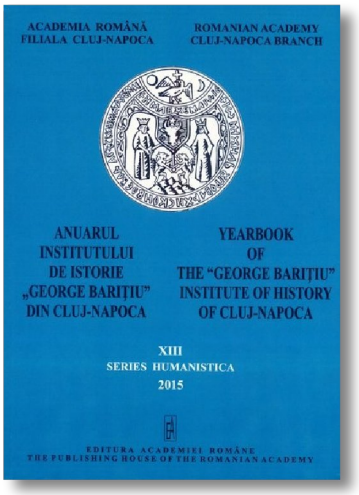

ISSN 1584-4404

Yearbook of the George Barițiu History Institute of Cluj-Napoca
Series *Humanistica*

humanistica.ro

Din istoria esteticii românești

Dumitru Isac

How to cite this article:
Isac, Dumitru (2015) *Din istoria esteticii românești*, Yearbook of the George Barițiu History Institute of Cluj-Napoca, Series Humanistica, Vol. 13, pp. 369–412. DOI: 10.5281/zenodo.22966482

© 2015: The Publishing House of the Romanian Academy.
Humanistica Yearbook is published online since 2003.
Submit your article to Humanistica Yearbook: secretariat.dcsu@acad-cj.ro

RESTITUIRI

DIN ISTORIA ESTETICII ROMÂNEŞTI[1]
– note de curs –

Dumitru Isac

Abstract. *This restitution represents the notes of the manuscript* Out of the History of the Romanian Aesthetics *that constitutes the fundament of the aesthetics lecture of professor Dumitru Isac, presented at „Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca, Faculty of History-Philosophy during the period 1965–1979. View that the text of the course itself no longer exists in the archives of the family, as it is considered lost, these notes can only give an approximate idea on the "workshop" activity or on the "preliminary works" of Dumitru Isac, in view of the subsequent drafting of the definitive ideas. At the same time, they have a special value, for they offer to the reader the intermediary stage of gestation of a speciality material, thus revealing the research process of the author who aimed at finding the best linguistic, interpretative or argumentative solution, at a certain point. Thus, one may assume the existence of several significant differences between these notes and the text itself of this lecture, identifiable from the moment the lecture shall be acknowledged and analysed. We consider that, despite the time lapse since its drafting, certain descriptions, appreciations and value assessments of professor Isac on the works of L. Blaga, N. Crainic, M. Ralea, C. Petrescu, T. Vianu, G. Călinescu and L. Rusu are still keeping their authority intact.*

Keywords: *history of Romanian aesthetics, aesthetics of the inter-war period, L. Blaga, unconscious in creation, theological aesthetics, art-society relation, criticism of the bourgeois culture*

[1] Manuscrisul a fost tehnoredactat de Ionuț Isac. Fiind vorba de o restituire din lucrarea unui autor decedat, s-a păstrat sistemul referinţelor bibliografice adoptat de autor. Textul publicat *supra* reprezintă conţinutul notelor din manuscrisul care a stat la baza alcătuirii cursului de estetică al profesorului Dumitru Isac, susţinut la Universitatea „Babeş-Bolyai" din Cluj-Napoca, Facultatea de Istorie-Filosofie, în perioada anilor 1965-1979. Deoarece textul cursului ca atare nu mai există în arhiva familiei, fiind considerat pierdut, aceste însemnări pot oferi cititorului doar o idee aproximativă despre munca „de atelier" sau, altfel spus, „travaliul preliminar" al lui Dumitru Isac, în vederea redactării ulterioare a ideilor definitive. În acelaşi timp, ele au o valoare aparte, întrucât dezvăluie stadiul intermediar al gestaţiei unui material de specialitate, în procesul căutărilor autorului pentru cea mai bună soluţie lingvistică, interpretativă ori argumentativă la un moment dat. Se poate presupune, aşadar, existenţa unor diferenţe semnificative între aceste însemnări şi textul propriu-zis al cursului, discernabile din momentul în care acesta din urmă va fi fost identificat şi analizat. Considerăm că, în pofida timpului scurs de la redactare, unele caracterizări, aprecieri şi judecăţi de valoare ale profesorului Isac la adresa operelor lui L. Blaga, N. Crainic, M. Ralea, C. Petrescu, T. Vianu şi G. Călinescu îşi păstrează valabilitatea.

An. Inst. de Ist. „G. Barițiu" din Cluj-Napoca, Series Humanistica, tom. XIII, 2015, p. 369–412

CONCEPȚII ESTETICE ÎN ROMÂNIA ÎN PERIOADA DINTRE CELE DOUĂ RĂZBOAIE MONDIALE.

1. LUCIAN BLAGA; GÂNDIRISMUL

Lucian Blaga

a) Începuturi

Lucian Blaga s-a dovedit încă de timpuriu posesorul unei excepționale dotații în receptarea, analiza şi meditația fenomenului artistic şi estetic. Încă în 1924, în studiul său *Filozofia stilului*, el abordează în esență şi cu finețe problema imaginii artistice, a noului în creație: a ceea ce numeşte el *înțelegerea unei opere revoluționare*. Operând strălucite analize ale unor tablouri ale lui Van Gogh, el pătrunde în evidențierea patosului subiectiv în redarea naturii: „Un temperament de un covârşitor dramatism – spune el în concluzie – sileşte natura să trăiască o viață improprie, împrumutându-i sufletul său" (*Filozofia stilului*, p. 7). „[…] Linia nu mai este marginea tăiată cu foarfeci ascuțite după forma lucrurilor, ci perfecțiunea unui suflet interior" (*ibidem*). „[…] Ochiul său nu e o simplă retină bucuroasă de imagini. Un suflet clocotitor cum rar s-a cunoscut, sileşte toate lucrurile să ia parte la marea lui dramă interioară" (*ibidem*, p. 8).

Blaga îl găseşte pe Van Gogh la începuturile unei „inversiuni copernicane" în artă: „nu sufletul se orientează după natură, ci natura după suflet. Van Gogh e unul din premergătorii cu care îşi taie drum expresionismul în arta modernă, ca reacțiune împotriva naturalismului impresionist. Deodată cu intrarea cuceritoare a lui Van Gogh (acompaniat de alți doi–trei pictori) în mişcarea spirituală a vremii s-a săvârşit în istoria artelor o vădită deplasare a conştiinței estetice" (*ibidem*, p. 9).

Blaga întreprinde, pe cât se pare, în *Filozofia stilului* o analiză a conştiinței estetice şi stăruie asupra conceptului de „revelație" sub care înțelege, psihologic, „o mişcare sufletească profundă, concomitentă cu o schimbare radicală a valorilor" (*ibidem*).

Starea estetică, după Blaga, se studiază mai ales prin prisma stărilor estetice obişnuite ale spectatorului şi prin prisma stării inspirate a creatorului. Primele i se par neautentice, fiind alterate de influența educației, „prea spălăcite prin obişnuință şi mai ales prea amestecate cu stări extraestetice în urma întrepătrunderii fireşti dintre stările şi procesele conştiinței" (*ibidem*, p. 10).

„Starea-revelație" e fenomenul psihic intens, nou şi „necorcit" şi observația lui trebuie să stea la baza cercetării psihologice a stării estetice. „Conştiința estetică trebuie prinsă în acele momente, când se deplasează, când se lărgeşte. În astfel de momente de «revelație» avem de a face cu o stare feciorelnică, viguroasă, care surprinsă în intimitatea ei ne va trăda tocmai ce e specific în fenomenul psihologic estetic" (*ibidem*, p. 12).

În teză generală, Blaga acceptă (sau pare să accepte) că estetica trebuie să-şi restrângă domeniul la artă prin ignorarea frumosului natural. El citează cu admiraţie pe Charles Lalo: „La nature prise en elle-même, dans son impassible sérénité, la nature sans l'humanité n'est ni belle ni laide; elle est anesthétique, elle est «par delà le beau et le laid», comme elle est «amorale» ou «alogique», étant «par delà le bien et le mal» et même en un sens «par delà le vrai et le faux». Vue à travers l'art, elle revêt une beauté, qu'on ne peut appeler à juste titre que «pseudo-esthétique»" (cf. *ibidem*, p. 17–18)[2]. Amintind şi de Oscar Wilde după care natura o judecăm prin artă, şi nu invers, Blaga, fără să nege esteticul natural, consideră că e neavenit ca estetica să se ocupe de el, să plece de la el, întrucât intră în confuzii.

Blaga căuta încă în *Filozofia stilului* o nouă teorie a esteticului. După ce analizează şi respinge diverse teorii, cum este *teoria autoiluzionării conştiente* (Konrad Lange) şi *teoria simpatiei* (Lipps, Volkelt), el revine la precizarea sa: „Greşeala ce s-a făcut până acum în psihologia esteticului e că s-a privit starea estetică coordonându-se altor stări, acte, procese de conştiinţă, cum sunt: sentimentul, imaginea, apercepţia, tendinţa. În realitate «estetică» sau «estetic» pot să devină fiecare din aceste stări sau procese; totul atârnă de modul cum ele se realizează – în sine sau în proiecţiune pe un plan de conştiinţă exterior lor. Esteticul e altoirea unui proces de conştiinţă pe alt proces" (*ibidem*, p. 32); „De aici rezultă că esteticul nu e decât un fel de a se realiza al oricărei stări de conştiinţă" (*ibidem*, p. 33).

În *Filozofia stilului*, Blaga remarcă existenţa în orice epocă a unor norme după care se conduc, mai mult sau mai puţin, artiştii în creaţia lor. El remarcă cu acest prilej prezenţa a doi factori: *social* şi *psihologic-inconştient* care – acesta din urmă – ar acţiona mai mult în cadrul inspiraţiei: „Oricât de apropiată de inconştient ar fi creaţia inspirată, existenţa unui complex de norme sau a «canonului» în care se rezumă judecata artistică a unei perioade oarecare nu poate fi tăgăduită" (*ibidem*, p. 33).

Ne putem pune întrebarea: care va fi în continuare ponderea pe care Blaga o va acorda acestor doi factori pe care deocamdată pare să-i pună pe picior de egalitate? Inconştientul va fi vast dezvoltat ca teorie a artei, a creaţiei în general. Nu aceeaşi extensiune va lua-o însă şi celălalt factor semnalat în *Filozofia stilului*. Se pare că acesta s-a pierdut pe drum, atrăgând firesc anumite insuficienţe teoretice notabile.

Apare însă, în *Filozofia stilului*, şi o altă precizare a sensului lucrării. Estetica normativă consideră normele de creaţie (artistice) imuabile; esteticienii empirici le consideră schimbătoare, variabile chiar din deceniu în deceniu. Şi pentru unii, şi pentru alţii ele sunt forme ale esteticului. „Atât unii cât şi ceilalţi consideră normele

[2] „Considerată în sine însăşi, în seninătatea ei impasibilă, natura fără omenire nu este nici frumoasă nici urâtă; ea este anestetică, aflată «dincolo de frumos şi de urât», tot aşa cum este amorală sau alogică, aflându-se «dincolo de bine şi de rău» şi, într-un sens, chiar «dincolo de adevăr şi de fals». Privită prin intermediul artei, ea îşi dezvăluie o frumuseţe care nu poate fi numită pe drept cuvânt decât «pseudo-estetică»" [n. trad., I.I.].

artistice sau expresia lor concretă: stilurile – ca emanaţiuni sau modificaţiuni de ale esteticului. Aceasta e prejudecata unanim acceptată pe care ne-am propus s-o înlăturăm prin lucrarea de faţă" (*ibidem*, p. 33–34).

În acest punct lectorul avizat cu privire la filosofia generală a lui Blaga înţelege îndată că se află în prezenţa unor idei fundamentale, premergătoare dezvoltărilor ulterioare din „trilogii".

În analiza exemplificativă pe care o face fenomenului cultural clasic grecesc, Blaga emite teza unei origini comune a unităţii stilistice a acestei creaţii, găsind-o într-o „atitudine spirituală în faţa vieţii şi a lumii" (*ibidem*, p. 34).

Concluzia lui Blaga: „Estetica normativă e un non-sens, nu fiindcă normele ar fi temporale, cum susţin duşmanii ei, ci fiindcă normele artistice nu sunt estetice propriu-zis, ci reprezintă o invazie în estetic a unor valori străine. Studiul lor cade în sarcina filosofiei culturale" (*ibidem*, p. 39). E o concluzie care pledează şi ea pentru a integra estetica lui Blaga sau, mai degrabă, concepţia lui despre artă, în filosofia culturii şi în concepţia lui filosofică generală.

În capitolul *Stiluri fundamentale*, Blaga se ocupă de stiluri şi curente în artă, clasificate de obicei după apropierea sau îndepărtarea ei de natură. El menţionează, după Max Deri, trei atitudini fundamentale în artă: *naturalistă, idealistă, expresionistă*. Blaga nu este de acord cu această clasificare, mai exact cu criteriul ei: „Se pune prea mare fond pe termenul de natură, pe apropierea sau îndepărtarea de ea. Nu se primeşte prin aceasta tacit teza că arta e în funcţie de natură, fie în înţelesul de reproducere a ei, fie în înţelesul de reacţiune împotriva ei? Autonomia artei e primejduită astfel chiar şi din partea celor ce luptă *pentru* ea" (*ibidem*, p. 42–43).

Pentru Blaga: „Rolul de căpetenie îl joacă în artă anumite *valori*, conştient sau inconştient acceptate, valori prin care e văzută nu numai natura, dar care arată calea şi creaţiunilor în afară de orice relaţiune cu natura artei. Ceea ce interesează prin urmare în rândul întâi teoria artei sunt aceste valori" (*ibidem*, p. 43).

Blaga, atins de teoria sa a cunoaşterii, la care face apel ca la un argument, va susţine că nici nu ştie unde încetează receptivitatea şi unde începe spontaneitatea în perceperea naturii; cu alte cuvinte, nu ştim bine ce e obiectiv şi ce e subiectiv în ceea ce numim *natură*. Într-o notă el va spune chiar: „E un fapt neîndoielnic că există arte cu totul în afară de ceea ce se poate numi apropiat sau îndepărtat de natură: arhitectura şi muzica" (*ibidem*, p. 44).

El integrează încă de acum, din nou, creaţia artistică în creaţia omenească în general, atribuindu-i acelaşi impuls iniţial: *nisus formativus*.

Există o tendinţă de a vedea lumea prin valoarea *individualului*: fenomenul individual e valoarea de bază a existenţei. Din această viziune rezultă o ştiinţă descriptivă, de constatare, cel mult de reducere a multiplicităţii fenomenale la formule, concepte şi legi. Conştiinţa e chemată să fie numai o înregistrare şi descoperire de fapte individuale. *Etic*, viziunea pledează pentru libertatea individuală a gândirii, contra dogmelor; *filosofic*, se cultivă o metafizică monadologică; *social*, statul e reclamat să stea în serviciul individului; în orice caz, individului i se rezervă

maximă libertate în cadrul colectivităţii organizate. Arta va reda individualul, unicul, momentanul. În artă are drept să intre numai fenomenul pe deplin individualizat, iar dacă natura nu ni-l dă complet individualizat, e sarcina artistului să facă operaţia aceasta. Pentru o atare viziune, abstractul e un păcat de moarte al creaţiei artistice.

O altă tendinţă modelează existenţa prin valoarea „tipicului". Existenţa e redusă la *tipuri*; postulatele artei clasice (armonia, simetria, proporţia) aparţin *tipicului*. Referindu-se la Kant, Blaga arată din nou rosturile vaste pe care le atribuie „năzuinţei formative": „Toate creaţiunile spiritului omenesc – în ce priveşte analogiile lor formale – sunt determinate din centrul dinamic unitar al aceluiaşi «*nisus formativus*»; nu trebuie să accentuăm din nou că acest «*nisus formativus*» nu e o constantă, ci o variabilă ce-şi schimbă în cursul istoriei aspectul şi direcţia" (*ibidem*, p. 52).

În *Filozofia stilului* Blaga desfăşoară o captivantă analiză filosofic-artistică a unei serii de culturi, remarcând cu finețe nuanţe şi caracteristici specifice, operând sinteze îndrăznețe, nu lipsite de farmec şi atracţie. Ce ne interesează aici mai ales însă este cheia explicativă, conceptul central cu care operează. El este aproape un postulat, un *dedus*, nu *presupus* pe care întreaga serie de analize vrea să te oblige să-l accepţi. E acest *nisus formativus* o variabilă pe coordonatele geografice şi temporale. De unde provine însă acest fenomen lăuntric, subconştient? E o problemă care l-a reţinut mai puţin pe gânditor. În orice caz, „*năzuinţa formativă*" se prezintă cu autonomia şi maturitatea ei. Într-o paranteză a lucrării, Blaga lansează întrebarea: „Dacă se admite că mediul influenţează sufletul unui popor, de ce n-am admite şi contrariul, că sunt popoare care şi-au ales patria după sufletul lor?" (*ibidem*, p. 65).

Existenţa unor corespondenţe în diversele ramuri ale culturii atestă, după Blaga, un acelaşi centru explicativ care le face *necesare*: *nisus formativus*. Conform concepţiei sale, stilul nu e subordonat esteticului, nu e un simplu „mod" al său. O epocă va avea în cultura sa în mod *necesar* anume trăsături stilistice: „Există în fiecare epocă un *nisus formativus* ce-şi pune pecetea pe creaţiunile spiritului omenesc" (*ibidem*, p. 81). Aceasta înseamnează că „ceea ce se numeşte «stil» în artă, nu se restrânge numai la artă. Acelaşi stil se constată în tărâmul cunoaşterii ca şi în etică sau în întocmirile sociale. «Stilul» e tocmai ceea ce arta unei epoci are comun cu celelalte ramuri ale culturii. Iată pentru ce «stilul» nu e o emanaţie sau o formă de a esteticului în sine, ci o invazie din afară în estetic, o invazie culturală" (*ibidem*, p. 81–83).

b) Rolul inconştientului în creaţie

Există suficiente incursiuni în psihologia creaţiei artistice pentru a avea o perspectivă mulţumitor de clară, cel puţin în liniile sale mari, dacă nu în precizări ştiinţifice de amănunt, cu privire la contribuţia zonei lucide a conştiinţei, cât şi a proceselor reale, mai de umbră, nereconstituibile, care au loc în „invenţia" artistică mai ales, şi care au fost îndelungă vreme puse în seama unei facultăţi creatoare neconştiente: inconştientul sau subconştientul.

Încă din Antichitatea greacă fenomenul efervescenței creatoare, mai ales în arta poetică, era văzut ca o stare excepțională provocată de intervenții supranaturale care-şi spuneau cuvântul prin om, utilizat ca un simplu instrument de transmisie. Teza platoniciană n-a dispărut odată cu Antichitatea. Ea se regăseşte pe parcursul istoric al gândirii europene aşijderea altor idei ale filosofului. Un Fontenelle spunea, de ex. în sec. al XVIII-lea: „Talentul parc-ar fi independent de noi, şi operațiile lui par să fi fost produse în noi de o oarecare ființă superioară care ne-a făcut onoarea să ne aleagă ca instrumente ale ei" (Cf. Brémond, *Prière et poésie*, p. 27).

Cu toate dovezile contrarii şi opozițiile „raționaliste", teza a rămas, când mai explicită, când mai implicată. Cercetările psihologiei şi esteticii moderne, cu mărturisiri clare ale unor creatori de seamă, par să fi adus balanța într-o stare mai echilibrată, în general, deşi afirmații sau convingeri extremiste, într-un sens ori altul, se mai întâlnesc. Conjuncția efortului „naturii naturans" cu luciditatea tehnicii e găsită de Blaga ca deplin justificată: „Puterea creatoare şi ingineria calculată s-au unit nu o dată în prețios aliaj, prilejuind rare şi cu totul superioare momente în istoria umanității. Opera creatorilor de tip leonardesc, ale unui E. A. Poe, ale unui dramaturg ca Hebbel, ale unui Paul Valéry, reduc la tăcere chiar şi cele mai gureşe argumente potrivnice" (*Trilogia culturii*, 1944, p. 16).

Inconştientul, după Blaga, oferă unei opere de artă – şi nu numai ei –, un anume stil: „După părerea noastră, stilul, al unei opere de pildă, se întipăreşte, ce-i drept, operei concomitent cu crearea ei; dar acest efect n-are loc în cadrul unei intenționalități conştiente. Oricât de intenționată sub unele aspecte, opera de artă e tocmai prin această pecete stilistică, mai adâncă, a ei, un produs al unor factori în ultimă analiză *inconştienți*. Prin latura stilistică mai profundă, opera de artă se integrează astfel într-o ordine demiurgică neintenționată, iar nu în aceea a conştiinței" (*ibidem*, p. 17).

Gândirea lui Blaga din domeniul artei şi culturii utilizează mijloacele unei psihologii a inconştientului, *psihologie abisală*, disciplină pe care el o numeşte „*noologie abisală*": „Noologia abisală se referă la structurile spiritului inconştient (noos, nous), căci alături de un «suflet» inconştient, noi admitem şi existența unui «spirit» inconştient" (*ibidem*, p. 20).

Recunoscând caracterul neconştient al multor fenomene organic-fiziologice, Blaga admite existența unui *inconştient psihic*, ca o substanță sau realitate sui-generis. Psihanaliza şi parapsihologia concep inconştientul ca un ansamblu de factori, elemente, procese şi complexe *de natură psihică*. Blaga recunoaşte că aici e o *ipoteză*, dar el o ia ca punct de plecare: „Inconştientul, ca factor psihic, ni se pare o mărime de domeniul probabilităților; mai mult: o mărime, cu care atâtea şi atâtea fapte de experiență zilnică ne invită să calculăm" (*ibidem*, p. 21). Inconştientul, recunoaşte Blaga, *e numai un factor bănuit*. Dar deşi numai „bănuit", inconştientul ia pentru Blaga o înfățişare foarte precisă: „Inconştientul ni-l închipuim ca o realitate psihică amplă, cu structuri, de o dinamică şi cu inițiative proprii; inconştientul ni-l închipuim înzestrat cu un miez substanțial organizat după legi

imanente. Inconştientul nu e un simplu «*haos*» de zăcăminte, de proveniență «conştientă». Trebuie să facem încercarea stăruitoare de a imagina inconştientul ca o realitate psihică de mare complexitate, cu funcții suverane, şi de o ordine şi de un echilibru lăuntric, grație cărora el devine un factor în mai mare măsură sieşi suficient, decât e «conştiință»" (*ibidem*, p. 26). Inconştientul e ceva ce aduce a „cosmos", e „cosmotic": „«Cosmotică» e orice realitate de pronunțată complicație interioară, de-o mare diversitate de elemente şi structuri, organizată potrivit unei ordini imanente, rotunjită în rosturile sale, cu centrul de echilibru în sine însăşi, adică relativ sieşi suficientă" (*ibidem*). Şi după acest înțeles, Blaga riscă afirmația că „inconştientul, ca realitate psihică, posedă un caracter mai «cosmotic» decât conştiința" (*ibidem*). Din nou, şi aceasta e declarată o ipoteză de lucru: „Rostim cu această propoziție un fel de ipoteză de lucru, de care credem că e oportun să se țină seama în orice cercetări în domeniul inconştientului" (*ibidem*).

Prin aceasta Blaga acorda inconştientului mai mult decât vedeau în el psihologii abisali, în special psihanaliştii. După Jung, de exemplu, în inconştient ar intra plăsmuiri şi conținuturi de compensație, zăcăminte ale experiențelor ancestrale, posibilități de avansare a unor stări ale personalității conştiente. Blaga nu este însă de acord cu conceperea inconştientului în funcție de conştiință; el vrea să vadă în inconştient un domeniu autonom în raport şi în comparație cu conştiința, un domeniu mai organizat, mai „cosmotic" cum spune el, decât al conştiinței. Conştiința nu e chemată ca izvor de alimentare a inconştientului, pentru că inconştientul îşi ajunge sie însuşi şi se bucură de o „suveranitate autonomă".

Totuşi, Blaga nu consideră inconştientul ca total rupt de conştiință, izolat desăvârşit de ea, întrucât admite că anumite elemente ale lui îşi au originea în conştiință. Inconştientul şi-ar avea însă categorii, forme şi finalități imanente, proprii. El adoptă, printr-o parafrazare de formulări dintr-o cunoscută discuție filosofică, formula: „nimic nu este în inconştient ce n-a fost înainte în conştiință, afară de inconştientul însuşi" (*ibidem*, p. 28). Dar acest inconştient e dăruit de Blaga cu toate atribuțiile unui univers şi mecanism propriu, realmente „suveran": „Prin anticipație, atribuim deci inconştientului structuri şi o dinamică proprie, de asemenea categorii şi forme cognitive proprii, tot prin anticipație mai atribuim inconştientului şi moduri de reacțiune proprii când e vorba de «trăiri» şi propriile izvoare de informații, când e vorba de «cunoaştere»" (*ibidem*, p. 28–29). Deci, Blaga atribuie inconştientului şi anumite structuri *spirituale*.

Blaga se referă – în dezbaterea problemei creației spirituale – şi la tema psihanalitică. Aceasta, cum se ştie, operează cu categoriile explicative ale „libidoului sexual" şi a „sublimării". El deplânge „regretabilele simplificări" ale psihanaliştilor: „Eforturile susținute, de aproape o jumătate de veac, ale psihanalizei n-au putut până acum să demonstreze prea convingător ecuația: creația spirituală = libido nesatisfăcut, deviat" (*ibidem*, p. 31). Explicațiile psihanaliste sunt respinse de Blaga, în general fără menajamente: „Un miros de maidane te urmăreşte încă mult timp după frecventarea psihanalizei. În concepția psihanalitică, inconştientul ia

aspectul de demnitate diminuată a unei magazii de vechituri, unde se aruncă tot ce nu rezistă în ordinea conştiinţei" (*ibidem*, p. 35). Acestei concepţii care vede în inconştient un domeniu haotic, de elemente anarhice, refuzate de conştiinţă, Blaga îi opune propria sa concepţie după care, cum am văzut, inconştientul e un spaţiu organizat, „cosmotic".

Există însă şi psihologi care nu recunosc existenţa unui *inconştient psihic*, ci văd în inconştient un subsol sau un etaj inferior al conştiinţei. Blaga nu este de acord nici cu această concepţie; chiar acolo unde oferă peisajul unui paralelism, *funcţiile* inconştientului trebuie văzute altfel decât cele ale conştiinţei. Dacă se admite, spune el, că inconştientul *gândeşte*, de exemplu, trebuie înţeles că el gândeşte altfel, decât după regulile conştiinţei: „*Inconştientul şi conştiinţa sunt a se considera analogic în substanţa lor psihică-spirituală, dar disanalogic în structura şi conţinuturile lor ca atare*" (*ibidem*, p. 40).

Inconştientul există şi străbate fragmentar sub bolţile conştiinţei, prin: orizonturi, accente, atitudini, iniţiative, nuanţe, vagul, neliniştea, obscurităţi şi penumbre, adică perspectivă, caracter, profil multidimensional, aspecte paradoxale, dizarmonii, dezechilibre. Iradierea aceasta a inconştientului în conştiinţă o numeşte Blaga *personanţă* (per-sonare). „Fenomenul personanţei se manifestă în chipul cel mai accentuat şi mai închegat în procesul creaţiei spirituale, mai ales al celei artistice" (*ibidem*, p. 44–45). „Există în inconştient o magmă rămasă încă neghicită, o magmă de atitudini şi de moduri de a reacţiona după o logică, alta, dar nu mai puţin tare decât a conştiinţei, un ritm interior, consolidat într-un fel de tainic simţământ al destinului, un apetit primar de forme, o efervescenţă a închipuirii dătătoare de sens, adică un mănunchi de iniţiative de o putere spărgătoare de stavile ca a seminţelor şi de o exuberanţă năvalnică, precum a larvelor sau a vieţii embrionare" (*ibidem*, p. 45).

Conţinuturile inconştientului apar în lumina conştiinţei, scăzute ca un ecou – zice Blaga –, dar nu *deghizate*, cum pretind psihanaliştii prin tema *sublimării*. Şi pentru a lua doar un exemplu din complexa sa teorie, să amintim că printre dotaţiile inconştientului se află şi un anumit *orizont spaţial*: „Doina posedă, ca fundal, un alt spaţiu: plaiul. Plaiul, adică spaţiul cu anume posibilităţi ritmice: un plan limitat, înalt, scurs în vale, cu zarea închisă, şi dincolo de zare iarăşi piept şi vale la infinit. Orizontul acesta este acela al unui infinit ondulat. Vorbim aici nu numai despre plaiul adesea amintit în poezia populară, precum în *Mioriţa*, ci mai ales despre plaiul neamintit cu cuvinte, din poezia şi muzica noastră populară, despre acel plai omniprezent, ca spaţiu sufletesc al cântecului. Doina şi balada noastră au rezonanţa specifică a infinitului ondulat" (*ibidem*, p. 66). „Spaţiul imaginar, despre care vorbim, îl presimţim nu numai în doină şi în baladă, ci şi în alte creaţiuni ale sufletului românesc. Acest spaţiu e chiar unul din factorii dominanţi în structura acestuia. Ceva din legănarea lentă şi din rotunda zare a plaiului, ceva din ritmul fără violenţe al dealului şi al văii, ghicim şi în jocurile noastre. Să se compare ritmul domol şi elementele formale ale unui dans tipic românesc, monoton legănat,

cu nebunia nesatisfăcută şi fără soluţie a unui dans rusesc, jucat aproape de pământ, dansatorul voind parcă să devină una cu stepa. Dansul nostru e dansul lent al unui om care suie şi coboară, chiar şi atunci când stă pe loc, sau al unui om definitiv legat de infinitul ritmic alcătuit din deal şi vale, de infinitul ondulat" (*ibidem*, p. 67). Acest cadru inconştient al vieţii româneşti, Blaga îl numeşte „spaţiu mioritic".

Interesant de notat este că Blaga vede în orizonturile inconştientului „un fel de acte *creatoare*". Avem şi o schemă a primelor mişcări formative de acest fel: „Există aşadar un inconştient cu o seamă de predispoziţiuni native. Inconştientul îşi creează, prin simpla actualizare a latenţelor sale, ca o întâie proiecţiune, un cadru primar, organic, de natură *orizontică*. Acelaşi inconştient înzestrează apoi «existenţa» în cadrul orizontic sau orizonturile ca atare, cu un «accent axiologic». Cu aceasta inconştientul s-a hotărât la o întâie atitudine preţuitoare, de care se va resimţi efectiv orice preţuire conştientă de mai târziu" (*ibidem*, p. 111).

În acest univers, orizont al inconştientului, se iscă apoi tendinţe de mişcare: avansare sau retragere din orizont; atitudine anabasică sau catabasică (a treia cale e neutrală: stare pe loc): „Inconştientul, situat într-un orizont, pe care îl afirmă ca o valoare sau îl tăgăduieşte ca pe o non-valoare, se vede capabil de diverse mişcări în raport cu orizontul său. Printr-o iniţiativă spontană, de care nu e nimeni răspunzător, inconştientul se decide să atribuie un *sens fundamental*, ascuns, tuturor mişcărilor posibile. Acest sens ascuns se acordă în primul rând liniei imanente a vieţii, sau mai precis: acest sens se acordă vieţii global, înţeleasă ca mişcare, ca traiectorie, în raport cu un anume cadru orizontic. Sensul ce se atribuie vieţii, ca traiectorie în cadrul unui anume orizont, este sămânţa inconştientă, din care creşte sentimentul ce-l are un individ sau o colectivitate despre «destin». Sensul unei mişcări poate fi în genere interpretat în două feluri opuse: ca *înaintare în* orizont sau ca retragere din orizont (o a treia posibilitate e starea neutră a mişcării de o semnificaţie echivalentă stării pe loc). Vom vorbi în consecinţă despre sensul *anabasic* sau despre sensul *catabasic* al mişcării în cadrul unui anume orizont (a treia posibilitate este sensul neutru)" (*ibidem*, p. 111–112).

Cu titlu informativ notăm că Blaga mai enunţă un factor inconştient de geneză a stilului: *năzuinţa formativă*. Deci: orizont spaţial, orizont temporal, accent axiologic, atitudine (anabasică, catabasică sau neutră) şi năzuinţă formativă: „Aceştia sunt factorii de primul ordin, care stau la temelia unui stil" (*ibidem*, p. 141). Mai există însă şi factori secundari, accidentali, formând împreună cu cei principali o constelaţie rezistentă, un complex determinant. „Structura stilistică a creaţiilor unui individ sau ale unei colectivităţi poartă pecetea unui asemenea complex inconştient. Propunem pentru denumirea unui astfel de complex termenul de «matrice stilistică»" (*ibidem*, p. 142).

Prin aceste sondaje şi precizări, Blaga nu caută să dea o explicaţie a darurilor creatoare ale individului sau colectivităţii. El se declară, aici, agnostic: „Darul «creator» este un mister cu totul insondabil, ce aparţine de asemenea inconştientului uman. Este aici un prag, peste care n-am călcat. Misterul darului creator ne scapă în

întregime, şi ţine poate de ordinea misterelor cosmogonice. Prin teoria despre «matricea stilistică» încercăm doar să lămurim cum şi de ce creaţiunile poartă o pecete stilistică" (*ibidem*, p. 143).

În felul acesta, după Blaga, „*inconştientul administrează conştiinţa*, neştiut din partea acesteia" (*ibidem*, p. 144); „matricea stilistică este ca un mănunchi de categorii, care se imprimă, din inconştient, tuturor creaţiilor umane, şi chiar şi vieţii întrucât ea poate fi modelată prin spirit" (*ibidem*, p. 146–147). Matricea stilistică, în calitatea ei categorială, se întipăreşte, cu efecte modelatoare, asupra operelor de artă, concepţiilor metafizice, doctrinelor şi viziunilor ştiinţifice, concepţiilor etice şi sociale etc. „De obicei, o matrice stilistică variază de la individ la individ, într-un anume loc şi într-o anume epocă, numai prin determinante cu totul secundare sau accidentale; în cheagul ei, această matrice stilistică rămâne însă de obicei aceeaşi în cadrul unei întregi colectivităţi" (*ibidem*, p. 150).

Această matrice stilistică inconştientă se întipăreşte şi în creaţiile artistice, inclusiv poezia, dar Blaga nu se ocupă anume de ea, aria preocupărilor sale e mai largă. Această matrice emană şi imprimă un anume specific colectiv, e o insignă a unui contur sufletesc colectiv. Sufletul românesc are şi el specificul său, pe care-l destăinuiesc multiple creaţii şi manifestări şi care răzbate evident şi în doină: „După ce ne-am obişnuit puţin cu chiromanţia ascunselor fundaluri, nu e greu să ghicim deschizându-se şi în dosul doinei un orizont cu totul particular. Acest orizont e: plaiul. Plaiul: adică un plan înalt, deschis, pe coamă verde de munte, scurs mulcom în vale. O doină cântată, nu sentimental-orăşeneşte, de artiste în costume confecţionate, şi nici de ţiganul de la mahala dedat arabescurilor inutile, ci de o ţărancă sau de o băciţă, cu sentimentul precis şi economic al cântecului, şi cu glasul expresie a sângelui, care zeci de ani a urcat munţii şi a cutreierat văile sub îndemnul şi porunca unui destin, evocă un orizont specific: orizontul înalt, ritmic şi indefinit alcătuit din deal şi vale" (*ibidem*, p. 161).

Avem la Lucian Blaga o încercare de ordin constructiv-speculativ, nu pozitiv-critic fundamentat, de a pătrunde până la bănuitele izvoare ale creaţiei lirice populare româneşti. Problema l-a interesat şi cu inima şi a pipăit-o cu toate antenele sale de finețe poetică şi meditativă. „Ne-am pus – mărturiseşte el în *Spaţiul mioritic* – nu o dată întrebarea dacă nu s-ar putea găsi sau construi ipotetic un spaţiu-matrice sau un orizont spaţial inconştient, ca substrat spiritual al creaţiilor anonime ale culturii populare" (*ibidem*, p. 166). Găsind în doină valorile de adâncime ale sufletului românesc, trăsăturile specifice ale acestui suflet, cristalizate în ceea ce teoria lui numeşte „matrice stilistică", Blaga le sesizează în doină, într-o pagină din cele mai inspirate din toată lirica sa filosofică: „Fără îndoială că şi în doină găsim un asemenea orizont părtaş la accente sufleteşti: se exprimă în ea melancolia, nici prea grea, nici prea uşoară, a unui suflet care suie şi coboară, pe un plan ondulat indefinit, tot mai departe, iarăşi şi iarăşi, sau dorul unui suflet care vrea să treacă dealul ca obstacol al sorţii, şi care totdeauna va mai avea de trecut încă un deal şi încă un deal, sau duioşia unui suflet, care circulă sub zodiile unui destin ce-şi are suişul şi

coborâşul, înălţările şi cufundările de nivel, în ritm repetat, monoton şi fără sfârşit. Cu acest orizont spaţial se simte organic şi inseparabil solidar sufletul nostru inconştient, cu acest spaţiu-matrice, indefinit ondulat, înzestrat cu anume accente, care fac din el cadrul unui anume destin. Cu acest orizont spaţial se simte solidar ancestralul suflet românesc, în ultimele sale adâncimi, şi despre acest orizont păstrăm undeva, într-un colţ înlăcrimat de inimă, chiar şi atunci când am încetat de mult a mai trăi pe plai, o vagă amintire paradisiacă:

Pe-un picior de plai,
Pe-o gură de rai.

Să numim acest spaţiu-matrice, înalt şi indefinit ondulat, şi înzestrat cu specificele accente ale unui anume sentiment al destinului: spaţiu mioritic" (*ibidem*, p. 167).

Acest orizont se desprinde, pentru că s-a imprimat inconştient acolo, din linia interioară a doinei, din rezonanţele şi proiecţiile ei externe. El se resimte şi în sentimentul destinului. Ciobanul „e solidar cu acest spaţiu, cum e cu sine însuşi, cu sângele său şi cu morţii săi. Când cântă, se întâmplă să iasă la lumină această solidaritate, ca în acel suprem cântec, care s-a moştenit din veac în veac, şi în care Moartea pe plai e asimilată în tragica-i frumuseţe cu extazul nunţii.

Soarele şi luna
Mi-au ţinut cununa.
Brazi şi păltinaşi
I-am avut nuntaşi,
Preoţi munţii mari,
Păsări, lăutari,
Păsărele mii
Şi stele făclii" (*ibidem*, p. 169).

Matricea stilistică s-ar manifesta, după Blaga, chiar în constituţia versului popular: „Metrica poeziei noastre populare ar putea să ne servească un argument, nu singurul, dar alături de celelalte, în favoarea tezei despre orizontul specific. Poezia noastră populară se consumă în orice caz într-o simpatie masivă faţă de versul constituit din silabe accentuate şi neaccentuate, una câte una, adică faţă de ritmul alcătuit din deal şi vale sau din vale şi deal. Metrica aceasta manifestă în acelaşi timp o vădită fobie faţă de săltăreţul dactil. Găsim ce-i drept şi intercalări dactilice sau anapestice, dar acestea nu se dezvoltă, ci dispar înghiţite de ondulaţia ritmică deal-vale, care străbate puternic, ca o legănare lăuntrică toată poezia" (*ibidem*, p. 171).

Ea ar fi elementul determinant al stabilirii fazei de formare a poporului român. „Poporul românesc s-a născut în momentul când spaţiul-matrice a prins

forme în sufletul său, spațiul-matrice sau orizontul inconştient specific, care alături de alți factori a avut darul să determine stilul interior al vieții sale sufleteşti" (*ibidem*, p. 174).

Un loc de seamă cerea Blaga pentru inconştient în înțelegerea creației eminesciene. Substanța sufletească intimă a poetului nu poate fi reconstituită din fragmentele influențelor externe. „În fața operei lui Eminescu trebuie să ținem, ca în fața operei niciunui alt român, seama de «inconştient» şi de «personanțele» acestuia" (*ibidem*, p. 321); „În inconştientul lui Eminescu întrezărim prezența tuturor determinantelor stilistice, pe care le-am descoperit în stratul duhului nostru popular, doar altfel dozate şi constelate, din pricina factorului personal" (*ibidem*). Lucian Blaga se străduieşte, în continuare – ceea ce pe noi aici ne interesează numai tangențial, dată fiind şi fragilitatea domeniului şi ordinea de idei a lui Blaga – să indice şi ilustreze prezența tuturor acestor determinante stilistice populare, la Eminescu: orizontul ondulat, sofianicul, năzuința spre pitoresc, simțul nuanței şi discreției. Pe lângă acestea, Blaga descoperă la Eminescu trăsături proprii: nucleu sufletesc dinamic, central; ideal voievodal.

Inconştientul îşi manifestă, mai mult sau mai puțin tumultuos, freamătul său creator în mult discutatul proces numit al invenției sau inspirației.

c) Teoria artei

Dar ideile sale cele mai apropiate de domeniul esteticii şi al teoriei artei şi le-a expus Blaga în cursul de filosofia artei şi culturii, ținut la Universitatea din Cluj în toamna anului 1938, idei care, elaborate încă în 1937, au intrat în lucrarea *Artă şi valoare*, apărută în 1939. „Ea formează întâiul volum din *Trilogia valorilor* şi se încadrează într-un sistem în deplină desfăşurare", cum ne spune autorul însuşi în *Prefață*.

Delimitându-şi aria preocupărilor, autorul ne precizează de la început că „studiul de față ia în dezbatere cele mai însemnate probleme ale esteticii"; că el nu vrea să fie un tratat exhaustiv al domeniului, ci „arată problemele esențiale ale esteticii în perspectiva sintetică a unei viziuni metafizice, şi întrucât se integrează ca o aripă într-o vastă construcție arhitectonică" (*Artă şi valoare*, p. 10). Ambiția sa mărturisită este aceea de a prezenta „o estetică nouă în cadrul unei viziuni metafizice" (*ibidem*, p. 11). El nu caută o estetică „ştiințifică", nici nu-l atrage rigurozitatea afirmațiilor: există adevăruri depline, dar lipsite de orice ecou şi eficiență în progresul culturii şi există idei care s-au dovedit inexacte, dar cu mare răsunet în desfăşurarea culturii umane. Blaga pledează aici cu voce tare şi patos pentru dreptul visării în metafizică şi cultură.

Artă şi valoare ține să reia în viguroase formulări tezele generale de ontologie, antropologie şi filosofie a culturii enunțate în lucrările anterioare: „Omul există desigur şi în lumea dată şi pentru autoconservare ca animalele, dar aceasta numai în măsura animalității sale; ca «om», el există însă în orizontul misterelor, şi

e înzestrat cu destinul, ce se desprinde ca un corolar din acest mod, cu destinul de a încerca revelarea misterelor" (*ibidem*, p. 20).

Omul s-a desprins din animalitate şi a devenit propriu-zis ceea ce este, printr-o „mutaţie ontologică" în cadrul căreia s-a declanşat în el orizontul misterului şi al revelării: „*În momentul când această mutaţiune s-a făcut, spiritul a fost structural dublat prin garnitura categoriilor abisale*" [subl. ns., D.I.] (*ibidem*, p. 28). Dar de ce a avut loc această mutaţie? Blaga evită un răspuns, invocând argumente metafizice, ce vor fi dezvoltate în viitor. (Ele sunt de găsit, neîndoielnic, în *Diferenţialele divine.*) De altfel, nu va trece decât o pagină şi Blaga ne va da cu anticipaţie miezul soluţiei (explicaţiei): „Aceste categorii abisale, stilistice, de existenţa cărora luăm act datorită eficienţei lor, pot fi socotite pe alt plan ca tot atâtea momente într-o rânduială metafizică, ca „frâne transcendente", cu ajutorul cărora Marele Anonim (centrul existenţei) ne împiedică, în avantajul nostru şi al existenţei în general, de a ne substitui lui, şi cu ajutorul cărora suntem menţinuţi în permanentă stare creatoare" (*ibidem*, p. 31).

Blaga pune într-un rol minor explicarea naturală – pentru noi ştiinţifică, a fenomenului cultură, dând deplină întâietate explicaţiei metafizice: „Cultura poate fi determinată pe deplin numai în ordine ontologică şi metafizică, iar nu în ordine naturală…" (*ibidem*).

Cu aceasta apar noi dificultăţi în teoria culturii, la Lucian Blaga. Nu pentru el, bineînţeles, ci pentru cei ce nu sunt de acord cu: a) explicaţii de ordin incontrolabil, metafizic; b) lipsa de interes a autorului „trilogiilor" pentru explicaţiile ştiinţifice posibile; c) refuzul de a lua în considerare factori sociali sau naturali, în orice caz de a-i considera în măsură să dea explicaţii satisfăcătoare.

De un deosebit interes pentru concepţia estetică a lui Blaga apare, în continuare, distincţia între *orizontul lumii date* şi *orizontul misterului*. Acestor orizonturi le corespund *valori estetice* deosebite, netransponibile dintr-un orizont într-altul. „Frumosul" (esteticul pozitiv), constituit ca valoare în orizontul lumii date, nu e transponibil în orizontul misterului şi al revelărilor.

Blaga trece, în opera amintită, la examinarea structurilor estetice ale artei şi la valorile care intervin în creaţia şi degustarea operei de artă – cum îşi precizează el însuşi din nou obiectivul –, în lumina poziţiilor teoretice de ansamblu fixate până aici. El singur enunţă sfera problemelor abordate: a) definiţia artei şi simţurile preferate de întruchiparea artistică; b) geniu şi talent; c) originea şi funcţia artei; d) paralelismul ramurilor culturale şi imposibilitatea ierarhizării artelor şi genurilor.

a) Arta este creaţie de cultură, adică încercare de a revela misterul, în chip metaforic şi în tipare stilistice (categorii abisale) ca orice revelare. Acestea sunt determinantele de gen proxim. Ca diferenţă specifică stă faptul că „arta încearcă a revela misterul prin mijloace care ţin de planul sensibilităţii sau al concretului intuitiv" (*ibidem*, p. 39).

Cât priveşte simţurile preferate de artă, ele sunt văzul, auzul, pipăitul. Mirosul şi gustul participă la reacţia estetică mai ales în faţa fenomenelor naturale.

Dar, în general, materia acestor simțuri nu acceptă tiparele stilistice; asemenea materii există în hotarele tuturor simțurilor.

b) „Geniul este darul *de a trăi cu deosebită intensitate în orizontul misterului, şi mai ales darul de a converti misterele în metafore revelatorii şi de tipare abisale*" [subl. ns., D.I.] (*ibidem*, p. 43). Talentul e un dar auxiliar, circumscris la un anumit domeniu; talentul e virtuozitate în operația revelării. „Cuvântul talent indică de fapt o mulțime de destoinicii utile în lupta cu materialul, destoinicii care colaborează la revelare şi converg în creația artistică" (*ibidem*, p. 48).

c) Originea artei stă în *modul ontologic* specific uman: „Arta nu poate să apară decât ca rezultat şi semn vizibil al existenței în orizontul misterului […] arta se iveşte în cosmos ca moment într-o rânduială ontologică şi metafizică aparte" (*ibidem*, p. 50). Printre explicațiile posibile, dar respinse cu totul de Blaga, nu se găseşte, enumerată măcar, explicația prin factori sociali; el vorbeşte numai de „tentativele" naturaliste şi pozitiviste, fie biologice, fie psihologice, fie psihopatologice de a explica originea şi natura artei.

d) Ramurile artei nu pot fi ierarhizate valoric: ele se află în aceeaşi postură în raport cu funcția revelatorie: sunt metaforizante şi cenzurate stilistic în mod egal.

Satisfacția estetică datorită artei nu poate rezida, după Blaga, decât în retrăirea orizontului ontologic al existenței în zona misterului şi pentru revelare. *Blaga se constituie şi rămâne prizonierul sistemului său filosofic*.

Referindu-se la autonomia artei, prin care înțelege „apărarea artei față de orice încercare de-a i se impune structuri morale, politice, filosofice sau alte structuri, care nu sunt «estetice»" (*ibidem*, p. 74), Blaga găseşte cuvinte aspre, din punctul său de vedere, la adresa estetismului.

De o autonomie a artei se poate vorbi întrucâtva, desigur, dar nu de o hegemonie a ei: autonomia artei o defineşte specificul ei care constă din *a fi încercare de convertire a misterului pe planul intuiției, al sensibilității, concretului*. „Nu se poate nădăjdui să se înjghebeze o definiție a «artei», fără de aceste elemente esențiale: 1. Opera de artă tinde spre revelarea intuitiv concretă a misterului. 2. Opera de artă este «abisal» modulată. 3. Opera de artă rămâne «metaforică» în raport cu misterul" (*ibidem*, p. 77).

De aici rezultă că arta nu e cunoaştere, întrucât cunoaşterea e şi ea revelare, dar pe alt plan, iar planurile revelatorii sunt unice şi egale ca forță de revelare, adică deopotrivă abisal frânate.

Pe parcursul ideilor sale estetice, Blaga e nevoit să facă substanțiale concesii „sistemului", adoptând idei în consonanță cu principiile acestuia, dar greu de menținut în ele însele. Contra lui K. Fiedler, Blaga va susține că arta nu e nici cunoaştere, nici modalitate de „cucerire a realității", despărțind cu totul ştiința şi arta, înstrăinându-le complet: „Arta nu ni se pare deloc «cunoaştere», nici realizare «intuitivă» a unor «idei», nici cucerire a *realității* înseşi" (*ibidem*, p. 85).

În *Artă şi valoare*, Lucian Blaga admite existența unor *structuri estetice artistice* şi a unor *structuri estetice naturale*, dar între esteticul natural şi esteticul artistic el

aşază un „paravan impermeabil". Între ele se pronunţă, grea, *legea non-transponibilităţii*: „*Ea decretează că structurile obiective ale esteticului natural nu pot fi transpuse întocmai în artă fără de a-şi pierde aici calitatea lor iniţială, şi nici invers: structurile obiective ale esteticului artistic nu pot fi transpuse aidoma în natură fără de a-şi pierde aici calitatea iniţială*" [subl. ns., D.I.] (*ibidem*, p. 95).

În felul acesta, el separă esenţial, „ontologic", esteticul natural de esteticul artistic, declarând între ele o prăpastie de netrecut. Cu aceasta e radiat orice rost cognitiv al artei în raport cu realitatea (cu sistemul de semne ale misterului) şi cu misterul însuşi. Blaga smulge din rădăcină doctrina „mimetismului"; el rataşează arta direct de transcendenţă (mistere), estompând, minimalizând rosturile ei imanent umane: arta intră în slujba funcţiei de transcendere metafizică, ca funcţie specific şi suprem umană.

Analizând opera de artă, Blaga remarcă la un moment dat că artisticul depăşeşte esteticul: „Opera de artă depăşeşte sfera esteticului, întrucât poate să întruchipeze şi valori etice, religioase, intelectuale, culturale. Chestiunea aceasta a valorilor extra-estetice, susceptibile de a fi împletite într-o operă de artă, se prezintă ca o chestiune aparte, de care nu trebuie neapărat să ne ocupăm aici" (*ibidem*, p. 124).

În ansamblu, gândirea estetică a lui Lucian Blaga, care a fost, după cum se ştie, şi un mare creator în poezie şi dramaturgie, este o filosofie a artei, subsumată principiilor sistemului său şi purtând, prin aceasta, aceleaşi slăbiciuni: refuzul explicaţiei şi controlului ştiinţific, interpretare arbitrară şi nu o dată fantezistă a fenomenului artistic, introducerea ipotezelor neverificate şi a opţiunilor subiective în elaborarea diverselor teorii.

d) Estetica teologică a gândirismului

Aşezarea concepţiei estetice a ortodoxismului gândirist în preajma ideilor lui Lucian Blaga nu este întâmplătoare, deşi deosebirile dintre ele sunt la fel de remarcabile ca şi asemănările. Este ştiut că mişcarea gândiristă a căutat să-l atragă şi să-l asimileze pe gânditorul ardelean şi chiar s-a legănat multă vreme în iluzia de a fi făcut din el un adept credincios. Dezamăgirea nu a întârziat să vină şi ruptura s-a produs inevitabil pentru că la temelia celor două concepţii s-au dovedit a sta poziţii ireductibile. Estetica lui Lucian Blaga era parte integrantă a unui sistem filosofic de gândire liberă şi personală, construit cu materiale şi după sugestii acceptate din întreaga filosofie şi ştiinţă, inclusiv din aria teologică, dar cu o dezinvoltă libertate de selecţie, în care invenţia teoretică personală are un rol principal. Estetica gândiristă, aşa cum o înfăţişează reprezentantul ei Nichifor Crainic, nu are în esenţă nimic nou şi original, ci este pur şi simplu o reluare a străvechii estetici teologice aşa cum a fost ea alcătuită încă din primele secole ale creştinismului. Această poziţie o susţine făţiş, mărturisit şi apologetic, ideologul ei principal, Nichifor Crainic.

Izvoarele teoretice ale celor două estetici de care ne ocupăm aici nu sunt, prin urmare, aceleaşi. Între ele se pot găsi variate similarităţi ca şi deosebiri. Cea mai

frapantă asemănare însă, cu consecinţe de ordin structural şi de adâncime, stă în faptul că şi ideile estetice ale lui Blaga, ca şi ideile estetice ale lui Crainic şi adepţilor săi, pleacă de la un sistem de gândire filosofică – indiferent acum de factura lui – prealabil constituit şi faţă de care aceste idei estetice au obligaţii doctrinare, indiferent dacă sistemul lui Blaga e rezultatul unui efort personal de construcţie speculativă, în timp ce Crainic îl ia din patrimoniul ecleziastic.

De aici rezultă pentru amândouă curentele de idei estetice o similaritate formal-metodologică: ele nu pleacă în primul rând de la obiectul cercetării pentru a-l teoretiza, a-l studia, a-i face ştiinţa. Ele pleacă de la o doctrină prealabil constituită cu care trebuie să fie în consonanţă, ale cărei exigenţe trebuie să le respecte. În acest sens, sistemul filosofic al lui Blaga constituie pentru ideile sale estetice un corp dogmatic la fel de constrângător faţă de cercetarea estetică şi concluziile ei pe cât constituie şi dogmatica religioasă pentru Nichifor Crainic.

Nu mai trebuie să insistăm asupra faptului că o astfel de dogmă, fie religioasă fie profană, constrânge procustian cercetarea şi forţează concluziile: criteriul pe care-l au în vedere teoreticienii va fi mai ales conformitatea cu premisele şi în mai mică măsură cu realitatea. Mai bine zis: cu realitatea, numai în măsura în care premisele dogmatice permit.

De aici va urma şi un alt aspect al ideilor estetice emise în cadre dogmatice: ele cuprind poziţii şi afirmaţii dintre care unele sunt evident juste, pe care o ştiinţă a esteticii nu le poate refuza sau le-a acceptat demult. Dar caracterul lor ştiinţific, just, este întâmplător, el nu-şi găseşte fundamentul adevărat în corpul de idei dogmatic sub cupola căruia stau, ci în cauze pe care acest corp le ignoră. Astfel de afirmaţii vom găsi, desigur, şi în gândirism, dar ar fi o mare greşeală să deducem din valabilitatea lor justeţea premiselor generale de la care pleacă. Este doar ştiut că unele concluzii pot fi juste deşi premisele sunt false, pentru că fundamentul lor adevărat zace în altă parte.

Să parcurgem deci, în spiritul celor spuse mai sus, tezele generale ale gândirismului estetic, fără a stărui prea mult în meandrele subtilităţilor false ale speculaţiei teologice cu care este impregnat. Orice om cât de cât avizat în problemele artei şi esteticii va surprinde îndată şubrezenia lor.

1. Gândirismul nu vede cu ochi buni şi declară neizbutită încercarea esteticii moderne de a se constitui ca o disciplină autonomă. Cât despre artă, pe care estetica mai nouă o declară autonomă, ea într-adevăr are drept la autonomie, dar la o autonomie … subordonată teologiei! „Arta – va vocifera N. Crainic – considerată în apariţia ei istorică, e marea fiică a religiei şi, în funcţia ei cea mai glorioasă, e mijlocitoarea cultului divin. Biserica e maica tuturor şi nu poate rămâne indiferentă la rătăcirile acestor fiice ale spiritului seduse de aventurierii gândirii moderne” (*Nostalgia Paradisului*, p. 131).

2. Gândirismul estetic, negând valabilitatea oricărei alte concepţii, reclamă o întoarcere la misticismul estetic tradiţional care căuta definirea frumosului în sine şi proclama esenţa divină a inspiraţiei, imputând că „estetica modernă a eliminat acest capitol metafizic, găsindu-l nedemn de o metodă ştiinţifică” (*ibidem*, p. 136).

3. Servind dogmatismul doctrinar, gândirismul se întoarce la tezele misticii vechi, la triada platonică, neoplatonică şi scolastică: frumos transcendent, frumos natural, frumos artistic. Slujirea unei doctrine perimate îl face pe N. Crainic să reclame reluarea conceptului fals de frumuseţe transcendentă şi îl face să susţină contra unor curente estetice moderne teza valabilităţii categoriei de frumos natural. Dar, dacă ne uităm la argumentul său în problema frumosului natural – unde, incontestabil, are dreptate –, înţelegem îndată toată şubrezenia acestui argument: lumea e frumoasă în mod real şi obiectiv fiindcă e creaţia lui Dumnezeu. El, Dumnezeu, e cel ce dăruie lumii frumuseţea, fiindcă tot ce există vine de la el! Prin urmare, ni se cere să explicăm una din categoriile principale ale esteticii printr-un pseudo-concept.

4. Simţind, desigur, că propunerile sale nu vor fi acceptate de o estetică ştiinţifică, N. Crainic trece la o altă operaţie: formularea a două estetici, cu obiecte diferite şi de valori diferite. Estetica modernă ar rămâne să aibă ca obiect frumuseţea sensibilă, iar estetica teologică – frumuseţea suprasensibilă sau inteligibilă (transcendentă) = *Dumnezeu*. Estetica teologică dogmatic fondată deţine adevărurile supreme în această ştiinţă şi cheia explicaţiei fenomenelor esteticii curente. „Frumosul în sine, definit în mod vag de metafizică, devine pentru noi frumosul în Dumnezeu şi astfel el este izvorul transcendent al tuturor frumuseţilor din lumea văzută, fie frumuseţile naturale, fie frumuseţile artistice, fie frumuseţile morale. Ştiinţa teoretică a acestor frumuseţi se raportează la izvorul lor absolut şi supranatural ca la fundamentul lor neschimbat şi etern, şi ca la criteriul cel mai sigur, în lumina căruia putem distinge şi valorifica toate celelalte categorii ale frumosului creat” (*ibidem*, p. 147–148).

5. Premisele dogmatice ale esteticii teologice îi cer să recunoască existenţa reală, obiectivă, a frumosului din natură. Această teză au susţinut-o teologii tuturor timpurilor, de la Augustin la Jacques Maritain. Reformulând-o categoric, N. Crainic îi dă şi explicaţia mistică din care provine: „Natura nu e frumoasă, fiindcă ne place nouă, ci ne place fiindcă e frumoasă, fiindcă frumuseţea e o proprietate a ei. Fie că suntem sensibili la această frumuseţe, fie că nu suntem, ea există independent de noi *în virtutea faptului că ea a fost creată de Dumnezeu în lucruri* [subl. ns., D.I.]” (*ibidem*, p. 160).

Contra ideii emise de unii esteticieni moderni că natura şi-ar dobândi frumuseţea doar printr-un proces de proiectare subiectivă a frumosului dobândit în prealabil din contemplarea artei, N. Crainic emite două observaţii interesante: a) frumuseţile naturii le gustă şi oameni fără nicio educaţie artistică; b) argumentul ar putea fi întors şi împotriva artei: nimic nu ne-ar opri să spunem că şi arta e neutrală, iar frumuseţea ei o proiectează conştiinţa!

6. Originea artei este religioasă; arta s-ar fi născut pentru a da pompă şi frumuseţe cultului religios. Ea are misiunea să ne mângâie de urâtul şi răul existent în lume, să mângâie durerile fără să le poată vindeca.

Arta nu este imitaţie a naturii, pentru că: a) ar fi de prisos o dublură a frumuseţii naturale; b) multe fenomene dintre cele mai frumoase ale naturii nu pot fi imitate artistic: cerul înstelat, soarele, munţii; c) arte cum sunt arhitectura, muzica, nu pot imita, nu imită. Această teză prin care estetica modernă se opune esteticii antice e susţinută cu patos de N. Crainic din considerentul că arta, în estetica teologică, trebuie să aibă o altă misiune: de a sluji idealurile bisericii. Teza imitării naturii e combătută pentru că e în contradicţie cu doctrina creştină: „După doctrina creştină, a urma natura fie în morală, fie în artă, presupune oricum un fel de idolatrie, un fel de adorare a făpturii, care e mai prejos de om în ierarhia creaţiei" (*ibidem*, p. 188).

Arta depăşeşte natura; ea exprimă o lume mai înaltă, a idealurilor şi frumuseţii *de dincolo*. În aceasta excelează mai ales arta religioasă, pe când cea profană rămâne în lumea sensibilă. „Arta în sensul ei înalt nu este o imitaţie a naturii, fiindcă nu urmăreşte să ne reamintească natura aşa cum este. Scopul ei e revelaţia în forme sensibile a tainelor de sus … Deosebită de toate lucrurile terestre, arta nu e o creaţie a naturii, ci a omului de geniu, care urmăreşte prin ea înfrângerea naturii şi evadarea în regiuni superioare acesteia" (*ibidem*, p. 195).

7. Analiza psihologică a procesului de creaţie şi de contemplaţie artistică refuză terminologia şi operaţiile psihologiei ştiinţifice în favoarea unor termeni mistici de „viziune", „revelaţie", „extaz" etc. El opune psihologiei ştiinţifice presupusele virtuţi experimentale ale unei psihologii mistice şi nu se opreşte de la utilizarea unor epitete pline de dispreţ şi ură.

Refuzând serviciile psihologiei ştiinţifice, estetica teologică consideră arta un dar divin, o creaţie, e adevărat, omenească, din materiale luate din natură, dar cu un sens dat de *sus*. Geniul – marele creator de artă – stă suspendat între pământ şi cer, cu misiunea „de a revela frumuseţea divină şi de a o pune în slujba înnobilării lumii […]" (*ibidem*, p. 211).

8. Din cele spuse mai sus rezultă că arta are o misiune în lume, aceea de a revela oamenilor frumuseţea. Nichifor Crainic numeşte această misiune „profetism artistic", care implică şi o idee morală. El este prin urmare adeptul funcţiei morale a artei şi în consecinţă va dezlănţui o severă filipică împotriva tezei „artă pentru artă", sub a cărei lozincă el vede o tendinţă nesănătoasă de răspândire a imoralităţii prin artă. „Teoria artei pentru artă apără de fapt imoralitatea în artă, adică dreptul artistului de a înfrunta şi a ofensa bunele moravuri ale societăţii în mijlocul căreia îşi trimite totuşi opera pentru a fi admirată" (*ibidem*, p. 215). Causticitatea polemică a şefului gândirismului se exercită şi aici din plin, întrucât teza estetică a artei pentru artă vine în plină contradicţie cu „profetismul" atribuit artei de estetica teologică: „de a preînchipui în strălucitoare forme sensibile realităţile transcendente ale credinţei" (*ibidem*, p. 218).

Aici se poate spune pe bună dreptate că estetica gândiristă prezintă o anumită similaritate cu estetica lui Lucian Blaga. Ne amintim că şi acesta atribuia artei o funcţie de revelare, de convertire a misterelor transcendente. Ca gest teoretic,

desigur, există asemănare. Dar pentru Blaga, transcendentul era un incognoscibil care se opune revelării şi face să eşueze orice încercare umană de convertire a lui, pe când în teologia gândiristă transcendentul e cerul creştin şi tendinţa lui este nu de a se ascunde de om, ci de a se revărsa sofianic în lume.

În raport cu societatea, arta şi artistul au responsabilitate morală şi civică; şi aceasta cu atât mai mult cu cât artistul este mai dotat. Accentuând pe un puritanism moral profesat de multe ori fățarnic de teologie, N. Crainic spune: „Dacă individul îşi arogă dreptul nelimitat de a propaga duhul disoluției, de mii de milioane de ori e mai îndreptățită societatea să-şi apere principiile morale ale vieții colective. În fața ei artistul e responsabil ca un criminal. Şi exact în aceeaşi măsură sunt responsabili factorii reproducerii artistice şi toți câți dețin în mâinile lor imensele mijloace de răspândire ale tehnicii moderne. Negustorii de alimente alterate sunt imediat traşi la răspundere, fiindcă nu e îngăduit să otrăveşti cu putrefacții viața poporului. Tot astfel nu poate fi îngăduit să-i otrăveşti sufletul cu cadavrele poleite în aur ale operelor imorale" (*ibidem*, p. 225–226). Fireşte, Crainic şi-a dat seama că nu este un inovator în această materie, că multe alte estetici recunosc şi recomandă caracterul moral şi finalitatea socială a artei. Tocmai de aceea el se va război pentru supremație cu aceste concepții pe care le declară „atât de grosolane şi de sterile față de concepția creştină" (*ibidem*, p. 229–230).

9. Era de aşteptat ca o asemenea concepție să nu recunoască nici explicația ştiințifică a procesului de inspirație. De aceea, el va respinge una după alta toate variantele emise cu pretenții ştiințifice, trăgând spre o parțială similaritate a fenomenului cu inspirația mistică.

Şi acum, iată momentul întâlnirii cu teoria inconştientului, atât de copios şi colorat elaborată, printre alții, de Lucian Blaga. Ciocnirea devine inevitabilă pentru că N. Crainic nu-şi poate îngădui să fie părtaşul unei teorii a categoriilor abisale, deoarece inconştientul, deşi joacă un rol în plăsmuirile noastre, totuşi „a-l investi cu toate atributele puterii creatoare însemnează a face din om o jucărie a forțelor oarbe, un iresponsabil de ceea ce creează el mai înalt în această lume, o biată cârtiță care sapă din instinct, fără conştiința puterii proprii" (*ibidem*, p. 247–248). Pentru el, „inspirația nu se poate explica decât ca fiind de ordin transcendent" (*ibidem*, p. 248).

Crainic evită un conflict de idei deschis şi direct cu Blaga în problema inconştientului. El nu respinge însă mai puțin categoric şi global pe adepții acestei doctrine, şi chiar în termeni aspri. E o critică indirectă şi – în ce-l priveşte pe Blaga – „*à contre coeur*". Dar el avea de apărat corespondența cu dogmele şi, întrucât creația vine de la Dumnezeu, acesta nu poate orbecăi prin meandrele subsolului obscur al inconştientului, ci lucrează cu ajutorul luminii raționale. Momentul era hotărâtor pentru Crainic şi el i-a făcut față cu îndârjire, respingând tema inconştientului al cărei adept era din plin şi Blaga: „Psihologismul modern, năclăit în bezna inconştientului, cu iluzia că-l organizează ştiințific, stă la antipodul doctrinei ortodoxe despre demnitatea omului ca ființă rațională. Dacă omul e în

sens larg colaboratorul lui Dumnezeu în toate lucrurile bune ce se creează în această lume spre folosul tuturor, fie în domeniul religiei, fie în domeniul artei, doctrina ortodoxă nu ne îngăduie să admitem că locul de întâlnire al acestei colaborări ar putea fi inconştientul şi iraţionalul, ce se rânduiesc în zona animalităţii din noi" (*ibidem*, p. 265).

Gândirismul recunoaşte o anumită influenţă a „mediului colectiv" şi a momentului istoric asupra artistului, dar aceste influenţe sunt minimalizate, ele acţionând numai asupra talentului, nu însă şi asupra geniului, care „apare mai totdeauna în conflict cu mediul şi el e cel care creează un moment nou în istoria unei culturi" (*ibidem*, p. 268). În general însă, „omul în lume e creator nu ca produs al rasei, al mediului şi al momentului, ci ca imagine vie a lui Dumnezeu, mişcându-se în zona ontologică a libertăţii individuale" (*ibidem*).

Plângându-se de sărăcia inspiraţiei biblice în gândirea şi arta noastră modernă, pe care le detestă, N. Crainic propune înviorarea inspiraţiei prin scufundări în zona mitului şi misterului, a mitului eroismului istoric şi al folclorului naţional. Însă, „mai mult decât mitul eroic, misterul religios salvează arta din dezordinea, din rătăcirea şi din pipernicirea condiţiei moderne" (*ibidem*, p. 283). E necesară, după el, o eliberare de superstiţia antichităţii şi o sondare a conştiinţei creştine, aşa cum a făcut-o Dostoievski.

10. Ideologul gândirismului a simţit îndemnul să se pronunţe şi în problema atât de dezbătută de Blaga, a stilului. El avea de apărat aici din nou interese dogmatic doctrinare, după care marile stiluri ale culturii europene ar fi o creaţie a creştinismului. Firește că o asemenea teză nu se împacă prea bine cu filosofia abisalităţii stilurilor. Nichifor Crainic formulează şi această opoziţie clară dintre gândirism şi Blaga fără să pronunţe făţiş o ruptură teoretică, ci învăluindu-şi critica în elogii subtile şi formulări rafinate. El găseşte, de exemplu, că dintre toate teoriile care proclamă inconştientul ca factor formator al stilului, aceea a lui Blaga e cea mai „frumoasă" şi ingenioasă. Subliniază chiar şi unele înrudiri teoretice, fără să pronunţe o apreciere de fidelitate esenţială: „În multe laturi ale cuprinzătoarei lui cugetări, noi teologii îl simţim aproape. De multe ori e în acelaşi gând şi în acelaşi ritm cu noi, cu deosebirea terminologică şi anume că acelaşi lucru pe care noi îl numim teologie, el îl numeşte filosofie" (*ibidem*, p. 327).

Că N. Crainic se înşela în această privinţă e sigur, după cum pare probabil să fi exagerat în mod conştient. Nu se poate să nu-şi fi dat seama că deosebirile erau mult mai mari şi de esenţă, dar o ruptură făţişă nu ar fi folosit atunci prestigiului mişcării. Totuşi, cu abilitate şi pas cu pas, Crainic respinge concepţia lui Blaga. Lovitura principală şi de principiu i-o dă prin faptul că dezvăluie şi subliniază că pentru însuşi Blaga teoria stilului rămâne în cele din urmă o simplă ipoteză. „Formulând această frumoasă teorie, care în sistemul său de filosofie a culturii, ocupă un loc de vaste proporţii şi de însemnătate centrală, Lucian Blaga ştie perfect că e vorba numai de o *ipoteză* metafizică şi o numeşte ca atare. Declaraţia aceasta o luăm aşa cum e făcută de autor. Ipotezele nu sunt mai mult decât ipoteze şi, atâta vreme cât lipseşte putinţa

de a le verifica, ai toată libertatea să le îmbrățișezi cu simpatie ori să le respingi, fără să fie nevoie de argumentări speciale" (*ibidem*, p. 330).

În ce-l privește pe el, Crainic consideră că stilul ține de activitatea rațională a conștiinței, că „stilul personal nu e imprimat în operă ca o pecetie existând aprioric în matca stilistică" (*ibidem*, p. 132). El lasă domol pe parcurs să se înțeleagă că inconștientul cosmotic e doar un produs al fanteziei poetice a filosofului; că din considerente de consecvență cu sistemul face uneori distincții „forțate și inadmisibile", că recurge la artificii și emite idei nejustificabile. Apărând mai ales interpretarea „sofianicului", Crainic e categoric: „Sofianicul, care dă într-adevăr nota fundamentală în unitatea stilului bizantin, nu este, după cele spuse până acum, o categorie abisală, ci o parte integrantă a celei mai luminate conștiințe ortodoxe" (*ibidem*, p. 335).

2. MIHAIL RALEA

Mihail Ralea este o personalitate culturală cu trăsături proprii bine marcate. Mai întâi, să observăm *multilateralitatea* sa: psiholog, sociolog, filosof, estetician, critic literar, om de vastă cultură și de gust, gânditor original, îndrăzneț și înclinat spre paradox, dotat cu un remarcabil talent literar manifestat într-un scris de stil rafinat în care se vede cu ușurință nivelul european. Activitatea sa creatoare s-a manifestat cu deosebire în studii de dimensiuni relativ limitate și în eseuri strălucitoare și ca expresie, și ca pătrunderi intelectuale. Critic al societății, eticii și culturii burgheze, el poate fi socotit un umanist și moralist în sensul cel mai bun al cuvântului, acordând bineînțeles procentul de exagerare unui gânditor înclinat spre originalitate, controlată desigur, și spre cultivarea genului eseistic căruia i-a dat fără îndoială prestigiu și strălucire în publicistica noastră.

Ceea ce caracterizează cu deosebire însă orientarea intelectuală a lui Mihail Ralea și-l separă oarecum net de un Tudor Vianu este informația și spiritul marxist aplicate în dezbaterea problemelor culturii, implicit ale esteticii și artei. Astfel, în timp ce Vianu a rămas, mai mult sau mai puțin declarat, un adept al autonomiei artei, al artei pentru artă, Ralea s-a situat încă în trecut pe poziția condiționării sociale a artei și a finalității sale militante.

Acest lucru îl remarca el însuși în „cuvântul înainte" de la volumul *Scrieri din trecut*, rezervat preocupărilor literare, de critică și teorie literară și de estetică. Făcând mențiune, cum se și cuvine, la eroziunea timpului, care face perimate unele aspecte, perspective sau idei, autorul indica anume poziții ale gândirii sale din trecut, a căror soliditate a rezistat „ultragiului vremii" și și-au dovedit valabilitatea deplină. Dintre acestea amintește „concepția dependenței sociale a oricărui fenomen estetic", idee „în care am crezut întotdeauna". Pe lângă aceasta, Ralea menționa, cu speranța de a oferi și astăzi un anumit interes, străduințele sale de a evidenția *importanța specificului național, importanța conținutului și nu numai a formei, a tendinței și nu a gratuitului, importanța realismului în operele de artă*.

Tratarea, fie şi sumară – întrucât Ralea nu s-a ataşat de lucrări prea voluminoase pe aceste teme –, oferă profunzime, poziții clare şi ferme, convingere şi argumentare. Departe de a fi un adept al estetismului, Ralea îi era un adversar hotărât, argumentând cult şi convingător, de la un nivel de principii care impunea prin el însuşi. Celor ce susțineau o autonomie absolută a frumosului în raport cu etnicul – cuvânt prin care, în terminologia vremii, se înțelegea specificul național – Ralea le opunea teza existenței unei interferențe reale, a unei întrepătrunderi de nedezlipit a unor valori care, deşi cu un specific bine determinat, temeiuri de geneză istorică şi de manifestare socială le fac inseparabile. „Frumosul e şi el o realitate pământească, fără atribute divine. Şi el a apărut aici în lumea noastră şi fatal e amestecat cu o mulțime de alte elemente sociale care intră fără voie, fiindcă au conviețuit istoriceşte atâta vreme în însăşi noțiunea de frumos. Există în societate o interdependență a valorilor: e greu de separat juridicul de moral, utilul de logic, religia de morală etc. Nu putem să le disociem cu forța prin abstracție, atunci când viața istorică le-a legat indisolubil între ele" (*Scrieri din trecut*, p. 219).

Separația completă a valorii estetice de celelalte valori s-a încercat pe la mijlocul secolului trecut [secolul al XIX-lea, n. ns., I.I.]: „Atunci, pentru prima oară, apar preocupări artistice pure, atunci estetismul devine un scop în sine, o religie cu neofiți, cu credincioşi, cu rituri şi cult. Frumosul devine autonom. Doctrina care justifică existența fenomenului artistic pur apare şi se cheamă «artă pentru artă»" (*ibidem*). Dar, „Mai înainte de acest moment, în majoritatea societăților omeneşti, frumosul e amestecat cu religia (artele magice, catedralele gotice, misterele etc.), cu industria (sculpturi pe obiecte şi instrumente războinice ori casnice etc.), cu economia, cu morala" (*ibidem*). Primii slujitori ai acestui „cult" au fost Flaubert, Baudelaire, Théophile Gautier; după ei, categoria esteticului ar consta în: dezinteresare, independență, plăcere, armonie.

Dar arta nu cuprinde numai esteticul pur, ea are multe alte „elemente pământeşti", fiind un fenomen complex. Dintre acestea, unul din cele mai importante este elementul etnic, național. Pentru a evidenția acest fapt, Ralea întreprinde o solidă şi convingătoare analiză şi argumentare în studiul *Expresie individuală şi expresie socială în artă*. Elementele principale ale demonstrației sale sunt următoarele:

În funcția sa de cunoaştere, arta e *un mod de a percepe lumea exterioară*. Spre deosebire de cunoaşterea logică, abstractă a universului, cunoaşterea artistică se referă nu la ceea ce e comun, esențial, general, abstract, ci la *individual* şi *diferențial*. „Se poate ca lucrurile să ne apară nu în asemănarea lor, ci în deosebiri, nu în ceea ce au comun, dar în ceea ce au individual. Putem percepe diferențele, nuanțele, putem înțelege esența unui fenomen, a unui lucru în sine, independentă de legătura cu altele, putem deosebi în lumea înconjurătoare unități ireductibile, specifice, reasimilabile [sau *ne*asimilabile?, n. ns., D.I.], nesubstituibile una alteia. Inteligența deprinsă să lucreze cu generalul, cu raporturile constante, comune, nu

ne poate ajuta la percepţia individualului, a specificului. Pentru aceasta trebuie să recurgem la intuiţie" (*ibidem*, p. 220). Deci: „Există, astfel, două cunoaşteri: una generală, bazată pe asemănări şi raporturi, alta diferenţială, specifică, bazată pe deosebiri, pe caracteristici ireductibile. Arta e dintre acestea din urmă" (*ibidem*). Îi revine prin urmare artei să redea viaţa în aspectele ei concrete, mobile, schimbătoare, unice, originale spontane şi trecătoare, nuanţate, individuale, veşnic altele.

Prin urmare, artei îi revine să surprindă şi să redea unicul, individualul, într-o expresie însă care nu poate fi altfel decât unică, originală. De aceea, orice operă de artă tinde spre individualizare, spre specificitate. În acest scop, artistul apelează la *emoţiile sale personale*, dând lucrurilor şi fenomenelor o fizionomie unică.

Dar, „dacă artistul ar exprima stări exclusiv specifice lui, n-ar putea fi înţeles de nimeni" (*ibidem*, p. 223). Faptul că el este totuşi înţeles şi că opera de artă are audienţă şi comunicativitate dovedeşte că arta are caracter social, semnificaţie socială, ţinând seama şi de faptul că „aproape toate stările noastre sufleteşti, plămădite şi prefăcute de mediu, au latură socială. Numai inconştientul, care nu e exprimabil, e strict personal" (*ibidem*).

De aici rezultă o condiţionare a creaţiei artistice, a conţinutului „comunicării" ei, de către grupul social. Mai întâi, pentru însuşi faptul că artistul creează pentru public, pentru societate. Acest aspect social – şi argument, în acelaşi timp, în demonstrarea caracterului social al artei – e scos cu vigoare în evidenţă de Ralea: „În adevăr, oricât se susţine într-o estetică idealistă că artistul creează pentru el însuşi fiindcă are ceva de spus, în realitate el scrie pentru o societate dată, adică pentru un anumit public. Un artist care face abstracţie de un public, se gândeşte la un altul, chiar dacă n-ar fi vorba decât de câteva persoane, care speră că-l vor înţelege. Creaţiunea artistică, ca şi orice expresie, e adresată cuiva, ea are o direcţie socială.

Încetul cu încetul arta devine un limbaj. Ea transpune impresiile strict personale prin cuvinte, imagini, formule de multe ori încercate deja. Tehnica prin care se face legătura artistului cu publicul îl opreşte pe cel dintâi să rămână strict personal. Oricât ar fi de original un artist, el nu poate rupe complet cu tradiţia, cu continuitatea socială a creaţiei dinainte de el. Chiar dadaiştii sau futuriştii au recurs în parte la expresii şi tehnici cunoscute mai înainte. Va trebui atunci, pe lângă creaţiunile sale de expresie, să întrebuinţeze şi altele mai vechi, utilizate de alţii până la el. Eminescu a creat o mare parte din limba de care se serveşte. A întrebuinţat însă şi formule din atmosfera literară a timpului" (*ibidem*, p. 224).

Creaţia nu este, prin urmare, *numai individuală*: „în orice creaţie socialul e de la sine înţeles." „Astfel prin scop arta devine socială fiindcă se adresează publicului, iar prin origine este deja socială fiindcă educaţia artistului nu poate fi decât aceea a mediului în care trăieşte. Iată, deci, că artistul, deşi amator pasionat de specificitate, nu se poate feri complet de a nu exprima prin opera sa şi generalul" (*ibidem*, p. 224–225).

Dar cât de „general" poate fi artistul? El nu poate fi general în mod integral, absolut: „Artistul nu poate utiliza expresii valabile pentru orice societate, el nu poate fi cu desăvârşire universal. Dacă ar fi aşa, ar pierde particularitatea, originalitatea. Arta s-ar transforma în ştiinţă, expresia ar deveni o formulă matematică. Între specificul complet – care atinge inconştientul, inefabilul, inexprimabilul – şi ştiinţificul integral, care singur e universal-uman, este loc pentru o specificitate temperată, relativă, pentru un compromis între individual şi general. Acest intermediar îl constituie etnicul" (*ibidem*, p. 225). Naţiunea e mediul imediat şi propriu al creatorului artist: „Societatea normală în care trăim astăzi e naţiunea. Cu aceasta intră direct în legătură artistul atunci când îşi exteriorizează creaţia, când trece de la concepţie la expresie. Obligat să fie social, el nu poate fi în stadiul actual de civilizaţie decât naţional. Dacă ar fi uman, ar pierde cu desăvârşire specificul, adică ceea ce constituie însăşi esenţa artei, şi ar cădea în ştiinţă ori într-o formulă convenţională, fadă, iar dacă ar fi prea specific, prea original, ar pierde mijlocul de exprimare, contactul cu publicul. Etnicul e oarecum locul geometric între individual şi uman. Artistul trăieşte concret, real, în societăţi limitate. Cum expresia e o adaptare la un public dat, e imposibil cuiva să se adapteze simultan la infinitatea aceea de publicuri juxtapuse care e umanitatea întreagă […] Reiese de aici că etnicul e, cum se zice în termenii filosofiei, o categorie estetică sub care artistul e obligat să vadă lumea" (*ibidem*). „Niciun scriitor, oricât de «etern uman» ar fi el, de la Shakespeare la Goethe, de la Molière la Tolstoi, nu poate scăpa acestei legi de condiţionare estetică. Niciunul din ei nu e ferit de pecetea caracterului naţional şi niciuna din operele lor reuşite n-ar fi scrisă de cetăţeanul altei naţii. Fatal mijlocul de expresie e local. Nu există scriitor mare fără o cunoaştere adâncă a limbii, după cum nu există pictor mare fără o mânuire a culorii. Şi această culoare e şi ea locală. E a peisajului naţional. Un pictor francez, fără să vrea, întrebuinţează cenuşiul-albăstrui al cerului din Île-de-France, un rus verdele aprins, un german culorile sumbre. Sculptura va urma şi ea inspiraţia unor linii moi, aspre, chinuite ori îndrăzneţe, după caracterul poporului […] Etnicitatea nu e un caracter auxiliar artei. Intermediară între particularul extrem şi generalul vag, ea e presupusă, e oarecum intrinsecă însuşi momentului realizării artistice" (*ibidem*, p. 226).

Căutând să explice apariţia şi sensul pretenţiei de autonomizare a artei, Ralea recurge la elementul economic, social şi de clasă: „Autonomia artei e concepţia îmbogăţitului, care poate dispreţui societatea fiindcă n-are nevoie de ea, care se poate izola în ceea ce s-a numit în Anglia «splendida izolare». Triumful pur al formalismului indică divorţul de viaţa de societate, sfidarea bogatului care vrea să dovedească că nu depinde de nimeni" (*Scrieri din trecut*, p. 175). Ralea amintea aici de mentalitatea „panestetistă" care vroia să impregneze şi să subordoneze esteticului orice alte valori.

Analist adânc al fenomenului social-cultural şi artistic, Mihail Ralea a simţit sensul exact al evoluţiei concepţiilor estetice, deducând cu precizie liniile esteticii

de azi. Încă în studiile sale din trecut, se văd serioase preocupări de raportare a fenomenului artistic la condiţiile sociale ale vremii. *Estetismul* era considerat de el ca fiind ideologia „celor fără griji şi fără suflet, adică mentalităţi făcute din preţuirea dezinteresării, a inutilităţii şi agreabilului" (*ibidem*, p. 197). Dimpotrivă, „militantismul ideologic şi artistic e dovada virilităţii unei societăţi. Nimeni nu-şi permite să privească la jocul mărgelelor unui caleidoscop când casa e cuprinsă de flăcări" (*ibidem*).

Mihail Ralea a combătut estetismul şi neangajarea în creaţia artistică, lipsa de idei şi sentimente. „A te degaja de orice fel de atitudine morală ori filosofică în faţa vieţii, a face abstracţie totală de idei şi de sentimente, a împreuna doar imagini pe cât mai aproape dacă se poate, ori cuvinte rare sau frumos sunătoare înseamnă, în limbaj modern, a fi estet pur" (*ibidem*).

Literatura care merge pe acest drum era considerată de Ralea ca puerilă. Şi el acuza literatura vremii sale din trecut, de copilărie, adică de puerilitate, fiindcă nu se inspira din adâncurile vieţii, era superficială: „Scriitorii noştri au trăit puţin, n-au experienţă sufletească adâncă, n-au acumulat într-înşii acel contact profund cu viaţa, care călеşte încet sufletul şi-i dă comprehensiunea umanităţii, a vieţii şi a morţii. Artiştii noştri n-au sentimentul profund al vieţii, nu ştiu ce înseamnă grozăvia ei mută, nu bănuiesc maiestatea morţii, mândria umilinţei, gustul oţetit al orgoliului, n-au iubit, n-au disperat şi n-au dispreţuit resemnat. Niciunul din capitolele într-adevăr teribile ale vieţii nu le este familiar. Aşezaţi în margine de drum, şi-au întins, pe-o zi de primăvară, când zefirul suflă înviorător şi trist de langoare, arşicele şi se joacă cu inconştienţă şi candoare. Alături, oameni iubesc, luptă, mor, suferă, dar insensibilitatea lor e definitivă. Amintesc de acei isterici cu anestezii cutanee, care-şi expun inutil în ospicii, în zilele senine, pielea nesimţitoare la razele soarelui" (*ibidem*, p. 198).

Denunţând pornirea masiv estetistă a unor scriitori şi teoreticieni ai vremii sale, Ralea menţiona că preocuparea „de a stabili un frumos autonom, ferit de orice amestec impur, devine aproape o obsesie" (*ibidem*, p. 204) şi că s-a ajuns la o adevărată estetomanie. Astfel, „ideea fixă a esteticului pur poate servi drept diagnoză pentru un moment istoric şi pentru o anumită pătură socială" (*ibidem*, p. 205).

În studiul *Etnic şi estetic*, Mihail Ralea abordează teza estetistă din perspectiva poziţiei pe care purismul o adoptă faţă de prezenţa şi eficienţa factorului etnic în artă. „Puriştii au strigat că e vorba de o impietate, de o repetabilă confuziune între etnic şi estetic" (*ibidem*). Ceea ce nu l-a împiedicat pe M. Ralea să-i atace subtil şi caustic: „Aceşti critici consideră esteticul ca o substanţă. Ea trebuie izolată, ferită de orice atingere. E aproape un cult, o consacrare religioasă a unui principiu. În faza totemică, anumite obiecte sunt considerate de către primitivi «tabu». Ele nu pot fi atinse cu nimic, fiindcă îşi pierd însuşirea lor de a fi imaculate. Printr-un proces de teribilă simplificare în gândire, esteticul a ajuns la o situaţie analogă. Fervenţa religioasă a artiştilor i-a creat un nou cult" (*ibidem*).

Convingerea profesată de Ralea este tocmai opusă: „Arta nu poate fi separată de complexul general al vieții din care face parte, că ea e interdependentă de celelalte funcțiuni, că ceea ce îi dă rațiunea de a fi e dictat de specificitatea întregului din care face parte" (*ibidem*, p. 209).

Căutând cu orice preț să fie *numai* personal, artistul își taie accesul la universalitate, întrucât acest acces e asigurat numai prin termenul mediu al *stilului național*: „Un scriitor care n-are decât stilul individual (am văzut că acest lucru e imposibil; aici e vorba de tendința către individual, adică de diminuarea sufletului social) nu poate fi decât un scriitor minor. Talentul său e mai mic, adică mai puțin. Artistul național are şi stilul individual, *plus* pe celălalt social. E deci mai bogat. Arta fiind expresia sufletului, aceea care se munceşte să rămână numai individuală, va exprima mai puțin, adică va exprima mai redus, mai unilateral" (*ibidem*, p. 215); „Stilul național e acela care dă mai întâi originalitate […] Dar această originalitate nu cade niciodată în singularitate, cum e cazul artiştilor care se forțează către stil strict individual. Creatorul nu se mărgineşte la câteva valori strict personale, înțelese doar de un grup restrâns, de o elită de inițiați. Originalitatea sa are o accepție mult mai largă. El e artistul întregului său popor. Şi prin poporul său intră în relație cu toată umanitatea" (*ibidem*, p. 216).

Proprie cercetării estetice a lui Mihail Ralea este aportarea de puncte de vedere noi, intervenția corectoare în problemele cele mai general acceptate, efortul critic de a dezvălui insuficiențe şi contradicții, efortul constructiv întrucât documentat de a propune soluții noi.

Astfel, încă în 1923 el se referă la obişnuita înțelegere a obiectului artei ca fiind frumosul şi ține să evidențieze îndată că esteticul nu se confundă cu frumosul, „căci arta, cel puțin cea modernă, e de multe ori o realizare a urâtului. Obiectul pe care îl tratează cutare roman contemporan ori cutare pictură expresionistă poate fi hidos. Aceasta nu împiedică să emoționeze şi să placă. Noțiunea artisticului e mai largă decât aceea a frumosului" (*ibidem*, p. 228).

Totuşi, Antichitatea a cultivat aproape exclusiv frumosul în artă. Aceasta s-ar explica, după Ralea, prin faptul că la începuturile sale sentimentul frumosului era legat de fenomenele pozitiv biologice, iar sentimentul urâtului de fenomenele dăunătoare. Aceasta încă înainte de greci, la primitivi. Frumusețea care inspira arta greacă veche era a lucrurilor şi ființelor sănătoase, robuste, normale. În exemplarul frumos trebuie să-şi găsească loc elementele fundamentale ale speciei lui, acelea în măsură s-o reprezinte şi s-o susțină în raport sau concurență cu altele. În criteriul estetic pulsa aprecierea biologică. Aşa că – va observa Ralea – „pentru această epocă [arta elenă, n. ns., D.I.], definiția care pretinde că arta e realizarea frumosului e adevărată. Ceea ce artistul vrea să transmită e o emoție a aspectelor comune din viață. Nu-l interesează nici specificul, nici originalul. Afară de câteva excepții, toate statuile greco-romane se aseamănă oarecum, reprezentând un tip generic lipsit de particularitate. Ele sunt în acelaşi timp şi anonime, fiindcă individualitatea artistului nu e încă complet degajată de ambianța socială. Cum putea să se

deosebească un artist de ceilalţi, când preocuparea lui era tocmai expresia generalului şi a colectivului? Biologică la origine, realizarea frumosului devine socială şi umană. Normalul şi colectivul îşi dau mâna ca să creeze în acele timpuri, arta frumosului" (*ibidem*, p. 230).

În alte condiţii istorice, arta păgână a frumosului a fost înlocuită cu arta creştină a urâtului. „Urâtul e şi el o invenţie creştină. Arta nu mai caută frumosul. Pictura primelor secole, după căderea lumii romane, ne înfăţişează corpuri de schelet, măcinate de abstinenţă şi suferinţă. În lividitatea lor, ele amestecă veşnic ideea morţii. Viziuni horifice de infern, figuri monstruoase de bizare animale, acele «gargouilles» strecurate în toată arhitectura catedralelor gotice, constituie toată preocuparea sculptorilor. Tablourile germane primitive introduc peste tot reprezentarea morţii. Picturile reprezintă de obicei un schelet, care aduce aminte muritorilor vanitatea vieţii. Muzica pierde aspectul voluptuos pentru ca să capete un altul, grav şi melancolic. În toată epoca aceasta, arta se transformă în reproducerea urâtului" (*ibidem*, p. 231).

Poate că aici Ralea generalizează cam repede. Se referă numai la redarea chipului omenesc în artă. Altfel, nu se înţelege de ce ignoră că în arta creştină există şi o „Sfânta Sofia" şi o Catedrală Chartres.

Renaşterea readuce pe primul plan al artei *frumosul*. Înainte de Renaştere, Dante înfăţişase grozăviile infernului. Cimabue, Holbein, A. Dürer au ochiul atent şi spre aspecte groaznice, macabre. „Pasul cel mare îl face Shakespeare. Opera lui mişună de apariţii monstruoase, chinuite de grimase, de strâmbături morale, de pasiuni josnice, de acte absurde" (*ibidem*, p. 232). Cu timpul, realitatea şi-a câştigat toate drepturile în artă, indiferent dacă e frumoasă ori nu. Se ajunge să se enunţe că subiectul e indiferent în artă. „Un Flaubert, un Zola, un Maupassant, după ei Huysmans sau Mirabeau arată chiar o predilecţie desăvârşită pentru subiectele scabroase. Baudelaire, cu un fel de satanică perversitate, e obsedat de urât în cele mai pline de efuziune momente poetice" (*ibidem*). Pot fi amintiţi încă Goya şi Daumier.

Introducerea cu depline drepturi a urâtului în artă a dus la modificarea criteriului estetic: „Nu ne mai interesează astăzi calitatea de frumos a temei artistice, ne interesează mai degrabă aspectul nou sub care se prezintă" (*ibidem*, p. 233); „*Originalul* a devenit o valoare, un scop în sine, după ce fusese altădată numai un modest mijloc. Un lucru e bun dacă e original" (*ibidem*, p. 234).

Dacă în mersul unor idei putem descoperi certe exagerări, cum ar fi aceea că „orice operă de artă, în adevăr originală, nu e decât o pledoarie în favoarea încetăţenirii urâtului" (*ibidem*, p. 235), se datoreşte probabil scăpării din vedere că incluziunea progresivă a realului cu infinitele lui aspecte în opera de artă poate să însemne şi altceva decât o includere a *urâtului*: *a unor alte valori* ascunse sub aparenţe estetic neutrale sau chiar negative şi care, odată revelate, strălucesc cu toată splendoarea într-o altă ipostază a frumuseţii. Ar putea fi vorba, atunci, nu de un progres al urâtului în artă, ci de o vastă amplificare a sensurilor şi valenţelor frumosului. Sub epiderma neatrăgătoare a lucrurilor, artistul descoperă zăcăminte

de nebănuit frumos. E tocmai sensul pe care-l bănuim când Ralea ne oferă aceste exemple: „Când E. Verhaeren introduce teme considerate până la el apoetice, cum sunt de pildă uzina, gara, fabrica etc., când un Gorki descrie «golanii» stepei şi Dostoievski detracaţii vieţii, când un Rodin, părăsind formele moi şi voluptuoase, liniile ample şi armonizate, sculptează contururi severe, dure, adesea schiloade, toate acestea înseamnă că aceşti artişti atrag atenţia asupra unor aspecte considerate până atunci ca urâte, ca străine artei, şi că se străduiesc să le arate vrednice de ochiul artistului şi de gustul publicului. Toţi pledează pentru ceea ce a fost urât" (*ibidem*).

De fapt, aici Ralea pledează pentru ideea evoluţiei şi relativităţii dialectice a categoriilor pe care le discută. Frontiera între frumos şi urât e în permanentă schimbare, în ambele direcţii, căci nu numai ceea ce era considerat urât devine frumos, dar şi ceea ce era frumos se perimează în sfera gustului public sau artistic şi devine urât. Nu numai în conţinutul artei, dar şi în domeniul formei, al tehnicii artistice: versul liber a înlocuit versul clasic; clasicismul în pictură a fost înlocuit de impresionism, care şi el se perimează.

Fireşte că Ralea avea dreptate să pună la locul său arta unilateral idealizantă care redă într-un optimism siropos numai aspectele frumoase, desăvârşite ale realităţii. Avea dreptate să aprobe şi să vadă sensul evoluţiei artei spre o neîncetată includere a aspectelor realului – fie ele şi mai brutale –, adică o evoluţie masivă spre realism. Nu credem însă, aşa cum am spus, că extensiunea realistă implică necesarmente o înglobare a urâtului, o valorificare a lui ca *urât*. Nu setea de urât caracterizează gustul modern, ci setea de *real*. „Frumosul pur, încadrat, necondiţionat de urât, rămâne alături de comprehensiunea noastră, ne pare convenţional, rece. Cerem operei de artă să ne dea urât interesant, urât reabilitat de talentul artistului" (*ibidem*, p. 237). Ce înseamnă însă „reabilitat"? Şi de ce s-ar spune că „numai urâtul poate fi nou sau caracteristic" (*ibidem*)? Frumosul e numai unul, unifacial?, ne întrebăm noi.

Cu acest prilej, Ralea a scos în evidenţă un alt aspect remarcabil al artei, şi poate chiar emoţionant: de a sublinia demnitatea fenomenelor în aparenţă umile şi cenuşii ale naturii: „A pleda pentru ceva desconsiderat, a te apropia de un obiect pe care nimeni nu-l bagă în seamă, a-i face apologia contra tuturor, a reuşi în fine să-l strecori în simpatia publicului, iată misiunea de apostolat întru justiţie a artistului. Dreptate faţă de aspecte desconsiderate ale vieţii, aceasta e, într-o anumită privinţă, opera de artă" (*ibidem*, p. 238).

Una dintre concepţiile despre tragic consideră că realitatea însăşi ar fi tragică, în structura şi datele ei. Deci tragicul n-ar fi caracteristica sau implicaţia unui anumit moment, într-un anume loc, ci ar sta în însuşi mecanismul şi structura, atât a naturii omeneşti, cât şi a naturii existenţei ca atare. Tragicul ar avea, ca să zicem aşa, rădăcini *ontologice*, raţiuni şi surse *transcendente*. „Ni s-a demonstrat – spune Ralea – rând pe rând că nu e vorba de împrejurări trecătoare de ordinul evoluţiei, de un regres de moment, de o limitare cauzală, de un curs viciat al determinismului istoric sau

social, de o pervertire remediabilă a sufletului omenesc într-o epocă, de o criză de cultură sau de organizaţie, de o eretică tablă a valorilor, ci de o aşezare fatală a legilor firii, faţă de care nu există izbăvire" (M. Ralea, *Între două lumi*, p. 8).

Pesimismul revărsat de un Schopenhauer, Kierkegaard, starea de veşnică alarmă şi îngrijorare răspândită şi susţinută de un Heidegger, discipol al lui Kierkegaard şi filosofia lui Husserl – toată această atmosferă spirituală dominată de categoria „tragicului existenţei", a neliniştii şi disperării îşi găseşte în Ralea un acuzator ferm şi subtil.

După această filosofie, omul, prins în mreaja inevitabilă a tragicului, e un condamnat şi în viaţa de aici, şi în cea de dincolo. „Condamnarea noastră – redă Ralea această filosofie – e definitivă în eternitate. O voluptate sadică, plină de rânjet diabolic reiese din interdicţia oricărui liman de ispăşire. O trudă de chinuri neistovite ne aşteaptă pentru veşnicie. Scenele *Infernului* lui Dante devin condiţiile normale ale oricărei vieţi oneste. Cine încearcă să evadeze prin nimica bucurie e un trădător, un transfug ce trebuie sfărâmat" (*op.cit*., p. 11).

Susţinătorii ideii şi atmosferei de „ordine tragică a lumii" au apărut şi s-au desfăşurat în a doua jumătate a sec. al XIX-lea. Sub aceste concepţii stătea o realitate socială care le genera. În aceste decenii economia europeană se dezechilibrează, veniturile coloniale se împuţinau, crizele economice de supraproducţie se succedau periodic; noile continente făceau concurenţă Europei; masele începeau să se lumineze şi să-şi revendice drepturile. Pe lângă aceasta, Ralea adaugă o anumită dezadaptare a insului: „*Tragicul timpurilor noastre* – subliniază el – *e rezultatul unui dezechilibru între o încadrare maximă şi una minimă*. Subsumarea insului în colectiv le apare unora ca excesivă, altora ca insuficientă. Între certitudinea individului şi anihilarea lui, între disperarea izolării şi groaza de contopire se găsesc toate formele tragicului contemporan" (*ibidem*, p. 19).

Acestora li se adaugă, după Ralea, *tragicul opţiunii*, tragic ontologic: a alege înseamnă a te limita, a refuza restul care e infinit: „Opţiunea e lucrul din lume care seamănă cel mai mult cu o sinucidere" (W. Jankélévitch); şi Hegel însuşi spusese că determinare înseamnă negaţie şi deci moarte. „A fi ceva înseamnă a nu fi tot restul; a fi într-un loc sau într-un moment înseamnă a fi absent în toate celelalte. Trăim cu toţii în spaţiul nostru strâmt şi în clipa noastră trecătoare cu nostalgia ubicuităţii şi a eternităţii" (*ibidem*, p. 22).

Ar fi prin urmare o tragedie rezultată din limitarea experienţei omeneşti, din claustrarea ei într-o singură direcţie, într-o singură sferă. Maurice Barrès se plângea undeva că nu poate trăi în acelaşi timp satisfacţiile pe care le poate da viaţa de călugăr, de om galant, de politician şi de speculator la bursă. „Şi fiecare dintre noi suferă de a nu putea trăi mai multe existenţe deodată, fiecare are dor de alte existenţe. Şi aceasta cu atât mai mult cu cât creşte diviziunea muncii şi specializarea profesională. Omul antic, omul Renaşterii, omul sec. XVIII erau oameni mai completi. Noi tânjim după atâtea elemente sufleteşti care s-au chircit prin neîntrebuinţare" (*ibidem*, p. 23).

Alt aspect sau izvor al tragicului provine din proiecția omului individual spre moarte (*tragedia timpului*): perspectiva morții care dă o perpetuă grijă și neliniște (anxietate).

Mai este, apoi, *tragicul psihologic, moral și social*. Este tragicul care rezultă din *izolare*, izolarea omului fără relații, în indiferența mulțimilor în care se poate simți străin. Densitatea societății e mai cumplită dacă omul-individ e izolat și însingurat prin indiferență sau ostilitate.

Echivalentul interior al incoerenței legăturilor dintre oameni este *multiplicitatea și contrarietatea în euri*. „Zbuciumul între tendințe contrarii nu e caracteristic numai personajelor lui Dostoievski sau A. Gide. Această coabitare de suflete eterogene, în care năzuințe angelice și demonice, generoase și egoiste, retrograde și progresive se manifestă simultan, sfâșie viața noastră sufletească în conflicte interminabile. Lipsa de unitate a caracterului, a persoanei e iarăși o sursă a atmosferei de tragic în care se zbat contemporanii noștri. Anarhia lăuntrică oboseşte și sterilizează după lungi și penibile zbuciumări. Ea traduce în termeni psihologici și morali, viziunea nostalgiei antice din afară care năzuiește după mai multe existențe deodată" (*ibidem*, p. 25); „În rezumat, tot *tragicul vieții de azi trebuie înțeles ca o criză a individualității*. La unii oroarea de a-și topi, de a-și pierde personalitatea în lumea înconjurătoare sau în cadre colective; la alții groaza de singurătate și de lipsă de încadrare" (*ibidem*). După Durkheim, disperarea care duce la sinucidere își are două cauze opuse: prea mult conformism social sau prea mult individualism. „Astfel tragicul e un stigmat de criză. E conștiința dureroasă a oamenilor situați la o răspântie, între două vremi, între două tipuri de organizare a vieții. El e ecoul dezechilibrului social și moral de astăzi, când omul refuză singurătatea, dar are groază de absorbirea, de asimilarea totală" (*ibidem*, p. 26).

Poziția lui Ralea în fața acestei *crize* e optimistă: viitorul va aduce un echilibru, o adaptare a individului prin *acceptarea* vieții așa cum este, și prin dispariția disperărilor. El îl citează aici pe Goethe care, de asemenea, vedea tragicul în situații irezolvabile: „Orice fenomen tragic – spusese acesta –, se fundează pe un conflict care nu se poate împăca. De îndată ce o conciliație apare ca posibilă, tragicul dispare. Tragicul reprezintă o situație din care nicio ieșire, nicio înțelegere nu e de închipuit" (cf. *ibidem*, p. 27). Noul echilibru, în care Ralea credea, nu ar fi opera unor supraoameni, ci a oamenilor anonimi, constructori modești și senini. Pesimismul frământărilor tragice va face loc umorului înțelegător, robust și conciliant al adaptării.

Mihail Ralea credea ferm în virtuțile umanitare și sensurile sociale adânci ale artei: „Arta a însemnat oricând și oriunde o operă de civilizare și de umanizare. Arta și umanismul au apărut simultan în istoria culturii omenești. Acolo unde fenomenul estetic a fost prețuit, valoarea omului, a frământărilor și a luptelor conștiinței a fost de asemenea menținută. Simpatia simbolică ce e conținută totdeauna într-o operă artistică facilitează transpunerea în sufletul altuia, identificarea cu suferințele și zbuciumul său. Arta umanizează o societate. Și dacă valoarea omului

e azi în scădere – scria el în 1942 –, dacă umanismul încearcă vremi de amurg, mentalitatea estetică poate opri ultimele rătăciri" (*Scrieri din trecut*, p. 190).

Într-un sens propriu, Ralea observa şi admitea influenţa generoasă pe care arta o exercită asupra omului, înnobilându-l sufleteşte: „[…] Emoţia produsă de operă e departe de orice calcul meschin şi interesat şi de orice interes trivial" (*ibidem*, p. 190–191).

3. CAMIL PETRESCU

În principiile sale filosofice, Camil Petrescu avea serioase lacune. El afirma, de exemplu, în *Modalitatea estetică a teatrului*, că nu trecutul explică prezentul, ci prezentul explică trecutul; tot acolo, el nu acceptă nici evoluţia, nici metoda istorică, vorbind de „superstiţia evoluţiei treptate de la simplu la complex" (*ibidem*, p. 21), şi repudiază metoda genetic-istorică.

1. Preocupat îndeosebi de arta teatrală, Camil Petrescu a preferat, în interpretarea diverselor curente ale evoluţiei teatrului, o aplicaţie a idealismului filosofic. În scopul elucidării esenţei teatrului, el încearcă să combată concepţia despre teatru ca artă imitativă, dând citate din gânditori care nu recunosc existenţa unei realităţi exterioare, independente de conştiinţă, de spirit. Şi atunci, firește, arta nu mai poate fi concepută ca o „imitaţie", neavând un obiect autentic. Deci artistul nu se sprijină decât pe materialul experienţei sale interioare. Concludent pentru măsura în care Camil Petrescu este cuprins de această viziune e mai ales citatul următor din K. Fiedler: „Momentul crucial pentru spiritul care năzuieşte spre cunoaştere e în clipa când, la o mai adâncă reflexie, datele exterioare pe care le credea investite cu o realitate absolută, se descoperă drept o aparenţă înşelătoare, atunci când se capătă înţelegerea că facultatea de cunoaştere a omului nu stă faţă în faţă cu lumea exterioară independentă, ca un fel de oglindă în care apare chipul obiectului, ci dimpotrivă, ceea ce se numeşte lume exterioară este rezultatul neîntrerupt, schimbător, veşnic, al unui proces spiritual" (*ibidem*, p. 77).

Nu în mod întâmplător, Camil Petrescu îi citează pe Husserl şi Bergson. Rămâne însă un merit al său acela de a fi pătruns peste elementele exterioare, expresive, şi a fi văzut esenţa teatrului de ordin „*psiho-social*".

În problema creaţiei, Camil Petrescu se opune celor ce dau puteri excepţionale fanteziei, care pentru el „rămâne o facultate ajutătoare, utilă, dar creaţia rămâne pentru noi tot facultatea de *reconstituire* a realităţii interioare şi exterioare" (*ibidem*, p. 139–140).

Izvoarele idealismului său filosofic şi le-a declarat singur: „Noi însă credem că absolutul e dat în realitatea psihologică, aşa cum socoate Bergson, dar mai ales, mai precis, mai sistematic formulat, e în ceea ce e dat în conştiinţă cum socoate Husserl şi, într-un anume sens, în voinţă (Schopenhauer, Klages)" (*ibidem*, p. 141).

Propunându-şi în *Modalitatea estetică a teatrului* să analizeze arta scenică şi să redea esența ei – după îndelungi, savante şi inteligente incursiuni în diverse şi opuse concepții şi curente –, Camil Petrescu termină lucrarea puțin sceptic şi agnostic. Era şi normal să ajungă aici de vreme ce subordona rezolvarea problemelor fundamentale ale artei de rezolvarea prealabilă a unor probleme filosofice pe care le declară de fapt irezolvabile (!) sau foarte târziu rezolvabile. Ce este adevărul realității şi ce este adevărul artistic se poate spune numai după ce teoria cunoaşterii şi metafizica vor fi decis ce e adevărul realității exterioare („şi se pare că soluția va întârzia multă vreme" – spune el) şi ce e adevărul artistic („credem că şi aici soluția va întârzia tot atât"); vezi *op. cit*., p. 173.

Nu mai puțin se vedea în atitudinea aceasta neputința generală a esteticii din timpul său, pe care Camil Petrescu o denunță, de altfel: „Neputând să determinăm teoretic creația autorului, fireşte că va fi dificil să arătăm modalitatea creatoare a celorlalți colaboratori ai teatrului. Soluția năzuită depăşeşte nu numai mijloacele unei *ştiințe a teatrului* virtuale, dar şi posibilitățile esteticii de astăzi, care nu poate da niciun sprijin efectiv, neputându-se descurca până acum ea însăşi în problemele sale specifice" (*ibidem*, p. 177–178).

E adevărat că el nu atribuie acestor dificultăți teoretice ale esteticii timpului său o mare influență asupra creației concrete: „Artiştii mari ai lumii – spune el nu fără multă dreptate – n-au aşteptat să se constituie estetica, pentru ca ei să poată crea opere de artă. Negreşit, folosul ştiinței teoretice e şi aşa destul de mare, deşi e în cumpănă dreaptă cu ravagiile pe care le poate face o concepție greşită şi inerent autoritară. Fiecare geniu nou luptă de obicei cu rigorile unei astfel de concepții, care de multe ori e copleşitoare, dezolantă când e critică, dar dacă e într-adevăr creator, el biruie" (*ibidem*, p. 178).

2. Camil Petrescu s-a referit în mai multe din studiile sale la problema specificului național, care se punea cu acuitate în acea vreme în raport cu multiplele influențe ale culturii occidentale şi a unei prea mari receptivități la ele din partea unor cercuri, în vreme ce altele – autohtonismul, gândirismul – le refuzau cu înverşunare. Adoptând o metodă descriptiv-fenomenologică, el nu va trece la o definire a *sufletului național românesc*, ci o va înlocui cu descrierea: „Ar fi gradul de intensitate, întinderea şi tonalitatea sufletească a majorității membrilor unei colectivități de oameni, care simt, se simt legați între ei, datorită unui principiu de polarizare şi de afinitate creatoare" (vezi *Suflet național*, în *Teze şi antiteze*, Bucureşti, „Cultura Națională", p. 175).

Camil Petrescu consideră că obiceiurile, tradițiile, spațiul geografic sau de stat, trecutul comun sau originea comună nu sunt, în ultimă analiză, factori caracteristici tuturor membrilor unui grup național şi nici exclusive ale lui. Există certe şi multiple influențe reciproce, astfel că „nu poate fi vorba deci de o rasă pură" (*ibidem*, p. 176).

În determinarea specificului sufletesc național, Camil Petrescu acordă întâietate *conştiinței unității* sufletului național românesc. El afirmă *identitatea conştiinței*

peste contingenţele istorice şi materiale, şi separă esenţa naţionalităţii de tradiţie. În ce priveşte forţa creatoare a specificului naţional, cu toate încercările sale de a se explicita, el rămâne într-o poziţie teoretică greu de descifrat, uneori cu aparenţe paradoxale. El pune, de exemplu, foarte interesanta problemă a creatorului minoritar şi a relaţiei specificului său cu specificul naţional dominant. Dar e greu de înţeles ce a vrut el să spună cu astfel de formulări: „Credem […] că un creator autentic, minoritar fiind şi naţional implicit, participă şi la formula naţională dominantă, fiindcă această formulă, vie fiind, nu colaborează decât cu elemente vii. Aceasta duce la afirmaţia paradoxală că un individ minoritar de pildă, e folositor în măsura în care e autentic, deci creator, deci are o ascendenţă, în care e minoritar. El însă nu reprezintă specificul naţional al minorităţii sale, căci specificul naţional e reprezentat de indivizi neautentici, necreatori […] ci reprezintă formula substanţială a acestei minorităţi" (*ibidem*). Mai degrabă trebuie să dăm ascultare unor texte destul de clare, după care specificul naţional e un factor care trebuie ţinut la oarecare distanţă de „formula creatoare": „O formulă creatoare trebuie apărată împotriva tendinţelor specificului naţional şi e de datoria facultăţii ideologice ori politice a unui neam, să ştie când şi cum să se apere, fie de cotropirea specificului naţional propriu, cum a fost în cazul mişcării sămănătoriste la noi, ori de cotropirea specificului naţional străin, cum pare să fie astăzi momentul istoric. Dar facultatea politică este însăşi un atribut al creaţiei, deci lupta politică pentru apărarea formulei naţionale nu poate fi concepută, decisă şi aleasă niciodată, decât de elementele creatoare, elementele celelalte fiind doar instrumentul necesar" (*ibidem*, p. 177).

Camil Petrescu admite că „*există cert, o formulă etnică, o formulă a sufletului românesc*" [subl. ns., D.I.] (*ibidem*, p. 177–178), care „este un produs al timpului, şi al împrejurărilor de tot soiul", şi care se înfăţişează ca un „tot psihologico-social" exteriorizat în obiceiuri, tradiţii, costum, muzică, vocabular. Dar nu aceste manifestări exterioare sunt hotărâtoare, ci calităţile specifice de sentiment, voinţă, sensibilitate şi inteligenţă. Folclorului nu trebuie să i se acorde o importanţă culturală şi specific naţională prea mare. „E greu să deosebeşti popoarele după însuşirile lor profund sufleteşti, dar în orice caz e mai puţin agreabil decât după lungimea cămăşii" (*ibidem*, p. 179). Şi în definitiv – crede Camil Petrescu – popoarele nu rămân în istorie prin arta lor populară: „Că toate aceste însuşiri de artă populară n-au cine ştie ce mare însemnătate, e suficient să arunci o privire în cuprinsul istoriei. Popoarele dăinuiesc în conştiinţa omenirii prin războaiele pe care le-au avut sau prin cultura lor, în sensul superior al cuvântului. Atenienii şi spartanii, mai mult decât ceilalţi greci, trăiesc prin culmile sufleteşti ajunse de câteva personalităţi. Trăiesc prin Socrate, Platon, Aristotel, şi atâţia filosofi, prin Fidias şi atâţia artişti, prin Homer şi atâţia autori de tragedii şi poeţi. Ei au produs opere *viabile* şi azi. Artă populară au avut în definitiv toate popoarele, căci nu există popor fără obiceiuri şi tradiţii. Civilizaţia actuală se poate prea bine lipsi de toată arta populară mai mult sau mai puţin cunoscută a atâtor popoare, dar nu se poate lipsi de operele celor înşiraţi mai sus" (*ibidem*).

Se simt în cele de mai sus, pe lângă partea de incontestabil adevăr, şi exagerările polemistului cu subînţeles politic. Camil Petrescu dezagrea „tradiţionalismul" şi „patriarhalismul" folcloric al unor mişcări politice îmbrăcate în „cămăşi" şi le înfruntă prin afirmarea valorilor culturale de majoră arie istorică. Dar în acelaşi timp şi exagera. Oare în creaţiile, chiar filosofice, de valoare universală, legate de numele citate de el mai sus, nu s-a imprimat nimic din specificul grec? Oare, dintre cei citaţi, Homer era şi el aşa de departe de tradiţiile, spiritul şi creaţia artistică populară greacă? Şi în cele din urmă, nu putem evita obiecţia că în focul polemicii el ignoră influenţa certă a artei populare – care nu se reduce la ţări şi opinci – asupra creatorilor de cultură „majoră". Să ne gândim la poezia populară, la influenţa ei asupra unui Eminescu, Arghezi, Blaga; la muzica populară şi la influenţa ei asupra unui Enescu; la plastica populară şi Brâncuşi etc. Debitor impulsivităţii argumentării şi a spiritului polemic, Camil Petrescu a făcut şi o altă afirmaţie, destul de gravă, căreia i se poate opune un alt enunţ tot atât de valabil şi argumentabil: „*Eminescu singur cu* Luceafărul, Scrisorile *şi* Călin *al lui, e poate mai mult decât toată poezia populară românească la un loc*" [subl. ns., D.I.] (*ibidem*, p. 180).

Aici trebuie respinsă însăşi comparaţia, pentru că superlativele nu se pot compara. În al doilea rând, dacă facem totuşi comparaţia, trebuie să constatăm că poezia populară e minimalizată, marile, uriaşele ei creaţii n-au fost acceptate ca atare de Camil Petrescu, şi e regretabil. Se poate spune, de asemenea, că vorbind de *Luceafărul*, *Scrisorile* şi *Călin*, nu e chiar sigur că în ele – deşi de mare valoare – stă suprema valoare a liricii eminesciene. Cu atât mai mult, prin urmare, nimic nu ne-ar opri să afirmăm că singură *Miorița* e, *poate*, mai mult decât toate aceste poezii la un loc, şi *Miorița* nu este singura genială creaţie populară de maximă valoare lirică şi estetică. Dar noi nu ţinem la astfel de „contrapuneri"; nouă ni se pare însăşi comparaţia neavenită: Camil Petrescu n-a văzut şi n-a admis imensa influenţă a poeziei populare asupra lui Eminescu. Intervenţia sa în problemă s-a dovedit insuficient meditată.

Adevărul este că Petrescu nu atribuie specificului naţional în artă o valoare deosebită, ci interesul său teoretic se îndreaptă spre ceea ce e general uman. „Arta rusească înseamnă Tolstoi, Turgheniev, Dostoievski, Gogol, Cehov. Înseamnă sufletul lor, pe care îl atribuim, şi pe drept cuvânt, poporului rusesc. Nu ce e (specific) naţional în ei ne zguduie, ci aceea ce e profund şi superior omenesc" (*ibidem*, p. 181).

Camil Petrescu recunoaşte că poporul transmite artistului *o anumită structură sufletească*: „Sufletul unui *scriitor mare* este sinteza sufletească a unui popor la un moment dat. Nu tradiţiile sunt sufletul unui popor, ci scriitorii, gânditorii şi artiştii lui, oricum ar fi ei, cu condiţia să fie mari. Nici Goethe, nici Eminescu nu sunt mari prin arta lor naţională, naţiunile sunt mari prin arta acestor artişti" (*ibidem*, p. 182). Camil Petrescu e antitradiţionalist: scriitorul nu scapă de influenţa tradiţiei, dar cu cât reuşeşte să se îndepărteze de ea, cu atât opera este mai valoroasă. „Toată greutatea cade deci pe valoarea intrinsecă a operei de artă" (*ibidem*, p. 184). Gândul său se îndreaptă spre ipoteza: „*cine ştie dacă nu s-ar dovedi că mai toate*

aceste personalităţi mari sunt produsul încrucişărilor de rasă" [subl. ns., D.I.] (*ibidem*). Singurele virtuţi şi utilităţi pe care le recunoaşte artei naţionale sunt cele de ordin didactic şi de ordinul importanţei pentru unitatea politică a naţiunii.

Aceste idei cu privire la semnificaţia specificului naţional în cultură, expuse de autor în 1924, sunt întărite în 1936. Şi acum rămânea valabil pentru Camil Petrescu că „o naţiune nu are misiunea să-şi formeze o cultură voit proprie, ci să participe la cultură în sens fenomenologic […] Naţiunea e un vehicul cultural, nu un scop în sine" (*ibidem*, p. 187).

3. O altă problemă, la modă prin 1924, la noi, era aceea a poeziei pure, asupra căreia Camil Petrescu ţine să facă unele reflexii. El observă mai întâi superficialitatea cu care mulţi poeţi, mai mult sau mai puţin dotaţi, scontau un avantaj de reclamă literară. Începutul poeziei pure, *gândite* ca atare, l-a făcut Mallarmé: „el a început ciudata teorie a frumuseţii vorbelor în sine" (*ibidem*, p. 285). În consecinţă, el a creat în mod premeditat versuri fără sens – cam jumătate din versurile lui. Dar ceea ce se citează îndeobşte din Mallarmé, de inegalabilă frumuseţe, sunt *versuri cu sens*; astfel încât Camil Petrescu se întreabă: „nu cumva tot ce e mai frumos în Mallarmé nu o fi deloc «poezie pură»?" (*ibidem*, p. 286). Aceeaşi întrebare şi în raport cu Paul Valéry, căruia i se admiră ezoterismul şi „puritatea" poeziei, dar din care se citează versuri obişnuite, curente.

Fără să avem la Camil Petrescu o dezvoltare mai amplă a acestei teme, poziţia sa e limpede împotriva ermetismului, a poeziei pure. Deprecierea lui Paul Valéry într-un articol (*Clari şi obscuri*) i-a atras chiar aspre reproşuri în presă. Dar rămâne stabilit că pentru el „obscuritatea ilogică e o inferioritate în artă" (*ibidem*, p. 289).

4. Camil Petrescu s-a declarat un militant al literaturii şi teatrului *de cunoaştere*: „O literatură de cunoaştere presupune o anumită consecvenţă, o anumită răspundere a scrisului. Un divorţ de toate prejudecăţile literare. Şi pe urmă presupune şi *ce să cunoşti*" (*ibidem*, p. 166). Convingerea lui pare să fie aceea că „arta nu e distracţie, ci un *mijloc de cunoaştere*" (*ibidem*, p. 168). Polemizând cu „Viaţa Românească", el opunea formula unei literaturi „de analiză, de stabilire de raporturi între stările de conştiinţă, de cunoaştere" (*ibidem*, p. 170), unei literaturi de „realism pitoresc şi anecdotă" (*ibidem*).

4. TUDOR VIANU

Tudor Vianu (1897–1964) este cel mai temeinic şi sistematic cercetător şi publicist în domeniul esteticii filosofice în perioada dintre cele două războaie, în ţara noastră. După ce studiază la Bucureşti dreptul şi filosofia şi îşi ia licenţa în amândouă specialităţile, pleacă pentru adâncirea studiilor la Viena şi Tübingen, specializându-se în estetică. La Universitatea din Tübingen îşi trece doctoratul cu teza: *Das Wertungsproblem in Schillers Poetik* (1924). În 1927 este numit conferenţiar de estetică la Universitatea din Bucureşti, unde dezvoltă o amplă şi harnică

activitate didactică şi publicistică. În domeniul esteticii, Vianu a publicat, pe lângă lucrarea de doctorat amintită: *Dualismul artei* (1925); *Fragmente moderne* (1926); *Poezia lui Eminescu* (1930); *Arta şi frumosul; din problemele constituţiei şi relaţiei lor* (1931); *Arta actorului* (1932); *Istoria esteticii în texte alese* (1934); *Estetica* (vol. I, 1934; vol. II, 1936); *Filosofie şi poezie* (1937); *Asupra ideii de perfecţiune în artă* (1938); *Studii de filosofie şi estetică* (1939). Convingerile personale dobândite pe parcursul studiilor şi elaborărilor publicate şi-au găsit expresie în conţinutul lucrării de sinteză sistematică intitulată *Estetica*. Harnica sa producţie ştiinţifică, dominată de o vastă şi adâncă erudiţie, de o gândire sistematică, sobru şi pătrunzător argumentată, şi de un stil literar de factură clasică îşi aşteaptă justa valorificare critică.

Una dintre străduinţele fundamentale ale lui Vianu în domeniul esteticii a fost aceea că a mers în direcţia clarificării şi delimitării obiectului acestei discipline şi a asigurării autonomiei ei, adică a asigurării ei ca o ştiinţă distinctă, cu drept de existenţă independentă. În acest sens, el a militat pentru o distincţie în raport cu teoria generală a artei, esteticii rămânându-i numai acele probleme care comportă un caracter estetic.

Vianu şi-a pus şi problema metodelor în estetică, ajungând la concluzia că în acest domeniu trebuie operat cu mijloace multiple. El recomandă şi aplică atât metoda comparativă, cât şi pe cea fenomenologică, cea introspectivă, metoda anchetelor, metoda experimentului. Fiecare dintre aceste metode se poate aplica cu folos în rezolvarea uneia sau alteia dintre problemele esteticii. Dacă se pune problema structurii operei de artă, metoda indicată de Vianu e una fenomenologică; în problema receptării operei de artă, metoda de investigaţie va fi, după el, cea introspectivă îmbinată cu observaţia obiectivă. „Sistemul de estetică dezvoltat în paginile care urmează, spune Vianu, va folosi astfel un material extins până la cele mai îndepărtate limite ale observaţiei şi va întrebuinţa toate metodele care în cursul cercetării moderne s-au dovedit capabile să dea rezultate […] Cine doreşte să schiţeze tabloul cât mai complet al ştiinţei sale şi al rezultatelor ei moderne este firesc să nu se lipsească de niciuna din căile de cercetare care-şi dovedesc utilitatea” (*Estetica*, vol. I, p. 37–38).

Tudor Vianu îşi afirmă o poziţie proprie, în chiar definirea obiectului esteticii – deşi această poziţie e clar influenţată de Hegel. Pentru el, obiectul esteticii îl formează *frumosul artistic*, cu excluziunea *frumosului natural*. Între cele două feluri de frumuseţe el stabileşte astfel de deosebiri – chiar la începuturile *Esteticii* – , încât nu pot fi acceptate împreună ca obiect al aceleiaşi ştiinţe. Estetica nu are a se ocupa de date naturale, ci, ca şi dreptul, logica sau morala, numai de „produse ale activităţii omeneşti”: „Considerată ca o ştiinţă a spiritului, estetica nu poate cerceta decât frumosul artistic, care este o operă” (*Estetica*, p. 12).

Frumosul natural şi frumosul artistic sunt oarecum eterogene. Arta este hetero-cosmică: ea creează o valoare care nu mai există în tot universul. De aceea, activitatea artistică izolează omul de lume.

Liniile mari ale concepţiei sale se pot depista cu uşurinţă. El militează puternic pentru autonomia esteticii sau, în orice caz, pentru delimitarea strictă în raport cu alte discipline care se ocupă de artă şi care ar trebui să formeze *ştiinţa generală a artei*.

Vianu concepe estetica, în general, ca o ştiinţă de *constatare şi explicare*, totodată o ştiinţă de *norme*, de *prescripţii*, care arată cum „*trebuie* să se constituie opera de artă şi să se dezvolte creaţia artistului şi contemplaţia amatorului". Există, după Vianu, ştiinţe care se limitează la *a explica* şi există alte ştiinţe care nu se pot dispensa de *norme*; dintre acestea din urmă face parte şi estetica. După el, arta ar avea două aspecte: „arta este realitate istorică, supusă mobilităţii şi condiţionării vieţii în societate, dar în acelaşi timp, privită ca o simplă întocmire estetică, o unitate autonomă, superioară mişcării şi relativismului istoric şi determinată de singurele ei norme imanente".

Cu privire la frumos, Vianu enunţă o concepţie subiectivistă, după care: „*Nu tabloul este frumos, nici statuia, nici jocul artistului, ci numai felul în care apar, adică acele realităţi ideale corelaţionate cu conştiinţa şi cărora nu le-am mai putea presupune nicio existenţă îndată ce scânteia conştiinţei s-ar stinge. Ceea ce se transformă în bunuri prin intervenţia valorii estetice nu sunt aşadar nişte lucruri, ci numai nişte fenomene ale conştiinţei*" [subl. ns., D.I.]. E aici un clar *fenomenism*!

Vianu acordă un mare loc în analizele sale *structurii operei de artă*. În general, părerea lui este că arta e „acel produs al tehnicii care atinge perfecţiunea naturii" şi că *perfecţiunea artistică* e o ţintă finală la care aspiră orice muncă omenească.

El este preocupat, de asemenea, de procesul creaţiei artistice, căruia îi acordă un spaţiu larg în *Estetica* sa. În opera de artă el distinge patru momente constitutive: *izolarea*, *ordonarea*, *clarificarea* şi *idealizarea*. Analiza pe larg şi amplu ilustrată a acestui proces avea în vedere conceptul de „operă", fiindcă, aşa cum mărturiseşte el în *Postume*, „necontenit drumurile cugetării mele s-au oprit în faţa ideii de operă" (p. 167).

Frumosul, după Vianu, este o valoare, şi anume o valoare estetică. El face o distincţie netă între *valori* şi *bunuri*. „Bunurile sunt obiecte, date ale experienţei concrete, cu ajutorul cărora se satisfac unele necesităţi ale persoanei fizice sau morale. Valorile sunt însă categorii ideale, prin subsumare la care datele brute ale existenţei se transformă în bunuri" (cf. *Istoria filosofiei româneşti*, p. 273). Vianu caută să evidenţieze, în felul său, prezenţa şi acţiunea subiectului la constituirea valorii estetice, deoarece un obiect devine estetic atunci când, printr-un act al conştiinţei, îl subordonez valorii estetice. Aceasta înseamnează, după Vianu, că lucrurile pot deveni numai bunuri, nu însă valori, atunci când de ele se leagă valorile estetice.

Tudor Vianu a cercetat toate domeniile esteticii, bazându-se pe o savantă şi mereu înnoită documentare, în faţa căreia îşi prezenta, acolo unde credea că este cazul, punctul său de vedere sau propunea rectificări, soluţii originale, contribuţii la

progresul cercetării estetice. El a făcut incursiuni în problema tipurilor de creaţie şi a tipurilor de creatori; a acordat un loc larg în *Estetica* sa problemei receptării operei de artă. Un ultim capitol al *Esteticii* sale e rezervat problemei categoriilor estetice.

Tudor Vianu pledează, în unele studii ale sale mai vechi, pentru o mai tranşantă delimitare, chiar izolare am putea spune, a principalelor valori ale culturii: *adevărul*, *binele*, *frumosul*. „Lumea valorilor – spune el –, este făcută din unităţi pur şi simplu incomparabile; ea este o serie discontinuă" (*Studii de literatură română*, p. 142).

Sub sesizabila influenţă kantiană, poate chiar schopenhauerianã – e de văzut dacă nu prin filieră maioresciană –, T. Vianu nu vede cu ochi buni amestecul artistului în practica publică, cetăţenească. El vede artistul în esenţa sa estetică; gloria pe care ar avea-o ca cetăţean e o imixtiune de nevaloare, iar faptul că pe artistul retras în turn îl uită lumea, îi dă chiar un neaşteptat accent de violenţă verbală, neobişnuită la el: „Când artistul nu este o strajă şi un atlet al mândriei cetăţii, dar când el poate rămâne totuşi un mare artist, aţi observat condiţia în care el decade subit, tutela care i se acordă cu bunăvoinţă, când nu i se destină hohotele de râs ale guşaţilor?" (*Arta şi frumosul*, p. 60).

În opera de artă, Vianu a studiat cu deosebire elementele constitutive ale structurii artistice: *intuitivitatea*, *adâncimea psihică*, *fantezia creatoare* şi *puterea expresivă*. În procesul creaţiei artistice el distinge patru momente fundamentale: *pregătirea operei*, *inspiraţia*, *invenţia* şi *execuţia*.

La baza sistemului estetic al lui Vianu stau două idei: că *arta este expresia cea mai perfectă a muncii* şi că *societatea se îndreaptă către o fază în care factorii estetici vor juca un rol tot mai mare*.

Gândirea estetică a lui Vianu, încărcată de o cultă şi savantă documentare, rămâne, cum spuneam, să fie cercetată critic de acum înainte.

Este, credem, unul din meritele gândirii estetice a lui Tudor Vianu acela de a fi recunoscut îmbinarea dintre util şi frumos, dintre tehnică şi artă, ca o trăsătură dominantă a dezvoltării civilizaţiei (moderne) contemporane: „Cine străbate peisajele ţărilor moderne are prilejul să admire profuziunea acestor lucrări, care adaugă frumuseţii naturii frumuseţea artei. Şosele şi poduri, consolidări şi îndiguiri introduc în peisaj accentul intervenţiei umane, transformând chipul antic şi sălbatic al planetei noastre într-o figură umană şi apropiată în care simţului nostru social îi place să se regăsească. Alternarea sălbaticului şi elementarului cu lucrările ştiinţei şi civilizaţiei, desfăşoară sub ochii călătorului însăşi drama modernă a îngenuncherii naturii" (*Estetica*, vol. I, p. 267).

În acest sens, el a intuit procesul de îmbinare a utilului cu esteticul, în toată amploarea lui, întrucât *homo faber* e văzut ca evoluând către artist. Şi mai mult încă, el a văzut opera de artă însăşi şi sub aspectul de rezultat al muncii concretizat material. „Desigur – va preciza el aici –, opera este produsul muncii, un rezultat al ei. Nu orice muncă produce însă opere. Există munci improductive, activităţi care

se desfăşoară în van: opera nu le încununã. Dar chiar muncile productive, de pildă acelea cu un rol pozitiv în economia unei societăţi, nu se concretizează până la urmă într-o operă. Munca unui salahor, a unui muncitor care controlează şi face să funcţioneze o maşină, nu produce o operă. Opera este produsul singurelor munci capabile să sfârşească într-un rezultat concret şi relativ durabil" (*Postume*, p. 168).

5. GEORGE CĂLINESCU

Ideile estetice ale lui G. Călinescu trebuie neîndoielnic căutate în lucrarea de mai mici dimensiuni intitulată *Principii de estetică*. De fapt, aici sunt cuprinse nouă lecţii universitare ţinute la Iaşi în 1938 despre poezie. Încă în prefaţa lucrării, el spune: „[…] vorbind în particular despre poezie, noi am răspuns la problemele fundamentale ale Esteticii (obiectul, esenţa artei, receptarea fenomenului artistic). Prin deducţie, cititorul va putea determina atitudinea noastră în tot ce are vreo atingere cu arta. Am procedat ca Tilgher, rezolvând de-a dreptul problemele, fără a prezenta materia enciclopedic ca d. Tudor Vianu, la a cărui *Estetica* trimitem în scopul informaţiei şi al documentării asupra felului cum esteticienii ştiinţifici înţeleg chestiunea" (p. 6).

Lui G. Călinescu i se pare că *estetica* s-ar fi născut, ca ştiinţă, din insuficienţa sensibilităţii artistice a gustului şi emoţiei estetice: cei ce nu puteau pătrunde arta intuitiv, au căutat s-o cuprindă şi s-o valorifice *raţional*, prin judecăţi *obiective*. Explicaţia e puţin bizară: tot aşa de argumentată, dacă nu mai temeinic, e teza că estetica s-a născut din necesitatea de a teoretiza conţinutul sensibilităţii artistice, nu de a-l *suplini*!

Alt aspect al concepţiei estetice a lui Călinescu: obiectul artistic are o existenţă ca şi celelalte, dar ceea ce-l face „artistic" este emoţia noastră: „[…] *artistic nu e propriu-zis obiectul ci sentimentul pe care obiectul îl deşteaptă în noi*" [subl. ns., D.I.] (*ibidem*, p. 12-13). O afirmaţie grea de consecinţe!

Între frumos şi util, Călinescu nu vede o disjuncţie: „Biserica Trei-Ierarhi a fost ridicată în scopuri religioase, dar stârneşte emoţii artistice" (*ibidem*, p. 13).

Nici *capodopera*, obiect al esteticii după Mihail Dragomirescu şi Tudor Vianu, nu este decât un fenomen, o stare subiectivă: „capodopera nici nu există decât ca o denominaţie practică a entuziasmului nostru" (*ibidem*, p. 15).

Constatările ulterioare ale lui G. Călinescu sunt în parte dezolante: „Într-un chip sau altul, Estetica este o ştiinţă care nu există"; „toate străduinţele esteticienilor sunt inutile speculaţii în jurul goalei noţiuni de artă şi orice estetică nu cuprinde mai mult decât întrebarea dacă putem sau nu găsi criteriul frumosului urmată de răspunsul negativ sau de prezumţii insuficiente" (*ibidem*, p. 17). Mai mult, epitetele cu care o însoţeşte denotă oarecare dispreţ: nu o dată vorbeşte de *sterilitatea* esteticii, de „sterila Estetică" (p. 21). Estetica, după Călinescu, nu poate formula reguli, norme

de vreo utilitate pentru cel ce creează, deoarece „creația e un fenomen spontan" (*Principii de estetică*, p. 21).

Interesant ni se pare modul expeditiv în care G. Călinescu presupune, din partea sa, rezolvate principalele probleme filosofice de care ţin, fireşte, şi unele din cele estetice. De exemplu, el se rataşează, fără nicio explicație, poziției după care realitatea ar fi o funcție a conştiinței, dar afirmă aceasta într-un fel de necontestat, dând şi un argument, în care crede „fără a cerceta": „De altfel, confuzia aceasta dintre eu şi non-eu este tipică visului, dovadă că realitatea este o funcție a conştiinței" (*ibidem*, p. 53).

O altă insuficiență teoretico-filosofică: „Inteligibilitatea nu este singura formă de cunoaştere cu putință, noi putând avea sentimentul de descoperire a universului şi pe alte căi, prin revelație de pildă, prin intuiție, prin inițiere" (*ibidem*, p. 64). Textul e concludent! Dar poziția are, pentru el, aplicație imediată în estetica poetică: „ermetismul este o poezie de cunoaştere, fără ca prin asta să devină o poezie de idei" (*ibidem*).

Se pare că G. Călinescu nu acorda suficientă atenție caracterului obiectiv al frumosului şi valorii artistice: „Nu există desigur un frumos obiectiv de conținut care unit cu un frumos obiectiv de expresie să dea un frumos artistic" (*ibidem*, p. 72); „Nu există natură frumoasă şi natură urâtă, ci numai atitudini foarte variabile față de această natură" (*ibidem*, p. 87).

6. LIVIU RUSU

Concepția filosofică de la care porneşte Liviu Rusu în gândirea sa estetică este un *realism existențial* definit într-un fel care poate să nu pară întru totul acceptabil: „Prin existență înțelegem raportul constant dintre eu şi lume, care în fondul lor adânc formează o unitate nedespărțită. Opera de artă rezultă din intenționalitatea originară a eului, care îşi scrutează propriile-i adâncimi spre a le descifra sensul şi spre a le exprima în forme concrete durabile. Prin pătrunderea în sensurile eului se dezvăluie sensul lumii şi deci al întregii existențe. Acesta este principiul fundamental de la care pleacă lucrarea de față" (*Estetica poeziei lirice*, p. 1).

Se remarcă aici tendința dualistă: eu-lume; confundarea existenței cu „raportul" dintre eu şi lume; afirmarea că *eul* şi *lumea* sunt în fond acelaşi lucru, fără însă a preciza de ce natură e această existență unitară fundamentală; pe urmă: atribuirea operei de artă unei obscure „intenționalități originare" a eului; postularea artei ca expresie a adâncurilor „eului"; declararea „eului" ca mijloc de dezvăluire a sensului lumii.

Esența concepției sale privitoare la creația artistică – expusă încă în *Essai sur la création artistique* (1935) – şi-o formulează autorul aşa: „Concluzia fundamentală din lucrarea amintită a fost că actul creator de artă izvorăşte din anumite atitudini specifice, atitudini în sânul cărora se vădeşte o varietate de tensiuni esențiale, care

duc la cristalizarea anumitor tipuri" (*ibidem*, p. 2). Genurile literare (liric, epic, dramatic) „sunt de fapt categorii originare ale spiritualității, reprezintă *forme de viață*, în care este realizat un sens existențial" (*ibidem*). Genurile sunt, de aceea, ireductibile unul la altul, își au specificul lor, fiecare.

Explicația creației poetice trebuie să se facă, în primul rând, după Liviu Rusu, prin analiza intrinsecă a operei, „spre a dezvălui sensul intim care o animă și care îi imprimă valoarea" (*ibidem*, p. 3), și numai în al doilea rând prin elemente exterioare, biografice, de izvoare, influențe etc.

Liviu Rusu respinge, însă, *formalismul*: „Pentru noi forma nu se reduce la un dat exterior, ci este modalitatea de a se cristaliza a acelui sens intim" (*ibidem*). Mai ales în cazul poeziei lirice, forma revelează sensul adânc al poeziei.

După Liviu Rusu, la baza fiecărui gen literar – inclusiv cel liric – ar sta „anumite atitudini specifice ale spiritului" (*Estetica poeziei lirice*, p. 43). A căuta în ce constă această atitudine specifică în cazul lirismului ar fi tocmai răspunsul la problema noastră.

O primă considerație ne îndeamnă să observăm că din explicarea fenomenului liric nu poate lipsi aportul subiectiv, personal, factura atitudinii poetului. Dar a ne limita numai la acest factor ar însemna într-adevăr o „limitare" la un element strict psihologic. Cel puțin pentru problema noastră, care are în centru nu *atitudinea lirică*, ci *poezia lirică* în ipostaza ei de elaborat, de *lucru făcut*, factorul de mai sus, deși important, nu ni se pare *unicul* de luat în considerație.

Nu știm dacă e chiar locul aici, dar facem o „destăinuire" de natură să explice mai substanțial factura lucrării noastre. Există lucrări care pleacă de la probleme – cum e și firesc –, doar în momentul când autorul lor le-a întrevăzut soluția, mai mult sau mai puțin clar. Dacă și-a fixat ca un cui problema și a bătut pe peretele opus soluția, lucrarea e gata: ea nu va mai fi decât un efort continuu de a-și menține echilibrul argumentării pe firul întins cu oarecare apriorism între problemă și soluție. Lucrarea are toate avantajele și dezavantajele soluționării anticipate: posibilitatea unei mari și stringente sistematizări, concentrarea „tirului" argumentării într-o direcție și spre poziții precise, alegerea judicioasă a argumentelor – și numai a celor favorabile; în schimb, riscul crescut al autoamăgirii, subestimarea argumentelor contrare, toate restrângerile și riscurile de eroare pe care le aduce restrângerea cercetării și gândirii la o simplă pledoarie pentru o teză dată, teză care trebuie să *rezulte* din cercetare, nu să *momească* argumentarea, închizând-o în artificiul lucrului prealabil judecat.

Calea opusă își are și ea dificultățile ei. Nu se poate cerceta fără să știi unde vei ajunge; nu se poate cerceta la întâmplare, fără a contura fie și în linii mai mari, zona în care se va da bătălia hotărâtoare a soluției. Dar acest procedeu, când e condus chibzuit, oferă satisfacția unui proces viu, concret, realmente creator și cu sorți de mai mare pătrundere și apreciere obiectivă, întrucât gândirea întreprinde un demers *liber* de orice preconcepție. Drumul parcurs nu mai este *inginerie și tehnică*, ci explorare și are prin ea însăși valoarea sa de efort spectaculos. Oricât de îndepărtat

pare domeniul – de altfel, exemplul are tangențe cu lumea lui Homer –, ni se pare cuminte procedeul şi modul de gândire al acelor arheologi care, odată zona cercetării precizată, ei trec la săpături febrile, fără a-şi propune să găsească cutare sau cutare lucru numaidecât şi bucurându-se la fel dacă au găsit coiful lui Hector, şi nu calul troian … Desigur, comparația noastră trebuie luată *cum grano salis*, nu fără a renunța la ceea ce sugerează ea.

Mutatis mutandis, să remarcăm că Liviu Rusu s-a străduit să penetreze chiar la izvoarele liricii şi chiar ale tuturor genurilor literare, găsindu-le în fenomene psihice de ordinul adâncimilor *eului*. Poziția sa, în textul originar, se formulează aşa: „Noi vedem la baza fiecărui gen anumite atitudini specifice ale spiritului. Acestea izvorăsc din esențele adânci ale eului, în sânul căruia diferite năzuințe şi directive se interpenetrează. Din cauza acestei interpenetrațiuni nu putem desprinde o atitudine fără să ne referim şi la celelalte. Ca să înțelegem cu adevărat esența unui gen literar, trebuie să vedem cum se desprinde atitudinea de la baza lui din eul originar şi deci cum se diferențiază de celelalte genuri" (*Estetica poeziei lirice*, p. 42–43).

Rezolvarea pe care o dă problemei în *Estetica poeziei lirice* stă în continuitate – susținută chiar de autor –, cu concluziile principale ale lucrării sale anterioare *Essai sur la création artistique*. În noua sa lucrare, autorul pleacă de la pozițiile la care ajunsese în cea anterioară. Să le redăm, formulate de Rusu însuşi:

„Prima idee fundamentală a fost că opera de artă se datoreşte unui proces sufletesc *sui generis*, că ea este obiectivarea unei atitudini *față de problemele existenței*, o atitudine *creatoare* cu aspecte *specifice*, din care cauză mobilul ei nu se poate confunda cu procesele sufleteşti ale omului de rând; cel mult există asemănări în *anumite privințe*, în esența ei adâncă însă ea se deosebeşte de acestea în mod fundamental. De aici fatal se desprinde o concluzie, pe care nu o putem destul accentua: că domeniul artei este un domeniu *autonom*, care impune cercetătorului o deosebită luare aminte.

A doua idee fundamentală priveşte problema tipurilor în artă. Analiza procesului creator ne-a arătat că atitudinea existențială din care se naşte opera de artă se cristalizează în trei tipuri de viziune asupra lumii şi vieții, în trei feluri mai precise de a se realiza pe sine a spiritului, cărora am găsit că le corespund mai bine numirile de tip *simpatetic*, tip *demoniac-echilibrat* şi tip *demoniac-anarhic*. Prin aceasta înțelegem, bineînțeles, atitudini cu totul abstrase de orice element accidental, atitudini pure şi originare ale spiritului, care pot îmbrăca tot atâtea forme particulare, câte opere de artă există. În orice caz în fiecare operă de artă se regăseşte, sensibilizat şi particularizat, unul din aceste sensuri spirituale sau o formă intermediară a lor. Într-un grad mai mare sau mai mic, şi de o puritate mai mult sau mai puțin desăvârşită, regăsim aceleaşi câteva mari tendințe, aceleaşi câteva nuanțe de viziuni, spre care se îndreaptă spiritul omenesc în sforțarea lui de a se smulge din răscrucea haotică a lumii interioare.

Această a doua idee este în special aceea care formează punctul nostru de reper pentru problema genurilor literare în general, şi pentru problema poeziei lirice în special" (*ibidem*, p. 43–44).

Deci, genul literar e generat de o anumită viziune asupra lumii sau de anume atitudini *originare*. Liviu Rusu enunţă un *conflict creator originar*, de a cărui vehemenţă şi de puterea de a-l constrânge depinde cristalizarea tipurilor (*simpatetic*, *demoniac-echilibrat* şi *demoniac-anarhic*). Tipul simpatetic reprezintă *armonia*: conflictul originar şi-a găsit o rezolvare, o împăcare cu sine însuşi, cu contrarele care l-au iscat: „Neciocnindu-se duşmănos cu realitatea lumii externe, el este stăpânit de o atmosferă sufletească plină de simpatie, de unde şi denumirea de tip simpatetic" (*ibidem*, p. 46).

Conflictul creator al tipului demoniac (echilibrat şi anarhic) e impetuos, dramatic, violent: „Demoniacul este un răzvrătit faţă de tot ce-i stă în cale şi fie că la capăt îl aşteaptă sau nu pacea, destinul lui este de a se cheltui în luptă. Ca urmare, viziunea existenţială a tipului demonic de ambele feluri va fi încărcată de o cunoaştere profundă a lumii, de o experienţă realistă şi concretă; ea se va sprijini pe trăirea existenţei pe planurile ei atât interioare, cât şi exterioare, şi pe cunoaşterea încercată a tuturor contingenţelor ei" (*ibidem*, p. 46–47).

Deosebirea dintre cele două tipuri demoniace stă în final: cel echilibrat, firește, va ancora într-o împăcare – încordată şi ea – cu sine, şi la o stăpânire dârză a lumii. Cel anarhic se va finaliza într-o revărsare zbuciumată veşnic. Aceste tipuri se concretizează în *trei categorii de opere de artă*, „care prin modul constituţiei lor formale, prin felul cum sunt închegate ne revelează una din atitudinile specifice amintite şi deci un anumit sens al existenţei" (*ibidem*, p. 47). Sunt cele trei genuri: *epic*, *liric*, *dramatic*!

Criteriul esenţial de distincţie a tipurilor artistice rămâne pentru Liviu Rusu raportul dintre lumea lor interioară şi lumea externă. Tipul simpatetic se concentrează în interior, celelalte două se revarsă spre lumea exterioară. Primului tip îi corespunde genul liric, celorlalte epicul şi dramaticul.

Criteriul i se pare autorului însuşi, ca relativ: „Nu vom afirma, totuşi, cum s-a făcut uneori, că poezia epică şi cea dramatică ar alcătui împreună poezia exteriorului, iar că cea lirică ar fi exclusiv a interiorităţii. Este de la sine înţeles că mobilul oricărei creaţii poetice se găseşte în interioritatea cea mai profundă a spiritului. Problema este *cum* şi *sub ce formă este afirmat*, cum este scos în evidenţă acest interior în fiecare gen poetic. De aici una din deosebirile fundamentale dintre genuri: poezia lirică redă interioritatea în mod *nemijlocit*, pe când în poezia epică şi dramatică atitudinea intimă este transmisă *prin mijlocirea unor elemente ce aparţin lumii exterioare*. Deci pentru acestea două din urmă exteriorul câştigă în importanţă" (*ibidem*, p. 48). În cazul poeziei lirice, elementul luat din lumea exterioară este „aproape neglijabil".

Tipologia lui Liviu Rusu e precară, ea e formulată nu fără a forţa uneori realitatea să intre în cadrele ei: Goethe n-are propriu-zis o dramaturgie, e numai

epic şi *liric* (ambivalent, deci!), iar „un roman poate să aibă pe alocuri vioiciunea şi impetuozitatea unei drame” (*ibidem*, p. 55). Deci: interferența tipurilor!

Cu privire la artă, Liviu Rusu mărturiseşte o concepție în mare măsură spiritualistă: „[…] Întreg domeniul artei este o preocupare de natură ideală. Ea este o creație spirituală, în aspectele ei cele mai variate ea nu este altceva decât traducerea în concret a unor idei plăsmuite. Ea reprezintă lumea frumosului, care prin definiție se ridică deasupra materialității propriu-zise, spre idealitate, ne dezvăluie esențialitatea existenței. Prin urmare toate genurile literare, în măsura în care ating un nivel artistic, ne ridică spre lumea idealității, spre esențele ultime – în privința aceasta ele sunt strâns înrudite. Dacă totuşi există deosebiri substanțiale între ele, acestea apar în funcție de *modalitățile* prin care ni se face accesibilă lumea esențelor” (*ibidem*, p. 64).