

## RESTITUIRI

# O SCHIȚĂ A IDEILOR ESTETICE DIN ANTICHITATE PÂNĂ LA KANT

Dumitru Isac

**Introductory Note**<sup>1</sup>. Dumitru Isac (1914, Trușești, Botoșani, – 1984, Cluj-Napoca, Cluj) was a

<sup>1</sup> **Notă introductivă.** Dumitru Isac (Trușești, Botoșani, 1914 – Cluj-Napoca, Cluj, 1984) a fost istoric al filosofiei, logician, estetician, etician și eseist de orientare raționalist-critică, format în ambianța spirituală a filosofilor Dumitru D. Roșca și Mircea Florian. Urmează clasele primare în comuna natală (1921–1925), Trușești, după care studiază la gimnaziul și Liceul de Aplicație al Seminarului Pedagogic Universitar din Cluj (1926–1932). După studii de excepție, a devenit licențiat al Universității „Regele Ferdinand” din Cluj, Facultatea de Litere și Filosofie (1937), unde i-a avut ca profesori, printre alții, pe Dumitru D. Roșca, Marin Ștefănescu, Florian Ștefănescu-Goangă și Liviu Rusu.

După absolvirea facultății, D.I. a activat ca profesor la Liceul Militar „General Divizie Macarovic” din Câmpulung Muscel, Liceul Militar „Ștefan cel Mare” din Pitești, Liceul Militar „Regele Ferdinand” din Craiova, Liceul de băieți din Baia Mare, Liceul „G. Barițiu” din Cluj, cât și la fosta sa școală – Liceul de Aplicație al Seminarului Pedagogic Universitar Cluj (în perioada 1939–1949), unde a predat filosofie, drept, economie politică, sociologie, psihologie, logică, istoria artelor.

Până la terminarea celui de-Al Doilea Război Mondial, colaborează cu numeroase studii, articole, eseuri și recenzii în reviste locale și naționale: „Hyperion”, „Freamătul școalei”, „Symposion”, „Revista de filosofie”, „Revista Fundațiilor Regale”, „Bucovina literară” ș.a. Din 1945 până la pensionare (1979), își desfășoară activitatea în cadrul Universității clujene, unde susține cursuri de logică și istoria logicii, istoria filosofiei antice, medievale, moderne și contemporane, metodologia istoriei filosofiei, etică și estetică. De asemenea, D.I. a avut activități didactice la Facultatea de Științe Juridice (1951–1953) și la Conservatorul de Muzică „Gh. Dima” (1952–1957), unde a predat și seminarizat câteva discipline: psihologie, pedagogie, logică și estetică. Și-a susținut doctoratul în filosofie în 1971, sub îndrumarea acad. prof. D. D. Roșca, cu teza *Frumosul la Socrate, Platon și Aristotel*. În paralel, D.I. a lucrat ca cercetător științific principal la Centrul de Științe Sociale al Academiei Române din Cluj-Napoca (1968–1970).

A îndeplinit funcțiile de redactor-șef adjunct la revistele „Tribuna” și „Steaua” (1957–1962), de director al Teatrului Național din Cluj (1961–1965). A fost membru al Uniunii Scriitorilor din România (din 1956). În 1974 i s-a acordat titlul de „profesor universitar emerit”.

După 1945, a publicat studii, articole, eseuri și recenzii în „Almanahul literar”, „Steaua”, „Tribuna”, „Cronica”, „Familia” ș.a. Publicistica sa ulterioară anului 1965 este dedicată în mod deosebit unor probleme de istoria filosofiei antice și moderne, eticii și esteticii, istoriei și criticii literare (romanul, teatrul și filmul cinematografic contemporan), cu deosebire în perioada directoratului la Teatrul Național din Cluj. Deplasări peste hotare în interes profesional-științific: URSS (1959), Franța (1963). Lucrările perioadei de tinerețe (1936–1948) ale lui D.I. conturează o poziție filosofică originală *realist-critică*, cu aspirații de sinteză, înrudită cu concepția lui M. Florian. Această concepție este inspirată de criticismul lui I. Kant, căruia D.I. îi aduce nuanțări, din perspectiva conceptului de „*spirit critic*”. În lucrarea sa *Cunoaștere și transcendență* (1943), D.I. concentrează sintetic telurile epistemologice și ontologice ale realismului critic: autonomia filosofiei față de știință, specificitatea și sensul actului filosofic speculativ – obiectivate în tendința de transcendență; necesitatea

historian of philosophy, logician, aesthetician, ethicist and essayist of critical-rationalist orientation who developed in the spiritual atmosphere of philosophers Dumitru D. Roșca and Mircea Florian. D.I. attended primary school in his native village (1921–1925) and afterwards studied at the Gymnasium and School of Pedagogical Practice at the University Pedagogical Seminar in Cluj (1926–1932). After exceptional success in these early studies, D.I. became licensee in 1937 in the Faculty of Letters and Philosophy at the University “King Ferdinand” in Cluj, where his professors included, among others, Dumitru D. Roșca, Marin Ștefănescu, Florian Ștefănescu-Goangă and Liviu Rusu.

After graduation, D.I. worked as a high school teacher in several military high schools including: “General Division Macarovici” of Câmpulung Muscel; “Ștefan cel Mare” of Pitești; “King Ferdinand” of Craiova; the Boys High School in Baia Mare; High School “G. Barițiu” in Cluj; and his former school, i.e. the School of Pedagogical Practice at the University Pedagogical Seminar in Cluj, where he taught philosophy, law, political economy, sociology, psychology, logic, and the history of art (1939–1949).

By the end of World War II, D.I. authored numerous studies, articles, essays and reviews for local and national periodicals, such as *Hyperion*, *Freamătul școlii*, *Symposion*, *Revista de filosofie*, *Revista Fundațiilor Regale*, *Bucovina literară*. From 1945 until retirement (1979) he worked in the University of Cluj. There, he taught and gave lectures in logic and the history of logic,

reafirmării și argumentării rolului gândirii, al „spiritualității lucide” și rațiunii; fundamentarea poziției realismului critic pentru formularea unei soluții la *problema transcendenței*. Concluzia lucrării *Cunoaștere și transcendență* este aceea că o separare netă a imanenței de transcendență, așa cum rezultă ea din *Critica rațiunii pure*, devine imposibilă, întrucât omul însuși împreună cu întreg cosmosul înconjurător participă specific la aceasta și este o expresie a ei. D.I. considera că *realismul critic* va fi capabil să realizeze în timp o sinteză a *realismului ontologic* și *idealismului gnoseologic*, aptă să evidențieze atât existența indubitabilă a unei realități externe față de subiectul cunoașterii, cât și a rolului activ al subiectului cunoscător. Autorul consideră transcendența ca fiind „una din marile certitudini ale filosofiei”, misiunea esențială a filosofiei sintetice realist-critice fiind aceea de a stabili, cu maximum de certitudine, „gradul de convertire a transcendenței în cunoaștere”.

În pofida constrângerilor specifice perioadei dominației sistemului ideologic comunist în România, D.I. publică monografiile: *Aristotel* (1959), *Jean-Jacques Rousseau* (1966), precum și *Frumosul în filosofia clasică greacă* (1970) – lucrare de sinteză rezultată din elaborarea tezei de doctorat *Frumosul la Socrate, Platon și Aristotel*. Cele două monografii au fost concepute ca lucrări de popularizare a biografiei și opereii unor importante personalități ale filosofiei și culturii universale. *Frumosul în filosofia clasică greacă* cercetează nașterea și evoluția gândirii estetice a vechilor greci, pornind de la a) reprezentările pre-filosofice despre frumos, în sens *concret-empiric* (Hesiod, Homer), b) continuând cu identificarea *frumosului* cu *binele* și *utilul* (Socrate), c) ajungând la culminația *frumosului* conceput *in sine*, ca formă perfectă și absolută a *universalului abstract* (Platon) și d) încheind cu *frumosul* existent structural în *datul concret*, clasificabil metodologic în variate trepte și forme (Aristotel). Astfel, D.I. găsește în ideile estetice ale lui Platon un cadru viabil și peren de referință.

Lucrări principale publicate de D.I. (cărți): *Cunoaștere și transcendență*, Tipografia „Mitropolitul Silvestru”, Cernăuți, 1943; *Aristotel*, Editura Tineretului, București, 1959; *Jean-Jacques Rousseau*, Editura Tineretului, București, 1965; *Frumosul în filosofia clasică greacă*, Editura „Dacia”, Cluj, 1970. Lucrări apărute postum: *Cunoaștere și transcendență*, ediția a II-a, Editura Cantes, Iași, 1999; *Cunoaștere și transcendență*, ediția a III-a, Editura „Grinta”, Cluj-Napoca, 2003; *Jurnal de idei. Fragmente filosofice și literare*, Editura „Grinta”, Cluj-Napoca, 2003; *Introducere în istoria filosofiei eline*, Editura „Grinta”, Cluj-Napoca, 2005; *Studii, prelegeri și note de curs de istoria filosofiei antice și medievale*, vol. I, *Filosofia în Orientul Antic (Egipt, Mesopotamia, China, India)*, Editura „Casa Cărții de Știință”, Cluj-Napoca, 2006; *Scrisori filosofice și literare*, Editura „Casa Cărții de Știință”, Cluj-Napoca, 2006; *Studii, prelegeri și note de curs de istoria filosofiei moderne*, Editura „Argonaut” Cluj-Napoca, 2007; *Studii, prelegeri și note de curs de istoria filosofiei antice și medievale*, vol. II, *Filosofia în Dacia, Grecia și Roma. Orientul și Occidentul medieval*, Editura „Casa Cărții de Știință”, Cluj-Napoca, 2008; *Aristotel*, ediția a II-a, Editura „Argonaut”, Cluj-Napoca, 2009.

the history of ancient, mediaeval, modern and contemporary philosophy, methodology of the history of philosophy, ethics and aesthetics. Also, as lecturer and assistant professor, D.I. taught at the Faculty of Law (1951-1953), and at the Academy of Music "Gheorghe Dima" in Cluj-Napoca (1952-1957) where he taught psychology, pedagogy, logic and aesthetics. He achieved a doctorate in philosophy (1971), under the guidance of Prof. D. D. Roșca; thesis title: **The Beautiful at Socrates, Plato and Aristotle**. In parallel, D.I. worked as a scientific researcher at the Centre for Social Sciences of the Romanian Academy in Cluj-Napoca (1968-1970).

He was deputy editor at the reviews **Steaua** and **Tribuna** (1957-1962), then director of the National Theatre of Cluj (1961-1965). D.I. became a member of the Writers Union of Romania (1956). In 1974 he was awarded the title of "Professor Emeritus".

After 1945, he published studies, articles, essays and literary reviews in **Almanahul literar**, **Steaua**, **Tribuna**, **Cronica**, and **Familia**. His publications from 1965 – especially during his directorate of the National Theatre of Cluj – were devoted largely to problems of ancient and modern history of philosophy, ethics and aesthetics, history and literary criticism of the novel, movie theatre and modern cinema. Travels abroad for professional and scientific interest: USSR (1959), France (1963).

D.I.'s early works outline an original critical-realist philosophy striving for synthesis, related to M. Florian's view. This conception was inspired by Kant's criticism, to which D.I. brought nuances, from the perspective of the concept of "critical spirit". In his book **Knowledge and Transcendence** (1943), D.I. synthetically concentrates the ontological and epistemological goals of critical realism: the autonomy of philosophy from science; the specific and the meaning of speculation contained in the tendency of **transcending**; the need to emphasize and to bring arguments for the role of thinking, the role of "lucid spirituality" and reason; to substantiate the position of critical realism in order to find solutions to the problem of transcendence. The conclusion is that a clear separation of immanence from transcendence – as it results in Kant's **Critique of Pure Reason** – becomes impossible, because the human being itself and the whole surrounding cosmos specifically participate in transcendence and are its expressions/ outcomes/. D.I. believed that **critical realism** will be able to achieve over time a synthesis of **ontological realism** and **epistemological idealism/ transcendentalism**, and be able to highlight both the undoubted existence of the external reality related to the subject of knowledge and the active role of the knowing subject. D.I. considers transcendence as being "one of the great certainties of philosophy", therefore the mission of the critical-realist philosophical synthesis would be to identify, with maximum of certainty, "the degree of conversion of transcendence into knowledge".

Despite the constraints imposed on the nation during the ideological communist rule in Romania, D.I. published the monographs **Aristotle** (1959) and **Jean-Jacques Rousseau** (1966), and **The Beautiful in the Classical Greek Philosophy** (1970) – an outcome of the development of his doctoral thesis. The two monographs were designed to popularize some major philosophical and cultural characters, while the last work investigates the birth and evolution of ancient Greek aesthetic thinking, based on: a) pre-philosophical empirical representations/ perceptions of beauty (at Homer and Hesiod); b) the identification of the **beautiful** with the **good** and the **useful** by Socrates; c) the culmination of views about the **beautiful** conceived as **in itself** (Plato) – a perfect and absolute form of the **abstract universal**; d) the beautiful existing structurally in concrete data, methodologically classifiable in various kinds and forms (Aristotle). Thus, D.I. finds in Plato's aesthetic ideas a viable and perennial framework.

Main works of D.I. (books): **Knowledge and Transcendence**, Printing House "Mitropolitul Silvestru", Cernăuți, 1943; **Aristotle**, Youth Publishing House, Bucharest, 1959; **Jean-Jacques Rousseau**, Youth Publishing House, Bucharest, 1965; **The Beautiful in Classical Greek Philosophy** (1970), Publishing House "Dacia", Cluj, 1970; posthumous books: **Knowledge and Transcendence**, second edition, Publishing House "Cantes", Iași, 1999 and third edition, Publishing House "Grinta", Cluj-Napoca, 2003; **Journal of Ideas: Philosophical and Literary Excerpts**, Publishing House "Grinta", Cluj-Napoca, 2003; **Introduction to the History of Ancient Greek Philosophy**, Publishing House "Grinta", Cluj-Napoca, 2005; **Studies, Lectures and Course Notes on the History of Ancient and Mediaeval Philosophy**, first part, **Philosophy in Ancient Orient (Egypt, Mesopotamia, China, India)**, Publishing House "House of Science Book", Cluj-Napoca, 2006; **Philosophical and Literary Writings**, Publishing House "House of Science Book", Cluj-Napoca, 2006; **Studies, Lectures and Course Notes on the History of Modern Philosophy**, Publishing House

“Argonaut”, Cluj-Napoca, 2007; *Studies, Lectures and Course Notes on the History of Ancient and Mediaeval Philosophy*, second part, *Philosophy in Dacia, Greece and Rome. Orient and Occident in the Middle Ages*, Publishing House “House of Science Book”, Cluj-Napoca, 2008; *Aristotle*, second edition, Publishing House “Argonaut”, Cluj-Napoca, 2009.

**Ionuț Isac**

*Abstract. This text is an unpublished draft of lectures on the history of aesthetics given by the Professor Dumitru Isac (1914–1984). The draft lectures, from among a great number of disparate manuscripts that Professor Isac left after his death, were undated, but it is known that he conceived and wrote his first lectures on aesthetics during the 1950s and it is reasonable to believe that he continued this work until the last years of his life.*

*The drafts were probably designed to initiate and support some more developed lectures, each of them treating a historical moment, an epoch or a certain distinguished author (e.g. Socrates, Plato and Aristotle in antiquity; Shaftesbury, Hutcheson, Hume, Voltaire, Montesquieu, Rousseau, etc. in modern times). Despite the fact that only a small number of these texts have been published, such works have contributed to the professional profile of Dumitru Isac and contributed to the reputation that he gained and maintained over time among his academic colleagues.*

*Key words: aesthetics, history of philosophy, ancient Greek philosophy, Middle Ages, Renaissance, Enlightenment, European culture, Dumitru Isac.*

## 1. ETAPA PRESOCRATICĂ

Problemele artei și frumosului au fost inițiate în cultura europeană de grecii antici, în strâns raport cu sau chiar în cadrul filosofiei lor, care avea, după cum se știe, un caracter *sincretic*. Asemenea filosofiei înseși, ideile estetice s-au dezvoltat în cercurile oamenilor liberi.

Încă de la primii filosofi greci întâlnim elemente ale unei viziuni estetice implicate în reprezentările lor cosmologice, precum și primele descifrări teoretice, parțiale, ale elementelor constitutive ale frumosului. Ne referim acum la pitagoricieni, care au dat atenție aspectului *cosmotic* al universului, unde domină mai cu seamă armonia. Dar tot la pitagoricieni, frumosul e dizolvat în fenomenul *binelui* – subordonare și identificare durabilă de-a lungul întregii filosofii eline, care nu va cunoaște o reală disociere a eticului și esteticului, deci o definiție a specificului acestuia și o justificare a unei științe aparte a domeniului artei și frumosului.

Idei estetice incluse în filosofia lor întâlnim, de asemenea, la Heraclit, Empedocle, Leucip și Democrit. Acesta din urmă acorda o mare valoare *frumosului* în considerațiile sale etice. După cum spunea el, „Nu trebuie să năzuiești la orice plăcere, oricare ar fi ea, ci numai la cea legată de frumos”. În aprecierea pe care e necesar s-o dăm frumosului în viață, Democrit pare să aprobe *utilitarismul* lui Socrate: „Refuză orice plăcere care nu este utilă.” Tot el a sesizat unul dintre cele mai importante componente ale frumosului formal: *măsura*. „În toate – spune el –,

numai măsura justă este frumoasă; excesul și lipsa îmi displac” sau „Dacă se întrece măsura justă, cele mai plăcute lucruri devin cele mai neplăcute.”

## 2. ETAPA SOCRATICĂ

Cel care a pus pentru prima dată în filosofia greacă problema definirii frumosului ca atare, formularea conceptului de *frumos*, și pe lângă aceasta și problema *artei*, a fost Socrate, despre care avem referințe lăsate, după cum se știe, de Xenofon și Platon. Asemenea întregii gândiri grecești, Socrate vede arta ca o specie a producției meșteșugărești, iar frumosul ca fiind determinabil prin criteriile *utilului*, *binelui* și, în același timp, al *plăcutului*.

Din discuția purtată cu Aristip și relatată de Xenofon, reies clar mai multe teze socratice cu privire la frumos:

- a) frumosul este obiectiv;
- b) frumosul există în foarte multe ființe și lucruri; el ia înfățișări diferite după factura și funcția acestor lucruri;
- c) frumosul e definit și considerat ca atare numai în limita utilității pe care o servește;
- d) binele și frumosul se identifică unul cu celălalt;
- e) privită astfel, frumusețea lucrurilor stă în potrivirea de ansamblu a părților în vederea realizării scopului ce le revine, în folosul omului

Tot Socrate este acela care schițează, înainte de Platon, o *ierarhizare a modalităților frumosului*: *frumusețea formelor* trebuie să exprime o frumusețe sufletească; *frumusețea artistică* trebuie să redea un ideal, întrevăzut în zona *binelui moral* și a *virtuții*, virtutea fiind frumusețea sufletului.

Spre deosebire de sofști, care profesau inexistența unor criterii general-valabile pentru adevăr, bine și frumos, Socrate căuta să demonstreze tocmai existența lor. Lui îi rămâne marele merit de a fi ridicat gândirea estetică pe o treaptă superioară, trecând-o de la nivelul întrebării „Ce este frumos?” la problema „Ce este frumosul?” Cu el începe, deci, procesul teoretic de formare a conceptului de frumos și, totodată, procesul de *meditație estetică*.

## 3. ESTETICA LA PLATON

Platon integrează conceptul de frumos în păienjenișul idealist al filosofiei sale, iar conceptul de artă îl tratează în funcție de ideile sale politice. Dialogurile în care Platon manifestă un interes crescut pentru problemele frumosului și arte sunt *Hippias Major*, *Ion*, *Gorgias*, *Banchetul*, *Republica*, *Fedru*, *Sofistul*, *Timeu*, *Legile*.

Frumosul este văzut de Platon ca una dintre Idei, ființe inteligibile, iar frumosul din lume nu e decât o palidă copie, datorită „participării”, a acestei Idei absolute a Frumosului. Deosebirea fundamentală dintre estetica lui Platon și aceea a lui Socrate stă în faptul că acesta din urmă nu cunoștea și nu profesa teoria Ideilor

ca existențe separate de lucruri și gândire, ca esențe perfecte, paradigmatiche, aparținătoare sferei inteligibilului. Din această teorie idealistă rezultă, pentru Platon, pe de o parte ipostazierea Frumosului în absolutul ontologic, iar pe de altă parte minimalizarea și chiar condamnarea parțială a artei ca redare mincinoasă și educativ dăunătoare a realului. Frumosul inteligibil fiind cel adevărat, frumusețea cosmică, umană și artistică este o frumusețe „de împrumut”, rezultatul „participării” la Idee.

Totuși, atunci când se referă la frumosul sensibil, Platon enunță câteva observații și idei nu lipsite de valoare și interes. Astfel, el enunță universalitatea sferei de prezență posibilă (în dozaje diferite) a frumosului: *frumusețea cosmosului* (problemă dezbătută în *Timeu*); *frumusețea lucrurilor, a formelor; frumosul moral; frumusețea științelor, a legilor; frumosul artelor*. Însă, așa cum Frumosul absolut este dominat de Binele absolut, ca Idee supremă, în ordine sensibilă frumosul este subordonat binelui. Artei îi revine îndatorirea permanentă de a fi moralizatoare, educativă în direcția formării caracterelor și constructivă politic prin militantismul ei pentru stabilitatea formelor de organizare statală existente (mai bine zis, a celor propuse de Platon, în regimul politic visat de el), prin respectarea moravurilor și virtuților consacrate. Ea trebuie să realizeze binele prin frumos, iar căutarea plăcerii estetice, a desfătării artistice, numai în măsura în care binele moral și interesul politic sunt servite.

Cu privire la elementele structurale ale frumosului, Platon se atașează observațiilor profunde făcute și de alții înaintea lui, după care frumosul ar consta din *unitate, ordine, armonie, simetrie, proporție, potrivire, regularitate matematică*. Dar toate acestea sunt numai condițiile sensibile sub care se manifestă prezența Frumosului (ca Idee) în lumea devenirii.

Misticismului platonician i-a căzut victimă și justa înțelegere a procesului creației artistice, în special cea poetică. După cum ni-l înfățișează el pe poet în dialogul *Ion*, nu artistul e cel care de fapt creează, ci prin glasul poetului se manifestă divinitatea însăși, care îl folosește pe acesta doar ca pe un instrument.

Contra artei în general și a artei timpului său în special, Platon ridică o serie de acuze grave prin care vrea s-o discrediteze, iar pe artiști, dacă e cazul, să-i alunge din cetate:

- a) arta este lipsită de evlavie, întrucât îi înfățișează pe zei ca decăzuți și imorali;
- b) arta invită și momește la o desfătare de natură să degradeze caracterele;
- c) arta nu ne dă o cunoaștere adevărată, pentru că ea redă doar fenomene și lucruri care nu sunt decât copii, umbre ale adevăratei realități;
- d) arta este o copie a unei copii.

Dar, așa cum idealismul filosofiei îl duse la denaturarea tratării estetice a frumosului, îngustimea și conservatorismul său politic îl făceau să fie nedrept cu arta.

#### 4. ESTETICA LA ARISTOTEL

Aristotel ne-a lăsat în domeniul esteticii o genială analiză a tragediei și numeroase reflecții despre artă și frumos, în scrierile intitulate *Politica* și *Retorica*.

Opera sa estetică principală este *Poetica*, scriere incompletă. Este de regretat pierderea unei alte scrieri, dedicate frumosului.

După cum filosofia aristotelică se deosebește radical de cea platoniciană prin renunțarea deschisă la teoria Ideilor, concepția ei despre artă și frumos va lua, la rândul ei, o poziție contrară, deși în multe părți Aristotel se folosește de meditațiile fostului său dascăl. O teorie a unui frumos transcendent, existent ca perfecțiune absolută, nu mai este posibilă la Aristotel – iată o primă și mare deosebire dintre ei în acest domeniu. Stagiritul va căuta frumosul cu precădere în concretul individual și mai ales în faptul artistic. Izvorul esteticii platoniciene este metafizic, al celei aristotelice este artistic.

Opunându-se lui Platon, Aristotel întreprinde reabilitarea artei. Artă este imitație (*mimesis*), dar nu o imitație mincinoasă; ea este copia unei realități, nu a unei aparențe. Artă este utilă, nu dăunătoare, chiar și atunci când nu-i dăm altă întrebuințare decât aceea de a ne face să ne petrecem plăcut timpul liber. Ea este utilă, într-un fel, și atunci, ca moment de odihnă și nobilă reconfortare.

Artă nu e produsul unui miracol supranatural, ci este un fenomen natural, explicabil prin cauze firești. Ea se bazează pe înclinația înăscută a omului spre imitație și pe darul, tot înăscut, al ritmului și armoniei. Ca să nu mai fie acuzată că e lipsită de evlavie, tragedia se cuvine să caute *imitarea unei acțiuni alese* și să țină seama de sensibilitatea spectatorului, oferind deznodăminte impregnate de omenie și dreptate. Acuza platoniciene că tragedia declanșează patimi josnice, Aristotel îi opune teoria *katharsisului*, a purificării de patimi prin emoția oferită de spectacolele tragice.

Deși Aristotel face o distincție între util și frumos, el nu se desprinde de linia generală a raportării frumosului la bine și la educativ. Convingerea lui este aceea că tocmai educația trebuie să cuprindă și activități care oferă o pură desfătare, aceasta fiind ceva nobil și demn pentru om. Dar nu orice fel de produse artistice; în educație, spune el (*Politica*), se primesc numai cântecele și armoniile care au un caracter moral.

Frumosul este definit de Aristotel tot prin *ordine, simetrie și limitare* (*Metafizica*, cap. XIII; *Poetica*, cap. VII), având o sferă de cuprindere universală. În *Retorica* îl relaționează la ceea ce e plăcut sau preferabil în sine, la ceea ce e lăudabil, întrucât este și bun. Tot ce spune Aristotel despre frumosul tragediei se plasează pe coordonatele estetice ale *organicității, ordinei, armoniei, limitei*, adică *măsurii*.

Aristotel s-a referit și la categoria de *comic*, comedia fiind pentru el „imitația unor oameni cu morală inferioară”. Ridicolul era considerat „un cusur și o urâciune fără durere”, care nu dăunează nimănui.

## 5. ESTETICA ÎN PERIOADA ELENISTĂ

După Socrate, Platon și Aristotel, cercetările în domeniul esteticii au continuat. Aici vom menționa doar două scrieri de mare importanță și câțiva gânditori care au tratat artă din punctul de vedere al teologiei și idealismului mistic.

Prima dintre aceste scrieri este *Tratatul despre sublim*, considerat o lucrare deosebit de valoroasă și interesantă, „un opuscul bogat în intuiții de geniu, în care vechile cadre ale formalismului se rup și apare adevărata critică de artă”, după spusele acad. C. Balmuș. După o tradiție bizantină de valoare îndoielnică, lucrarea ar fi aparținut lui Dionysios sau Longinus. Cercetările filologice au dovedit însă că a fost scrisă de un autor neidentificat încă, pe la mijlocul sec. I e.n.

A doua este *Tratatul despre stil* al unui anume Demetrios – altul decât cei cunoscuți (Demetrios din Phaleron sau Demetrios din Tarsos) –, scris pe la sfârșitul sec. I. e.n. Autorul pare să fie un peripatetician stoicizant, aflat mai ales sub influența lui Teofrast, care scrisese și el un celebru tratat despre stil, remarcat de critica de mai târziu, însă apoi pierdut.

## 6. ESTETICA ÎN EVUL MEDIU

În Evul Mediu, cultura a luat un caracter teologic. Reprezentant al ideilor estetice teologale este, printre alții, Tertulian (155–220), care neagă valoarea artei antice și condamnă spectacolele teatrale, declarându-le ca fiind mincinoase, adică emanând sentimente închipuite. Estetica teologală, în general, va respinge ficțiunea și va cere veridicitate, redarea evenimentelor reale, istoric și factual.

Plotin (204–270) axează problemele artei și frumosului pe platonism și aristotelism, în cadrul concepției sale mistice de factură neoplatonică și cu puternice influențe orientale.

După Plotin, în evoluția ideilor estetice se plasează Augustin (354–430). Și pentru el, frumusețea este ceva ce aparține lumii, dar cauza acestei frumuseți este Dumnezeu. Opera de artă nu se cuvine să aducă altă desfătare decât aceea a gândului religios; artei îi este astfel rezervată o funcție utilitară ideologic-religioasă. În general, teologii medievali au în centrul concepției lor estetice ideea mistică de divinitate, prin care caută să explice prezența și funcția frumosului în lume. Ea se găsește încă la Ioan Chrysostomul, Efrem din Siria, Grigore din Nazianz, Grigore din Nisa, Vasile cel Mare, ca și – mai târziu – la Francisc din Assisi și continuatorul său, Bonaventura. După toți aceștia, frumusețea și armonia lumii sunt argumente pentru existența divinității și totodată căi spre aceasta.

Toma din Aquino (1225–1274) acorda frumosului o funcție etic-religioasă, prin îndepărtarea acestuia de tentațiile pământești și facilitarea drumului spre credință. Plăcerea pe care ne-o oferă lucrurile prin frumusețea lor nu este o plăcere senzorială, ci una *intelectuală*. Frumosul ne procură o plăcere fără dorință; el este o plăcere dezinteresată, care pătrunde în corp mai ales pe calea vizuală, iar văzul este simțul cel mai dezinteresat, fiindcă se plimbă numai deasupra lucrurilor, nu le consumă. Frumosul suprem este *frumosul sufletesc* (*spiritualis pulchritudo*), în care se îmbină frumosul și binele, separate până atunci de dorință.

Toma din Aquino cerea artei perfecțiune și utilitate, participare la trebuințele omului, în sensul de a-i face viața mai bună. Cerința aceasta corespundea stării artelor

și meșteșugurilor în Evul Mediu: artiștii și meseriașii trebuiau să producă obiecte foarte solide, greu casabile; *frumosul* trebuia să se îmbine numaidecât cu *practicul*.

Arta este una dintre modalitățile creației care urmează celei divine și creației naturii. Ea este o specie a acelei *virtus creativa* lăsată de Dumnezeu în adâncul naturii. Încă Hugues de Saint-Victor (1096–1141) spusese că Dumnezeu nu și-a încheiat creația în ziua a șaptea; lăsând lucrul, a dat dispoziție ca natura să-l continue. La rândul ei, arta este o continuare a creației naturale, o creație conștientă dusă la bun sfârșit de liberul arbitru al artistului. Prin artist creează, de fapt, forțele misterioase ale naturii.

Gânditorii medievali nu acordau atenția cuvenită imaginației creatoare; despre ea se vorbea foarte puțin în psihologia timpului și chiar în scrierile lui Toma din Aquino. Arta în general este rezultatul și fructul reflecției, care implică o cunoaștere a legilor naturii și a legilor particulare fiecărei arte speciale. Înarmat cu aceste reguli, artistul imită natura pe cât e posibil acest lucru, dar el îi imită activitatea, nu opera. Evul Mediu s-a ocupat și de frumos, dar și de relația lui cu utilul și cu *eticul*, care devine unul dintre criteriile de apreciere al frumosului. Astfel, în conformitate cu etica teologică, pentru Toma din Aquino frumusețea corpului este o *frumusețe blestemată* (*pulchritudo corporis est pulchritudo maledicta*).

Arta propriu-zisă nu era bine privită de biserică. Apărute pe la sfârșitul Evului Mediu, artele liberale erau admise pentru laici, mai ales pentru poporul simplu, față de care ele puteau fi o poartă a cunoașterii, o delectare studioasă. Clericii, în schimb, erau obligați să se delecteze cu o activitate superioară – *contemplarea lui Dumnezeu*.

Deci, medievalii nu concepeau nici arta, nici estetica drept ceva dezinteresat. Arta se confunda, pentru ei, fie cu meseria, fie cu contemplarea divină, deci tot cu ceva utilitar. Totuși, unele observații făcute de marii scolastici nu sunt lipsite de interes. Însuși Toma din Aquino începuse să dea importanță frumosului senzorial și să-l definească pe acesta ca atare: „Frumos este – spune el – ceea ce produce plăcere atunci când este perceput”. Sau, cu altă expresie: „Se numește frumos ceea ce place atunci când este văzut.” Ca teolog, el nu putea să renunțe la ideea că frumusețea supremă aparține lui Dumnezeu și că omul nu o poate contempla decât contopindu-se cu aceasta, dar acceptă că frumusețe au și lucrurile sensibile, o frumusețe care constă din *integritate, armonie și strălucire* (claritate).

## 7. ESTETICA ÎN RENĂȘTERE

O nouă etapă în dezvoltarea esteticii aduce epoca formării relațiilor capitaliste. În secolele XV și XVI, apare fenomenul cultural numit *Renășterea*, într-o perioadă de avânt și progres al culturii. Noul spirit se manifestă printr-o mare dorință de a cunoaște, prin descoperiri tehnice, expansiunea spiritului inventiv și naturalism. Pictura începe să părăsească modelul creștin, scopurile artei devin autonome; arta devine laică. Esteticul începe să predomine asupra predicăției morale în artă. Deși era pictor de inspirație religioasă, Perugino (1446–1524) n-a

vrut să creadă niciodată în nemurirea sufletului, iar Leonardo da Vinci (1452–1519) n-a vrut să afle de credința catolică decât pe patul de moarte.

Arta Renașterii glorifică frumusețea sensibilă, ființa umană; ea nu mai este un mijloc în serviciul teologiei, ci începe să-și aibă scopul în ea însăși. Așa cum remarcă Engels, Renașterea avea nevoie de titani și i-a creat: titani ai gândirii, ai pasiunii, ai caracterului, ai multilateralității și erudiției.

Anumite idei estetice importante găsim la Dante Alighieri (1265–1321), promotor al Renașterii, care a încercat o primă clasificare a stilurilor literare (tragic, comic, elegiac) și a propus introducerea noilor limbi naționale în literatură. Marco Girolamo Vida (1480–1566) a scris prima poezie renascentistă, cu caracter normativ, după modelul poeziei lui Horațiu. Obiectul poeziei sale este mai ales cercetarea condițiilor necesare procesului formării poetului. Poetica lui Vida, scrisă în limba latină, distinge două etape în formarea unei opere poetice: mai întâi, exprimarea ideii în proză, iar apoi, transpunerea ei în versuri.

Un interes deosebit prezintă și ideile estetice ale lui Leon Battista Alberti (1404–1472) și Leonardo da Vinci. Alberti opune gândirii medievale o estetică a perfecțiunii, prin identificarea *frumosului* cu *perfectul*. A scris *De statua* (1434) – *Despre sculptură*, *Elementa picturae* (1435–1436) – *Elementele picturii*, *De pictura* (1435) – *Tratat despre pictură*, *De re aedificatoria* (1452) – *Arta de a construi*. Specialitatea sa principală era arhitectura. Estetica lui e considerată o adevărată răspântie în istoria acestei discipline. Pentru el, arta nu mai este *ancilla theologiae*, ci devine independentă, ca și conceptul de *frumos*. Astfel, frumosul nu mai are drept criteriu utilul sau agreabilul; frumosul e *concinntas*, adică perfectul.

Unii comentatori au vorbit chiar de „modernismul” lui Alberti, iar *Tratatul despre pictură* e declarat uneori o „Magna Charta” a Renașterii artistice în Italia. Unele teze din această lucrare anunță răsăritul spiritului clasic. El are, firește, și destule elemente din estetica antică (s-a aflat sub influență platoniciană și chiar pitagoriciană), precum și unele elemente din gândirea medievală. Dar el rămâne cu precădere un premergător al lui Leonardo în marea lui inovație de a face apel la experiență, la studiul concretului, al lumii reale, și a respinge orice autoritate. Alberti, care era, cu precădere, arhitect, își bazează creația pe studiul minuțios al realului, al înfățișării lui concrete și exacte, firești. Îl premerge pe Leonardo și prin caracterul enciclopedic al geniului său creator; este primul *uomo universale* care studiază diversitatea disciplinelor cu o neobosită curiozitate.

Leonardo da Vinci consideră arta ca inseparabilă de știință, ca o aplicare a acesteia. În concepția lui, artistul trebuie să se conducă după natură, căreia să-i adauge umanitatea idealului său. Arta avea pentru el o importantă funcție gnoseologică, pentru că ea surprinde din realitate și ceea ce știința nu poate sesiza, adică *frumusețea formelor*.

În general, Renașterea aprecia că frumosul este obiectiv, că arta reproduce realitatea, iar obiectul ei prin excelență trebuie să fie *omul*. De aici rezultau importanța care se acorda *veridicității* artei, precum și interesul mare pentru știință, pentru tehnica artei, pentru realismul redării artistice. Acest realism nu se extindea niciodată până la naturalism. Perfecțiunea – idealul căutat de artiștii Renașterii – nu

se rupea de realitate, de firesc și naturalețea imaginilor. Întoarcerea spre natură, firesc, măsură și bun simț este o recomandare strălucit făcută de marele Shakespeare în indicațiile pe care le dă actorilor în cunoscuta scenă din *Hamlet*: „Spuneți tirada, vă rog, așa cum v-am arătat, cu limbă firească... Nu despicați aerul, așa, cu mâna. Fiți liniștiți... Dar nici să fiți reci, lăsați-vă călăuziți de discreție. Măsurați gestul pe temeiul cuvântului, cuvântul pe felul gestului, având mai cu seamă grijă să nu depășiți natura... Depășirea naturii e totdeauna alături de scopul pe care și-l propune teatrul care, și la începutul lui, ca și azi, era și este oglinda acestei naturi, năzuind să arate virtutea sub adevărata ei înfățișare, viciul sub propriul său chip, adică să ne redea manierele timpului în care se petrece piesa”.

#### 8. ESTETICA CLASICISMULUI. ILUMINISMUL

În secolul al XVII-lea, preocupările cele mai importante în domeniul esteticii le găsim în Franța, în cadrul doctrinei estetice a clasicismului. Clasicismul se constituie ca doctrină în condițiile absolutismului monarhic în ordine politică, ale unei înfloriri a producției în ordine economică, ale dezvoltării științei și predominării raționalismului în ordine teoretică. Pe plan artistic, secolul e dominat de literatură, teatru și arhitectură, așa cum în Renaștere dominaseră artele plastice. Teoria clasicismului a fost elaborată în sfera literaturii, în primul rând a dramaturgiei.

Secolul al XVII-lea francez este secolul raționalismului pur, în sine, care domină și asupra artei; pentru artiștii și esteticienii din acest timp, arta și frumosul constau din reprezentarea directă, clară și distinctă a adevărului, după celebra deviză a lui Boileau: „Frumos este numai adevărul, numai adevărul este plăcut (aimable).”

Dominația raționalismului aduce un fel de legiferare a artei; aceasta e chemată să servească regelui, moralei constituite și religiei. Sfera senzorialității fiind subordonată rațiunii, legile, normele, ordinea acesteia trebuiau să se impună și în artă. Desigur, ea e menită să desfășoare, dar e chemată mai ales să *corecteze*. Oarecum, arta se tehnicizează: literatura e lipsită de lirism, poezia este fabricație de versuri, teatrul e operă de geometrie, de jucători de șah. Grija pentru corectitudine și legalitatea formei are întâietate în raport cu conținutul – unitatea de timp, loc și acțiune, în teatru. Artele plastice sunt și ele ierarhizate, disciplinate, ca întreg regatul; există chiar și un Ludovic al XIV-lea al artelor: Le Brun. Stilul e nobil, grav și majestuos, impregnat de ordine, măsură, normă, rațiune. Canonul pătrunde în muzică, în balet, în operă. Rațiunea, cu prescripțiile și spiritul ei de ordine, pătrunde și în sfera acțiunii asupra naturii: în grădini, arborii sunt ajustați, siliți să ia forme raționale, geometrice; sunt înlăturate depășirile și abundența; grădinile nu mai aparțin naturii, ci cerințelor sociale.

În sec. al XVII-lea nu există esteticieni propriu-zisi, ci numai artiști care au meditat asupra artei lor și au scris dogmatic și teoretic despre ea. Acest secol continuă să fie, ca și sec. al XVI-lea, dominat de poetica aristotelică, al cărei text a fost tradus pentru prima dată la Veneția, în 1498. Neînțelegând cu exactitate gândul

lui Aristotel, autorii secolului al XVII-lea au făcut din estetica lor o disciplină normativă și nu descriptivă, o disciplină care prescrie, edictează legi. Ei recunoșteau intervenția talentului în actul de creație (încă din antichitate, Horațiu atrăsese atenția că „*poeta nascitur*”), dar credeau că și în acest domeniu operează legi raționale.

Deși nu pe deplin unitară, estetica secolului al XVII-lea caută să realizeze sinteza naturii cu rațiunea și cu morala: arta trebuie să fie veridică, morală și rațională. Secolul a cunoscut, însă, și unele poziții neconformiste în raport cu aceste prescripții principale. Astfel, poetul Chapelin (1595–1674) acceptă principiul imitației, dar pretinde să nu se imite decât ceea ce e bun, restrângând astfel caracterul realist al artei. Alexandre Hardy (1570–1631) acceptă drept criteriu în teatru *gustul public*: tot ceea ce e aprobat de moravuri și obișnuință și place gustului public devine mai mult decât legitim. Contemporanul său Lope de Vega (1562–1635) propune și el – cu vădită ironie – acceptarea drept criteriu a gustului public. În *El arte nuevo de hacer comedias* (1609), el propune teatrului să caute să placă publicului, „să obțină aplauzele mulțimii, căci publicul este acela care-și plătește prostiile. E just ca el să fie servit pe placul său.”

Heinsius (1580–1655), în *De tragediae constitutione*, nu-și manifestă decât o foarte limitată încredere în valoarea regulilor tragediei; ele n-ar reprezenta decât o *utilitate negativă*. Dramaturgului nu i se poate impune ce anume trebuie să facă. Scudery, poet dramatic și romancier (1601–1667), susține că verosimilul e acela care trebuie preferat adevărului, ori de câte ori adevărul e contrar rațiunii sau societății, cuviinței ori regulilor artei.

Raționalizarea și canonizarea artei și-au avut, deci, în acest secol, opoziții săi. Aceștia s-au străduit să scoată în evidență faptul că nu există un singur tip de artă și că a încerca să impui peste tot aceleași reguli raționale înseamnă moartea artei. Își face loc, totodată, și un anumit simț istoric, așa cum întâlnim la autorul dramatic François Ogier, care atrăgea atenția că frumosul e simțit și conceput diferit de la o epocă la alta și de la un popor la altul.

Filosofii propriu-ziși ai secolului au avut, firește, o anumită influență asupra gândirii estetice. Mai întâi se cuvine să ne gândim la Descartes (1596–1650), părintele raționalismului francez și european, care a scris un *Abrégé de musique – Compendiu de muzică* (1618), în care se dovedește interesat de legile matematice cărora li se supune muzica; apoi la Pascal (1623–1662), care în *Discursul asupra pasiunilor iubirii* (1652) caută esența și elementele frumosului.

Reprezentantul cel mai de seamă al clasicismului francez rămâne însă Boileau (1636–1711). Cu toate că, după opinia lui, operele artistice își iau strălucirea și valoarea din rațiune, că trebuie să cuprindă o gândire clară și precisă, că numai adevărul e frumos, el nu sacrifică cu totul opinia emisă în secolul precedent de poetul Ronsard (1524–1585), într-un *Abrégé poétique – Compendiu poetic*, că invenția, nu imitația, face pe cineva poet adevărat. Boileau se simte și el obligat să invoce facultatea de creație și invenție, să recunoască o parte de sensibilitate și de forță creatoare inconștientă și o parte de „dar” ireductibil la claritatea inteligenței, la

cunoașterea distinctă. Într-unul din versurile *Artei poetice*, el vorbește de steaua care-l face pe cineva poet din naștere.

Dar Boileau prescrie artei reguli rigide, cum este, pentru dramaturgie, regula celor trei unități: de timp, de loc și de acțiune. Poetul e chemat să studieze natura, să exprime adevărul și, pentru a distinge adevărul de eroare, e nevoie de acțiunea rațiunii. Înțelesul pe care el îl dă conceptului de „natură” se referă la sentimentele și pasiunile autentice ale inimii omenești, care trebuie să exprime ceea ce este mai general-uman și mai general-inteligibil. Drept criteriu de apreciere, el propune măsura în care operele artistice au reușit să se apropie de modelele antice. Cât despre criteriul de apreciere a valorii operelor, numai posteritatea este în măsură să dea un verdict echitabil. Vechea și constanta admirație arătată operelor unui scriitor sunt, pentru Boileau, semne neîndoielnice că trebuie, la rândul tău, să le admiri.

Amăgindu-se că criteriile artei și frumosului sunt aceleași în toate epocile, Boileau codifica prin regulile artei sale poetice gustul generației sale, gustul epocii lui Ludovic al XIV-lea.

Scriitorii care îi urmează, în Franța, vor modifica încetul cu încetul sensul principiilor enunțate de clasicism. A fi natural va începe să însemne a copia integral realul, a insista asupra individualului, asupra a ceea ce e distinctiv, nu general. *Rațional* nu va mai însemna ceea ce reprezintă acordul tuturor, ci ceea ce e conform rațiunii personale a scriitorului eliberat de prejudecăți. În locul *tipului universal*, se va căuta *individualitatea unică excepțională*. Însuși adevărul nu va mai fi căutat în abstracția intelectuală, ci în fenomenul sensibil. Se va face trecerea spre o perioadă în care vor predomina mai mult realismul și romantismul.

Clasicismul are și unele merite, care se cuvin menționate. Făcând din rațiune criteriul principal în artă și estetică, el lovește puternic în teoria medievală a criteriului religios. Multe dintre normele formulate de clasicism își păstrează și astăzi valoarea teoretică și practică, cum ar fi: caracterizarea precisă a tipurilor; armonia structurală a operei; claritatea și exactitatea limbajului; veridicitatea și autenticitatea. Chiar și regula celor trei unități – atât de combătută de romantici – își are sâmburele ei rațional: cerința de a ține seama de conexiunea spațio-temporală a fenomenelor zugrăvite.

Estetica iluminismului își afirmă ideile mai întâi în Anglia, țara care a cunoscut în secolul al XVIII-lea cea mai avansată dezvoltare economică și culturală, țara în care s-au dezvoltat cel mai mult, în epoca modernă, materialismul și empirismul. Estetica iluministă engleză s-a străduit să reabiliteze arta reliefând caracterul ei educativ, în special al teatrului. Frumosul e tratat în strânsă legătură cu morala, el e văzut uneori ca o cale spre virtute sau ca virtutea însăși.

Dintre esteticienii iluminiști englezi s-a remarcat Shaftesbury (1671–1713), ale cărui idei le-a preluat Hutcheson (1694–1747); aceștia i-au influențat mult pe iluminiștii francezi și germani, în special pe Diderot, Herder și Schiller.

Categoria estetică pe care o analizează cu precădere Hutcheson este *frumosul*, dezinteresat, disociat de plăcut și util; se evidențiază astfel elementul afectiv ca mijloc de percepere și criteriu al frumosului. Or, frumosul rămăsese neglijat ca

temă estetică în Evul Mediu și până la începuturile secolului al XVIII-lea. Hutcheson și-a expus ideile estetice într-o lucrare apărută anonim în 1725, cu titlul *Cercetări asupra originii ideilor noastre de frumusețe și virtute*: „De câte ori – observă el – nu ni se întâmplă să neglijăm ceea ce e util și convenabil pentru a obține ceea ce e frumos, fără să urmărim alt avantaj decât plăcerea care însoțește ideile pe care le produce în noi obiectul!... Sentimentul frumuseții obiectelor e foarte diferit de dorința ce o avem de a le dobândi.” Autorul englez surprinde și unele elemente structurale ale frumosului, cum sunt simetria și acordul varietății cu unitatea. În cele din urmă însă, cercetarea lui sucombă într-o teodicee: ca unitate în diversitate, frumosul ar atesta o ordine universală care presupune o cauză inteligentă, o Providență.

Un alt estetician iluminist englez este Home (1696–1783), care critică teza clasicistă a celor trei unități și susține misiunea moral-educativă a artei. El leagă determinarea frumosului de impresia plăcută pe care ne-o procură perceperea lui. De asemenea, Burke (1729–1797) și-a expus concepția în lucrarea *Cercetare filosofică asupra originii ideilor noastre de sublim și frumos* (1756), în care întreprinde o analiză psihologică, criteriul frumosului fiind declarat a fi gustul. În analiza frumosului, Burke distinge șapte elemente obiective: 1) dimensiunile mici ale obiectului; 2) suprafața netedă; 3) varietatea părților; 4) echilibrul între părți; 5) caracterul delicat al structurii; 6) coloritul deschis și pur; 7) armonia culorilor.

Burke i-a influențat puternic mai ales pe Herder și Kant. Lipsa lui fundamentală – pe care o împărtășește cu ceilalți teoreticieni ai artei din secolul al XVIII-lea în Anglia – stă în faptul că nu studiază conținutul social al categoriilor estetice, ci consideră omul în abstract, ca o ființă cu anumite trăsături psihice veșnice.

Lucrări de estetică a mai publicat, în Anglia, pe la mijlocul secolului al XVIII-lea, cunoscutul filosof idealist agnostic David Hume (1711–1776): *Criteriul gustului, Despre tragedie, Despre elocvență, Despre caracterul delicat al gustului și al pasiunii*. În concepția sa, frumosul nu are baze obiective, „nu este o însușire a lucrurilor însele; el există numai în conștiința celui ce observă, iar fiecare conștiință sesizează o anumită frumusețe.” Cu aceasta, Hume dă rămadă, de fapt, drepturile esteticii de a fi o știință.

În ansamblu, estetica iluminismului englez este o expresie a burgheziei puternice din Anglia secolului al XVIII-lea. Ea are ca trăsături pozitive un anumit ton optimist, o înclinație spre aprecierea rolului etic-educativ al artei, spre un anume senzualism. Prin aceste trăsături, ea a reușit să influențeze arta realistă din Anglia și pe o serie de gânditori din Franța și Germania, servind drept izvor al esteticii iluministe din aceste țări. Iluminismul francez a înregistrat în rândurile sale cunoscute nume de scriitori și gânditori ca: Voltaire (1694–1778), Montesquieu (1689–1775), Rousseau (1711–1778), dar în domeniul estetic s-au remarcat mai ales pastorul André (1675–1764), abatele Du Bos (1670–1742) și, mai presus de toți, Diderot (1713–1784). Pastorul André aparține, desigur, curentului iluminist, dar a lăsat observații estetice în lucrarea *Eseu asupra frumosului* (1741) și a făcut o încercare de definire a stilului. Abatele Du Bos se ocupă de problemele principale

ale esteticii în lucrarea *Reflexii critice asupra poeziei și picturii* (1719), în care insistă mai ales asupra frumosului și însușirilor creatoare ale artistului, precum și asupra fenomenului artistic. În analiza procesului de creație, atenția lui se îndreaptă spre dotarea naturală a artistului, încercând o definire a geniului și o analiză a condiționărilor lui materiale și sociale.

Reprezentantul cel mai de seamă al iluminismului în domeniul ideilor estetice în Franța este Diderot. Dintre principalele sale scrieri în acest domeniu, notăm: *Tratatul despre frumos* (1751), *Scrisoare despre surdo-muți* (1751), *Eseu asupra picturii* (1761), *Paradox asupra actorului* (1769?). Ideea esențială care domină întreaga operă estetică a lui Diderot este aceea că arta e imitație a naturii și că, de fapt, ea nu trebuie să imite adevărul, ci verosimilul. De aici decurge întreaga sa teorie a artei și a frumosului, frumosul fiind pentru el conformitatea imaginii cu obiectul.

Tratând raportul dintre frumos, bine și util, Diderot subliniază funcția social-morală a artei: arta contribuie la îmblânzirea moravurilor – cum spuneau și gânditorii englezi –, dar el îi atribuie o misiune social-politică și una dinamică, în conformitate cu spiritul revoluționar al veacului, aceea de a combate lipsurile și nedreptățile social, de a judeca stările politice, a fi o îndrumătoare a omenirii pe calea binelui.

Diderot este un adversar al artei pentru artă. „Orice lucrare de sculptură sau pictură, scrie el, trebuie să fie expresia unei importante maxime pentru spectator, fără de care ea e mută.” Frumosul și binele se reduc la util; această idee și-o exprimă încă în 1745, în *Eseu asupra meritului și virtuții*. Cu deosebire, Diderot insistă asupra moralismului artei: „A face ca virtutea să fie prețuită, viciul odios, ridicolul evident, iată proiectul oricărui om cinstit care ia în mână penița, penelul sau dalta.”

Deși nu recomandă o imitare prea îndeaproape a naturii, Diderot rămâne un clasicist prin cerința ca arta să exprime adevărul prin imitarea naturii și a clasicilor („Nu voi osteni niciodată să strig francezilor noștri: «Adevăr! Natură! Antici! Sofocle, Filoctet!»”).

Gândirea estetică din Germania a fost influențată, în prima jumătate a secolului al XVIII-lea de raționalismul francez și de empirismul englez; în a doua parte a acestui secol, esteticienii germani au trecut la sinteze originale. Însuși sistemul lui Leibniz este impregnat de elemente estetice. Acest gânditor se ocupă de contemplație, plăcere estetică și frumos, în scrierea *La Béatitude* (1710–1711) și în *Monadologia* (1714). Sfera esteticului nu este, însă, suficient degajată de aceea a eticului. Orice frumusețe rezidă în *ordine*, care, corelată cu *frumusețea* și *perfecțiunea*, trezește *dragostea*. Frumusețea declanșează în noi un elan spre bine, ea creează virtute.

Estetica lui Leibniz i-a influențat pe Kant, Schelling și Hegel. Anumite probleme ale esteticii au fost studiate, separat și sporadic, de unii publiciști și literați. În 1727, König a examinat problema gustului, pe care o vor relua Gottsched (1700–1766) și alții.

Gottsched a publicat în 1730 un *Eseu al unei poetici critice*, lucrare intelectualistă, cu un anumit succes la început. Pentru autorul acestei scrieri, tehnica oricărei arte se învață și comportă legi ineluctabile. El a căutat să dea și o

definiție a frumosului, găsiind-o în „legătura multiplului și armoniei”, ceea ce, desigur, nu aducea vreo noutate. Referindu-se la problema gustului, se constată că în acest domeniu oamenii au, de obicei, păreri opuse. De aceea, el propunea drept criteriu de apreciere *judicata*, care e în măsură să stabilească acordul operei cu regulile artei și cu afirmațiile măștrilor.

Ideile lui Gottsched au fost reluate de elvețianul Bodmer (1698–1783), care confirmă și el concepția intelectualistă în *judicata* estetică: „*Judicata* senzației este subiectivă, arbitrară, aservită modei. *Judicata* rațiunii procedează după legi determinate și are o valoare universală.” Plăcerea pe care ne-o procură poezia – consideră Bodmer – nu izvorăște imediat din senzație, ci din reflexie, iar senzația este o consecință a acesteia.

Mult mai dezvoltată este estetica germană în partea a doua a secolului al XVIII-lea. Între 1750 și 1758 apar cele două volume ale *Esteticii* lui Baumgarten, în care frumosul e considerat ca făcând parte din zona senzorială de cunoaștere, inferioară treptei logice – zonă rezervată esteticii. Baumgarten înțelegea greșit obiectul esteticii, făcând din această disciplină o gnozeologie de rang inferior. El a avut, totuși, meritul de a introduce termenul de *perfectiune* ca ideal al cunoașterii estetice care, în felul acesta, se confunda cu frumosul. Pentru el, obiectul esteticii era frumosul natural, văzut în mod idealist, ca produs al spiritului. Altă insuficiență a esteticii lui Baumgarten stă în excluderea artei din sfera esteticii, deci a frumosului artistic. El opune prea tranșant cunoașterea logică și cea senzorială, emotivul și raționalul.

Un reprezentant de seamă al iluminismului german în estetică a fost Winckelmann (1717–1768), mare admirator al artei antice, care găsea că idealul de frumusețe se manifestă prin linie și contur. *Frumusețea* era pentru el scopul și factorul central al artei; ea e cunoscută și prinsă printr-un simț al frumosului care este și înăscut, dar care se dezvoltă prin instrucție și educație.

Lessing (1729–1781) s-a opus esteticii clasiciste, cerând o artă cu conținut contemporan. Opera lui capitală este intitulată *Laocoon*, în care pledează pentru o distincție a specificului artelor între ele. El constată „instantaneitatea” artelor plastice, care denotă o sferă mai restrânsă a lor, în timp ce poezia are o sferă mult mai largă decât a picturii. Poezia receptează frumuseți pe care pictura nu e în stare să le sesizeze; ea aduce mai multă viață, mișcare, schimbare. Tot în opoziție cu clasicismul, care unifica frumosul și adevărul, Lessing face din primul principiul artelor plastice, iar din al doilea principiul poeziei.

Lessing este cel dintâi scriitor german care a pus problema caracterului popular al artei, dezvoltând în același timp idei estetice realiste în lucrările sale *Scrisori despre literatura germană contemporană* (1759–1765) și *Laocoon* (1766). Într-o altă lucrare celebră, *Dramaturgia de la Hamburg* (1767–1769), el se referă la problemele generale ale artei și trasează cu fermitate misiunea educativă a acesteia. Astfel, artistul are misiunea „să ne învețe ce trebuie să facem și ce să nu facem; el este dator să ne arate adevărata esență a binelui și răului, a decentului și a ridicolului, să ne înfățișeze partea frumoasă a celui dintâi, în toate conexiunile și

consecințele sale... și să ne lămurească partea urâtă a celui din urmă...” Teatrul trebuie să fie educativ, iar poezia să-i facă pe oameni mai buni; teatrului îi revine mai ales sarcina răspândirii ideilor iluministe, fapt pentru care i se cere autenticitate, veridicitate.

Încă în vremea lui Lessing, în Germania s-a desfășurat un renumit curent literar, în cadrul iluminismului, denumit „Sturm und Drang” („furtună și avânt”), al cărui reprezentant de seamă a fost Herder (1744–1803). Ostil orânduirii feudale, Herder a elaborat, într-o serie de lucrări, principiul tratării istorice a fenomenelor artistice. În concepția lui, poezia nu e produsul unei personalități „culte”, ci al unor popoare, pentru că în ea se reflectă moravurile și condițiile de muncă ale acestor popoare. Înțelegerea oricărui fenomen artistic n-o putem avea decât dacă studiem condițiile în care a apărut el. Marii creatori sunt produsul epocii lor. La baza poeziei culte stă poezia populară, creația populară, pe care Herder o apreciază în mod deosebit. Prin această atitudine a lui se manifesta mișcarea populară de eliberare din țările europene, inclusiv din Germania, din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. În importanta sa scriere *Kalligona* (1800), Herder critică estetica lui Kant și se declară adept al idealurilor revoluției franceze.

Un alt reprezentant de seamă al esteticii iluminismului german a fost Forster (1754–1794). Materialist, ateu și democrat-revoluționar, Forster considera că misiunea principală a artei constă în a propaga ideile înaintate, a-i îmbogăți pe oameni cu idei noi, a cultiva în ei simțul frumosului. Arta redă viața, dar n-o copiază pur și simplu, ci o înobilează, o purifică, poetizând-o.

Ideologia iluminismului german a fost continuată și îmbogățită de doi gânditori și geniali creatori în domeniul literaturii: Schiller și Goethe, amândoi aflați sub influența revoluției franceze.

Schiller (1759–1805) s-a ridicat chiar din primele sale drame (*Hoții*, 1781; *Complotul lui Fiesco*, 1783; *Intrigă și iubire*, 1784) împotriva orânduirii feudale. În ele se simte din plin spiritul de răzvrătire împotriva vechii orânduirii, de pe poziții burghezo-democrate.

În domeniul esteticii, el a scris în tinerețe *Teatrul german contemporan* (1782) și *Teatrul ca instituție morală*. El vede teatrul ca un mijloc de vehiculare a ideilor înaintate, de luptă contra viciului, a minciunii, a nedreptății. Teatrul împlânzește moravurile, stinge patimile dăunătoare și dă rafinament plăcerilor.

Cea mai importantă lucrare a lui Schiller în domeniul esteticii este scrierea *Scrisori despre educația estetică a omului*, în care caută determinarea specificului artei. El vede acest specific în „joc” și în „aparență estetică”: realitatea este produsul ei înseși, pe când aparența realității, inclusă în artă, este opera omului. În mod greșit, Schiller interpretează aparența estetică în sensul idealist-obiectiv de creație umană care tinde să se autonomizeze, întrucât ea n-ar reprezenta nici realitatea, nici adevărul („arta realizează adevărul numai rupându-se complet de realitate și devenind pur ideală”). În altă scriere, *Poezia naivă și poezia sentimentală* (1795–1796), el observă că artistul trebuie să meargă pe o linie de mijloc între copierea realității și idealizarea ei abstractă, întrucât „a înșira arbitrar

imagini fantastice nu înseamnă a te ridica în domeniul idealului, iar a reproduce realitatea prin imitare nu înseamnă a înfățișa natura”.

O contribuție importantă la dezvoltarea gândirii estetice mondiale a avut Goethe (1749–1832). Primul studiu în problemele artei l-a publicat în 1771, sub titlul *La aniversarea lui Shakespeare*.

Doctrina estetică a lui Goethe pornește de la Herder; ea este expusă într-o serie de lucrări ca *Sans-culottismul literar* (1795), *Introducere la Propilee* (1798), *Despre Laocoon* (1798), *Adevărul și verosimilul în artă* (1798) și altele. Una dintre ideile sale fundamentale este și aceea că arta e în funcție de societate, de realitate. Shakespeare, spune Goethe, nu putea să apară în altă epocă, pentru că măreția operei sale ține în parte de măreția epocii în care a trăit. Condițiile exterioare au o influență substanțială asupra creației unui artist; nu este el acela care creează aceste condiții ale vieții în care trăiește, în care-și desfășoară activitatea, de aceea chiar geniile au unele scăderi sau realizări deosebite datorită epocii în care trăiesc. Numai o națiune aflată la un mare nivel de înflorire economică și culturală, într-o epocă plină de fapte mărețe, de gânduri și sentimente înalte, așezată pe o bună tradiție culturală, este în măsură să dea un scriitor remarcabil.

Principala preocupare pe care Goethe o recomandă artistului este aceea de a urma natura, de a o studia și reproduce. Între artă și știință el nu vedea o separație capitală, ci doar forme diferite ale activității cognitive. Geniul trebuie să exprime adevărul, iar arta să ne dea cunoașterea a ceea ce este esențial, general în realitate. El și numește arta „reflectare a vieții”, dar nu înțelegea prin *reflectare* o copiere aidoma, un naturalism, ci vedea în artă o îmbinare a generalului cu particularul. Este semnificativă în această privință afirmația sa că „particularul se supune veșnic generalului; generalul trebuie să se conformeze veșnic particularului”. O poziție înaintată a avut Goethe și în problema apropierei artei de popor, fiind împotriva idealizării patriarhalului învechit.

Dezvoltarea mai departe a gândirii estetice în Germania își atinge apogeul la filosofii clasici germani: Kant, Fichte, Schelling și Hegel. Ceea ce aduc ei nou și valoros este mai ales încercarea de a interpreta dialectic problemele esteticii.

Problemelor frumosului și sublimului, precum și altor considerații asupra artei, Kant le-a dedicat una dintre lucrările sale fundamentale, și anume *Critica puterii de judecată*, apărută în 1790. De problema frumosului și sublimului el se ocupase încă în 1764, în scrierea *Observații asupra sentimentului frumosului și sublimului*. *Critica puterii de judecată* vine să fundamenteze și mai mult distincția dintre cele două categorii estetice.