunile la care au fost siliți și, trebuind să se apere de fiare, au inventat armele. Adaptările vieții nu sînt totdeauna conformiste, ci foarte adeseori defensive, negative, antagoniste. Așa se explică cum operele artei sînt atît de des opuse mediului în care au apărut. Pascal și Saint-Simon sînt profund diferențiați față de mediul în care apar. Ce asemănare există apoi, se întreabă Hennequin, între Lucrețiu și Cicerone, Leopardi și Giusti, Heine și Uhland, Tolstoi și Dostoievski? Pe de altă parte, o dată cu creșterea în complexitate și eterogenitate a grupului social, o libertate mai mare revine fiecărui ins, și nimeni nu mai este împiedicat să-și manifeste originalitatea sa. Așa se face că în arta societăților superioare, cum era societatea 182 franceză la sfîrșitul veacului al XIX-lea, puteau coexista alături Goncourt cu Zola, Leconte de Lisle cu Verlaine, Puvis de Ravannes cu Raffaelli, Cesar Franck cu Gounod. în sfîrșit, nu numai că arta se poate opune mediului social, nu numai că se poate dezvolta cu independență față de el, dar uneori ea oferă mediului tocmai compensația ideilor și sentimentelor care îi lipsesc. Astfel a arătat Fr. Nietzsche cum Grecia dionisiacă și-a creat plastica și epica apollinică dintr-un impuls compensatoriu.¹³ O compensație de același ordin regăsim în poezia lakistă engleză, a unui Shelley sau Coleridge, cea mai spiritualistă formă a poeziei moderne apărută în mediul materialist al acelei Englitere din prima jumătate a secolului trecut, care se găsea într-un activ proces de colonizare a lumii, într-o mare expansiune a afacerilor sale și la un punct al industrialismului care nu fusese atins nicăieri pe glob. „Nu se poate nega, scrie odată F. Baldensperger, că literatura este complementară și «compensatoare» față de societate și că eforturile artiștilor, căreia îi răspunde adevăratul contemporanilor și naționalilor, năzuiește să înzestreze un grup cu ceea ce viața reală îi refuză.”¹⁴ Literatura romantică, observă Baldensperger, a găsit formele ei excesive și fantastice, cu Antony, Petrus Borel, Philothee, O'Neddy, tocmai între 1830 și 1840, în timpul regalității burgheze a lui Ludovic-Filip, regele cetățean. Englitera veacului al XV-lea, plină de bun-simț, profesînd o filozofie senzualistă sau un dcism raționalist, găsește romanul *negru*, superstițios și terifiant, în genul lui Horace Walpole. Exemplele se pot înmulți pentru a dovedi că nu în toate împrejurările arta este expresia societății, uneori fiind negația sau compensația ei. în primul caz, artaexprimînd societatea, aducînd într-o lumină mai vie tendințele ei latente, determină fenomenul *succesului*, în cel de al doilea, dînd o replică lipsurilor sociale și provo-cînd curente noi, prilejuiește fenomenul *influenței*. Succesul și influența unei opere nu coincid totdeauna. Sînt opere care s-au bucurat de un mare succes, dar a căror influență s-a pierdut în efecte frivole. Marele succes al lui *Cyrano de Rostand* a ajuns pînă la urmă să denumească cu titlul lui cîteva articole de modă. Baldensperger poate adăuga însă exemplul lui *Obermann* de Senancour, care, deși n-a avut un succes considerabil, a imprimat marca sa sensibilităților

tinerești de la 1825. Rareori succesul și influența se întrunesc cu ocazia acelorași opere. Prestigiul acestora din urmă este cel mai mare.

Printre tendințele sociale susținute sau create de artă, aceea războinică a fost mai deseori studiată. „Toate artele nobile și pure ale păcii, scrie J. Ruskin, sînt întemeiate pe război. Niciodată pînă acum nu s-a produs o mare artă decît la popoarele de soldați. Nu există artă a popoarelor de păstori și nici a popoarelor de cultivatori, dacă se mențin în pace.”¹⁵ Același lucru despre popoarele care rămîn numai comerciale. Epopeile homerice își trag substanța lor din marile fapte de arme ale invaziunilor dorice. *Les Chansons de gestes* se dezvoltă pe temelia culturii cavalierești a evului mediu. Paralelismul acesta a fost urmărit de Paul Adam, într-o mică scriere consacrată raportului dintre război și literatură, pînă în pragul zilelor noastre.¹⁵ De fapt, Homer și Pindar, Virgiliu, epopeile medievale franceze și germane, Ariosto și Tasso, Stendhal, Balzac, Hugo și Zola stabilesc un raport strîns între război și literatură, care explică nu numai cauzele determinante ale operelor lor, dar și funcțiunea pe care trebuie s-o fi împlinit în conștiința popoarelor. De asemeni, reprezentarea plastică a războiului, a luptătorului, a faptelor de arme a fost aproape permanentă. O direcție unică se dezvoltă de la basoreliefurile asiriene la capodoperele artei grecești, cu războinicul rănit care se găsea altădată pe frontonul templului din Egina, pînă la cavalerii de pe friza Parthenonului, pînă la luptele dintre greci și Amazoane sau dintre Centauri și Lapiți, atît de general reprezentate în temple sau pe sarcofage, și pînă la Gladiatorul murind din epoca elenistică. Seria acestui motiv continuă apoi prin nenumăratele statui mormintale de cavaleri medievali înarmați, prin unele din pînzele și monumentele Renașterii, cum este cavalerul Guido da Fogliano al lui Simone Martini, și prin numeroasele portrete și statui de condottieri, cum este aceea închinată lui Colleone de Verrochio sau lui Gattamelata de Donatello, pînă la pînzele unui David. O enumerare foarte incompletă, dar care poate da o idee de stăruința și frecvența motivului războinic în artă. Desigur, generalizarea lui Ruskin este prea grăbită. Nu toate operele artei își trag seva lor din război, și acesta nu este motivul lor unic. Alături de război, arta s-a inspirat din muncă, iubire și pietate și s-a

pus adeseori în serviciul lor. Nu este mai adevărat nici că popoarele de păstori, agricultori sau comercianți n-au putut să se înalțe la expresia artistică. Etnografiile laudă de multă vreme arta primitivilor păstori și cultivatori, cum sînt negrii africani, indienii americani și oceanicii. Artă cretană era a unui popor negustoresc, ca și aceea a venețienilor sau a olandezilor și flamanților moderni. Războiul și stilul de viață socială care se dezvoltă din el este numai una din condițiile cauzale sau finale ale artei. Alături de război, numeroase alte tendințe ale vieții sociale își pot afla solicitarea lor prin artă. Funcțiunea socială a artei este cu mult mai întinsă. Generația care a făcut Revoluția franceză și-a primit o parte din pregătirea ei în operele lui Voltaire, Rousseau și Diderot. Chateaubriand a pregătit în bună parte Restaurația. Se cunoaște apoi conexitatea dintre democrația Republicii a treia în Franța și naturalismul literar, cu tendința lui de a studia faptele și legile naturii, singurele autorități presupuse reale în viața societăților. „Republica va trăi sau va muri, scria E. Zola, după cum va primi sau va respinge metoda noastră. Republica va fi naturalistă sau va înceta să mai existe.”¹⁷ Să mai vorbim apoi de mișcarea literară semănătoristă sau poporanistă în realizarea programului de reforme și în pregătirea unității naționale a poporului nostru? Faptele sînt bine cunoscute și nu fac decît să întărească adevărul privitor la funcțiunea socială a artei. Dar în afară de acest sprijin pe care arta îl dă societății, întărind conștiința ei de grup sau solicitînd tendințele extraestetice care o străbat, ea mai are și o altă funcțiune, care este în același timp socială și estetică. Artă creează un public, adică un grup omenesc solidar prin anumite aspirații estetice, manifestînd anumite preferințe artistice, afirmînd un gust, desigur pe baza anumitor tendințe sociale. Formațiunea socială a publicului nu este statornică și nu se obiectivează în instituții durabile, cum este cazul pentru națiune, pentru confesiune, partid politic etc. Caracteristica lui este de a se putea desface oricînd și a se recompune în volume mai mici sau mai mari, după felul operei sau al categoriei de opere care îl prilejuește. Există un public al teatrelor, al muzicii sau al poeziei lirice. Dar printre acestea, există un public al melo-

dramelor sau revistelor și al dramelor de idei, un public al operetei sau al oratoriilor, al romanțelor populare sau al inspirației esoterice. Cineva care se găsește în publicul lui Hugo nu trebuie neapărat să se afle și printre cititorii lui Mallarme. Nici ascultătorii lui Offenbach nu sînt totdeauna admiratorii lui Saint-Saens. Această instabilitate a publicului complică încă mai mult studiul raporturilor dintre artă și viața socială. Mai cu seamă în legătură cu societățile evolute și foarte diferențiate în structura lor, pluralitatea și coexistența grupurilor de public interzic sociologiei artei generalizări sau distincții prea grăbite. Dacă o anumită Operă de artă este sau nu reprezentativă pentru un anumit grup social, este o întrebare care nu poate să-și găsească răspunsul înainte de cercetarea amănunțită a structurii societății. Cînd P. Lasserre declara romantismul străin de aspirațiile sufletului francez¹⁸, afirmația era desigur eronată, deoarece au existat predispoziții și curente în societatea franceză în prima jumătate a veacului trecut, care, recunoscîndu-se în poezia unui Hugo, Vigny sau Musset, le-au pregătit succesul. Afirmația lui Lasserre avea totuși o îndreptățire, deși numai una parțială, valorînd pentru acele categorii ale societății franceze atașate vechiului regim și valorilor lui estetice, care au obținut Restaurația și care continuă încă să fie reprezentate de un Maurras, Leon Daudet etc. Forța care ține laolaltă un public este așadar în același timp estetică și socială. Ceea ce grupează o seamă de oameni în jurul unei opere poate fi în același timp tendința ei socială, dar și valorile ei artistice. Aceste două energii solidarizante nu merg însă totdeauna împreună, mai cu seamă cînd progresul autonomiei estetice a ajuns la un anumit nivel. Se pot găsi astfel într-un public artistic oameni care, după aspirațiile și legăturile lor sociale, aparțin unei lumi opuse tendințelor sociale ale operei care l-au creat. Și tocmai această facultate a amatorului modern de artă de a disocia între social și estetic dă vieții noastre artistice acea mobilitate interioară, care ne surprinde în contrast cu statismul relativ, cu vechimea și stabilitatea tradițiilor care dominau arta altor vremuri.

d) ARTA ȘI RELIGIA

Printre manifestările vieții sociale, religia este una dintre acelea care a fost mai bine studiată. Cercetările sociologiei moderne ne împiedică de a reduce religia la sentimentul religios individual. Religia nu apare decît în cadrul societății, se obiectivează în instituții **și** practici colective și organizează în genere relația pe care grupul social o întreține cu forțele invizibile presupuse a determina viața lui. Dar cu toate că religia este una din formele de manifestare ale vieții sociale, studiul raportului ei cu arta, prin mulțimea și specialitatea problemelor pe care le pune, face necesară o expunere separată. Am înfățișat în paginile precedente influența pe care coexistența omenească o exercită asupra artei, asupra apariției ei, asupra formelor pe care le îmbracă în dezvoltarea ei istorică, dar și finalitățile sociale pe care arta le slujește. Urmează să reluăm această expunere, izolînd din grupul faptelor legate de coexistența omenească pe acelea care exprimă și organizează legăturile grupului social cu invizibilul de care se simte dependent.

Arta, s-a spus, a luat naștere din magie, una din formele cele **mai** vechi ale religiei. Dacă primitivul desenează **și** modelează, **dacă** improvizează poetic **și** cîntă, împrejurarea se explică deopol **i i vă pun** virtutea magică pe care el o atribuie imaginii sau **cuvîntului** de a lucra asupra ființelor sau evenimentelor pe care le reprezintă sau **le** denumește. Magia homeopatică, potrivit căreia lucrurile asemănătoare se cheamă între ele, permite ipoteza că la originea artei primitive stă *evocarea* prin imagine sau *invocarea* prin eîntec **și** poezie. S. Reinach, unul dintre autorii care au emis mai întîi această ipoteză, crede a o putea susține prin faptul că desenele omului primitiv reprezintă de cele mai multe ori animale din spețele comestibile.

Niciodată nu s-au găsit în peșterile troglodiților desene înfățișînd lei sau tigri, hiene, șacali, lupi sau șerpi, ci totdeauna numai mistreți, bizoni sau reni, animale pe care troglodiții le vînau și le consumau. Reprezentarea lor plastică ar fi avut deci scopul de a le vrăji prezența și de a le aduce în stăpînirea vînatului care le rîvnea.¹ Ipoteza este cu atît mai plauzibilă cu cît observația primitivilor moderni ne poate conduce la același rezultat. Levy-

Bruhl, care a colectat un mare număr de documente în această privință, ne dă numeroase exemple relative la virtutea magică atribuită imaginilor plastice, dansurilor și ceremoniilor care imită vînatul sau acțiunea vînatului.² Astfel, tribul indian al mandanilor execută cu prilejul vînatului o pantomimă în care oamenii dansează acoperiți cu pielea unui bizon sau cu o mască reprezentîndu-l. Dansul durează unori două sau trei săptămîni, pînă cînd animalul apare. Dacă însă apariția animalului întîrzie, dansatorul, care obosește, se lasă să cadă ca un bizon, în timp ce tovarășii se grăbesc în jurul lui, mimînd gesturile jupuirii și tăierii prăzii. După cum există un dans al bizonilor, există unul al ursului sau al cangurului, la australieni. Dansul este însă numai unul din riturile magiei menite să influențeze prada. Fetișele sculptate fac în alte împrejurări același serviciu. Astfel, eschimoșii, cînd doresc să vîneze cerbul, înalță în vîrfurile unei prăjini imaginea unui vrăjitor și vînatul renumit, de care atîmă alte imagini menite să determine mișcările animalului. Puterea fetișelor este reputată în Africa occidentală a fi atît de mare, încît acțiunea lor este folosită nu numai în ocazia vînatului și a pescuitului, dar și în aceea a războiului, a comerțului, a plantării de arbori, în întreprinderile dragostei ș.a.m.d. Triburile de indieni care se îndeletnicesc cu pescuitul sculptează adeseori figuri reprezentînd păsări de mare, cunoscute ca mîncătoare de pești, pe care le atîrnă de pupa corăbiilor lor. Măciucile indienilor din Columbia britanică reprezintă adeseori leul de mare sau balena, adică tocmai animalele care atacă pe acelea care urmează a fi ucise cu aceste măciuci. Prin sculpturile care o împodobesc, măciuca dobîndește astfel o putere și o eficacitate mai mare. În sfîrșit, pentru ca anumite animale sau plante totemice să nu se împuțineze sau să dispară, primitivii execută în unele locuri ceremonii capabile să sporească numărul lor. Este cazul ceremoniilor australiene numite *intichivna*, descrise mai întîi de Spencer și Gillen. Animalele nu sînt de altfel reprezentate de primitivi numai pentru a le face să cadă pradă vînatului, dar atunci cînd sînt *totemuri*, adică animale care protejează un clan și din care membrii lui cred a descinde, pentru a-și asigura această protecție sau pentru a marca prin imaginea lui blazonul clanului, semnul proprietății pe obiecte, numele etc. După cum a arătat-o bine E. Durkheim, acesta trebuie să fie înțelesul imaginilor de animale totemice pe scuturile, corturile, bărcile sau mormintele indigenilor din America de Nord sau din Australia.³

O mare influență a exercitat magia și asupra dezvoltării muzicii și poeziei primitive. Toate operațiile magice sînt însoțite de formule de incantație. Aceste formule sînt în genere cîntate. Ele sînt socotite a exercita o influență asupra puterii mistice inerente lucrurilor. Primitivii denumesc cu același cuvînt această putere, formula de incantație care o influențează și cîntecul care o însoțește. După cum au arătat-o Hubert și Mauss, acest înțeles multiplu se regăsește în expresia *mana* a melanesienilor, *orenda* a huronilor sau *wakan* a indienilor din America de Nord.⁴ Dar această identitate a expresiilor care denumesc deopotrivă cîntecul și magia nu poate fi urmărită și în limbile culte? Latinul *carmen* n-a dat pe francezul *charme*? Foarte curînd se produce însă o disociație între poezie și cîntec. Înțelesul cuvintelor poeziei se pierde, și cîntecul care o însoțește este socotit a influența singur lucrurile. Acesta este cazul cîntecelor incompreensibile ale australienilor și mincopienilor. Uneori cuvîntul este eliminat aproape cu desăvîrșire, încît textul unei bucăți muzicale ajunge a

nu mai fi constituit decât din repetiția ritmică a unei simple interjecții. Combarieu, care a adunat în legătură cu conexitatea genetică dintre muzică și magie numeroase mărturii, crede a putea recunoaște chiar în procedeele muzicale culte urme ale tehnicii incantatorii.⁵ Studiul formulelor magice pune în evidență procedeul repetiției, al aliterăției, al răsturnării unei serii de vocale, al variațiilor, al înlănțuirii de teme felurite: tot atâtea procedee care revin și în muzică.

Dar influența religiei, în sensul larg al cuvîntului, asupra dezvoltării artelor nu s-a istovit niciodată. Tragedia grecească evoluează, după unele teorii, din ditirambul cîntat și dansat în cinstea lui Dionysos; după altele, din threnele funebre închinat lui Adonis: în tot cazul, dintr-un vechi cult păgîn în legătură cu vegetația, în același fel, drama modernă continuă misterele sau pasiunile medievale, care încă în veacul al XII-lea se jucau în biserici, apoi pe parvisul sau în piețele din fața lor. Nu este nevoie să insistăm aci asupra legăturilor strînse care unesc păgînismul cu plastica grecească. Relațiile dintre plastică și religie s-au păstrat și în creștinism, și mult înainte ca Renașterea să fi produs o artă laică, marea majoritate a operelor de arhitectură, pictură și sculptură aveau un caracter religios. Această conexiune s-a păstrat mai multă vreme în orientul Europei, încît despre țările ortodoxe se poate spune că înainte de veacul al XIX-lea au ignorat cu totul orice artă plastică laică. Varietatea curenților religioase în cadrul creștinismului apusean a provocat totdeauna expresia lor plastică. Franciscanismul, cu iubirea lui panteistă a naturii, determină realismul lui Giotto. Reforma stăvilește pentru un moment pictura și sculptura religioasă. Dar interiorizarea credinței pe care ea o determină provoacă arta plină de pietate a lui Rembrandt. Iezuitismul, intrat în serviciul contrareformei, a dat un impuls formidabil artelor plastice în țările apusene. Se cunosc legăturile pe care le-au întreținut un Michelangelo, un Rubens, un Van Dyck, un Bernini cu cercurile iezuitice. Un autor care a consacrat acestei epoci o interesantă expunere a arătat care a fost acțiunea iezuitismului asupra unora din particularitățile stilistice în arta apuseană a veacului al XVII-lea.⁶ Propagandismul iezuitic determină arta de mari efecte teatrale a lui Bernini. De asemeni, metoda intuitivă a „exercițiilor spirituale” ale lui Ignatiu de Loyola, constînd din încordarea imaginației pentru a obține viziunea cît mai concretă a suferințelor Mîntuitorului, stă la baza crudului naturalism al artei spaniole în secolul al XVII-lea, în operele unui Montanez sau Mena.

Literatura modernă n-a stat nici ea în afară de influența religiei. Calderon este propriu-zis poetul dramatic al catolicismului iezuitic. Se știe cît de profundă a fost înfrurirea jansenismului asupra lui Racine, autorul tragediilor biblice *Athalie* și *Esther*. De asemeni, care a fost acțiunea quietismului d-nei Guyon asupra lui Fenelon. După E. Seillere, această influență, prin misticismul ei feminizat, prin cultul consacrat pasiunii, a fost determinantă pentru concepția lui Rousseau și prin el asupra întregului romantism.⁷ După secolul al XVIII-lea, mai degrabă raționalist și ateu, romantismul înseamnă în multe privințe o restaurare a catolicismului în literatură. Încă de la începutul secolului, Chateaubriand în *Le Genie du Christianisme* (1802), subliniază virtuțile artistice ale miraculosului creștin, tăgăduite mai înainte. Marii poeți ai romantismului francez, Lamartine și Hugo, cultivă inspirația religioasă. Concepția lui Balzac se cristalizează în jurul ideii catolice, în Germania protestantă, romanticii arată și ei o deosebită înclinare pentru catolicism. Pastorul Herder însuși recunoaște cît de favorabil este imaginați vismul catolic, spre deosebire de raționalismul protestant, promovării artelor plastice și poeziei.⁸ Se cunoaște apoi care a fost simpatia pentru catolicism a unor poeți ca Novalis, Schlegel, Wackenroder, Zacharias Werner sau Fr. Schlegel, acești doi din urmă convertindu-se și intrînd în sînul bisericii catolice. Influența

catolicismului asupra operelor lor a fost considerabilă. Fără această influență niciodată n-ar fi apărut lucrări ca *Europa oder die Christenheit* a lui Novalis, *Genoveva* lui Tieck, *Herzenvergiessungen eines Klosterbruders* de Wackenroder sau dramele lui Zacharias Werner. În literatura franceză, influența catolicismului nu se termină cu romanticii. Ea se continuă prin Baudelaire, prin Verlaine din *Sagesse*, prin Huysmans, prin lirica unui Charles van Lerberghe și Peguy. Ortodoxismul își dă expresia lui universală în romanul lui Dostoievski, mai cu seamă prin *Frații Karamazov*, în vădită opoziție cu creștinismul apusean.

Dar în timp ce, inspirîndu-se din religie, literatura a produs neconținut forme noi, artele spațiale în măsura în care au rămas în serviciul Bisericii, par a se fi oprit la etape mai vechi ale evoluției. Astfel, printre puținele monumente arhitecturale religioase ridicate în veacul al XIX-lea care se bucură de un renume universal, biserica Sainte-Madeleine din Paris, datorată în forma ci actuală lui Vignori și Huve, imită un templu grecesc cu coloane corintiene; cunoscuta „Votivkirche” din Viena, opera lui Heinrich von Ferstel. sau „Apollinariskirche” din Remagen, lucrarea lui Zwirner, revin la stilul gotic. Întoarcerea la gotic a fost adoptată de altfel nu numai de comunitățile catolice, dar și de cele protestante, care primiră pentru construcțiile lor și stilul primelor bazine creștine și stilul romantic. Sub aceste îndrumări lucrează în prima jumătate a veacului trecut germanii Stuler și Persius, constructori de biserici protestante în stil de bazilică sau, în ani mai apropiați de noi, J. Otzen cu „Kreuzkirche” din Berlin, operă de stil bastard. Goticul rămîne într-acestea aproape singurul stil al construcțiilor religioase cu Viollet-Le-Duc în Franța, cu Pugin în Anglia.⁹ Nici pictura sau sculptura religioasă n-au depășit modelele Renașterii sau barocului, după cum întreaga artă religioasă în țările ortodoxe a rămas în sfera stilului bizantin. Instituția Bisericii a păstrat astfel legătura dintre arta plastică modernă și religie, fără ca aceasta să mai fie totuși izvorul unor creații originale. Nici un mare nume de pictor, de sculptor sau de arhitect religios nu poate fi pus în epoca noastră alături de. numele unor poeți creștini ca Chateaubriand, Lamartine, Dostoievski sau Balzac. Faptul provine desigur din aceea că, pe cînd plastica religioasă modernă a lucrat în cadrul instituțional al Bisericii, sub comandamentul tradițiilor ei puternice, literatura s-a dezvoltat în marginea Bisericii și uneori în aparentă opoziție cu ea, cum a fost cazul atîtor poeți creștini, care au suferit în Apus sancțiunea punerii la index. Dacă religia și chiar varietățile ei confesionale au fost un izvor regenerator pentru artă, și anume, pentru manifestările ei care s-au putut exercita cu mai multă libertate, nu același a fost cazul în ce privește influența Bisericii. Grijă Bisericii, sociologicește explicabilă, de a menține tradițiile ei constitutive a lucrat asupra artei în epoca mai nouă, ca un factor de statism.

Inspirîndu-se de atîtea ori din religie, arta a stat deseori la rîndul ei în serviciul sentimentului religios. Dacă evangheliile au putut îndruma atîta vreme sufletele, lucrul se datorește și frumuseții lor literare. Pietatea medievală s-a alimentat într-o largă măsură din lirica latinească a unui Thomas din Celano sau Jacopone da Todi. Desigur că și azi virtutea patetică a unor cîntece ca *Dies Irae* sau *Stabat Mater* este activă în catolicism. Nu numai prin operele poezilor, dar și prin imaginile plasticii sau prin compozițiile muzicale, multe suflete au putut fi îndrumate către pietate. Un Dante, un Giotto, un Bach vor fi făcut pentru menținerea unei conștiințe religioase în țările lor atît cît armata predicatorilor care le evanghelizează de sute de ani. O acțiune religioasă putem de altfel recunoaște artei, chiar atunci cînd nu are un conținut religios.

Dușmănia nutrită împotriva artei de secta iconoclaștilor sau de unele personalități fanatice ca Savonarola sau Calvin a trebuit în cele din urmă să cedeze în fața conștiinței unității idealului și a sprijinului pe care formele lui felurite și-l acordă reciproc. Încă din antichitate, Platon recunoștea contemplării frumuseții un efect mistic: accesul în patria eternă a

sufletului, în lumea Ideilor eterne, în același fel socotește Plotin că, pentru a atinge principiul unic din care totul decurge, Ideea de bine, care în concepția sa se confundă cu Divinitatea, trebuie să fii „amant, filozof sau muzician”¹⁰. Aceste vechi reprezentări ale platonismului au rămas adânc înrădăcinate în conștiința europeanului. Din ele se trage o vorbă ca aceea a lui Michel-angelo scriind Vittoriei Colonna: „Pictura cea bună se apropie de Dumnezeu și se unește cu el”. Tot de acolo cuvântul lui Luther, care, denumind muzica „o artă divină”, o recomanda educației tineretului.¹¹ Chiar expresia populară recunoaște frumuseții naturale sau artistice însușirea divinității. Lăudînd realitatea sentimentului care inspiră această expresie în vorbirea germanilor din vremea sa, d-na de Stael scrie: „Fiecare om poate găsi în vreuna din minunile universului pe aceea care vorbește mai puternic sufletului său: unul admiră divinitatea în trăsăturile unui părinte; altul, în inocența unui copil; altul, în cereasca privire a Fecioarelor lui Raffael, în muzică sau în poezie”¹². Fără îndoială că arta nu este religie. Dar contemplația artei creează o stare de suflet favorabilă religiei. Există o anume coincidență a valorilor superioare ale culturii; un entuziasm comun care le învâluie pe toate deopotrivă și care permite artei să regăsească sau cel puțin să pregătească atitudinea religiei. În acest din urmă înțeles, gînditorul și teologul protestant Schleiermacher vedea în artă un mijloc de a fructifica subiectivitatea, făcînd-o primitoare pentru reculegerea religioasă. Toți filozofii idealști de altfel, un Fichte, un Schelling, un Hegel, au recunoscut în artă și religie două momente continue ale aceluiași proces dialectic al spiritului. În urmărirea scopurilor sale imanente, spiritul se dezvoltă în artă, în religie, în filozofie. Dialectica spiritului în feluritele regiuni ale culturii explică bine pentru idealști străvechea asociație dintre artă și religie și serviciile pe care și le-au putut aduce. Vederea aceasta n-a rămas de altfel cantonată în cadrul idealismului. Am văzut în altă parte (11,2) că pentru psihologia structurală modernă, oricare ar fi tipul căruia o individualitate îi aparține, oricare ar fi adică valoarea care o domină, ea găsește calea către celelalte valori. Din unghiul tipului său propriu se deschide pentru oricine perspectiva către totalitatea valorilor culturale. Astfel, ni s-a arătat că tipului omenesc care privește către lume din punctul de vedere estetic nu se poate să nu i se dezvăluie ceva și din sensul ei religios. Desigur, după cum a arătat Ed. Spranger, religia tipului estetic va avea coloratura ei specială. Dumnezeu îi va apărea cu puterea plastică și ordonatoare care străbate lumea, întocmind-o într-un cosmos armonic de forme frumoase. Religia esteticului este panteismul. Pla-ton și Plotin, Shaftesbury și Goethe sînt printre gînditorii care au izbutit să dezvolte cu mai multă forță posibilitățile religioase ale atitudinii estetice în fața lumii și a vieții.¹³ Studiul lor poate aduce în această privință sugestii dintre cele mai instructive. Aci ne putem mulțumi însă cu stabilirea principiului.

e) AUTONOMIA, ETERONOMIA ȘI PANTONOMIA ARTEI

Studiul eteronomiei artei, pentru a fi complet, are nevoie de un adaus, care nu și-a găsit locul pînă acum. Între artă și factorii extra-estetici care îi susțin apariția și dezvoltarea ei de mai tîrziu, raportul variază o dată cu trecerea de la forma ei primitivă la forma modernă și cultă. Sexualitatea, munca, împrejurările sociale și viața religioasă alcătuiesc, fiecare în parte, cu activitatea artistică primitivă, un întreg organic cu neputință de analizat. Îndeletnicirile practice, magice și erotice ale primitivului se dezvoltă în creație artistică în unitatea aceluiași elan. Arta primitivă crește în chip firesc din trunchiul tendințelor eteronomice care constituiesc cuprinsul

vieții sociale. Împrejurarea mai poate fi exprimată în forma că arta primitivă și celelalte manifestări ale vieții sociale contemporane întocmesc o totalitate nediferențiată, încît cu privire la ele este totdeauna greu a preciza granițele care le despart. În fața unei picturi de pe pereții grotelor paleolitice sau în fața unui fetiș african nu putem deosebi aspectul pur artistic de acel religios. Aceste două aspecte sînt ca fețele diferite ale unui fenomen cultural unic.

Alta este situația artei în societățile culte. Diferențierea treptată a conținutului social ipostazează arta în forma unei activități sepa-194 rate, care poate fi sprijinită de factorii eteronomiei ai vieții sociale, dar care nu se mai confundă cu ei. Cînd Bellini pictează una din madonele lui, îndemnul pietății sale va fi fost un motiv determinant, dar ceea ce rezultă pînă la urmă este un produs care poate fi considerat din unghiul simplei lui valori estetice. Privite ca niște opere de artă, și nu ca obiecte ale devoțiunii, madonele lui Bellini își păstrează un înțeles deplin. Este cu neputință însă a face această disociație cu privire la un fetiș african, fără ca în același timp ceva esențial din semnificația lui să nu se piardă. Cu timpul, motivul se subtilizează în pretext. Pentru un Raffael pictura unei madone nu mai este decît un motiv cu totul aparent. Motivul efectiv și real îl constituie îndemnul de a crea artistic. Pe această cale, arta cucerește treptat condiția autonomiei ei. Ceea ce a contribuit la promovarea autonomiei artei în epoca modernă a fost situația specială a Renașterii față de arta antică, propusă în acest timp ca model. Poezia și plastica veche, redescoperite acum de gusml timpului, ofereau exemplul unor opere de artă independente de mediul social.¹ Statuia unui zeu antic, scoasă la iveală prin săpături arheologice, va fi fost în momentul creației ei un simbol religios și un obiect al cultului. Pentru descoperitorul ei modern ea rămînea însă o simplă operă de artă. Redescoperirea antichității artistice a lucrat astfel ca un puternic factor de disociere a artei din mediul ei eteronomic, sprijinind tendința autonomizării ei. În același sens a lucrat magnificența burgheziei Renașterii în Italia, apoi a burgheziei flamande, olandeze și franceze în veacurile următoare, care, în locul unei arte religioase sau războinice, a înconjurat o artă concepută ca decorație a interiorului, creînd noțiunea cu înțeles limitat estetic a *artei podoabă*. În sfîrșit, liberalismul modern operînd acea diferențiere a valorilor, a cărei întemeiere filozofică o dă ansamblul criticelor kantiene și al cărei scop era garantarea producătorului cultural de orice influență străină capabilă să stînjenească lucrarea sa, și-a adus și el contribuția în procesul autonomizării moderne a artei. Partizanii „artei pentru artă” în secolul al XIX-lea, un Banville, un Gautier, un Flaubert, cu toată noutatea afișată a tezei lor, se găseau de fapt în curentul unei serii istorice seculare, pentru a cărei producere lucraseră deopotrivă umanismul Renașterii, aspirația artistică a întregii burghezii apusene și liberalismul mai nou. Seria istorică a autonomizării artei a continuat de altfel și după susținătorii „artei pentru artă”, către-sfîrșitul epocii romantice. Pretenția simbolismului de a elimina din poezie orice conținut intelectual și de a o reduce la muzică, revenită în noțiunea „poeziei pure” a lui H. Bremond², lupta lui Hanslick împotriva muzicii sentimentale și programatice³, pe care vrea s-o reducă la un pur joc al fantaziei sonore, reclamațiile cubismului în pictură, care în locul anecdotei din pînzele vechilor maeștri dorește simple armonii de linii, suprafețe și culori, sînt tot atîtea încercări de eliminare a eterono-micului din artă, în vederea ascensiunii către condiția autonomiei ei.

Autonomizarea artei a însemnat un efect fericit prin descătușarea forțelor artistice creatoare. Ieșită, cel puțin parțial, de sub comandamentul tendințelor extraestetice, arta a putut să se manifeste mai liber și prin urmare mai bogat. Densitatea creației artistice în cultura modernă este fără îndoială un efect al autonomiei ei. O densitate care nu este numai cantitativă, dar și calitativă. Mai multe forțe artistice deșteptate la conștiința vocației lor înseamnă o sporire a sorților pentru vocațiile geniale. Și de fapt veacul al XIX-lea, epoca prin excelență a autonomiei

artei, constituie o galerie de puteri artistice de primul ordin, într-o proporție pentru care nici o analogie nu poate fi găsită în trecut. Într-un interval de timp de mai puțin de cinci decenii creează partea cea mai importantă a operei lor niște artiști ca Balzac și Hugo, Tolstoi și Dostoievski, Ibsen, Delacroix și Wagner. Nici quattrocento sau cinquecento italian, cu toată extraordinara lor producție în ordinea plastică, n-au creat un număr egal de figuri mai mari, în domeniul atîtor arte. Este absolut sigur că enormul avînt artistic al ultimului veac se datorește în primul rînd eliberării artei din cercul puterilor extraestetice care o subjugau altădată.

Dar autonomizarea artei s-a legat și cu unele dezavantaje. Strîns asociată cu tendințele eteronomice, arta primitivă înnobila toate manifestările grupului social. Nu este activitate a primitivului, economică, războinică sau religioasă, care să nu ia formă artistică. „În societățile primitive, scrie Bougle, arta există pretutindeni; ea ne apare amestecată în totul.”⁴ Aceeași situație o caracterizează J.Cohn, cînd denumeste arta *primitiva pantonomică*.⁵ Pantonomia artei s-a păstrat și mai tîrziu. Viața socială a antichității și a evului mediu se desfășoară încă într-un plan artistic care a fost părăsit mai tîrziu. Meseriile, formele vieții profesionale, sărbătorile poporului păstrau încă o remarcabilă valoare artistică. O dată însă cu autonomizarea artei, celelalte manifestări ale vieții sociale, disociate din complexul care le menținea solidare cu arta, au pierdut orice frumusețe. Autonomizarea artei a favorizat elanul ei creator, dar a micșorat baza ei de atingere cu întinderea vieții sociale, îngăduind revărsarea unui val de urîtenie peste lucruri și așezări omenești. Mulțimea marilor artiști și a marilor opere în veacul al XIX-lea nu coincide de loc cu o frumusețe deosebită a obiectelor uzuale și a întregului cadru în care existența socială a secolului se desfășoară. Raportul este mai degrabă invers. Marele elan creator al artei autonome în literatură, în muzică, în teatru s-a însoțit în tot decursul veacului al XIX-lea cu josnicia estetică a cadrului nostru comun. Situația nu ni se pare însă iremediabilă și fatală. Reluînd problema, vom căuta să arătăm într-un capitol viitor, consacrat locului artei în civilizația modernă, cum din înseși datele fundamentale ale acesteia, vechea pantonomie a artei pare a se reconstitui pe altă cale.

În sfîrșit, autonomizarea artei a avut și o altă consecință. Eliberarea artei din sfera eteronomiei ei a slăbit și interesul cu care era urmărită altădată, îngustînd și specializînd publicul ei. Nici poezia, nici teatrul, nici muzica, nici plastica zilelor noastre nu mai au publicul de altădată. O artă purificată de eteronomie, redusă la simpla ei expresie estetică, izolată în unicul plan autonom, se leagă cu mai puține rădăcini de sufletul mulțimii. Esoterismul artei moderne, arta pentru rafinați este un alt fenomen al timpului nostru decurgînd din procesul autonomizării ei. În locul artei religioase a altor epoci, se constituie astfel o religie a artei, un amatorism delicat în care se cultivă valori estetice dificile. Dar zeitatea căreia i se aduc aceste închinări, scoasă din aerul mare care întreține vitalitatea, amenință să moară. Arta esoterică a rafinaților, construită pe afirmarea autonomiei neîntinate a valorilor estetice, este un fenomen nobil, dar crepuscular, actul final al unei decadente care se consumă cu demnitate și distincție. Fenomenul devine cu atît mai îngrijorător dacă ne spunem că în această vreme nevoia artistică a maselor nu pierе.

dar ea este captată și întrebuințată de artiști și opere de o valoare cu totul inferioară. Publicul pierdut pentru marea artă, devenită prea specială, este lăsat sub influența mediocrității sau a josniciei artistice. Cultura artistică a timpului nostru vede astfel problema ei cea mai însemnată în restabilirea contactului mulțimilor cu arta superioară a timpului, prin resolidarizarea acesteia cu tendințele eteronomice ale societății contemporane. Numai o artă pătrunsă din nou de spiritul timpului, și în care omul de azi să-și

recunoască destinul și aspirațiile lui, poate reda inspirației moderne vechiul ei ecou și influența pe care în mare parte a pierdut-o.

7. DIFERENȚIERILE SOCIALE ȘI PSIHOLOGICE ALE ARTEI

Comparația artei primitive cu arta cultă ne-a folosit ca o procedare metodică menită să analizeze și să scoată în evidență factorii extraestetici care susțin întreaga evoluție a artei, în toate societățile omenești. Această comparație a stabilit însă pînă la urmă și unele deosebiri între arta primitivă și cultă, de care cunoștința lor mai exactă trebuie neapărat să țină seama. Deosebirile dintre aceste două forme de artă provin din caracterul felurit al societăților în mijlocul cărora apar. Arta primitivă este manifestarea unui grup omenesc relativ mărginit și foarte omogen. Micul volum al triburilor primitive stă la originea statismului și tradiționalismului lor în toate domeniile. Unde se găsesc puțini oameni laolaltă, mulțimea influențelor în acțiune este restrînsă, îndemnul imitației reciproce este mai puternic, individualitatea originală este încă absentă. Lipsa de inventivitate a artei primitive, tradiționalismul ei secular, sărăcia și monotonia motivelor ei decurg din puțina întindere a grupului social care o susține. Dar o societate restrînsă este în același timp și puțin diferențiată. Mulțimea și varietatea funcțiunilor într-o societate apar totdeauna o dată cu sporirea volumului ei. Lipsa de diferențiere lăuntrică, omogenitatea triburilor este pricina fenomenului denumit pantonomia artei primitive, adică al prezenței ei universale și al amestecului ei cu toate formele de manifestare a vieții sociale. Dimpotrivă, ceea ce se numește artă cultă este totdeauna produsul unor societăți mai extinse și mai diferențiate. Extinderea grupului social, sporind numărul influențelor și proveniența lor, introduce în arta cetăților și a națiunilor o vioiciune, o multiplicitate și o varietate de teme superioară. Diferențierea socială eliberează apoi individualitatea creatoare și ipostazează activitatea artistică într-o formă autonomă de manifestare socială, ruinînd vechea ei panto-nomie.

Este cu neputință de a înțelege arta primitivă fără a o pune în legătură cu societățile foarte mărginite în mijlocul cărora apare. Din această simplă constatare se vede cît de riscantă este identificarea dintre arta primitivă și arta infantilă, încercată de atîtea ori. „Arta copiilor și arta primitivă a adulților, scrie Luquet, prezintă exact aceleași caractere.”¹ Ipoteza identității dintre aceste două forme ale artei este primită cu scopul de adobîndi un surplus de lumini asupra condițiilor care determină creația primitivă. De cînd științele morale au preluat legea haeckeliană după care ontogenia repetă filogenia, se presupune că activitatea artistică a copiilor reproduce în particularitățile și condițiile ei arta primitivilor, și cum observația acesteia din urmă este dificilă, întrucît privește varietatea ei exotică și imposibilă, în ce privește speța ei preistorică se socotește că studiul artei infantile poate ajunge la rezultate cu neputință de atins altfel. Față de acest mod de a raționa generalizat astăzi se cuvine a se observa că numai arta primitivă reprezintă o diferențiere socială a creației artistice, pe cînd arta infantilă înfățișează produsul unei diferențieri psihologice. Arta primitivă și infantilă nu sînt deopotrivă manifestarea unui grup social puțin numeros și omogen. Arta infantilă este mai degrabă lucrarea unui artist solitar. Arta infantilă nu este corelaționată cu un public. Din acest punct de vedere, ea se deosebește de toate formele artistice, cu singura excepție a

artei patologice a schizofrenicilor. Copilul care desenează sau care improvizează muzical și își povestește o întâmplare n-o face niciodată cu scopul de a obține un efect asupra altor persoane. Produsele sale artistice rămân un fel de autoconfesiune și au în această calitate un caracter tainic. El nu consimte să le înfățișeze și nu le repetă de bunăvoie în fața unor oameni străini, ci numai cu oarecare greutate și după ce succesul obținut aprinde în conștiința lui naivă ceva din starea de spirit a artistului adult. Pe de altă parte, spre deosebire de arta primitivă, arta infantilă este liberă de orice tendințe eteronomice. Neurmărind să influențeze pe cineva, ea nu este determinată și nu se găsește în serviciul curentelor care străbat viața socială. Copilul nu se slujește de desen, scrie P. Lascaris, „ca de o scriitură pictografică, nici ca de un ornament, cu atât mai puțin pentru a-și face divinitățile propice sau pentru a-și indica adeziunea la un clan sau la un trib. Copilul desenează din nevoia de a face ceva, dintr-o simplă impulsie motrice, la care vine să se adauge imitația unui act pe care îl vede sau pe care l-a văzut împlinindu-se sub ochii săi.”² Dar pentru aceste motive, nu se poate spune că lucrează artistic dintr-un motiv estetic autonom, deoarece el n-a putut încă cuceri conștiința independenței și a valorii intrinsece a artei. Creația lui este numai asocială. Ea se construiește din elemente pur subiective și compune întreguri care adeseori nu au semnificație decât numai pentru desenatorul sau povestitorul lor. Arbitrarul unora din desenele copiilor sau ale reveriilor lor pronunțate cu grai viu, adeseori observat de psihologi, nu-și găsește asemănarea decât în subiectivismul arbitrar al artei schizofrenicilor. Aceeași constelație spirituală în artă determină și în creația infantilă și în aceea schizofrenică termeni noi, necunoscuți de vocabularul comun, cu înțelesuri strict artistice: „neologismele” nebunilor, observate de mulți psihiatri³, dar și ale copiilor. Istorisirile acestora din urmă se urmează uneori într-un vocabular închipuit pe de-a întregul. Șirul reprezentărilor în povestirile copiilor mici este apoi atât de relaxat, încât Groos l-a putut compara cu delirul patologic al adulților⁴. Niciodată arta primitivă nu manifestă însușirile acestui subiectivism, care dă unora dintre produsele artistice infantile un înțeles personal limitat, necomunicabil, asocial. Aproximarea artei primitive de arta infantilă nu se susține mai bine nici pe terenul celui *realism intelectual*, în care Luquet vede totuși trăsătura lor comună. Artă primitivă și a copiilor, spune Luquet, se distinge prin aceeași înclinare de a înfățișa ceea ce inteligența cunoaște despre lucruri și ființe, nu ceea ce ochiul vede în ele. Și de fapt unele trăsături decurgând din acest realism intelectual, precum transparența imaginilor, disproporția elementelor, combinația perspectivei frontale cu cea laterală, narațiunea grafică etc., revin deopotrivă în ambele forme de artă. Copilul, ca și unii dintre primitivi, va desena deopotrivă casa și oamenii care o locuiesc, văzuți prin zid; el va plasa într-un profil un ochi văzut din față, va desena pintenii ofițerului mai mari decât restul siluetei sau va înșira scenele succesive ale unui eveniment (imaginile tip Epinal): tot atâtea trăsături care decurg din știința despre lucruri, nu din viziunea lor nemijlocită. Și cu toate acestea primele imagini desenate de oameni, siluetele de mamuți și de bizoni, de rinoceri, mistreți, cerbi și cai, găsite pe pereții grotelor din Altamira și Font de Gaume, au un stil de un realism uimitor. Cu referință la aceste exemplare ale artei primitive, putea spune M. Verworm, că artă primitivă *csicjizioplasică*, spre deosebire de arta infantilă care este *ideoplasică*⁵. Alături de această artă realistă a paleoliticului și a triburilor de vânători moderni, există desigur și artă imaginativă a neoliticului și a triburilor agrare, despre care am vorbit altădată, dar aceasta din urmă este impregnată de atâtea reprezentări magice, încât nici cu ea arta infantilă nu poate fi identificată.

Aceeași circumspecție trebuie observată în apropierea artei primitive de așa-numita „artă populară”. Fără îndoială că deosebirile care o separă pe

aceasta din urmă de artă cultă și o apropiere de formele fruste ale artei sînt esențiale, fără ca totuși subordonarea ei în sfera acestora să fie posibilă. Întocmai ca artă primitivă, artă populară trăiește deopotrivă într-un plan pantonomic. Societățile rurale, adevăratele ei purtătoare, dezvoltă în forme artistice toate manifestările vieții lor. Costumul, obiectele de utilitate și formele sociabilității se îmbogățesc aici cu un accent artistic, înfățișînd un plus decorativ peste stricta lor finalitate. Cine se simte apăsător de urîtenia lucrurilor și uscăciunea relațiilor lor omenești în civilizațiile noastre urbane trebuie să caute aceste societăți pentru a regăsi un mediu de obiecte frumoase, o muncă nobilă, un grai înflorit, forme ceremonioase ale întîmpinării dintre oameni și ale adunărilor lor. Autonomizarea artei și diferențierea artistului sînt procese care încă nu s-au produs, și astfel darurile de imaginație și fantazie se găsesc răspîndite în toată masa socială. Pentru că nu există încă artiști specializați, toată lumea este mai mult sau mai puțin artistă. În schimb, spre deosebire de creația autonomă cultă, artă populară este mai puțin inventivă, mai conservatoare, mai statică. Ea păstrează uneori forme artistice sau amintirea unor tradiții sau forme cultice din cea mai adîncă antichitate. Proba acestei vechimi a încercat-o P. Saintyves pentru povestirile lui Perrault, în care crede a recunoaște urma unor vechi ritualuri barbare.⁶ Locuința neolitică circulară, cu vatra în mijloc, se mai găsește în Franța, în unele colibe de păstori, beciuri de vinuri etc. Alt tip al casei neolitice revine în unele construcții țărănești din Transilvania. De asemenea, casa romană, cu o curte centrală, poartă de intrare, locuința în fund și dependențele laterale, este semnalată aproape pretutindeni în Franța.⁷ Ornamentele spirale de pe olăria neolitică se regăsesc pe vasele țărănilor din zilele noastre. De asemenea, figurinele și animalele de pămînt ars sînt făcute de țărănul român contemporan, întocmai ca oamenii din epoca pietrei lustruite. Nu se poate spune totuși că artă populară nu primește nici un aflux de influențe noi. Aproape în fiecare epocă, ca dobîndește în depozitul ei forme ale artei culte căzute în desuetudine. Există un proces de circulație al formelor artistice de sus în jos, încît pentru unii autori artă populară nu este decât o veche artă cultă, preluată de societățile rurale și cu această ocazie simplificată și stilizată. „Majoritatea dansurilor noastre rustice, scrie Lalo, sînt vechi dansuri de curte sau de salon, demodate în mediul lor original și păstrate în cîteva provincii.”⁸ „O mulțime de influențe îndepărtate, dar mai cu seamă acelea ale stilului roman și ale stilului Ludovic al XIV-lea, cu acantele lor mai mult sau mai puțin înflorite, predomină încă în stilul popular scandinav al zilelor noastre.” Originea multora dintre basmele noastre pare a sta în textele lui Herodot, în povestirile unui Boccaccio sau în episoadele poemelor lui Tasso și Ariosto.⁹ S-ar putea spune că în artă populară se încru-202 cișează două serii de influențe: una ridîindu-se din artă primitivă, cealaltă descinzînd dintr-o artă cultă mai veche. Aceste două serii nu decurg însă paralele, ci se contaminează și se amestecă între ele. În acest amestec se pierde ceva și din firea artei culte și din aceea a artei primitive. Comparată cu cea dintîi, artă populară reprezintă produsul unei simplificări, al unei stilizări și tipizări. Personajele basmelor sînt lipsite uneori chiar de numele lor propriu, cadrul lor nu este aproape de loc zugrăvit, caracterele lor sînt reduse la o singură trăsătură tipică: așa, de pildă, cînd se vorbește de un împărat bun căsătorit cu o femeie rea, care stăpînea într-o țară de la miazănoapte și din a căror căsătorie s-a născut un fecior voinic. Aceeași înclinație spre stilizare conferă decorației un loc atât de precumpănitor printre artele populare, în vădit contrast cu artă infantilă, care aproape nu cunoaște categoria decorativului, dar cu multă apropiere

de arta primitivă. În schimb, dacă aceasta din urmă are mai ales în formele ei mai evolute o netăgăduită pecete magică, arta populară este liberă de această tendință. Un dans, un desen sau un modelaj primitiv este adeseori reputat a avea o influență asupra realităților pe care le reprezintă. Nu același este însă cazul pentru manifestările corespunzătoare în arta poporului. Deși prin originile lor acestea din urmă pot atinge sfera primitivă a magiei, vechiul lor înțeles s-a pierdut și **exercițiul** lor actual se face în interiorul unei constelații spirituale deosebite. Manifestările artei populare întovărășesc evenimentele periodice ale vieții naționale, punctează ritmul ei și în genere înlănțuie pe agentul lor cu întreaga ființă a națiunii, întărind și sporind în el conștiința de unitate a grupului social. Orice om din popor care încrestează stîlpul casei sale, povestește un basm sau îmbracă costumul său frumos împodobit atinge prin aceste acțiuni ființa colectivă a neamului său, comunicînd cu ceea ce reprezintă ea ca absolut în timp și în spațiu. Într-un mod analog, artistul primitiv putea comunica totemul tribului său. Aci însă, conștiința participării totemiste a evoluat către împărtășirea din conștiința de neam, magicului i s-a substituit socialul și în această evoluție și înlocuire de valori stă și deosebirea cea mai de seamă între arta primitivă și populară.

8. ARTA ȘI CIVILIZAȚIA MODERNĂ

Cercetătorii care au vrut să stabilească originea artei s-au izbit totdeauna de greutatea de a nu putea afla nicăieri o societate omenească în care arta, absentă cu o clipă înainte, să apară după aceea și prin puterea unor condiții determinate. O societate lipsită de activitate artistică este ceva cu neputință de găsit, atît în trecutul istoric și preistoric, cît și în prezentul etnografic. Istoria și întinderea artei coincid din această pricină cu întreg trecutul omenirii și cu întreaga ei varietate spațială. Dacă arta este însă nedezipită de existența oamenilor în societate, rolul ei înlăuntrul acesteia am văzut că se schimbă considerabil de la epocă la epocă și de la cultură la cultură. După cum am observat și la sfîrșitul capitolului consacrat eteronomiei artei la popoarele primitive, dacă arta nu deține conducerea spirituală a grupului, în schimb ea este forma în care se îmbracă toate manifestările lui. Vînătoarea și munca ogorului, pregătirile războiului și practicile rituale care îl întovărășesc acasă în timp ce el se desfășoară pe cîmpiile de luptă, ceremoniile legate de naștere și moarte, într-un cuvînt, toate momentele mai de seamă ale coexistenței sociale primitive sînt ocazii de artă. Ceremoniile și festivitățile organizate în jurul vreunei împrejurări legate de viața statului sau de viața religioasă, de sărbătorile poporului și de amintirile națiunii, prilejuiesc uneori și printre noi manifestări artistice ale grupului. Dar ele sînt rare, intermitente și puțin însemnate, dacă le comparăm cu frecvența, continuitatea și importanța locului pe care astfel de manifestări îl dețin printre primitivi. Valoarea riturilor și sentimentul festivului se găsesc azi într-o incontestabilă decadentă. Individualismul și laici-tatea societăților noastre au istovit acea conștiință simbolică a vieții, care dădea altădată atîtora din manifestările ei colective o formă artistică.

Am arătat pe de altă parte că o dată cu desfășurarea vieții istorice, observatorul are ocazia să noteze o treptată înlocuire a manifestațiilor de grup cu creațiile artistice individuale. Această transformare în evoluția artistică a omenirii marchează o deca-204 dență a dansului, a pantomimei dramatice și a decorației, adică a tuturor artelor în care creatorul și contemplatorul sîrft deopotrivă ființa colectivă a grupului. O dată cu această evoluție se schimbă și locul artei în întregul societății omenești.

Arta nu mai este forma universală de manifestare a vieții sociale, ci o completare și o încununare a ei. Ostenelile vieții în societate și degradările muncii își găsesc în artă complementul lor cu virtuți de regenerare și în-nobilare. Acesta este fără îndoială sentimentul burghezului modern care acordă cîteva ore pe zi unei lecturi literare sau care se hotărăște sâ-și petreacă seara într-un teatru sau într-o sală de concert.

Dar cu toate că în mod general aceasta a" fost situația artei în civilizația modernă, se pot stabili și unele momente în care arta a aspirat la un loc de mai mare întindere, fără îndoială nu în sensul primitiv de prelungire a vieții sociale, ci în acela de conducere spirituală a ei. Prima oară lucrul s-a petrecut chiar în zorii civilizației moderne. Arta a jucat în timpul Renașterii un rol eliberator. Ea a lucrat ca o putere de smulgere din vechile cadre autoritative ale devoțiunii medievale. În felul acesta, arta a grupat în jurul ei și a servit toate finalitățile civilizației omenești în timpul Renașterii. Ici ui în care arta s-a comportat pentru a obține acest loc central și coordonator este deosebit de interesant, și el merită a fi notat aci. Cînd străbatem cetățile italiene, în care viața Renașterii a pulsai mai puternic, constatăm că activitatea artistică a veacurilor al XV-lea și al XVI-lea s-a dezvoltat într-o strînsă conexiune cu viața religioasă, ale cărei tendințe dominante în epoca anterioară căutau acum a fi slăbite și înlăturate. Renașterea alcătuiesc o etapă de tranziție între tipul civilizației colective și anonime a evului mediu către civilizația individualistă a vremurilor noastre, de la regimul autoritativ la regimul libertății, de la mistică la știință. Marele agent al acestei prefaceri este arta, care se insinuează în formele vieții religioase, pentru a le sparge dinlăuntru. În catedralele închinat lui Dumnezeu se introduce acuma reprezentarea omului și a naturii, ca o frumusețe caldă și sugestivă care își ajung. Gîndul este astfel rechemat din transcendent în imanent, în cîmpul lumii de aci, pe care este dat omului s-o cunoască prin știință, și libertății lui, s-o transforme după idealul de justiție al rațiunii lui.

În secolele următoare Renașterii arta pierde conducerea spirituală a civilizației europene. Artiști mari există fără îndoială și în secolul al XVII-lea și al XVIII-lea, dar luptele hotărîtoare ale spiritului sedau aiurea decît în cîmpul artei, Impulsiunile primite din Renaștere se desăvîrșesc acum în filozofie și în morală. Numele reprezentative ale timpului nu mai trebuiesc căutate în rîndul pictorilor și al sculptorilor, ci în acela al gînditorilor și al literaților. Cîteva din genurile artistice ale Renașterii se continuă în disciplinele morale erate acum sau redescoperite. Portretul în care excelase uh Raffael sau un Tizian, un Holbein sau DUrer devine analiza morală a omului în clasicismul francez. Continuatorii cei mai interesați ai portretiștilor Renașterii sînt poeții dramatici și moralisții Franței. Aceeași cunoaștere imanentă a omului se continuă de pe pînzele acelora în teatrul lui Racine și Moliere, în cugetările lui Pascal, în maximele lui La Rochefoucauld și chiar în aforismele, butadele și anecdotele lui Beaumarchais. Rivarol și Chamfort. Natura care mijise în orizontul pînzelor Renașterii invadează întreaga scenă a tabloului în pînzele unui Rubens și Jordaens, Claude Lorrain și Poussin. De aci ca se revarsă în inspirația poeților și devine problemă pentru filozofi. Dacă astfel Rousseau descoperă natura în literatură, împrejurarea se datorește fără îndoială faptului că privirile sale fuseseră educate mai înainte de către pictura peisagistă a Nordului și a Franței. În această atingere și prin analogie cu natura divinizată, recunoaște Rousseau prețul naturii în om. pe care o opune convențiilor elaborate în viața de curte a vechiului regim. Democrația a însemnat în intenția făuritorilor ei moderni o reapro-piere a omului de natură, o încercare de restaurare a vechiului Adam. Împotriva tuturor falsificatorilor bunei lui naturi **primitive** și atuarior nedreptăților

peicare veacurile le-au îngrămădit în contra lui, immanentismul artei Renașterii ajungea la această îndepărtată consecință.

În timp însă ce aceste urmări se desfășurau către un punct cu totul opus aceluia care le generase, nevoile timpului împinseră din nou arta către postul ei de conducere. Lucrul s-a întâmplat la începutul veacului trecut, în filozofia romantică. Niciodată nu s-au pronunțat despre artă cuvintele unei prețuiri mai înalte decât în acea Germanie de acum o sută de ani, unde la umbra fiecăreia din micile ei universități provinciale trăia cel puțin câte un om practicînd religia artei și metafizicii. Îndrumările imanentiste desprinse din arta Renașterii produsera o cunoștință mecanicistă a lumii, care lăsa nesatisfăcută o aspirație vie în sufletele acestor visători. Muzica simfonică și muzica de cameră le făcea tangibilă o realitate care nu se putea rezolva în ecuațiile științei. Contemplarea artei grecești, redescoperită pentru Germania de către Winckelmann, într-o mică Renaștere pe seama ei, le aducea în față exemplul unei lumi de armonie, ridieîndu-se sublimă peste contrastele și sfîșierile lumii în care trăim noi. Din aceste experiențe se dezvoltă, pe de o parte, reprezentarea artei ca un mijloc de cunoaștere a realității esențiale a lumii, pe de altă parte, înfățișarea ei ca un mijloc de conciliere a ideii cu sensibilitatea, ca un loc de aplanare a divergenței universale și deci ca o țintă a întregului proces al lumii. Cine studiază filozofia lui Schelling se poate pătrunde astfel de adevărul că întreaga realitate există pentru a produce opera de artă și că nu este viață omenească mai bine împlinită decât cea închinată cultului ei.

Același lucru în ce privește consecințele etice ale Renașterii. Ideea autonomiei raționale a persoanei își aflate în morală kantiană întemeierea ei cea mai adîncă și consecințele ei cele mai îndepărtate. Dacă omul își găsește în rațiunea proprie principiul voinței lui morale, se înțelege atunci că toate determinările eteronomice care i se pot asocia nu fac decât să corupă valoarea pură a faptei. Binele trebuie deci făcut nu numai în afara înclinațiilor, dar chiar împotriva lor. Această aspră morală a luptei cu sine însuși putea cîștiga admiratori, dar nu și adepți. Țintele morale ale omenirii se arătau deci mai bine servite încercînd să ne deschidem drumul către ele prin ajutorul cald și înecîntător al artei. Artă are în adevăr virtutea de a pune în acord în sufletul nostru sensibilitatea cu rațiunea. Senzualitatea materiei ei se temperează prin forma rațională care o ordonează. Ispitindu-ne fără josnicie și disciplinîndu-ne fără să găsească în noi împotrivire, artă îi apărea lui Schiller drept adevărata educatoare morală a genului omenesc. „Scrisorile asupra educației estetice”, ca și strofele poemei *Die Kunstler*, a cărei frumusețe provine nu din forma ei didactică, ci din curățenia sufletului pe care îl simțim animînd-o, indică artă la locul de conducere spirituală a omenirii și îndrumînd un viitor în care marile ei intuiții armonioase să se transforme în certitudini ale rațiunii și în drepte așezări ale cetății.

Romantismul n-a izbutit însă să promoveze o civilizație europeană bazată pe artă. Gîndul stăpînirii naturii prin tehnică și al reformei sociale după idealul rațiunii a fost printre îndrumările generale ale secolului mai puternic decât estetismul romanticilor. Rezultatul acestui îndoit gînd a fost, pe de o parte, mașinismul, pe de alta, democrația veacului al XIX-lea. Raportul mașinismului și al democrației cu artă a fost în primul moment negativ. Mașinismul înlocuind în ordinea obiectelor utile creația individuală a meșterilor-artiști de odinioară cu produsele fabricate în serie, a coborît în mod simțitor nivelul artistic al mediului în care oamenii se mișcau. Un om al Renașterii care pătrundea printr-o poartă sculptată în locuința sa și găsea aci o ambianță de lucruri frumos și cu grijă executate, arme, mobile, vase și cărți înnobilate prin pecetea lor stilistică trăia sub vraja unei sugestii de artă pe care nici n-o bănuiau modernii, înconjurați cum erau de obiecte reci și inexpressive, produsele muncii fără fantazie a mașinii. Democrația la rîndul ei a împuținat conținutul artistic al vieții

moderne. Căci artă trecutul trăia într-o măsură precumpănitoare din magnificența principilor și a nobililor. Puternicul sentiment despre sine al căpeteniilor politice, religioase și militare se manifesta în afară, pentru a se reprezenta, prin acele palate rezidențiale, catedrale și mauzolee și prin toate podoabele artistice care le umpleau cu profunzime. Strălucirea artei în vechiul regim era corelatul extern al măreției pe care stăpînitorii țărilor apusene o concepeau despre ei și doreau a o impune și a o face respectată de către popoarele lor. Cînd așadar democrația stinse fenomenul conștiinței princiare și nobilitare, valoarea artistică a civilizației europene diminuea în consecință. În locul palatelor de reședință, al catedralelor și al mauzoleelor, democrația industrială a veacului al XIX-lea înalță construcțiile triste și monotone ale fabricilor și locuințelor de lucrători, care dau primei întîlniri cu împrejurimile marilor orașe caracterul unei adevărate restriști sufletești.

Din înseși aceste feluri de a fi ale mașinismului și democrației se impune însă nevoia artei în viața modernă. Muncitorul industrial al epocii noastre este în adevăr o ființă al cărei centru de viață nu coincide cu centrul interesului său. Munca fără inițiativă, fără Inventivitate și fără bucurie din industriile timpului lasă libere și neocupate interesul și pasiunea lucrătorului contemporan. Acest interes își caută deci un punct de aplicație în afară de cercul ocupațiilor profesionale. Dacă masele moderne s-au putut organiza politiceste, . împrejurarea o explică desigur disponibilitatea sufletească a omului rămas nesolicitat mai adînc de munca sa. Politica e însă una din formele mai demne de viață care pot împlini vidul existenței industriale. Forme mai frivole sau josnice pot concura cu aceasta, constituind o adevărată primejdie pentru viitorul civilizației noastre. Artă apare în aceste condiții pentru a da noblețe și farmec unei vieți care nu le poate cuceri în desfășurarea ei cotidiană.

Pe de altă parte, masele democratice au început să simtă la un moment dat că munca de stăpînire tehnică a naturii, în serviciul căreia se găseau ele, și practica libertăților politice, puse în serviciul lor, nu puteau alcătui scopul însuși al vieții moderne. Am distins altădată între valori-mijloace și valori-scopuri. Tehnica stăpîniri i naturii este o valoare-mijloc. Căci încercăm a aduce natura în puterea noastră pentru a realiza pe această temelie de siguranță valori mai **înalte** și autonome ale sufletului omenesc. Tehnica este suma mijloacelor prin care obținem și sporim avuțiile economice. Avuțiile sînt însă scopuri numai pentru avari. Pentru o conștiință normală, ele sînt baza unor năzuințe care le întrec. De asemeni, practica libertăților politice nu poate fi în nici un caz un scop. Pentru ce sîntem liberi? Cui **folosește** libertatea noastră? Iată niște întrebări care sugerează încheierea că existența nu-și poate dobîndi un înțeles decât de la punctul în care orice aspirație încetează. Este adevărat că civilizația noastră a fost definită ca o civilizație a mijloacelor, ca o civilizație faustică, în care frumusețea voinței încordate își ajunge sieși. Riscăm însă să ne rătăcim în absurditate dacă hărniciei noastre îndreptate către fapte nu izbutim să-i dăm scopul unei valori nedepășite.

Nu putem arăta cu siguranță care va fi caracterul civilizației viitorului, în legătură cu care valoare-scop adică se va determina felul ei. S-ar putea întîmplă însă ca artă să ocupe din nou un loc și să fie chemată a îndeplini o funcțiune asemănătoare cu aceea pe care și-a asumat-o de două ori în decursul civilizației moderne. Putere dezrobitoare și călăuzitoare în Renaștere și romantism, s-ar putea întîmpla ca artă să fie chemată din nou la acest rost. Sforțarea de organizare a vieții moderne e posibil să ia forme estetice. Ceea ce trebuie arătat deci este că această orientare a fost formulată uneori și că ea stă atît în planul de realizări, cît și în posibilitățile timpului nostru.

Încă de la sfîrșitul secolului trecut, două mari spirite reprezentative au simțit aceasta. Leon Tolstoi în Rusia și John Ruskin în Anglia au cerut

artei o intervenție înnobilitoare în viața poporului. Arta vremii sale o resimțea Tolstoi desolidarizată de viața poporului, plină de tendințe antisociale, izolată în estetismul ei. Artiștii trebuie să părăsească aceste căi. Ei trebuie să se înapoieze în mijlocul poporului, să-i răsfrîngă viața și să-i vorbească limba lui, propagînd în focul emoției artistice spiritul iubirii de oameni și de Dumnezeu. Minunatele *Povestiri populare* ale lui Tolstoi sînt rodul acestei orientări și pilda pe care marele rus o dădea artiștilor contemporani. În același fel, John Ruskin prefera și propunea ca exemplu, dintre marile varietăți ale artei trecutului, pe aceea plină de cucernicie și puritate sufletească a pictorilor prerafaeliți. Pe cînd însă Tolstoi dorea o coborîre a artistului în popor, Ruskin preconiza o înălțare a poporului către creațiile superioare ale artei. Nădejdea bună a profetului-estet socotea că multe din dizarmoniile civilizației noastre industrialiste vor dispărea îndată ce se va întinde și întări influența armonioasă a artei. Din cuvîntul lui Ruskin au pornit toate acele inițiative de popularizare a artei, prin răspîndirea de bune reproduceri din capodoperele trecutului, prin înmulțirea ocaziilor în care insul din popor poate cunoaște și înțelege realizările cele mai desăvîrșite ale artei, prin reforma estetică a imprimeriei etc. În același timp, propaganda ruskiniană a stat la originea mișcării de înălțare artistică a industriei caselor, a mobilierului și a ustensilelor, în curentul căreia timpul nostru își caută stilul său. Interesul modern pentru arta primitivă se aprindea la rîndul lui din constatarea că triburile negre sau indiene izbuteau mai bine ceea ce popoarele moderne și civilizate încercau să cîștige pentru ele.

Dacă, pe de altă parte, democrația în faza ei de luptă și afirmare a putut părea că se dezvoltă împotriva artei, este drept a spune că în faza ei de consolidare democrația întreține o multiplă relație cu artisticul. Este drept că o dată cu înlăturarea claselor nobile, dispărea un factor artistic constructiv de mare importanță. Dar dacă palatele se împutină, crescuseră în schimb marile lucrări comunale și naționale. Astfel de lucrări s-au realizat pe o scară mai mult sau mai puțin întinsă în toate marile centre moderne de aglomerație, pentru a da poporului cadrul de viață și activitate corespunzătoare importanței sentimentului de sine. Simțul măreției a trecut din conștiința nobilitară în aceea a poporului, și capitalele moderne îl manifestă în lucrările lor de interes public. Sensibilitatea generatoare de artă a monumentalului n-a decăzut astfel în democrații. Ea își găsește numai un alt teren de aplicație în lucrările comunale, care au schimbat fața capitalelor moderne în ultimul veac.

Lucrărilor comunale li s-au asociat lucrările naționale. Cine străbate peisajele țărilor modeme are prilejul să admire profunziunea acestor lucrări, care adaugă frumuseții naturii frumusețea artei. Șosele și poduri, consolidări și îndiguiuri introduc în peisaj accentul intervenției umane, transformînd chipul antic și sălbatic al planetei noastre într-o figură umană și apropiată, în care simțului nostru social îi place să se regăsească. Alternarea sălbaticului și elementarului cu lucrările științei și civilizației desfășoară sub ochii călătorului însăși drama modernă a îngenunchierii naturii. Acest element estetic al peisajului crește în fiecare zi.

Tehnica la rîndul ei nu se împotrivesc artei decît în formele ei grosolane și începătoare. Pe măsură însă ce mijloacele se cîrdonează mai bine cu scopurile și duritatea materialelor devine mai flexibilă prin intervenția unui utilaj mai ingenios, perfecțiunea artistică se poate asocia într-un grad oarecare cu produsele mecanice ale tehnicii. Crearea industriilor artistice a devenit astfel de la sfîrșitul veacului trecut una din preocupările cele mai interesante ale epocii noastre. După cum observă Werner Sombart, există chiar o sumă de industrii artistice, precum a mobilierului, a pietrelor prețioase, a porțelanului și sticlei, a legăturilor de cărți și a reproducerilor de tablouri, în care s-au realizat progrese

superioare acelor din alte vremuri. Mașinismul și spiritul marilor întreprinderi capitaliste, remarcă Sombart, au lucrat aci ca forțe de promovare a industriilor de artă.¹

Tendințele omului modern, ale tipului reprezentativ al civilizației în care trăim nu pot fi de altfel adversare artei. Dacă este adevărată formula care s-a propus pentru caracterizarea lui, dacă modernul este în realitate un *homo faber*, o ființă orientată către producerea de utilități, printr-o seamă de funcțiuni specializate pentru aceasta, atunci arta trebuie să găsească în sufletul acestui om un bun teren de cultură. Aptitudinile inventive, îndemnarea și fantazia se dezvoltă în mod firesc în talentul creator de artă. Între *homo faber* și artist nu există o prăpastie de însușiri sufletești. Arta, nu este, în definitiv, decît sublimarea meșteșugului în joc. Materialele greoaie și inexpresive atîta timp cît se găsesc în mîinile producătorului începător, capătă viață, plasticitate și expresie în măsura în care inventivitatea și îndemnarea lui sporesc. Adaptarea penibilă a unor mijloace la un scop este întrecută în acest moment, și spiritul poate atunci să se avînte, dincolo de producerea utilităților, către libera creare de forme frumoase. Arta este în cazul acesta adevărata continuare a meșteșugului. Dacă industrialismul în prima lui fază a răspîndit în lume o înspăimîntătoare puzderie de obiecte urîte, poate că lucrul se datorește numai structurii nedezvoltate, primitive a omului faber. Dar poate că frumusețea va fi rechemată printre noi tocmai prin rafinarea structurii acestuia. Frumusețea obiectelor care alcătuiesc ambianța noastră de viață era în trecut rodul muncii meseriașului individual. Este însă permisă speranța unui timp în care mașina să fie astfel construită și manevrată încît ea să atingă pentru multiplicitatea obiectelor seriabile nivelul relativ al creațiilor individuale de altădată.

O trăsătură a obiectelor frumoase din trecut s-ar pierde în tot cazul chiar în ipoteza fericirii a unei astfel de evoluții a mașinismului, și anume, unicitatea acelor obiecte. Dar unicitatea este o componentă economică în complexul multora dintre valorile estetice. Unicitatea nu este o condiție legată de faptul creației decît în acele opere în care, execuția se produce fără nici un ajutor tehnic, ca, de pildă, în cazul compunerii unei poezii sau a unei bucați muzicale. Unde însă tehnica secundează creația, ca în cazul sculpturii unei statui sau ca în acela al artelor decorative, unicitatea nu mai este o trăsătură nedespărțită de valoarea creației. O carte artistic imprimată în multe mii de exemplare nu-și pierde nimic din valoarea ei. Unicitatea operelor de artă nu este în toate aceste împrejurări o condiție resimțită necesară de artist, ci rîvnită de achizitor, care dorește pentru obiectul ajuns în stăpînirea lui și o mai mare valoare economică. Ea este în tot cazul altceva decît unicitatea despre care s-a vorbit în capitolul consacrat valorii estetice. Unicitatea estetică nu este același lucru cu unicitatea economică. În această privință trebuie spus că este necesară numai unicitatea operei față de valoarea pe care o întrupează. Aceași valoare estetică nu poate fi realizată în două opere de artă felurite. Dar o dată opera unică realizată, multiplicarea ei tehnică în condiții absolut identice nu mi se pare a prezenta dezavantaje. Perfecționarea industriilor artistice nu va scădea astfel decît prețul de marfă al obiectelor produse de ea, în timp ce va spori valoarea lor socială.

În sfîrșit, omul eliberat al democrațiilor ridică glasul său pentru a reclama acel drept la viață, la confort, la plăcere, care nu este în ultimul rînd dreptul la artă. Epicureismul maselor moderne atîlă în plăcerea artistică acel conținut de viață pe care izvoare mai puțin demne sînt gata a i le da. Dreptul la instrucție al maselor este apoi în mare măsură dreptul la instrucția artistică. Fără îndoială că perfecționarea pe alte terenuri ale culturii este o țintă deopotrivă demnă de urmărit și care nu trebuie în nici un caz pierdută din vedere, într-un plan rațional de înălțare a poporului.

Dar cultivarea unora dintre aceste ținte poate rămâne în marginea vieții profesionale a timpului. O viață intelectuală mai luminată și o viață religioasă mai pură și mai adâncă pot coexista cu o viață profesională imperfectă sau chiar degradatoare. Ipoteza nu este exclusă. Numai năzuința către artă se poate asocia cu profesionismul modern, în virtutea unor afinități de structură sufletească. Și numai prin această asociație,

omul modern poate găsi drumul de mântuire din impasurile muncii contemporane către o condiție mai demnă și mai umană. Funcțiunea artei în civilizația zilelor noastre, în sensul întregirii și conducerii ei, se dovedește astfel nu numai necesară, dar posibilă și în virtualitățile timpului.² Vechile afirmații despre inaptitudinea artistică a epocii noastre fac parte din prejudecățile care trebuiesc eliminate.

Partea a IV-a

Structura și creația artistică

1. STRUCTURA ARTISTICĂ

Studiul operei de artă, întreprins în primele părți ale acestei lucrări, ne permite să pășim acum către cercetarea structurii sufletești a artistului și către studiul creației lui. Căci, după cum am arătat și altădată, dacă nu tot ce ține de sufletul unui om se integrează în caracterul lui de artist și dacă nu toate stările și funcțiunile sale psihologice contribuie la producerea operei, se cuvine a ști mai întâi ce este arta, pentru a afla în urmă ce este artistul și activitatea lui creatoare. ¹ Evident, opinia generală este alta, atunci când autorizînd pătrunderea cea mai indiscretă în amănuntele vieții artiștilor, afirmă o dată cu aceasta că producătorul operei rămîne artist chiar în detaliile lui cele mai comune și în domeniile cele mai îndepărtate de exercițiul propriu-zis al artei lui. În realitate însă, după cum arta este un produs izolat din relațiile vieții practice, vaiorînd tocmai prin caracterul ei transcendent și excepțional, tot astfel artistul este o excepție, nu numai față de masa generală a oamenilor, dar și față de sine însuși. Studiind deci pe artist, vom izola din unitatea vie a unui om O seamă de facultăți, stări și funcțiuni sufletești, a căror prezență și al căror exercițiu nu este continuu. Fără a spune că artistul este o abstracțiune, putem afirma totuși că el reprezintă o structură intermitentă, împlinită din niște trăsături pe care nu le putem selecta din unitatea unui om decît după ce știm ce este arta, adică produsul unei anumite activități a lui, mai mult sau mai puțin sporadice. În sfîrșit, tot atît de greu de primit ca și ipoteza coincidenței totale și permanente dintre om și artist în anumite exemplare ale umanității este și părerea despre spontaneitatea înconștientă a lucrării sale. Vom avea ocazia, în a patra parte a volumului de față, să limităm această idee, primită îndeobște fără multă critică. Exclamația pe care Goethe o atribuie „cîntărețului său”: „Eu cînt cum cîntă pasărea” este în cea mai mare parte o iluzie. Creația artistică este de fapt intențională. Ea se îndreaptă conștient către producerea operei, ale cărei norme interne sînt constitutive și pentru lucrul artistului. Era deci necesar să stabilim mai întâi care

sînt aceste norme, pentru a putea lămuri mai apoi ce interesează arta, în caracterul, facultățile și funcțiunile acelor oameni pe care prin generalizare îi numim artiști. Dar după ce ni s-a arătat ce este arta, considerată ca un aspect al lumii obiective, putem studia pe creatorul ei, din punct de vedere *static*, ca un întreg de însușiri sufletești, și din punct de *vederedinamic*, în succesiunea momentelor care compun procesul creației.

a) ARTISTUL ȘI OMUL COMUN

Dacă unii oameni sînt artiști în anumite momente, adică în acelea care stau într-o legătură oarecare cu producerea operei, este evident că între ei și restul umanității nu poate exista o deosebire esențială, așa cum se afirmă totuși de atîtea ori. Părerea că artistul este un „inspirat”, adică o ființă care pune în joc alte facultăți decît acelea care sînt comune oamenilor, vine către noi din adîncul antichității, unde se găsea în legătură cu anumite reprezentări mitice. „Zeul răpește mintea poezilor, scrie odată Platon în/on, pentru a-i folosi, ca și pe cîntăreții de oracole sau ca pe ghicitorii divini, drept slujitori ai săi, astfel că noi, care îi ascultăm, trebuie să știm că nu acești ieșiți din minți grăiesc lucruri atît de prețioase, ci că zeul însuși ne vorbește prin ei.” Observația lui Platon, interesantă pentru curiosul amestec de sentimente pe care îl mărturisește în legătură cu ființa artiștilor, poate fi asumată într-o formă sau alta și de mulți moderni. Astăzi încă, sfere largi ale publicului întrevăd în artist pe posesorul unei psihologii aparte, de origine misterioasă, și îi consacră în această calitate un interes ambiguu, făcut din admirație și din dispreț. Astfel, burghezul care aplaudă la teatru pe actor, dar care n-ar consimți să se alieze în lumea lui și ar dori pentru fiul său o altă carieră manifestă față de el același dozaj de sentimente. Admirația poate coexista cu disprețul, deoarece, recunoscînd în artist pe purtătorul unui dar excepțional, burghezul socotește în același timp că artistul nu este răspunzător de darul lui, a cărui proveniență rămîne misterioasă. Stima, 218 împerecheată cu admirația, nu o merită decît oamenii răspunzători de operele pe care le întocmesc, în sensul că la originea acestora găsim.neîncetat fapta și virtutea lor. Talentul și geniul par a fi însă niște daruri coborîte din sfere îndepărtate. Numai o astfel de credință mistică, perpetuată prin pozitivitatea generală a mentalităților, explică sentimentele contrarii cu care artiștii continuă a fi întîmpinați în cercurile largi ale publicului.

Interesant de observat este faptul că astfel de reprezentări despre natura particulară a artiștilor se regăsesc pînă și în lumea științifică. Dar pentru că aci vechea demonie remarcată de un Socrates sau Platon este interpretată ca un fenomen morbid al conștiinței, artiștii pot fi priviți ca niște bolnavi, ca niște degenerați. într-o răsunătoare operă a veacului trecut, italianul C. Lombroso a descris pe larg forma de degenerescență care alcătuiește genialitatea artistică, dar și celelalte tipuri ale genialității, identificînd-o în ceea ce el numea *epilepsia larvară*.¹ Dar cu toate că teoriile lui Lombroso, întemeiate pe o documentare în mare parte fantezistă, au ajuns în cele din urmă să se compromită, ideea lor fundamentală a renăscut sub forme noi. Teoria psihanalitică a artei, expusă în partea a treia a volumului, consideră pe artist ca pe o ființă care a suferit în copilărie un traumatism psihic. Activitatea lui creatoare n-ar fi decît eliberarea în forme simbolice a unui *complex* cenzurat de conștiință, dar care continuă a-l stăpîni din inconștient. Tot astfel pentru dr. Alfred Adler, talentul artistic nu este decît produsul sufletesc compensatoriu al insuficienței unui anumit organ nervos. S-a obsevat în adevăr că unele din cele mai de seamă înzestrări muzicale

sau plastice s-au ivit la oamenii suferind de vreun neajuns al urechii sau ochiului. Pictorii miopi, astigmatici etc. alcătuiesc o apariție dintre cele mai frecvente; iar muzicanți cu un auz bolnav, cum au fost Mozart, Beethoven, Smetana, Bruckner etc. sînt legiune. „Existența unui organ în stare de inferioritate, scrie Adler, provoacă o asemenea întărire a căilor nervoase corespunzătoare și a suprastructurii lor psihice, încît aceasta din urmă este fructificată pe cale compensatorie,,în cazul că posibilitățile de compensație sînt date.”²

Ca o reacție față de astfel de teorii și față de sentimentul public, inspirat în chip foarte general de artiști, s-au produs vederi ca acelea ale lui G. Seailles, destinate a releva în artist nu caracterul lui de excepție misterioasă, de degenerat sau bolnav, ci tocmai pe acela al unei ființe în care tendințele fundamentale ale vieții ajung la înflorirea lor cea mai deplină. În consecință, sentimentele pe care artiștii se cuvin a le trezi nu pot consta din acel amestec turbure, pe care l-am observat mai sus, ci din simpatia și adeziunea entuziastă cu care este firesc a privi reușitele cele mai de seamă ale speței noastre. „O lege comună, scrie Seailles, conduce toate mișcările spiritului, o aceeași tendință este prezentă în toate actele sale: multiplicitatea ideilor l-ar dispersa; prin simplul fapt că trăiește, el le ordonează. Spiritul nu există decît în măsura în care introduce unitatea în lucruri; el nu se poate organiza decît organizînd lumea și printr-o mișcare naturală se îndreaptă către armonia, care singură îi face posibilă existența... Dacă este astfel, dacă spiritul lucrează în chip spontan pentru ordine și dacă actele sale depășesc fără încetare conștiința, inspirația, fărăa-și pierde caracterul misterios (*sic*), este starea naturală și normală a spiritului, ea este virtutea proprie cugetării. Dacă spiritul lucrează în vederea armoniei și dacă organizarea lumii și a ideilor sale este însăși condiția care îi garantează existența, se poate spune că spiritul lucrează pentru frumusețe, luptînd pentru viață. Artă și știința sînt forme ale vieții; ambele au o origine comună: tendințele spontane ale spiritului, legile ființei și acțiunii sale. Geniul artistic nu mai este un monstru și nici un miracol; el este spiritul însuși.”³ Fiind încununarea cea mai înaltă a tendințelor generale ale vieții, geniul artistic ar putea rămîne totuși o excepție destul de rară. Pentru a îndepărta însă și acest obstacol din calea reintegrării artistului în umanitate, un cercetător ca L. Prat a afirmat că geniul este imanent oricărei ființe omenești. Reprezentant al unei monado-logii reînviate, pentru L. Prat orice suflet are facultatea de a răsfrînge în chip original lumea, orice suflet este deci înzestrat cu geniu, deși numai unele reușesc să-l valorifice. „Orice om, scrie Prat, ar putea să aibă și să înfățișeze semenilor lui o viziune proprie despre oameni și lucruri. Desigur, sînt rari aceia care izbutesc să-și producă geniul lor și, pînă la un punct, să-l impună altora. Nu rezultă însă de aici că celorlalți oameni le lipsește geniul, ci numai că geniul lor, învins de oameni și lucruri, nu și-a putut lua 220 avîntul.”⁴ Cu astfel de afirmații se atinge punctul cel mai îndepărtat al reacției față de părerea că artistul este un caz aparte în umanitate, un exemplar anormal, de origine divină, cum credeau anticii, sau de caracter patologic, cum socotesc atîți moderni. Față de coexistența atîtor teze, este necesar să ne croim un drum propriu. Evident, ipoteza artistului inspirat de zei va rămîne aici în afară de discuție. Funcțiunea artistică în om este pentru noi un fenomen natural, care se cade a fi explicat prin cauze de același ordin. Ne putem întreba însă dacă artistul este un bolnav sau dacă el este tocmai izbînda cea mai deplină aexpansiunii vitale a spiritului, în această din urmă privință, obiecții esențiale apar în cale. Căci dacă geniul artistic ar echivala cu plenitudinea vitală a spiritului, cum se poate explica faptul că el se manifestă nu numai anterior înfloririi celorlalte puteri morale ale omului, dar chiar înainte de trezirea lor? Cum

se poate acorda ipoteza lui Seailles cu faptul incontestabil al precocității geniale în artă? Putem oare recunoaște în muzicanți care au cântat și compus la trei sau patru ani, cum a fost cazul unui Mozart, Mendelssohn sau Haydn, sau în pictori care au creat la opt sau zece ani, cum s-a întâmplat cu Giotto, Van Dyck, Raffael, Guercin, Greuze ș.a.⁵, niște personalități ajunse la plenitudine? Apoi, dacă ipoteza lui Seailles ar fi adevărată, atunci geniul artistic ar trebui să existe totdeauna împreună cu celelalte forme ale superiorității spirituale sau cel puțin cu un mare **număr** din ele. **În** realitate însă cazul unor genii uimitoare prin multilateralitatea lor, cum au fost Leonardo da Vinci, Michelangelo sau Bernini, rămâne *cu* totul rar. Mai des reprezentată este împrejurarea geniiilor uni late rale, parțiale tocmai prin excesivitatea lor. Mulțimea înzestrărilor scade de cele mai multe ori adâncimea și valoarea fiecăreia din ele. Din categoria talentelor multiple se recrutează de obicei diletanții, nu geniile.

în sfârșit, dacă geniul ar reprezenta un moment suprem al înfloririi vitale, el ar trebui să se însoțească și cu o deplină vigoare fizică. Dar și în această privință, cazul geniilor robuste, al unui Tizian, Goethe sau Victor Hugo, este mai degrabă rar. Mult mai frecvent este cazul geniilor care cunosc o soartă de suferință în ordinea funcțiunilor nervoase sau vegetative. Galeria bolnavilor de geniu este nesfârșită. Un Iohann Wolfgang von Goethe, un Emil Zola, un Nietzsche, un Van Gogh, un Maupassant, un E.T. A. Hoffmann sfârșesc nebuni. Kleist, Gogol și Schumann își ridică viața. Flaubert și Dostoievski sînt epileptici. Verlaine și Ed. Poe sînt alcoolici; Coleridge, Quincey și Baudelaire sînt opiomani. Tuberculoza primește și ea un mare tribut din partea oamenilor de geniu. Raffael, Watteau și Mozart, Schiller, Chopin, Musset și Mendelssohn-Bartholdy mor în vîrstă tînă de pe urma acestei boli. Nesfârșitul cortegiu de neajunsuri organice, de suferințe și forme variate ale degenerării, pe care trebuie să le recunoaștem cînd considerăm viața oamenilor de geniu, nu pot fi socotite și drept cauzele eficiente ale înzestrării artistice. Faptul că bolnavii sînt în genere mai impresionabili nu explică geniul artistic, care nu este făcut numai dintr-o impresionabilitate mai mare, dar și dintr-o putere de expresie sporită, pentru a nu mai vorbi de celelalte funcțiuni care îl constituie, intuițivitatea lui mai clară, darul combinator al fantaziei sale, care de asemenea nu pot fi trecute pe seama bolii și a suferinței. S-ar putea spune că, dacă boala nu este cauza geniului, ele sînt deopotrivă efectele paralele ale unei cauze mai adînci, o debilitate congenitală a structurii sau unul din acele *complexe* despre care vorbește psihanaliza. Dar dacă geniul este adeseori un bolnav, el nu este mai niciodată un debil, incapabil de o activitate îndelungă și susținută. Dimpotrivă, energia artiștilor este adeseori cu atît mai uimitoare cu cît a trebuit să învingă împrejurări organice nefavorabile. Imensa operă a unor artiști ca Mozart sau Chopin, care n-au depășit vîrsta de patruzeci de ani și au fost mai tot timpul bolnavi, alcătuiește un adevărat miracol al stăruinței și energiei. Nici ipoteza psihanalizei, după care boala, în manifestările ei neuropatice, și activitatea artistică sînt deopotrivă forme de eliberare ale unui complex vinovat, cenzurat de conștiință, nu este mai plauzibilă. Căci psihanaliza nu explică de ce eliberarea ia uneori forma nevrozei și alteori pe aceea a activității artistice; iar atunci cînd nevroza coexistă cu geniul, psihanaliza nu explică de ce complexul vinovat s-a eliberat pe doză cîi, cînd una singură i-ar fi fost de ajuns.

Mult mai potrivit este deci a spune că boala și geniul stau adeseori una lângă alta, fără raporturi între ele. Un fapt evident în toate împrejurările când constatăm bolnavi fără geniu, dar și unele genii 222 sănătoase. Cum însă, după cum ni s-a arătat, numărul geniilor care suferă este foarte mare, poate că boala nu este adeseori decît o consecință a felului de viață la care geniile sînt constrînse. „întocmai ca în orice domeniu de exploatare, scrie odată M. Dessoir, producția mai intensă a unei părți se săvîrșește în dauna

celorlalte. Activitatea cerebrală exagerată, fără de care nici un progres nu este cu putință, strică altor funcțiuni ale corpului, așa cum apariția coarnelor la anumite animale stînjenește dezvoltarea dinților incisivi și cum nici o hipertrofie nu se poate ivi fără o atrofie corespunzătoare. Spiritul este un parazit al corpului. Din punct de vedere biologic se poate înțelege conștiința ca o dăunare progresivă a corpului, ca o boală care conduce la moarte și de care viața pură este străină, astfel încît s-ar putea presupune că viermelui cîinele însuși îi apare ca un neurastenic."⁶ Dar mai este un motiv pentru care suferința urmează activitatea artistului de geniu. Am arătat mai sus că structura artistică este intermitentă, că ea nu se acoperă cu întreaga unitate a omului, în care funcțiunile artistice stau alături de funcțiunile comune ale conștiinței. Dacă ar exista exemplare în care artistul ar coincide cu omul în toată întinderea lor, structura artistică ar fi atunci o formă a conștiinței mai bine adaptată la viață. Cum însă orice artist trăiește de fapt într-un om comun, este firesc să apară toate acele coliziuni între funcțiunile unuia și ale celuilalt, ale căror rezultate sînt tocmai nesfîrșitele suferințe de care nici un artist de geniu n-a fost scutit. Mulți artiști s-au plîns adeseori de o dualitate a naturii lor care i-a făcut să sufere; de acel amestec al „îngerului” și „dobitocului”: un fel mistic de a exprima impresia irupției unor forțe, care de vreme ce există într-un om, nu sînt străine de organizația umană, avînd numai o intensitate superioară nivelului lor obișnuit. Dar pentru acest motiv, artistul nu poate fi socotit drept un bolnav. Căci este evident, după cum psihanalistii înșiși au arătat-o uneori, că pe cînd boala înseamnă o regresie a forțelor în om, arta este tocmai produsul "creator al unui spor de puteri și pe cînd omul bolnav se claustrează în suferința sa, izolîndu-se din lume, artistul devine un centru de asociație omenească, un glas prin care se exprimă aspirațiile, durerile și bucuriile umanității întregi sau ale unei mari părți din ea.

b) ÎNSUȘIRILE STRUCTURII ARTISTICE

a) *Intuitivitatea*

Printre însușirile sufletești exaltate în funcțiunile lor, pe care le putem deosebi în unitatea structurii artistice, cea dintâi care se cuvine a fi amintită este *puterea reprezentativă* sau *intuitivitatea*. Multă vreme intuitivitatea a fost considerată ca însușirea în care se rezolvă toate funcțiunile inteligenței, încît nu numai amintirea, dar și operațiuni mai complicate ale cugetării păreau a se reduce în ultimă analiză la un joc de imagini provenite din regiuni felurite ale sensorului. „Ceea ce observația psihologică deslușește în adîncul ființei gîndi-toare, scrie H. Taine, sînt, în afară de senzații, imagini de felurite categorii, primitive sau consecutive, dotate cu anumite tendințe și modificate în dezvoltarea lor prin concursul sau antagonismul altor imagini simultane sau contigue. După cum corpul viu este un polipier de celule dependente mutual, tot astfel spiritul activ este un polipier de imagini afirmînd unele de altele, iar unitatea, în corp ca și în spirit, nu este decît o armonie și un efect.”¹ Concepția spiritului ca un polipier de imagini a cunoscut însă soarta unei totale lichidări, îndată ce cercetările școlii din Wiirzburg sau acela ale psihologului francez A. Binetau dovedit existența unei gîndiri fără imagini sau a uneia în care imaginile sînt rare, intermitente și inadecuate, încît ele sînt departe de a istovi cuprinsul cugetării.

„Imaginile pe care le evocăm în ideația liberă, scrie A. Binet, nu sînt nicidecum coextensive cu cugetarea pe care ele o însoțesc. Gîndim cu mult peste imagine: pentru o gîndire de o sută de mii de franci avem imagini de douăzeci de centime. Imaginea nu există decît ca slaba gravură a unui

roman ilustrat, menită să figureze cîte o scenă din timp în timp. Dar nici aceasta nu este adevărat, căci desenatorul alege mai ales scenele importante, în timp ce imaginile în idee se aplică adeseori unui amănunt semnificativ și cu totul accesoriu. Ba chiar există cazuri curioase în care imaginea este ca o gravură fără raport cu textul; ne gîndim la un lucru, dar avem imaginea altuia. Această adevărată incoerență nu este regula, dar, fiindcă ea există, avem dovada îndestulătoare că 224

între gîndire și imagine nu putem stabili identitatea a două figuri care s-ar acoperi."² Mai mult decît atît, nici amintirea nu se rezolvă într-o reproducere de imagini, așa cum atomismul psihologic al lui Taine o afirma. Factori intelectuali nereprezentativi intră neconținut în procesul amintirii, pentru a o sărăci de conținutul ei sensibil, sistematizînd-o în schimb și punînd-o pe această cale cu mai multă ușurință la îndemîna noastră. Concluziile psihologului H. Delacroix sînt în această privință dintre cele mai instructive: „Semnificația inteligibilitatea lucrează asupra memoriei imediate, ca și asupra aceleia mai tîrzii. Retentivitatea spontană se complică cu atenție și elaborație. Atenția subliniază și întărește amintirea. Inteligența analizează, asociază, clasează, asimilează; studiul măturiei, de pildă, comparația depoziției tîrzii cu depoziția imediată ne va arăta o simplificare și o sistematizare creștîndă. De pe acum putem distinge între memoria brută sau mașinală și memoria inteligentă sau organizată... Memoria mecanică consistă în juxtapunerea unor imagini auditive, vizuale, motrice, pentru a le reține în starea lor brută. Memoria inteligentă construiește o schemă, le substituie un plan, o idee simplă, care le exprimă sensul și permite de a reconstitui seria întregă. Amintirea mecanică constă în evocarea unei imagini prin alta; amintirea inteligentă este trecerea de la schema logică la reprezentările concrete.”³ Aceste reprezentări concrete, mijlocite prin schema logică a memoriei inteligente, nu istovesc de altfel conținutul amintirii. Cine încearcă, de pildă, a-și reaminti un oraș vizitat altădată nu îl revede ca într-un film cinematografic. El trăiește mai degrabă alături de imagini mai mult sau mai puțin șterse și fragmentare, stări intelectuale și afective care nu conțin în ele nici un element reprezentativ. A-ți aminti un lucru sau o ființă nu însemnează, în toate cazurile, a reproduce imaginea lor, ci uneori numai a retrăi semnificația lor intelectuală. Dacă n-ar fi așa, cum s-ar putea vorbi de reamintirea globală a unui om sau a unui oraș întreg, adică a unor realități de la care n-am primit o singură imagine, ci serii de imagini pe care le retrăiesc acum în simplul lor înțeles. Amintirea unui lucru este adeseori regăsirea sensului său; iar sensul nu este o imagine. În sfîrșit nici percepția nu este simpla sinteză a unor elemente reprezentative. În percepția unui obiect nu intră numai imaginile pe care le primim de la el, dar și cunoștința generală pe care o avem despre acesta.

Altfel nu s-ar putea explica constituirea așa-numitelor „percepții stabile”⁴. B. Bourdon dă numeroase exemple în această privință: Copacii ni se par a fi verticali, chiar atunci cînd îi privim cu o poziție înclinată a capului. Un obiect despre care știm că este alb, ne apare la fel, chiar cînd îl privim într-o lumină slabă. O piesă de o sută de lei ni se pare a avea aceeași mărime, chiar cînd o privim de la două distanțe felurite. În toate aceste împrejurări, cunoștința noastră despre lucruri este mai puternică decît imaginile lor, de vreme ce deosebiriile existente între acestea din urmă pălesc prin subsumarea lor în același înțeles.

Nu mai încapă nici o îndoială că, raportată la psihologia comună, teoria spiritului ca un polipier de imagini nu se poate susține. Viața spiritului nu se rezolvă în imagini. Elemente intelectuale, dar nereprezentative, extind inteligența dincolo de imagine, fac posibilă o amintire fără substrat sensibil și transformă înseși percepțiile noastre. Dacă totuși H. Taine a putut construi teoria polipierului de imagini, împrejurarea se explică prin faptul că majoritatea exemplelor sale sînt adunate din psihologia artistului. Spre deosebire de omul comun, dozajul dintre elementele reprezentative și

intelectuale se stabilește la artist în favoarea celor dintîi. Fără îndoială că nici la omul comun elementele reprezentative ale inteligenței nu lipsesc cu totul, deși ele sînt mai rare și mai atenuate. La artist ele devin însă mai frecvente și mai vii. Intuitivitatea artistului este mai puternică și mai bogată. Puterea sa de a reține și de a reproduce imagini individuale este neasemănat superioară oamenilor lipsiți de înzestrarea artistică. Taine putea cita deci cazul mai multor pictori, printre care Horace Vernet, care puteau reproduce un portret din memorie. În același fel a putut transcrie Mozart un *Miserere* auzit de două ori, fără să greșească nici o notă. În timp ce redacta în *Madame Bovary* scena otrăvirii eroinei, Flaubert trăia imaginile corespunzătoare cu atîta intensitate, încît și-a putut provoca toate simptomele unei intoxicații. Iar Balzac, descriind într-o zi un frumos cal alb pe care dorea să-l dăruiască lui Sandeau, crezu pînă la urmă că i l-a dăruit în adevăr, încît după cîtva timp ceru amicului său vești despre frumosul animal. Astfel de exemple justifică pînă la un punct concepția polipierului de imagini. Numai că ele nu ilustrează psihologia comună a spiritului, ci doar 226 pe aceea a artistului și mai cu seamă în momentele lui creatoare. Nici artistul nu este în toate clipele desfășurării sale intelectuale un intuitiv de aceeași forță. În momentele care se găsesc însă într-o anumită conexiune cu creația artistică, în sensul că o însoțesc sau cel puțin o prepară, puterea intuitivă a inteligenței cunoaște o exaltare necunoscută în mod obișnuit. Percepția, amintirea și gîndirea sînt impregnate cu elemente reprezentative într-o proporție cu mult superioară cazurilor curente.

Percepțiile artistului nu iau niciodată acele forme *stabile*, pe care le putem constata în psihologia omului comun și care reprezintă o împietare a factorului logic asupra celui reprezentativ. Sentimentul individuației aparențelor este la el sporit la maximum. Două obiecte albe nu au pentru artist niciodată aceeași calitate. Albul însuși este felurit, după lumina pe care o primește. Pictorul Bastien-Lepage, lovit de paralizie, este adus în vizită la Măria Bashkirtseff, o altă bolnavă: „Sînt îmbrăcată într-o profuziune de dantele și catifea, scrie aceasta din urmă. Totul este alb, dar de un alb felurit. Ochiul lui Bastien-Lepage se dilată de plăcere: «O, dacă aș putea picta! spune el.»”⁵ Plăcerea artistului de a observa nuanța pitorească și de a se dăruia lumii imaginilor, fără nici o preocupare intelectuală, ia adevărate forme frenetice. „Am fost la Eu, notează pictorul Delacroix. Nimic nu întrece fericirea mea timp de o oră sau două. Mă bucur de cele mai mărunte detalii ale naturii, întocmai ca în prima tinerețe: „Astfel de stări de suflet sînt cunoscute nu numai de pictori, dar foarte adeseori și de poeți. Așa poate Flaubert să prevadă entuziasmul unei călătorii proiectate în Sud: „Mă voi încrusta în culoarea obiectivului și mă voi absorbi în el cu o iubire neîmpartită”⁷. Lumea exterioară nu este săracă decît pentru omul neînzestrat îndeajuns cu dar poetic. „Dacă cotidianul ți se pare sărac, scrie R. M. Rilke unui prieten mai tînăr, nu-l acuza pe el. Acuză-te pe tine și spune-ți că nu ești suficient poet pentru a evoca bogățiile lui. Căci pentru creator nu există indigență și nici un loc sărac și indiferent.”⁸

Bogăția percepției artistice, acuitatea ei capabilă să prindă nuanța cea mai fină nu sînt egalate decît de caracterul sensibil al amintirilor artistului. Marii pictori au manifestat totdeauna aptitudini neîntrecute în puterea de a reține imaginile și de a le reproduce. Într-o frumoasă pagină, E. Fromentin a arătat odată cît datora Rubens observației și reproducerii realității care îl înconjura: „Natura era marele și neistovitul repertoriu al lui Rubens... El privea, se informa, copia sau traducea din memorie cu o siguranță a amintirii egală cu reproducerea directă. Spectacolul vieții curților, al vieții bisericilor, al mănăstirilor, al străzilor, al fluviului se imprima în acest creier sensibil, cu fizionomia sa cea mai ușor de recunoscut, cu accentul său cel mai aspru și cu cea mai izbitoare culoare a sa; așa că în afară de

această imagine reflectată a lucrurilor, el nu mai închipuia decît cadrul și punerea în scenă. Operele sale sînt, pentru a spune astfel, un teatru în care artistul regulează ordinea desfășurării, pune decorurile și creează rolurile, în timp ce viața reală procură actorii."⁹. În același fel poate să se minuneze W. Dilthey de imensa capacitate a lui Shakes-peare de a reține și reproduce. Chiar neegalata bogăție a vocabularului shakespearean, în care M. Miiller a numărat 15.000 de cuvinte felurite, ne poate da o idee despre tezaurul de imagini care îi stătea la dispoziție. „Cunoștințele sale despre plante și animale, scrie Dilthey, s-au dovedit uimitoare chiar pentru cercetători experți. Cînd vorbește despre vînătoarea cu șoimi o face ca unul care și-ar fi petrecut viața la vînat, în așa fel încît unele din pasajele sale referitoare la aceste materii nu pot fi lămurite decît prin cercetarea expertă a unui cunoscător. Despre cîini vorbește ca și cum ar fi avut totdeauna la picioarele sale, întocmai ca Walter Scott, cel puțin o pereche din aceste animale favorite. În fine, într-un timp în care chiar medicii se conduceau, în ce privește pe nebuni, de simple superstiții, Shakes-peare ne apare ca un observator atît de adînc al stărilor sufletești patologice, încît psihiatri remarcabili ai timpului nostru studiază personajele sale, așa cum ai studia fapte ale naturii."¹⁰ Imaginile regăsite în amintire i se par uneori artistului mai bogate și mai vii chiar decît percepțiile care le-au prilejuit. Sînt în această privință unele interesante mărturii de cules în paginile jurnalului intim pe care ni l-a lăsat romanciera engleză Katherine Mansfield. „Cînd mă așez seara să dorm, scrie aceasta, mi se întîmplă adeseori ca în loc să ațipesc, să mă simt încă mai trează. întinsă în pat, încep a 228 retrăi fie scene ale vieții reale, fie episoade imaginare. Nu exagerez nicidecum spunînd că am adevărate halucinații. Imaginile lor sînt minunate de vii... Totul este cu mult mai adevărat, cu mult mai detaliat, cu mult mai *bogat* decît în viață." Imaginea medicului care o îngrijea îi apare în aceste momente cu o minuție extraordinară: „El îmi apare din nou, complet, pînă în ultimul amănunt, pînă la forma degetelor sale mici, pînă la privirea pe care o aruncă deasupra ochelarilor, pînă la chipul în care își ține buzele cînd scrie și, în special, pînă la mișcările pe care le face pentru a-și ajusta acul la siringă". Dar alături de această minuțioasă facultate de reproducere a imaginilor, interesant este de urmărit în jurnalul Katherinei Mansfield preocuparea sa de a nota detaliile care îi apar caracteristice și teama ca nu cumva să le uite. Neconținut însemnările Katherinei Mansfield revin asupra acestui punct: „H. este un om de care trebuie să-mi amintesc", în timp ce își bea ceaiul, i se prezintă o prăjitură care i se pare *decorativă*. Jurnalul notează: „Să nu uit această prăjitură". Într-o zi are un acces de lumbago: „Trebuie să mi-l amintesc în ziua cînd voi scrie povestea unui bătrîn". Ascultă vîntul urlîndu-i pe sub ferestre: „Să-mi amintesc zgomotul vîntului". Face cunoștința lui L. M.: „Ce figură tragică acest L. M. Ține minte ochii săi, pupilele sumbre și albeața feței sale."¹¹ Aderența imaginilor, vivacitatea și stăruința lor iau adevărate forme obsesive.

Dar chiar actele mai complexe ale gîndirii sînt pătrunse la artist de numeroase și vii elemente reprezentative. Împrejurarea este **bine** resimțită de artiștii desenatori chemați să illustreze o *legendă*. Traducerea legendei în imagine este mai dificilă pentru adevăratul artist decît dezvoltarea legendei din imagine. La această concluzie ajunge odată Gavarni, în spovedania făcută fraților Goncourt: „Cînd îmi fac desenul în vederea unei legende date, întîmpin mari greutăți, mă ostenesc, și rezultatul este mai puțin bun. Legendele cresc din creionul meu, fără să le fi prevăzut și fără să mă fi gîndit mai înainte la ele." Gîndirea artistului este în adevăr intuitivă. Totul se rezolvă pentru el în imagini. Astfel, Regnault, citat de L. Arreat, urmărirea în liceu textul istoric al lui Quintus-Curtius desenînd episoadele povestite acolo.¹² Iar un romancier ca H. Beyle (Stendhal) a lăsat pe manuscrisele

sale planuri marginale în care sînt indicate locurile respective ale personajelor și mobilelor figurînd în scenele pe care tocmai le descria¹³. Nevoia de a da un sprijin intuitiv ideății lor este frecventă la mulți poeți. Astfel, se povestește despre Francois de Curei că se înconjura cu păpuși reprezentînd personajele sale, pe care le rînduia ca pe scena unui teatru, înainte de a redacta vreunul din episoadele dramelor sale. Amănuntul este cu atît mai interesant cu cît îl privește pe Curei, unul din gînditorii cei mai abstracti în teatru.

Am cules exemplele noastre din lumea pictorilor și a poezilor. Cu muzicanții nu se petrece altfel, dar imaginile despre care se poate vorbi aci aparțin regiunii acustice. Acuitatea percepției sonore este neobișnuită la marii compozitori. Astfel Saint-Saens scrie despre el că încă de la o vîrstă foarte fragedă putea să indice la piano nota produsă de un anumit obiect sonor. Iar Arreat, care citează cazul acesta, poate adăuga și pe acela al lui Mozart copil, care distingea cu siguranță optimea de ton cu care o vioară era acordată mai jos decît o sita.¹⁴ Am amintit mai sus despre puterea de reproducere sonoră a lui Mozart, care a putut transcrie complicatul *Miserere* al lui Allegri după ce îl auzise numai de două ori. Astfel de cazuri se repetă însă destul de des în biografia muzicanților. Întîmplări asemănătoare se povestesc despre Mendelssohn și Gounod.¹⁵ În sfîrșit, dacă exemplele noastre au ilustrat numai intuitivitatea vizuală a poezilor, foarte deseori această intuitivitate are în ce-i privește un caracter muzical. Poeți pentru care lumea se rezolvă în imagini acustice nu sînt de loc rari. Astfel au putut stabili Karl și Mărie Groos preponderența darului auditiv la Schiller, în contrast cu vizua-litatea lui Goethe.¹⁶ Mai cu seamă în mișcarea simbolistă, înzestrarea acustică a poezilor s-a bucurat de o deosebită valorificare, încît pentru muifi dintre scriitorii curentului poezia devine de fapt o varietate muzicală. Ascuțimea și bogăția percepției sensibile a artiștilor, puterea lor de a reține și reproduce imagini, caracterul intuitiv al gîndirii lor sînt fapte care nu se pot tăgădui. Dar cu aceasta structura artistică nu ni se luminează decît printr-o parte a însușirilor care o compun. Alte aspecte așteaptă a fi puse la rîndul lor în lumină. 230

(3) Adîncimea psihică

Dacă percepția artistului este atît de ascuțită și diferențiată, împrejurarea se explică și prin faptul că în interiorul structurii lui fiecare eveniment psihic devine prilejul unei emoții mai adînci decît este cazul îndeobște. Oricare dintre trăirile artistului, întrucît se comportă ca artist, găsește calea unei largi difuzări în adîncimile organizației sale fizice, de unde conștiința le culege sub forma unei emoții. În adevăr, emoția nu este altceva decît reflexul în conștiință al unor modificări care ating regiuni întinse ale complexiunii fizice și, în ultimă analiză, ale sistemului vasomotor. Difuzarea senzațiilor pe întreaga rețea nervoasă este pînă la un punct un fapt cu totul normal și explicabil pentru cine studiază fiziologia sistemului nervos. Acestui fapt îi corespunde împrejurarea că senzațiile cele mai simple se întovărășesc cu o anumită tonalitate afectivă. Astfel a putut Goethe stabili reflexul emotiv al senzațiilor de culoare, evidențiind efectul înveselitor și blînd-excitant al galbenului, acela răcoritor și întristător al albastrului, acela liniștitor al verdelui etc. Dacă însă dincolo de acest răsunset afectiv, Goethe crede a putea desluși și emoții mai complexe, ca de pildă o unire a demnității mature cu amabilitatea juvenilă în percepția roșului¹, lucrul provine din faptul că în această ocazie Goethe se comportă ca artist. Căci pe cînd la omul comun acompaniamentul emotiv al senzațiilor, deși prezent, este abia perceptibil, la artist el capătă o adîncime și o intensitate unică. Bogăția răsunsetului afectiv revine asupra percepției

care a prilejuit-o, confe-rindu-i acea forță sensibilă pe care am observat-o mai sus. „Un artist vede sau aude mai fin, scrie odată un estetician psiholog, pentru că toate excitațiile organelor corespunzătoare pătrund mai adânc în viața sa emoțională. Un pictor nu are o trăire sentimentală mai potențată cu ocazia impresiilor sale de culoare pentru că ar avea ochi mai buni, ci din pricină că toate impresiile sale coloristiceîși găsesc o rezonanță afectivă deosebită, privirile sale se ascut pentru tot ce este culoare în lume.”² Faptul că artistul se dăruiește mai larg lumii exterioare, suprafeței ei pitorești, adâncindu-se în același timp mai mult în sine, în lumea subiectivă a emoțiilor sale, nu alcătuiește nicidecum un paradox, așa cum afirmă Volkelt odată.³ Aceste două orientări ale artistului către pitorescul lucrurilor și către profunzimile sentimentului sînt mai degrabă tendințe complementare, capabile să se fructifice una prin alta.

La drept vorbind, viața sentimentală a artistului ia adeseori această dezvoltare în adîncime fără prilejul vreunei percepții exterioare. Artistul cunoaște stări pure de sentiment de o mare importanță. Așa se spovedește L. Tolstoi odată: „Ce doresc oare cu atîta ardore? N-aș putea s-o spun, totuși nu bunuri de-ale acestei lumi. Cum să nu crezi în nemurirea sufletului cînd simți în tine o măreție atît de incomensurabilă?”⁴ Mărturisiri de același fel sînt numeroase în scrisorile lui Fr. Nietzsche: „Vehemența palpitațiilor mele interioare este formidabilă”, scrie el odată. Și altădată: „Te simți exclus de la orice frecvență umană: devii sclavul unei tensiuni insuportabile și te simți ca animalul care și-ar purta plaga pe care cineva i-ar scormoni-o neconținut”. Iar într-o scrisoare din 1881, datată de la Sils-Maria, adică din locul în care a conceput pe Zarathustra, spovedania sa ia forme mai patetice: „Intensitatea sentimentelor mele mă face să freamăt și să rid. Mi s-a întîmplat de mai multe ori să nu pot ieși din casă din pricina ridiculului motiv că aveam ochii iritați. De fiecare dată plînsesem prea mult în ajun, pe cînd mă plimbam, și nu lacrimile unei dureri ușoare, ci lacrimi de bucurie. Cîntam în același timp și pronunțam cuvinte nebunești, plin de o viziune nouă prin care depășesc pe toți oamenii laolaltă.”⁵

Altădată, astfel de sentimente intense apar în legătură cu percepții care nu le justifică întru nimic și în raport cu care ele pot apărea exagerate. Astfel ne povestește R. Wagner, odată, în autobiografia sa, despre unele senzații încercate pe cînd era copil: „Acordarea instrumentelor mă arunca într-o excitație mistică, și trecerea arcușului peste cvintele viorii evoca în spiritul meu accentele de bună-venire ale unei lumi de fantome. Adaug în treacăt că tot ce spun aci trebuie înțeles într-un sens absolut literal. Pe cînd eram copil mic, sunetul acestor cuvinte corespundea pentru mine cu acea teroare de spectre care m-a chinuit totdeauna. Din această pricină nu treceam niciodată fără îngrijorare pe lîngă palatul prințului Anton, la capătul Aleii Oster, 232 unde pentru întîia oară în viața mea am auzit acordîndu-se o vioară.”⁶ Alteori, intensitatea sentimentelor artistului este revelatoare, ca tina care pune în lumină valori sau nonvalori ale vieții, pe lîngă care omul comun trece fără să le înregistreze: „Sînt zile, scrie în această privință Maupassant, cînd resimt oroarea de tot ce există pînă a-mi dori moartea. Simt cu suferință supraacută monotonia invariabilă a peisajelor, a figurilor și gîndurilor. Mediocritatea universului mă uimește și mă revoltă, micimea tuturor lucrurilor mă umple de dezgust și sărăcia ființei omenești mă zdrobește.”⁷ Relieful sentimental deosebit cu care lucrurile se prezintă artistului este pentru Flaubert un efect al singurătății sale, al depărtării reculese din care le privește: „Există acum un interval atît de mare între mine și restul lumii, încît mă mir adeseori auzind pronunțîndu-se lucrurile cele mai firești și mai simple. Cuvîntul cel mai banal îmi provoacă o ciudată admirație. Sînt gesturi, sunete de voce din care nu-mi mai revin și nerozii care îmi dau amețeală.”⁸ Singurătatea este și

pentru Katherine Mansfield mediul care favorizează aceste aure afective în jurul gîndurilor și imaginilor sale: „Suma bucuriilor, a micilor bucurii delicate pe care le scot din contemplația ființelor și a lucrurilor este imensă atunci cînd sînt singură. Numai în propria mea tovărășie mă amuz cu adevărat.”⁹ În fine, literatura cunoaște și notații mai tehnice, care stabilesc cu precizie procesul acelei difuzări emotive care precedă actul creației. În această privință sînt interesante observațiile lui Charles Du Bos, un critic cu o puternică factură artistică: „Punctul de plecare al lucrării mele spirituale este aproape totdeauna o senzație, aparținînd de obicei sensibilității intelectuale, dar care este tot atît de puternică și precisă ca și senzațiile care ne vin prin simțuri. Intensitatea acestei senzații este atît de mare, încît ea se comunică întregului suflet, și sub plenitudinea acestui aflux, emoția fișnește deodată. Această stare”complexă, pe care o încerc chiar în clipele în care caut s-o redau prin cuvinte, este aceea pe care mă silesc s-o transpun pe pagină, și în această silință rezidă pentru mine singura sinceritate cu putință.”¹⁰

Materialul înfățișat și pe care l-am spicuit din mărturiile variate ale artiștilor a ilustrat facultatea adîncimii psihice în structura creatorului. Sentimentele intense de care artistul este capabil o îi i. i. H. M. superioara omului de rînd pot să însoțească fie împrejurări reale din experiența artiștilor, fie numai reprezentări ale fanteziei lor și lie evenimente proprii, **fie** evenimente străine al căror ecou **atinge sufletul** artistului **pe** calea simpatiei. Această stare de lucruri îndreptățește pe R. Muller Freicnfels să clasifice „trăirile” (*Erleb-nisse*), un termen care înlocuiește pe acela folosit de noi, în *trăiri reale și ale fanteziei, proprii și simpatetice*}¹ Distincția pe care o stabilește Milller-Freienfels rămîne însă mai mult exterioară și artificială. Căci deși Stendhal scriind *Rouge et noir* pare a fi pornit de la un fapt întîmplat aievea, în timp ce obîrșia unui roman ca *Tha'is* al lui Anatole France stă într-o combinație a fanteziei lui, „trăirile” care le-au ocazionat au trebuit să aibă și într-un caz, și în celălalt un îndoit caracter real și fantazist. Adaosuri ale fanteziei au intervenit desigur și în invenția romanului lui Stendhal, după cum analogii cu fapte observate în experiența reală trebuie să fi avut un oarecare rol și în fabularea lui France. Ne-o spune France însuși cînd, sub masca lui Raymond, pronunță în *Dialogue sur les contes de fées* aceste adevăruri dogmatice: „Imaginația... nu este o facultate umană. Omul este absolut incapabil să imagineze ceea ce n-a văzut, nici auzit sau ceea ce n-a simțit sau gustat... Toate ideile ne vin din simțuri și imaginația nu consistă în a crea, ci în a grupa ideile.”¹² Dacă, în orice caz, deosebirea dintre observație și fantazie este greu de făcut, atunci și între trăirile ocazionate de una sau alta dintre aceste facultăți, separația devine dificilă. În același fel, deși la originea lui *Werther* de Goethe stă propriul episod al poetului cu Charlotte Buff, pe cînd *Madame Bovary* a lui Flaubert pare a fi pornit de la un fapt divers al timpului, nici aci granițele nu par a fi mai radicale. Căci pe propria întîmplare a lui Goethe s-a grefat evenimentul sinuciderii lui Jerusa-lem, înregistrat de cel dintîi pe calea răsunetului simpatetic. Iar Flaubert, întrebă odată asupra identității eroinei lui, a dat acest răspuns uluitor: „*M-me Bovary, c'est moi!*”¹³, punînd astfel în lumină izvoarele cu totul personale care au nutrit invențiaromanului său. Trăirile nu pot fi decît personale, ele sînt evenimente absolut subiective, și orice altă însușire, decît aceasta, li s-ar atribui, ea nu poate conduce decît la o contradicție în termeni. 234

Canalizarea în adîncime a afectului, deși este o trăsătură nedespărțită de adevărata înzestrare artistică, nu este totuși permanentă, în sensul că nu întovărășește tot timpul lucrarea artistului. După cum vom vedea mai tîrziu, atunci cînd vom studia fazele succesive ale procesului creator, factori intelectuali, cu o mai slabă coloratură afectivă, intervin la un anumit

moment în desfășurarea lui. Astfel, dacă pregătirea operei și viziunea inspirată a întregului ei au un pronunțat caracter afectiv, invenția și execuția sînt accentuate mai cu seamă intelectual. În tot cazul, adîncimea psihică trebuie să fie răscolită odată în decursul procesului creator, căci numai în felul acesta fantazia creatoare este condusă către plenitudinea activității ei. Poate că deosebirea cea mai importantă între adevăratul artist și diletant, între creatorul de noi valori artistice și palidul lor imitator agreabil, este aceea dintre puterea afectului care scormonește în sufletul celui dintîi și ușoara adiere care atinge superficial sufletul celui din urmă.¹⁴

y) Fantazia creatoare

Afectele puternice care stăpînesc sufletul artistului se consti-tuiesc în centre de regrupare a imaginilor sale, într-o altă ordine decît aceea pe care o imprimă lumea exterioară sau **afinitățile** raționale dintre ele și sprijină în felul acesta munca fanta/iei **sale** creatoare. În adevăr, după cum a arătat Th. Ribot, dintre feluritele legi ale asociației de idei, asociația prin contiguitate în **spațiu** sau timp face ca imaginile noastre să se împreune după ordinea în care au apărut în experiență. Asociația prin asemănare le unește după raportul logic. Numai imaginile care s-au însoțit cîndva cu stări afective identice tind să se împreune în alte configurații decît ale experienței și logicii și alcătuiesc de fapt materialele combinațiilor obținute de fantazie.¹ Imagini dintre cele mai disparate tind să se unească în flacăra aceleiași emoții, și în chipul acesta raporturi tainice și care rămîneau ascunse pentru cine observă desfășurarea experienței și structura ei logică apar deodată evidente. În lumina emoției, lumea se dispune în configurații noi și mai originale, pe care experiența comună nu lă cunoaște și inteligența logică nu le bănuiește.

Interesantele observații ale lui Ribot sînt juste însă numai într-o măsură limitată. Fără îndoială că emoția are virtutea de a grupa imaginile într-o ordine nouă. Greșit este însă de a considera această grupare ca un caz al așa numitei asociații de idei. Ceea ce în mod obișnuit primește acest nume indică serii de reprezentări succesive, care ocupă adică momente felurite ale desfășurării temporale și își rămîn exterioare unele altora. Intuițiile fantaziei creatoare cuprind însă totaluri simultane de imagini întrepătrunse. Ceea ce fantaziei i se arată nu sînt serii de imagini, ci întreguri organice de-ale lor. Dacă pentru acest mod de grupare a imaginilor dorim totuși să păstrăm numele de *asociație*, trebuie să adăugăm îndată că n-avem de a face *cuasociațiile succesive*, la care lumea se gîndește de obicei, ci un caz aparte al acelor *asociații simultane*, observate și descrise de W. Wundt². În rîndul acestora a distins Wundt: *contopirile*, adică asociațiile simultane din același domeniu al sensibilității, cum ar fi, de pildă, percepții vizuale în care fuzionează senzații de culoare și formă, apoi *complicațiile*, adică asociații simultane din domenii felurite ale sensibilității, cum ar fi, de pildă, percepția unui peisaj de iarbă în care fuzionează senzația vizuală a albului zăpezii cu senzația temperaturii coborîte, în fine *asimilațiile*, adică asociații simultane dintre anumite date senzoriale și elemente reproductiv care le interpretează, pentru care un caz tipic găsim în citirea justă a greșelilor de tipar. Pe această linie, mai departe și mai sus, se așază combinațiile fantaziei creatoare, adică ale totalurilor concrescențe de imagini, călitate în focul unei emoții centrale. Poetul căruia luna în primul păttrar i-a apărut ca „o seceră azvîrlită în cîmpul stelelor” a executat un act al spiritului din categoria asimilațiilor. Numai că pe cînd în cazul ordinar al acestora din urmă gruparea imaginilor este impusă de experiență, în împrejurarea imaginii poetice, elemente reprezentative foarte disparate, așa cum

experiența nu prezintă niciodată laolaltă, se integrează pe baza unui afect omogen. Interesul încadrării fantaziei creatoare în categoria asociațiilor simultane stă în aceea că pune bine în lumină faptul că facultatea care a fost

236
mai deseori considerată drept cea mai caracteristică pentru înzestrarea artistică nu este decît continuarea unor facultăți și forme imanente mecanismului psihologic comun.

Un adaos de dovezi pentru cine vrea să stabilească adevărul că fantazia creatoare a artistului nu face decît să reia și să dezvolte unele motive generale ale vieții spiritului, putem obține și dacă studiem fenomenele memoriei. Fapte dintre cele mai simple vin să aducă dovadă că fantazia se amestecă tot timpul cu memoria. Rareori reproducerea imaginilor se face în forma nealterată a primei lor percepții. De cele mai multe ori reproducerea imaginilor manifestă cele două tendințe ale fantaziei creatoare: disocierea complexelor date în experiență și reasocierea elementelor, astfel eliberate, după raporturi noi. Încă de la sfîrșitul veacului trecut, W. Dilthey a observat că reproducerea imaginilor se face fie prin transformarea *[ordiminutivă]*. fie prin transformarea lor *augmentativă*. Imaginile se reproduc fie pierzînd unele din elementele lor, fie adăugîndu-și altele. 11. Maier, care a încercat să dea explicația fenomenului, a văzut în primul caz un efect al atenției care, concentrîndu-se asupra anumitor elemente, împinge în umbră și elimină în cele din urmă pe celelalte. În cel de al doilea caz, H. Maier a recunoscut o varietate a contopirilor descrise de Wundt.³ Ceea ce importă însă mai cu seamă este stabilirea faptului că reproducerea imaginilor conține în ea acțiunea fantaziei, și anume, a îndoitei ei aplicații disociative și creatoare. Cercetătorii au putut stabili de altfel și alte tendințe ale fantaziei creatoare prezente în activitatea reproducerii. E. Utitz, care a studiat, după materialele lui W. Stern, felul în care este reproducă aceeași istorisire de persoane succesive, care o aud unele de la altele, a observat că transformarea textului inițial se face în sensul *potențării* și *tipizării* efectelor, adică într-un sens care este *grosso modo* și acela al fantaziei creatoare a artiștilor.⁴ Cine reproduce povestirea unei întîmplări auzite aluneacă pe o pantă firească, intensificînd situațiile senzaționale, tipizînd caracterele și episoadele. Artistul nu face altfel. între faptele pe care experiența i le prezintă în același plan, el operează o alegere, punînd pe unele într-o lumină mai vie și legîndu-le cu o semnificație omenească mai generală. Această orientare a fantaziei artistului este însă anticipată, după cum vedem, de procedările obștești ale memoriei. Fantazia creatoare nu este așadar o facultate exclusivă a artistului și prin care acesta s-ar izola de restul oamenilor. Fantazia creatoare în artist, întocmai ca și celelalte funcțiuni ale structurii lui, analizate mai sus, nu reprezintă decît intensificarea unei aptitudini comune tuturor oamenilor.

Dar dacă și prin fantazia sa artistul nu se diferențiază decît gradual față de nivelul general, se cuvine a adăuga că această sporire cantitativă este în ce-l privește foarte mare. Sînt totuși cercetători care tăgăduiesc că fantazia potențată ar fi una din însușirile eminente ale artistului. Nu vedem de atîtea ori, spun ei, cum artiști foarte mari împrumută din legendă sau cum folosesc motive și teme frecvente? Este destul însă să observăm ce devin aceste legende, teme și motive în aplicarea specială pe care le-o dau artiștii de seamă, pentru a ne convinge ce viață nouă trăiesc în redarea lor. Scene ale *Scripturii* apar și la pictorii italieni ai quattrocentoului și la artiștii flamanzi, dar cîtă deosebire între ele! Făptui de a fi tratat aceleași motive n-a suspendat nicidecum activitatea fantaziei creatoare în aceste două grupe de artiști. Alte îmbinări de culori de fiecare dată, o altă grupare a personajelor, alte expresii în privirile lor. Viziunea plastică este alta, deși motivul în generalitatea lui abstractă este comun. Am putea chiar spune că

tocmai întrebuițind motive comune, cărora le dă o viață nouă, artistul face dovada puterii și fecundității fantaziei sale creatoare.

Atît de intensă este fantazia creatoare a artistului, încît uneori, din propria ei productivitate internă, fără nici un motiv exterior aparent, ajunge să închipuie o lume miraculoasă de forme. „Aveam darul, povestește Goethe, atunci cînd stam cu capul aplecat și cu ochii închiși, să-mi reprezint o floare în mijlocul organului vederii, care nu stăruia nici o clipă în prima ei formă, ci desfaeîndu-se în bucăți, din interiorul ei se dezvoltau mereu alte flori, făcute din foi colorate sau verzi. Nu erau flori naturale, ci fantaziste, regulate ca rozetele sculptorului. Nu puteam fixa cu nici un preț această neistovită creație de forme, care dura atît cît voiam, fără să se întunece sau să se intensifice în tot acest răstimp. Același lucru îl puteam obține cînd îmi reprezentam un disc împodobit cu mai multe culori, 238 care apoi se schimbau mereu pe direcția de la centru spre periferie, întocmai ca în caleidoscopul inventat abia în vremea din urmă.”⁵ Alteori, motivul exterior există, dar el se îneacă și dispare sub bogăția fantaziei artistului, care îl folosește ca un simplu excitant. Așa se povestește despre Leonardo da Vinci că urmărea în crăpăturile unui zid ruinat o lume întreagă de forme fantastice. Iar pictorul Eugene Delacroix, „privind niște stînci, notează în jurnalul său: „Observ în stîndle cu forme omenesti și animale noi tipuri mai mult sau mai puțin schițate. Desenez chiar un fel de mistreț și un fel de elefant, ăpdi coipuri de centauri, capete de tauri etc. S-ar putea găsi printre acestea excelente tîjjuride animale fantastice. Toate aceste forme bizare devin aci plauzibile. Stranie coincidență! Ce capriciu a prezidat la formația acestei stînci Care, în toată înconjurimea, este singura din speța ei.”⁶ Interesul citatului este cu atît mai mare cu cît el ni-l arată pe Delacroix atît de sfîpînit de propria lui fantazie, încît deosebirea dintre „aceasta și simpla percepție devine pentru el imposibilă. Stînciile i se par a avea cu adevărat formele unor animale fantastice, cînd, acestea nu erau decît proiecțiile închipuirii sale bogate. în același fel, fantazia artistului absoarbe și îneacă în apele ei datele reproductivă ale memoriei. Astfel povestește odată G. Duha-mel cum, auzind d interesantă istorisire de la un prieten al său, a încercat s-o reproducă într-unui din capitolele cărții *Le Prince Jaffar*. Capitolul terminat l-a citit amicului căruia credea că i-l dădorește. Dar nici acesta, nici alte persoane care îi stăteau aproape și care i l-ar fi putut inspira nu l-au recunoscut vreodată.⁷ Reproducerea devenise un simplu prilej al ideății, în care se inserase lucrarea mult mai puternică a fantaziei creatoare.

Din această pricină, artiștii doresc adeseori să prelucreze materii în care se simt mai puțin legați sau limitați de datele reproductivă ale propriei lor experiențe. în această privință documentele sînt numeroase. Astfel, scrie Flaubert odată: „Este o ciudată împrejurare aceea în care găsim pe individ de o parte și pana lui de scriitor de alta. Există oare cineva care să fi iubit antichitatea mai mult ca mine, care s-o fi visat mai mult și să-și fi dat mai multă osteneală pentru a o cunoaște? Totuși, în cărțile mele, sînt unul din oamenii cei mai puțin antici din cîți pot exista. Cine m-ar judeca după înfățișare ar crede că trebuie să scriu epic sau dramatic, folosind brutal itatea faptelor, în timp ce eu mă complac în subiecte de analiză și anatomic. Cărțile pe care năzuiesc mai mult să le fac sînt tocmai acelea pentru care am mai puține mijloace.”⁸ în același fel scrie Andre Gide: „Jvli-e cu mult mai ușor a face să vorbească un personaj decît să mă exprim în numele meu propriu, și aceasta cu atît mai mult cu cît personajul creat diferă mai mult de mine... N-am scris niciodată ceva mai bun și cu mai multă ușurință decît monologurile lui Lafcadio sau jurnalul Alisei.”⁹ în această independență a artistului de datele experienței sale stă sentimentul de libertate internă care întovărășește aproape tot timpul lucrarea invenției și

din care Volkelt făcea una din componentele fantaziei creatoare.¹⁰ Iar ceea ce stabilem aci nu stă nicidecum în contrazicere cu puterea intuitivă a memoriei artistului. Fără îndoială, față de obișnuita amintire decolorată a oamenilor, artistul regăsește imaginile sale într-o forță sensibilă egală sau chiar superioară primei percepții. Literatura ne oferă multe exemple în această direcție, și pe unele din ele le-am amintit și rîbi. Dar deși fixarea și reproducerea imaginilor se fac uneori cu atîta putere, încît pictorul Marquardt a putut desena odată pînă în ultimele detalii un turn pe lîngă care trecuse o singură dată și foarte distrat, în mod general reproducerile artistului se înșiră în altă ordine decît aceea în care au fost ele grupate în realitate. S-ar putea spune că ceea ce caracterizează memoria artistului este deopotrivă o mare putere de a-și aminti și o mare putere de a uita. Avînd la dispoziția sa numeroase date imaginative reproductivă, dar fiind liber să le folosească în orice configurații ar voi, tocmai din pricina însușirii sale de a uita ordinea în care ele s-au prezentat în experiență, numai în chipul acesta memoria artistului poate deveni o aliată a fantaziei sale.

8) Puterea expresivă

Intuitiv lucid, răscolit de afecte puternice și înzestrat cu o fan-tazie mai vie și mai originală, artistul este în același timp stăpîn peste o facultate expresivă superioară semenilor săi. Toate 240 imaginile sînt înzestrate în adevăr cu tendința de a se realiza și, după cum a arătat Ribot, fantazia creatoare cuprinde în sine un element motrice, înclinația irezistibilă de a-și asuma o formă concretă și de a trece, pe această cale, în lumea obiectelor. Se poate deci spune că puterea expresivă a artistului este o prelungire a fantaziei sale creatoare, după cum aceasta din urmă își găsește materialul și condiționarea ei în intuitivitatea și în adîncimea psihică. Este adevărat că nu în toate cazurile activitatea internă a fantaziei creatoare găsește mijlocul de a se converti în expresie externă. Sînt reverii ale spiritului care nu prind niciodată corp. „Reveria, scrie Ribot, este echivalentul veleităților; visătorii sînt abulicii imaginației creatoare.”¹ Spre deosebire de visători și de veleitari, artistul reușește în mai largă măsură să facă a urma lucrării fantaziei întruparea ei expresivă. Nu numai vivacitatea și preciziunea imaginilor artistului sînt superioare nivelului comun, dar am spune că însuși caracterul, virtutea făptuitoare sînt mai ferme în artist. Din această pricină, se poate afirma, în ciuda unei păreri foarte răspîndite, că nu este tip omenesc care să se opună mai radical artistului decît tocmai visătorul.

Facultatea expresivă, pe de altă parte, nu se alimentează în toate împrejurările din activitatea fantaziei creatoare, așa cum este cazul pentru artist. Limbajul este plin de expresii cărora nu le **corespunde** nici o intuiție sensibilă, întrezărită de fantazie. Este cazul așa-numi-telor „clișee” sau „locuri comune”, analizate odată cu multă sagacitate de către Remy de Gourmont. Artistul este slujit de o egală memorie sensibilă, folosită în combinațiile fantaziei, și de o memorie verbală; apoi de facultatea suplă de a coordona aceste două memorii, în așa fel încît oricărui cuvînt să-i corespundă o reprezentare imaginativă. Un peisaj descris de poet este totdeauna un peisaj *văzut*. Același peisaj descris de omul comun, scrie Gourmont, nu mai este decît „o construcție de logică elementară. Cuvintele nu mai izbutesc să ia poziții noi, pe care nici o realitate internă nu le mai determină. Ele se prezintă în chip necesar în ordinea familiară în care memoria le-a primit. Așa se face că de cinci secole poezii francezi inferiori cîntă, cu aceleași fraze nule, primăvara virgiliană.” întrebuițarea frecventă a locurilor comune este situată pe limita patologiei spiritului. Există în

adevăr o boală a limbajului care constă în pierderea termenilor proprii.: Bolnavul care nu mai poate găsi, pentru realitatea pe care vrea s-o denumească, cuvântul care o indică în mod propriu poate încă s-o arate prin perifrază. „Amneziacii cuvântului, observă Gourmont, uită mai întâi ce este mai particular în limbă, numele proprii, substantivele, adjectivele, în timp ce părțile limbajului care dovedesc a avea viața cea mai durabilă sînt frazele gata făcute, locuțiunile uzuale, Bolnavii incapabili să articuleze un cuvînt își regăsesc graiul pentru a expectora «clișee». Felul stilului care ne ocupă ar fi deci tina din formele amneziei verbale, ridicate la potență literară.”² „Clișeul” reprezintă un caz de exces al limbajului asupra gîndirii. Cine are un limbaj: dominat de locuri comune, vorbește mai mult decît cugetă. Expresia : știle gata făcute se inserează în lacunele ideii și i se substituie. „Automatismele verbale, scrie Delacroix, preexistă activității cugetării, ele se prezintă la primul ei semn și se impun și o depășesc.”³ Dar dacă există un exces al limbajului asupra gîndirii, există și excesul contrar. Sînt expresii mai sărace decît gîndirea pe care o manifestă. Așa sînt „propozițiile cu formă redusă”, întrebările, poruncile și toate enunțările eliptice, pe care în limba franceză le-a notat și clasificat F. Brunot.⁴ Printre acestea distinge filologul francez și expresiile sentimentului. Felul în care exprimăm sentimentele noastre rămîne mai totdeauna, în vorbirea curentă, inferior sentimentelor înseși. „Numai o parte a vieții afective, notează Delacroix, se scurge în limbaj, cealaltă merge către inefabil... Există sentimente vagi și indicibile care se îndepărtează de expresie pentru că n-au nimic de spus. Dar există și sentimente amestecate și confuze care n-ajung la expresie pentru că au de spus prea mult. Preambulul și preapuiul vieții afective sînt incapabile deopotrivă să se exprime.”⁵ Lingvistica modernă a notat cu toate acestea și acele modificări ale expresiei prin care aceasta încearcă să se adapteze sentimentelor care o premere și pe care ea trebuie să le manifeste. Inflexiunile vocii, accelerația debitului, intensificarea unuia sau altuia dintre termenii frazei, exclamațiile, sufixele afective, alegerea cuvintelor și ordinea lor în frază sînt tot atîtea mijloace prin care limbajul devine receptiv pentru viața afectivă.⁶ 242

Poetul Paul Claudel a imaginat odată, într-o frumoasă pagină, două femei vorbind cu vivacitate, dar în așa fel, încît cineva care le-ar fi ascultat dintr-o cameră vecină ar fi prins numai intonațiile lor, nu și înțelesul cuvintelor rostite. Aceste intonații, contraste de timbre, undulări ale frazei, felul vocilor de a se întîmpina și de a-și răspunde alcătuiesc pentru Claudel substanța inefabilă, eterul ușor și volatil din care este făcută poezia. În comparație cu însuflețirea afectivă a vorbirii firești, vechiul alexandrin al prozodiei clasice pare mai degrabă proză, „ceva în același timp infantil și bătrînicos, pedant și mecanic, inventat pentru a despuia vibrațiile sufletului, inițiativele sonore ale simplei Psyche de accentul lor cel mai naiv și de floarea lor cea mai delicată.”⁷ Limbajul comun are, așadar, unele mijloace de a se modela după viața intimă a sentimentului. Omul cel mai banal devine poet întrucît adaptează vorbirea sa la palpațiile afectivității. Dar poetul și, în general, artiștii izbutesc pe această cale cu atît mai mult succes. Îndepărtînd toate opacitățile limbajului, contextele ei prestabilite și neintuitive, și dezvoltînd numai virtualitățile expresive ale vorbirii comune, artistul ni se dovedește a fi o ființă în care unele facultăți obștești cresc și se exaltează. Întocmai ca intuitivitatea, adîncimea psihică și fantazia sa creatoare, puterea expresivă a artistului este o însușire ale cărei rădăcini sînt împlîntate în psihologia generală și care îl diferențiază pe artist numai gradual de restul oamenilor.

În sufletul artistului, imaginile sensibile se împerechează cu imaginea expresiei corespunzătoare. Astfel de „imagini-perechi”, cum le numește L. Arreat odată, există firește la acei artiști la care expresia nu coincide în

materialitatea ei cu data sensibilă pe care trebuie s-o reprezinte. Astfel, compozitorul stăpînește într-un chip strîns asociat reprezentarea unui sentiment cu reprezentarea sunetelor care îl exprimă. Poetul posedă, în același timp cu sentimentul, concepția sau vizunea sa și cuvintele, încatenarea lor și mișcarea generală a frazelor corespunzătoare. Sculptorul își reprezintă simultan o formă și gestul plastic care o poate realiza într-un material. Pentru pictor însă „imaginea-pereche” a celorlalți artiști se rezolvă în identitate simplă, întrucît culoarea pe care și-o reprezintă nu diferă întru nimic de reprezentarea culorii materiale care urmează s-o exprime pe cea dinții. Spre deosebire de pictor, la toți ceilalți artiști se poate distinge între imaginea sensibilă și imaginea expresiei, deși aceste două varietăți sînt adînc întrepătrunse. În acest înțeles se poate cu multă dreptate spune că muzicantul gîndește în sunete, sculptorul în forme și poetul în cuvinte. Atît de adînc fuzionează imaginea sensibilă cu imaginea expresiei în mentalitatea artistului, încît acesta din urmă are totdeauna sentimentul unicității absolute a expresiilor sale. Omul comun poate exprima același lucru în chipuri deosebite; artistul, într-un chip unic și de neînlocuit. Două sau mai multe „variante” ale aceleiași poezii sînt de fapt niște poezii noi, corespunzînd unor viziuni deosebite. Uneori poetul simte lămurit că pentru expresia sentimentului și viziunii sale axe nevoie de un anumit sistem de semne, cum ar fi, de pildă, acelea care alcătuiesc o limbă anumită. Așa a simțit poetul austriac Rainer Maria Rilke, într-o anumită împrejurare, că trebuie să scrie în franțuzește, deși limba lui obișnuită era alta. „Anul trecut, povestește odată Rilke lui Ch. Du Bos, sărbătorindu-se cinquantenarul lui Hofmannstahl, voiam să mă asociez și eu, să dau un semn oarecare, fără să știu bine ce anume trebuie să fac. Am deschis atunci carnetul pe care îl port totdeauna cu mine și în care notez treptat titlurile poemelor pe care vreau să le scriu, întîlnind cuvîntul: *Corne d'abondance*. Mi-am spus că tema aceasta i-ar conveni foarte bine lui Hofmannstahl și am început îndată, gîndindu-mă la cuvîntul german echivalent Füllhorn, să compun un poem german, pe care l-am scris de altfel foarte repede. Simțeam însă că planul meu nu fusese realizat pe deplin, și cuvîntul francez îmi reveni în primul plan al conștiinței. Începui deci să compun îndată un alt poem în franțuzește, purtînd de data aceasta titlul *Corne d'abondance*, întrebîndu-mă tot timpul dacă nu mă voi găsi în fața unei simple traduceri a celui dinții. Ceea ce s-a produs a fost însă tocmai contrariul și, fără voia mea, poemul francez s-a orientat de la sine într-o direcție cu totul deosebită.”⁸ Rilke a întocmit de altfel un întreg volum de poeme scrise direct în limba franceză, arătînd adeseori constrîngerea interioară căreia i s-a supus folosind o altă limbă decît limba sa maternă. Unitatea concepției cu expresia, una din formele cele mai caracter-

istice pe care și-o asumă puterea expresivă în artist, nu poate fi ilustrată mai bine ca în exemplul pe care ni-l oferă Rilke.

Nesfîrșită este sensibilitatea artistului pentru expresie, delicatețea cu care resimte nuanțele ei cele mai fine și împotrivirea pe care o încearcă față de tot ce o jîgnește. Tipică este din acest punct de vedere o scenă pe care ne-o povestește Zola și în care actorul principal este Flaubert. „Turghenieff, care avea prietenie și admirație pentru Merimee, voi... ca Flaubert să-i explice de ce găsea că autorul *Colombei* scrie rău. Flaubert citi deci o pagină, oprindu-se la fiecare linie, blamînd pe *qui* și pe *que*, revoltîndu-se contra expresiilor lor gata făcute, *caprendre les armes și prodiguer des baisers*. Cacofonia anumitor întîlniri de silabe, uscăciunea sferșiturilor de fraze, punctuația illogică, totul fu pomenit pe rînd.”⁹ Interesant este faptul că Turghenieff, care nu putea avea aceeași sensibilitate pentru limba franceză, și Zola, care era mai puțin artist, nu i-au dat dreptate lui Flaubert. Grijă pe care de altfel acesta din urmă o purta detaliilor celor mai mărunte ale

expresiei este renumită. Corespondența sa este plină de evocări ale acelor nopți de intensă fervoare scriitoricească, în timpul cărora citea cu glas tare fraze din romanele sale în preparație, pentru a le proba în ritmul și sonoritatea lor. Iar dintr-o amintire a lui Gautier, povestită fraților Goncourt, știm că pe când redacta *Madame Bovary*, Flaubert a declarat odată că lucrarea este aproape gata, **deoarece** știe cum trebuie să cadă toate finalele frazelor pe care urmează să **le** compună.¹⁰ În același fel, analizând psihologia de scriitor a lui Stc-phane Mallarme, criticul A. Thibaudet scrie: „Cuvîntul, pentru el, îmbracă o existență prezentă și aproape halucinatorie”... Mallarme concepe esențialul poeziei ca faptul care constă în a înlătura orice cunoștință, în afară de „pietatea pentru cele douăzeci și patru de litere ale alfabetului, așa cum ele s-au fixat, prin miracolul infinității, într-o anumită limbă””. Nu numai fiecare cuvînt, dar fiecare literă era asociată pentru Mallarme cu anumite valori afective, după cum dovedesc notațiile pe care poetul le face în *Les mots anglais*, o mică scriere puțin cunoscută, citată de Thibaudet.

Trebuie adăugat, în fine, că puterea expresivă a artistului nu este o simplă facultate în serviciul fantaziei sale creatoare, dar în

același timp o forță capabilă s-o fructifice pe aceasta din urmă. Propriile cunoștințe în arta cîntecului pe care le stăpîneau un Mozart sau Rossini au fost pline de influențe asupra chipului în care ei se pricepeau a conduce vocile în operele lor. L. Arreat, care amintește acest exemplu, poate apoi adăuga și pe acela al lui Liszt, ale cărui compoziții au fost redevabile într-un mare grad neîntrecutei sale abilități tehnice.¹² Cît despre poeți, ingenioasa analiză a lui Ch. Re-nouvier a arătat odată cum marele dar verbal al lui V. Hugo, puterea sa de a-și reprezenta cuvinte, asociată cu nenumăratele sugestii legate de acestea, sînt răspunzătoare de caracterul digresiv și enumerativ al liricii lui.¹³ Tocmai faptul, subliniat mai înainte, că imaginile împerecheate, date în psihologia artistului, sînt adînc solidare explică faptul evidențiat adeseori că puterea expresivă decurge nu numai din intuitivitatea și fantazia mai vie a artistului, dar și din împrejurarea că aceste însușiri sporesc prin însăși acțiunea de a le manifesta și comunica. Vechea înțelepciune estetică a lui Boileau afirma că „ceea ce este bine conceput poate fi enunțat cu claritate”. Cu aceeași dreptate se poate însă adăuga că „ceea ce este mai bine enunțat devine mai limpede și pentru spirit”. Ca în toate domeniile vieții, tot astfel și în psihologia artistului, raportul dintre cauze și efecte reprezintă o ordine reversibilă, în care consecințele se pot întoarce asupra pricinilor, pentru a le întări și activa.

c) GENIU ȘI TALENT

Însușirile sufletești care, în acțiunea lor solidară și reciprocă, alcătuiesc structura artistică, înfățișînd potențarea înor facultăți psihologice comune, se pune întrebarea dacă nu cumva ele se diferențiază după însuși gradul intensității lor. Ideea după care geniul artistic ar fi un caz aparte al psihologiei, un ansamblu de calități de la care restul oamenilor ar fi excluși, ni s-a dovedit cu neputință de susținut. Nu este nici una din trăsăturile care compun portretul ar-246 tistului a cărei anticipare sîm-o aflăm printre energiile și funcțiunile psihologiei generale. Intuitivitatea artistului și afectivitatea sa, fantazia creatoare și puterea sa expresivă se regăsesc într-un grad mai mic printre posibilitățile exemplarului comun al umanității. Dar dacă aceleași însușiri pot apărea și cu o intensitate redusă și cu una foarte mare, nu cumva între aceste extreme se poate intercala cazul intermediar al intensității lor potrivite? Experiența artistică ne face să simțim lămurit că nu toți artiștii se găsesc la același nivel. „Dacă cultura noastră ne îngăduie să simțim cu justete, scrie odată J. Segond, putem să ne dăm seama cît este de inferior geniul lui Musset față de acela al unui Hugo sau Lamartine. Oricît de mare ar fi admirabilul Sofocle, el este totuși mai puțin admirabil și genial ca sublimul Eschil. Putem oare așeza pe Schubert în rangul suveran care este egalul unui Beethoven? Putem face oare din Fragonard egalul unui Watteau? Rude este oare... deopotrivă cu Rodin sau Bourdelle?” După părerea lui Segond, unii din acești artiști *sînt genii*, pe cînd ceilalți, simple *talente*. între geniu și talent nu există însă un abis. Geniul n-ar fi decît exaltarea unor însușiri care, chiar în cazul talentului, ar înfățișa sporirea mai redusă a unor funcțiuni obișnuite. „Ce este în definitiv talentul... se întrebă Segond, dacă nu o medie mobilă între înălțimea inaccesibilă a geniului și puterea care se ascunde în oricare din noi, dar care este prea slabă pentru o creație adevărată.”¹

Simpla gradualitate nu mi se pare însă a explica toate deosebirile dintre talent și geniu. Evident, geniul reprezintă cazul excesiv al unor însușiri curente, talentul nu se poate găsi decît pe linia acestei creșteri. Dar stabilirea simplei diferențieri graduale între geniu și omul comun și-a istovit interesul din momentul în care am putut lichida părerea că geniul ar putea fi o excepție monstruoasă în umanitate. Din clipa în care am anexat problema artistului psihologiei generale obținînd dovada că pentru studiul lui valorează categoriile și metodele științei sufletului, putem încerca să diferențiem domeniul psihologic al creatorului de artă și după alte criterii decît ale gradua-lității. Ceea ce putem aștepta de la o astfel de încercare este nu numai o deosebire mai bună între geniu și talent, dar și o conturare mai

precisă a întregului domeniu. Și încercarea trebuie făcută cu atât mai multe cuvinte cu cât în fața unei realități calitative cum este psihologia artistului, singurul criteriu cantitativ rămîne insuficient. Nu vom ști niciodată pe deplin ce este artistul, cîtă vreme nu-l vom înțelege decît ca pe o potențare a omului comun. Vederea aceasta, justă și suficientă cîtă vreme trebuia să legitimăm studiul lui cu mijloacele psihologiei, urmează acum a fi completată.

Fără a folosi deocamdată criterii noi, de natură calitativă, o altă deosebire graduală, provenind din felul intermitent al structurii artistice, se cuvine a fi pusă în lumină. Am arătat, în adevăr, că artistul nu este deopotrivă cu sine în toate momentele vieții sale. Alături de clipele sale creatoare, cîte altele opace și banale în care artistul nu depășește nivelul psihologic comun! Nu în toate împrejurările, intuitivitatea și fantazia artistului, adîncimea sa psihică și puterea sa expresivă ating intensitatea lor posibilă. Dar această intermitență a structurii artistice poate fi totuși mai frecventă sau mai rară. În cazul talentului, funcțiunile artistului se pot suspenda mai îndelung și se amestecă mai puțin cu substanța generală a vieții sale. Geniul rămîne însă artist chiar în momentele mai îndepărtate de exercițiul propriu-zis al artei lui și își hrănește în chip mai amplu lucrarea din materia întregii sale vieți sufletești. Ceea ce ne izbește în primul rînd cînd considerăm pe artiștii cărora le putem recunoaște talent, dar nu geniu, este nu numai alternanța foarte rapidă în ei a artistului cu omul banal, dar și ușurința cu care pot trece de la o stare la alta, ca o dovadă a slabei aderențe a creatorului de restul omului. În numeroase ocazii și cu cea mai mare facilitate, un talent muzical, plastic sau poetic pot înjgheba o producție agreabilă, după care trezirea omului comun este cu atât mai puternică. Această relativă neatîmzare a artistului de omul de rînd, în cazul talentului, se resimte în producția lui, înzestrată cu un ecou mai slab, fără consecințe pentru el sau pentru noi. Ceea ce nu pornește din întregimea omului nu angajează nici totalitatea umanității în noi. Operele de talent ne pot atrage, dar nu ne cuceresc. Ne oprim în fața lor cu partea superficială a conștiinței noastre, dar nu ne dăruim lor pe de-a întregul și nu ne lăsăm stăpîniți de ele pînă în ultima adîncime.

Altfel se întîmplă cu geniul și cu operele lui. Deși structura lui artistică este tot intermitentă, ea are tendința de a-și anexa întregul domeniu al conștiinței. Filistinul apare mai rar alături de artist în cazul lui. Viața lui sufletească are un caracter mai permanent creator. Convergența momentelor sale sufletești în direcția operei este mai strînsă. De aceea regăsim pe artist chiar în prilejurile și în clipele cînd ne-am fi așteptat mai puțin. Paradoxul geniului apare însă în momentul cînd trebuie să constatăm că deși orientarea lui artistică este mai statornică și mai intensă, facilitatea lui poate fi mai mică decît a talentului. Cazul lui Leonardo da Vinci, care n-a izbutit, într-o viață întreagă, să termine o duzină de pînze, este un exemplu ilustrativ pentru această situație. Desigur, există și genii pline de facilitate, bogate în talent, un Raffael, un Tizian, un Rubens, un Mozart, un Hugo. Dar există și cazul contrar al geniilor lipsite de ușurința talentului, un Leonardo, un Corregio, un Kleist. Este ca și cum, avînd să poarte o povară mai mare, toate aceste înzestrări geniale se mișcă mai greu. Bogăția lor îi stînjenește, și întocmai ca marii copaci care, înfigînd rădăcini mai adînci în pămînt, cresc mai încet, profunzimea din care se înalță unele creații geniale le face să se întocmească mai încet și mai rar. Dar primind în ele o experiență mai vastă și mai bogată, operele geniului trezesc un ecou mai întins și influența lor ne stăpînește mai complet.

Este o consecință a celor arătate pînă aci faptul că pe cînd din operele talentului ne vorbește numai un artist, în acelea ale geniului se rostește un om. În impresia care se formează în noi din frecventarea personalităților geniale intră numeroși factori extraestetici. Totdeauna în impresia genialității intră ca un element hotărîtor sentimentul unor noi evaluații etice

și religioase ale lumii și vieții. Din această pricină, numai geniile, nu și talentele, se găsesc în locurile de conducători spirituali ai umanității. Un artist care nu este decît artist nu poate pretinde la acest titlu și nici la acela de om de geniu. Prin arta sa, dar depășind prin înfrîurirea pe care o exercită simpla impresie estetică, artistul de geniu știe să-și asocieze interesele fundamentale ale oamenilor. De aceea în jurul personalităților de geniu se grupează nu numai publicul amatorilor de frumos, ci umanitatea suferindă și luptătoare. Cît de strîmtă trebuie să ne apară deci ideea care, începînd de la Kant și în vremea întregului romantism, recunoaște în artă singurul domeniu de activitate al geniului. În știință, spunea Kant, cercetarea, aplicația și metoda pot duce pe oricine, prin mecanismul natural al gîndirii, la rezultatele cele mai de seamă; nu însă și în artă, unde se cere o înzestrare deopotrivă cu energiile creatoare ale naturii. Un savant poate fi format în școala altora, nu însă și un artist. Iar dacă se cuvine a rezerva termenul de geniu numai înzestrărilor înnăscute și absolut originale, se înțelege de ce poate fi el meritat cu adevărat numai de artist.² Interesantele observații ale lui Kant sînt însă juste mai mult prin ceea ce ele afirmă decît prin ceea ce neagă. Este oare sigur că nu pot exista genii științifice? Reușitele cele mai de seamă ale științei stau oare în posibilitățile oricărei inteligențe omenești? Nu trebuie oare să recunoaștem și marilor capete științifice o spontaneitate și o originalitate care îndreptățește calificarea lor de genii? Nu există apoi genii etice și religioase? Toți aceștia, deopotrivă cu marii artiști, pot crea noi valori ale lumii și vieții, și în această facultate a lor stă temeiul impresiei de genialitate cu care le răspundem. Cum putem limita oare întrebuițarea calificării de geniu în favoarea exclusivă a artiștilor, cînd ei o merită pe deplin, numai atunci cînd păstrează ceva din firea înțelepților și a profeților?

Dar poate că geniul nu este altceva decît facultatea de a crea plămui **vii?** Geniul n-ar fi atunci decît însușirea care repetă în om și amintește pe Creatorul lumii. Cînd pe la începutul veacului al X VIII-lea s-a elaborat doctrina modernă a geniului, lucrul s-a făcut cu sprijinul acestor reprezentări religioase. Împrejurarea apare limpede în scrierile lui Shaftesbury, unul din primii filozofi ai geniului. „Poetul, scrie Shaftesbury, este un al doilea Creator, un adevărat Prometeu după Jupiter. Întocmai ca acest artist suveran sau ca natura plastică și universală, el plămuește un întreg coerent și proporționat în el însuși, cu subordonarea voită a părților componente.”³ Se înțelege însă că armonia operelor geniale nu este o potrivire mecanică de lucruri care își convin: un principiu viu le susține, un suflet le poartă. Justa adaptare a culorilor în costumul unei **250** femei elegante sau aceea a liniilor și tonurilor în decorarea unui interior nu sînt încă opere de geniu. Existența acestora nu se isprăvește în simplul plan al senzațiilor; ele cuprind mai mult și pătrund mai adînc. Există desigur și tablouri, melodii sau versuri care nu sînt mai mult decît combinații plăcute de culori, sunete sau cuvinte. Sub categoria decorativului intră și numeroase opere ale pictorilor, compozitorilor sau poezilor; dar nu acestora le rezervăm atributul de geniale. Rangul suprem al genialității îl recunoaștem numai operelor a căror unitate provine din aceea a sufletului original care se manifestă prin ele. Prezența unui astfel de suflet leagă între ele aspectele variate și le constituie într-o adevărată unitate organică. Un suflet original știe să selecteze și să impună anumite valori, și sub influența lui înfățișările haotice ale lumii se alege și se grupează în unități expresive. Cîrî nu are un asemenea suflet original, creator de valori, simplele înzestrări de talent, nu pot izbuti altceva decît combinații decorative sau pot cel mult imita pe marii originali, purtînd glasul lor mai departe. Dar originalitatea se imită cu greutate. Totdeauna vom recunoaște în vocea artiștilor de a doua mînă matități ale sunetului, contradicții ale tonului, coadaptări insuficiente. Unitatea operelor lor se va resimți în consecință.

Aderența mai slabă a artistului de restul omului, în cazul talențiilor 11. explică apoi educabilitatea acestuia, puțința lui de a face achiziții noi și de a se perfecționa. Geniul este însă înăscut și improgresiv. Lucrarea lui se leagă de temeliile individualității, pe când a talentului, de straturi mai superficiale ale conștiinței, capabile de a fi modificate și îmbunătățite. Putem desigur educa deprinderile omului și funcțiunile lui de relație, nu însă individualitatea lui. Un artist poate ajunge să vadă mai bine și să exprime mai precis sau mai sugestiv, nu însă să devie mai original. Dar cum toate funcțiunile artistului sînt solidare și cum intuitivitatea și expresivitatea lui sînt comandate și orientate de chipul lui mai adînc de a resimți lumea și viața, acolo unde acesta lipsește, voința intervine pentru a-l înlocui. Operele talentului au astfel un caracter vo/r, pe când acelea ale geniului, unul cu totul natural, în lucrarea talentului devine sensibilă efortul, străduința de a ține laolaltă și de a conduce convergent elementele operei. Aceleași efecte se produc pentru geniu în modul cel mai firesc și cu cea mai mare ușurință. Există evident și genii cu clădirea dificilă; chinurile lor sînt deopotrivă cu spasmele nașterii, nu cu ostenele lucrătorului care are de îndeplinit o muncă grea. Atingem astfel o nouă deosebire între geniu și talent. Lucrarea voită a talentului se întovărășește într-o mai largă măsură cu conștiința; geniul este mai îndatorat inconștientului său. Opera talentului este mai previzibilă, mai logic călăuzită, mai dominată de funcțiunile raționale ale conștiinței; opera geniului este însă mai neașteptată, mai bogată în surprize, mai irațională. Talentul știe mai

bine încotro se îndreaptă, geniul poate fi adeseori el însuși uimit de punctul unde a ajuns. Fără îndoială, factori raționali și iraționali, conștienți și inconștienți se amestecă în creația oricărui artist, dar dozajul lor este felurit în cazul talentului sau al geniului. Pentru a înțelege această nouă diferențiere, este însă necesară cunoașterea procesului creator, a cărui analiză urmează s-o întreprindem acum.

folosind anumite procedee tehnice: *execuția* încheie, așadar, procesul. Nevoile analizei ne fac a distinge între aceste felurite etape, făcînd din ele momentele succesive și exclusive unele față de altele ale unei aceleiași serii. Lucrul este adevărat *grosso modo*; privind însă mai de aproape, vom avea ocazia să recunoaștem împrejurări în care aceste felurite momente se întrepătrund și se solicită reciproc. Consi-derîndu-le deocamdată separat, trebuie adăugat că diversele însușiri artistice nu sînt interesate deopotrivă și în egală măsură în timpul fiecăreia din fazele amintite în parte. Sînt clipe ale procesului creator în care intuitivitatea este mai activă, altele în care adîncimea psihică, fantazia creatoare sau puterea expresivă intră în ritmul unei funcționări mai intense. Pe de altă parte, nu numai facultățile proprii și caracteristicile structurii artistice suferă această denivelare în timpul constituirii operei, dar și funcțiunile generale și comune ale vieții sufletești. Sînt etape ale creației în care activitatea inconștientă și irațională este mai vie și altele în care lucrează mai intens energiile conștiente și logice. Pentru a stabili toate aceste diferențieri este însă nevoie de a studia pe rînd fazele creației artistice, începînd cu:

2. CREAȚIA ARTISTICĂ

a) PREGĂTIREA OPEREI

Elementele structurii artistice, așa cum le-am descris în capitolul anterior, nu sînt active tot timpul și nici în aceeași măsură. Există o succesivitate și o denivelare a însușirilor artistice în procesul de constituire al unei opere. Pentru ca o operă de artă să ia naștere, este necesară mai întîi o stare *depregătire*, în timpul căreia conștiința asimilează și dezvoltă materialele și facultățile cu ajutorul cărora opera se va clădi. Dincolo de această stare, apare clipa fulgerătoare *zinspira-ției*, sinteză provizorie și spontană a materialelor pregătirii, pe care conștiința o primește ca un dar al inconștientului. Rodul inspirației evoluează, dezvoltîndu-se, transformîndu-se sau primind grefa unor alte inspirații. Este ceea ce cu un cuvînt se numește faza de *invenție*. În fine, concepția operei trebuie realizată într-un material oarecare, **252**

Nici un artist nu poate spune cînd începe pregătirea uneia din operele lui. În majoritatea cazurilor, desigur foarte de timpuriu, dacă ținem seama în ce măsură activitatea artistică este debitoare primelor impresii ale copilăriei. Artistul este omul care se simte mai mult urmărit de copilăria lui. Pe cînd pentru majoritatea indivizilor copilăria rămnine un domeniu învăluit în umbră și uitare, artistul revine neconținut către ea, pentru a găsi acolo o bună parte din materialele constitutive ale operei lui. Individul comun este de obicei omul practic, trăind în prezentul în care se desfășoară interesele lui. Pentru a te întoarce către sfera de amintiri ale copilăriei, este necesară o disponibilitate a atenției, o predispoziție către contemplarea gratuită, care caracterizează îndeobște pe artist. În al doilea rînd, dacă admitem, împreună cu psihanaliza, că opera alcătuiește corectarea unei realități resimțită ca nesatisfăcătoare, unde q poate afla artistul mai bine ca printre reminiscențele copilăriei, epocă în care dorințele se împlinesc mai ușor, în care diferența de potențial dintre năzuințe și realizare este mai mică. În fine, intuitivi-tatea copilăriei este superioară, impresiile ei nu se amestecă și nu se anulează în pasta prenoțiunilor, așa cum este în genere cazul pentru adult. Lumea trăiește în culori mai fragede pentru copil; reacțiile lui sînt mai virginale. Este firesc deci ca artistul să revină către începuturile vieții sale. Și, de fapt, numeroși sînt artiștii, în primul rînd artiștii narativi, un Rousseau, un Goethe, un Tolstoi, un Stendhal, care și-au povestit cu plăcere copilăria. Cînd n-au făcut-o în numele lor propriu și sub forma confesiunii, locul pe care l-au dat în operele lor caracterelor de copii, așa cum este cazul unui Dickens, Daudet, Dostoievski etc, arată cît datoresc și aceștia primelor lor amintiri. Situația poate fi verificată și pentru unii dintre artiștii plastici. S-a vorbit astfel uneori de infantilismul unor pictori renumiți. În ce-l privește pe Leonardo da Vinci, Freud susține că întreaga lui operă a fost dominată de anumite impresii ale copilului de altădată. Un caz limpede de infantilism este acela al lui Van Gogh, al cărui atașament de fratele său Theo, pentru plăcerea căruia a continuat totdeauna să picteze, menținea o legătură cordială care îl fericise altădată. Întreaga pictură a lui Van Gogh este o perseverare în sfera copilăriei. Și după cum observă unul din psihologii care l-au studiat, este semnificativ pentru infantilismul pictorului olandez faptul că el a semnat totdeauna cu numele lui mic, Vincent: o trăsătură care îl apropie de altfel de Leonardo și de Rembrandt¹. Fără a ne opri mai pe larg asupra problemei complexelor „infantile” în creația artistică, putem reține totuși principiul că pregătirea unei opere nu începe într-un moment precis, ci că foarte adeseori ea se leagă prin rădăcini adînci și difuze de primii ani ai vieții.

Să adăugăm îndată că peste amintirile copilăriei se suprapune experiența vieții. Sute și mii de experiențe pe care artistul nu le-a căutat, pe care le-a receptat fără să-și dea seama imediat ce pot deveni pentru el, se varsă în receptacolul operei. Puterea sa de a simți, în care fantazia creatoare a artistului găsește centrul activ al plămuirilor sale, se formează

și se adîncește în nenumăratele împrejurări ale 254 existenței. Se poate cita în această privință o frumoasă pagină a lui Rainer Măria Rilke, în care ni se dezvăluie țesătura deasă de evenimente și de reacții în fața lor, din care este făcut un singur vers. „Pentru a scrie un singur vers, notează Rilke, trebuie să fi văzut multe orașe, oameni și lucruri, trebuie să cunoști animalele, să simți cum zboară păsările și să știi ce mișcare fac micile flori cînd se deschid dimineța. Trebuie să-ți reamintești de drumuri în regiuni necunoscute, de întîlniri neașteptate, de plecări pe care le presimțea! de mult, de acele zile ale copilăriei al căror mister nu s-a luminat încă, de părinții tăi, pe care i-ai jignit tocmai atunci cînd îți aduceau o bucurie rămasă neînțeleasă, de boli ale copilăriei care începeau atît de ciudat, prin transformări atît de profunde și grave, și trebuie să-ți reamintești de zile petrecute în camere calme și închise, de dimineți la malul mării, de marea însăși, de multe mări și de nopți de călătorie care fremătau intens și zburau împreună cu toate stelele...”² Vastă și indefinită este substanța de viață din care se distilează o operă de artă, oricît de mărginite ar fi proporțiile ei. Întocmai cum suctul unei fructe sau parfumul unei flori presupun întreaga existență minerală și organică a pămîntului, un singur vers dintr-o poemă se desprinde din perspectiva întregii vieți sufletești a artistului care l-a făurit. Dar tocmai împrejurarea că faza de preparație a unei opere este difuză și coincide cu înseși limitele experienței artistului arată cît de greșită este metoda care vrea să găsească într-un eveniment anumit originea precisă a fiecăreia dintre operele sale. Se știe ce aplicație a dat în Germania acestei metode istoricul literar Scherer și școala sa, atunci, de pildă, cînd credeau că a recunoaște originea unei plămuii artistice cum este Mephisto, în Merck, un cunoscut al lui Goethe, și în portretul Margaretei, amintiri din relațiile poetului cu Friederike Brion. Această metodă s-a bucurat de o largă răspîndire, datorită desigur ușurinței cu care poate fi manevrată. Astăzi încă numeroși sînt cercetătorii care în fața unei opere de artă socotesc a avea în primul rînd datoria de a găsi evenimentul care a inspirat-o. Desigur, artiștii înșiși nu gîndesc la fel, și unii din ai au găsit prilejul de a protesta împotriva acestei înțelegeri micșorătoare a artei. Astfel, Flaubert, într-o scrisoare adresată prietenei sale Louise Colet: „Mă întreb, scrie el, dacă cele cîteva rînduri pe care ți le-am trimis au fost scrise pentru tine. Ai vrea să știi pentru cine, geloaso? Pentru nimeni, ca tot ce-am scris. M-am oprit totdeauna de a pune ceva din mine în operele mele, și totuși am pus mult. Totdeauna am încercat să nu reduc arta la satisfacția unei personalități izolate. Am scris pagini pline de afecțiune și pagini fierbinți fără nici o înflăcărare a singelui. Am închipuit, mi-am reamintit și am combinat. Rîndurile pe care le-ai citit nu corespund nici unei amintiri.”³ Nu numai că foarte deseori creația se produce în desăvîrșită independență de împrejurările precise ale vieții artiștilor, capabile a fi identificate în biografia lor, fie acestea evenimente pe care le-au trăit, oameni cu care soarta lor s-a încrucișat sau medii în care s-au dezvoltat, dar uneori opera lor păstrează tocmai semnul opoziției față de acestea. Reacția antagonistă a unora dintre artiști față de mediul lor este un fapt pe care îl putem deseori constata. Cuprinsul vieții reappare astfel în operă cu semnul schimbat, și aceasta din urmă, în loc de a fi oglindirea celei dintîi, este reconstrucția ei răsturnată, într-un plan izolat și opus. În acest sens a putut arăta odată un biograf al lui Stendhal cum întregul fel de a simți al autorului lui *Le rouge et noir* s-a format nu sub influența modelelor care i-au străjuit copilăria și tinerețea, ci din împotrivirea sistematică față de ele. „Primejdia educației fericite, ni se spune, este că copilul primește fără control opiniile și deprinderile mediului său. Printr-

un efect simetric, copilăriile contrariate dezvoltă o nevoie de universală contradicție. Ceea ce Stendhal numește «espa-gnolismul» său n-a fost decât această reacție brutală a unei personalități fortificate, prin singurătate și constrângere, împotriva ideilor mediului familial.[În orice materie și în toate privințele, Stendhal lua orbește o poziție contrarie față de Cherubin Beyle și de mătușa Sophie; el se așeza cu știință la antipozii felului lor de a gândi și de a se purta."⁴ Metoda explicației biografice a artei se izbește astfel de mari greutăți, întrucât artiștii s-au complăcut uneori a se face independenți de împrejurările concrete ale vieții lor, iar în alte rînduri le-au dominat dintr-o poziție antagonistă. Toate acestea nu înseamnă însă că artiștii despre care vorbim n-au folosit nimic din experiențele lor, că opera clădită de ei n-a trecut printr-o fază de preparare, ci numai 256 că punerea acesteia în legătură cu anumite evenimente precise ale biografiei se izbește de mari greutăți. Chiar atunci cînd artiștii înșiși declară a datora unele din inspirațiile lor anumitor împrejurări bine conturate, **de** pildă atunci cînd Wagner atribuie ideea unora din episoadele *Vasului fantomă* călătoriei sale aventuroase în apropierea coastelor Norvegiei⁵, putem spune că circumstanța concretă n-a lucrat decât ca o străpungere **de** istm, **pe** urma căreia s-au revărsat apele pînă atunci izolate ale oceanului interior. Pregătirea operei începuse mult înaintea clipei în care s-a desenat mai întîi figura ei viitoare, **și** schema provizorie întrezărită atunci a început să primească materiale sau să folosească aptitudini, strînse **și** dezvoltate într-un lung trecut. Căci nu încapă îndoială că ceea ce artistul adună în faza de preparare sînt deopotrivă materiale **și** energii. Care sînt aceste materiale și energii?

Desigur, multe din facultățile care compun structura artistică sînt susceptibile pînă la un punct a se dezvolta. Nu spunem despre atîți artiști, mai cu seamă despre acei din categoria talentului, că viața i-a adîncit, că limpezimea viziunii lor **și** puterea lor de a se exprima au crescut cu timpul? Nu trebuie oare să constatăm un progres al înzestrării atunci cînd studiem pe Alecsandri, între cele dintîi versuri pe care le-a scris **și** *Pastelurile* sale, rod al maturității? Am arătat că în mod general geniul este mai improgresiv decât talentul și că iraționalul creației sale este atît de marc, încît lucrarea lui rămîne independentă de acumulările experienței. Talentul este în schimb susceptibil de perfecționare. **Și** totuși, nu toți factorii structurii artistice sînt capabili a se dezvolta în aceeași măsură. Energia reacției sentimentale, puterea de a călăuzi afectul în adîncime, deopotrivă cu ingeniozitatea fantaziei, sînt daruri fixate în organizația noastră, și ca atare impro-gresive ca și aceasta. Nimeni nu poate dobîndi o facultate mai bogată a răsunsetului afectiv și o fantazie mai vie decât acelea pe care natura **i** le-a dăruit din primul moment. Nimeni nu le poate cîștiga în proporții cît de reduse, dacă „natura” **i** le-a refuzat cu totul. Dimpotrivă, intuitivitatea și puterea expresivă pot crește și se pot perfecționa. Metodele observației pot folosi și intuiți vității. Cine străbate jurnalul intim al lui Jules Renard are adeseori impresia că artistul se aplică la lucrarea de încercare și creștere a puterii intuitive care vor obține mai tîrziu notațiile din *Histoire naturelle*. De asemeni, studiul artiștilor mai vechi poate educa puterea expresivă. Se cunoaște astfel cazul unor poeți izbutind să se exprime desăvîrșit într-o altă limbă decât aceea a nașterii lor, de pildă a unui Jean Moreas (Papadiaman-topulos), reușind să-și anexeze cu măiestrie instrumentul limbii franceze printr-o lungă și zeloasă frecventare a poeziilor mai vechi. Această perfecționare a energiilor creației se obține uneori în șirul operelor aceluiași artist. Opere mai vechi pot apărea astfel ca pregătirea altora mai noi. Alteori, opere simultane, dar nedesăvîrșite, par a fi îndeplinit aceeași funcțiune. Pentru a maturiza puterile care aveau să slujească marii realizări a lui Faust, vedem astfel pe

tînărul Goethe încercîndu-se în poeme dramatice și filozofice mai mici, ca *Prometheus*, *Satyros*, *Mahomet* etc., rămase neterminate: lucrări de antrenament, din care se va desprinde elanul operei definitive.

Am spus că pregătirea n-are numai rolul de a educa puterile creației, dar și pe acela de a strînge un material. Care sînt categoriile acestui-material? Fr. Gundolf a încercat odată o clasificare a materialelor pregătirii, distingînd între *experiențele originare și experiențe le culturale (Urerlebnisse și Bildungserlebnisse)*⁶. Cu aplicare la Goethe, experiențe originare sînt acelea religioase, titanice sau err> tice, în timp ce experiențe culturale sînt acelea ale istoriei germane, ale descoperirii lui Shakespeare sau ale antichității clasice, ale călătoriei în Italia sau acelea cîștigate în lectura vechilor poeți orientali etc. Am spune că pe cînd experiențele originare sînt izbucnite din propria spontaneitate a artistului, cele culturale sînt obținute prinmediațiunea unei sfere de cultură. Evident, distincția dintre cele două feluri de experiențe interne, integrabile pentru noi în noțiunea largă a pregătirii materiale, nu este radicală. Ele se asociază și se întrepătrund tot timpul. Astfel, pentru Gundolf, numai creațiile *lirice* ale lui Goethe conțin experiențele sale originare reprezentate în materia eului său, în timp ce operele sale *simbolice* manifestă aceleași experiențe originare într-o lume de forme absorbită pe calea culturii, iar cele *alegorice* îmbracă experiențe derivate, de a doua mînă, în haina unor plămuii culese tot din cultură,. *Faust* este astfel o operă simbolică, deoarece sub lumea 258 lui de forme obiective, împrumutate legendei, simțim pulsațiile intime ale vieții poetului, propria sa luptă de a cuceri înțelesul vieții. Adîncă întrepătrundere simbolică a culturii cu experiența este imposibilă în cazul alegoriei, unde experiențele, provenind ele însele dintr-o sferă exterioară, n-au aceeași virtute de a asimila formele obiective ale naturii, legendei sau istoriei. Legătura dintre unele și altele rămîne astfel în cazul alegoriei mai slabă și mai exterioară. Oricare ar fi însă mecanismul creației în aceste ocazii, distinse cu subtilitate de Gundolf, ceea ce ne interesează să reținem este cum pregătirea operei se alimentează din îndoitul izvor al trăirilor proprii și al .culturii și cum de cele mai multe ori ambele izvoare își amestecă apele lor. Firește, sînt artiști la care precumpănește originalul, alții la care domină cultura. |Ărțiști mișcați de demonia unor puteri necultivate și alții lustruiți de școală, de studii și de exemple. Comparați pe Rim-baud cu Leconte de Lisle! Comparați pietatea naivă a unui Ducio cu arta savantă a unui Raffael, pictor al umanismului, cum a fost numit odată⁷. Este cu neputință să nu vedem în sfera căror experiențe s-a petrecut pregătirea unuia sau a celui alt.

Pregătirea despre care a fost vorba pînă acum este *inexpresă*, întrucît adună materiale și ascute facultăți mai înainte ca viziunea unei opere să se fi format în spiritul artistului. Există însă și o pregătire *expresă*, care începe a se desfășura după momentul inspirației. Există o strîngere a materialelor și o exercitare a puterilor care vin să alimenteze sau să sprijine figura unei opere întrezărite. O astfel de pregătire expresă este aceea a lui Zola cercetînd viața minierilor în vederea romanului *Germinai*, a lui Flaubert studiind istoria Car-taginei, pe cînd proiecta vasta frescă *d'mSalamambo*, și a atîtor pictori încercînd separat detalii dintr-o compoziție mai largă. În aceeași clasă intră lucrarea virtuosului care prepară un concert sau a actorului care repetă o scenă. Avem de a face în toate aceste împrejurări cu o acțiune dirjată și coordonată cu o concepție stabilită în liniile ei largi. Pregătirea expresă nu mai este deci etapa cu care începe procesul creației. Ea se conexează mai degrabă cu momentul execuției și alcătuiește un prim exemplu despre felul în care feluritele faze ale creației se întrepătrund.

b) INSPIRAȚIA

„Entuziasmul nu este starea de suflet a unui scriitor", a spus odată Valery.¹ Și pentru că entuziasmul este una din însușirile care disting inspirația, numeroși sînt aceia care, autorizîndu-se de la cuvîntul lui Valery, tăgăduiesc inspirației orice rol în procesul creator. Mărturiile artiștilor ne îndreptătesc însă a ne comporta critic față de această părere. Există fără îndoială în desfășurarea de stări sufletești care conduce în cele din urmă la realizarea operei un moment exploziv în care se desenează liniile generale ale operei viitoare. Figura întrezărită se poate modifica cu timpul, și uneori în asemenea măsură, încît opera terminată să nu mai semene aproape de loc cu schița întrezărită în primul moment. Nu este însă mai puțin adevărat că acest prim moment al exploziei pune în mișcare procesul și că fără el lucrarea de organizare a operei n-ar începe niciodată.

Apropierea momentului exploziv este resimțită de artist ca o vagă stare de disponibilitate, de cercetare fără obiect, de nevoie de a crea neorientată încă asupra unei ținte. Artiștii au notat-o uneori. „Cineva m-a făcut să observ cu drept cuvînt, scrie Tolstoi, că fac o mare greșeală nefolosind timpul liber pentru a scrie. De mult nu-mi mai amintesc a fi resimțit o astfel de dorință de a scrie, tot atît de puternică, plină de încredere și sigură de sine. N-am încă nici un subiect sau, mai bine zis, h-am nici unul care să mă ispitească în chip deosebit: dar chiar dacă ar fi să mă înșel, cred că aş putea trata pe oricare."² Valery a resimțit odată același moment, conexas cu o stare muzicală: „ *Cloches, cloches de Gene... je demeure, l'oeil fixe sur la cloche qui à cent metres d'ici ținte, detourne et la main arrete qui tient la plume prete - à quoi? Le vide. Et seuls l'intention, le besoin, l'instinct, le fantome d'ecrire' Ecrire quoi? Le mur rappelle à ses losanges le regard.*"³ Este ca un fel de curățire a cîmpului conștiinței, făcut apt de a primi sămînța operei. Pe măsură ce aceasta se apropie, adusă de valul vieții inconștiente, o mare neliniște pune stăpînire pe artist. Grillparzer a povestit odată noaptea de febră care a precedat plămuierea uneia din operele sale. Trezit cu senzația că se găsește în pragul unei boli grele, poetul a așternut în cîteva minute subiectul tragediei *Die Ahnfrau*⁴.

În sfîrșit, explozia se produce. Dar artistul n-are impresia că ceea ce se organizează în spiritul său este rezultatul unei lucrări active, ci un produs impus de forțe exterioare conștiinței sale. Au fost artiști care au izbutit să surprindă momentul precis al acestei revărsări a inconștientului în conștiință. Foarte instructivă este din acest punct de vedere pagina în care Richard Wagner a descris felul în care i-a apărut motivul preludiului *XaAurul Rinului*. Jnapoindu-mă în cursul după-amiezii acasă, istorisește Wagner, m-am întins pe o canapea tare, așteptînd somnul dorit. Dar somnul nu veni și simții numai cum alunec Într-o somnolență, în timpul căreia mi se păru că mă cufund într-un repede curent de apă. Murmurul acestei ape luă curînd un caracter muzical: era acordul în mi bemol major, răsunînd și plutind în arpegii neîntreprute. Mai tîrziu aceste arpegii se schimbă în figuri mai accelerate, dar acordul în mi bemol major nu se modifică și persistența lui părea că dă o semnificație profundă elementului lichid în care mă cufundasem. Deodată, avui senzația că undele mă acoperă în cascadă și, înspăimîntat, mă trezii. Îmi dădui imediat seama că îmi apăruse motivul preludiului *d'Aurul Rinului* așa cum îl purtam în mine, fără să fi izbutit a-i da pînă atunci o formă."⁵ Este una din cele mai izbutite descrieri ale fenomenului inspirației, surprinsă în însuși momentul irupției ei. Documentele relative la această etapă a creației, pe care le putem spicu în literatura autobiografiilor și a confesiunilor, sînt, firește, mai numeroase, dar toate se referă mai degrabă la stările cu care inspirația se însoțește, nu atît la procesul însuși, așa cum i-a apărut lui Wagner prin norocul unei clipe unice, dar și printr-un remarcabil dar de a se observa pe sine.

Printre stările conexas cu inspirația putem distinge sentimentul *spontaneității*, al *necesității* și *frenezia afectivă*, adică tocmai entuziasmul pe care am văzut că Valery îl tăgăduia adevăraților artiști. Inspirația este mai întîi o stare de spontaneitate. Evident, artistul o poate căuta, și uneori ea apare de fapt după ce creatorul a dat atenției sale o anumită direcție. Chiar în cazul preludiului *XaAurul Rinului*, motivul nu i-a apărut lui Wagner decît într-un moment cînd preocuparea sa era mai stăruitoare. Inspirația este în aceste împrejurări soluția unei probleme, slăbirea unei tensiuni. Dar chiar atunci cînd inspirația este precedată de o fază de pregătire conștientă.

explozia ei se însoțește cu sentimentul spontaneității, deoarece între cele două stări nu există o legătură directă și nemijlocită. Cînd un matematician ajunge la soluția unei probleme prin străbaterea tuturor etapelor unui raționament, el n-are nici impresia unei inspirații și nici nu trăiește sentimentul spontaneității, pentru că din lanțul ideai sale nu lipsește nici un inel. În cazul artistului inspirat lipsesc însă multe inele între lucrarea conștientă anticipatoare și rezultatul ei tardiv și neașteptat, încît ceea ce apare în cele din urmă nu este resimțit ca fructul unei hărnicii mai vechi, ci ca darul spontaneității sale. Să adăugăm că situația se poate repeta și pentru unii matematicieni, ca și pentru toți oamenii de știință obsedați de vreo problemă a specialității lor. În toate aceste cazuri sîntem îndreptățiți să spunem că numai începutul și sfîrșitul procesului figurează în conștiință, în timp ce desfășurarea lui medie aparține travaliului inconștient.

Sentimentul spontaneității apare totdeauna împreună cu acela al necesității. Rolul inspirației se ivește ca din nimic, dar cu o forță căreia artistul nu i se poate sustrage. „Poeziile mele, istorisea Goethe lui Eckermann, năvăleau subit asupra mea și cereau a fi făcute fără întîrziere, încît mă simțeam obligat să le scriu în aceeași clipă."⁶ Unde lipsește sentimentul necesității inspirația nu este autentică, și valoarea operei, dubioasă. Este ceea ce afirmă Rilke, sfătuiind pe un tînăr discipol: „O operă de artă este bună cînd apare cu necesitate, în acest fel al originii sale stă judecata ei."⁷ În fine, aurora unei opere în momentul inspirației se produce uneori cu o efuzie de sentimente puternice, a căror descriere, împreună cu celelalte caracteristici ale inspirației a făcut-o odată Fr. Nietzsche, într-o pagină devenită clasică și pe care ne cerem voie a o transcrie în întregime: „Avut-a cineva, la acest sfîrșit al veacului al XIX-lea, noțiunea clară despre ceea ce poezii, în marile epoci ale umanității, numeau *inspirație*? Dacă nimeni n-o cunoaște, vă voi explica-o eu. Cine păstrează în sine cea mai mică parcelă de superstiție nu se va putea apăra împotriva ideii că în aceste clipe nu este decît incarnația, purtătorul de voce și mediul unor puteri superioare. Cuvîntul: revelație, luat în sensul că deodată «ceva» se revelează vederii sau auzului nostru, cu o nespuse precizie, cu o inefabilă 262 delicatețe, «ceva» care ne zguduie și ne răscolește pînă în adîncul ființei noastre - acest cuvînt este expresia realității exacte. Ascultă și nu cauți; iei, fără să te întreb cine dă. Asemeni unui fulger, gîndirea izbucnește deodată, cu o necesitate absolută, fără șovăire sau căutare. Niciodată n-a trebuit să alerg. Este o încîntare, în timpul căreia sufletul nostru cuprins de o nemăsurată tensiune se ușurează uneori printr-un torent de lacrimi, o încîntare care ne grăbește sau încetinește-ză pașii fără să vrem; este un extaz care ne răpește nouă înșine, lăsîndu-ne percepția lămurită a mii de fiori delicați, care ne fac să vibrăm în întregime, pînă în vîrfurile picioarelor. Este o plenitudine de fericire, în care extrema suferință și groază nu mai sînt resimțite ca un contrast, ci ca părți integrante și indispensabile, ca o nuanță necesară în sînul acestui ocean de lumină."⁸ Poate nimeni n-a descris cu atîta forță frenezia afectivă

a inspirației, desigur pentru motivul că nimeni nu a încercat-o mai puternic ca Nietzsche, în acele momente de supremă încordare când așternea paginile din *Ecce homo*. Cazul este însă mai des, și scrisorile lui Flaubert conțin de câteva ori mărturia lacrimilor pe care le-a vărsat în timpul ucigătorului său lucru de noapte. Lacrimi ale unei mari surexcitări, lacrimi ale istovirii, dar și lacrimi ale fericirii în plenitudine, ale împlinirii unui destin omenesc. Multe, nenumărat de multe elemente ale sufletului nostru, nenumărate imagini, amintiri, judecăți și tendințe, care pînă atunci existau răslețte, găsesc în clipa inspirației drumurile convergente ale adaptării lor reciproce, ale unificării lor într-o sinteză atotcuprinzătoare. Din haosul sufletului se desprinde cosmosul operei, și frenezia afectivă, jubilarea inspirației este salutul cu care artistul răspunde răsăririi acestei lumi de frumusețe.

Dintre toate facultățile care compun structura artistică, cele mai active în timpul inspirației sînt răscolirea afectivă și fantazia creatoare, în focul inspirației, sub presiunea unei mari descărcări sentimentale, se călește unitatea viitoare a operei. Intuițiile de detaliu și perfecțiunea expresiei au de cîștigat din munca artistică ulterioară. Lucrarea plămuitoare a fanteziei poate fi gata din primul moment. Poate fi, deși nu este gata totdeauna. Dezvoltările de mai tîrziu ne vor arăta în ce măsură lucrul artistic modifică viziunea globală a inspirației, altoind-o uneori cu inspirații noi sau deviind-o prin opera conștientă a execuției. Sînt chiar artiști care socotesc că în procesul creației contribuția execuției este și trebuie să fie mai mare decît a inspirației. Am văzut că Paul Valery face parte dintre aceștia.⁹ Dar dacă există inspirații temperate de execuție, există cazul contrar al unor execuții împlinite sub stăpînirea neîntreruptă a unei exaltări inspirate. Așa mărturisește Goethe a fi compus pe *Werther* al său, în timp de patru săptămîni, fără vreo schemă a întregului, fără schițarea prealabilă a vreunei părți, aproape inconștient, „într-o stare asemănătoare cu a somnambulului”¹⁰. Compunerea lui *Werther* este deci un exemplu de inspirație coextensivă cu execuția și încă o împrejurare care trebuie să ne facă prudenți în delimitarea prea strictă a etapelor creației.

c) INVENȚIA

Inspirația oferă germenele operei; invenția îl dezvoltă. Ceea ce apare în clipa revelatoare a inspirației este de cele mai multe ori o schemă cu totul vagă, un contur imprecis, alteori o simplă impresie dintr-un alt domeniu al sensibilității decît acela din care urmează să fie culese principalele elemente de realizare a operei. Așa mărturisea odată Flaubert fraților Goncourt, că ceea ce a voit să realizeze în *Salammbô* a fost ceva de culoarea purpurei, după cum impresia de la care a pornit în compunerea *Doamnei Bovary* a fost tonalitatea de mucegai a faunei din pivnițe¹. În același fel se destăinuiește Schiller că o „stare de suflet muzicală” anticipează pentru el creația unei poezii.² Alteori, viziunea inițială este mai consistentă, dar încă destul de săracă pentru ca opera viitoare să găsească în ea întreaga substanță de care are nevoie. Și după cum embrionul crește primind în el o parte din substanța organismului care îl poartă, tot astfel s-ar părea că sămînța inspirației se dezvoltă, anexînd și subordonînd unității ei alte elemente din spiritul artistului.

De fapt, comparația se potrivește numai pentru acel tip de invenție pe care Th. Ribot l-a caracterizat ca pe o procedare *de la unitate la detalii*³, iar Fr. Paulhan, ca pe *dezvoltarea prin 264 evoluție*⁴. Dezvoltarea prin evoluție, ne spune însă Paulhan, poate fi spontană sau reflexivă. Creșterea

operei poate fi un proces natural în sufletul artistului, străin de deliberările voinței sale, sau poate fi condusă de artist prin exercițiul funcțiunilor lui logice. Un exemplu de dezvoltare prin evoluție spontană este acela al lui Mozart, descriind felul în care crea operele sale. „Îndată ce dețin o arie, scrie Mozart, o alta vine să i se adauge, potrivit cu nevoile compoziției totale, ale contrapunctului și instrumentării, încît toate bucățile sfîrșesc prin a forma pasta... Opera crește, o extind neconținut și o fac din ce în ce mai distinctă, astfel încît compoziția, oricît ar fi de lungă, ajunge să se completeze în mintea mea.” Sînt însă cazuri în care dezvoltarea evolutivă este călăuzită de raționamentul artistului. Astfel de cazuri au descris dr. Tolouse în observațiile sale asupra lui Zola, apoi Binet și Passy relativ la modalitățile de compoziție ale dramaturgului Sar-dou. Iată în ce mod a fost realizată, după aceștia, drama *Patrie*: Sardou „pornește de la o situație principală pe care o postulează și o formulează înainte de a începe să scrie. Este ceea ce s-a întîmplat cu *Patrie*... Sardou s-a întrebat care este cel mai mare sacrificiu pe care îl poate face un patriot pentru țara sa, și la această întrebare a găsit răspunsul următor: supremul sacrificiu patriotic este al omului care, rănit în onoarea sa conjugală, renunță la răzbunare și iartă, înțelegînd că amantul femeii sale este indispensabil țării. Pornind de la acest postulat, Sardou a dedus toate consecințele situației: a căutat evenimentele care trebuiau să se petreacă înainte și după scena capitală. A închipuit mai întîi o conspirație urzită pentru liberarea țării de sub opresorii săi și a făcut din cei doi rivali doi conspiratori. S-a întrebat apoi în ce țară și în ce epocă să situeze acțiunea pentru a o valorifica mai bine, și după mai multe ezitări, în timpul cărora a plimbat-o de la Veneția în Spania, a ales în fine Flandrele în momentul dominației spaniole... Apoi, pentru a face pe femeie mai vinovată și mai odioasă, i-a dat și rolul de delatoare: ea este aceea care denunță conspirația. După cum vedem, Sardou a procedat prin raționamente succesive, pentru a extrage toate consecințele posibile ale situației care i-a servit ca punct de plecare.”⁵ Analiza mi se pare totuși incompletă, căci nu ni se spune pentru care motive dramaturgul s-a oprit tocmai în fața temei sacrificiului patriotic. „Ideea” aceasta n-a fost oare impusă prin revelație inspirați vă? Este drept că există și alți artiști care au vrut să înfățișeze procesul creator ca o simplă înșiruire de raționamente. Așa susținea cel puțin Ed. Poe în celebra analiză pe care a consacrat-o poemei sale *Corbul*. „Îmi propun a demonstra în chip limpede, scrie Poe, că nici unul din detaliile acestei compoziții nu se poate explica prin hazard sau intuiție și că opera s-a dezvoltat treptat, pînă la termenul ei final, cu precizia și rigoarea logică a unei probleme matematice.”⁶ Supunîndu-se acestei discipline raționale, Poe arată cum a ales un efect, cum a stabilit dimensiunile poemei, cum în mod deliberativ s-a hotărît pentru efectul sugestiv al refrenului, cum a combinat mijloacele lui prozodice, cum a hotărît cadrul poemei etc. Orice am crede despre sinceritatea analizei lui Poe, ea nu înfățișează însă exemplul unei invenții evolutive, așa cum socotește Paulhan, pentru că din momentele ei lipsește tocmai viziunea inițială și globală. Am spune că Poe ne prezintă un proces creator trunchiat, redus la singura fază a execuției raționale.

Alături de invenția procedînd de la unitate la detalii, Ribot distinge și drumul invers, de la *detalii la unitate*. Din viziuni fragmentare, din intuiții izolate se întregește cu timpul o unitate anumită. Expunerea lui Ribot, foarte sumară în acest punct, nu găsește nici un exemplu pentru a ilustra noul tip de invenție. El poate fi însă bine studiat în metoda inventivă a lui Maurice Barres, despre care frații Tharaud ne dau următoarele interesante detalii: Barres „nu credea în opera de artă care izbucnește înarmată din

creierul lui Jupiter, cu lance și cască. Primul lui contact cu subiectul era deconcertant prin umilitatea sa. N-avea înaintea ochilor nici vreun început, nici vreun mijloc, nici vreun sfârșit. Avea numai în față o vastă materie haotică, ale cărei forme se desenau vag în ceață. Pe măsură ce unele părți se desfăceau din umbră, Barres intervenea pentru a le întări contururile. Adeseori nota indicații scurte, un cuvânt, o trăsătură grăbită, un semn care arăta că în acel loc trebuia căutat ceva; din distanță în distanță, indicații mai precise, și pe alocuri, întocmai ca la vânătoare, o ramură ruptă și așezată pe drum, ca o făgăduință de înapoiere. Toate acestea erau clasate după afinități nesigure, în dosare de culori diferite, care se îmbogățeau puțin câte puțin cu tot ce le aduceau clipele fericite ale meditației."⁷ în timpul **266**

orelor de insomnie, în decursul plimbărilor, la Cameră sau înapoi-du-se acasă, Barres nota neconținut, fără să știe încotro merge, și *Caietele* sale postume conțin mărturia acestei acumulări neostentive și necălăuzite de vreun plan oarecare. Cu timpul însă notele disparate începeau a se chema între ele, manifestau tendința de a ocupa un loc într-un ansamblu și reconstituiau pînă la urmă o unitate. După cum ne încredințează frații Tharaud, mai toate operele lui Barres au apărut pe această cale.

În fine, lucrarea fantaziei creatoare în faza invenției poate lua și un alt drum. Artistul pornește de la o anumită viziune globală, dar pe măsură ce munca invenției se desfășoară, o altă viziune de totalitate i se substituie. Paulhan numește acest nou procedeu *dezvoltarea prin transformare*. În chipul acesta, după știri comunicate de Goncourt, madame Bovary trebuia să devie o bătrînă devota și castă. Personajul acesta a fost realizat de Flaubert în nuvela *Un coeur simple*, în timp ce madame Bovary devine provinciala romantică și nefericită pe care o cunoaștem. Alteori însă substituția nu ajunge să se consume, și atunci viziunea nouă, apărută în cursul dezvoltării celei vechi, intră ca un episod mai mult sau mai puțin important în unitatea planului întezărit de la început. Este ceea ce Paulhan numește *dezvoltarea prin deviere*. Acestui tip de invenție îi aparțin toate operele conținînd episoade neunificate deplin, toate compoziții ile literare, muzicale sau chiar plastice a căror structură este mai divergentă. Comparînd o tragedie de Racine cu una de **Shakespeare** avem, după toate probabilitățile, în primul caz rezultatul unei **dez** voltări prin evoluție reflexivă, și în cel de al doilea, produsul **unei** dezvoltări prin deviații succesive, în cadrul unei unități menținute pe cale reflexivă sau spontană. Alteori, viziunea nouă apărută în cursul dezvoltării celei vechi nu o înlocuiește pe aceasta și nici nu i se asociază în lăuntrul unei unități precare, ci se constituie ca centrul unei sinteze noi, al unei opere deosebite. Este ceea ce am putea numi *dezvoltarea prin bifurcare*. Astfel, ne povestește R. Wagner că poemul *Moartea lui Siegfried* debuta prin niște scene din care a apărut ideea *Crepusculului zeilor*, în care au intrat ca primul act.⁸ Tot astfel, în prima redacție a lui *Tristan* exista un episod în care eroul muribund primește vizita lui Parsifal, rătăcind în căutarea Graalului. Pînă la urmă, Wagner elimină însă acest episod.

și înlocuind figura lui Tristan cu aceea a lui Amfortas, vechea scenă care nu se încadra bine în planul lui Tristan devine celula din care se formează opera *Parsifal*.⁹

Iată deci drumurile invenției. Concepția operei este terminată; trebuie acum realizată într-un material, turnată într-o expresie comunicabilă. Am admis prin ipoteză că invenția este un proces absolut anterior luării de contact cu un material și încercării de a întocmi o expresie. În realitate, rari sînt artiștii care trec la realizarea operei abia după ce au desăvîrșit planul ei, stăpînind-o ca viziune internă pînă în ultimele ei detalii. Mai numeroși ni se pare a fi aceia care nu inventă decît executînd. „Nu gîndesc decît cu creionul în mînă", spunea odată Miguel de Unamuno ziaristului francez Lefevre. Invenția este adeseori un proces adînc întrepătruns cu execuția: o împrejurare despre care ne vom da mai bine seama acum.

d) EXECUȚIA

Înțeleg prin *execuție* toate actele grație cărora artistul izbutește să organizeze viziunea sa internă într-o expresie comunicabilă. Munca artistului se orientează în această fază în direcția unei citiri mai atente în sine și în aceea a obținerii unei valori asimilabile și de alți oameni. Puterea expresivă a artistului este solicitată cu precădere în aceste momente. Îndoita intenție *reflexivă* și *activă* a expresiei, despre care am vorbit în partea întâi (p. 25 și urm.), alcătuiește cadrul în care se dezvoltă lucrarea execuției. Artistul încearcă a se exprima pe sine și pentru restul oamenilor. În acest scop, el prelucrează un material concret sau un material de imagini, în așa fel încît aceste materiale să cuprindă și să vehiculeze viziunea sa. Este greu a distinge în munca execuției unde încetează lucrarea tălmăcirii de sine a artistului și unde începe opera tălmăcirii pentru alții. Aceste două activități ale organizării execuției se confundă mai tot timpul. Execuția unei opere de artă se face în prezența a doi martori invizibili, propria conștiință a artistului și reprezentarea unui public anumit, 268 pe care artistul dorește să-l atingă cu opera sa. Dar după cum acest public este închipuit mai larg și mai eterogen sau mai restrîns și mai apropiat de propriul fel de a fi, artistul se simte mai puțin sau mai mult îndreptățit de a reda pentru publicul cel mare și opere făurite pentru un cerc mărginit de inițiați; opere care ies în întîmpinarea funcțiunilor celor mai generale ale conștiinței și opere care reclamă o atitudine specializată și funcțiuni sufletești mai rare. Sînt opere care nu presupun în contemplatorii lor virtuali decît un anumit grad de atenție, nivelul comun al judecății și raționamentului, împreună cu o facultate normală a reacției emotive; există însă opere care reclamă capacitatea unor intuiții de un tip mai rar, cum ar fi, de pildă, intuiția esențelor spirituale.¹ Cele dintîi sînt mai socializate, cele din urmă, mai individualizate. Unele tind către expresia generală, celelalte către soliloc. Dar chiar în acest din urmă caz opera rămîne o expresie, și ca atare conține în sine, fie chiar într-un grad minimal, intenția de a se comunica.

Pentru a se comunica, opera trebuie să întocmească o unitate și, de fapt, preocuparea de căpetenie a artistului în faza execuției este de a pune în legătură elementele variate ale operei sale, astfel încît precedentul să pregătească și să justifice consecventul pînă în clipa în care termenul final al operei pare a se dezvolta organic din tot ce i-a premers. Observația valorează nu numai pentru artele muzice, dar și pentru cele plastice, întrucît și asimilarea acestora din urma se produce într-o ordine succesivă.

Ultimul detaliu într-o frescă trebuie să consune cu întregul ei. Artistul nu pierde niciodată din vedere această relatare a părților la totalitatea lor. Dacă preocuparea sa ar slăbi în acest punct, opera și-ar pierde virtutea de a se transmite. Căci sufletul nu primește și nu reține decît lucruri care se înfățișează cu o anumită unitate, respingînd și eliminînd pe cele cu totul disparate și incoerente. Nevoia de a pune în relație, de a motiva, de a pregăti a fost adeseori notată de artiștii care s-au descris lucrînd. Așa notează odată Andre Gide, în timp ce compunea unul din romanele sale: „Trebuința de a mă reurca mereu în trecut, pentru a explica orice eveniment. Cel mai mic gest cere o motivare infinită. Mă întreb neconținut: un efect asemănător ar fi putut rezulta din alte cauze? Totdeauna trebuie însă să recunosc că luail n-ar fi fost cu puțință și că era nevoie tocmai de toate acestea; o

singură cifră dacă s-ar fi schimbat, produsul ar fi fost falsificat. Problema mea nu este cum să *izbutesc*, ci cum să *durez*. De multă vreme nu mai

urmăresc să-mi câștig procesul decît în apel. Nu scriu decît pentru a fi recitat."² în adevăr, la recitare, motivarea, înlănțuirea părților în întreg apare mai limpede, și scriitorul care cheamă mărturia recitării vrea să se vadă confirmat în traliul execuției sale. O atitudine ca aceea pe care o notează Gide este una din cele mai caracteristice ale artistului în timpul execuției. Dar pentru a afla nu numai stipularea acestei atitudini, dar însăși dovada activității ei, trebuie să recurgem la comparația feluritelor schițe care au premers întocmirea definitivă a unei opere. Prin norocul unei împrejurări foarte rare, avem pentru poeziile lui Eminescu documente complete ale migăloasei munci de elaborare care preceda darea lor la iveală. Publicate de curînd prin îngrijirea d-lui Constantin Botez, după manuscrisele păstrate de Academia Română, aceste schițe premergătoare constituiesc un material de mare valoare pentru studiul creației artistice, îl vom folosi și noi, reproducînd cele șapte schițe care au condus la forma definitivă a sonetului *Trecut-au anii...* (M. Eminescu, *Poezii*, ediție îngrijită de Const. Botez, „Cultura națională”, 1933, p. 501-502). Străbătîndu-le, cititorul va putea urmări lucrarea de adaptare a părților la atmosfera întregului, așa cum acesta s-a precipitat aproximativ, încă din primul moment, în versul final. Cuvintele închise între paranteze sînt șterse de Eminescu. Vom păstra în totul felul său de a scrie.

SCHIȚA I

- 1. Sburat-au anii ca un stol (pălc) de presuri
- 2. (lipsește)
- 3. Ca amintire cu zimbire amară.
- 4. Cu ale tale gînduri în zădar me-mpresuri
- 5. Căci îmi aduci cîntări (de odinioară) din altă țară
- 6. (lipsește)
- 7. (Și cu) Nici a poveștilor duioase eresuri
- 8. (Ce dimineața mea o-nseninară) Zarea vieții mele-nseninară
- 9. Să scot un sunet din trecutul vieții 10. Să fac o liră ca din nou să tremuri
- I I . în van cu mîna mea pe coarde lunec
- 12. Pierdut e tot în zarea tinereții
- 13. Și nu trezesc cîntări din alte vremuri
- 14. Mereu tot crește noapte-n urma mea, mă-ntunec.

SCHIȚA II

- 1. (ca în schița I)
- 2. (lipsește)
- 3. O amintire cu zimbire-amară
- 4. Cu (-a tale) mii de gînduri în zadar me-mpresuri
- 5. Azi nu mă mișc-așa cum mă mișcară
- 6. (lipsește)
- 7. Ale poveștilor duioase-eresuri
- 8. Cari (-nceputul vieții) dimineața mea o-nseninară
- 9. Să scot un sunet din trecutul vieții
- 10. Să fac o liră ca din nou să tremuri
- I I . (ca în schița I)
- 12. (ca în schița I)
- 13. (ca în schița I)
- 14. Iar noaptea crește... mă-ntunec

SCHIȚA III

- 1. (Sburat-au (anii ca un pălc de presuri) (ani ca stoluri lungi pe șesuri) O visuri dulci, o stol pierdut în șesuri
- 2. (lipsește)
- 3. (O tinerețe cu zimbire (amară) Căci nu m-ating așa cum mă mișcară

- 4. (Cu mii de gînduri în zadar mă-mpresuri) Ale poveștilor duioase eresuri
- 5. (Azi nu mă mișc-așa cum mă mișcară) Cînd resăritul meu 1-inseninară
- 6. (lipsește)
- 7. (Ale poveștilor duioase-eresuri) (Cu mii de gînduri azi în van mă-mpresuri) Zadarnic astăzi calea mi-o împresuri
- 8. (Ce resăritul meu 1-inseninară) (Ce tinerețea mea. o primăvară) Cu mii de flori, tu nouă primăvară
- 9. (ca în schițele 1 și 11)
- 10. (ca în schițele 1 și 11)
- 11. (ca în schițele 1 și 11)
- 12. (ca în schițele 1 și 11)
- 13. (ca în schițele I și 11)
- 14. Iar (noaptea) umbra crește-n urma mea... mfi-ntunec. SCHIȚA IV

- 1. Copil eram cînd neguri albe-n șesuri
- 2. Luceau ca-n visul unei nopți de vară
- 3. (Cînd luna trece din pădurea rară) Iar luna trist lucea din frunza rară
- 4. (Stăpîna unei lumi) Dănd viață unei lumi de dulci eresuri
- 5. Ce mintea mea adînc o fermecară
- 6. (lipsește)
- 7. Azi în zădar cu umbre moi me-mpresuri
- 8. (O ceas) Moment al tainei asfințit de sară
- 9. Ca să mai smulg un sunet dulce vieții
- 10. Ca-n vis ceresc din nou să mă cutremuri
- 11. Cu mîna mea-n zadar pe liră lunec
- 12. Pierdut e tot ca zarea tinereții
- 13. (lipsește)
- 14. Iar noaptea crește-n urma mea... me-ntunec. SCHIȚA V

- 1. O tinerețe ca (ceața de pe) neguri de pe șesuri
- 2. V-ați dus și vecinie nu vă-ntoarceți iară
- 3. Azi nu mă-neîntă cum me (mișcară)-ncăntară
- 4. Povești și doine, farmece, eresuri
- 5. Ce anii mei de-ntăiu i-nseninară
- 6. (lipsește)
- 7. Cu a tale umbre în zădar me-mpresuri
- 8. Moment al tainei asfințit de sară
- 9. Să smulg un cântec din trecutul vieții
- 10. (lipsește)
- 11. Zadarnic mîna mea pe liră lunec
- 12. (lipsește)
- 13. (lipsește)
- 14. Iar (timpul) umbra crește-n urma mea... me-ntunec.

272

SCHIȚA VI

- 1. Trecut-au ani (i), ca (stol de) nouri lungi pe șesuri
- 2. (lipsește)
- 3. Căci nu mă (mișcă așa)-ncăntă azi cum mă mișcară
- 4. (lipsește)
- 5. (Ce resăritul meu 1-inseninară) (Ce fruntea-mi de copil o) Ce pe-a mea frunte de copil sburără
- 6. (lipsește)
- 7. Azi în zădar cu raze vii me-mpresuri

8. O (timp) ceas al (doinei) tainei, asfințit de sară
9. (lipsește)
10. (lipsește)
11. Cu mână mea în van pe liră alunec
12. (lipsește)
13. Și mute sînt cântări din alte vremuri
14. (lipsește)

SCHIȚA VII

1. Trecut-au ani ca nouri lungi pe șesuri
2. (lipsește)
3. (lipsește)
4. (lipsește)
5. (lipsește)
6. (lipsește)
7. (lipsește)
8. (lipsește)
9. Spre-a smulge un sunet din trecutul vieții
10. Spre-a face, suflet, ca din nou să tremuri
11. (lipsește)
12. (lipsește)
13. (lipsește)
14. (lipsește)

FORMA DEFINITIVĂ

1. Trecut-au anii ca nori lungi pe șesuri
2. Și niciodată n-or să vie iară,
3. Căci nu mă înfîntă azi cum mă mișcară
4. Povești și doine, ghicitori, eresuri
5. Ce fruntea-mi dc copil o-nscinară,
6. Abia-nțelese, pline de-nțelesuri,
7. Cu-a tale umbre azi în van mă-mpresuri
8. O ceas al tainei, asfințit de sară.
5. Să smulg un sunet din trecutul vieții,
10. Să fac, o suflet, ca din nou să tremuri
11. Cu mîna mea în van pe liră lunec;
12. Pierdut e totu-n zarea tinereții
13. Și mută-i gura dulce-a altor vremuri,
14. Iar timpul crește-n urma mea... mă-ntunec.

Comparete cu forma definitivă, cele șapte schițe premergătoare ale sonetului *Trecut-au anii...* ne permit a arunca o privire edificatoare în laboratorul de poet al lui Eminescu. Prima constatare care ni se impune este că încă din cea dintîi schiță, ultimele versuri sînt mai apropiate de forma lor definitivă decît cele dintîi. Sentimentul general al sonetului, simțirea dezamăgită a copilăriei pierdute și a cufundării în marele noian al timpului, găsește în primul moment expresia ei aproximativă. Exclamația/wă-«/«/fec apare încă din cea dintîi schiță și rămîne pînă la sfîrșit. De asemeni, comparația cu lira care nu mai răsună sub atingerea poetului și figura pierderii *înzarea tinereții* sînt cristalizări ale primului moment. Problema poetului era să găsească pentru acest final, destul de repede întrezărit de la început, prima parte bine adaptată. Operația nu s-a dovedit ușoară. 11 vedem încercînd comparația anilor trecuți cu un stol sau pîlc de presuri. Abia în a patra schiță comparația aceasta este abandonată, în avantajul figurii: *neguri albe-n șesuri*, al căror miraj plin de farmec poetul putea constata că s-a risipit acum. Schița a cincea experimentează din nou această soluție, care însă nu se menține, și în cea de a șasea apare timid ipoteza justă: *Trecut-au anii ca nouri lungi pe șesuri*, nu fără o întoarcere de o clipă către soluția comparației cu un *stol de...* Fără îndoială că asemănarea cu norii este mai potrivită, mai bine adaptată sentimentului general al poeziei decît comparația cu stolul de păsări. Norii alcătuiesc o imagine mai încet schimbătoare și mai fluentă.

Lenta alunecare a masei lor pe cer sensibilizează mai bine scurgerea vieții decît rapida brăzdare a cerului de un cîrd de păsări. Cine meditează la viața trecută o resimte ca pe o desfășurare înceată. Există fără îndoială, în cazul pe care psihologia l-a denumit *eul muribunzilor* (*le moi des mourants*), viziunea într-un raccourci rapid a momentelor capitale ale vieții. Dar Eminescu n-a vrut să redea această viziune catastrofală, ci una mai lentă, așa cum se poate înscrie în cadrul unei melancolii retrospective. Versul ultim vorbea de altfel de *o creștere a umbrei* (mai tîrziu a *timpului*), prin urmare de un proces gradual și mai lent, pe care l-ar fi bruscăt asociația cu reprezentarea ritmicii mai accelerate a pilcului de păsări traversînd cerul. Nu încape nici o îndoială că finalul poeziei a determinat debutul ei. „Nu scriu decît pentru a fi recitat”, nota Gide. Trebuie în adevăr să recitim sonetul lui Eminescu pentru a observa toate legăturile organice dintre părți și felul în care ele pregătesc accentul final și întregesc atmosfera totalului. Impresia unității este limpede chiar de la prima lectură; dar numai cea de a doua o promovează la rangul unei cunoștințe, al unei stăpîniri intelectuale a obiectului. Ne oprim cu analiza noastră aci. Cititorul o poate continua însă pe seama sa, pentru a observa și în alte detalii, în alte substituii treptate de imagini sau termeni lucrarea de adaptare a părților la întreg, al cărei principiu am dorit să-l stabilim aci.

Dacă este însă așa, se înțelege că limitarea exterioară a unei compoziții artistice, întinderea ei nu poate fi niciodată arbitrară. Este ceea ce susține totuși P. Valery cînd scrie: „Un poem nu este niciodată isprăvit. Un accident îl determină totdeauna, dăruindu-l publicului, oboseala, cererea editorului sau încolțirea unei poeme noi. Niciodată însă starea propriu-zisă a operei... nu ne spune că n-ar mai putea fi împinsă mai departe, schimbată sau considerată ca o primă aproximație sau ca originea unei cercetări noi.”³ „Opera, adaugă Valery în altă parte, apare cititorului ca o construcție încheată și care nu mai este dependentă de timp, pe cînd pentru autorul ei ea este mai degrabă o fișie smulsă accidental din *totalul* său interior, că o formă de trecere.”⁴ Astfel de încercări de relativizare a creației artistice se izbesc însă de unele obstacole. Dimensiunea și limitarea unei lucrări ni se par a fi mai degrabă produsul unui calcul estetic. Printre cele dintîi preocupări, pe care Ed. Poe mărturisește a le fi avut în timpul compunerii poemei sale *Corbul*, era și aceea de a stabili întinderea operei sale. în principiu, Poe se declară pentru poemele scurte, singurele care pot garanta o unitate de impresie. Enormul *Paradis pierdut* al lui Milton n-ar fi decît o succesiune de poeme mai restrînse, între care legăturile nu sînt totdeauna poetice. Excitația intensă pe care trebuie să o producă poezia nu poate fi decît scurtă sau este amenințată să nu se formeze. *Corbul* trebuia ferit de acest risc: lungimea lui fu fixată la aproximativ o sută de versuri. Alături de limitarea exterioară, pentru motive cu totul generale, despre care vorbește Poe, există și o limitare derivînd din natura viziunii care trebuie exprimată. Intuiția psihologică a lui Proust nu se poate limita în cadrul schiței lui Maupassant. Michelangelo nu se putea realiza executînd statuete. Preciziunea plastică a viziunii lui Heredia îl destina limitelor reduse ale sonetului. Hugo sau Lamartine aveau nevoie de spații mai întinse, care să cuprindă revărsările lirismului lor generos. Marginile exterioare ale unei creații artistice rezultă astfel din caracterul expresiei pe care aceasta o conține. Una din acțiunile care compun faza execuției este deci, orice ar spune Valery, și proporționarea întregului, cum și a felurilor părții în interiorul lui. Dacă n-ar fi așa, cum am putea vorbi de opere care au „lungimi” sau de unele care au părți abia „schițate”, cum am puteajudeca romancierii care n-au speculat îndeajuns subiectul lor sau pictorii care, tratînd cu minuție fizionomia unui portret, au „indicat” abia miinile sau vestmintele etc. Din punctul lui de vedere subiectiv, este deci de presupus că artistul *simte* că a ajuns la limita expresiei sale sau că a

rămas sub această limită și că felurilele părți ale compoziției dețin locul care li se cuvenea sau că nu l-au ocupat încă în întregime. Acest sentiment alcătuiește unul din regulatoarele lucrării în faza execuției.

În sfârșit, după cum am arătat și înainte, munca execuției se amestecă foarte adeseori cu aceea a invenției. Transformările, deviațiile și bifurcărilor, despre care am vorbit anterior, sînt adeseori concomitente cu efortul de a organiza o expresie. „Adevăratul scriitor, observă-Valery, își părăsește ideea în folosul unei alteia, care îi apare căutînd cuvintele celei voite.”⁵ Se cunosc apoi „descoperirile” literare ale poezilor în momentele în care caută rimele versurilor lor: împrejurarea a fost adeseori observată. În genere, convențiile formale cărora artistul li se supune printr-un act deliberativ, ținînd de faza execuției, sînt bogate în consecințe inventive. „Ideea vagă, scrie Valery, intenția, impulsia imagistică abundentă sfărîmîndu-se de formele regulate, de interdicțiile invincibile ale prozodiei convenționale, fac să se nască lucruri noi și figuri neprevăzute. Există consecințe uimitoare ale acestei coliziuni a voinței și sentimentului cu insensibilitatea convențiilor.”⁶ Vechea înțelegere a execuției ca un simplu act de transcriere a invenției, gata în întregime mai înainte ca execuția să înceapă, face parte din prejudecățile unei psihologii naive. O analiză mai apropiată de realitatea vie a creației o elimină cu desăvîrșire.

e) ELEMENTE RAȚIONALE ȘI IRAȚIONALE ÎN PROCESUL CREAȚIEI .

Pentru punctul de vedere al unei psihologii mai vechi, creația artistică alcătuia un proces exclusiv irațional. Drumurile ei erau socotite că se desfășoară în afară de rațiune și se apropie de ale delirului mistic. Ne-o spune Platon în dialogul *Ion*, prin gura lui Socrates. Analiza pe care am întreprins-o mai înainte ne arată că printre felurilele etape ale procesului creator, inspirația este aceea pătrunsă în mai mare măsură de elemente iraționale. Procesul rațional se caracterizează, în adevăr, prin mediațiuni succesive și prin sentimentul de activitate proprie al aceluia în sufletul căruia se desfășoară. Nu putem vorbi de rațiune acolo unde subiectul psihologic nu se simte autorul stărilor sale sufletești și unde acestea nu se angrenează în așa fel, încît rezultatele finale să fie atinse în mod conștient și voit prin intermediul tuturor etapelor anterioare. Acesta este tocmai cazul inspirației, stare prin excelență spontană și pasivă, lipsită așadar de atributele proprii rațiunii. De altfel, inspirația poate interveni de mai multe ori în decursul procesului creator. Ceea ce am numit invenția prin transformare, deviere sau bifurcare reprezintă un proces abătut de la țința lui primitivă prin mîmîntarea uneia sau mai multor inspirații noi.

Dar pe lîngă aceste elemente iraționale, procesul creator cuprinde și elemente raționale, pe care ar fi o greșală să ni le ascundem. Nu vom merge totuși pînă la exagerarea unui Ed. Poe, care am văzut că se reprezenta compunînd poetic, așa cum ar fi dezlegat o problemă de matematică. Nu vom urma întru totul nici părerea lui Paul Valery, care afirmă că „o dată cu cea mai neînsemnată ștersătură, principiul inspirației totale este ruinat. Inteligența șterge ceea ce zeul a creat în chip imprudent”¹. Inspirația este *primum movens* al creației. Inteligența discursivă, rațiunea, intervine după aceea; rolul ei este însă incontestabil și trebuie pus în lumină.

După cum a arătat foarte bine J. Volkelt, creația artistică este pătrunsă de acte raționale, aparținînd îndoitei categorii a gîndirii *cauzale* și *finale*¹. Astfel, cînd un artist, un povestitor sau un pictor imaginează un conținut,

asociația de date care se produce în această împrejurare se face după categoria cauzalității. Dacă la un moment dat, într-un roman sau o dramă, un personaj se comportă într-un fel sau altul, lucrul se explică și din împrejurarea că anumite cauze au fost presupuse de artist că au influențat atitudinea sa. Alteori însă, din pricina unor scopuri pe care povestitorul sau poetul dramatic le atribuie personajelor sale. Este deci cu neputință ca unul sau altul să gîndească o fabulație oarecare, adică să asocieze într-o acțiune sau povestire unitară un anumit număr de date, fără să nu întrebuițeze categoriile raționale ale cauzalității și finalității. Observația valorează nu numai pentru poet, dar și pentru artistul plastic. Dacă un personaj dintr-o pînză cu mai multe persoane are o expresie sau alta, lucrul se explică și din pricină că mediul lucrează asupra lui într-un anumit fel. Dacă pînză reprezintă două persoane dialogînd, una din ele are o expresie determinată de faptul că cealaltă i-a adresat tocmai o întrebare din *cauza* acestei întrebări. Tot astfel, expresia sau atitudinea personajelor pot fi determinate și de *scopul* în vederea căruia ele se pregătesc să desfășoare o acțiune oarecare. În toate aceste cazuri, Volkelt are dreptate să observe că intenția artistului, slujindu-se voit de mediațiunea categoriei de cauză sau scop, aparține tipului de activitate rațională.

Dar artistul nu dezvoltă acte raționale numai în legătură cu fabulația operelor, dar și cu plasticizarea lor. Astfel, după ce presupunem că artistul a gîndit un subiect, el caută să-l întocmească într-o expresie comunicabilă. Faza execuției este pătrunsă deopotrivă de numeroase acte raționale. Execuția se produce cu o neconțință referire la condițiile materialului care va servi la interpretarea concepției. Am arătat încă din primul volum¹ (p. 88 și urm.) că nu orice material este apt pentru orice subiect. Există o anumită afinitate între unele subiecte și unele materiale. Nu poți să execuți o statuie eroică în porțelan, după cum nu poți tăia miniatura unei dansatoare în granit. Dar deși viziunea artistică este adeseori o viziune în material, adaptarea materialului la subiect și dimpotrivă nu se produc totdeauna cu spontaneitate. Sînt necesare uneori acte de cumpănire, de reflecție, mediațiuni ale rațiunii. Astfel de mediațiuni apar și atunci cînd trebuie să alegi printre mai multe mijloace tehnice. Sînt în poezie unele subiecte care reclamă mai degrabă mijloacele rapide ale dramei decît descrierile analitice ale romanului. Sînt viziuni care pot fi mai bine exprimate liric și altele care cer expunerea obiectivă și impersonală a epicii. În toate aceste ocazii, pentru a nimeri calea cea bună, cînd viziunea nu este din primul moment categorică, sînt necesare acte de cumpănire, de amănunțire a avantajelor sau neajunsurilor pe care în raport cu un anumit subiect îl reprezintă o tehnică sau alta. Alegerea printre mai multe alternative, cîntărite în posibilitățile lor, nu este însă un act spontan, ci unul mediativ și rațional. În fine, sînt opere de artă cu o finalitate practică, precum unele produse ale artelor decorative sau operele arhitecturii. O construcție adaptată nevoilor unei primări i. unor hale sau unei gări nu poate fi numai produsul viziunii inspirate, dar și al activității raționale a spiritului, care lucrează, după cum a arătat Volkelt, prin mediațiunea reprezentării unui scop. Existența actelor raționale în creația artistică este un fapt evident. Volkelt le recunoaște, numindu-le însă de preferință acte de gîndire și atribuindu-le clasei *gîndirii latente*. „Trebuie deosebit, scrie Volkelt, între actele de gîndire orientate în chip conștient către cunoaștere și între efectul latent al unor acte de gîndire exercitate mai înainte, între rînduirea conștientă a reprezentărilor conform categoriilor și aplicarea acestor categorii devenite habitudini ale minții, între înlănțuirea actelor de cunoaștere prin categorii și funcțiunea involuntară a categoriilor în unele acte, care nu aparțin cunoașterii.”³ Creația artistică ar cuprinde numai pe acestea din urmă. Cînd un poet

¹ Prima ediție a *Eстетicii* a apărut în două volume. Volumul întâi cuprindea părțile I, II și III (n. ed.).

dramatic organizează replicile personajelor sale după categoria cauzalității sau a finalității, el nu o face decît pentru că aceste categorii s-au fixat spontan, și nu mediativ. Este aceasta totdeauna adevărat? Cine studiază fără nici o prejudecată creația artistică nu trebuie să recunoască atîtea momente de îndoială, de cumpănire, de comparație, de alegere, tot atîtea momente ale mediațiunii raționale? Analistul atent și minuțios care era Volkelt nu putea să le nesocotească, deși le trece în clasa *actelor ajutătoare (Hilfsakte)*, care intervin atunci cînd creația devine șovăitoare.⁴ Ce-i dă însă dreptul lui Volkelt să distingă între acte creatoare propriu-zise și unele care sînt numai ajutătoare? Desigur, nimic altceva decît vechea prejudecată iraționalistă, care nu putea recunoaște intervenției rațiunii decît un rol secundar și periferic. Această prejudecată trebuie însă întrecută. Creația artistică este un proces complex, și înlăuntrul lui analiza neprevenită trebuie să distingă deopotrivă acte ale spontaneității iraționale și acte ale mediațiunii raționale. Numai dozajul acestor două feluri de acte este deosebit, după tipul căruia artistul îi aparține. Dar cu aceasta ne apropiem de o nouă problemă.

3. TIPURI DE CREAȚIE ȘI TIPURI DE CREATORI

Analiza procesului de creație a scos de mai multe ori la iveală diferențieri individuale în felul lui de a decurge. Amîntîmpinat astfel cazuri de creație în care faza preparației coincide cu întreaga experiență trecută a artistului și altele în care realizarea operei este precedată de o preparație anume condusă în vederea ei. Sînt opere care se înalță spontan din tot ce artistul a trăit, a văzut, a simțit și a gîndit, și altele 280 care, deși nu se dispensează de această contribuție difuză a experienței, folosesc și unele lucrări pregătitoare, deopotrivă cu ale savantului care strînge documente, le compară și le clasifică. Cu cel dintîi din aceste feluri ale pregătirii se leagă tipul creației inspirate, cu cel de-al doilea creația laborioasă, aceea în care lucrările execuției sînt predominante. Sînt opere care se realizează aproape în întregime sub dicteul mconștientului, și fie că totalitatea lor se întocmește prin dezvoltarea unitară a unui germene inițial, fie prin devieri sau transformări succesive, ele sînt produsul unei elaborări iraționale. Artistul primește un dar mai mult decît cucerește un bun sau cîștigă o luptă. Sînt însă opere obținute în cea mai mare parte a lor prin numeroase acte deliberative, printr-o intervenție mai activă a funcțiunilor rațiunii. Creația irațională și rațională, sau mai bine spus, preponderent irațională și preponderent rațională, sînt cele două tipuri pe care le poate stabili cercetarea în analiza procesului creației.

Tot astfel, dacă luăm seama la felul în care una sau alta din însușirile structurii artistice determină complexiunea acesteia, putem obține mai multe tipuri de creatori. Există, de pildă, artiști dominați de funcțiunile intuitivității; remarcabili prin darul de a reține și reproduce trăsături sensibile din realitate, mai mult decît de a obține combinații noi ale fantaziei. „*Vos illuminations? Mais simplement en mc frottant lesyeuxj'enfais de bienplus belles* ”, se întreabă și exclamă Jules Renard.¹ Exclamație dintre cele mai caracteristice. Arta lui este făcută din însumarea unor trăsături sensibile ascuțite, dintr-o seamă de instantanee foarte originale prin punctul lor de vedere. Puterea lui de observație este în tot cazul superioară facultății de a compune și inventa. Materialul

procurat de percepția sensibilă este atît de covîrșitor în cazul lui Jules Renard, încît artistul din el nu l-a putut domina niciodată. Cine citește jurnalul lui intim găsește substanța a zeci de volume, pe care acest scriitor nu le-a putut compune, tocmai din pricina înzestrării sale mai slabe în sarcina de a grupa miile de trăsături răzlețe care se arătau ochiului său de incomparabil observator. Astfel de afirmații se pot face și despre unii artiști plastici, ca Toulouse-Lautrec sau Constantin Guys, a cărui inspirație Baude-laire o compara cu „bucuria cu care copilul absoarbe forma și culoarea”.² Toți acești artiști observă mai bine decît inventă și compun, iar capodoperele lor pot fi cu mai multă ușurință găsite printre schițele lor, printre impresiile și notațiile lor fugitive.

Dar pentru a înțelege mai bine tipul artistului intuitiv, este poate necesar a-l compara cu acela al artistului fantastic sau vizionar. A-cesta nu se mai simte dependent de realitate. Artistul intuitiv nu pierde niciodată din vedere cît de mult datorește realității exterioare. Tipul artistului care i se opune se simte înclinat să subvalueze importanța „modelelor” exterioare, în avantajul spontaneității fantaziei și viziunii sale interne. Teoria acestui tip artistic a exprimat-o odată Novalis în termenii cei mai clari. „După cum pictorul, scrie Novalis, privește obiectele vizibile cu alți ochi decît omul comun, tot astfel, poetul trăiește evenimentele lumii exterioare și interioare în alt chip decît omul obișnuit. Nicăieri însă mai mult decît în muzică nu este mai izbitor faptul că spiritul este acela care poetizează lucrurile și transformările materiei și că frumosul, adică obiectul artei, nu ne este dat și nu se găsește gata făcut în fenomene. Toate tonurile pe care le produce natura sînt brute și lipsite de spirit. Numai sufletului muzical îi apar melodice și semnificative vuietele codrului, șuietul vîntului, cîntecul privighetorii și murmurul izvorului. Muzicantul extrage din sine esența artei sale, și nici cea mai ușoară bănuială că ar imita nu poate să-l atingă. E drept că pictorului i se pare că natura vizibilă îi prepară drumul și că ar fi pentru el un model inaccesibil. De fapt, însă, arta pictorului este tot atît de independentă, ea răsare tot atît de *a priori* ca și arta muzicantului. Numai că, față de aceasta, pictorul se servește de un limbaj de semne înfinit mai greu. Pictorul zugrăvește de fapt cu ochiul său. Arta sa este arta de a privi ordonat și frumos. Vederea este pentru el o activitate prin excelență plăsmuitoare...”³ Această clasă de artiști, din care fac parte un Tintoretto, un Rembrandt, un Piranese etc, a descris-o odată H. Focillon. Vizionarii, scrie acesta, „pun în evidență ceea ce este mai îndrăzneț și mai liber în genialitatea creatoare, o putere de divinație concentrată asupra domeniilor celor mai misterioase ale reveriei umane, precum și efectele unei optici speciale care 282 alterează profund lumina, proporțiile și chiar densitatea lumii sensibile. Cineva i-ar putea crede că se simt stînjiți în limitele spațiului și ale timpului. Interpretează mai mult decît imită și transfigurează mai mult decît interpretează.”⁴ „Rezonanța” lor „psihică” este cu mult mai mare decît în cazul artiștilor intuitivi. Din aceste adîncimi urcă peste aspectele cele mai familiare, în pînzele lui Rembrandt, ceva asemănător cu „reflexul unei lumi necunoscute”. Iar desenele unui Daumier, un alt mare artist vizionar, știu să „degajeze din ființa socială, rotunjită de atîtea atingeri, un fel de bestie imuabilă și sublimă”. Din categoria artiștilor fantastici sau vizionari, caracterizați prin acest exces al fantaziei și prin incontestabila ei preponderență asupra intuitivității, fac parte scriitori ca Gerard de Nerval, Villiers de l'Isle Adam, Gustav Meyrink sau Jean Paul Richter, care rezuma estetica întregii clase afirmînd că miraculosul este în sine poetic: „*Alles wahre Wunderbare ist fur sich poetisch* ”⁵.

Preponderența funcțiunilor expresive determină un alt tip artistic. Interesul acestuia nu se îndreaptă nici către realitatea exterioară, nici către lumea de viziuni ale fantaziei sale, ci către plăsmuirea artistică. Acțiunea de a grupa, de a ordona, de a compune predomină în operele lor intuițiile lumii sensibile și revelațiile fantaziei. Materialitatea operei, procurată de intuitivitate sau imaginație, îi apare artistului plasticizator tot atât de puțin importantă, încât vorbind în **numele** acestuia, deși el însuși aparține unei alte clase, Schiller a putut defini arta ca o „nimicire a materiei prin formă”⁶.

Opera este pentru artistul aparținând acestui tip un miracol de combinații, de potriviri delicate și savante între nenumărate elemente răzlețe. În acest înțeles și-a intitulat Tudor Arghezi volumul său *Cuvinte potrivite*, exprimând de altfel numai o latură a naturii sale complexe. Artistului plâsmuitor îi place să lupte cu constrângerile și rezistențele. Creația este pentru el o victorie asupra materiei. Ne-o spune Theophile Gautier, un artist de incontestabil tip plasticizator, când se adresează poetilor cu recomandăția: *„JSculpte, Urne, cisele: - Que ton reve flottant - Se scelle - Dans le bloc resistant” (L 'art)*. Sferei acestui tip îi aparțin poezii formelor fixe și ai motivelor obiective, pictorii și sculptorii stilizatori. Pe când lucrarea artistului vizionar este adânc pătrunsă de viața intimă a sentimentului, aceea a plasticizatorului vrea să fie rece, impasibilă, impersonală. Nimic din vibrațiile conștiinței subiective nu trebuie să transpară în forma obiectivă a operei. „Artistul, scrie Flaubert, trebuie să facă astfel încât posteritatea să creadă că n-a trăit. Cu cât îmi reprezintă mai puțin pe artist, cu atât mi se pare mai mare. Nu-mi pot nimic figura despre persoana lui Homer sau Rabelais, și când mă gândesc la Michelangelo văd numai din spate un bătrîn cu o statură colosală sculptînd noaptea la lumina faclelor.” La ce bun deci revelațiile înflăcărate, dar foarte deseori trădătoare, ale inspirației? Munca rece, exactă și rațională a execuției este de preferat. Ne-o spune de asemeni Flaubert: „Trebuie să scriem mai *rece*. Să nu ne încredem în acea înflăcărare care se numește inspirație și în care adeseori intră mai multă emoție nervoasă decît forță musculară. În clipa aceasta, de pildă, mă simt foarte dispus, fruntea îmi arde, frazele îmi vin cu ușurință, încît deși de două ceasuri vreau să-ți scriu, lucrul mă recîștigă neconținut. În locul unei idei, găsesc zece, și acolo unde ar fi de ajuns expunerea cea mai simplă, îmi apare o comparație. Sînt sigur că aş putea merge așa pînă mîine la prînz, fără nici o oboseală. Cunosc însă aceste baluri mascate ale imaginației, din care revii cu moartea în suflet, istovit, plictisit, fără să fi văzut decît lucruri false și fără să fi debitat decît prostii. Totul trebuie să decurgă rece și așezat.”⁷

Între tipurile de creatori și tipurile de creație există astfel unele afinități. Intuitivii și vizionarii datoresc mai mult inspirației; plasti-cizatorii, mai mult execuției. Pentru unii procesul creației este pătruns de mai multe elemente iraționale; celălalt face să intervină mai intens funcțiunile rațiunii. Dar aceste conexiuni n-au în ele nimic necesar. Sînt și cazuri care le infirmă. Astfel, Ed. Poe, poet vizionar prin excelență, folosea procedeele raționale ale creației. Iar fantasticul Jean-Paul trece, *în Estetica* sa, prin însușirile caracteristice ale genialității, chibzuință, *die Besonnenheit*. Tipurile nu reprezintă de altfel niciodată unități închise. Ele sînt mai degrabă cazuri limită, între care pot exista nenumărate forme intermediare. 284

4. ETERONOMIA CREAȚIEI ARTISTICE

: a) MOTJVFXE EȚERONOMICF. ALE CREAȚIEI

. • Analiza structurii artistice și a etapelor pe care le străbate procesul creației nu oferă nici un răspuns întrebării: de ce creează artistul? Știind ce forțe sufletești interesează Creația și ce acte succesive o alcătuiesc, nU știm încă ce motive o pun în mișcare. Desigur, artistul creează în primul rînd pentru că este artist. Orice structură sufletească este o fatalitate .Ea tinde să se realizeze cu aceeași necesitate cu care un corp greii în cădere tinde către centrul pămîntului. După cum nu este artist.cine vrea, tot astfel, nu poate să nu fie artist cine are înzestrarea corespunzătoare. Fără îndoială, complexitatea raporturilor sociale care compun soarta externă a unui om poate opri sau devia desfășurarea naturală a darului său artistic. Piatra desprinsă din vîrfurile muntelui poate fi și ea oprită de rădăcinile de pe coastă. Dacă însă nuputem spune cîte talente au fost împiedicate să se **realizeze, putem** recunoaște totuși atîtea vocații care au izbutit să se afirme chiar in **ciuda** împrejurărilor neprielnice. Cazul dotațiilor artistice care **și-au spus** tîrziu cuvîntul, siluind condițiile nefavorabile, este prea cunoscut, pentru a mai fi nevoie să insistăm. Structura este o organizare finalistă a stărilor și'actelor sufletești. Funcționarea ci este determinată de scopuri imanente. Numai sufletele amorfe, nestmeturate își află deter-minările drumului lor de viață în împrejurări externe și întîmplătoare. Sufletele puternice prin structura lor organică găsesc aceste deter-minări înele însele și le înregistrează cu sentimentul unei necesități ineluctabile. ,^SIU trăiesc decît pentru a scrie, notează odată K. Mans-field. Lumea adorabilă... stă în fața mea: mă scald în valurile ei și mă răcoresc. Sînt însă urmărită în același timp de sentimentul unei *datorii* pe care trebuie s-o împlinesc, ca și cum cineva mi-ar fi dat o însărcinare pe care sînt obligată s-o duc pînă la capăt.”¹ Alături însă de acest motiv, rezultat din organizarea finalistă a sufletului artistic, există și motive de un caracter deosebit care îl sprijină pe căile realizării sale. Motivul propriu-zis estetic se împletește tot timpul cu motive extraestetice, și din această unire își extrage o carieră artistică toată forța și eficacitatea ei. Care sînt deci motivele eteronomice ale creației?

Unul dintre aceste motive, vrednic de a fi amintit mai întîi, este nevoia artistului de a se elibera de sentimente care îl apasă sau îl urmăresc și a căror canalizare în direcția împrejurărilor practice ale vieții este, pentru o pricină oarecare, imposibilă. Ceea ce a mărturisit Goethe despre sine, în legătură cu compunerea romanului *Suferințele tînărului Werther*, se potrivește desigur multor artiști: „M-am izbăvit prin această compoziție, scrie Goethe, dintr-un element furtunos, în care mă rătăcisem prin vină proprie și străină, printr-un fel de viață întîmplător și ales, prin premeditare și grabă, prin încăpățîinare și neglijență... îndată m-am simțit ca după o spovedanie generală, vesel, liber și îndreptățit la o nouă viață.”² Creația artistică este, în adevăr, unul din cele mai ingenioase mecanisme, născocite de instinctul de conservare al omului pentru a se elibera de o apăsare care poate deveni primejdioasă sănătății și echilibrului său moral. Cine se pricepe să transforme suferința sa în cîntec sau imagine și să deplaseze astfel accentul subiectiv de la trăire către reprezentarea ei scade în același timp și face tolerabilă intensitatea celei dintîi. Mecanismul eliberator al creației este folosit într-un chip instinctiv de oamenii cei mai simpli. Cine a auzit, de pildă, jalea văduvei din popor, la înmormîntarea soțului ei, luînd forma artistică a bocetului, a putut constata într-o ocazie precisă *și* concretă mecanismul derivativ și valoarea eliberatoare a expresiei artistice. Evident, nu totdeauna motivul eliberării prin creație

joacă același rol, pentru că nu totdeauna artistul se găsește în același raport subiectiv cu opera sa. Există opere prin care artistul se exprimă pe sine și altele întocmite numai pentru exercițiul și încercarea facultăților sale, a fantaziei și puterii lui expresive.³ În *Werther* simțim pe omul Goethe, în *Salammbô*, pe artistul Flaubert. Numai în primul caz impulsul eliberator a lucrat ca un motiv eficient; în cel de al doilea, motivul cteronomic trebuie căutat aiurea.

Dacă eliberarea corectează un exces, *întregirea* prin artă împlinește o lipsă. Mecanismul creației poate fi pus în mișcare nu numai de un preaplin al sentimentului care își caută o canalizare și o deviere, dar și de sentimentul unei insuficiențe. Apăsător poate fi nu numai excesul sentimentului, dar și sărăcia lui. Există o foame pasională, din categoria nevoilor funcționale, care își găsește satisfacția în creația artistică. Viața practică temperează unele sentimente, atenuează unele reacții. În lumea fantaziei sale, artistul trăiește sentimente mai puternice și rare, pe care viața i le refuză de obicei. Acolo găsește el corectarea lipsurilor din viață. Scriind romanul *Werther*, Goethe a încercat și a izbutit să se elibereze de consecințele pasionale ale unei iubiri nefericite. Complînd însă poemul *Hyperion* și evocînd figura ideală a Diotimei, Holderlin a dat satisfacție unei aspirații pe care viața nu i-o împlinise niciodată. Existența practică simplifică apoi individualitatea noastră, impunîndu-i un anumit rol și mărginînd-o la anumite funcțiuni. Fiecare din noi este mai puțin decît ar putea fi. Ființa care se realizează sufocă, în cadrul fiecărei individualități, alte cîteva ființe care s-ar fi putut realiza. Creația artistică le scoate pe acestea din domeniul vag al psihicului, dîndu-le iluzia unei existențe concrete. Mai cu seamă în cazul creației dramatice și epice, artistul se realizează în posibilitățile sale multiple. Plăsmuirea caracterelor tragice sau epice este adeseori pentru poet împlinirea unui destin rămas nerealizat. În sfîrșit, existența practică sărăcește nu numai individualitatea, dar și mediul nostru. Mai ales civilizația urbană și mecanică a ultimului secol a lipsit înconjurimea noastră de mai multe din elementele de pitoresc ale altor vremuri și altor moravuri. Orientalismul scriitorilor romantici și exotismul unora dintre contemporani a oferit totdeauna replica acelei nevoi de culoare, de naivitate sau rafinament pe care împrejurările curente n-au ocazia s-o satisfacă.

Dar creația artistică n-are numai rolul de a elibera sau întregi pe artist; dar uneori și pe acela de *afirma*. Iar prima formă a afirmării de sine este mărturisirea și cunoașterea de sine. Nu se mărturisește, nu se investighează și nu se descrie cine socotește că personalitatea sa n-are o valoare vrednică a fi afirmată. Se știe însă ce loc ocupă mărturisirea în artă. Într-un mare număr al operelor de artă, intenția cea mai adîncă a artistului, deși uneori poate rămîne învăluită, este să se înfățișeze pe sine și o dată cu aceasta să se afirme. Nu numai în poezia lirică, dar și în cea epică și dramatică, apoi în muzică sau în plastică, artistul are adeseori aerul că ne spune: iată cine sînt și iată care este valoarea personalității mele! A doua formă a afirmării de sine prin artă stă în intenția creatorului de a cîștiga o influență asupra publicului său. Puține sînt operele de importanță care nu valorifică un punct de vedere asupra lumii, care într-o intenție a lor mai tănuită nu militează pentru o anumită atitudine. Nu există artist care să nu dorească a-și imprima pecetea spiritului în mentalitatea celor care se apropie de opera sa. În lipsa acestei intenții, opera sărăcește în semnificația ei și își limitează în mare măsură ecoul. Uneori voința de putere a artistului are un sens exclusiv estetic. Ceea ce el dorește este să cîștige aderenți pentru un criteriu personal de valorificare estetică. Căci dacă sînt artiști care cedează gustului public și orientărilor obștești, sînt alții care urmăresc să înmlădieze acest gust și aceste

orientări, răspîndind noi poziții estetice și creînd un public nou. Este ceea ce a pus bine în lumină Nietzsche, unul din pușinii gînditori care a observat rolul afirmației de sine ca motiv al creației artistice., Artiștii greci, poeții tragici, de pildă, compuneau pentru a învinge. Întreaga lor artă nu poate fi închipuită fără întrecere. Buna Eris a lui Hesiod, ambiția, dădea aripi geniului lor. Dar această ambiție voia înainte de toate ca opera să aibă excelența cea mai înaltă în proprii ochi ai făuritorilor ei, așa cum aceștia înțelegeau excelența, fără considerație pentru gustul dominant și opinia generală despre ceea ce este excelent în artă. În felul acesta, Eschile și Euripide rămaseră multă vreme fără nici un succes, pînă ce își formară judecători care să-i aprecieze după regulile pe care ei înșiși le stabiliseră."⁴ În aceeași împrejurare Nietzsche vorbește și de *vanitatea* sau *orgoliul* artiștilor, ca expresie a dorinței de a se afirma și cu preocuparea de a cîștiga sufragiul obștesc sau cu disprețul acestui sufragiu. Vanitatea și orgoliul sînt, în adevăr, motive probabile ale creației artistice. Opera de artă fiind produsul unei individualități, este firesc ca aceasta să se reprezinte pe sine în raport cu propriile sale năzuințe sau cu felul ei de a se răsfrînge în opinia semenilor săi. Poate că multe lucrări de artă ar fi rămas neîmplinite dacă insul care le-a produs n-ar fi rîvnit aplauzele publice sau cununa împletită în singurătate, pe care artistul și-o așază singur pe frunte.

b) ARTISTUL ȘI VIAȚA

Am arătat în partea a treia a acestei scrieri că opera de artă, considerată din singurul punct de vedere estetic, este o plăsmuire izolată din viață, un întreg sustras înlănțuirilor cauzale dintre fenomene și a cărui finalitate se găsește în ea însăși. Urmează de aci că producătorul operei de artă, adică artistul, este natural să se resimtă în unele momente ale existenței sale într-o situație specifică de depărtare de viață, ale cărei nuanțe trebuie să le notăm înainte de a încheia considerațiile noastre cu privire la structura creatorului și la creația artistică. În adevăr, dacă este exact că plăsmuirea artistică își trage atîtea din elementele ei din viață din evenimentele externe și interne ale artistului, nu este mai puțin sigur că acesta din urmă trebuie la un moment dat să părăsească punctul de vedere al vieții, pentru a ocupa pe acela al creației. Iar viața se găsește într-o opoziție categorică cu creația, resimțită ca înstrăinare față de viață, ca adversitate sau dor de viață. Chiar înainte ca insul să devie artist și, ca o stare pur dispozițională, viitorul artist poate înregistra sentimentul particular al acestei distanțe. Un artist ca Andre Gide l-a cunoscut încă din acea clipă patetică a copilăriei, cînd deodată, fără un motiv exterior aparent, sufletul său a gemut sub povara Unei dureroase solitudini morale. N-avea decît unsprezece ani, istorisește Gide, cînd, înapoindu-se de la școală, simți deodată o furtună de sentimente necunoscute pînă atunci. „Ce se întîmplase? N imic* poate... De ce am simțit atunci că mă descompun și, căzînd în brațele mamei mele, zgduuit de plîns, convulsiv, de ce am simțit din nou acea neliniște inexprimabilă, pe carep mai încercasem la moartea vărului meu? S-ar fi spus că deodată s-au deschis zăgazurile nu știu cărei necunoscute mări interioare, al cărei val se afunda enorm în inima mea. Eram mai mult înspăimîntat decît trist. Cum aș fi putut însă explica toate acestea mamei mele, care nu distingea, printre suspinele mele, decît aceste confuze cuvinte, repetate cu deznădejde: Nu sînt la fel ca ceilalți! Nu sînt ca ceilalți!"¹ Această exagerată și turburătoare conștiință a individualității trezite nu putea fi cîștigată decît din situația unei mari depărtări de viață.

Numai sentimentul opoziției față de lume poate exaspera conștiința individualității.

În epoca formației sale, artistul poate să primească de altfel nu numai revelația propriei sale individualități eterogene, dar să trăiască în mod permanent într-o lume atât de subiectivă, încât stabilirea contactului cu lumea exterioară să întâmpine dificultățile cele mai mari. „Dependența mea de vis și viziune, povestește odată romancierul german Jacob Wassermann, eră absolut naivă. Pot vorbi în adevăr despre viziuni, întrucât stări niciodată trăite mai înainte, lucruri și figuri nepercepute altădată mi se arătau într-un mod concret. Am trăit între zece și douăzeci de ani într-o permanentă beție și într-o depărtare de lume care nu lăsa celor care mă însoțeau sau se găseau împreună cu mine decât un înveliș insensibil. Mi s-a spus mai târziu că trebuia să mi se strige la ureche, pentru a mă dezmetici. Aveam accese de extaz, de sălbatecă și tăcută pierdere de sine, și separația mea de lume era îndeobște atât de puternică și dîră, încât toate legăturile se rupeau, rămînînd frînt în două și fără știință de ce mi se întîmplă. Trăiam în ambele sfere cu o încordată atenție, căci atenția este în genere trăsătura fundamentală a ființei mele, dar între ele nu era nici o punte. Într-una puteam fi cu totul calm, în cealaltă cu desăvîrșire exaltat, fără ca între cele două stări să existe vreo comunicare, vreo solie. Toate acestea mă mențineau într-o tensiune neobișnuită, chinuitoare pentru mine și neînțeleasă pentru ceilalți. Uimire și deznădejde erau emoțiile care mă stăpîneau îndeosebi: uimire de cele văzute, contemplete, simțite, și deznădejde că nu le puteam împărtăși nimănui. Alcătuirea mea era astfel întocmită încît știam că ceva neobișnuit și minunat se întîmplă în mine și cu mine, dar despre acestea nu mă simțeam în stare să dau socoteală cuiva. Eram oarecum ca Moise, descins de pe Muntele Sinai, dar care a uitat cele privite acolo și cele auzite de Dumnezeu.”² Sentimentul depărtării de viață, elementul schizoid care intră ca o însemnată parte componentă în unele înzestrări artistice nu putea fi exprimat mai limpede și mai frumos.

Dar dacă semnele acestei îndepărtări de viață pot fi recunoscute la viitorul artist încă din anii copilăriei și ai adolescenței, maturitatea lui o adîncește mai mult. „Am ajuns, scrie Flaubert, să privesc lumea ca un spectacol demn de rîs. Ce este lumea pentru mine? Nu mă voi mai interesa de ea și mă voi lăsa în voia inimii și a imaginației; iar dacă zgomote prea mari vor pătrunde pînă la mine, mă voi întoarce ca Phocion altădată, pentru a întreba: ce este croncănitul ăsta de ciori?”³ Iar Jules de Goncourt: „Între lumea burgheză și noi există o prăpastie. Cugetării noastre, trăind deasupra lucrurilor burgheze, îi este greu să descindă la nivelul vieții obișnuite. Da, facem parte din această lume: vorbim limba ei și îi purtăm mînușile și ghețele lustruite. Și totuși, sîntem răătăciți în mijlocul ei și ne simțim rău”⁴ Artistul nu trăiește viața; el și-o reprezintă și o analizează. Îndepărtarea lui de viață o resimte artistul cu durerea de a se vedea exclus de la suferințele ei reale, dar și de la bucuriile ei. Este ceea ce rezultă dintr-o celebră pagină de confesiuni a lui Guy de Maupassant: „Nici un sentiment simplu nu mai există în sufletul scriitorului. Tot ce vede, bucuriile, plăcerile, suferințele și deznădejdiile sale devin fiulnîn subiecte de observație. Analizează fără voia lui, și fără să termine vreodată, inimile, chipurile, gesturile, intonațiile. Îndată ce a văzut ceva și orice ar fi văzut, întrebarea despre cauza tuturor acestora i se impune numaidecît. N-are un elan, un strigăt, o îmbrățișare care să fie sincere, nici una din acele acțiuni spontane care sînt executate cu necesitate, fără a reflecta, fără a înțelege, fără a-și da seama. Dacă încearcă o suferință, o notează și o clasează în memorie. Înapoiindu-se de la cimitir, unde a lăsat pe acela sau pe aceea pe care o iubea mai mult pe lume, își spune: „Ce lucruri bizare

am resimțit; era ca o beție dureroasă etc....” E ca și cum ar avea două suflete, unul care notează, explică și comentează fiecare senzație a vecinului său, sufletul natural, comun tuturor. Trăiește astfel condamnat a fi, în orice împrejurare, un reflex al său și al altora⁵. Dar aeeastă înstrăinare

de viața adevărată umple inima artistului fie cu dor de .viața de tare se simte respins, fie cu adversitate față de viața pe'care o cunoaște. ca o expresie opusă artei sale. •• '.*..".*!.

Dorul, nostalgia pentru formele naive ale vieții răsuflă și din paginile de confesiune ale lui Maupassant, în *SutVegu*. Dar poate, nimeni nu aredat-o cu un farmec mai contagios ca Thomas Mannîn. nuvela sa *Tonio Kroger*, lată, în adevăr, pe Tonio .Kroger, eroul povestirii, privind de după perdea pe Hâns și, Ingeborg,prietenii-copilăriei lui, înlănțuiți în dans. Inima lor s~âîiehis totdeauna elanului neliniștit al aceluia care îi căuta cu dorul ființei problematice, care este artistul, pentru tot ce este simplu, naiv și fericit. Abia acum înțelege Tonio Kroger motivul mai adînc al vechilor lui-dezamăgiri în dragoste, și inima lui sîngereazăca sub un destin .implacabil.-„Stau între două lumi, se mărturisește cu jale Tonio Kroger, **înnici** unanu mă simt acasă și mi-e greu. Voi, artiștilor, mă numiți burghez, și. burghezii sînt înclinați să mă aresteze., .flu știu;ce mă doare mai mult. Burghezii sînt proști; dar voi, închinătorilor ai frumuseții. care mă socotiți flegmatic și lipsit de fervoare, ar trebui să vă gîndiți că există un mod artistic de a fi, atât de originar și pre- . destinat, încît nici o nostalgie nu-i apare mai dulce și mai demnă de a fi resimțită decât aceea către bucuriile obișnuitului /J/e *Wonrien der Gewohnlichkeit*). ⁶ Nu totdeauna însă artistul emană, din tabăra opoziției lui, aceleași efluvii de simpatie, de bunăvoință, de înțelegere pentru viața comună. Există artiști cantonați într-o poziție estetică intransigentă, de unde nu iradiază decât dispreț și negațurte pentru viața exemplarului uman obișnuit. „Umanitatea ne urăște, scrie odată Flaubert, la rîndul nostru, noi nu o slujim și o urîm, ca una care ne rănește. Să ne iubim deci *în artă*, așa cum misticii se iubesc *în Dumnezeu*, și totul să păleascăîn fața acestei iubiri.” Iar în altă parte, printre multele declarații **în** același sens: „Nu; stimez adînc și cu adevărat decât doi oameni, pe. Rabelaiși Byron, singurii care au scris cu intenția de.a dăuna genului ome-nesc și de a-i rîde în față. Ce poziție imensă ățeea a.omului astfel

292 • *"\ așezat în fața lumii!”⁷ Viața artistului este dominată de legea estetică, aceea a omului comun, de legea morală. Nu este deci de mirare imoralismul unora dintre artiști, intenția lor deliberată de a nesocoti valorile etice. Așa își propune, printre alții, un Pierre Louys într-o interesantă pagină din tinerețe: „Ascetismul este, după părerea mea, inutil și copilăresc. El reține sufletul în cîmpul de luptă al unui război uman, cînd acest suflet este însetat de avînturi subite către cuceriri eterice... Căci virginitatea sufletului meu, Doamne-Dumnezeule, nimeni nu o va avea. Sufletul meu nu va iubi pe nimeni. Sînt sfinxul hermafrodit care creează în afară de sine și numai pentru el o Himeră. Aspir către Ideal, și Idealul izbucnește din gîndurile mele... Nu-mi recunosc alte dorințe decât acelea care au drept scop o plăcere estetică. Pentru că nu vreau să am conștiință de corpul meu, sufletul mi se îndreaptă cu libertate către o țintă inflexibilă: Idealul Frumuseții.”⁸ Poate singurul artist, după știința noastră, care a izbutit să aplaneze conflictul dintre etic și estetic și să arunce o punte între

viața comună și cea artistică este Thomas Mann, înălțat o dată cu aceasta la rangul uneia din cele mai înalte conștiințe ale vremii noastre. Flaubert, ne spune Mann, în una din paginile cele mai adânci ale operei sale, crea în marginea vieții. Creația, desfășurată de el într-o atmosferă de entuziasm artistic puțin obișnuit, era un act de opoziție față de viață și față de formele ei burgheze. Th. Mann ne arată însă cum a câștigat treptat conștiința că arta este pentru el nu tăgăduire a vieții, ci un conținut de viață și împlinirea unei datorii, deopotrivă cu aceea pe care orice burghez, bine înrădăcinat în tradițiile condiției lui, o împlinește cu o desăvârșită

scrupulozitate. „Nu desăvârșirea obiectivă este ținta creației pentru mine, observă Mann, ci conștiința subiectivă că în nici un caz nu puteam face mai bine.”⁹ Creația artistică dobândește astfel pentru Thomas Mann o direcție și un conținut moral. Importanța poziției lui Mann nu poate fi îndeajuns subliniată. Am întâmpinat mai sus exemplul unui negativism etic din perspectiva estetică. Cazul contrar nu este nici el inedit. Un artist de talia lui Tolstoi a ajuns, către sfârșitul carierei sale, la un negativism estetic din perspectiva etică.

Printre spiritele reprezentative ale artei contemporane nu cunoaștem pe altcineva care, mai bine ca Thomas Mann, să fi salvat ambele puncte de vedere, recunoscînd în creația artistică o țintă posibilă a datoriei și înlănțuind-o cu celelalte manifestări ale muncii și ale elanului omenesc către instaurarea unei ordini morale în lume. Este o contribuție care trebuia amintită la sfîrșitul acestor considerații consacrate raportului atît de variat în care **poate sta artistul** cu **viața**.

P a r t e a a V - a

Receptarea operei de artă

1. CONSIDERAȚII PRELIMINARE

După ce a lăsat în urmă studiul operei de artă, al creatorului și al creației, expunerea noastră trebuie să se oprească acum în fața problemelor pe care le pune receptarea operei. Vom căuta să evidențiem feluritele straturi de acte și stări, afective și intelectuale, care însoțesc pătrunderea operei de artă în conștiință. Din capul locului ne apare deci limpede că „emoția estetică”, singura despre care sistemele cele mai vechi de estetică vorbeau în această împrejurare, nu este o expresie care istovește realitatea mult mai complexă de care trebuie să ne ocupăm. Pentru buna orientare a cercetării, câteva considerații preliminare sînt necesare.

Împrejurarea că s-a vorbit de o emoție estetică, adică de o stare afectivă provocată de spectacolul frumuseții și mai cu seamă de întruparea ei în artă, provine din anumite împrejurări istorice pe care este bine a le reaminti. Credința că frumusețea naturii și a artei pot determina o emoție, adică o stare afectivă intensă și scurtă, are la temelia ei o anumită reprezentare metafizică și epistemologică despre natura acestor fenomene, curente de-a lungul întregului misticism estetic. Încă de la Platon, frumusețea a devenit obiectul unui cult mistic. Puterea ei de a ne deschide adîncul **lucrurilor**, substratul mda fizic al lumii și de a ne fericii pe măsura acestei revelații peste fire a fost cu multă forță descrisă de Platon în dialogul *Phaidros*, și de atunci în numeroase alte ocazii, înmulțite în veacul din urmă și în cadrul idealismului postkantian. Din toată această dezvoltare istorică noțiunea trăirii estetice s-a asociat cu două atribute: *instantaneitatea* și *intensitatea*. Filozofii idealiști au arătat fără îndoială că substratul metafizic al lumii poate fi atins și pe altă cale decît aceea intuitivă a artei, și anume, pe calea mediativă și mai lungă a speculației teoretice. Conținutul intuitiv al artei revine deci în rezultatele laborioase ale filozofiei, dar actul luării lui în stăpînire își pierde în această trecere caracterul momentan și entuziast. Instantaneitatea și intensitatea rămîn deci atributele indelebile ale trăirii intime provocate de contactul frumuseții.

Cînd, spre sfîrșitul veacului trecut, direcția studiilor estetice a trecut în puterea psihologiei, metodele au variat, dar reprezentările relative la natura obiectului de cercetat au rămas aceleași. Psihologismul estetic a fost moștenitorul direct al misticismului estetic. Ce nume deci putea fi dat acelei stări instantanee și intense, al cărei concept fusese pregătit în lunga perioadă mistică? Nici un altul decît numele de *emoție*, adică al efectului desemnat prin însușiri de scurtime și forță. Vechea idee a revelației mistice prin frumusețe și artă a trăit mai departe în noțiunea emoției estetice.

Socotesc că este una din cele mai importante teme ale cercetării contemporane revizuirea acestui vechi bun tradițional. Căci este oare adevărat că atingerea artei determină o simplă stare afectivă puternică, dar unică și trecătoare? Misticismul estetic nu putea admite pentru fiecare operă de artă decît o singură trăire corespunzătoare, în care să se desăvîrșească aducerea înțelesului ei metafizic în stăpînirea noastră psihică. Conținutul metafizic al operei de artă era socotit că se luminează subit în scăpărarea unică de fulger a revelației intuitive. Psihologul, la rîndul lui, a moștenit și propagat această idee, vorbind despre *emoție estetică* la singular, iar nu despre seria și pluralitatea emoțiilor trezite de artă, așa cum ar fi trebuit să facă, dacă ar fi fost liber de prejudecata mistică.

Este sigur că atingerea artei provoacă o primă reacție sentimentală, rapidă și mai mult sau mai puțin vagă, singura de care putem vorbi ca despre o emoție estetică. Dincolo de aceasta se desfășoară însă stări și acte care cer durată. Asimilarea estetică a unei poezii lirice de trei strofe nu provoacă o singură stare sufletească punctiformă. Deși afectul care întovărășește versul ultim și culminant poate fi mai puternic decît restul acompaniamentului sentimental al bucății, acesta are o realitate indiscutabilă și mai întinsă decît afectul final în care se ascute. De la începutul bucății și pînă la sfîrșit, seria imaginilor poetice reușite, cuvintele bine găsite și pline de sevă, ritmul adecvat și sugestiv, rima neașteptată și totuși potrivită determină o serie întreagă de afecte estetice, ca jerba de scînteii a unei rachete. De asemeni, nu este adevărat că emoția estetică a unei drame sau povestiri se produce abia la sfîrșitul lor, o dată cu deznodămîntul întîm-298 plărilor prezentate sau povestite mai înainte. Peripețiile și episoadele care se interpun între început și final ne cauzează tot atîtea emoții estetice, fiind ele însele niște mici drame și povestiri. Dar în afară de acestea, natura limbajului întrebuițat, dibăcia povestitorului și dramaturgului care știu să gradeze compoziția printr-o amîinare a efectului final, printr-o neconținută întreținere a atenției noastre sînt tot atîtea izvoare ale unei multiple încîntări estetice. Ceea ce spunem aci despre poezie valorează fără îndoială și pentru muzică. Un poem simfonic sau o sonată sînt frumoase nu numai prin întregul lor arhitectonic, dar și prin toate detaliile lor. Emoția estetică le însoțește tot timpul și se înnoiește în fiecare moment.

Dar aceste afirmații sînt oare valabile și pentru așa-numitele arte spațiale, pentru pictură, sculptură și arhitectură? Artele care întrebuițează mijloace succesive sînt receptate printr-o serie continuă de acte sufletești și produc o reacție sentimentală coextensivă cu aceasta. Dar operele de artă care folosesc mijloace coexistente sînt oare primite printr-un singur act al sufletului și determină oare o singură emoție estetică? După cum am arătat atunci cînd am vorbit despre clasificarea artelor, în realitate nu există opere de artă spațiale. Spațială nu poate fi o operă de artă decît mai înainte și independent de receptarea ei. Din acest moment, chiar operele picturii, sculpturii și arhitecturii devin evenimente ale conștiinței și se integrează în ordinea temporală. Un portret sau un peisaj reclamă, pentru a fi asimilat estetic, o anumită durată a conștiinței. Efectul total al tabloului se compune din toate aceste elemente și este obținut numai în mod fugitiv. Independent de acest efect, conștiința trece de la un element component la

altul, le cîntărește pe rînd și se bucură de fiecare în parte. Întocmai ca în artele succesivului, operele de artă ale coexistențialului sînt izvoarele unor emoții multiple și reînnoite.

Vechea teorie a emoției estetice are apoi nevoie și de o altă corectare importantă. Cele mai multe vederi în cadrul psihologismului estetic au conceput o stare estetică liberă de orice amestec intelectual. Teoria simpatiei estetice, cristalizarea cea mai de seamă a psihologismului în domeniul studiilor care ne preocupă preconiza o emoție estetică obținută prin confundarea cu obiectele propuse contemplației noastre, o emoție estetică făcută din fericirea eliberării din limitele individualității, din elanul frenetic al pierderii și amestecării noastre cu ființa eterogenă a lucrurilor. Amintirile mistice ale acestei teorii sînt prea evidente pentru a mai fi nevoie să insistăm. Ceea ce este interesant de reținut din acest tablou psihologic este faptul că emoția estetică pare cu atît mai perfectă cu cît iktorul intelectual este mai absent. Strîmtarea distanței dintre eu și lucruri, pînă la identificarea lor, elimină toate actele intelectuale de estimație, judecată și comparație. O analiză mai atentă a stărilor care compun ceea ce cu un termen prea simplificat se numește emoția estetică ne dovedește că realitatea nu se prezintă tocmai așa. Răsunetul afectiv al operei de artă se însoțește de fapt cu o complicată rețea de fapte intelectuale. Cine citește o poezie întovărășește percepția fiecărui cuvînt cu un act de estimație, adeseori subconștient, pentru a-l declara propriu sau impropriu, sugestiv sau fără ecou. Felul în care se dezvoltă poezia îl face apoi pe cititor să aprecieze dacă reprezintă o creștere organică sau o îmbinare arbitrară de elemente disparate. Originalitatea poeziei este apoi resimțită prin comparație cu unele amintiri literare, cu producții ale trecutului sau ale mișcării literare contemporane. O receptare dezvoltată a artei presupune o conștiință educată și informată. Satisfacția trezită de o operă de artă crește în măsura lucidității cu care o stăpînim intelectualmente, înțelegînd-o în valorile și mecanismul ei.

Analiza noastră a pus în lumină pînă acum două rezultate: frumosul, și mai cu seamă frumosul artistic nu produce o singură emoție estetică, ci o serie de emoții estetice coextensie cu durata perceperii lui. Starea estetică nu este o stare de afectivitate pură, ci se împletește și se sprijină pe un schelet de numeroase acte intelectuale. Iată însă că emoția estetică nici nu se produce singură, ci totdeauna în conexiune cu alte emoții ordinare, cu afecte care pot fi trezite nu numai de artă, dar și de împrejurări practice ale vieții. Dar o astfel de constatare este menită a se izbi și ea de anumite prenoțiuni moștenite de psihologismul contemporan de la idealismul mistic și romantic care l-a precedat. Arta era prezentată de acest curent ca un mijloc de depășire a vieții. Funcțiunile sufletești pe care ea le pune în mișcare erau arătate ca deosebite de acele pe care le solicită viața practică. **300**

Cum este însă posibilă această stare, cum este cu puțință (pentru a vorbi ca Schopenhauer) ca inteligența care stătea pînă la un moment dat în slujba vieții și cunoștea fenomene și relații să se elibereze dintr-o dată din această condiție și să intuiască idei platonice, este fără îndoială un miracol inexplicabil, ca toate stările mistice. Eliminarea acestor prejudecăți lasă loc dimpotrivă constatării că emoția estetică se prezintă în strînse relații cu alte emoții comune și că arta se prinde prin numeroase fire de țesătura vieții obișnuite. O cercetare completă a receptării artei trebuie deci să distingă felurile elemente simultane sau succesive care o compun. Este ceea ce ne pregătim să întreprindem, nu însă mai înainte de a preciza în ce constă atitudinea estetică, adică starea sufletească favorabilă receptării artei.

2. ATITUDINEA ESTETICĂ ÎN RECEPTAREA ARTEI

Vorbind despre valoarea estetică, am arătat încă din primele capi tole că „un obiect nu devine pentru noi estetic decît atunci cînd îl gîndim în sfera valorii respective”. Aceeași aparență, de pildă un lan de grîu, poate fi răsfrîntă ca un bun capabil de a fi exploatat, ca un element al florei regiunii sau ca un spectacol frumos, după cum îl subordonăm valorii economice, teoretice sau estetice. Există desigur unele obiecte anume întocmite pentru a solicita răsfrîngerea lor în raport cu valoarea estetică. Aceste obiecte sînt operele de artă. Faptul că însăși o operă de artă poate fi resimțită ca un bun economic de vînzătorul ei sau ca unul teoretic de istoricul care nu vede în ea decît un document al civilizației timpului ne permite a spune că operele artei nu devin realități estetice decît prin valorificarea lor dintr-un unghi anumit. Această valorificare nu este însă o acțiune automată a spiritului. În acțiunea de valorificare estetică intră un element volitiv, hotărîrea de a mă comporta estetic, atitudinea estetică. După cum a arătat-o cu multă limpezime J. Volkelt, stările care compun receptarea operei au un caracter teleologic, ele se înșiruie către un scop și necesită, prin această însușire a lor, intervenția diriguitoare a voinței. Se poate spune, în adevăr, împreună cu Volkelt că „am voința de a mă comporta estetic și că această voință este vie în mine atîta timp cît durează atitudinea estetică. Dacă între timp apare distracția, oboseala sau dezgustul, voința de a mă abandona receptării estetice dispare sau, dacă rămîne prezentă, se dovedește neputincioasă față de influențele contrarii.”¹ În ce constă atitudinea estetică? Întocmai ca orice manifestare volitivă a spiritului, atitudinea estetică implică unele inhibiții și unele impulsuri, pe care urmează să le examinăm pe rînd.

Prima inhibiție implicată de atitudinea estetică privește interesul practic față de realitate. Nu este cu puțință de a mă apropia estetic de un obiect dacă în prealabil nu elimin toate interesele practice pe care mi le poate trezi. Dorința de posesiune, teama sau speranța, aprobarea sau dezaprobarea morală și socială pe care un obiect mi le poate inspira sînt dușmanii cei mai de seamă ai atitudinii estetice. Dar cum, în realitatea lucrurilor, operele de artă conțin, în afară de elementul lor estetic, atîtea alte elemente extraestetice, eliminarea reacțiilor legate de acestea din urmă se izbește de greutățile cele mai mari. Sînt oameni care frecventează în chip intens operele artei, critici și istorici ai literaturii sau artei care în lungul unei cariere dintre cele mai active n-au nimerit niciodată atitudinea propriu-zis estetică. Operele artei au putut fi pentru ei un instrument al luptei sociale, un document al decăderii sau regenerării morale, o manifestare a devoțiunii sau impietății, dar niciodată un simplu obiect estetic. Pentru a intra în atitudinea estetică se cere și mai puțin, și mai mult. Mai puțin, întrucît e necesară o simplitate și o anumită indiferență față de conținuturile așa-zise „serioase” ale vieții. Mai mult, întrucît reacțiunile practice ale conștiinței fiind cele mai firești, atitudinea estetică reclamă o supraveghere, o putere de a controla și alege, funcțiunea continuă a unei cenzuri pe care spiritul nu o regăsește totdeauna cu ușurință.

Altă inhibiție implicată de atitudinea estetică este aceea în legătură cu percepția intelectuală a obiectelor. Intuim mai mult decît obiectele sensurile lor intelectuale. Înțelegem mai mult decît vedem, auzim, pipăim. Peste lucrarea simțurilor, inteligența noastră-302 trăieși continuă opera ei de asocieri, subordonări, interpretări. Dincolo de ceea ce simțurile ne înfățișează, spiritul nostru adaugă intuițiile lui intelectuale. Uneori aceste din urmă funcțiuni sînt mai puternice și acoperă cu desăvîrșire pe cele dintîi. În loc de a cuprinde aparențe, apercepem noțiuni, tipuri sau legi generale. Zoologul care recunoaște într-o albină o insectă himenopteră și sociologul care vede

într-o manifestare de stradă o „stare de mulțime” se găsesc la un pol opus atitudinii estetice. Evident, există și amatori de artă care se orientează mai cu seamă către conținutul de idei, către sensurile intelectuale ale operelor. Sînt aceia pe care R. Muller-Freienfels i-a denumit odată cu expresia de „căutători de idei”, *Jdeensucher*². Căutători de idei în artă sînt autorii comentariilor voluminoase dincolo sau în marginea operelor; aceia care, în loc de a contempla o aparență, descoperă o problemă. Fără îndoială, astfel de atitudini sînt justificate, întrucît opera de artă cuprinde și laturi extraestetice, și printre ele una intelectuală. Numai că în clipa și în măsura în care reacționează intelectual, amatorul sau criticul de artă se află exclus de la atitudinea estetică. El o poate reintegra numai dacă se pricepe a topi laolaltă aparența și sensul ei, în așa fel încît spiritul să le poată cuprinde dintr-o dată, prin actul aceleiași intuiții sensibile.

Prin toate aceste inhibiții și eliminări, atitudinea estetică se caracterizează ca o stare de pace lăuntrică, de supremă destindere morală și intelectuală. Cine nu se pricepe să facă liniște în sine nu poate auzi glasurile artei. Tumultul interior le acoperă. Pacea sufletului le scoate în relief. Omul care se pregătește pentru întîlnirile artei trebuie să opereze în sine acel katharsis, acea purgare a pasiunilor care nu este numai un efect al artei, dar și o condiție a ei. Să adăugăm că această stare de pregătire morală care caracterizează atitudinea estetică trebuie să-și întindă acțiunea ei asupra felului durabil de a fi al sufletului. „Niciodată ochiul n-ar putea privi soarele, scrie Plotin, dacă el însuși n-ar deveni asemănător cu soarele, nici sufletul n-ar putea contempla frumusețea fără să fie frumos. Ființa care vrea să contemple pe Dumnezeu și Frumusețea trebuie să devină zeiască și frumoasă.”³ Oamenii înecați în brutalitate, sufletele grosolane nu pot adopta niciodată atitudinea estetică; frumusețea naturii și a artei rămîne mută pentru ei. Și dacă este adevărată observația lui Schiller din *Scrisori asupra educației estetice* că frecventarea artei produce acea stare de armonie lăuntrică favorabilă moralității, nu este mai puțin adevărat că armonia internă și un anumit grad de rafinare morală sînt condiții indispensabile pentru a stabili contactul cu frumusețea.

În sfîrșit, atitudinea estetică însumează și unele impulsuni. Este în sufletul transpus în atitudinea estetică o voință de a se dăruii aspectului sensibil, de a absorbi spectacolul ca spectacol, plăcerea de a urmări ceea ce se desenează în suprafața lucrurilor. Fără îndoială, receptarea completă a artei cuprinde, după cum vom vedea și mai tîrziu, elemente critice și analitice, acte de judecată și estimație destul de dezvoltate, dar poziția inițială în fața artei, atitudinea estetică este constituită în primul rînd dintr-o abandonare naivă a spiritului în puterea aparenței. Atitudinea practică reacționează activ față de datele realității; atitudinea teoretică le prelucrează sistematic, pe cînd cea estetică le absoarbe pur și simplu. Ființa orientată estetic nu vrea să stăpînească realitatea, nici s-o modifice sau s-o exploateze, nici s-o înțeleagă, ci numai să se bucure de simpla ei existență, în expresia ei sensibilă.⁴ Și cum atitudinea estetică poate fi îndreptată nu numai către operele artei, care o solicită îndeosebi, dar și către oricare alte înfățișări ale lumii și vieții, ființa care privește din unghiul ei nu face parte nici din tabăra luptătorilor, nici din aceea a cercetătorilor; ea se rînduiește printre amatori. Rămînînd la suprafața pitorească a lucrurilor, ei renunță de a sonda adîncimea lor și refuză de a întreprinde vreuna din luptele menite a le schimba chipul și desfășurarea. Amatorii nu rămîn cu toate acestea în afară de cîmpul activ al culturii omenești, căci atunci cînd luptele vieții practice amenință să degenereze în brutalitate și cînd cercetările iscusite ale minții riscă să se piardă în subtilități zadarnice, atitudinea amatorului estetic poate fi invocată pentru a reîmprospăta virtuțile indispensabile ale rezervei și

armoniei interioare, ale iubirii simple și naive pentru realitatea sensibilă. Astfel, într-o 304 vreme care prețuiește atîta ființa activă, omul încordat către îndoitul scop al stăpînirii și cunoașterii, poate nu este rău să se păstreze undeva prețuirea omului dezarmat în fața unei realități careia nu dorește decît să i se dăruiască cu iubire.

3. PRIMA IMPRESIE ȘI DESFĂȘURAREA RECEPTĂRII ARTISTICE

Receptarea artistică este un proces care se desfășoară în timp. Neajunsul de căpetenie al vechilor teorii despre contemplația estetică pornea de la faptul că se considera drept o reacțiune momentană și completă în această unică clipă a ei, un proces care nu se desăvîrșește decît treptat și reclamă o durată mai mult sau mai puțin lungă. După cum am arătat mai sus, observația valorează atît pentru operele care folosesc mijloace succesive, cît și pentru acele care utilizează mijloace coexistențiale. Există cu toate acestea o anumită impresie pe care ne-o lasă operele artei, chiar în prima clipă a contactului cu ele. Ar fi însă greșit dacă am reduce întreaga sferă a trăirilor prilejuite de artă la această unică și primă impresie. Procesul receptării operei se continuă mult după aceea și se îmbogățește treptat.

În ce constă însă prima impresie trezită de o operă de artă? Mai întîi sentimentul de a fi alunecat sub o influență exterioară, de a suferi sugestia unei anumite prezențe situate în afară de noi. Psihologul Paul Souriau a comparat efectul acestei prime întâlniri, pe care el o denumește „extazul admirativ”, cu hipnoza. Aceeași alunecare sub o înrîurire străină și într-un caz și în altul, aceeași inhibiție a funcțiunilor critice ale spiritului, aceeași suspendare a sentimentului duratei care face pe insul cufundat în contemplația acestei prime clipe s-o resimtă drept eternă. În această stare, scrie Souriau, „nu mai judecăm și criticăm și nu mai încercăm nici o uimire. Orice activitate încetează; nu mai facem altceva decît să privim. Nu mai reacționăm în nici un fel la impresia pe care obiectul o face asupra simțurilor noastre, suportînd-o în chip pasiv. Nu ne întrebăm dacă obiectul este frumos și pentru care motive. Ne mulțumim numai să ne fixăm spiritul și ochii asupra lui, păstrînd același surîs vag pe buze, aceeași emoție voioasă în inimă, aceeași imagine suspendată în spirit. Este o stare de pură contemplație. Nu este însă și o stare hipnotică?”¹ Desigur, pentru ca starea de sugestie, care este sensibilă din primul moment, să devină „extazul admirativ” despre care vorbește Souriau, un sentiment nou trebuie să intervină. Este vorba de sentimentul unei anumite valori înalte și excepționale. Sîntem, cu alte cuvinte, conștienți sau semiconștienți încă din primul moment de a suferi acțiunea sugestivă a unui obiect extern, care posedă o valoare rară și de un grad înalt. Acte valorificatoare se amestecă deci în această primă clipă a contemplației, deși nu acte de valorificare logică, ci numai sentimentală. O astfel de constatare limitează analogia pe care crede Souriau a o putea stabili între extazul admirativ și hipnoză. În adevăr, hipnotizatul nu reacționează prin admirație, așadar printr-o acțiune de valorificare a individului care îl ține sub puterea sa, pe cînd contemplatorul artei execută o astfel de valorificare și manifestă, chiar din primul moment, o atitudine mai activă decît a personajului cu care a fost comparat.

Dar analiza primei impresii nu se completează decît dacă ținem seama și de un anumit răsunet în cenestezie, de conștiința surdă a unor modificări organice. Psihologii au descris prima impresie pe care o primim de la artă mai cu seamă sub acest raport. „La atingerea frumosului, scrie Leveque, totul este puternic și dulce, energic, binefăcător și delectabil. Sufletul primește din această atingere un plus de viață care îl umple și se manifestă în afară. E o plăcere arzătoare, intensă, strălucitoare, care nu numai că ne exaltă toate facultățile psihologice, dar care, trecînd de la suflet la corp, ne accelerează circulația sîngelui, face bătăile inimii mai rapide și ne însuflețește chipul, așternîndu-ne pe obraji o purpură ușoară și curată, deopotrivă cu a sănătății.”² M. Desoir, unul din 306 primii esteticieni cărora le revine meritul de a fi considerat receptarea artei ca un proces, este și el de acord că prima impresie pe care o primim de la artă este saturată de senzații organice, o împrejurare care ar explica intensitatea și siguranța cu care această primă impresie se produce.³ Mai tîrziu, cînd intervin asociații personale din sfera feluritelor interese extraestetice cu care întîmpinăm arta și cînd se adaugă acte conștiente de valorificare logică, tăria și siguranța primei impresii se atenuează. Contemplatorul admite discuția pentru că în sufletul său se strecoară îndoiala. Prima impresie este însă categorică și dogmatică, pentru că ea reprezintă reacția instinctivă și organică a omului în fața artei.

Dacă acum ne întoarcem privirile de la ceea ce se întîmplă în subiectivitatea contemplatorului pentru a ne întreba ce elemente din structura obiectivă a operei sînt asimilate în scăpărarea de fulger a acestui prim moment, constatăm că răspunsurile psihologilor sînt destul de unitare. Contemplatorul întrevede în această clipă mai cu seamă laturile sensibile ale operei, calitățile ei de formă și culoare, ceea ce Fechner numea cu o singură expresie „factorul direct”. Reprezentarea subiectului, dacă ne restrîngem la chipul de a recepta un tablou, reproducerea sentimentelor întîmpărite pe fizionomia personajelor pictate, valorificările critice etc. sînt stări și acte care intervin mai tîrziu. Prima clipă impune conștiinței mai cu seamă elementele sensibile ale operei. O elevă a lui O. Kulpe⁴, care întreprinsese el însuși cercetări în această direcție, studiind în mod experimental desfășurarea receptării artistice, a putut stabili cu oarecare exactitate primatul sensibilului printre felurile laturi ale operei care se impun mai întîi conștiinței. Prezentînd unui număr de nouă persoane o serie de reproduceri artistice și cerîndu-le declarații introspectice, după ce le expuse două, cinci, șapte sau zece secunde, a putut constata că factorul direct lucrase, după primele două secunde, în 75,2% din cazuri, un procent pe care nu-l mai atinge nici unul din celelalte aspecte ale operei, cum ar fi conținutul, valorificările etc, și trăirile corelative, afară de asociații (75,6). Un rezultat care coincide în parte cu constatarea principială a lui Desoir: „Contemplatorul neprevenit mental, de vreme ce sentimentele simpatetice și cele în legătură cu starea eului ni s-au arătat în creștere pînă în a zecea secundă a contemplației.

De altfel, statistici ca cele de mai sus permit concluzii numai în legătură cu un caz mediu și ideal, pe care realitatea concretă și individuală a contemplației îl poate infirma în numeroase ocazii. Așa, de pildă, dacă obiectul contemplației actuale este cunoscut dintr-una sau mai multe contemplații anterioare, atunci atitudinea critică poate fi mai vie din primul moment. Nu numai vizitarea repetată a unui muzeu, dar și lectura pentru a doua sau a treia oară a unui roman sau a unui poem liric pot trezi observații de natură critică și acte valori-ficatoare care lipseau contemplației inițiale. În al doilea rînd, diferența individuală a contemplatorului imprimă totdeauna o desfășurare specială a procesului receptiv. Altfel va decurge contemplarea pentru omul naiv din popor și altfel pentru cunoscător și artist. În anchetele

întreprinse de Dessoir cu personalități eminente din domeniul esteticii, observații consemnate după două secunde de contemplație conțineau detalii tehnice și istorice care în alte împrejurări n-ar fi putut apărea sau, cel puțin, n-ar fi ocupat același loc în ansamblu. Apoi, bogăția și promptitudinea asociațiilor este întotdeauna mai mică sau mai mare, după gradul de afinitate dintre operă și vîrsta, condiția sau formația specială a contemplatorului. Din proprie experiență pot spune că într-un mod cu totul deosebit am receptat romanul lui Al. VlahuțăDan, în vremea adolescenței mele și mai tîrziu, cînd s-a întîmplat să-l recitesc. În ultima împrejurare n-am mai putut obține imensul răsunet asociativ care alcătuiuse farmecul primei lecturi; în schimb, toată vremea mă mențineam într-o vigilență critică de care altădată eram cu totul străin. Desfășurarea receptării se producea astfel în condiții schimbate. În fine, această desfășurare n-are un sens ireversibil. Deși, în mod natural, spiritul trebuie să treacă de la contemplarea operei la laturile ei pur sensibile, la înțelegerea conținutului ei intelectual, apoi la acte de valorificare etc, nu este exclus ca din cînd în cînd drumul acesta să fie parcurs și în sens invers. Sînt momente de oprire și revenire în cursul oricărei contemplații. Receptarea operei nu este doar o acțiune sistematică, executată după o ordine prescrisă și imutabilă. O astfel de lipsă de fantazie în modul de a ne-o apropia ar compromite o bună parte din farmecul artei. Frecventarea unei opere seamănă mai mult cu rătăcirea nestînjinită a insului sedus de varietatea peisajului pe care îl străbate, lată atîtea motive pentru care nu vom descrie elementele componente ale receptării artistice, în sensul dezvoltării lor, ci în structura pe care ele o întregesc.

4. ELEMENTELE RECEPTĂRII ARTISTICE

a) ELEMENTE EXTRAESTETICE

Analizînd structura generală a artei, am arătat, încă din prima parte, că nu tot ce cuprinde arta este estetic. Estetică este în artă numai acțiunea de prelucrare a unui material în scopul întocmirii unei unități autotelice și expresive pentru sufletul artistului. Materialul pe care îl prelucrează artistul nu este el însuși estetic. Artistul își construiește opera sa dintr-o materie împrumutată vieții comune și, printre altele, din sentimente, idei și tendințe răsărite în împrejurările practice ale existenței omenești. Dacă este însă așa, se înțelege atunci că în răsunetul subiectiv pe care îl produce arta esteticul se amestecă tot timpul cu extraesteticul. Există în decursul receptării operei artistice senzații, sentimente, idei sau acte ale spiritului dependente de calitatea estetică a operei. Dar sînt tot atîtea elemente ale vieții sufletești care, deși opera le pune în mișcare, nu pot fi considerate ca estetice, de vreme ce ele pot fi trăite și în împrejurări practice ale vieții. Astfel, după cum s-a arătat adeseori în psihologia mai nouă, putem distinge în afectul total inspirat de artă un prim strat de emoții elementare rezultate din răsunetul în conștiință al unor modificări organice. O tragedie ne zguduie. O povestire sumbră ne înfioară. O tiradă patetică ne înalță. *Unallegro* muzical ne înviează. Aceste feluri de a vorbi analizează

bine primul strat de emoții elementare răsărit din influența artei asupra sistemului vegetativ. Dar aceste emoții n-au nimic specific estetic în ele, pentru că zguduiri, înfiorări sau înviorări putem fi nu numai de o operă de

artă, dar și în alte circumstanțe. Guyau avea dreptate să observe că o operă de artă lucrează într-un fel difuz și întăritor, la fel cu acțiunea unui pahar cu lapte absorbit în aerul tare al unei culmi muntoase, la sfîrșitul unei ascensiuni obositoare. Guyau se înșela însă cînd considera în această fericită modificare a cenesteziei unul din efectele specifice artei, căci în realitate arta se întîlnește în această înrîurire cu alte multe situații. Nu numai arta și nu numai paharul cu lapte al lui Guyau, dar și o zi de repaos în aer curat, o veste bună primită după săptămîni de așteptare penibilă, o satisfacție de amor propriu etc. pot modifica în chip fericit cenestezia noastră. Cum însă tuturor acestor situații nu le putem recunoaște nimic estetic, nici sentimentelor produse de ele sau înrudite cu acestea nu le putem acorda calitatea estetică. În loc deci de a face, împreună cu esteticianul francez, din emoția estetică o varietate mai adîncă a agreabilului, este mai nimerit a spune că agreabilul, dar și alte emoții dezvoltate din modificări cenestezice sînt simple elemente extraestetice ale unui afect total.

Multă vreme s-a susținut că arta nu lucrează decît asupra simțurilor superioare, asupra văzului și auzului și asupra imaginației repro-ductive în legătură cu datele acestora. Artă trecea, în primul rînd, drept o activitate a ochiului și urechii. S-a făcut deci un prim pas însemnat în psihologia receptării artistice în clipa în care s-a pus în lumină rolul senzațiilor inferioare și, printre ele, al senzațiilor organice, în cuprinsul receptării, deși acest rol trebuie înțeles ca extraes-tetic, și nu ca estetic. Unul din cercetătorii care și-au cîștigat mai multe merite în această nouă orientare a psihologiei artei a fost fără îndoială Robert Vischer. Cercetătorul german, fiul marelui estetician Th. Fr. Vischer, a observat că plăcerea sau neplăcerea pe care le încercăm în legătură cu unele forme provin din faptul că ele sînt de acord sau contrazic structura și modul de a funcționa al unui anumit organ de-al nostru sau al organismului nostru în general.¹ Putem spune, de pildă, că iubim simetria pentru că noi înșine sîntem organizați simetric. Cum este însă posibilă această comparație? Prin aceea, răspunde Robert Vischer, că orice senzație, absorbită prin ochi, este de îndată difuzată în adîncimile organizației noastre și resimțită ca senzație vitală. Felurile domenii ale sensibilității nu stau izolate unele față de altele. O stradă însorită, privită prin ochelari albaștri, cheamă nu știu ce senzație de răcoare. Iar faptul că vorbim uneori de „culori strigătoare" ilustrează atracția care există între culori și sunete. Dacă există însă afinități între senzațiile optice și cele acustice sau de temperatură, sînt de notat astfel de afinități și între senzațiile optice și cele vitale. Conținutul acestora din urmă este proiectat în obiectele frumoase, pe calea acelei simpatii estetice (*Einfufhlung*), pe care Robert Vischer a fost printre cei dintîi s-o descrie. Rolul senzațiilor organice în starea estetică a fost, după Robert Vischer și uneori independent de el, adesea pus în lumină. Mai cu seamă în legătură cu muzica, funcțiunea lor a fost subliniată cu toată energia. Astfel, Lionel Dauriac, care a consacrat o limpede cercetare psihologiei muzicale, afirmă odată că „armonia internă", în care se recunoaște unul din principalele efecte ale muzicii, este în primul rînd o stare a corpului. „Cuvîntul acesta, scrie Dauriac, nu este tocmai ce cred poezii. Armonia despre care poezii cred că există în suflet este de fapt o armonie corporală. Ea este făcută din elemente organice vibrînd în chip simultan și a căror prezență și bunăstare ne devin sensibile."² După cum „euforia" muribunzilor, adaugă Dauriac, a fost interpretată uneori într-un sens spiritualist, tot astfel și starea de armonie pe care o provoacă muzica. Psihologul are însă dreptul să corecteze această iluzie, evidențiind răsunetele organice pe care le culegem în sentimentele de armonie, de bunăstare, de înălțare și ușurință pe care le trăim în contact cu muzica. Poate însă că importanța senzațiilor organice pentru starea estetică în genere n-a fost niciodată mai bine pusă în lumină ca de Karl Groos. Pentru Groos, senzațiile pe care le trăim în senzoriul organic sînt absolut constitutive pentru starea estetică. Nu numai sentimentele pe care le încercăm la ascultarea muzicii, dar și acelea care se dezvoltă în fața operelor plastice sau cu prilejul lecturii unei poezii se alimentează din acest izvor. „Dacă, de pildă, poetul, scrie

Groos, nu se pricepe să producă, prin sunetul și înțelesul cuvintelor sale, anumite procese fiziologice în organismul ascultătorilor săi, care să pătrundă ca sentimente corporale în conștiința lor, sau dacă ascultătorul însuși se refuză în această privință (fie din pricina insensibilității, fie din aceea a unei oboseli care poate să cuprindă chiar pe insul predispus estetic), atunci poezia poate fi înțeleasă sau judecată, dar emoția nu are loc."³ Cîtă importanță au senzațiile organice, ne spune Groos, mai cu seamă cele viscerele, pentru constituirea emoțiilor în genere (și prin urmare și a emoției estetice în special) ne-o dovedește cazul expus de R. d'Auonesc (*Revue philosophique*, voi. 60, 1905) relativ la femeia Alexandrina X., care, în urma unei maladii, pierzînd sensibilitatea organelor digestive, a pierdut în același timp nu numai orice senzație de foame sau sete, dar și facultatea de a încerca orice emoții mai înalte.

Punerea în valoare a factorului cenestezic în receptarea operei de artă a însemnat fără doar și poate un progres al cercetării. Cine nu ține seama de el nu poate nicidecum să-și explice ceea ce se înțelege prin acțiunea răscolitoare sau înviorătoare a artei. Astfel de expresii desemnează evenimente care se petrec în corpul nostru și pe care conștiința le resimte ca senzații cenestezice. Eroarea apare însă în momentul în care aceste elemente, cu rol hotărît în receptarea artistică, sînt interpretate ca niște elemente estetice. Căci această din urmă calificare trebuie s-o păstrăm numai în legătură cu evenimentele subiective care se dezvoltă în contact exclusiv cu opera de artă, pe cînd senzațiile cenestezice, după cum am arătat, pot apărea și în alte împrejurări. Factorul cenestezic în ansamblul receptării artistice alcătuiește deci o parte din latura lui extraestetică. Aspectul pro-priu-zis estetic trebuie căutat în altă parte. El se dezvoltă numai în raport cu particularitățile structurale, obiective ale operei de artă. De aceea J. Volkelt are dreptate să observe că senzațiile cenestezice „aparțin mai degrabă răsunsetului sentimental subiectiv al esteticului”⁴. Tot atît de potrivită este remarcă lui Th. Lipps că în starea estetică mă găsesc cufundat „în contemplarea *obiectului* frumos, și tocmai de aceea *nu* în contemplarea evenimentelor din corpul meu”⁵. Iată tot atîtea amendări prețioase, mai ales dacă ținem seama de tabăra din care ne vin.

Același lucru se poate afirma despre rolul asociațiilor în receptarea artistică. Nu încape îndoială că orice atingere cu opera de artă produce un curent asociativ de senzații, idei și sentimente. Fechner a evidențiat cu succes împrejurarea, stabilind „principiul asociației”, 314 valabil de altfel nu numai pentru artă, dar și pentru oricare alte obiecte pe care le resimțim frumoase. De ce ne place o portocală, se întreabă Fechner, mai mult decît o bilă de lemn avînd aceeași formă și culoare ca și ea? „Acel care privește o portocală vede numai o pată rotundă și galbenă? Cu ochiul simțurilor, poate că da; dar cu cel spiritual percepe un obiect cu miros plăcut, cu gust înviorător, crescut într-un pom frumos, într-o țară frumoasă, sub un cer cald; el vede, ca să zicem așa, toată Italia reprezentată în ea, țara către care ne-a împins totdeauna o nostalgie romantică. Din amintirea tuturor acestor fapte se compune culoarea spirituală a obiectului. Pe cînd acela care consideră o bilă galbenă de lemn nu poate vedea în dosul petei galbene decît lemn gol, lucrat de strungar și lăcuit de vopsitor.”⁶ Impresiile asociative pe care le stîrnește orice aspect al frumuseții și, în primul rînd, opera de artă, pot lua două drumuri. Ele pot lua drumul unei perindări succesive prin cercul conștiinței, al acelei libere reverii care compune o bună parte din ceea ce se numește „contemplația” artistică. Cercetătorii au arătat mai demult că astfel de asociații stau în afară de impresia estetică propriu-zisă. Ele alcătuiesc, față de a-ceasta, ceva mai degrabă superficial și periferic. Unitatea impresiei estetice poate fi apoi compromisă de valul prea bogat al acestor libere asociații în marginea ei. Astfel de obiecții ridică J. Volkelt împotriva principiului asociației încă din anul în care apărea cartea lui Fechner. După cum s-a văzut însă mai tîrziu, Volkelt greșea cînd valorifica asemenea

obiecții tocmai împotriva lui Fechner, care preconizează un alt drum al asociației.⁷ Acest al doilea drum al asociațiilor constă în cristalizarea lor în jurul impresiei directe, încît, după cum spune Fechner, cele dintîi „se asociază atît de imediat cu intuiția, se contopesc cu ea atît de complet, încît par a constitui o parte esențială a intuiției”. Astfel de asociații nu mai sînt nici superficiale, nici periferice față de impresia estetică propriu-zisă și nici sustrase unității ei. Ele sînt, mai degrabă, considerate drept „culoare spirituală” a obiectelor, parte integrantă a impresiei nemijlocite pe care ele ne-o produc și dependentă direct de particularitățile de structură ale acestor obiecte. În această editate s-ar cuveni deci să recunoaștem elementului asociativ rolul unui factor estetic în ansamblul receptării artistice. Fără îndoială că asociațiile din acest al doilea tip nu sînt absolut arbitrare și că ceea ce s-a numit „culoarea spirituală” nu este făcută din elemente asociative cu totul întîmplătoare. Obiectul estetic conține în sine o anumită virtualitate asociativă, care face să se polarizeze în jurul lui numai asociațiile care îi convin și care îl pot interpreta. Cine contemplă, de pildă, pînza lui Tizian *Amor sacru și profan* este oarecum constrîns să asocieze reprezentări din domeniile civilizației antice și creștine și ale comparației lor. Și, cu toate acestea, trebuie să recunoaștem că aceste asociații obligatorii nu sînt determinate de obiectul respectiv, întrucît el aparține sferei estetice. Pînza lui Tizian cheamă reprezentări din cîmpul celor două culturi nu prin faptul acțiunii de plămuiere estetică pe care ea o reprezintă, ci prin gîndul eteronomic introdus în materia asupra căreia s-a aplicat amintita acțiune plămuitoare. Dacă putem spune astfel, pînza lui Tizian determină reprezentările asociative despre care s-a vorbit nu întrucît este o operă de artă, ci întrucît este o operă de cugetare. Întocmai ca senzațiile cenestezice, tot astfel și asociațiile, deși rolul lor în procesul receptării artistice este incontestabil, nu aparțin laturii lui estetice. Asociațiile aparțin laturii extraestetice a acestui proces. Ele alcătuiesc în răsunsetul subiectiv factorul corelativ cu elementul eteronomic al operei de artă. Prin mijlocirea lor, individul poate răspunde artei cu ansamblul intereselor morale, sociale, filozofice sau religioase ale ființei sale. Cine nu este în stare să răspundă cu acest ecou artei nu o poate absorbi în toată multiplicitatea intențiilor ei. Dar cine s-ar mulțumi numai cu acest ecou n-ar nimeri ceea ce este specific estetic în receptarea artei.

În sfîrșit, latura extraestetică a receptării artistice se completează printr-o mulțime de sentimente despre a căror natură rămîne să ne dăm seama. Distanța pe care trebuie s-o facem în această privință este cu atît mai importantă cu cît pentru majoritatea opiniilor răsunsetul subiectiv al artei este dominat de nota sentimentală. Pentru insul cu o educație incompletă, a recepta subiectiv o operă de artă înseamnă în primul rînd a trăi sentimentul mai intens. Iar sentimentele la care individul amintit se gîndește sînt deopotrivă cu acele trăite în împrejurările practice ale vieții, în victoriile sau înfrîngerile ei, în clipele de speranță, de teamă sau de deznădejde. Fără îndoială că astfel de sentimente își au rolul lor în procesul de asimilare a artei. Iar aceste sentimente sînt, după excelenta clasificare a lui Volkelt, de trei feluri: sentimente pe care le atribuim aspectelor înfățișate de artă, sentimente cu care reacționăm față de acestea și sentimente care colorează starea generală a eului nostru, ca o urmare a participării noastre la aspectul evocat din viață sau natură.⁸ Așa, de pildă, cină asistă la reprezentația *tege-lui Lear* de Shakespeare trăiește în același timp deznădejdea bătrî-nului rege și ambiția fiicelor lui, Goneril și Regan, apoi compătimire adîncă pentru Lear și indignare față de fiicele ingrate, în fine, un sentiment general de răscolire și înălțare ca un răsunset învăluitor al destinului măreț în tragismul lui, care ni s-a desfășurat în fața ochilor. Să numim aceste trei feluri de sentimente: *obiective*, *reactive* și *dis-poziționale*. Firește, după natura operei de artă, ele pot fi inegal distribuite de-a lungul procesului de receptare și, în

anumite împrejurări, unele din ele pot fi limitate în mare măsură. Astfel, în fața *Călătoriei spre Cythera* a lui Watteau, contemplatorul poate trăi sentimentul obiectiv al grației și veseliei întipărite pe figura și în atitudinile personajelor reprezentate, apoi sentimentele reactive de simpatie, poate colorată sexual, pe care aceste personaje ni le inspiră •și, în fine, sentimentul dispozițional de ușurință și proșteime care răsună cîva timp în noi și după ce am încetat a privi tabloul. Partizani i teoriei simpatiei estetice (*Einfuhlung*) pretind că trăim sentimente obiective, atribuindu-le chiar aspectelor care, după firea lor, nu pot ele însele să le încerce, de pildă sentimentele de forță și cutezanță pe care le proiectăm în muntele înălțat către înălțimile amietoare ale văzduhului. Și ceea ce se petrece în noi în fața naturii revine și cu ocazia redării ei artistice. Fără a analiza mai de aproape aci teoria simpatiei estetice, putem totuși observa că există unele varietăți ale artei în procesul receptării cărora, deși sentimentele obiective pot ocupa un anumit loc, ele sînt totuși copleșite de sentimente aparținînd unui alt tip, de pildă tipului dispozițional. Astfel, privitorul care se oprește în fața Catedralei Sf. Petru din Roma poate încerca sentimentul obiectiv al forței care pare a însufleți întreaga clădire, deși din experiență proprie pot spune că sentimentul dispozițional al festivului și grandiosului mi s-a părut în această împrejurare mult mai puternic. Ne întrebăm însă ce sentiment obiectiv proiectăm într-o compoziție muzicală de tip abstract, cum ar fi o fugă de Bach, sau într-un ornament geometric? Nici unul sau aproape nici unul. Sentimentele dis-poziționale sînt însă prezente și în aceste cazuri. Sînt apoi, în arta modernă, curente care tind a menține în procesul receptării artistice numai aceste din urmă sentimente. Cubismul, de pildă, este animat de intenția de a elimina orice sentimente obiective și reactive și de a reține numai pe cele dispoziționale. Oricum ar fi, sentimentele pe care le-am analizat aci aparțin aspectului extraestetic al procesului de receptare, de vreme ce ele pot fi trăite de subiect nu numai în legătură cu arta. Sentimente obiective și reactive încercăm în toate ocaziile vieții sociale. În nenumărate împrejurări citim în figura, atitudinile și acțiunile semenilor noștri sentimentele care îi inspiră și le răspundem cu sentimentele noastre de reacție. Cît despre sentimentele dispoziționale, ele alcătuiesc conținutul farmecului pe care îl degustăm în mijlocul naturii. Dacă deci opera de artă ne inspiră toate aceste sentimente, ea nu o face prin ceea ce este estetic în ele, ci prin ceea ce ele cuprind ca elemente extraestetice și preestetice. Înainte de a o supune prelucrării estetice, materia operelor posedă virtutea de a inspira toate sentimentele despre care s-a vorbit. Nu numai peisajele lui Rubens, dar și natura flamandă este capabilă de a ne pune în vibrație sentimentală. Peste aceasta din urmă, peisajele lui Rubens, considerate ca operă de artă, trezesc însă un strat nou de sentimente, acestea din urmă și nu numai acestea de calitate estetică. Paginile următoare ne vor arăta care sînt afectele propriu-zise care intră în țesătura receptării estetice.

Să adăugăm că distincția dintre elementele extraestetice și cele estetice nu implică nici o subevaluție față de cele dintîi atîta timp cît ambele categorii sînt reprezentative. Evident, dacă contemplatorul nu răspunde artei decît cu laturile extraestetice ale procesului receptor, spunem că atitudinea sa este inadecuată, și ca atare inferioară. Tot atît de inadecuată, considerînd natura complexă, în același timp eteronomă și autonom estetică, a operei de artă, ar fi și atitudinea contemplatorului care ar inhiba reacțiile sale extraestetice. Pentru un astfel de contemplator, cum din cînd în cînd se ivește, se pierde desigur ceva din adîncimea și bogăția ecoului cu care se cuvine a răspunde artei.

b) ELEMENTE ESTETICE

Dacă elementele receptării artistice, analizate pînă acum, au comună însușirea de a putea fi produse și de alte obiecte decît arta și în alte situații decît aceea a contemplației, îndreptățind ca atare calificarea lor ca extraestetice, elementele propriu-zis estetice, de care urmează să ne ocupăm

acum, sînt determinate de ceea ce este autonom estetic în opera de artă, adică de însușirea lor de a fi plămuiți expresive și originale. Elementele extraestetice mai au însă o trăsătură care le leagă laolaltă. Toate sînt, deopotrivă, evenimente nu numai în legătură cu eul, ceea ce se poate afirma despre orice stare de conștiință, dar și evenimente care, prin tot conținutul lor, se limitează în interiorul eului. Atenția individului care în fața artei încearcă numai senzații organice, asociații și sentimente (mai cu seamă sentimente reactive și dispoziționale) este concentrată asupra propriului eu, nu asupra obiectului exterior. Efectul răscolitor sau înviorător al artei, asociațiile pe care le țesem în jurul ei, sentimentele pe care le trăim în legătură cu ea ne fixează în lăuntru subiectivității noastre, închi-Zîndu-ne în aceeași măsură drumul către aspectul exterior. Am recunoscut însă printre particularitățile atitudinii estetice tocmai tendința de a te dăru lumii obiective, înfățișării externe. Din această pricină, individul care receptează arta numai prin elementele extraestetice ale procesului receptor se găsește într-o atitudine inadecuată. Un estetician ca M. Geiger socotește chiar că în fața artei singura atitudine potrivită este aceea a concentrării externe, concentrarea internă rămînînd atitudinea unui diletantism sentimental care n-are nimic comun cu arta. „Nu este nici o îndoială, scrie Geiger, că numai concentrarea externă este atitudinea specific estetică. Numai în ea opera de artă este cuprinsă în valorile și particularitățile structurii ei. Dimpotrivă, pentru concentrarea internă opera de artă este indiferentă în forma ei specifică, singura ei funcțiune fiind de a provoca plăcerea și de a produce sentimente de tot felul, precum entuziasm, înălțare, beție, duiosie etc.”¹ Părerea lui Geiger, interesantă și valabilă întrucît reușește să caracterizeze și să condamne diletantismul, nu rămîne însă mai puțin parțială. Căci, după cum se poate deduce din cele înfățișate mai sus, o receptare completă a artei cuprinzînd și elemente extraestetice și estetice interesează deopotrivă atît concentrarea internă, cît și cea externă. Dar chiar în atitudinea estetică cea mai pură, cea mai nealterată, cea mai puțin amestecată cu elemente extra-estetice, putem oare spune că concentrarea internă nu joacă nici un rol? Fără îndoială că în atitudinea estetică ne dăruim lumii obiectelor, aspectului exterior, dar o dată cu aceasta apar și unele sentimente pe care nu le putem resimți decît ca pe niște evenimente ale subiectivității. Pentru a ilustra toate acestea, să luăm un exemplu. În timpul lecturii unui roman, atitudinea estetică selectează, între altele, felul în care diversele episoade se înlanțuiesc către un final care nu poate fi lămurit întrevăzut. Structura progresivă a romanului determină atitudinea estetică să rețină acest aspect. Dar pe măsură ce urmărim această particularitate obiectivă a operei, înregistrăm, sub forma unui eveniment pur interior, sentimentul interesului. Trebuie oare să eliminăm interesul din sfera elementelor estetice ale receptării operei? Desigur că nu, de vreme ce acest sentiment este strict dependent de particularitățile obiective ale operei de artă. Teoria lui Geiger ni se pare astfel a avea neajunsul că nu lasă nici un loc sentimentului în procesul receptor. Desigur, atitudinea estetică este în primul rînd orientată către exterior, dar în această situație ea este însoțită de unele răsunete sentimentale pe care analiza nu poate să și le ascundă.

Vom spune deci că sentimentele implicate de procesul de receptare estetică a operei fac parte din clasa afectelor *extragenetice*, pe care le vom opune afectelor *endogenetice*. Afecte endogenetice sînt acelea care își au pricina și rădăcina în interiorul omului. Urîtul, melancolia, o anumită bucurie fără motiv, starea de suflet care întovărășește sănătatea sau boala sînt deopotrivă afecte endogenetice. Extragenetice sînt însă toate afectele determinate de feluri de a fi ale lucrurilor străine de noi și în care ni se relevă particularitățile lor. Sentimentele estetice fac parte din ele. Din această cauză ele nu pot fi niciodată descrise în afară de valorile obiective care le produc. Dar tot din această pricină latura estetică a procesului de receptare artistică nu se rezolvă niciodată în stări de sentiment pure, ci sînt totdeauna amestecate cu stări și acte intelectuale, menite să ne informeze

asupra particularităților obiective ale operei. Se înțelege că dacă este așa, receptarea estetică va lua forme de o diferențiere minuțioasă, deopotrivă cu aceea afectivă a operelor. Deosebiriile dintre receptarea unui concert de Schumann și a unuia de Stravinsky vor fi deci cu mult mai mari decât asemănările lor. Din această cauză nu se va putea construi niciodată o teorie a receptării care să istovească tot conținutul trăirilor pe care le încercăm în cazul unei opere individuale. Căci singurul lucru pe care îl poate face o teorie a receptării estetice este să stabilească laturile lui generale și formale. Acestea sînt corelative cu ceea ce am recunoscut drept momentele constitutive ale artei și, în primul rînd, cu clarificarea și ordonarea momentului izolării, aflîndu-și corelația subiectivă în ceea ce am recunoscut drept atitudinea estetică. Corelațiile acestea sînt de altfel atît de strînse, încît sîntem foarte conștienți că n-am putut descrie, în partea a treia a cărții, momentele constitutive ale artei fără a întrebuița termeni subiectivi, după cum nu vom putea înfățișa acum procesul subiectiv ale receptării fără să nu pornim de la suporturile lui obiective.

Am arătat, cînd am vorbit despre calificare, că în imaginile artei, înfățișările lucrurilor dobîndesc o expresie mai nouă și mai intensă. Aspecte pe lîngă care treceam mai înainte cu indiferență, pentru că nu le întrezăream decît prin vîlul concepțiilor inteligenței, capătă în reprezentările artei un chip virginal. Vedem de obicei în lucruri ceea ce știm mai dinainte despre ele. Arta izbutește să îndepărteze acest strat izolator de reprezentări convenționale, de idei preconcepute, restaurînd, pentru a spune astfel, viziunea, audiția sau intuiția internă în drepturile lor. Un contact mai apropiat de lucruri și de mișcările intime ale sufletului omenesc este rezultatul acestui proces. Receptarea artei este în primul rînd răsunetul subiectiv al acestei însușiri estetice a artei. Elementul pur al senzației ocupă un loc precumpănitor în întregul ei. Psihologia neagă însă posibilitatea senzațiilor simple într-o conștiință care a dobîndit o experiență oarecare. Știrile elementare care pătrund în conștiință, ni se spune, se asimilează de obicei cu reprezentări mai vechi, în așa fel încît rareori putem distinge în spectacolul lumii ce aflăm mai apoi cu ce știm de mai înainte. Poate numai copiii, în primele luni ale vieții, adică mai înainte de a fi fixat amintiri durabile, încearcă senzații simple. Dar la această excepție mai putem adăuga una. Nu numai copilul, dar și contemplatorul artei încearcă senzații elementare sau asociații de senzații elementare. O culoare sau un sunet nu sînt pentru el un *semn*, simbolul unei realități conceptuale, așa cum este pentru psihologia comună a omului care intuiește în discul colorat care se ivește pe cer luna, și în sunetul care sîșie tăcerea nopții cîntecul cocoșului. În receptarea estetică, contemplatorul izbutește să reducă în mare măsură aceste aporturi ale inteligenței, trăind culoarea și sunetul ca atare. Evident, uneori senzații elementare directe se asociază cu senzații reproduse, ca, de pildă, atunci cînd în fața unui portret spun că simt catifelarea pielii sau în fața unei naturi moarte înregistrez frăgezimea legumelor sau umiditatea solzilor de pește. Senzațiile vizuale directe se unesc, în astfel de împrejurări, cu senzații tactile sau termice, fără ca prin aceasta planul pur senzorial să fie părăsit. În felul acesta, lumea este restituită într-un plan mai simplu și mai naiv de viață, într-un plan „paradisac”, după cum s-a afirmat uneori într-o filozofie religioasă a artei.² Trebuie să adăugăm că aceste acte elementare de cunoaștere se întovărășesc în receptarea artei cu un sentiment specific de *uimire*. În fața artei, trăim nu numai lumea ca senzație, dar și revelația lumii ca senzație. A descoperi sub aspectele uzate ale realului, din pricina frecvenței cu care le-am perceput, și înnegurate, din pricina vîlului de noțiuni prestabilite cu care îl considerăm îndeobște, o lume tînără de înfățișări care se impun puternic simțurilor noastre, produce acel sentiment de bruscă înfîlnire cu noutatea, în care recunoaștem unul din factorii cei mai importanți ai receptării estetice a artei. În aceasta stă experiența de atîtea ori făcută de oricare din noi, cînd, privind în reprezentarea lor picturală strada pe care trecem în fiecare zi, sau omul cu care ne-am înfîlnit de o mie de ori,

spunem totuși că ni se pare a-i fi văzut abia acum pentru prima dată. Adevărul este că prinzîndu-i în raza atenției noastre, altădată îi *recunoaștem*, dar abia acum îi *vedem* sau *auzim* cu adevărat.

Dar valorile sensibile ale artei, trăite ca obiectul unei revelații, sînt puse în legătură cu personalitatea umană care se manifestă prin ele, și în felul acesta apare un nou afect estetic. Prin artă întrezărim personalitatea artistului, energia sufletească fecundă care transformă chipul realității, imprimîndu-i valori noi și dîndu-i mai multă forță expresivă. Cînd se produce această corelaționare a artei cu creatorul ei, receptarea estetică ia forma specială a trăirii *stilului* sau *originalității*. **322**

Intuiția originalității artistului atrage după ea un cortegiu întreg de efecte secundare. Originalitatea artistului îndrumază și fructifică propriul nostru chip de răsfrîngere a lumii. Puterea artei este din acest punct de vedere eminamente sugestivă. Sub influența artei ne simțim noi înșine mai productivi. Dincolo de sfera mărginită a operei de artă, lumea întreagă ne apare în lumina ei, îmbogățită cu valorile pe care ea le-a pus în evidență, tot astfel după cum un incendiu luminează nu numai locul în care se consumă, dar și întreaga zare care-l înconjoară. Cine și-a vrăjit privirile în spectacolul artei le poartă apoi asupra lumii, descoperindu-i un farmec nou. Această stare de lucruri este resimțită de noi cu fericirea unui surplus de activitate și bogăție lăuntrică. Reprezentarea centrului uman original care a exercitat această înrîurire binefăcătoare asupra noastră se întovărășește apoi cu devotament pentru el. Arta ne face să-l iubim pe artist. Nu este totdeauna sigur dacă în receptarea estetică admirația noastră, sentimentul aprobării entuziaste se adresează operei de artă sau creatorului ei. Aceste două intenții ale admirației alternează mai tot timpul. În tot cazul, dacă admirația pentru artist lipsește din procesul receptării, nu putem spune că el este complet. Tot astfel, pentru acei oameni cu o cultură estetică nedesăvîrșită, pe care lipsa posibilității de comparație dintre felurile opere ale aceluiași artiștii împiedică de a resimți unitatea stilului lor, receptarea artei ia forme elementare și primitive. De asemeni, cine vede pentru întîia oară o sculptură aztecă sau o acuarelă japoneză, neputînd înregistra ce este original în aceste manifestări de artă, adică ce le revine din felul propriu de a vedea lumea al agentului lor artistic, nu trăiește valoarea *stilului* ca ceva topit în impresia artistică generală, și ca atare nu atinge plenitudinea receptării estetice. Analiza trebuie să recunoască și aceste aspecte printre componentele răsunetului subiectiv pe care arta le trezește în sufletul nostru.

Dar opera de artă nu este numai clarificare a lumii și mediu prin care transpare sufletul artistului, ea este și produsul unei ordonări, o întrecere a haosului și arbitrarului în care lumea se prezintă de obicei intuiției comune. Refugiul de viață în artă marchează pășirea într-o lume nouă a ordinii, a necesității, a logosului imanent. Toate elementele artei se prezintă într-un raport de dependență și condiționare reciprocă în interiorul unei unități. Valorile de relație ale artei sînt percepute de contemplator în forma unor acte de judecată, deocamdată rapide și confuze, și dau naștere unor efecte noi. De obicei, valorile de relație care compun întregul operei sînt înregistrate de noi în chip succesiv, și anume, din două perspective deosebite: a) din perspectiva desfășurării operei către finalul ei (în muzică, poezie, teatru) sau către încheierea icoanei unitare (în arhitectură, sculptură, pictură); b) din perspectiva răsturnată a operei încheiate către etapele succesive care au pregătît efectul final. După cum adoptăm una sau alta din aceste două perspective, valorile de relație devin izvorul unor afecte estetice deosebite. Cine urmărește cum evoluează o dramă către sfîrșitul ei, pe care îl presimte, dar nu-l întrevede lămurit, resimte un afect de tipul *plăcerilor anticipate* (noțiune creată de Freud, cf. 111, 6, c). Căci există nu numai plăceri ale posesiunii și saturației, dar și plăceri ale aspirației și dorinței. Toate obiectele menite să satisfacă senzualitatea noastră sînt îneîntătoare, mai întîi pentru că sînt rîvnite. Opera de artă considerată în desfășurarea sau în încheierea ei

treptată provoacă un astfel de afect: satisfacția unei așteptări mereu reînnoite, afectul *interesului*. Când, în fine, actul de înregistrare a operei de artă a ajuns la ținta lui, atenția poate lua o atitudine retrospectivă, estimând oportunitatea feluritelor detalii ale operei, felul în care ele s-au înlănțuit și coordonat pentru a produce efectul final. Receptarea estetică se îmbogățește în cazul acesta cu afectul special al *motivației*. Interesul și motivația sînt termeni care par a fi culeși din cercul experiențelor literare, și cu toate acestea ei denumesc afecte care, în esența lor, rămîn identice chiar cînd sînt trăite în legătură cu alte arte, cum de pildă ar fi muzica, sau chiar în legătură cu așa-numitele arte spațiale. Există astfel un interes și o motivație muzicală. Felurilele părți ale unei sonate sau simfonii se înlănțuiesc după anumite raporturi logice specifice, care ne fac să le înregistrăm cu interes, atîta timp cît se succed, și să le estimăm sentimental ca motivate, după ce înșiruirea lor s-a terminat. Chiar sentimentul care întovărășește percepția unui acord just este o varietate a sentimentului motivației, după cum o disonanță provoacă sentimentul neplăcut al înfrîngerii motivației. Dacă totuși muzica, mai cu seamă cea modernă, folosește uneori disonanța, nimeni nu se gîndește să renunțe la moti-324 vație, ci numai s-o amîne, impresia motivatoare a unității urmînd să fie cîștigată mai tîrziu, și Cu atît mai multă putere cu cît a trebuit să înfrîngă elementele mai rebele. Toate elementele care, în artă, sînt adaptate reciproc și constituie o unitate favorizează sentimentul motivației, după cum lipsa unității și a coadaptării provoacă sentimentele contrarii. În artele spațiale, interesul, ca sentimentul adaptării succesive a părților în întreg, există de asemeni. Dar cum unitatea efectul final de ansamblu se încheagă cu rapiditate, sentimentul interesului este absorbit și fuzionează cu acel al motivației. Potrivit culorilor, alternanța și simetria, echilibrul maselor și al volumelor, unitatea compoziției provoacă deopotrivă sentimentul motivației. Componenta aceasta este prezentă deci și în receptarea estetică a artelor spațiale.

Iată atîtea sentimente și stări intelectuale care intră în receptarea estetică a artei, cu neputință a fi reduse la o formulă unică. Multă vreme totuși lucrul a fost socotit posibil, și din această năzuință au rezultat teoriile care înfățișau receptarea estetică fie ca percepția unui conținut omenesc important, fie ca înregistrare a raporturilor formale, fie ca trăire sentimentală mai intensă, fie ca însuflețire simpatetică a unui aspect exterior, deși fiecare din aceste formule reprezintă numai o parte a adevărului complex al lucrurilor și uneori confundă ce este estetic cu ceea ce este extraestetic în totalitatea procesului de receptare. Convinși de parțialitatea oricărui procedeu unificator și simplificator, ne-am decis pentru procedeul însumator care a prezidat analiza de mai sus. O întrebare rămîne într-acestea liberă. Sentimentele estetice n-au nici o trăsătură comună, mai cu seamă dacă le comparăm cu acelea despre care a fost vorba mai înainte și pe care le-am grupat în sfera extraestetică? Uimirea care însoțește revelarea valorilor sensibile, sentimentul originalității, interesul și motivația nu coincid oare în nici un punct? Sentimentele obiective în măsura în care le încercăm și noi (deznădejdea lui Lear este prin răsunset simpatetic și a noastră), apoi sentimentele reactive și dispoziționale sînt deopotrivă sentimente serioase. Jubilarea pe care o încercăm ascultînd S/m/bm'a a *LX-a* a lui Beethoven sau felul zguduitoare în care lucrează un roman de Dostoievski sînt sentimente întru nimic deosebite, din punct de vedere calitativ, de acelea pe care le putem încerca în împrejurările cele mai grave ale vieții.³ Simțim lămurit că ele se dezvoltă din punctul cel mai adînc al subiectivității noastre. Dacă n-ar fi așa, nu s-ar putea înțelege în ce chip poate arta influența caracterul unui individ. Artă este însă chintesență de experiență și, în această calitate, intră ca un factor hotărîtor în experiența celor care iau contact cu ea. Însemnătatea sentimentelor extraestetice dezvoltate în frecventarea artei, acțiunea lor în adîncime este un fapt care nu se poate tăgădui. Dacă n-am recunoaște-o, ar trebui să socotim inexplicabil

rolul pe care artă l-a deținut totdeauna în cultura omenească. Dacă însă sentimentele extraestetice aderă la partea cea mai adîncă a subiectivității noastre, sentimentele propriu-zis estetice se mișcă în regiunea mai superficială a eului. Pentru a ilustra posibilitatea unor astfel de sentimente, M. Geiger a propus odată comparația durerii adevărate pe care o încercăm cu prilejul morții unei ființe iubite cu tristețea atitudinală pe care ne-o inspiră participarea întîmplătoare la înmormîntarea cuiva care n-a însemnat nimic pentru noi. În primul caz, sentimentul urcă din adîncimile eului, în cel de-al doilea, brăzdează numai suprafața lui. Toate sentimentele estetice pe care cercetarea le-a pus în lumină fac parte din această ultimă categorie, iată, de pildă, interesul cu care urmărim desfășurarea unui roman. Intensitatea acestui afect poate fi deosebit de mare, ca atunci cînd spunem că „nu putem lăsa cartea din mînă”, și totuși simțim limpede că el nu angajează ființa noastră mai profund, nu ne zguduie și nu ne modifică. Nici sentimentul motivației, al revelației sau al originalității artistului nu simțim că ar putea dobîndi o însemnătate practică pentru noi, deși tăria lor poate fi destul de mare. Originalitatea artistului poate modifica pentru un timp pe a noastră, impunîndu-ne o atitudine oarecare, pe care împrejurările așa zicînd serioase ale vieții o risipesc în scurtă vreme. Oricît de puternice ar fi sugestiile estetice ale artei, rădăcina lor nu se afundă prea adînc. Deosebirea dintre sentimentele adînci și cele superficiale nu privește deci intensitatea lor, ci numai planul interior în care se situează. Din această pricină nu vom spune totuși, așa cum lucrul s-a întîmplat de cîteva ori în istoria doctrinelor de estetică, de pildă în teoria lui E. von Hartmann, că sentimentele estetice sînt *iluzorii*. Trebuie să ne opunem acestui mod de a vedea mai întîi din pricina conceptului nostru despre artă ca o existență *ideală*, dar nu și *ireală* (cf. 111,3, d.). Dar noțiunea sentimentelor iluzorii mi se pare de-a dreptul absurdă. Căci un sentiment, în momentul în care ocupă actualitatea conștiinței, nu poate fi decît adevărat, și nu iluzoriu. Pentru a declara iluzoriu un sentiment, adică trezit de o simplă iluzie, trebuie să-l judec, și nu să-l resimt. În clipa aceasta însă sentimentul ar înceta să existe. Sentimentele estetice sînt așadar superficiale, dar nu iluzorii, ci foarte adevărate și reale.

c) IZVOARELE PLĂCERII ÎN ARTĂ

Am analizat pînă acum diferitele grupe de fapte sufletești care compun procesul de receptare subiectivă a artei, fără a arăta mai de aproape care este tonalitatea afectivă care îl însoțește. Această tonalitate pare evidentă esteticienilor psihologi, care denumesc răsunsetul subiectiv al artei cu expresia de „plăcere estetică”. Această expresie ascunde însă o simplificare prea superficială. Nu este de loc adevărat că procesul receptării artistice cuprinde numai elemente de plăcere, că este colorat în chip exclusiv plăcut. Încă de la sfîrșitul antichității i, Sf. Augustin a atras atenția contemporanilor săi asupra paradoxului sentimental al tragediei, care ne face să ne bucurăm de suferințele eroilor. Cum însă aceste suferințe trezesc unele răsunsete simpatetice și în sufletul nostru, este limpede că receptarea artistică a unei tragedii nu poate fi liberă de amestecul oricăror elemente neplăcute, deși rezolvarea înălțătoare a tragicului stîrnește un ecou fericitor și plăcut. De altfel, nu numai în legătură cu tragedia, dar și cu multe alte creații artistice, partea de contribuție a elementelor dureroase în procesul receptării stă mai presus de orice îndoială. Dacă acum ne întrebăm care anume dintre factorii receptării pot fi colorați dureros, răspunsul nu poate fi decît unul singur. Numai factorii extraestetici se pot însoți cu tonalități cînd plăcute, cînd

dureroase, în timp ce factorii propriu-zis estetici se întovărășesc numai cu tonalități plăcute.

În adevăr, modificările cenestezice pe care le determină contemplația pot fi sau plăcute, sau dureroase. Difuzarea organică a curentului emotiv echivalează în genere cu o potențare plăcută a vitalității, dar din când în când ea poate face să intervină reacții hotărît dureroase, zguduitoare sau deprimante, ca în fața atîtor opere plastice, dramatice sau epice. Asociațiile pot introduce și ele o componentă dureroasă, mai ales atunci cînd tendința operei cheamă, pe cale asociativă, propriile noastre tendințe contrarii. Sînt numeroase cazurile în care o operă, privită din unicul punct de vedere estetic, determină aprobarea noastră, și totuși, nu ne contrariază mai puțin, din pricina ideilor neadecuate la fondul ei, ivite pe calea asociației. Altădată, această adecuare a ideilor asociate este astenică, cum se întîmplă în cazul atîtor meditații elegiace trezite de unele opere ale poeziei, muzicii sau plasticii. De obicei, aceste reprezentări asociative vin să sprijine sentimentele reactive sau dispoziționale pe care opera ni le inspiră. Iar dacă astfel de sentimente sînt colorate plăcut în fața *Primăverii* lui Botticelli sau la lectura idilelor lui Theocrit, nu tot astfel se întîmplă cu *La vieille Haulmiere* a lui Rodin sau cu *La Charogne* a lui Baudelaire, în receptarea cărora distingem o tonalitate neplăcută. Uneori plăcerea și durerea se combină într-un dozaj delicat, a cărui formulă este greu de prins. „Farmecul dureros” al lui Eminescu¹, amestecul de voluptate și meditație funebră în *Tristan* al lui Wagner sau în unele din cărțile lui Barres produc astfel de răsunete ambigue. Nu totul este deci colorat plăcut în receptarea subiectivă a artei; durerea se amestecă adeseori printre acordurile ei. Ba chiar numai prezența unui subton dureros conferă unei opere de artă viața ei subiectivă cea mai adîncă și cea mai umană. O operă rezolvată numai în elemente plăcute nu coboară mai adînc în sufletul nostru. Ea rămîne apoi inferioară contrastelor existenței, și veșnicul ei surîs de plăcere ne apare ca o sfidare adresată tragicului imanent al soartei omenești. Operele care se pricep a trezi și reacții dureroase ne apar, dimpotrivă, mai umane, mai bogate și mai complete, mai răscolitoare. Durerea ne cucerește mai larg; gheara ei se înfînge mai adînc. Chiar bucuria, cînd ne copleșește, întîlnește la capătul difuzării ei durerea. Unele din simfoniile lui Beethoven sau din poemele lui

328 Nietzsche desfășură în receptarea lor această largă curbă unificatoare între polii opuși ai sensibilității noastre. Dacă, așadar, factorii ejrtraestetici ai receptării se însoțesc fie cu tonalități afective plăcute, fie cu tonalități dureroase, factorii estetici sînt colorați exclusiv plăcut. Poate că aici stă chiar cheia problemei, întrevăzută printre cei dintîi de Augustin. Căci dacă este adevărat că, în fața anumitor opere de artă, contemplatorul resimte cu plăcere o materie dureroasă în sine, lămurirea paradoxului stă în faptul că această materie extraestetică este încadrată și susținută de factori propriu-zis estetici, al căror răsunset subiectiv este totdeauna plăcut.² Plăcut este sentimentul de noutate și uimire cu care întîmpinăm datele sensibile clarificate, adică izolate de conținutul lor intelectual. A privi o lume mai tînără, mai fragedă, mai virginală este pentru suflet un efect fericitor, deopotrivă cu toate împrejurările care ne îngăduie să trăim o viață mai liberă, mai descătușată din strînsorile intelectului, încredințată activității mai vii a simțurilor. Receptarea artistică este, într-o mare parte a ei, viață senzuală, și cum, de obicei, senzualitatea noastră este obliterate prin însuși faptul că interesul ni se îndreaptă către valoarea practică a lucrurilor, și nu către strictul lor aspect sensibil, sentimentul care se dezvoltă o dată cu deplasarea interesului către acesta din urmă nu poate fi decît eliberator și plăcut în aceeași măsură. Plăcută este și intuiția originalității artistului, așa cum ea se străvede prin mediul operei, cu tot cortegiul ei de afecte însoțitoare. A trăi originalitatea artistului înseamnă

a participa la o viață mai spontană și mai bogată, din care se contagiază propria noastră individualitate. Ne simțim mai bogați și mai productivi cînd privim lumea cu ochii artistului. Ceea ce viața comună, limitată în deprinderi spirituale care ascund aspectele pururi noi ale lumii, nu ne dăruiește niciodată cîștigăm acum în contemplarea artei. Valori noi se adaugă sufletului nostru, și sentimentul de plinătate care rezultă nu poate fi decît fericitor. În fine, plăcute sînt și sentimentele interesului și ale motivației. Am caracterizat mai sus interesul ca un sentiment din clasa plăcerilor anticipative. Dar pe măsură ce interesul se dezvoltă și turburile lui reprezentări anticipatoare primesc o limpede confirmare succesivă, apare o plăcere deopotrivă cu toate așteptările împlinite, cu toate gesturile izbutite. Cînd apoi gestul izbutit s-a produs, spiritul poate lua o atitudine retrospectivă, bucurîndu-se nu numai de succesul gestului, dar și de dibăcia care a pregătit acest succes. Plăcerea motivației face parte din grupuri acestor ultime satisfacții. A percepe motivația unei opere înseamnă a te bucura de unitatea ei, de victoria ordinii, de depășirea haosului și a arbitrarului.

★

Am enumerat feluritele elemente care intră în procesul receptării artistice. Unele din ele sînt prezente chiar în prima impresie pe care o trăim în fața unei opere. Celelalte apar succesiv și cer un timp oarecare pentru a se putea produce. Există însă în decursul procesului * de receptare și momente de integrare, în durata limitată a cărora fuzionează într-o unitate indistinctă cît mai mulți din factorii amintiți pînă acum. Aceste momente de plenitudine în care opera pare a ne vorbi prin suma valorilor ei și care nu pot fi decît intermitente și fugitive sînt singurele care, din punctul de vedere psihologic, pot fi identificate cu *vechsacontemplafie* revelatoare și fulguranță a esteticii metafizice de altădată.

5. APRECIEREA OPEREI DE ARTĂ

Receptarea operei de artă conține în sine numeroase elemente de apreciere. Alături de stări și acte sufletești de tot felul, senzații, sentimente și judecăți, analiza trebuie să recunoască în interiorul procesului receptor și unele intuiții sau judecăți apreciative. Este greu de spus unde sfîrșesc unele și încep celelalte. În mod general, după cum am arătat mai sus, actele valorificatoare apar ceva mai tîrziu în desfășurarea procesului. Totuși, nu este exclus ca și după primele intuiții sau judecăți apreciative să se ivească stări și acte de un alt caracter. Relația dintre toate aceste elemente rămîne astfel destul de indistinctă. Dacă însă izolăm factorii de apreciere și urmează să-i analizăm separat de ceea ce am înfățișat pînă 330 acum drept elemente ale procesului receptor, lucrul se explică **prin** multiplicitatea problemelor pe care acești factori le propun. Ne vom ocupa pe rînd de intuițiile apreciative, adică de *gust*, și apoi de judecățile de apreciere pe care spectacolul artei le prilejuiește spiritului nostru.

a) GUSTUL

Noțiunea de *gust*, în accepțiunea ei estetică, are după *Vocabularul filozofic* al lui L. Lalande, două semnificații. Ea înseamnă mai întîi „caracterul general al aprecierilor de artă la un individ”, adică „temperamentul estetic”. Pe de

altă parte, chiar cînd nu este urmată de atributul „bun”, desemnează „facultatea de a judeca intuitiv și sigur valorile estetice, în special în ceea ce ele cuprind ca însușiri de corectitudine și delicatețe”. în primul înțeles, gustul denumește o facultate eminamente relativă și schimbătoare, ca de pildă atunci cînd vorbesc despre gustul antic și modern, despre gustul italianesc sau francez, despre gustul popular sau aristocratic sau despre gustul copiilor și al adulților. în al doilea înțeles, însă, gustul denumește o facultate neschimbătoare, orientată după criterii fixe, care ne permit a distinge în chip absolut între „bunul” și „prostul” gust. Dacă, așadar, Im. Kant a putut construi o antinomie a gustului estetic, după care „fiecare are propriul său gust... despre care nu se poate discuta”, dar în același timp „gustul admite lupta... cu speranța de a obține un consens”, împrejurarea se explică prin faptul că în fiecare din cele două propoziții ale antinomiei noțiunea de gust a fost luată în cîte un alt înțeles.¹ Gustul „despre care nu se poate discuta” este „temperamentul estetic” al individului, care determină afinitatea lui numai pentru un anumit fel de valori artistice. Dimpotrivă, gustul care admite lupta și implică, o dată cu aceasta, posibilitatea consensului, este facultatea valorificării estetice, condusă de criterii permanente și sigure chiar cînd ele rămîn învăluite. Noțiunea gustului, în aplicarea ei la unele realități morale și în special la cele artistice, folosește cuvîntul într-un înțeles metaforic. Dar cum orice metaforă este o comparație implicită, cine vorbește despre gustul artistic vrea să spună că facultatea pe care el o denumește stăpînește aceleași însușiri în funcțiunea și aplicațiile lui ca și simțul fizic al gustului, acela care percepe savorile: dulcele și amarul, săratul și acru. O problemă dintre cele mai interesante este aceea de a ști de ce tocmai simțul gustului a fost ales ca termenul concret al comparației care a condus la metafora gustului artistic. Rațiunea pe care o întrevește Voltaire, în considerațiile consacrate gustului din al său *Dictionnaire philosophique* nu mi se par suficiente. Gustul, spune Voltaire, „este un discemămînt prompt, deopotrivă cu acela al limbii și cerului gurii, și care, întocmai ca acesta din urmă, previne reflecțiunea.” Dar aceeași promptitudine, anticipatoare a rezultatelor gîndirii, manifestă evaluările tuturor simțurilor noastre. Nu numai gustul, dar și văzul și auzul evaluează datele lor cu spontaneitate intuitivă. Un sunet sau o culoare, un acord sau o combinație de culori sînt declarate de îndată frumoase sau urîte, armonioase sau distonante mai înainte de orice examinare reflexivă a lor. Nici justificarea pe care o găsește Thomas Reid, renumitul filozof scoțian din veacul al X VIII-lea, nu mi se pare mai mulțumitoare. „Simțul extern al gustului, scrie Reid, prin care putem distinge și ne putem bucura de feluritele spețe de alimente, a dat prilejul aplicării metaforice a numelui său la capacitatea de a percepe ceea ce, în diversele obiecte pe care le considerăm, este frumos sau urît și insuficient. Deopotrivă cu gustul cerului gurii, această forță a spiritului nostru resimte unele lucruri ca plăcute, pe altele ca respingătoare, față de multe se comportă indiferent sau șovăitor și stă, în mare măsură, sub influența deprinderii, a asociațiilor sau a modei.”² Nu este însă nici unul din aceste puncte de apropiere care să nu existe și între facultatea noastră de apreciere intuitivă a artei și celelalte simțuri. Toate simțurile resimt obiectele care intră în sfera lor de înregistrare ca plăcute sau respingătoare și aceste evaluări stau întotdeauna și sub influența deprinderilor, a asociațiilor și modei. Cine găsește frumoase culorile drapelului național o face desigur și din pricina asociațiilor pe care ele le indică. Deprinderea sau lipsa de deprindere ne fac apoi să declarăm o mulțime de lucruri ca plăcute **332** și convenabile sau ca izbitoare în mod neplăcut. Cît despre **preferința** cu care moda impune forme sau culori deosebite, nu este nevoie să insistăm.

De ce atunci tocmai gustul, și nu un altul dintre simțurile noastre, a ajuns să denumească facultatea de care ne ocupăm? Răspunsul mi se pare că trebuie găsit în acea dublă însușire a gustului care face din el unul din

simțurile cele mai diferențiate, dar în același timp și unul din cele mai puțin raționalizate. Varietatea senzațiilor de gust este imensă, deși limbajul nu cunoaște decît patru calificative principale în ce le privește (dulce, amar, sărat și acru). S-a putut stabili apoi o clasificare rațională a culorilor, după locul pe care ele îl ocupă în spectrul solar și după gradul lor de saturație sau claritate. Există și un sistem rațional al sunetelor în gamă și posibilitatea de a le ordona în raport cu timbrul, înălțimea sau intensitatea lor. Astfel de încercări de raționalizare lipsesc însă în domeniul atît de bogat al gusturilor. Împrejurarea decurge atît din vechimea filogenetică a gustului, cît și prin pierderea importanței lui în fazele mai noi și raționale ale evoluției umane. Cu mult mai înainte ca omul să se orienteze prin văz și auz, animalele s-au orientat prin simțurile inferioare, prin tact, miros și gust. Cînd apoi omul a impus primatul viziunii și audiei, rolul simțurilor inferioare a trebuit să decadă, și funcțiunea lor s-a disociat de noua dezvoltare a rațiunii. Așa se explică faptul că gustul cunoaște o mare varietate, corespunzătoare intensei sale funcționări în trecutul îndepărtat al spețelor, și faptul corelativ că rațiunea n-a mai putut să-l adapteze la regimul său, corespunzător noilor condiții ale speței omenești. Am spus însă că gustul a urmat aceeași evoluție ca și tactul și mirosul. De ce arunci tocmai gustul, și nu tactul sau mirosul, a ajuns să împrumute numele său valorificării artistice intuitive? Pentru motivul că gustul este un simț mai spontan decît tactul sau mirosul, care sînt simțuri investigatoare. Organele tactului și mirosului execută unele mișcări de adaptare pentru a-și favoriza senzațiile respective. Trebuie să căutăm, într-o anumită măsură, calitățile de duritate sau moliciune și pe acele olfactive pentru a le înregistra. Metaforizarea simțului olfactiv a ajuns astfel să denumească funcțiuni active ale spiritului, ca de pildă, în limba franceză, aceea indicată prin expresia *flairer une escroquerie*, a mirosi o escrocherie.

Cine „miroase” o escrocherie nu o înregistrează ca pe o dată care i se impune cu energie, ci numai o presimte, lămurind-o, printr-o aplicație activă a spiritului, dintr-un complex de indicații. Datele gustative sînt într-acestea mult mai categorice. Simțul nostru nu trebuie să le caute și nu li se poate sustrage. Ele ne invadează și ni se impun. Spontaneitatea senzațiilor gustative este din această pricină superioară față de alte senzații inferioare. Varietatea senzațiilor gustative, iraționalitatea și spontaneitatea lor mi se par a fi cele trei motive pentru care gustul a ajuns să denumească facultatea valorificării intuitive în artă. Aceste însușiri caracterizează, în adevăr, și gustul artistic.

Scriitorii care s-au ocupat cu gustul artistic au spus tot ce era necesar încă din veacul al XVII-lea și al XVIII-lea, cînd doctrina gustului s-a format ca o primă pîlpîire a iraționalismului modern, adică din momentul în care reflecțiunea filozofică a trebuit să recunoască „un alt izvor al cunoștinței decît rațiunea, și anume, al unuia care amintește de aproape noțiunea contemporană a intuiției.”³ Trecînd peste contribuția iezuitului spaniol Balthasar Gracian, unul dintre cei dinții care au vorbit despre gust în sens filozofic, dar cu o specială aplicație la realitățile morale, noțiunea revine în special la scriitorii italieni și francezi. Toate caracterele constitutive ale gustului au fost relevate de aceștia. Așa, de pildă, marea varietate a nuanțelor înregistrate de funcțiunea gustului a fost bine exprimată de un La Rochefoucauld, care scrie: „Există oameni care au mai mult gust decît spirit; în gust este însă mai multă varietate și mai mult capriciu decît în spirit.”⁴ Nuanțe care scapă inteligenței sînt astfel percepute abia de gust. Legile care conduc aplicațiile gustului rămîn apoi necunoscute, un motiv pentru care mișcările lui par capricioase. Gustul, spunea Montesquieu, „este o aplicație promptă și delicată a unor reguli pe care nu le cunoaștem”⁵. Dar tot Motesquieu, care, în celebrul său articol din *Marea enciclopedie*, sintetizează întreaga doctrină contemporană a gustului, atenuează independența gustului de formele raționale ale inteligenței, cînd observă:

„Astfel, tot ce am putea spune aci și oricare ar fi preceptele pe care le-am putea da pentru a forma gustul, toate acestea nu pot privi direct decît gustul dobîndit, deși în mod indirect pot privi și gustul natural; căci gustul dobîndit afectează, schimbă, mărește și diminuează gustul natural, după cum gustul natural afectează, schimbă, mărește și diminuează gustul dobîndit". Această afinitate a gustului natural pentru reguli, posibilitatea lui de a se forma și instrui provine din faptul că, oricare ar fi iraționalitatea funcțiunii lui, în adîncimea sa gustul este totuși condus de norme raționabile. Încă din 1715, filozoful elvețian Crousaz observă că „bunul-gust ne face să estimăm prin sentiment ceea ce rațiunea ar fi aprobat, dacă și-ar fi acordat timpul necesar pentru a judeca..”⁶ Gustul nu exclude deci judecata; gustul o implică. „în orice fenomen de gust, scrie Th. Reid, este conținută o judecată. Cînd cineva declară că un palat sau o poezie sînt frumoase, el afirmă ceva pozitiv, și orice afirmație sau negație exprimă o judecată.”⁷ Gustul denumeste fără îndoială o impresie, dar această impresie nu este întîmplătoare și arbitrară. Ea este pătrunsă de valori raționale și raționabile, corespunzătoare structurii raționale a operei, răsfrîntăin operațiunile gustului. Raționalitatea implicită și învăluită în impresiile gustului face posibile toate acele judecăți asupra artei pe care analiza le semnalează în decursul procesului de receptare și despre care urmează să ne ocupăm acum. Să adăugăm însă mai înainte că dacă gustul apare ca o funcțiune stict individuală, rebelă oricărei încercări de sistematizare, dacă el apare ca un adevărat „temperament estetic”, după cum am văzut să sune una din formulele lui, faptul provine din factorii extraestetici care îi orientează direcția. În aprecierea operelor de artă diferim nu atît prin felul strict în care o răsfrîngem, cît prin asociațiile și sentimentele extraestetice pe care ni le inspiră.

b) JUDECĂȚILE ARTISTICE

Gustul înregistrează calitățile și neajunsurile unei opere, caracterele ei specifice și rangul lor în ierarhia valorilor. Dar toate aceste impresii delicate ajung să fie bine întemeiate și intră în singura noastră stăpînire intelectuală numai atunci cînd le transformăm în judecăți. Raționalitatea profundă a gustului permite această promovare a impresiilor în judecăți și face posibilă lucrarea de comentare a criticii literare și artistice. O întrebare interesantă este însă dacă receptarea artei are să cîștige sau să piardă din această dezvoltare a impresiilor în judecăți. Intelectualizarea procesului de receptare constituie un avantaj sau un neajuns? Numeroase sînt persoanele și, printre ele, mulți esteticieni sau chiar critici de artă care socotesc că sentimentele pe care arta le inspiră pierd o parte însemnată din intensitatea și autenticitatea lor prin mediațiunea actelor intelectuale de judecată. Sentimentul pare o fi reacție spontană a conștiinței, și orice intervenție intelectuală nu-l poate decît slăbi sau altera. Astfel de observații pornesc însă totdeauna de la o anumită concepție despre antagonismul dintre sentiment și inteligență apărută în cadrul teoriei facultăților sufletești simple și autonome, dar pe care vederile mai noi despre unitatea vieții conștiente o fac imposibilă. Astăzi știm mai bine că asocierea sentimentului cu numeroși factori intelectuali, departe de a-l slăbi sau denatura, îi sporește adîncimea și durata și îl umanizează. Psihologul francez Fr. Paulhan a numit odată „spiritualizare” procesul acesta de extindere a sentimentului prin interesarea unor factori numeroși ai vieții conștiente.¹ Cine va putea spune că sentimentele spiritualizate sînt niște simple reflexe palide în comparație cu formele lor primitive și neintelectualizate? Iubirea, ca expresie elementară a

instinctului, apare ca o reacțiune superficială și intermitentă, dacă o comparăm cu pasiunea romantică, forma ei spiritualizată, capabilă să stăpînească întreaga viață a unui ins, în adîncime și în întindere. Analogia ne îngăduie să vedem cît au de cîștigat și sentimentele artistice din intelectualizarea lor. În tot cazul, acțiunea de intelectualizare a sentimentelor stă în ordinea lucrurilor și răspunde direcției constante de dezvoltare a vieții sufletești. Ea-nu poate fi nici împiedicată, nici derivată. În cazul special al receptării artistice, progresul interior va transforma totdeauna pe martorul diletant, mărginit în cercul impresiilor lui vagi, într-un judecător conștient și prevenit al operei care i se înfățișează.

Dar dacă rolul judecății este incontestabil în receptarea artei, mai cu seamă în formele ei mai înaintate, rămîne să examinăm în detaliu care sînt spețele de judecăți care apar în această împrejurare. Analiza judecăților artistice a rămas însă excesiv de sumară. Groos și Volkelt, printre pușinii care au cercetat acest domeniu, au distins numai două tipuri: *judecățile de valoare și judecățile de comprehensiune (Verständnis-urteile)*.² Judecățile de valoare sînt acelea care leagă numele unei opere, luată ca subiect, de un predicat care poate fi sau o impresie estetică apreciativă, sau o valoare estetică universală, ca, de pildă, atunci cînd spun: „cutare operă a lucrat înviorător asupra mea” sau „cutare roman este minunat povestit”. Judecățile de comprehensiune sînt acelea care lămuresc conținutul operei, ca de pildă, cînd spun: „peisajul acesta este văzut dintr-un loc înalt” sau „iată o lumină de seară”. Toate aceste judecăți se diferențiază apoi, după Volkelt, după cum ele sînt exprimate la sfîrșitul contemplației și în afară de ea, ca în discuțiile care pot avea loc după ce am asistat la reprezentarea unei drame, sau după cum ele se formează în timpul contemplației și fuzionează cu celelalte stări și acte intelectuale sau afective care constituiesc procesul receptării artistice. Numai cele din urmă dintre aceste judecăți ar avea o valoare estetică, în timp ce primele ar fi condiționate de încetarea contemplației și ar marca, de fapt, o evadare din atitudinea propriu-zis estetică, în sfîrșit, aparținînd tot curentului receptării artistice, sînt de amintit și acele judecăți din stofa cărora este țesută o operă de artă, de pildă o poezie, și pe care contemplatorul urmează să le realizeze la rîndul său. Astfel, cînd cineva citește în *Glossa* lui Eminescu versurile: „Vreme trece, vreme vine, / Toate-s vechi și nouă toate”, el realizează în propria sa conștiință aceste judecăți, fără ca prin aceasta să depășească matca în care curge receptarea operei.

Analiza judecăților artistice, așa cum a întreprins-o Volkelt, stîr-nește cîteva obiecții. Trebuie să spunem, mai întîi, că judecățile care se formează la sfîrșitul contemplației nu mi se par, pentru acest singur motiv, lipsite de orice valoare estetică. Așa, de pildă, cînd, după ce l-am ascultat pe Moissi în *Cadavrul viu* de Tolstoi, reflectez: „ce zguduitoare a fost jocul lui în scena arestării”, judecata aceasta nu se situează în afară de albia contemplației. Această judecată nu este exterioară și opusă contemplației. Ea este mai degrabă un semn că procesul contemplației continuă și după ce a încetat confruntarea materială cu opera. Ea este apoi și un mijloc de a reintegra procesul contemplației. Dacă lucrările de critică artistică, țesute în mare parte din astfel de judecăți de valoare, sînt așa de căutate de publicul amator de artă, împrejurarea provine și din faptul că, prin ele, putem reînsufleți contemplația stinsă, lată motivul pentru care, în propria noastră analiză, vom folosi și judecăți spicuite din lucrările de critică. În al doilea rînd, judecățile de comprehensiune, așa cum le înfățișează Volkelt, nu par deosebite de acele judecăți care, după cum a arătat Binet, sînt implicate în orice percepție. Nu numai în fața unui peisaj pictat, dar și în fața modelului său din natură, pot formula judecata: „Aceasta este panorama Balcicului” sau „iată un apus de soare pe mare”. După cum exprim însă același raport în fața naturii sau în fața reprezentării ei picturale, am de a face cu două judecăți deosebite.

Planul ontologic la care se referă judecata este de fiecare dată altul. Într-un caz, ea se referă la planul unei existențe materiale, în celălalt, la planul areal al artei. Când în fața unei pînze pictate afirm că „văd Balcicul”, înțeleg de fapt altceva -decît atunci cînd aş scoate aceeași exclamație privind din avion arătarea materială a acestui oraș. întrebuiînd aceleași cuvinte, semnificația lor este în fiecare caz alta. Judecățile de comprehensiune în artă trebuiesc deci limpede delimitate față de judecățile perceptive: o distincție pe care Volkelt n-o face.³ Să adăugăm că o grupă de judecăți artistice pe care Volkelt o trece cu totul cu vederea este aceea a *judecăților de structură*. Din clasa acestora face parte judecata pe care o pronunț cînd, asistînd la reprezentarea *Scrisorii pierdute* de Caragiale și luînd cunoștință de existența personajului Agamiță Dandanache și apoi de confuzia atitudinilor și cuvintelor lui, afirm că „numele de Dandanache este perfect motivat”. Tot astfel, analizînd scena din *Le Malade Imagine* al lui Moliere, în care Louison mărturisește, după multe amînări și printr-o menținere continuă a interesului, vizita tînărului pe care îl primise în camera ei, Goethe formulează o judecată în legătura cu structura operei, afirmînd că „această scenă mi-a apărut totdeauna ca simbolul unei desăvîrșite științe scenice”⁴. Toate judecățile anticipatoare care susțin sentimentul interesului și toate judecățile de motivație care apar o dată cu înaintarea receptării artistice către finalul ei fac parte din clasa judecăților de structură. Volkelt omite însă să le menționeze în 338 clasificarea lui. În sfîrșit, judecățile de valoare de care amintește Volkelt cunosc atîtea varietăți și subvarietăți, încît, în ce le privește, analiza noastră are foarte mult de adăugat.

Pentru a înțelege bine judecățile de valoare în artă trebuie să ne reamintim dezvoltările din primul volum relative la valoarea estetică. Definind opera de artă ca un obiect gîndit în sfera valorii estetice, am afirmat că ea participă la valoarea estetică și are, prin urmare, o astfel de valoare. S-ar părea deci că în raport cu opera de artă n-ar putea fi gîndită decît o singură valoare ca predicat și că n-ar putea fi formulată decît o singură judecată, aceea care constată participarea sau neparticiparea la valoarea estetică. În realitate, în raport cu o-pera de artă poate fi gîndită ca predicat fie valoarea estetică pentru întregimea sau numai pentru o parte a sferei subiectului, fie valoarea estetică diferențiată în gradul sau modalitatea ei, prin pătrunderea anumitor factori extraestetici. Domeniul omogen al valorii estetice se sistematizează astfel interior, permițînd o multiplicitate de judecăți artistice de valoare. În același înțeles scrie odată E. Utitz: „Pe temelia valorii fundamentale a artei se dezvoltă valorile artistice propriu-zise, în timp ce cea dintîi le este comună tuturor acestora din urmă! Tot astfel, misticul salută cu frăție insectele parazite, ca unele care participă deopotrivă la valoarea vieții. Dar această valoare comună ființelor viețuitoare este ceva deosebit de sistemul de valori al vieții.”⁵ Care sînt deci felurile valori pe care le putem recunoaște artei? A pune o astfel de întrebare înseamnă a încerca să distingem care sînt felurile tipuri de judecăți de valoare ce pot fi formulate în legătură cuarta.

Cel dintîi tip de judecăți de valoare estetică este acela *^judecăților de valorizare*, adică al acelor judecăți care constată participarea operei la valoarea estetică sau lipsa acestei participări, însușirea operei de a fi izbutită sau neizbutită esteticeste. Așa, de pildă, cînd spun: „Paithenonul este o operă frumoasă” sau „Palatul Tro-cadero din Paris este urît”, luînd termenii de „frumos” și „urît” în înțelesul de realizat sau de nerealizat estetic. Este evident că dacă predicatul „urît” este înlocuit prin „nu este frumos”, atunci judecata ia forma negativă. De asemeni, predicatul poate să afirme sau să nege valoarea pentru întregimea sferei subiectului sau numai pentru o parte a lui, și în cazul acesta obținem judecăți universale sau particularo. Am arătat și altădată că opera de artă poate să aibă un caracter de creație fragmentară (v. sup. 51). Ea nu este totdeauna o unitate absolută, existînd prin toate momentele ei la același nivel al realizării estetice. Judecățile de valorizare nu trebuie să fie totdeauna universal afirmative sau negative. Ele

pot fi uneori particulare, după cum afirmă sau neagă participarea la valoarea estetică numai pentru unele părți ale operei: „Din cînd în cînd, bunul Homer doarme”, spune odată Horațiu. *Quandoque dormitat bonus Homerus*.

Judecățile de valorizare pot fi numite și de perfecțiune, atunci cînd sînt universal afirmative, adică atunci cînd afirmă valoarea estetică pentru întreaga sferă a operei. Subiectul unor judecăți de perfecțiune poate fi deopotrivă un lied de Heine sau o romanță de Verlaine, întocmai ca *Divina Comedia* a lui Dante sau *Phedra* lui Racine. Admițînd că sînt deopotrivă perfecte, au aceste opere aceeași valoare? S-ar părea că în perfecțiune unitățile se identifică și fac imposibilă comparația lor. Și totuși, în conștiința noastră artistică operele se ierarhizează, dînd naștere la *judecăți de valorizare relativă* sau de *ierarhizare*. Cînd spun că *Divina Comedie* este o operă mai valoroasă decît un lied de Heine, nu neg nici uneia din acestea participarea la valoarea estetică, dar atribui pe fiecare cîte unei alte trepte a artei. Printre judecățile de ierarhizare sînt unele *obiective* și altele *subiective* sau *de.preferință*. Pot afirma, de pildă, că *Hamlet* de Shakespeare este superior unei romanțe de Verlaine, făcînd totuși rezerva că prefer pe aceasta din urmă. Firește, opinia populară acordă cu greutate că putem judeca superioare opere care nu corespund sentimentului nostru. Dar o conștiință artistică mai dezvoltată poate disocia între ierarhizarea obiectivă și preferință, înțelegînd că aci e vorba de judecăți de valoare deosebite. Un tip interesant al judecăților artistice de valoare este acela rezultat din combinația judecăților de valorizare cu judecățile de ierarhizare, și anume, tipul *judecăților de compensație*. Astfel, pentru a formula judecata: „schیțele lui Mau-passant sînt mai frumoase decît romanele lui”, a fost necesar a fi făcut în prealabil o judecată de valorizare particular-negativă despre romanele lui Maupassant și o judecată universal-afirmativă sau cel puțin particular-afirmativă despre schیțele lui. Judecata amintită, care după aparența ei este numai de ierarhizare, conține și două judecăți de valorizare, între care s-a stabilit o ierarhie. Există însă și un alt fel de judecăți de compensație, dar pentru înțelegerea lor este necesară amintirea unui alt tip de judecăți artistice de valoare, și anume, tipul *judecăților de caracterizare*.

Printre judecățile de caracterizare trebuiesc trecute mai întîi acele obținute prin predicativizarea unei categorii estetice. Așa, de pildă, cînd spun: *Statua Noptii* a lui Michelangelo este sublimă” sau „*Don Quijotte* este o capodoperă a umorului”. În toate aceste împrejurări nu afirm cu privire la subiecte simpla valoare estetică, ci o modalitate anumită a ei, adică una din acele categorii artistice despre care ne vom ocupa în partea finală a acestei lucrări. Alteori, judecățile de caracterizare se constituiesc prin predicativizarea unei impresii tipice (ca atunci cînd spun: „cutare operă este înălțătoare, mișcătoare, duioasă sau sumbră”) sau prin predicativizarea unei impresii personale (cînd spun: „această operă îmi convine, exprimă punctul meu de vedere, îmi amintește o peripeție proprie” etc). O specie deosebită a Judecăților de caracterizare o alcătuiește grupul *judecăților de analogie*. În eseul pe care Taine l-a consacrat lui Balzac se pronunță la un moment dat judecățile: „Balzac, întocmai ca Shakespeare, a pictat toate categoriile de scelerați: pe acei din lumea bună și din boemă, pe acei din pușcărie și din spionaj, pe acei din bănci și din politică. Întocmai ca Shakespeare, a zăgrăvit pe monomanii de toate spețele: pe acei ai libertinajului și avariției, ai ambiției și ai științei, ai artei, ai dragostei paterne și ai iubirii. Admiteți în unul ceea ce admiteți în celălalt. Căci nu ne găsim, împreună cu ci, în viața practică și morală, ci în aceea imaginară și ideală. Personajele lor sînt spectacole, nu modele etc.”⁶ Stabilind astfel de analogii cu o operă artistică mai general cunoscută, critica încearcă adeseori să caracterizeze opera pe care tocmai o cercetează. Dar judecățile de analogie închid uneori în ele și o judecată de ierarhizare. Atunci cînd subiectul lor este o operă sau un artist mai puțin cunoscut sau insuficient valorificat înainte, judecățile de analogie le acordă de fapt rangul înalt al operei cu care se stabilește asemănarea. Judecățile de caracterizare pot apoi intra în asociație și cu alte tipuri de

judecăți, de pildă cu judecățile de valorizare. Această unire dă naștere *judecăților de motivație*. Când, de exemplu, ocupîndii-sc de comediile lui Caragiale, Maioreescu scrie: „Lucrarea d-lui Caragiale este originală; comediile sale pun pe scenă tipuri din viața noastră socială de azi și le dezvoltă cu semnele lor caracteristice”⁷, se dă o dată cu caracterizarea lor motivul prețuirii lor artistice. Alteori, judecățile de caracterizare se pot asocia cu judecățile de ierarhizare, determinînd tipul nou al *judecăților de compensație prin ierarhizare*. Așa cînd se spune: „Ingres este un desenator mai bun decît Delacroix, care este un mai bun colorist”. În sfîrșit, analiza mai poate distinge o asociație între judecăți de ierarhizare cu judecăți de motivație care dă tipul judecăților de *ierarhizare motivată*. Din rîndul acestora face parte judecata: „Muzica lui Beethoven este mai prețioasă decît a lui Rossini pentru că este mai adîncă”.

Toate aceste judecăți pot interveni în decursul procesului de receptare, formînd oarecum osatura lui intelectuală. Chiar cînd ele sînt formulate după ce procesul receptării s-a încheiat, rolul lor este să asigure stăpînirea mai trainică a valorilor care ni s-au revelat în timpul receptării. Nu putem admite nicidecum că cine judecă în artă o răsfrînge mai palid și se bucură de ea mai puțin. Socotim mai degrabă că pulberea impresiilor se fixează numai prin cimentul gîndirii.

c) CRITERIILE IERARHIZĂRII ARTISTICE

Existența judecăților de ierarhizare în artă este un fapt mai presus de orice îndoială. Amatorii sau critica fac în tot timpul judecăți de ierarhizare, raportîndu-se o dată cu aceasta la norme sau criterii care le fac posibile. Care sînt aceste criterii? Ele nu pot fi criteriile estetice generale ale artei, deoarece am văzut că două opere cărora le putem atribui o perfecțiune estetică egală pot sta totuși pentru noi pe trepte ierarhice deosebite. Normele ierarhizării nu pot fi decît extraestetice. Prin factori esteticește eteronomici, domeniul larg și omogen al. valorii estetice capătă o sistemă interioară, o structură în care pot fi distinse regiuni superioare și inferioare. Care sînt atunci normele extraestetice ale ierarhizării?

Mai înainte de a încerca să răspundem la această întrebare, este necesar să îndepărtăm unele obstacole care ne pot ieși în cale. Se poate, în adevăr, observa că pentru a ierarhiza operele de artă, este indispensabilă comparația lor. Pot fi însă operele de artă comparate? Pentru mulți cercetători, operele artistice fiind absolut individuale, comparația lor devine cu neputință. Nu putem compara decît obiecte care pînă la un punct prezintă o anumită asemănare. Scopul unei comparații este totdeauna a găsi deosebiri într-un cadru de similitudini. Unde există completă eterogenie, comparația nu este posibilă. La această obiecție se poate răspunde că ceea ce comparăm, pentru a ierarhiza, sînt operele de artă adăugate cu un coeficient subiectiv care provine din faptul de a fi fost deopotrivă trăite de noi. Iar trăirile noastre subiective sînt prin excelență comparabile grație faptului că pot avea o intensitate mai mică sau mai mare, pot fi resimțite cu un interes mai slab sau mai puternic și pot fi mai rău sau mai bine adaptate în anumite serii finale existente în conștiința noastră. Viața noastră sufletească este dominată de gradualitate în toate momentele și manifestările ei, încît nici actele și stările care compun receptarea artei nu pot ieși de sub acest punct de vedere.

Comparația presupune însă și coexistența în conștiință a datelor comparației. Dar aceasta este cu puțință numai pentru datele intelectuale ale conștiinței, nu și pentru bunurile care ar fi obiectele unor intuiții afective.

Cine face o astfel de obiecție se situează pe terenul unei înțelegeri psihologice a bunurilor și valorilor. Pentru această concepție, bunurile și valorile sînt totdeauna corelative cu anumite nevoi; ele sînt chiar proiecția acestor nevoi. Un obiect n-ar deveni un bun decît în măsura în care ar satisface o nevoie, și existența lui ca bun s-ar desăvîrși în cercul subiectivității sub forma unui sentiment de plenitudine. Este firesc ca cine admite această înțelegere psihologică și sentimentală a bunurilor să excludă comparația lor. Nevoile sînt, în adevăr, exclusive. O nevoie gonește din conștiință, fie chiar pentru o singură clipă, pe oricare alta. Apoi, orice nevoie în momentul în care este resimțită cu exclusivitate atinge intensitatea maximă. Beduinul chinuit în pustie de sete resimte nevoia de a bea apă cu exclusivitate și în gradul cel mai înalt. Apa devine pentru el, în momentul în care în sfîrșit o găsește, bunul unic și cel mai de preț. Bunurile n-ar avea nici o existență decît în legătură cu actualitatea conștiinței care le rîvnește. În aceste condiții, devine cu neputință comparația și ierarhizarea lor.

Față de acest mod de a vedea, se cuvine a reveni asupra caracterului de obiectivitate al bunurilor. Participînd la obiectivitatea valorilor, despre care am vorbit, este firesc ca bunurile să fie și ele obiective. Nu este deci adevărat că bunurile au o simplă existență corelativă cu nevoile pe care sînt menite să le satisfacă. Bunurile există pentru noi chiar în lipsa acestor nevoi. Bunurile sînt apoi nu numai obiectele unor intuiții afective, dar și intelectuale. Putem cunoaște, nu numai resimți bunuri. Recunoaștem în apă și în pîine niște bunuri chiar atunci cînd nu ne este sete și foame. Și ceea ce afirmăm despre aceste bunuri simple și elementare se potrivește și pentru bunurile mai înalte ale culturii. Ba chiar, ceea ce numim „cultură”, cu un termen care desemnează suma bunurilor, nu este cu puțință decît sub rezerva de a primi concepția reprezentată aci. Dimpotrivă, pentru concepția psihologistă, cultura se strîmtează pentru fiecare individ și în fiecare moment la singurul bun care corespunde nevoii resimțite cu mai multă intensitate. Concepția psihologistă închide pe fiecare individ nu numai în interiorul naturii lui, dar și în acela al clipei trecătoare. Cultura presupune însă depășirea individualității, participarea la o realitate transcendentă în care se întrunesc toate eforturile creatoare ale oamenilor. Cine nu izbutește să se uite pe sine și nevoile sale rămîne închis și orb pentru cultură: împărtășirea din viața culturii nu este cu puțință decît dacă bunurile pot deveni obiecte ale intuiției intelectuale. În cazul acesta, bunurile nu mai sînt exclusive și nici nu posedă fiecare în parte intensitatea cea mai mare pentru conștiință. Ele sînt deci ierarhizabile ca oricare din datele intelectuale pe care conștiința le poate cuprinde în același act de comparație.

Ierarhizarea operelor de artă se poate construi mai întîi în timp, după un criteriu al *progresului artistic*, pe care se cuvine a-l formula în primul rînd. Evident, cine profesează concepția operelor de artă ca individualități închise are serioase motive să se îndoiască de realitatea progresului artistic. În această privință sînt interesante reflecțiunile lui G. Gentile: „Orice operă de artă, serie el, este o individualitate închisă în sine, o subiectivitate abstractă care se postulează pe sine însăși în mod empiric alături de celelalte, în chipul atomilor. Fiecare poet are propria sa problemă estetică, pe care o rezolvă în felul său, evitînd orice raport intrinsec cu succesorii sau contemporanii săi. Mai mult decît atît, orice poet alege și rezolvă în fiecare dintre operele sale o problemă estetică specială, postu-lîndu-șe astfel în fiecare dintre acestea ca o realitate spirituală fragmentară, nouă de fiecare dată și incomensurabilă în raport cu sine însăși. Astfel, nu numai nici un gen literar, a cărui dezvoltare istoricul literar crede că o poate schița, n-are realitatea estetică, dar nici arta unui Ariosto, de pildă, n-are o astfel de realitate, căci ea are o existență proprie și cere a fi considerată în sine în fiecare dintre operele sale în parte.”¹ Observațiile lui Gentile sînt fără îndoială juste dacă privim operele de artă numai din unghiul estetic. Dar se

cuvine a le privi oare numai din acest unghi? Operele de artă n-au oare și o realitate istorică? Lucrează artistul numai la rezolvarea propriilor sale probleme? Nu există și teme generale ale timpului, și soluțiile pe care acestea le primesc de la feluriți artiști nu constituiesc o efortare unitară și colectivă? H. Wölfflin a arătat² cum de pe la mijlocul veacului al XV-lea pînă într-al XVI-lea se dezvoltă continuu ceea ce el numește stilul „linear”. De pe la finele veacului al X VI-lea pînă către sfîrșitul celui de al XVIII-lea se desfășoară ca un proces unitar stilul „pictural”. Desigur, nu putem spune că picturalul este superior linearului sau dimpotrivă. Dar menținîndu-se înlăuntrul fiecăruia din aceste serii stilistice, cineva poate îndrăzni afirmația că Raffael a condus linearitatea și Rembrandt picturalitatea la un grad de perfecțiune neatins mai înainte. De asemeni, nu se poate afirma că arta grecească este superioară sau inferioară celei egiptene. Problemele lor sînt felurite. Dar în momentul în care statuara greacă izbutește să înfrîngă vechiul hieratism, mareînd direcția apropierei de viață, începe o serie unitară de opere și artiști, în interiorul căreia superioritatea lui Phidias este evidentă. Bizantinismul italian culminează în Cimabue. Elevul acestuia, Giotto, inaugurează seria artistică a realismului, care se întinde de-a lungul întregii Renașteri.

Conștiința noastră manevrează fără îndoială un criteriu al progresului artistic care permite ierarhizarea feluritelor opere în unitatea aceleiași serii istorice.

Dar criteriul progresului implică alte două norme subsecvente: *a noutății* și *a înfloririi*. În ierarhia bunurilor artistice, opera lui Giotto are o excelență deopotrivă cu aceea a lui Raffael: una provine însă din inițiativa, cealaltă din maturitatea ei. Arta lui Giotto are prețul unor zori apărute pe o lume nouă; aceea a lui Raffael, a unei zile de vară ajunsă la plinătatea ei. După cum ne-a atras atenția R. Müller-Freienfels, norma noutății trebuie însă manevrată cu multă precauție și cu unele rezerve. Noutatea sau originalitatea multor opere rezultă adeseori pentru noi numai din pricina ignoranței în care ne aflăm cu privire la antecedentele și modelele lor. „Plaut și Terențiu ar cădea mult în prețuirea noastră dacă am mai avea originalele comediilor grecești tardive, ale căror traduceri și trivializări revin în operele lor.”³ De asemeni, nu orice noutate este prețioasă, ci numai aceea care stă la originea unei serii istorice. Perspectiva, observă Freienfels, n-ar fi fost o noutate de preț în pictura greacă, în care ea nu s-a putut dezvolta niciodată. Formele căutat noi, care abundă în epocile de mare fermentație artistică, cînd nu sînt constitutive pentru devenirile ulterioare, nu pot fi prețuite în aceeași măsură cu noutatea productivă și care are posteritate. Tot astfel, norma înfloririi trebuie ei ea întrebuițată cu rezerve. Căci există o înflorire a maturității și una a decadenței. Seva unui curent artistic, a unei școli, a unei epoci, a unui stil urcă la un moment dat în eflorescența lor deplină, dincolo de care începe disoluția și căderea. Începutul căderii se poate recunoaște adeseori tocmai într-o speculare prea insistentă a cîștigurilor artistice anterioare, într-o creștere a abilității pînă la virtuozitate și în eclipsarea sentimentului pentru simplitate și armonie. Într-o astfel de desăvîrșire indiscretă și artificială termină sculptura greacă cu alexandrinismul sau Școala venețiană cu Tiepolo.⁴ Folosind criteriul progresului artistic, putem ierarhiza operele de artă în lucrări inovatoare și epigonice, înfloritoare și decadente. Scrierile care urmăresc dezvoltarea unei serii istorice în artă au tot timpul ocazia să folosească acest criteriu și să distingă între aceste ranguri.⁵ Cine prețuiește tragedia lui Racine mai presus de 346 aceea a lui Crebillon, imitatorul ei fără originalitate, sau cine apreciază patetismul lui Michelangelo mai mult decît pe acela exagerat al lui Bernini, aplică de fapt astfel de norme, chiar dacă nu le formulează niciodată. Ba chiar, în lipsa lor, nimeni n-ar putea schița curba unui curent artistic, și istoria artei ar deveni în aceste condiții imposibilă. În realitate,

istoria artei prezintă totdeauna o structură, manifestînd o conștiință care alege și distinge între felurite ranguri și niveluri.

Adîncimea artistică

În afară de această ierarhizare în interiorul unei serii istorice, operele artistice se pot ierarhiza și după un anumit coeficient subiectiv, care le vine din faptul trăirii lor. Experiența artistică distinge, de pildă, între operele de difuziune nervoasă mai mică sau mai mare, cu un ecou mai mare sau lipsite de ecou, care rezistă la o contemplație repetată sau care se lichidează în aceste ocazii, cu un cuvînt, opere adînci sau superficiale. Este vorba acum de a cîștiga noțiuni precise despre aceste ranguri felurite.

Noțiunea adîncimii în artă este totdeauna produsul aprecierii ei sub un alt aspect decît cel estetic. Dimensiunea adîncă a artei este în același timp vitală, intelectuală și spirituală. Numai întrunirea acestor momente creează valoarea cea mai înaltă a artei, în timp ce prezența unora din ele, în absența celorlalte, determină ranguri artistice de un nivel mai coborît. Adîncimea vitală a artei constă în răsunsetul ei organic difuz. Am vorbit și mai sus despre opere care turbură, răscolesc, zguduie, și de altele reci și care ne rămîn exterioare și indifferente. Calitatea acestora este măsurată mai întîi după puterea lor de a influența complexul organic, după modificările pe care le determină în cenestezia noastră. Emoția gravă care ne stăpînește în Capela Medicișilor din Florența, entuziasmul descătușat de irupția corurilor din *Simfonia a IX-a* de Beethoven, frămîntarea pe care o trăiește oricine străbate paginile consacrate interogatorului în *Frații Kara-mazov* de Dostoievski sînt în primul rînd momente fizice, ecouri înrepătrate de senzoriul organic, (>perele care izbutesc să le trezească manifesta o putere de difuziune nervoasă care ne îndreptățește în primul rînd a vorbi despre adîncimea lor. Adîncimea desemnează de altfel o asemenea însușire în domeniul întregii psihologii afective. Sînt dureri și plăceri locale ale unui organ sau ale unei singure regiuni nervoase, și altele care invadează și cîștigă întregul ansamblu organic. Numai pe acestea din urmă le declarăm profunde. Adîncimea nu se confundă așadar cu intensitatea. O durere de măsele poate atinge o mare intensitate, fără ca în același timp conștiința să ne informeze ' că organismul nostru este atins în totalitatea lui. Sînt, dimpotrivă, dureri mult mai slabe, cum este starea omului care se simte abătut la începutul unei boli infecțioase, și care îl informează despre neajunsul profund de care suferă corpul său. Aceste coordonate afective servesc de criterii și în ierarhizările noastre artistice. Intensitatea nervoasă a unor scene în teatrul lui Strindberg este incomensurabilă cu profunzimea farmecului care se desprinde din feeriile lui Shakespeare. Intensitatea este calitatea care întovărășește trecerea prin conștiință a unui grup de reprezentări și afecte, răspunsul conștiinței la anumite reacții precise. Adîncimea este însă o calitate care colorează întreaga conștiință, o stare generală a eului și a cărei bază este organică și difuză. În acest înțeles putea spune M. Geiger că adîncimea este o stare personală, nu fenomenală. Eudemonismul estetic care caracterizează starea estetică drept plăcere o face cu referire la opere de rang inferior.⁵ Există în adevăr opere plăcute, melodii ușoare, reprezentații teatrale amuzante, compoziții literare agreabile al căror răsunset este redus, a căror putere asupra noastră este mărginită. Ecoul pe care îl trezesc încetează o dată cu actul receptării lor; conștiința le elimină amintirea chiar în momentul următor. Sînt însă opere care stăpînesc mai larg și mai durabil. Un semn că răsunsetul lor a cucerit întreaga noastră complexiune fizică.

Influența pe care o cîștigă asupra noastră operele adînci conține apoi un element spiritual. Ba chiar, numai ținînd seama de aceasta, putem avea

explicația puterii de a ne stăpîni a operelor profunde, între adîncimea vitală și spirituală nu există de altfel discontinuitate, surpare de teren. Ele sînt mai degrabă momentele contigue ale unui proces unic. Adîncimea spirituală crește pe trunchiul adîncimii vitale. 348

Pe răscolirea și modificarea cenesteziei se grefează o sinteză nouă a elementelor spirituale din conștiință, ceea ce am numi o *stare de personalitate*. Dar pentru producerea sintezei noi este necesară mai întîi spulberarea sintezei vechi, care trebuie înlocuită. De aci zguduirea spirituală, criza morală, nu numai nervoasă, pe care o provoacă operele în adevăr adînci. De aci impresia de violare a banalității, de întrecere a punctului de vedere cotidian și uzual, de moarte a omului vechi în noi, de renaștere la o lume nouă, mai bogată în înțeles. Operele adînci sînt acelea care fructifică personalitatea, acelea care ne înzestrează în privirea realității cu o perspectivă inedită, capabilă să reactiveze din cuprinsul ei valori și bunuri care nu ne-au apărut pînă atunci. Influența aceasta nu se istovește apoi o dată cu confruntarea materială cu opera. Ea îi este consecutivă și are o întinsă durată. Operele adînci sînt acelea despre care se spune că ne „urmăresc”. Superficiale sînt însă operele a căror acțiune oarecum locală și momentană este repede eliminatădin conștiință, lăsînd pe omul vechi în realitatea intactă a trivialității lui.

Un cuvînt trebuie spus și despre momentul intelectual al adîncimii în artă. În această privință trebuie comparată adîncimea artei cu aceea a concepțiilor teoretice ale spiritului. Pentru acestea din urmă, adîncimea este, în primul rînd, însușirea unui adevăr care se ascunde, care trebuie căutat și care poate fi găsit. Adevărul adînc se poate ascunde în mai multe chipuri, de pildă fie sub o exprimare figurativă, fie sub una ai cărei termeni în aparentă contradicție reclamă efortul de a desluși unitatea lor. Primul caz este acela al adîncimii *enigmatice*; al doilea, al *paradoxale*. Enigmele pe care le propune Sfinxul lui Oedip fac parte din prima categorie. „Care este animalul care merge dimineața în patru picioare, la prînz în două și seara în trei?” Oedip trebuie să găsească tîlcul adînc al acestei întrebări recunoscînd ciclurile vieții omului. Unui alt tip îi aparține adîncimea vorbeii lui Goethe: „Dacă vrei să atingi infinitul, cutreieră finitul în toate direcțiile” (*Willst du ins Unendliche schreiten, geh nur im Endlichen nach allen Seiten*).

Adîncimea observației este atinsă cînd substitui contradicției aparente concepția morală a imanenței infinitului în viața omului cu tendința lui către universalitate. Adîncimea teoretică este, în cazurile acestea, rodul care se oferă unor acte de mediație ale spiritului, la finele cărora adevărul se găsește gata lăcut. Există, în fine, o adîncime teoretică **despre** caic se poate spune că este efectul care apare o dată cu efortul de adaptare a spiritului la idei cu totul noi, la moduri de gîndire care se opun deprinderilor lui străvechi. Astfel, realismul naiv, concepția conștiinței-ogîndă, era atît de înrădăcinat în habitudinile gîndirii omenești, încît soluția kantiană a conștiinței care nu răsfrînge, ci produce adevărul, reclamînd dezgrădinaarea unor adaptări vechi și înlocuirea lor cu altele noi și dificile, a trebuit să fie înregistrată ca un efect de mare adîncime. Întrucît arta exprimă idei noi, neobișnuite, învăluite în haina expresiei figurative sau paradoxale, adîncimea ei poate fi a gîndirii teoretice în genere. *Melancolia* lui Diirer manifestă o adîncime disimulată sub învelișul simbolismului ei figurativ. Paradoxia caracterului lui Hamlet, noutatea sfîrșimătoare de idoli din poema*Zarathustra* a lui Nietzsche pornesc de la aceeași concepție a adîncimii ca într-un comentariu platonician sau kantian. Dar în afară de aceasta, există o adîncime proprie artei, rezultată din faptul regrupării sintetice a elementelor conștiinței noastre, despre care ne-am ocupat și mai înainte. Lumea nouă care ni se revelează în marea artă reclamă adaptările repetate ale conștiinței noastre, și aceasta este un proces care nu se termină niciodată. Operele adînci manifestă din această pricină un fond neistovit, un substrat dinamic care nu se găsește nicicînd la termen. Ele nu conțin în ultima lor profunzime un adevăr care poate fi precizat în trăsăturile lui statornice. Ele sînt mai degrabă concepțiuni care nu se desăvîrșesc niciodată, care devin neconținut. Cu fiecare luare de

contact un nou înțeles al lor ni se dezvăluie, și această împrejurare explică multiplicitatea interpretărilor valabile cu privire la ele.

Negreșit, nici unul din momentele adîncimii artistice nu poate fi disociat de celelalte fără ca rangul operei să nu decadă. Dezvoltată în planul vital, fără adîncime spirituală și intelectuală, opera ar deveni prilejul unei simple crize nervoase; după cum, lipsită de răsunet organic difuz și de puterea de a regrupa elementele conștiinței, opera n-ar fi altceva decît o simplă întocmire interesantă și ingenioasă. Numai purtate de valul vitalității stimulate operele pot atinge stări de personalitate, și numai astfel susținute, concepțiile teoretice ale operei dobîndesc o valoare artistică. Există, în adevăr, opere bine gîndite, dar reci; după cum sînt opere aprinse și contagioase, dar sărace și fără perspectivă întinsă. Emoția foarte intensă pe care o comunică teatrul lui Strindberg nu se dezvoltă niciodată într-un punct de vedere. Nu se poate vorbi de o situație strindbergiană în fața lumii și a vieții. Există în schimb o concepție în *Messiada* lui Klopstock, dar opera aceasta nu ne cucerește și nu izbutește să ne determine. Putem distinge deci, rezervîndu-le un nivel mai jos în ierarhia artistică, opere cu farmec, dar fără influență mai durabilă asupra noastră; după cum există opere cu o substanță intelectuală prețioasă, dar lipsite de seducție, și din această pricină deopotrivă de incapabile de a ne stăpîni și înfrîuri.

6. TIPURILE RECEPTĂRII ARTISTICE

Procesul receptor al artei nu se constituie în toate individualitățile la fel. Elementele receptării, pe care le-am analizat în paginile de mai sus, nu sînt la fel dozate în toate împrejurările. Sînt indivizi pentru care opera de artă trăiește mai mult prin conținutul ei, alții pentru care ea există mai degrabă prin organizarea ei formală. Unii care se abandonează sentimentelor lor și, în fine, alții care formuleazăjudecăți cu privire la structura operei sau emit aprecieri în legătură cu valoarea ei. Fără îndoială că opera de artă, prin însăși structura ei, impune, pînă la un punct, forma receptării artistice și chipul cum se dozează în interiorul ei felurile elemente componente. Au existat astfel de cercetători, care distingînd tipuri ale receptării artistice, le-au conceput în legătură cu tipurile respective de structură artistică. În rîndul acestora și cu acest înțeles. Hugo Spitzer, care a dezvoltat dicotomia nietzscheeană a „apollinicului” și „dionisiacului”, a putut scrie: „Aceste contrarii nu izvorăsc din particularitățile individuale ale persoanelor care gustă opera de artă; ele sînt **intemeiate de hpt in open**” însăși, încît calitatea acestora determină atitudinea apollinică și dionisiacă la toți indivizii care sînt în stare să priceapă frumusețea ei.”¹ Dacă însă tipurile receptării artistice n-ar **fi** decît astfel de corelate subiective ale tipurilor de opere, atunci sarcina noastră ar fi foarte simplă: ar trebui să găsim numai termenii psihologici corespunzători tipurilor de opere pe care le-am descris în partea a treia, cînd am distins între sfînt, omul reprezentativ și omul de rînd, între peisaj transcendent, immanent și natură moartă, între eleatism și heraclitism în artă, între viziune plastică și pitorească, între idealism și realism. Lucrarea noastră ar cuprinde deci, în aceste două puncte omoloage, același lucru, transcris, pentru a spune astfel, în două idiome: în idiom fenomenologic și în idiom psihologic. Ceea ce este însă interesant de notat aci este tocmai divergența care se poate introduce între forma receptării, așa cum o comandă opera, și întruchiparea ei, așa cum o

determină propria noastră diferență individuală. Realitatea tipurilor se introduce tocmai în unghiul acestei divergențe.

Oricare dintre elementele componente ale procesului receptor poate dobîndi preponderența, determinînd un tip respectiv al receptării. Există, de pildă, un tip al receptării sentimentale. Iată-l pe Al. Odo-bescu privind tablurile cu scene de vînătoare ale lui Horace Vernet. Ceea ce el notează cu acest prilej nu sînt nici aprecieri, nici judecăți cu privire la structura acestei opere, ci numai sentimente, și anume, din clasa sentimentelor reactive și dispoziționale. „Horace Vernet, scrie Odobescu, a reînnoit în pînzele pe care a zugrăvit vînătorile de lei și de mistreți din Algeria și din Sahara emoțiunile unor scene în care primejdia situațiilor joacă un rol de căpetenie... Chiar basme de-ar fi cîte povestește vînătorul și cîte zugrăvește artistul, tot pare că te scuturi la ideea că omul se joacă așa de lesne cu viața sa pentru un simplu gust de vînător; dar cînd citești sau privești, mult nu trece, și afli sau cel puțin ghicești că fiara cea mai primejdioasă este mai în pericol decît omul, că ea are să pice învinsă de al ei prigonitor, și atunci îndată, încrederea, bucuria, ba chiar și mîndria se deșteaptă toate în inima-ți acum liniștită și mîngîiată.”² Un Barres înregistrează însă în fața grupului *Leda și lebăda*, executat de Ammanati după Michelangelo, mai mult asociații intelectuale, încît opera devine prile-352 jul unei revelații îndepărtate, în care se înecă și dispare cu totul forma operei și expresiile vieții întipărite în ea. „Iată pe Leda, scrie Barres , fiica Greciei și a Romei, Renașterea, rasa care a dat lumii tipul frumuseții! Ea primește pasărea misterioasă, amantul necunoscut, pe cavalerul Lohengrin. Simbol al marilor fluvii ale Nordului, lebăda ascunde sub aripile sale fremătătoare misterele care plutesc peste lacurile tănuite în umbra pădurilor. Șarpe, pasăre și pește, în același timp respingătoare și măreață, lebăda are complexitatea naturii. Ea aduce latinității reveria germanică, sentimentul universului, aspirația panteistă etc.”³ Atît Odobescu, cît și Barres se așază în punctul de vedere al atitudinii pe care am numit-o mai sus, împreună cu M. Geiger, „concentrarea internă”⁴. Ceea ce pare a-i preocupa nu este atît opera însăși, cît propriile reacții sentimentale sau intelectuale pe care ea le determină. Dar chiar printre contemplatorii care se dăruiesc aspectului exterior, chiar printre acei care privesc opera în particularitățile ei și care izbutesc să se uite pe ei înșiși, se introduce o deosebire de seamă, demnă de a fi notată. Sînt cazuri în care individul pare a se interesa mai mult de expresia vieții manifestată în operă, altele în care îl interesează mai cu seamă forma organizării ei. S-ar spune că uneori opera există mai ales prin factorii ei de *clarificare*, adică prin ceea ce se lămurește în ea ca spectacol vizibil al lumii și ca viață mai adîncă a sufletului care o animă, pe cînd alteori ea există mai degrabă prin factorii ci dc *ordonare*, prin valorile ei de compoziție. Așa fiind, unii încearcă mai mult senzații și sentimente simpatetice, ceilalți cuprind forma operei, relațiile dintre părțile ei, prin acte de judecată. Cine adoptă apoi o astfel de atitudine intelectuală în fața artei o întovărășește cu aprecieri asupra valorii ei. Judecățile de valoare presupun în adevăr o distanță față de obiect pe care nu o poate asigura decît poziția intelectuală. Dimpotrivă, atitudinea sentimentală, în artă ca și în viață, limitează facultatea noastră de a judeca și critica. În imediatitatea sentimentului se înecă mediațiunea gîndirii. Cine trăiește deci în fața operei de artă sentimente, fie chiar sentimentele simpatetice necesare intuiției expresiei, acela o judecă mai puțin. Acela o poate primi sau respinge în bloc, dar nu o cîntărește în motivele ei particulare, nu urmărește felul în care ea se dezvoltă și se întregește și nu apreciază ceea ce este în ea **potrh ii MU ***

eea i e este Inadecuat și fals. i inul sc dăruiește lumii **lensibile;** < r l a l a h u judecă și apreciază. Unul sc poate unifica cu **aparența; celălalt păstrează¹ față de ea** distanța din care o poate privi cu spirit critic. Raportîndu-se la aceste două atitudini, R. Muller-Freienfels a putut distinge odată printre amatorii de artă tipul

„simpateticului" (*Mitspieler*), în contrast cu acela al „contemplatorului" (*Zuschauer*).⁵

Pentru a ne convinge mai bine de realitatea acestor două tipuri, este poate nimerit a le vedea reacționînd în legătură cu aceeași operă de artă. Iată deci pe scriitorul francez Paul Bourget și pe criticul englez B. Berenson vorbindu-ne despre freștile înfățișînd viața lui Silvius Aeneas Piccolomini (papa Pius al 11-lea), pictate de Pintu-ricehio pe pereții bibliotecii Domului din Siena. Unul este un călător, plecat să se bucure de frumusețile artei italienești, celălalt, un savant, un om de specialitate care vrea să întemeieze solid judecățile sale. Unul stă sub puterea unui farmec, suportă contagiunea unor sentimente și se abandonează reveriei în legătură cu ele; celălalt adoptă o poziție, raționalizează impresiile sale și apreciază. Manifestarea lor este cum nu se poate mai felurită. „Tinerii seniori din aceste frești, notează Bourget, așa cum îi vedem călărind pe animale de un alb aproape trandafiriu, ținînd în mînă friuri încrustate cu pietre prețioase, desfășură o nesfîrșită suplețe în mîndra lor atitudine, un nesfîrșit lux regal în podoabele lor. Nenumărate visuri și gînduri grave plutesc în ochii lor frumoși. În frunzătura copacilor și în jurul coloanelor canelate circulă o atmosferă veselă și vitală. Ceremoniile religioase evocate de mai multe ori au, în același timp, pentru că este vorba de tabloul vieții unui pontif, măreția unei sărbători de curte și, prin expresia chipurilor, fervoarea unei scene mînăstirești. Personaje cu fețe bronzate, învestmîntate în costume stranii, ne trec pe dinainte, revelînd acea viziune romantică a Orientului, care, prin Cruciade și prin Veneția, va fi trecut în reveria italienilor de atunci. Întocmai ca în unele tablouri foarte primitive, ornamentele de metal, de pildă harnașamentele cailor sau părți întregi ale armurii, sînt figurate prin reliefuri făcute dintr-un fel de stuc colorat și, cînd soarele după-amiezii intră pe fereastră, razele lui aruncă pe zidul din fund magia luminii în jurul unui tînar împărat, prințul acestei serbări, care se îndreaptă către logodnica sa, îmbrăcat într-o tunică verde și zdrobind florile cu pintenii săi de aur. Ceva din dulcea melancolie umbriană se amestecă în sufletul său pentru a-l înduioșa în mijlocul acestei apoteoze a tinereții și a culorii.”⁶ Cu totul altfel este întocmită relațiunea lui Berenson: „Considerate ca pictură figurativă, freștile acestea nu pot fi mult mai rele. Nici un om nu stă bine pe picioarele lui, nici un corp nu este cu adevărat viu, chiar frumusețea capetelor de femei n-are destulă frăgezime din pricina lipsei de grijă în execuție și a unei repetiri neîncetate, sub care se ascunde lipsa de idei. În ce privește culoarea, cu greu ar putea fi freștile acestea mai pestrițe și mai lipsite de gust. Și totuși, ele exercită un farmec deosebit. Căci oricît de rele ar fi în ele însele, ca opere de decorație arhitectonică sînt aproape perfecte. Pinturicchio se găsea pus în fața temei de a picta o sală mai mult lungă decît lată! Sub un tavan emaiat, în care sînt inserate cu dibăcie table pictate, mari arcuri deschid perspective către un peisaj romantic. Dobîndim astfel aceeași senzație ca și cum, stînd sub un acoperiș și fiind înconjurați de tot fastul bogăției și al artei, am respira totuși în aer liber, într-un spațiu care n-ar fi însă nelimitat. Aerul nu este aspru, limitele spațiului sînt bine trasate și făcute sensibile prin arcurile care îl încadrează și prin care spațiul primește o formă mai frumoasă, mai lărgită, mai armonică, în care simpla respirație devine muzică. E drept că în această liberă și aerată țară a minunilor se petrec procesiuni și ceremonii nu prea impresionante și cam pestrițe. Ne găsim însă într-o dispoziție atît de bună, încît nu cedăm impresiei neplăcute sau, cel mult, în care o primim așa cum într-o dimineată de primăvară, cînd pulsația sîngelui nostru este mai vie, am considera un biet taraf de muzicanți.”⁷ Este cu neputință a citi aceste texte fără a nu deveni atenți asupra deosebirilor lor. Fără îndoială, există între ele puncte de contact. Ambii scriitori notează anumite sentimente. Este drept că Berenson notează sentimente dispoziționale, consemnînd și baza lor organică, ca atunci cînd vorbește despre chipul cum ne simțim respirînd în fața acestor frești, pe cînd Bourget se oprește la sentimentele obiective ale personajelor și scenelor, propriile lui sentimente reactive și dispoziționale rămînînd subînțelese. Dar

deosebirea cea mai de seamă dintre cele două texte, care le ridică la rangul unor exemple tipice, stă în faptul că pe cînd Bourget privește freștile lui Pinturicchio ca pe niște **conținuturi expresive, în jurul** cărora vin să se adauge asociațiile salo, **Berenson** le consideră ca soluția unei probleme tehnice, formulînd judecăți în legătură **cu** modalitatea lor de a organiza spațiul, și emite, în același timp, aprecieri cu privire la desenul, culoarea și compoziția lor. Unul înfățișează astfel tipul *sentimental-asociativ* al receptării, celălalt, tipul *intelectual-apreciativ*. Se va spune că cel dintîi dintre aceste tipuri este mai propriu amatorului naiv, celălalt, artiștilor și cunoscătorilor. Dar chiar independent de treapta pregătirii artistice, care fără îndoială că are importanța ei, tipurile de receptare au o realitate psihologică certă. Există, în adevăr, nu numai tipuri de „receptare”, dar și tipuri de „receptori”. Căci dacă există oameni care se conduc după impulsii sau după principii, ființe mai iuți sau mai cumpănite, individualități la care decide sentimentul sau rațiunea, nu s-ar putea înțelege de ce deosebirile acestea s-ar opri în pragul artei și de ce, chiar în domeniul acesteia, n-ar exista ființe pentru care opera se rezolvă în valori de sentiment sau de rațiune, determi-nînd pe unii la o simplă degustare pasivă a farmecului care iradiază din ea, pe alții la o atitudine activă, exprimată prin aprecieri și alte acte de judecată.

Multe probleme de estetică s-ar rezolva dacă s-ar ține seama de realitatea tipurilor de receptare și de receptori. Polemica dintre idealisti și formalisti, care s-a urmat în tot decursul veacului al XIX-lea, se reduce în esență la neînțelegerea reciprocă a celor două tipuri marcate mai sus. Cînd Hegel definește frumosul drept „aparența sensibilă a Ideii”, el manifestă o dată cu aceasta preferința pentru conținuturile expresive, pentru elementele de clarificare. Cînd însă Zimmermann afirmă că numai „forma” este relevantă în materie estetică, „părțile considerate în afară de relațiile lor formale, adică materia, fiind din punct de vedere estetic indiferente”⁸, el ne face să înțelegem că atenția sa se îndreaptă în chip unilateral către elementele de ordonare ale creațiunilor frumoase. Ar fi interesant de urmărit cum aceste poziții se dezvoltă în sistemele celor doi reprezentanți de frunte ai esteticii filozofice în secolul al XIX-lea. Adîncile analize de conținut pe care Hegel le-a consacrat artei antice și moderne dovedesc limpede cît datora felul său de a recepta arta factorului asociativ. În ce-l privește pe Zimmermann, importanța factorului rațional și normativ în concepția sa este atît de evidentă, încît încadrarea ei în tipul intelectual-apreciativ poate fi tăcută cu cea mai mare ușurință. Am arătat în altă parte cum multe din dificultățile legate de istoria esteticii în secolul trecut nu pot fi rezolvate decît printr-o teorie a tipurilor estetice, a cărei dezvoltare mai nouă am încercat s-o înfățișez în *Dualismul artei* (1925). De altfel, nu numai în teoriile despre artă, dar și în viața ei istorică, contrastul tipurilor de receptare și de receptori trebuie recunoscut ca unul din cei mai însemnați factori propulsivi. Luptele literare și artistice se dau de cele mai multe ori în numele acestor tipuri felurite. Iar dacă artiștii învinuiesc uneori pe critici că falsifică esența adevărată a artei, pre-zentînd-o cu o răceală care pare că nesocotește viața sentimentului în ea, este drept a observa că uneori aceeași învinuire o fac criticii artiștilor, și anume, ori de cîte ori unii față de alții se găsesc în situații tipice deosebite. Astfel de dezbateri se urmează chiar în sînul criticii, unde, impresionistul înfruntîndu-se cu dogmaticul, duc mai departe lupta dintre acei care, în fața artei, vor să încerce sentimente și să depene asociații și acei care vor s-o înțeleagă și s-o judece.

Tipurile de receptare oferă cercetătorului o cheie care poate deschide lacătul multor probleme de estetică. Să adăugăm că această cheie nu trebuie manevrată ca un instrument al fatalității. Fiecare amator de artă se află instalat în tipul său propriu, dar nu închis fără nici o posibilitate de comunicare cu exteriorul. Cînd, așadar, tipul receptării nu coincide cu tipul operei în fața căreia ne găsim, avem posibilitatea să ne retușăm atitudinea, în așa fel încît valoarea eterogenă să nu ne rămînă veșnic străină. Am arătat de mai multe ori în decursul acestei lucrări că valoarea nu este simpla

replică a unei predispoziții a noastre, a unei nevoi care preexistă în noi. Ea este o realitate ideală, capabilă a fi intuită de spiritul nostru chiar atunci cînd nevoia corespunzătoare lipsește. Valorile artei ne sînt deci accesibile, chiar dacă trebuie să depășim cercul mărginit al felului nostru obișnuit de a o recepta. Poate că o dată cu acest efort ceva din intimitatea și spontaneitatea trăirii noastre în fața artei dispare. Poate că o dată cu aceasta dispare și bucuria de a ne regăsi pe noi înșine în forme străine. Cîștigăm în schimb bucuria, care nu trebuie disprețuită, a descoperirii unor ținuturi noi și a îndepărtării limitelor experienței noastre.

7. ETERONOMIA RECEPTĂRII ARTISTICE

Interesul pe care îl arătăm artei nu se explică numai prin valorile estetice ale acesteia. Pentru ca valorile spiritului și; printre acestea, valoarea estetică să ni se impună cu toată energia, simplul lor conținut este un motiv eficace, dar care poate fi completat și întărit prin motive care își au originea în noi, nu în întruparea 'obiectivă a valorii. Altfel nu s-ar explica de ce putem uneori trece indiferenți, chiar cînd le înțelegem în prețel lor, pe lîngă manifestări ale adevărului, binelui sau frumosului. Am arătat de mai multe ori că valorile culturii sînt obiective, întrucît le putem intui chiar atunci cînd nu există în noi nevoia subiectivă corespunzătoare. Cînd însă această nevoie li se asociază, intuiția lor devine mai caldă și mai puternică, și aderențele lor cu propria noastră conștiință se întăresc. Dacă opera de artă ajunge uneori să ne vorbească atît de energic, lucrul se explică nu numai prin valorile estetice pe care le întrupează, dar și prin motivele etero-nomice, de proveniență intimă și subiectivă, cu care ne îndreptăm, către ea.

Aceste motive sînt, în bună parte, aceleași pe care le-am văzut lucrînd în sufletul artistului. Cu toate că structura artistului este diferită de a contemplatorului și, după cum am arătat altădată, procesele sufletești care-i caracterizează pe fiecare în parte sînt opuse, rădăcinile activității lor se ating într-un anumit punct. Împrejurarea provine poate din faptul că, în trecutul evoluției artistice a omenirii, artistul și contemplatorul se întruneau în una și aceeași persoană. Cînd cîntărețul primitiv, de altfel ca și țăranel de astăzi, își îngînamelodia lui, el rămînea adeseori singurul său ascultător și o făcea pentru simpla sa plăcere. O dată cu diferențierea funcțiunilor respective ale artistului și contemplatorului, psihologia lor a luat căi divergente, nu însă într-atît încît să nu mai aibă în comun vechile motive eteronomice care îi uneau altădată. Astăzi încă persoana care se bucură de artă o face și pentru motive comune cu ale creatorului. Nevoia de a elibera sentimente, cărora așezările sociale le interzic funcțiunea nestînjinită, apoi nevoia de acom-pleta existența noastră, anexîndu-i un domeniu de experiențe mai vii, mai pasionale, în care senzualitatea și fantazia să ocupe un loc mai mare, lucrează deopotrivă și în sufletul artistului, și în acela al contemplatorului. Poate că și afirmația de sine, a cărei importanță în psihologia artistului am recunoscut-o mai înainte, își are rolul ei și în îndemnul de a ne apropia de operele artei. O îndelungă frecventare a artei împrumută sufletului energii noi, adîncind experiența și îmbogățind fantazia. Arta este căutată și pentru incontestabila superioritate omenească pe care frecventarea ei o poate împrumuta cuiva. Nu spunem că aceasta e calea cea mai bună de a te apropia de artă. Ea este însă o cale cutreierată uneori, și o analiză completă a faptelor nu o poate trece cu vederea.

Există, fără îndoială, și motive eteronomice ale receptării, care rezultă pentru contemplator din situația lui specifică. Mai ales în latura de apreciere a operelor deartă intervin factori meniți să orienteze preferința noastră și care nu cuprind în ei nimic estetic. În adevăr, preferința pe care o arătăm unor opere de artă, sensul pe care îl dăm gustului nostru ne clasează într-un anumit public căruia prin voință socială dorim să-i aparținem. Astfel, multe

opere de artă își câștiga admiratori nu numai din pricina valorii lor, dar și din aceea că sînt capabile să arunce reflexul unei anumite superiorități asupra persoanelor care declară că le admiră. Există totdeauna printre acei care aplaudă operele de artă dificile și delicate indivizi care nu sînt conduși decît de dorința de a se ști clasați într-un public rar și distins. Disprețul cu care aceștia privesc către valorile artistice care se bucură de audiența cea mai întinsă nu este decît contrapartea negativă a voinței de a te distinge, o voință al cărei resort este social, nu estetic. Desemnăm un astfel de mod de a te comporta în aprecierile artistice cu numele *de snobism*. Snobismul nu explică însă toate devierile eteronomice ale gustului. Mai cu seamă cînd este vorba de valori artistice noi și revoluționare, publicul care le face cortegiu este într-o anumită, proporție format din persoane care, dorind inovația și răsturnarea în ordinea socială generală, este firesc s-o iubească și în domeniul res-trîns al artei. Este, în adevăr, un fapt notoriu simpatia cu care cercurile revoluționare ale unei societăți urmăresc revoluțiile estetice.

LnCOnformismul **estetic** și-â sporii totdeauna rîndurilc cu adepți ai inconl'ormisimului social. Fără îndoială că o astfel de constatare, avînd numai o valoare relativă, și nu una absolută și aplicîndu-se numai în cazurile în care prezența unor motive extraestetice este evidentă, nu putem totdeauna deduce din felul gustului cuiva orientarea lui socială, în sfîrșit, dacă în categoriile amintite pînă acum motivul eteronomic activ este voința socială de a te opune sau distinge, este drept a aminti că uneori acest motiv trebuie căutat tocmai în dorința de a te asemana și integra. Multe valori artistice își câștigă aderenți numai pentru că sînt tradiționale sau pentru că prin ele se rostește punctul de vedere al unei națiuni, al unei clase sau confesiuni. Admirația dăruită acestor opere de artă, pentru astfel de motive, este numai un mijloc al individului de a întări în sine conștiința grupului social și de a participa mai viu la sfera lui de valori. Există deci și un conformism estetic care se alimentează dintr-un conformism social. Viața artistică a unui individ se orientează astfel după numeroase motive, care depășesc criteriile propriu-zis estetice, și numai o analiză atentă și condusă cu bună-credință poate lămuri felul în care se dozează punctele de vedere atît de deosebite ale aprecierilor sale.

8. CRITICA ARTISTICĂ

O examinare mai grăbită a lucrurilor, care nu lipsește din unele tratate de estetică, prezintă critica artistică drept o aplicare a principiilor esteticii filozofice la cazurile particulare ale operelor de artă. Critica artistică ar fi, așadar, față de estetică, ceea ce este clinica medicală față de principiile fiziologiei și patologiei. Cine gîndește astfel se lasă ademenit de analogii prea simple pentru a fi adevărate. Nu există nici un critic de artă care, ținînd în evidență principiile 360 esteticii sale și confruntîndu-le neconținut cu impresiile sau judecățile pe care i le trezește opera de artă, să decidă despre caracterul și valoarea acesteia din urmă numai după ce invocă pe cele dintîi. Desigur, modalitatea expunerii critice poate să ia și această formă. Mai cu seamă în vechea critică dogmatică a clasicismului, lucrarea critică părea a lua mai totdeauna forma confruntării impresiei cu principiile și a judecății călăuzite de norme deplin conștiente și exprimate. Aci nu este însă vorba de forma expunerii, care, după cum știm, poate disimula sau interverti ordinea

psihologică reală. Există, de pildă, lucrări științifice care adoptă forma expunerii inductive, pornind de la fapte și culminînd în adevăruri generale, deși procesul psihologic care le-a stat la bază a putut fi tocmai contrariul, cercetătorul putînd porni de la un adevăr general, în cadrul căruia a încercat apoi să comprime materialul empiric al faptelor. Împrejurarea poate fi și alta. Cercetătorul poate sădea o formă deductivă expunerii sale, deși adevărurile generale de la care pornește n-au fost obținute decît printr-o elaborare anticipată a materialului empiric. Forma expunerii nu permite deci nici o concluzie cu privire la realitatea procesului psihologic. O constatare care trebuie să ne facă prudenți cînd este vorba a afirma că există vreo critică artistică, fie chiar numai aceea a dogmatismului clasic, care să pornescă dintr-o aplicare deliberată a principiilor estetice.

Aceasta nu înseamnă nicidecum că orice critică artistică este și trebuie să rărîrînă o simplă înseilare de impresii, cărora le lipsește orice atingere cu sfera rațională a principiilor. Atingerea există mai totdeauna, dar nu prin baza procesului critic, așa cum socotește prejudecata indicată mai sus, ci prin plafonul și culminarea lui. Critica artistică nu pornește sâu trebuie să pornească de la principii, ci trebuie să le atingă în cele din urmă, și le atinge de fapt în întruchipările ei cele mai perfecte. Pentru punctul nostru de vedere, critica artistică trebuie să fie o formă a receptării artei, și anume, forma ei cea mai completă și mai înaltă. Critica trebuie să fie o etapă a receptării, cea din urmă și aceea care le înglobează pe toate cele precedente. Criticul trebuie să evolueze din contemplatorul comun și să reprezinte plenitudinea de funcțiuni a acestuia. Aceasta este deci o concepție normativă. 11 i 111n n i i.1ealul ei, anticipai de fapt în realitatea literaturii critice de Jilîtea forme ale criticii cîte elemente, etape sau tipuri ale receptării artistice exista.

Uiadovfir. exista mai întîi o formă descriptivă și asociativă a criticii, care nu este mai mult decît transcrierea conținutului de sentimente obiective, dispoziționale și reactive pe care opera de artă le trezește și reveria individuală în legătură cu ele. Criticul descrie, în asemenea împrejurări, ce simte în fața operei de artă și ce visează în legătură cu ea. *Impresionismul critic*, forma cea mai elementară a criticii artistice; nu este altceva. Pe o etapă mai sus, criticul devine atent nu numai la aceste conținuturi eteronomice ale operei de artă sau în legătură cu ea, dar și la înlănțuirea specific estetică a elementelor înlăuntrul ei și la pecetea pe care le-a imprimat-o viziunea originală a artistului. Este forma mai înaltă *acriticii morfologice și stilistice*, care scoate în evidență felul în care se gradează interesul în decursul receptării operei, motivațiile ei lăuntrice, particularitatea lumii de valori pe care ea o reactivează și unitatea de viziune care o susține. Pe o etapă încă mai înaltă, criticul nu se mulțumește numai să exprime astfel de judecăți cu privire la morfologia și caracterul stilistic al operei, ci ajunge să formuleze și aprecieri în legătură cu scăderile sau avantajele ei, precizînd dacă opera este în adevăr unitară și originală sau nu, dacă răsunsetul ei rămîne superficial sau adînc și dacă ea poate fi considerată ca o creațiune nouă, bogată în inițiative și atingînd un nivel de armonie și plenitudine în raport cu unele inițiative anterioare, sau dacă nu cumva este o simplă întocmire epi-gonică sau o simplă bizazerie fără nici un viitor. Numai în cadrul acesta *alcriticii apreciative* intervin principiile de valorificare, după cum se vede însă, nu ca expresia unei poziții inițiale, ci ca un punct în care procesul critic culminează în cele din urmă.

Dacă lucrarea critică ar debuta cu afirmarea principiilor și ar continua cu aplicarea lor consecutivă la cazul particular al operelor, ea n-ar fi altceva decît un rece exercițiu școlăresc sau o operație mecanică, lipsită de orice putere de a convinge pe cineva. Căci în materie critică, forța aprecierilor izvorăște din limpezimea judecăților de structură care le susține, dintr-o vedere clară asupra morfologiei și caracte-362 rului stilistic al operei. Ce

valoare puteau avea oare aprecieri? Criticilor francezi din veacul al XVIII-lea asupra dramei lui Shakespeare, declarat drept un „autor barbar”, cît timp se putea face dovada că astfel de estimări nu erau conduse de o înțelegere limpede și adecuată a particularității stilistice și a formei intime pe care o posedă opera marelui poet engleze? Tot astfel, orice judecăți morfologice și stilistice trebuie să se sprijine pe trăirea operei, pe asimilarea ei sentimentală. Căci judecățile artistice nu se aplică asupra unui material mort, inert și exterior, ci asupra unor evenimente intime, care trebuiesc realizate în deplina lor existență subiectivă, mai înainte de a trece la raționalizarea lor. Cum am putea oare vorbi despre unitatea operei, despre interesul și motivația ei, despre felul caracteristic al viziunii care o animă, dacă opera însăși n-ar fi devenit în prealabil un eveniment intens resimțit al conștiinței noastre? Formele și etapele lucrării critice se condiționează deci în ordine succesivă și ascendentă. Și dacă simplul impresionism ne-a apărut ca o formă elementară și primitivă a criticii, dacă forma ei dogmatică și apreciativă ni s-a dovedit mecanică și neconvingătoare, este drept a spune că numai întinsa curbă care unește aceste două extreme poate elimina neajunsurile lor, integrînd chipul deplin și ideal al criticii de artă. Evident, integrarea poate uneori să nu se producă, de vreme ce există nu numai etape ale receptării, dar și tipuri ale ei. Și dacă există un tip sentiment-al-asociativ al receptării și unul intelectual-apreciativ, există fără îndoială și tipurile corespunzătoare de critică, marcate de condiția involutivă a tuturor structurilor tipice. Există critici care nu se pot ridica peste simplele impresii sentimentale și critici cari nu izbutesc niciodată să dea o bază de intuiție judecăților și aprecierilor lor. Orice structură morală este în adevăr un ansamblu de limite și fatalități, în raport cu care idealul criticii reprezintă ținta unei depășiri și a unei însumări mai bogate. Critica cea mai bună este deci aceea care reușește să înfrîngă fatalitatea structurilor, aceea care se dovedește aptă a reflecta opera cu cît mai multe mijloace și din cît mai multe puncte de vedere. Criticul cel mai bun este acela care nu opune nici o rigiditate operei, care se oprește să-i răspundă cu un aparat de rezonanță care nu emite decît un singur sunet. Este cel mai bun criticul care nu este prizonierul unei singure structuri și acela care, reușind să se depășească pe sine, poate intra și să străpungă dinlăuntru structurile de opere cele mai diverse. După el, a **observa** cu multă lînețe criticul francez Albert Thibaudet, un anumit liberalism al conștiinței este condiție indispensabilă a criticii.

Rezultă oare din toate acestea că estetica nu poate fi de nici un ajutor criticii artistice? Nu punem această întrebare cu intenția de a găsi o legitimare esteticii, care, ca știință, se poate dispensa de valoarea oricărei utilități. Dar, deoarece critica artistică nu este o simplă aplicare a principiilor estetice, în relația în care stă o activitate practică cu fundamentul ei teoretic nu rezultă cumva că estetica poate rămîne indiferentă criticilor? Este sigur că lucrurile nu stau așa, deoarece principiile estetice trebuie să rămîină la dispoziția criticului pentru a interveni ca forțe de valorificare în momentul în care procesul critic este destul de înaintat. Dar intervenția aceasta nu apare ca un act deliberat, în care principiile și impresiile se confruntă ca două serii de elemente exterioare unele altora. Principiile valorificatoare ale esteticii intervin în lucrarea critică dinlăuntru, ca niște forțe adînc însumate ale conștiinței criticului, ca niște energii spontane ale culturii lui. Criticul nu poate rămîne un simplu contemplator mai sensibil; el trebuie să aibă și o conștiință estetică, și dacă această conștiință a trecut și prin școala reflecției filozofice asupra artei, este de presupus că reacțiile lui vor fi mai bogate și mai complete.

9. CATEGORIILE ESTETICE

O expunere a întregului domeniu al esteticii, cum a fost aceea încercată în lucrarea noastră, nu poate să nu se oprească și în fața problemei *categoriilor estetice* sau a *modificărilor frumosului*, niște nume colective prin care sînt înțelese anumite impresii tipice pe care le putem primi de la artă, precum frumosul 364 și urîtul. comicul și umorul, grațiosul, sublimul și **tragicul**. Se cunoaște locul important pe care problema modificărilor frumosului l-a ocupat în sistemele de estetică idealistă ale veacului **trecut**. Însemnătatea acestui loc decurgea din două feluri de considerații. Mai întîi, din pricina faptului că prin teoria categoriilor estetice se putea întrece exclusivismul preocupărilor pe care teoriile estetice ale clasicismului le lăsase moștenire. Estetica clasică, așa cum sistematizase experiența artistică a lumii greco-romane, nu prevăzuse de fapt decît o singură formă a artei, și anume, *frumosul*, adică acea varietate a ei caracterizată în obiect prin stilizare idealistă, și în subiect, printr-o atitudine de contemplație liniștită, pătrunsă, în general, de sentimente plăcute. Chiar tragediile și comediile trebuiau să rămîină creațiuni frumoase. Termenul de frumos este luat, în acest înțeles, în una din accepțiunile lui posibile, și anume, în aceea limitată, de categorie estetică, nu în accepțiunea mai largă de izbutit estetic, care a fost totdeauna folosită în cursul acestei lucrări. În terminologia tratatului nostru frumoase sînt toate operele care realizează condițiile constitutive ale artei, pe cînd pentru idealști numai operele subordonate vechiului ideal clasic merită acest nume. Experiența artistică mai nouă făcea într-acestea dovadă că idealul care conduce vechea estetică a clasicismului devenise cu totul insuficient. Mai cu seamă arta culturilor creștine și nordice nu mai putea fi încadrată în formula frumosului. Nici arhitectura sau sculptura gotică, nici drama lui Shakespeare, nici barocul sau rococoul nu puteau intra în limitele vechii estetici. De aceea nu este de mirare că tocmai în Engiltera, și într-un moment în care se poate înregistra aurora mării mișcări europene a romantismului, un cercetător ca Ed. Burke simte nevoia să dubleze vechea teorie a frumosului prin aceea mai nouă, deși cu unii strămoși, a sublimului.¹ Din acest moment, dicotomia frumos-sublim apare în toate tratatele de estetică. Kant o introduce în *Critica judecății* și o face populară. Dar faptul cel mai hotărîtor de care estetica trebuia să țină seama este folosința întinsă pe care creația mai nouă o dădea categoriei *urîtului* în artă, adică acelei varietăți a ei definită în obiect printr-o violentă caracterizare realistă și, în subiect, printr-o atitudine de **împotrivire**, **pîtrunil de numeroase** sentimente neplăcute. Se cunoaște **rolul** pC I ni-l | **luct**) **mitul** în arta romantică și în aceea a culturii cu **(ut** **imii.inti unii înnoda** cu o deosebită predilecție firul tradiției, **ciiltuia** gotică a Nordului. Fr. Schlegel, una din căpeteniile **romantismului** german, cerc deci o estetică a urîtului, cu mult înainte **ca** Victor l lugo în Franța să pledeze pentru drepturile lui în numele adevărului în artă.² Expresia sistematică a acestei năzuințe apare însă abia la mijlocul veacului trecut, o dată cu lucrările unui Fr. Th. Vischer și ale unui K. Rosenkranz, care publică pentru prima oară un vast tratat închinat *Esteticii urîtului*.³ Cu acești teoreticieni, urîtul nu mai este de altfel o simplă categorie estetică și, ca atare, un concept periferic al științei. El devine, alături de frumos, conceptul ei central, substanța care precipită toate formele artei. Căci după cum răul este forța propulsivă a binelui, limita de la care pornește și peste care trebuie să se afirme idealul

moral al omului, tot astfel urâtul este materia asupra căreia se aplică acțiunea de idealizare a frumuseții. Astfel, pentru Vischer, toate formele artei, comicul și umorul, sublimul sau tragicul, rezultă din dozări diferite ale frumosului și urâtului și din variate raporturi dialectice între ele. Toate formele artei sînt deci alterări ale frumosului pur, și adevărata problemă estetică este aceea a modificărilor frumosului. Punerea acestei probleme în centrul de perspectivă al cercetării avea deci avantajul de a îndepărta limitele prea apropiate ale vechii estetici clasice și de a oferi replica teoretică față de aspirația timpului către formele viguros caracteristice ale creației.

Astăzi, cînd toate aceste nevoi au fost pe deplin satisfăcute, putem examina problema categoriilor estetice cu mai multă libertate. Ne putem întreba dacă un tratat modern de estetică se cuvine a se ocupa despre ele altfel decît pentru a le îndepărta din vechiul loc de favoare pe care îl ocupau în idealism.⁴ Căci, mai întîi, nu se vede de loc de ce categoriile estetice ar fi reduse la acelea care sînt menționate în mai toate expunerile de ansamblu ale esteticii; frumosul și urâtul, grațiosul, comicul și umoristicul, sublimul și tragicul. Impresiile pe care le putem primi de la artă se mai pot grupa și în alte clase tipice, cum ar fi, de pildă, bizarul, fantasticul, fiorosul, solemnul, idilicul ș.a.m.d. Unii cercetători și-au dat scama de posibilitatea și de nevoia de a spori numărul categoriilor estetice tradiționale. Cum însă năzuința de a nu lăsa la o parte nici una din clasele tipice de impresii ar fi putut conduce la o lucrare de analiză dintre cele mai oțioase, cercetătorii s-au hotărît uneori să comprime noile categorii în cadrele celor vechi. Astfel, cine parcurge sistemul lui J. Volkelt are ocazia să observe cum printre varietățile sublimului sînt trecute și categorii care nu mai au nimic de a face cu accepțiunea pe care i-a dat-o termenului Pseudo-Longin către finele antichității și pe care au înprospătat-o Burke, Mendelssohn sau Kant pentru timpul nostru. Volkelt, de pildă, trece printre varietățile sublimului și impresia de solemnitate (*das Feierliche*)? Este evident însă că între sentimentele pe care le încercăm în fața oceanului dezlănțuit și acelea pe care ni le sugerează o festivitate de mare pompă, cum ar fi investirea unui însemnat conducător politic sau religios, nu este nimic comun sau numai analogii atît de îndepărtate, încît înglobarea lor într-o singură clasă riscă să nesocotească ceea ce este mai propriu fiecăruia din ele. Teroarea, care după toate analizele consacrate sublimului dinamic al naturii este unul din elementele sigure ale impresiei de ansamblu, lipsește din sentimentul solemnității. Iar reverența, emoția întăritoare de respect și admirație o adresăm în cazul sublimului, după cum s-a mai spus, personalității noastre morale, aceleia care, întocmai cu trestia gînditoare a lui Pascal, ajunge să se resimtă superioară chiar forțelor celor mai cumplite ale naturii, pe cînd în cazul festivului ea se adresează unei persoane străine, a cărei demnitate o privim cu satisfacție, fără umilința și strivirea noastră, dar și fără afirmarea orgolioasă de noi înșine în momentul următor. Solemnul nu poate deci lua loc în sfera sublimului, unde nu s-a putut situa întîmplător decît pentru a nu deschide poarta numărului aproape nelimitat al așa-numitelor categorii estetice.

Spun: așa-numitele categorii estetice pentru că toate noțiunile înșirate mai sus țin de conținutul eteronomic al operelor, dar nu de forma prelucrării lui estetice. Nici frumosul sau urâtul în înțelesul lor limitat, nici celelalte categorii amintite sau acelea care le-ar putea spori șirul în chip aproape nesfârșit nu reprezintă moduri **ipex lflce de organizare ale materiei** sau **ale** datelor conștiinței. Ele desemnează **deopotrivă** conținuturi; ele sînt noțiuni care se aplică **materiei** sau fabulației operei. Așa-numitele categorii *estetice* stau deci în

afară de sfera estetică a artei. Împrejurarea devine evidentă, dacă ne gîndim că există nu numai un faimos, un urît sau un grațios al artei, dar și astfel de însușiri ale naturii, pentru a nu mai vorbi de sublim, ale cărui caractere au fost stabilite mai cu seamă în legătură cu aspectele infinite sau dezlănțuite ale firii. Există apoi un comic sau un umoristic al împrejurărilor sociale și un tragic care însînge-rează istoria. S-ar putea obiecta că nu descoperim toate aceste însușiri în realitatea practică decît după ce privirile noastre au fost formate în școala artei. Și, de fapt, adeseori cînd rămînem mișcați în fața frumuseții unei femei pomenim numele Venerei de Millo sau al Mona-Lisei. Adeseori descoperim în avarul de care rîdem pe Har-pagon, după cum recunoaștem cu un zîmbet plin de simpatie pe Don Quichotte în idealistul depărtat de realitate. Numele acestor figuri sau ale acestor eroi revin adeseori pe buzele noastre cînd este vorba să caracterizăm frumosul, comicul sau umoristicul din natură și societate. Există însă destule cazuri în care astfel de impresii se constitu-iesc și fără sprijinul vreunei amintiri din literatură sau artele plastice. Nici farmecul care pune stăpînire pe sufletul îndrăgostitului, nici veselie invincibilă a școlarului care observă maniile comice ale magistrului său nu se călăuzesc de vreun model artistic. Cineva ar da chiar dovada unei regretabile răceli a sufletului și n-ar mai lăsa nici o îndoială că adevărata emoție nu se produce în conștiința sa dacă în fața întîmplării unui om plin de virtuți care cade victima asprelor întocmiri sociale n-ar putea să spună decît că el îi amintește *peAn-tigona* lui Sophocle sau pe *Torquato Tasso* al lui Goethe. Tragicul nu este numai o închipuire a poeziilor, dar o trăsătură constitutivă a realității, astfel întocmită încît eroul tragic ajunge să cadă jertfă tocmai din pricina excelenței caracterului său.⁶ Dacă tragicul ar exista numai în închipuirea poeziilor, și nu în firea lucrurilor, el n-ar mai putea stoarce din sufletul nimănui acel amestec de teroare, de milă și de admirație în care s-au recunoscut componentele emoției tragice. Nu numai, așadar, că tragicul realității nu este resimțit prin 368 analogie cu acela al poeziei, dar mai degrabă acesta din urmă își extrage toată forța și valoarea lui din tragica întocmire morală și metafizică a realului. Dacă fabulele tragice nu s-ar desprinde din acest fundal al realității, ele n-ar fi decît un simplu joc care n-ar putea mișca pe nimeni.

Tot astfel, comicul sau umoristicul trezesc veselie noastră pentru că denunță stări reale de lucruri. În adevăr, redus la tipul său cel mai general, comicul este totdeauna o impostură demascată și făcută, o dată cu aceasta, neprimejdioasă. Umoristicul este și el o demascare, dar una care ajunge să descopere o valoare înaltă sub aparențele umile sau stîngace care o ascund. Rîdem în ambele prilejuri, dar în primul caz pentru a pedepsi și în cel de al doilea pentru a răscumpăra. Veselia noastră are în fiecare din aceste împrejurări cîte o altă semnificație.⁷ Sigur este însă că operele poeziilor nu ne-ar înveseli atîta dacă în ambele cazuri n-am continua o luptă împotriva imposturii și în favoarea meritului modest și ascuns pe care o începem din viață. Totdeauna rîsul este semnul unei satisfacții, înregistrată pînă și în starea de mai bună dispoziție a corpului nostru, crescut parcă în puterile lui. Astfel de satisfacții, la care participă întreaga noastră ființă, nu s-ar produce însă dacă n-am răspunde cu ele realității lucrurilor, și nu închipuirii poeziilor. Rîsul poeziilor este făcut posibil și întemeiat pe rîsul tuturor oamenilor care au trebuit vreodată să smulgă masca de pe chipul nuliității împodobite cu aparența valorilor sau de pe acela al valorii adevărate, ascunsă după chipuri de a fi și de a face inferioare rangului ei. Există un *serios* al comicului, fără de care n-am rîde. Chiar în fața improvizățiilor celor mai bufe ale unui măs-cărici de bilci rîdem pentru că ne reamintim de un defect omenesc pe care l-am demascat altădată și de care am rîs în trecut. Astfel, dacă rîsul este totdeauna o satisfacție, rîsul pe care ni-l produc înfățișările artei comice este o satisfacție îndoită, prin confirmarea pe care ne-o dă geniul lucid al artiștilor. S-a spus că emoția comică are un caracter social, deoarece nu ne înveselim cu adevărat decît în societate și nu ne putem sustrage contagiunii

comice care a cuprins o adunare. Chiar în cazul citirii solitare a unei schițe umoristice sau al contemplării fără martori a unei caricaturi stabilim o legătură de societate cu un semen plin de prestigiu, și anume, cu artistul creator al acestor opere.

Să adăugăm că, întocmai ca tragicul, comicul sau umoristicul, nici frumosul, urâtul sau grațiosul nu ne izolează în idealitatea areală a artei, ci ne apropie de realitatea naturii. Lucrul este atât de adevărat, încât putem distinge cu multă limpezime între frumusețea, urîtenia sau grația modelului natural și meritul estetic al prelucrării lui estetice. Există modele de o mare frumusețe sau grație, în care adică lucrarea de creștere a naturii a ajuns la deplina ei înflorire sau a primit răsfrângerea unei superioare sfere spirituale și care în redarea lor artistică nu sînt decît opere spirituale și banale. Există dimpotrivă modele umane de o feroasă urîtenie, în care adică lucrarea de înflorire a naturii a fost comprimată, abătută⁸ sau retrogradată către un tip bestial din seria evoluției filogenetice și care poate rămîne baza unei capodopere artistice. N-am putea însă distinge atât de clar între frumusețea, grația sau urîtenia modelului sau a motivului și aceea a transfigurării lor artistice, dacă cea din urmă n-ar ține de sfera evaluărilor estetice și cele dintîi de sfera evaluărilor extraestetice. Fără îndoială, artiștii care își aleg materii frumoase continuă lucrarea naturii cînd preferă operațiile de stilizare idealistă, tot astfel artiștii care tratează urâtul, cînd optează pentru stilizările caracterizante. Din această pricină, poate că în realitate nu există femei atât de frumoase ca în pînzele lui Raffael sau Tizian, nici bărbați atât de urîți ca în cele ale lui Goya. Aceasta nu înseamnă de loc că frumosul și urâtul nu există în natură și că, mai înainte de intervenția artei, forțele naturii înseși nu s-au însărcinat a conduce pe unii indivizi la gradul suprem al înfloririi lor armonioase și nu i-au împiedicat sau abătut pe alții, făcînd ca tipul specific al umanității lor să se închircească și să se ascundă sub diformitățile vîrstei, ale bolii, ale vițiului sau ale unei munci istovitoare și degradante.

Constatarea că așa-numitele categorii țin de conținutul eteronomic al operelor mai rezultă și din aceea că ele sînt supuse unei variații în timp, care limitează epoca în care sînt folosite cu mai multă preferință. Am arătat și altădată că operele de artă sînt vremelnice prin conținutul lor. Cînd interesul pentru acest conținut determinat scade sau dispare, operele de artă par a fi atinse de o bătrînețe din care nu le salvează parțial decît însușirea lor de realizări estetice, adică de 370 prelucrări ale materiei sau ale datelor conștiinței, peste care s-a imprimat pecetea sufletului original al artistului. Dacă însă facem abstracție de caracterul estetic al operei, rezervînd atenția noastră pentru cuprinsul categorial al ei, observăm adeseori cum acesta din urmă nu poate să se sustragă oscilațiilor timpului. Astfel, în tot decursul veacului trecut, idealul frumuseții a cunoscut soarta unei impopularități care a putut face discutabil chiar meritul unui artist ca Raffael. Publicul artistic arăta un fel de oboseală în fața frumuseții desăvîrșite și cu orice preț. Gustul epocii mergea către caracterizările mai realiste, și adevăratul model omenesc care conducea silințele artistice încetase de a mai fi tipul uman desăvîrșit, așa cum putuse ieși din înflorirea nestingherită a naturii, pentru a lăsa locul omului determinat de condițiile relative ale existenței lui istorice, sociale sau biologice. În același fel s-a putut constata dispariția tragediei ca gen literar, ba chiar a sentimentului tragic din cuprinsul întregii literaturi: un proces care în ultimul secol n-a încetat să se accentueze. Răsărită o dată cu concepția eroică a vieții, adică cu atitudinea omului potențat în conștiința de sine pînă la punctul în care îndrăznește lupta nimicitoare cu forțele naturii și ale destinului, tragedia nu s-a putut menține în cadrul democrațiilor nivelatoare ale secolului trecut. Și fiindcă eroul tragic nu mai poate fi nicăieri identificat în masele burgheze și conformiste, trăind pașnice și ocrotite de statul polițienesc al liberalismului, vechile tragedii continuau a fi

citite și admirate, dar nu mai vorbeau nimănui cu acea căldură pe care o resimțea încă omul mai tînăr și mai individualist al unor societăți în care viața era o continuă luptă cu natura, cu destinul necunoscut, cu zeii inclemenți. În insula individualistă a Nordului scandinav tragedia mai trăiește un singur moment cu Henrik Ibseh, dar geniul acestui mare poet n-a putut împiedica procesul care se găsea în curs.⁹ Tragedia n-a putut fi salvată nici de el, nici de silințele împreunate ale unui Nietzsche și Wagner. Nietzsche sfîrșește prin a admira opera *Carmen* a lui Bizet după ce recunoscuse că o dată cu *Parsifal* Wagner părăsise idealul tragic în favoarea unei concepții a omului care își găsește îndeplinirea destinului său nu în lupta eroică, ci în senzația liniștitoare a atingerii misterelor divine. Este de altfel puțin probabil ca publicul

care venea în număr din ce în ce mai mare să asculte dramele muzicale ale lui Wagner să fi vibrat vreodată tragic și eroic. Marele succes al **■CCBtOI** compoziții provenea din alimentul moral pe care îl găsea în ele o **Iunie obosită**, dornică de spectacole strălucite sau de senzații quietiste, care să adoarmă turmentata conștiință de sine, cum această muzică în contact cu subconștientul omului putea oferi din abundență.¹⁰ Crepusculul frumosului și al tragicului în arta mai nouă dovedește că aceste categorii sînt noțiuni determinate istoric, ținînd de conținutul eteronomic și vremelnic al operei, nu de forma nesfîrșit mai durabilă a prelucrării estetice.

În fine, așa-numitele categorii sînt noțiuni obținute dintr-o sistematizare a aspectelor vieții sau ale naturii sub un alt unghi decît acel propriu-zis estetic. De obicei, ele sînt noțiuni metafizice sau morale. Cine urmărește, de pildă, felul în care s-a constituit noțiunea modernă a sublimului se poate cu ușurință convinge de caracterul ei eteronomic. Undeva, la bază, departe, poate pe la mijlocul primului secol după Cristos, apare prima dovadă a unei sensibilități care a vibrat în contact cu sublimul și care era a unui om trăind în sfera culturii grecești și iudeo-creștine. Autorul necunoscut al *Tratatului despre sublim*, un grec sau un evreu din epoca elenismului, aduce exemple despre sublim atât din textele homerice, cît și din cele *ale Bibliei*, din care spicuiește versetul renumit al *Genezei*: „A spus Dumnezeu să se facă lumină, și lumină se făcu; să se facă pămîntul, și pămîntul se făcu”. Într-acestea, teoria modernă a sublimului, așa cum au elaborat-o un Kant sau un Schiller, păstrează din sfera de reprezentări ale creștinismului ideea superiorității nemăsurate a personalității morale a omului, depozitarea unei seînte desprinsă din Divinitate, care ne face să ne simțim mai presus de puterile răzvrătite ale naturii și chiar de infinitul ei. Infinitul naturii este apoi o idee apărută lumii moderne o dată cu modificarea icoanei astronomice a lumii în timpul Renașterii. Atunci, în acele secole de profunde schimbări, apare minții omenești o dată cu ideea infinitului, sentimentul de nobil orgoliu al omului care îl gîndește și se ridică astfel deasupra lui. Poate că sentimentul modern al sublimului a vibrat mai întîi în sufletul filozofilor astronomi ai Renașterii, în sufletul unui 372

Nicolaus Cusanus și Giordano Bruno, privind neslîrșit cerulul înstelat, căruia, în chip foarte semnificativ, Immanuel Kant nu i s-a vădit o realitate care să-i facă echilibru decît în legea morală, prezentă în adîncurile conștiinței umane. Este absolut sigur că teoria modernă a sublimului nu s-a format din prelucrarea unui material artistic sub un unghi estetic, ci din speculația metafizică și morală asupra naturii și omului.

Tot astfel, teoria grațiosului apare încă din prima clipă la Plotin, ca un moment esențial al sistemului său filozofic. Pentru Plotin, grația nu este decît reflexul ideii de bine în lumea inteligibilelor." Și cu toate că, pentru noi, între timp, ideea de grație s-a laicizat prin folosința deseori frivolă pe care i-a dat-o secolul al XVIII-lea, Schiller a știut să restabilească legătura cu vechile ei izvoare spirituale, înțe-legînd prin grație acel fel de a se mișca al omului, care nu manifestă eforturile penibile ale unei voințe morale în luptă

cu instinctele și înclinațiile ei, ci o spontaneitate ușoară și fericită, care dovedește că voința morală și înclinațiile au ajuns să se armonizeze în unitatea „sufletului frumos”. Grația este deci documentul unui merit, care n-a trebuit să fie cucerit, dar pe care îl posedă sufletele atât de fericit întocmite, încât fără nici o silință și în chip cu totul natural toate faptele lor păstrează o întipărire de noblețe.¹² Vechea explicație metafizică a lui Plotin este astfel înlocuită de Schiller cu una de caracter etic, dar speculația acestuia din urmă continuă a se mișca într-un cerc atât de evident eteronomic, încât în tratatul său despre *Grație și demnitate* el nu simte niciodată nevoia să invoce vreun exemplu împrumutat artei. Nu mai este necesar să amintesc și celelalte categorii, despre care lucrurile esențiale au fost pomenite mai sus, pentru a înțelege că oricare din noțiunile acestea pun în mișcare reprezentări metafizice și că, aplicate la artă, ele aparțin sferei ei extraestetice.

*

Se pune însă întrebarea dacă, în această calitate chiar, categoriile nu trebuie să ocupe un loc mai întins în cercetarea estetică. Am arătat altădată mai pe larg cum conținutul eteronomic al operelor deteimină forma lor. Ceea ce o operă devine, spuneam atunci, atîmă și de conținutul de valori pe care ea îl cuprinde. Nu cumva există atunci o structură specifică a frumosului și urîtului, a tragicului și sublimului, a grațiosului, comicului și umoristicului? Nu există oare moduri speciale de izolare, ordonare, clarificare și idealizare, care corespund acestor conținuturi eteronomice? Fără îndoială că astfel de moduri există. Mulțumindu-ne cu puține exemple, vom spune că eroul tragic nu este niciodată ales din aceeași lume ca personajul comic. Altfel de sentimente de relație sînt întreținute cu unul și cu celălalt, și fiecare din ei este izolat într-un alt plan al realității sociale. Poetul privește de jos către eroul tragic, în timp ce urmărește de sus tribulațiile figurii comice, cu un singur sentiment al propriei sale superiorități. Din această pricină, poetul comic merge uneori pînă la caracterizări de amănunt, care nu apar niciodată sub pana tragicului. Eroul tragic se menține în linia unei simplități monumentale, pe cînd o dată cu comedia se introduce, chiar în epocile clasice, un netăgăduit curent de realism. Caracterul tragic este rotunjit în perfecțiune sferică asupra sa însuși, închis față de adversitățile naturii, societății sau destinului, care îl pot zdrobi, dar nu altera. Figura comică este însă contradictorie prin excelență și gata să se despice în elementele ei, îmbinate într-o unitate cu totul precară și provizorie. Compoziția tragică va cere deci o stringență a organizării ei, un statism de bloc masiv, care nu este necesar comediei. Frumosul este într-acestea coordonat cu noi; apariția lui este situată într-o lume accesibilă, față de care nutrim sentimentele unei cordialități deferente. De aceea detaliile caracterizării lui pot fi mai numeroase decît în cazul tragicului, deși mult mai puține decît în acela al comicului sau al umoristicului. Nu trebuie să ne uităm prea de aproape la figurile care urmează să rămîna frumoase; considerarea lor trebuie să păstreze un grad de generalitate, în lipsa căruia frumosul poate să alunece către alte tipuri. Pitorescul este dușmanul frumuseții. Viziunea plastică îi este cu mult mai proprie. Grația aparține de asemeni tipurilor idealiste, deși ea ni se poate dezvălui și de sub aparențe ingrate, tratate cu minuție realistă. În acest caz, ea se asociază însă cu umorul, ceea ce de fapt se întîmplă destul de des. Conținuturile eteronomice desemnate prin numele categoriilor au astfel numeroase consecințe în structura operelor, dar nu unele care să nu poată fi, reduse la tipurile de artă descrise încă din primul volum². Ceea ce este mai general în structurile posibile ale operelor, așa cum sînt ele determinate de felurile conținuturi eteronomice amintite, a

²V. note, p. 279 (n. ed.).

fost așadar descris de mai înainte Ceea ce este însă cu totul special, pentru că rezulta dintr-o diferențiere a conținutului pe care categoriile amintite nu o istovesc nicidecum, se rezolvă într-o seamă de însușiri care trebuise examinate de la caz la caz și pe care estetica generală le poate lăsa în afara de cercetarea sa.

S f î r ș i t

