

RESTITUIRI

DIN ISTORIA ESTETICII ROMÂNEȘTI¹

– 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 „Babeș-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 referințelor bibliografice adoptat de autor. Textul publicat *supra* reprezintă conținutul notelor din manuscrisul care a stat la baza alcătuirii cursului de estetică al profesorului Dumitru Isac, susținut la Universitatea „Babeș-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 același timp, ele au o valoare aparte, întrucât dezvăluie stadiul intermediar al gestației unui material de specialitate, în procesul căutărilor autorului pentru cea mai bună soluție lingvistică, interpretativă ori argumentativă la un moment dat. Se poate presupune, așadar, existența unor diferențe semnificative între aceste însemnări și textul propriu-zis al cursului, discernabile din momentul în care acesta din urmă va fi fost identificat și analizat. Considerăm că, în pofida timpului scurs de la redactare, unele caracterizări, aprecieri și judecăți de valoare ale profesorului Isac la adresa operelor lui L. Blaga, N. Crainic, M. Ralea, C. Petrescu, T. Vianu și G. Călinescu își păstrează valabilitatea.

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 și meditația fenomenului artistic și estetic. Încă în 1924, în studiul său *Filozofia stilului*, el abordează în esență și cu finețe problema imaginii artistice, a noului în creație: a ceea ce numește 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 covârșitor dramatism – spune el în concluzie – silește 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, silește toate lucrurile să ia parte la marea lui dramă interioară” (*ibidem*, p. 8).

Blaga îl găsește 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 își 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 mișcarea spirituală a vremii s-a săvârșit în istoria artelor o vădită deplasare a conștiinței estetice” (*ibidem*, p. 9).

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

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

„Starea-revelație” e fenomenul psihic intens, nou și „necorcit” și observația lui trebuie să stea la baza cercetării psihologice a stării estetice. „Conștiința estetică trebuie prinsă în acele momente, când se deplasează, când se lărgeste. 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-și restrângă domeniul la artă prin ignorarea frumosului natural. El citează cu admirație 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 «amoral» 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 și de Oscar Wilde după care natura o judecăm prin artă, și 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 și respinge diverse teorii, cum este *teoria autoiluzionării conștiente* (Konrad Lange) și *teoria simpatiei* (Lipps, Volkelt), el revine la precizarea sa: „Greșeala ce s-a făcut până acum în psihologia esteticului e că s-a privit starea estetică coordonându-se altor stări, acte, procese de conștiință, cum sunt: sentimentul, imaginea, a percepția, tendința. În realitate «estetică» sau «estetic» pot să devină fiecare din aceste stări sau procese; totul atârână de modul cum ele se realizează – în sine sau în proiecțiune pe un plan de conștiință exterior lor. Esteticul e altoirea unui proces de conștiință pe alt proces” (*ibidem*, p. 32); „De aici rezultă că esteticul nu e decât un fel de a se realiza al oricărei stări de conștiință” (*ibidem*, p. 33).

În *Filozofia stilului*, Blaga remarcă existența în orice epocă a unor norme după care se conduc, mai mult sau mai puțin, artiștii în creația lor. El remarcă cu acest prilej prezența a doi factori: *social* și *psihologic-inconștient* care – acesta din urmă – ar acționa mai mult în cadrul inspirației: „Oricât de apropiată de inconștient ar fi creația inspirată, existența 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? Inconștientul va fi vast dezvoltat ca teorie a artei, a creației în general. Nu aceeași extensiune va lua-o însă și celălalt factor semnalat în *Filozofia stilului*. Se pare că acesta s-a pierdut pe drum, atrăgând firește anumite insuficiențe teoretice notabile.

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

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

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

În acest punct lectorul avizat cu privire la filosofia generală a lui Blaga înțelege îndată că se află în prezența 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 unității stilistice a acestei creații, găsiind-o într-o „atitudine spirituală în fața vieții și a lumii” (*ibidem*, p. 34).

Concluzia lui Blaga: „Estetica normativă e un non-sens, nu fiindcă normele ar fi temporale, cum susțin dușmanii 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 și ea pentru a integra estetica lui Blaga sau, mai degrabă, concepția lui despre artă, în filosofia culturii și în concepția lui filosofică generală.

În capitolul *Stiluri fundamentale*, Blaga se ocupă de stiluri și curente în artă, clasificate de obicei după apropierea sau îndepărtarea ei de natură. El menționează, 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 primește prin aceasta tacit teza că arta e în funcție de natură, fie în înțelesul de reproducere a ei, fie în înțelesul de reacțiune împotriva ei? Autonomia artei e primejduită astfel chiar și din partea celor ce luptă pentru ea” (*ibidem*, p. 42–43).

Pentru Blaga: „Rolul de căpetenie îl joacă în artă anumite *valori*, conștient sau inconștient acceptate, valori prin care e văzută nu numai natura, dar care arată calea și creațiunilor în afară de orice relațiune 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 cunoașterii, la care face apel ca la un argument, va susține că nici nu știe unde încetează receptivitatea și unde începe spontaneitatea în perceperea naturii; cu alte cuvinte, nu știm bine ce e obiectiv și 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 și muzica” (*ibidem*, p. 44).

El integrează încă de acum, din nou, creația artistică în creația omenească în general, atribuindu-i același impuls inițial: *nisus formativus*.

Există o tendință de a vedea lumea prin valoarea *individualului*: fenomenul individual e valoarea de bază a existenței. Din această viziune rezultă o știință descriptivă, de constatare, cel mult de reducere a multiplicității fenomenale la formule, concepte și legi. Conștiința e chemată să fie numai o înregistrare și 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 colectivității organizate. Artă 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 operația aceasta. Pentru o atare viziune, abstractul e un păcat de moarte al creației artistice.

O altă tendință modelează existența prin valoarea „tipicului”. Existența e redusă la *tipuri*; postulatele artei clasice (armonia, simetria, proporția) aparțin *tipicului*. Referindu-se la Kant, Blaga arată din nou rosturile vaste pe care le atribuie „năzuinței formative”: „Toate creațiunile spiritului omenesc – în ce privește analogiile lor formale – sunt determinate din centrul dinamic unitar al aceluiași «*nisus formativus*»; nu trebuie să accentuăm din nou că acest «*nisus formativus*» nu e o constantă, ci o variabilă ce-și schimbă în cursul istoriei aspectul și direcția” (*ibidem*, p. 52).

În *Filozofia stilului* Blaga desfășoară o captivantă analiză filosofic-artistică a unei serii de culturi, remarcând cu finețe nuanțe și caracteristici specifice, operând sinteze îndrăznețe, nu lipsite de farmec și atracție. 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 accepți. E acest *nisus formativus* o variabilă pe coordonatele geografice și temporale. De unde provine însă acest fenomen launtric, subconștient? E o problemă care l-a reținut mai puțin pe gânditor. În orice caz, „năzuința formativă” se prezintă cu autonomia și maturitatea ei. Într-o paranteză a lucrării, Blaga lansează întrebarea: „Dacă se admite că mediul influențează sufletul unui popor, de ce n-am admite și contrariul, că sunt popoare care și-au ales patria după sufletul lor?” (*ibidem*, p. 65).

Existența unor corespondențe în diversele ramuri ale culturii atestă, după Blaga, un același centru explicativ care le face *necesare*: *nisus formativus*. Conform concepției 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-și pune pecetea pe creațiunile spiritului omenesc” (*ibidem*, p. 81). Aceasta însemnează că „ceea ce se numește «stil» în artă, nu se restrânge numai la artă. Același stil se constată în tărâmul cunoașterii ca și 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 emanație sau o formă de a esteticului în sine, ci o invazie din afară în estetic, o invazie culturală” (*ibidem*, p. 81–83).

b) Rolul inconștientului în creație

Există suficiente incursiuni în psihologia creației artistice pentru a avea o perspectivă mulțumitor de clară, cel puțin în liniile sale mari, dacă nu în precizări științifice de amănunt, cu privire la contribuția zonei lucide a conștiinței, cât și a proceselor reale, mai de umbră, nereconstituibile, care au loc în „invenția” artistică mai ales, și care au fost îndelungă vreme puse în seama unei facultăți creatoare neconștiente: inconștientul sau subconștientul.

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

Cu toate dovezile contrarii și opozițiile „raționaliste”, teza a rămas, când mai explicită, când mai implicată. Cercetările psihologiei și esteticii moderne, cu mărturisiri clare ale unor creatori de seamă, par să fi adus balanța într-o stare mai echilibrată, în general, deși afirmații sau convingeri extremiste, într-un sens ori altul, se mai întâlnesc. Conjunția efortului „naturii naturans” cu luciditatea tehnicii e găsită de Blaga ca deplin justificată: „Puterea creatoare și ingineria calculată s-au unit nu o dată în prețios aliaj, prilejuind rare și 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 și cele mai gureșe argumente potrivnice” (*Trilogia culturii*, 1944, p. 16).

Inconștientul, după Blaga, oferă unei opere de artă – și nu numai ei –, un anume stil: „După părerea noastră, stilul, al unei opere de pildă, se întipărește, ce-i drept, operei concomitent cu crearea ei; dar acest efect n-are loc în cadrul unei intenționalități conștiente. 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 *inconștienți*. Prin latura stilistică mai profundă, opera de artă se integrează astfel într-o ordine demiurgică neintenționată, iar nu în aceea a conștiinței” (*ibidem*, p. 17).

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

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

imane. Inconștientul nu e un simplu «*haos*» de zăcăminte, de proveniență «conștientă». Trebuie să facem încercarea stăruitoare de a imagina inconștientul ca o realitate psihică de mare complexitate, cu funcții suverane, și de o ordine și de un echilibru lăuntric, grație cărora el devine un factor în mai mare măsură sieși suficient, decât e «conștiință» (*ibidem*, p. 26). Inconștientul e ceva ce aduce a „cosmos”, e „cosmotic”: „«Cosmotică» e orice realitate de pronunțată complicație interioară, de-o mare diversitate de elemente și structuri, organizată potrivit unei ordini imanente, rotunjită în rosturile sale, cu centrul de echilibru în sine însăși, adică relativ sieși suficientă” (*ibidem*). Și după acest înțeles, Blaga riscă afirmația că „inconștientul, ca realitate psihică, posedă un caracter mai «cosmotic» decât conștiința” (*ibidem*). Din nou, și 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 inconștientului” (*ibidem*).

Prin aceasta Blaga acorda inconștientului mai mult decât vedeau în el psihologii abisali, în special psihanalizii. După Jung, de exemplu, în inconștient ar intra plâsmuiri și conținuturi de compensație, zăcăminte ale experiențelor ancestrale, posibilități de avansare a unor stări ale personalității conștiente. Blaga nu este însă de acord cu conceperea inconștientului în funcție de conștiință; el vrea să vadă în inconștient un domeniu autonom în raport și în comparație cu conștiința, un domeniu mai organizat, mai „cosmotic” cum spune el, decât al conștiinței. Conștiința nu e chemată ca izvor de alimentare a inconștientului, pentru că inconștientul își ajunge sie însuși și se bucură de o „suveranitate autonomă”.

Totuși, Blaga nu consideră inconștientul ca total rupt de conștiință, izolat desăvârșit de ea, întrucât admite că anumite elemente ale lui își au originea în conștiință. Inconștientul și-ar avea însă categorii, forme și finalități imanente, proprii. El adoptă, printr-o parafrază de formulări dintr-o cunoscută discuție filosofică, formula: „nimic nu este în inconștient ce n-a fost înainte în conștiință, afară de inconștientul însuși” (*ibidem*, p. 28). Dar acest inconștient e dăruit de Blaga cu toate atribuțiile unui univers și mecanism propriu, realmente „suveran”: „Prin anticipație, atribuim deci inconștientului structuri și o dinamică proprie, de asemenea categorii și forme cognitive proprii, tot prin anticipație mai atribuim inconștientului și moduri de reacțiune proprii când e vorba de «trăiri» și propriile izvoare de informații, când e vorba de «cunoaștere»” (*ibidem*, p. 28–29). Deci, Blaga atribuie inconștientului și anumite structuri *spirituale*.

Blaga se referă – în dezbateră a problemei creației spirituale – și la tema psihanalitică. Aceasta, cum se știe, operează cu categoriile explicative ale „libidoului sexual” și a „sublimării”. El deplânge „regretabilele simplificări” ale psihanalizatorilor: „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 urmărește încă mult timp după frecventarea psihanalizei. În concepția psihanalitică, inconștientul ia

aspectul de demnitate diminuată a unei magazii de vechituri, unde se aruncă tot ce nu rezistă în ordinea conștiinței” (*ibidem*, p. 35). Acestei concepții care vede în inconștient un domeniu haotic, de elemente anarhice, refuzate de conștiință, Blaga îi opune propria sa concepție după care, cum am văzut, inconștientul e un spațiu organizat, „cosmotic”.

Există însă și psihologi care nu recunosc existența unui *inconștient psihic*, ci văd în inconștient un subsol sau un etaj inferior al conștiinței. Blaga nu este de acord nici cu această concepție; chiar acolo unde oferă peisajul unui paralelism, *funcțiile* inconștientului trebuie văzute altfel decât cele ale conștiinței. Dacă se admite, spune el, că inconștientul *gândește*, de exemplu, trebuie înțeles că el *gândește* altfel, decât după regulile conștiinței: „*Inconștientul și conștiința sunt a se considera analogic în substanța lor psihică-spirituală, dar disanalogic în structura și conținuturile lor ca atare*” (*ibidem*, p. 40).

Inconștientul există și străbate fragmentar sub bolțile conștiinței, prin: orizonturi, accente, atitudini, inițiative, nuanțe, vagul, neliniștea, obscurități și penumbre, adică perspectivă, caracter, profil multidimensional, aspecte paradoxale, dizarmonii, dezechilibre. Iradierea aceasta a inconștientului în conștiință o numește Blaga *personanță* (per-sonare). „Fenomenul personanței se manifestă în chipul cel mai accentuat și mai încheșat în procesul creației spirituale, mai ales al celei artistice” (*ibidem*, p. 44–45). „Există în inconștient o magmă rămasă încă neghicită, o magmă de atitudini și de moduri de a reacționa după o logică, alta, dar nu mai puțin tare decât a conștiinței, un ritm interior, consolidat într-un fel de tainic simțământ al destinului, un apetit primar de forme, o efervescență a închipuirii dătătoare de sens, adică un mănunchi de inițiative de o putere spărgătoare de stavile ca a semințelor și de o exuberanță năvalnică, precum a larvelor sau a vieții embrionare” (*ibidem*, p. 45).

Conținuturile inconștientului apar în lumina conștiinței, scăzute ca un ecou – zice Blaga –, dar nu *deghizate*, cum pretind psihanalistii prin tema *sublimării*. Și pentru a lua doar un exemplu din complexa sa teorie, să amintim că printre dotațiile inconștientului se află și un anumit *orizont spațial*: „Doina posedă, ca fundal, un alt spațiu: plaiul. Plaiul, adică spațiul cu anume posibilități ritmice: un plan limitat, înalt, scurs în vale, cu zarea închisă, și dincolo de zare iarăși piept și vale la infinit. Orizontul acesta este acela al unui infinit ondulat. Vorbim aici nu numai despre plaiul adesea amintit în poezia populară, precum în *Miorița*, ci mai ales despre plaiul neamintit cu cuvinte, din poezia și muzica noastră populară, despre acel plai omniprezent, ca spațiu sufletesc al cântecului. Doina și balada noastră au rezonanța specifică a infinitului ondulat” (*ibidem*, p. 66). „Spațiul imaginar, despre care vorbim, îl presimțim nu numai în doină și în baladă, ci și în alte creațiuni ale sufletului românesc. Acest spațiu e chiar unul din factorii dominanți în structura acestuia. Ceva din legănarea lentă și din rotunda zarea a plaiului, ceva din ritmul fără violențe al dealului și al văii, ghicim și în jocurile noastre. Să se compare ritmul domol și elementele formale ale unui dans tipic românesc, monoton legănat,

cu nebunia nesatisfăcută și fără soluție 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 și coboară, chiar și atunci când stă pe loc, sau al unui om definitiv legat de infinitul ritmic alcătuit din deal și vale, de infinitul ondulat” (*ibidem*, p. 67). Acest cadru inconștient al vieții românești, Blaga îl numește „spațiu mioritic”.

Interesant de notat este că Blaga vede în orizonturile inconștientului „un fel de acte *creatoare*”. Avem și o schemă a primelor mișcări formative de acest fel: „Există așadar un inconștient cu o seamă de predispozițiuni native. Inconștientul își creează, prin simpla actualizare a latențelor sale, ca o întâie proiectiune, un cadru primar, organic, de natură *orizontică*. Același inconștient înzestrează apoi «existența» în cadrul orizontic sau orizonturile ca atare, cu un «accent axiologic». Cu aceasta inconștientul s-a hotărât la o întâie atitudine prețuitoare, de care se va resimiți efectiv orice prețuire conștientă de mai târziu” (*ibidem*, p. 111).

În acest univers, orizont al inconștientului, se iscă apoi tendințe de mișcare: avansare sau retragere din orizont; atitudine anabasică sau catabasică (a treia cale e neutrală: stare pe loc): „Inconștientul, situat într-un orizont, pe care îl afirmă ca o valoare sau îl tăgăduiește ca pe o non-valoare, se vede capabil de diverse mișcări în raport cu orizontul său. Printr-o inițiativă spontană, de care nu e nimeni răspunzător, inconștientul se decide să atribuie un *sens fundamental*, ascuns, tuturor mișcărilor posibile. Acest sens ascuns se acordă în primul rând liniei imanente a vieții, sau mai precis: acest sens se acordă vieții global, înțeleasă ca mișcare, ca traiectorie, în raport cu un anume cadru orizontic. Sensul ce se atribuie vieții, ca traiectorie în cadrul unui anume orizont, este sămânța inconștientă, din care crește sentimentul ce-l are un individ sau o colectivitate despre «destin». Sensul unei mișcări 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 mișcării de o semnificație echivalentă stării pe loc). Vom vorbi în consecință despre sensul *anabasic* sau despre sensul *catabasic* al mișcării în cadrul unui anume orizont (a treia posibilitate este sensul neutru)” (*ibidem*, p. 111–112).

Cu titlu informativ notăm că Blaga mai enunță un factor inconștient de geneză a stilului: *năzuința formativă*. Deci: orizont spațial, orizont temporal, accent axiologic, atitudine (anabasică, catabasică sau neutră) și năzuință formativă: „Aceștia sunt factorii de primul ordin, care stau la temelia unui stil” (*ibidem*, p. 141). Mai există însă și factori secundari, accidentali, formând împreună cu cei principali o constelație rezistentă, un complex determinant. „Structura stilistică a creațiilor unui individ sau ale unei colectivități poartă pecetea unui asemenea complex inconștient. Propunem pentru denumirea unui astfel de complex termenul de «matrice stilistică»” (*ibidem*, p. 142).

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

întregime, și ține poate de ordinea misterelor cosmogonice. Prin teoria despre «matricea stilistică» încercăm doar să lămurim cum și de ce creațiunile poartă o pecete stilistică” (*ibidem*, p. 143).

În felul acesta, după Blaga, „*inconștientul administrează conștiința*, neștiut din partea acesteia” (*ibidem*, p. 144); „matricea stilistică este ca un mănunchi de categorii, care se imprimă, din inconștient, tuturor creațiilor umane, și chiar și vieții întrucât ea poate fi modelată prin spirit” (*ibidem*, p. 146–147). Matricea stilistică, în calitatea ei categorială, se întipărește, cu efecte modelatoare, asupra operelor de artă, concepțiilor metafizice, doctrinelor și viziunilor științifice, concepțiilor etice și sociale etc. „De obicei, o matrice stilistică variază de la individ la individ, într-un anume loc și într-o anumite epocă, numai prin determinante cu totul secundare sau accidentale; în cheagul ei, această matrice stilistică rămâne însă de obicei aceeași în cadrul unei întregi colectivități” (*ibidem*, p. 150).

Această matrice stilistică inconștientă se întipărește și în creațiile artistice, inclusiv poezia, dar Blaga nu se ocupă anume de ea, aria preocupărilor sale e mai largă. Această matrice emană și imprimă un anume specific colectiv, e o insignă a unui contur sufletesc colectiv. Sufletul românesc are și el specificul său, pe care-l destăinuiesc multiple creații și manifestări și care răzbate evident și în doină: „După ce ne-am obișnuit puțin cu chiromanția ascunselor fundaluri, nu e greu să ghicim deschizându-se și 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-orășenește, de artiste în costume confecționate, și nici de țiganul de la mahala dedat arabescurilor inutile, ci de o țărăncă sau de o băciță, cu sentimentul precis și economic al cântecului, și cu glasul expresie a sângelui, care zeci de ani a urcat munții și a cutreierat văile sub îndemnul și porunca unui destin, evocă un orizont specific: orizontul înalt, ritmic și indefinit alcătuit din deal și 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 creației lirice populare românești. Problema l-a interesat și cu inima și a pipăit-o cu toate antenele sale de finețe poetică și meditativă. „Ne-am pus – mărturisește el în *Spațiul mioritic* – nu o dată întrebarea dacă nu s-ar putea găsi sau construi ipotetic un spațiu-matrice sau un orizont spațial inconștient, ca substrat spiritual al creațiilor 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 numește „matrice stilistică”, Blaga le sesizează în doină, într-o pagină din cele mai inspirate din toată lirica sa filosofică: „Fără îndoială că și în doină găsim un asemenea orizont părtaș la accente sufletești: se exprimă în ea melancolia, nici prea grea, nici prea ușoară, a unui suflet care suie și coboară, pe un plan ondulat indefinit, tot mai departe, iarăși și iarăși, sau dorul unui suflet care vrea să treacă dealul ca obstacol al sorții, și care totdeauna va mai avea de trecut încă un deal și încă un deal, sau duișia unui suflet, care circulă sub zodiile unui destin ce-și are suișul și

coborâșul, înălțările și cufundările de nivel, în ritm repetat, monoton și fără sfârșit. Cu acest orizont spațial se simte organic și inseparabil solidar sufletul nostru inconștient, cu acest spațiu-matrice, indefinit ondulat, înzestrat cu anume accente, care fac din el cadrul unui anume destin. Cu acest orizont spațial se simte solidar ancestralul suflet românesc, în ultimele sale adâncimi, și despre acest orizont păstrăm undeva, într-un colț înlăcrimat de inimă, chiar și 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 spațiu-matrice, înalt și indefinit ondulat, și înzestrat cu specificele accente ale unui anume sentiment al destinului: „spațiu mioritic” (*ibidem*, p. 167).

Acest orizont se desprinde, pentru că s-a imprimat inconștient acolo, din linia interioară a doinei, din rezonanțele și proiecțiile ei externe. El se resimte și în sentimentul destinului. Ciobanul „e solidar cu acest spațiu, cum e cu sine însuși, cu sângele său și cu morții săi. Când cântă, se întâmplă să iasă la lumină această solidaritate, ca în acel suprem cântec, care s-a moștenit din veac în veac, și în care Moartea pe plai e asimilată în tragica-i frumusețe cu extazul nunții.

Soarele și luna
Mi-au ținut cununa.
Brazi și păltinași
I-am avut nuntași,
Preoți munții mari,
Păsări, lăutari,
Păsărele mii
Și stele făclii” (*ibidem*, p. 169).

Matricea stilistică s-ar manifesta, după Blaga, chiar în constituția 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 față de versul constituit din silabe accentuate și neaccentuate, una câte una, adică față de ritmul alcătuit din deal și vale sau din vale și deal. Metrica aceasta manifestă în același timp o vădită fobie față de săltărețul dactil. Găsim ce-i drept și intercalări dactilice sau anapestice, dar acestea nu se dezvoltă, ci dispar înghițite de ondulația 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 spațiul-matrice a prins

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

Un loc de seamă cerea Blaga pentru inconștient 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 «inconștient» și de «personanțele» acestuia” (*ibidem*, p. 321); „În inconștientul lui Eminescu întrezărim prezența tuturor determinantelor stilistice, pe care le-am descoperit în stratul duhului nostru popular, doar altfel dozate și constelate, din pricina factorului personal” (*ibidem*). Lucian Blaga se străduiește, în continuare – ceea ce pe noi aici ne interesează numai tangențial, dată fiind și fragilitatea domeniului și ordinea de idei a lui Blaga – să indice și ilustreze prezența tuturor acestor determinante stilistice populare, la Eminescu: orizontul ondulat, sofianicul, năzuința spre pitoresc, simțul nuanței și discreției. Pe lângă acestea, Blaga descoperă la Eminescu trăsături proprii: nucleu sufletesc dinamic, central; ideal voievodal.

Inconștientul își 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 și al teoriei artei și le-a expus Blaga în cursul de filosofia artei și culturii, ținut la Universitatea din Cluj în toamna anului 1938, idei care, elaborate încă în 1937, au intrat în lucrarea *Artă și valoare*, apărută în 1939. „Ea formează întâiul volum din *Trilogia valorilor* și se încadrează într-un sistem în deplină desfășurare”, cum ne spune autorul însuși în *Prefață*.

Delimitându-și aria preocupărilor, autorul ne precizează de la început că „studiul de față ia în dezbateri 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, și întrucât se integrează ca o aripă într-o vastă construcție arhitectonică” (*Artă și 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 „științifică”, nici nu-l atrage rigurozitatea afirmațiilor: există adevăruri depline, dar lipsite de orice ecou și eficiență în progresul culturii și există idei care s-au dovedit inexacte, dar cu mare răsunet în desfășurarea culturii umane. Blaga pledează aici cu voce tare și patos pentru dreptul visării în metafizică și cultură.

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

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 și a devenit propriu-zis ceea ce este, printr-o „mutație ontologică” în cadrul căreia s-a declanșat în el orizontul misterului și al revelării: „În momentul când această mutațiune 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 mutație? Blaga evită un răspuns, invocând argumente metafizice, ce vor fi dezvoltate în viitor. (Ele sunt de găsit, neîndoielnic, în *Diferențialele divine*.) De altfel, nu va trece decât o pagină și Blaga ne va da cu anticipație miezul soluției (explicației): „Aceste categorii abisale, stilistice, de existența cărora luăm act datorită eficienței lor, pot fi socotite pe alt plan ca tot atâtea momente într-o rânduială metafizică, ca „frâne transcendente”, cu ajutorul cărora Marele Anonim (centrul existenței) ne împiedică, în avantajul nostru și al existenței în general, de a ne substitui lui, și cu ajutorul cărora suntem menținuți în permanentă stare creatoare” (*ibidem*, p. 31).

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

Cu aceasta apar noi dificultăți în teoria culturii, la Lucian Blaga. Nu pentru el, bineînțeles, ci pentru cei ce nu sunt de acord cu: a) explicații de ordin incontrollabil, metafizic; b) lipsa de interes a autorului „trilogiilor” pentru explicațiile științifice posibile; c) refuzul de a lua în considerare factori sociali sau naturali, în orice caz de a-i considera în măsură să dea explicații satisfăcătoare.

De un deosebit interes pentru concepția estetică a lui Blaga apare, în continuare, distincția între *orizontul lumii date* și *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 și al revelațiilor.

Blaga trece, în opera amintită, la examinarea structurilor estetice ale artei și la valorile care intervin în creația și degustarea operei de artă – cum își precizează el însuși din nou obiectivul –, în lumina pozițiilor teoretice de ansamblu fixate până aici. El singur enunță sfera problemelor abordate: a) definiția artei și simțurile preferate de întruchiparea artistică; b) geniu și talent; c) originea și funcția artei; d) paralelismul ramurilor culturale și imposibilitatea ierarhizării artelor și genurilor.

a) Arta este creație de cultură, adică încercare de a revela misterul, în chip metaforic și în tipare stilistice (categorii abisale) ca orice revelație. Acestea sunt determinantele de gen proxim. Ca diferență specifică stă faptul că „arta încearcă a revela misterul prin mijloace care țin de planul sensibilității sau al concretului intuitiv” (*ibidem*, p. 39).

Cât privește simțurile preferate de artă, ele sunt văzul, auzul, pipăitul. Mirosul și gustul participă la reacția estetică mai ales în fața 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, și mai ales darul de a converti misterele în metafore revelatorii și 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 și converg în creația artistică” (*ibidem*, p. 48).

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

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

Satisfacția estetică datorită artei nu poate rezida, după Blaga, decât în retrăirea orizontului ontologic al existenței în zona misterului și pentru revelare. *Blaga se constituie și 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 găsește 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 definește 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 cunoaștere, întrucât cunoașterea e și ea revelare, dar pe alt plan, iar planurile revelatorii sunt unice și 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 cunoaștere, nici modalitate de „cucerire a realității”, despărțind cu totul știința și arta, înstrăinându-le complet: „Arta nu ni se pare deloc «cunoaștere», nici realizare «intuitivă» a unor «idei», nici cucerire a *realității* înseși” (*ibidem*, p. 85).

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

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

În felul acesta, el separă esențial, „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) și cu misterul însuși. Blaga smulge din rădăcină doctrina „mimetismului”; el ratașează arta direct de transcendență (mistere), estompând, minimalizând rosturile ei imanent umane: arta intră în slujba funcției de transcendere metafizică, ca funcție specific și suprem umană.

Analizând opera de artă, Blaga remarcă la un moment dat că artisticul depășește esteticul: „Opera de artă depășește sfera esteticului, întrucât poate să întruchipeze și 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 știe, și un mare creator în poezie și dramaturgie, este o filosofie a artei, subsumată principiilor sistemului său și purtând, prin aceasta, aceleași slăbiciuni: refuzul explicației și controlului științific, interpretare arbitrară și nu o dată fantezistă a fenomenului artistic, introducerea ipotezelor neverificate și a opțiunilor subiective în elaborarea diverselor teorii.

d) Estetica teologică a gândirismului

Așezarea concepției estetice a ortodoxismului gândirist în preajma ideilor lui Lucian Blaga nu este întâmplătoare, deși deosebirile dintre ele sunt la fel de remarcabile ca și asemănările. Este știut că mișcarea gândiristă a căutat să-l atragă și să-l asimileze pe gânditorul ardelean și chiar s-a legănat multă vreme în iluzia de a fi făcut din el un adept credincios. Dezamăgirea nu a întârziat să vină și ruptura s-a produs inevitabil pentru că la temelia celor două concepții s-au dovedit a sta poziții ireductibile. Estetica lui Lucian Blaga era parte integrantă a unui sistem filosofic de gândire liberă și personală, construit cu materiale și după sugestii acceptate din întreaga filosofie și știință, inclusiv din aria teologică, dar cu o dezinvoltă libertate de selecție, în care invenția teoretică personală are un rol principal. Estetica gândiristă, așa cum o înfățișează reprezentantul ei Nichifor Crainic, nu are în esență nimic nou și original, ci este pur și simplu o reluare a străvechii estetici teologice așa cum a fost ea alcătuită încă din primele secole ale creștinismului. Această poziție o susține fățiș, mărturisit și apologetic, ideologul ei principal, Nichifor Crainic.

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

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

De aici rezultă pentru amândouă curente 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 știința. Ele pleacă de la o doctrină prealabil constituită cu care trebuie să fie în consonanță, ale cărei exigențe trebuie să le respecte. În acest sens, sistemul filosofic al lui Blaga constituie pentru ideile sale estetice un corp dogmatic la fel de constrângător față de cercetarea estetică și concluziile ei pe cât constituie și dogmatica religioasă pentru Nichifor Crainic.

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

De aici va urma și un alt aspect al ideilor estetice emise în cadre dogmatice: ele cuprind poziții și afirmații dintre care unele sunt evident juste, pe care o știință a esteticii nu le poate refuza sau le-a acceptat demult. Dar caracterul lor științific, just, este întâmplător, el nu-și găsește fundamentul adevărat în corpul de idei dogmatic sub cupola căruia stau, ci în cauze pe care acest corp le ignoră. Astfel de afirmații vom găsi, desigur, și în gândirism, dar ar fi o mare greșală să deducem din valabilitatea lor justetea premiselor generale de la care pleacă. Este doar știut că unele concluzii pot fi juste deși 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 stăruia prea mult în meandrele subtilităților false ale speculației teologice cu care este impregnat. Orice om cât de cât avizat în problemele artei și esteticii va surprinde îndată șubrezenia lor.

1. Gândirismul nu vede cu ochi buni și 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 apariția ei istorică, e marea fiică a religiei și, în funcția ei cea mai glorioasă, e mijlocitoarea cultului divin. Biserica e maica tuturor și nu poate rămâne indiferentă la rătăcirile acestor fiice ale spiritului seduse de aventurieri gândirii moderne” (*Nostalgia Paradisului*, p. 131).

2. Gândirismul estetic, negând valabilitatea oricărei alte concepții, reclamă o întoarcere la misticismul estetic tradițional care căuta definirea frumosului în sine și proclama esența divină a inspirației, imputând că „estetica modernă a eliminat acest capitol metafizic, găsindu-l nedemn de o metodă științifică” (*ibidem*, p. 136).

3. Servind dogmatismul doctrinar, gândirismul se întoarce la tezele misticii vechi, la triada platonice, neoplatonică și scolastică: frumos transcendent, frumos natural, frumos artistic. Slujirea unei doctrine perimate îl face pe N. Crainic să reclame reluarea conceptului fals de frumusețe transcendentă și îl face să susțină contra unor curente estetice moderne teza valabilității categoriei de frumos natural. Dar, dacă ne uităm la argumentul său în problema frumosului natural – unde, incontestabil, are dreptate –, înțelegem îndată toată șubrezenia acestui argument: lumea e frumoasă în mod real și obiectiv fiindcă e creația lui Dumnezeu. El, Dumnezeu, e cel ce dăruie lumii frumusețea, 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. Simțind, desigur, că propunerile sale nu vor fi acceptate de o estetică științifică, N. Crainic trece la o altă operație: formularea a două estetici, cu obiecte diferite și de valori diferite. Estetica modernă ar rămâne să aibă ca obiect frumusețea sensibilă, iar estetica teologică – frumusețea suprasensibilă sau inteligibilă (transcendentă) = *Dumnezeu*. Estetica teologică dogmatică fondată deține adevărurile supreme în această știință și cheia explicației fenomenelor esteticii curente. „Frumosul în sine, definit în mod vag de metafizică, devine pentru noi frumosul în Dumnezeu și astfel el este izvorul transcendent al tuturor frumuseților din lumea văzută, fie frumusețile naturale, fie frumusețile artistice, fie frumusețile morale. Știința teoretică a acestor frumuseți se raportează la izvorul lor absolut și supranatural ca la fundamentul lor neschimbat și etern, și ca la criteriul cel mai sigur, în lumina căruia putem distinge și valorifica toate celelalte categorii ale frumosului creat” (*ibidem*, p. 147–148).

5. Premisele dogmatice ale esteticii teologice îi cer să recunoască existența reală, obiectivă, a frumosului din natură. Această teză au susținut-o teologii tuturor timpurilor, de la Augustin la Jacques Maritain. Reformulând-o categoric, N. Crainic îi dă și explicația mistică din care provine: „Natura nu e frumoasă, fiindcă ne place nouă, ci ne place fiindcă e frumoasă, fiindcă frumusețea e o proprietate a ei. Fie că suntem sensibili la această frumusețe, 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 și-ar dobândi frumusețea doar printr-un proces de proiectare subiectivă a frumosului dobândit în prealabil din contemplarea artei, N. Crainic emite două observații interesante: a) frumusețile naturii le gustă și oameni fără nicio educație artistică; b) argumentul ar putea fi întors și împotriva artei: nimic nu ne-ar opri să spunem că și arta e neutrală, iar frumusețea ei o proiectează conștiința!

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

Arta nu este imitație a naturii, pentru că: a) ar fi de prisos o dublură a frumuseții naturale; b) multe fenomene dintre cele mai frumoase ale naturii nu pot fi imitate artistic: cerul înstelat, soarele, munții; c) arte cum sunt arhitectura, muzica, nu pot imita, nu imită. Această teză prin care estetica modernă se opune esteticii antice e susținută 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 contradicție cu doctrina creștină: „După doctrina creștină, 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 creației” (*ibidem*, p. 188).

Arta depășește natura; ea exprimă o lume mai înaltă, a idealurilor și frumuseții *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 imitație a naturii, fiindcă nu urmărește să ne reamintească natura așa cum este. Scopul ei e revelația în forme sensibile a tainelor de sus ... Deosebită de toate lucrurile terestre, arta nu e o creație a naturii, ci a omului de geniu, care urmărește prin ea înfrângerea naturii și evadarea în regiuni superioare acesteia” (*ibidem*, p. 195).

7. Analiza psihologică a procesului de creație și de contemplație artistică refuză terminologia și operațiile psihologiei științifice în favoarea unor termeni mistici de „viziune”, „revelație”, „extaz” etc. El opune psihologiei științifice presupusele virtuți experimentale ale unei psihologii mistice și nu se oprește de la utilizarea unor epitete pline de dispreț și ură.

Refuzând serviciile psihologiei științifice, estetica teologică consideră arta un dar divin, o creație, e adevărat, omenească, din materiale luate din natură, dar cu un sens dat de *sus*. Geniul – marele creator de artă – stă suspendat între pământ și cer, cu misiunea „de a revela frumusețea divină și 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 frumusețea. Nichifor Crainic numește această misiune „profetism artistic”, care implică și o idee morală. El este prin urmare adeptul funcției morale a artei și în consecință va dezlănțui o severă filipică împotriva tezei „artă pentru artă”, sub a cărei lozincă el vede o tendință nesănătoasă de răspândire a imoralității prin artă. „Teoria artei pentru artă apără de fapt imoralitatea în artă, adică dreptul artistului de a înfrunța și a ofensa bunele moravuri ale societății în mijlocul căreia își trimite totuși opera pentru a fi admirată” (*ibidem*, p. 215). Causticitatea polemică a șefului gândirismului se exercită și aici din plin, întrucât teza estetică a artei pentru artă vine în plină contradicție cu „profetismul” atribuit artei de estetica teologică: „de a preînchipui în strălucitoare forme sensibile realitățile transcendente ale credinței” (*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 și acesta atribuia artei o funcție de revelare, de convertire a misterelor transcendente. Ca gest teoretic,

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

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

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

Și acum, iată momentul întâlnirii cu teoria inconștientului, atât de copios și colorat elaborată, printre alții, de Lucian Blaga. Ciocnirea devine inevitabilă pentru că N. Crainic nu-și poate îngădui să fie părtașul unei teorii a categoriilor abisale, deoarece inconștientul, deși joacă un rol în plăsmuirile noastre, totuși „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 cârțiță care sapă din instinct, fără conștiința 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 și direct cu Blaga în problema inconștientului. El nu respinge însă mai puțin categoric și global pe adepții acestei doctrine, și chiar în termeni aspri. E o critică indirectă și – în ce-l privește pe Blaga – „à contre coeur”. Dar el avea de apărut corespondența cu dogmele și, întrucât creația vine de la Dumnezeu, acesta nu poate orbecăi prin meandrele subsolului obscur al inconștientului, ci lucrează cu ajutorul luminii raționale. Momentul era hotărâtor pentru Crainic și el i-a făcut față cu îndârjire, respingând tema inconștientului al cărei adept era din plin și Blaga: „Psihologismul modern, năclăit în bezna inconștientului, cu iluzia că-l organizează științific, 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 inconștientul și iraționalul, ce se rânduiesc în zona animalității din noi” (*ibidem*, p. 265).

Gândirismul recunoaște o anumită influență a „mediului colectiv” și a momentului istoric asupra artistului, dar aceste influențe sunt minimalizate, ele acționând numai asupra talentului, nu însă și asupra geniului, care „apare mai totdeauna în conflict cu mediul și 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 și al momentului, ci ca imagine vie a lui Dumnezeu, mișcându-se în zona ontologică a libertății individuale” (*ibidem*).

Plângându-se de sărăcia inspirației biblice în gândirea și arta noastră modernă, pe care le detestă, N. Crainic propune înviorarea inspirației prin scufundări în zona mitului și misterului, a mitului eroismului istoric și al folclorului național. Însă, „mai mult decât mitul eroic, misterul religios salvează arta din dezordinea, din rătăcirea și din pipernicirea condiției moderne” (*ibidem*, p. 283). E necesară, după el, o eliberare de superstiția antichității și o sondare a conștiinței creștine, așa cum a făcut-o Dostoievski.

10. Ideologul gândirismului a simțit îndemnul să se pronunțe și în problema atât de dezbătută de Blaga, a stilului. El avea de apărut aici din nou interese dogmatic doctrinare, după care marile stiluri ale culturii europene ar fi o creație a creștinismului. Firește că o asemenea teză nu se împacă prea bine cu filosofia abisalității stilurilor. Nichifor Crainic formulează și această opoziție clară dintre gândirism și Blaga fără să pronunțe fățiș o ruptură teoretică, ci învăluindu-și critica în elogii subtile și formulări rafinate. El găsește, de exemplu, că dintre toate teoriile care proclamă inconștientul ca factor formator al stilului, aceea a lui Blaga e cea mai „frumoasă” și ingenioasă. Subliniază chiar și unele înrudiri teoretice, fără să pronunțe o apreciere de fidelitate esențială: „În multe laturi ale cuprinzătoarei lui cugetări, noi teologii îl simțim aproape. De multe ori e în același gând și în același ritm cu noi, cu deosebirea terminologică și anume că același lucru pe care noi îl numim teologie, el îl numește filosofie” (*ibidem*, p. 327).

Că N. Crainic se înșela în această privință e sigur, după cum pare probabil să fi exagerat în mod conștient. Nu se poate să nu-și fi dat seama că deosebirile erau mult mai mari și de esență, dar o ruptură fățișă nu ar fi folosit atunci prestigiului mișcării. Totuși, cu abilitate și pas cu pas, Crainic respinge concepția lui Blaga. Lovitura principală și de principiu i-o dă prin faptul că dezvăluie și subliniază că pentru însuși 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 proporții și de însemnătate centrală, Lucian Blaga știe perfect că e vorba numai de o *ipoteză* metafizică și o numește ca atare. Declarația aceasta o luăm așa cum e făcută de autor. Ipotezele nu sunt mai mult decât ipoteze și, atâta vreme cât lipsește putința

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 cosmotoc 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 dezbaterile 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 remarcă el însuși în „cuvântul înainte” de la volumul *Scrisori 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 indică 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 și sumară – întrucât Ralea nu s-a atașat de lucrări prea voluminoase pe aceste teme –, oferă profunzime, poziții clare și ferme, convingere și argumentare. Departe de a fi un adept al estetismului, Ralea îi era un adversar hotărât, argumentând cult și convingător, de la un nivel de principii care impunea prin el însuși. 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, deși cu un specific bine determinat, temeiuri de geneză istorică și de manifestare socială le fac inseparabile. „Frumosul e și el o realitate pământescă, fără atribute divine. Și el a apărut aici în lumea noastră și fatal e amestecat cu o mulțime de alte elemente sociale care intră fără voie, fiindcă au conviețuit istoricește atâta vreme în însăși 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” (*Scriseri din trecut*, p. 219).

Separția 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 neofiti, cu credincioși, cu rituri și cult. Frumosul devine autonom. Doctrina care justifică existența fenomenului artistic pur apare și se cheamă «artă pentru artă»” (*ibidem*). Dar, „Mai înainte de acest moment, în majoritatea societăților omenești, frumosul e amestecat cu religia (artele magice, catedralele gotice, misterele etc.), cu industria (sculpturi pe obiecte și instrumente războinice ori casnice etc.), cu economia, cu morală” (*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 pământesti”, fiind un fenomen complex. Dintre acestea, unul din cele mai importante este elementul etnic, național. Pentru a evidenția acest fapt, Ralea întreprinde o solidă și convingătoare analiză și argumentare în studiul *Expresie individuală și expresie socială în artă*. Elementele principale ale demonstrației sale sunt următoarele:

În funcția sa de cunoaștere, arta e *un mod de a percepe lumea exterioară*. Spre deosebire de cunoașterea logică, abstractă a universului, cunoașterea artistică se referă nu la ceea ce e comun, esențial, general, abstract, ci la *individual și 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 *neasimilabile?*, n. ns., D.I.], nesubstituibile una alteia. Inteligența deprinsă să lucreze cu generalul, cu raporturile constante, comune, nu

ne poate ajuta la percepția individualului, a specificului. Pentru aceasta trebuie să recurgem la intuiție” (*ibidem*, p. 220). Deci: „Există, astfel, două cunoașteri: una generală, bazată pe asemănări și raporturi, alta diferențială, specifică, bazată pe deosebiri, pe caracteristici ireductibile. Artă e dintre acestea din urmă” (*ibidem*). Îi revine prin urmare artei să redea viața în aspectele ei concrete, mobile, schimbătoare, unice, originale spontane și trecătoare, nuanțate, individuale, veșnic altele.

Prin urmare, artei îi revine să surprindă și 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 *emoțiile sale personale*, dând lucrurilor și fenomenelor o fizionomie unică.

Dar, „dacă artistul ar exprima stări exclusiv specifice lui, n-ar putea fi înțeles de nimeni” (*ibidem*, p. 223). Faptul că el este totuși înțeles și că opera de artă are audiență și comunicativitate dovedește că arta are caracter social, semnificație socială, ținând seama și de faptul că „aproape toate stările noastre sufletești, plămădite și prefăcute de mediu, au latură socială. Numai inconștientul, care nu e exprimabil, e strict personal” (*ibidem*).

De aici rezultă o condiționare a creației artistice, a conținutului „comunicării” ei, de către grupul social. Mai întâi, pentru însuși faptul că artistul creează pentru public, pentru societate. Acest aspect social – și argument, în același timp, în demonstrarea caracterului social al artei – e scos cu vigoare în evidență de Ralea: „În adevăr, oricât se susține într-o estetică idealistă că artistul creează pentru el însuși fiindcă are ceva de spus, în realitate el scrie pentru o societate dată, adică pentru un anumit public. Un artist care face abstracție de un public, se gândește la un altul, chiar dacă n-ar fi vorba decât de câteva persoane, care speră că-l vor înțelege. Creațiunea artistică, ca și orice expresie, e adresată cuiva, ea are o direcție 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 oprește pe cel dintâi să rămână strict personal. Oricât ar fi de original un artist, el nu poate rupe complet cu tradiția, cu continuitatea socială a creației dinainte de el. Chiar dadaștii sau futuriștii au recurs în parte la expresii și tehnici cunoscute mai înainte. Va trebui atunci, pe lângă creațiunile sale de expresie, să întrebuițeze și altele mai vechi, utilizate de alții până la el. Eminescu a creat o mare parte din limba de care se servește. A întrebuițat însă și formule din atmosfera literară a timpului” (*ibidem*, p. 224).

Creația nu este, prin urmare, *numai individuală*: „în orice creație socialul e de la sine înțeles.” „Astfel prin scop arta devine socială fiindcă se adresează publicului, iar prin origine este deja socială fiindcă educația artistului nu poate fi decât aceea a mediului în care trăiește. Iată, deci, că artistul, deși amator pasionat de specificitate, nu se poate feri complet de a nu exprima prin opera sa și 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 desăvârșire universal. Dacă ar fi așa, ar pierde particularitatea, originalitatea. Arta s-ar transforma în știință, expresia ar deveni o formulă matematică. Între specificul complet – care atinge inconștientul, inefabilul, inexprimabilul – și științificul integral, care singur e universal-uman, este loc pentru o specificitate temperată, relativă, pentru un compromis între individual și general. Acest intermediar îl constituie etnicul” (*ibidem*, p. 225). Națiunea e mediul imediat și propriu al creatorului artist: „Societatea normală în care trăim astăzi e națiunea. Cu aceasta intră direct în legătură artistul atunci când își exteriorizează creația, când trece de la concepție la expresie. Obligat să fie social, el nu poate fi în stadiul actual de civilizație decât național. Dacă ar fi uman, ar pierde cu desăvârșire specificul, adică ceea ce constituie însăși esența artei, și ar cădea în știință ori într-o formulă convențională, fadă, iar dacă ar fi prea specific, prea original, ar pierde mijlocul de exprimare, contactul cu publicul. Etnicul e oarecum locul geometric între individual și uman. Artistul trăiește concret, real, în societăți limitate. Cum expresia e o adaptare la un public dat, e imposibil cuiva să se adapteze simultan la înfinitatea aceea de publicuri juxtapuse care e umanitatea întregă [...] 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 condiționare estetică. Niciunul din ei nu e ferit de pecetea caracterului național și niciuna din operele lor reușite n-ar fi scrisă de cetățeanul altei nații. Fatal mijlocul de expresie e local. Nu există scriitor mare fără o cunoaștere adâncă a limbii, după cum nu există pictor mare fără o mânuire a culorii. Și această culoare e și ea locală. E a peisajului național. Un pictor francez, fără să vrea, întrebuițează cenușiul-albăstrui al cerului din Île-de-France, un rus verdele aprins, un german culorile sumbre. Sculptura va urma și ea inspirația unor linii moi, aspre, chinuite ori îndrăznețe, după caracterul poporului [...] Etnicitatea nu e un caracter auxiliar artei. Intermediară între particularul extrem și generalul vag, ea e presupusă, e oarecum intrinsecă însuși momentului realizării artistice” (*ibidem*, p. 226).

Căutând să explice apariția și sensul pretenției de autonomizare a artei, Ralea recurge la elementul economic, social și de clasă: „Autonomia artei e concepția îmbogățitului, care poate disprețui 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 divorțul de viața de societate, sfidarea bogatului care vrea să dovedească că nu depinde de nimeni” (*Scrieri din trecut*, p. 175). Ralea amintează aici de mentalitatea „panestetistă” care vroia să impregneze și să subordoneze esteticului orice alte valori.

Analist adânc al fenomenului social-cultural și artistic, Mihail Ralea a simțit sensul exact al evoluției concepțiilor estetice, deducând cu precizie liniile esteticii

de azi. Încă în studiile sale din trecut, se văd serioase preocupări de raportare a fenomenului artistic la condițiile sociale ale vremii. *Estetismul* era considerat de el ca fiind ideologia „celor fără griji și fără suflet, adică mentalități făcute din prețuirea dezinteresării, a inutilității și agreabilului” (*ibidem*, p. 197). Dimpotrivă, „militantismul ideologic și artistic e dovada virilității unei societăți. Nimeni nu-și permite să privească la jocul mărgelilor unui caleidoscop când casa e cuprinsă de flăcări” (*ibidem*).

Mihail Ralea a combătut estetismul și neangajarea în creația artistică, lipsa de idei și sentimente. „A te degaja de orice fel de atitudine morală ori filosofică în fața vieții, a face abstracție totală de idei și 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 estete pur” (*ibidem*).

Literatura care merge pe acest drum era considerată de Ralea ca puerilă. Și el acuza literatura vremii sale din trecut, de copilărie, adică de puerilitate, fiindcă nu se inspira din adâncurile vieții, era superficială: „Scriitorii noștri au trăit puțin, n-au experiență sufletească adâncă, n-au acumulat într-înșii acel contact profund cu viața, care căleşte încet sufletul și-i dă comprehensiunea umanității, a vieții și a morții. Artiștii noștri n-au sentimentul profund al vieții, nu știu ce înseamnă grozăvia ei mută, nu bănuiesc maiestatea morții, mândria umilinței, gustul oțetit al orgoliului, n-au iubit, n-au disperat și n-au disprețuit resemnat. Niciunul din capitolele într-adevăr teribile ale vieții nu le este familiar. Așezați în margine de drum, și-au întins, pe-o zi de primăvară, când zefirul suflă înviorător și trist de langoare, arșicele și se joacă cu inconștiență și candoare. Alături, oameni iubesc, luptă, mor, suferă, dar insensibilitatea lor e definitivă. Amintesc de acei isterici cu anestezii cutanee, care-și expun inutil în ospicii, în zilele senine, pielea nesimțitoare la razele soarelui” (*ibidem*, p. 198).

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

În studiul *Etnic și estetic*, Mihail Ralea abordează teza estetistă din perspectiva poziției pe care purismul o adoptă față de prezența și eficiența factorului etnic în artă. „Puriștii au strigat că e vorba de o impietate, de o repetabilă confuziune între etnic și estetic” (*ibidem*). Ceea ce nu l-a împiedicat pe M. Ralea să-i atace subtil și caustic: „Acești critici consideră esteticul ca o substanță. 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 își pierd însușirea lor de a fi imaculate. Printr-un proces de teribilă simplificare în gândire, esteticul a ajuns la o situație analogă. Ferventa religioasă a artiștilor 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 și stilul individual, *plus* pe celălalt social. E deci mai bogat. Arta fiind expresia sufletului, aceea care se muncește 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 artiștilor care se forțează către stil strict individual. Creatorul nu se mărginește 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. Și 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 și contradicții, efortul constructiv întrucât documentat de a propune soluții noi.

Astfel, încă în 1923 el se referă la obișnuita înțelegere a obiectului artei ca fiind frumosul și 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 și să placă. Noțiunea artisticului e mai largă decât aceea a frumosului” (*ibidem*, p. 228).

Totuși, 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 și ființelor sănătoase, robuste, normale. În exemplarul frumos trebuie să-și găsească loc elementele fundamentale ale speciei lui, acelea în măsură s-o reprezinte și s-o susțină în raport sau concurență cu altele. În criteriul estetic pulsa aprecierea biologică. Așa 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 același timp și anonime, fiindcă individualitatea artistului nu e încă complet degajată de ambianța socială. Cum putea să se

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

În alte condiții istorice, arta păgână a frumosului a fost înlocuită cu arta creștină a urâtului. „Urâtul e și el o invenție creștină. Artă nu mai caută frumosul. Pictura primelor secole, după căderea lumii romane, ne înfățișează corpuri de schelet, măcinate de abstenență și suferință. În lividitatea lor, ele amestecă veșnic ideea morții. 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 morții. Picturile reprezintă de obicei un schelet, care aduce aminte muritorilor vanitatea vieții. Muzica pierde aspectul voluptuos pentru ca să capete un altul, grav și 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 înțelege de ce ignoră că în arta creștină există și o „Sfânta Sofia” și o Catedrală Chartres.

Renașterea readuce pe primul plan al artei *frumosul*. Înainte de Renaștere, Dante înfățișase grozăviile infernului. Cimabue, Holbein, A. Dürer au ochiul atent și spre aspecte groaznice, macabre. „Pasul cel mare îl face Shakespeare. Opera lui mișună de apariții monstruoase, chinuite de grimase, de strâmbături morale, de pasiuni josnice, de acte absurde” (*ibidem*, p. 232). Cu timpul, realitatea și-a câștigat toate drepturile în artă, indiferent dacă e frumoasă ori nu. Se ajunge să se enunțe că subiectul e indiferent în artă. „Un Flaubert, un Zola, un Maupassant, după ei Huysmans sau Mirabeau arată chiar o predilecție desăvârșită 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 amintiți încă Goya și 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 încetățenirii urâtului” (*ibidem*, p. 235), se datorește probabil scăpării din vedere că incluziunea progresivă a realului cu infinitele lui aspecte în opera de artă poate să însemne și altceva decât o includere a *urâtului*: a unor alte valori ascunse sub aparențe estetic neutrale sau chiar negative și care, odată revelate, strălucesc cu toată splendoarea într-o altă ipostază a frumuseții. Ar putea fi vorba, atunci, nu de un progres al urâtului în artă, ci de o vastă amplificare a sensurilor și valențelor frumosului. Sub epiderma neatrăgătoare a lucrurilor, artistul descoperă zăcămintele

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 «golani» stepei și Dostoievski detracății vieții, când un Rodin, părăsind formele moi și voluptuoase, liniile ample și armonizate, sculptează contururi severe, dure, adesea schiloade, toate acestea înseamnă că acești artiști atrag atenția asupra unor aspecte considerate până atunci ca urâte, ca străine artei, și că se străduiesc să le arate vrednice de ochiul artistului și de gustul publicului. Toți pledează pentru ceea ce a fost urât” (*ibidem*).

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

Firește că Ralea avea dreptate să pună la locul său arta unilateral idealizantă care redă într-un optimism siropos numai aspectele frumoase, desăvârșite ale realității. Avea dreptate să aprobe și să vadă sensul evoluției artei spre o neîncetată includere a aspectelor realului – fie ele și mai brutale –, adică o evoluție masivă spre realism. Nu credem însă, așa 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, necondiționat de urât, rămâne alături de comprehensiunea noastră, ne pare convențional, rece. Cerem operei de artă să ne dea urât interesant, urât reabilitat de talentul artistului” (*ibidem*, p. 237). Ce înseamnă însă „reabilitat”? Și 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 evidență un alt aspect remarcabil al artei, și poate chiar emoționant: de a sublinia demnitatea fenomenelor în aparență umile și cenușii 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 reuși în fine să-l strecuri în simpatia publicului, iată misiunea de apostolat întru justiție a artistului. Dreptate față de aspecte desconsiderate ale vieții, aceasta e, într-o anumită privință, opera de artă” (*ibidem*, p. 238).

Una dintre concepțiile despre tragic consideră că realitatea însăși ar fi tragică, în structura și datele ei. Deci tragicul n-ar fi caracteristica sau implicația unui anumit moment, într-un anume loc, ci ar sta în însuși mecanismul și structura, atât a naturii omenești, cât și a naturii existenței ca atare. Tragicul ar avea, ca să zicem așa, rădăcini *ontologice*, rațiuni și surse *transcendente*. „Ni s-a demonstrat – spune Ralea – rând pe rând că nu e vorba de împrejurări trecătoare de ordinul evoluției, 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 organizație, de o eretică tablă a valorilor, ci de o așezare fatală a legilor firii, față de care nu există izbăvire” (M. Ralea, *Între două lumi*, p. 8).

Pesimismul revărsat de un Schopenhauer, Kierkegaard, starea de veșnică alarmă și îngrijorare răspândită și susținută de un Heidegger, discipol al lui Kierkegaard și filosofia lui Husserl – toată această atmosferă spirituală dominată de categoria „tragicului existenței”, a neliniștii și disperării își găsește în Ralea un acuzator ferm și subtil.

După această filosofie, omul, prins în mreaja inevitabilă a tragicului, e un condamnat și în viața de aici, și în cea de dincolo. „Condamnarea noastră – redă Ralea această filosofie – e definitivă în eternitate. O voluptate sadică, plină de rânjet diabolic reiese din interdicția oricărui liman de ispășire. O trudă de chinuri neistovite ne așteaptă pentru veșnicie. Scenele *Infernului* lui Dante devin condițiile normale ale oricărei vieți oneste. Cine încearcă să evadeze prin nițică bucurie e un trădător, un transfug ce trebuie sfârâmat” (*op.cit.*, p. 11).

Susținătorii ideii și atmosferei de „ordine tragică a lumii” au apărut și s-au desfășurat în a doua jumătate a sec. al XIX-lea. Sub aceste concepții stătea o realitate socială care le genera. În aceste decenii economia europeană se dezechilibrează, veniturile coloniale se împuținau, crizele economice de supraproducție se succedau periodic; noile continente făceau concurență Europei; masele începeau să se lumineze și să-și 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 și una minimă. Subsumarea insului în colectiv le apare unora ca excesivă, altora ca insuficientă. Între certitudinea individului și anihilarea lui, între disperarea izolării și groaza de contopire se găsesc toate formele tragicului contemporan” (*ibidem*, p. 19).

Acestora li se adaugă, după Ralea, *tragicul opțiunii*, tragic ontologic: a alege înseamnă a te limita, a refuza restul care e infinit: „Opțiunea e lucrul din lume care seamănă cel mai mult cu o sinucidere” (W. Jankélévitch); și Hegel însuși spusese că determinare înseamnă negație și 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 toții în spațiul nostru strâmt și în clipa noastră trecătoare cu nostalgia ubicuității și a eternității” (*ibidem*, p. 22).

Ar fi prin urmare o tragedie rezultată din limitarea experienței omenesti, din claustrarea ei într-o singură direcție, într-o singură sferă. Maurice Barrès se plângea undeva că nu poate trăi în același timp satisfacțiile pe care le poate da viața de călugăr, de om galant, de politician și de speculator la bursă. „Și fiecare dintre noi suferă de a nu putea trăi mai multe existențe deodată, fiecare are dor de alte existențe. Și aceasta cu atât mai mult cu cât crește diviziunea muncii și specializarea profesională. Omul antic, omul Renașterii, omul sec. XVIII erau oameni mai compleți. Noi tânjim după atâtea elemente sufletești care s-au chircit prin neîntrebuințare” (*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 obosește 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 – spusesese 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 și admitea influența generoasă pe care arta o exercită asupra omului, înnobilându-l sufletește: „[...] Emoția produsă de operă e departe de orice calcul meschin și interesat și 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 evoluția, nici metoda istorică, vorbind de „superstiția evoluției treptate de la simplu la complex” (*ibidem*, p. 21), și repudiază metoda genetic-istorică.

1. Preocupat îndeosebi de arta teatrală, Camil Petrescu a preferat, în interpretarea diverselor curente ale evoluției teatrului, o aplicație a idealismului filosofic. În scopul elucidării esenței teatrului, el încearcă să combată concepția despre teatru ca artă imitativă, dând citate din gânditori care nu recunosc existența unei realități exterioare, independente de conștiință, de spirit. Și atunci, firește, arta nu mai poate fi concepută ca o „imitație”, neavând un obiect autentic. Deci artistul nu se sprijină decât pe materialul experienței 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 năzuiește spre cunoaștere e în clipa când, la o mai adâncă reflexie, datele exterioare pe care le credea investite cu o realitate absolută, se descoperă drept o aparență înșelătoare, atunci când se capătă înțelegerea că facultatea de cunoaștere a omului nu stă față în față cu lumea exterioară independentă, ca un fel de oglindă în care apare chipul obiectului, ci dimpotrivă, ceea ce se numește lume exterioară este rezultatul neîntrerupt, schimbător, veșnic, al unui proces spiritual” (*ibidem*, p. 77).

Nu în mod întâmplător, Camil Petrescu îi citează pe Husserl și Bergson. Rămâne însă un merit al său acela de a fi pătruns peste elementele exterioare, expresive, și a fi văzut esența teatrului de ordin „*psihosocial*”.

În problema creației, Camil Petrescu se opune celor ce dau puteri excepționale fanteziei, care pentru el „rămâne o facultate ajutătoare, utilă, dar creația rămâne pentru noi tot facultatea de *reconstituire* a realității interioare și exterioare” (*ibidem*, p. 139–140).

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

Propunându-și în *Modalitatea estetică a teatrului* să analizeze arta scenică și să redea esența ei – după îndelungi, savante și inteligente incursiuni în diverse și opuse concepții și curente –, Camil Petrescu termină lucrarea puțin sceptic și agnostic. Era și 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 și ce este adevărul artistic se poate spune numai după ce teoria cunoașterii și metafizica vor fi decis ce e adevărul realității exterioare („și se pare că soluția va întârzia multă vreme” – spune el) și ce e adevărul artistic („credem că și 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, firește că va fi dificil să arătăm modalitatea creatoare a celorlalți colaboratori ai teatrului. Soluția năzuită depășește nu numai mijloacele unei științe a teatrului virtuale, dar și posibilitățile esteticii de astăzi, care nu poate da niciun sprijin efectiv, neputându-se descurca până acum ea însăși 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: „Artiștii mari ai lumii – spune el nu fără multă dreptate – n-au așteptat să se constituie estetica, pentru ca ei să poată crea opere de artă. Negreșit, folosul științei teoretice e și așa destul de mare, deși e în cumpănă dreaptă cu ravagiile pe care le poate face o concepție greșită și inerent autoritară. Fiecare geniu nou luptă de obicei cu rigorile unei astfel de concepții, care de multe ori e copleșitoare, 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 pune cu acuitate în acea vreme în raport cu multiplele influențe ale culturii occidentale și a unei prea mari receptivități la ele din partea unor cercuri, în vreme ce altele – autohtonismul, gândirismul – le refuzau cu înverșunare. Adoptând o metodă descriptiv-fenomenologică, el nu va trece la o definiție a *sufletului național românesc*, ci o va înlocui cu descrierea: „Ar fi gradul de intensitate, întinderea și tonalitatea sufletească a majorității membrilor unei colectivități de oameni, care simt, se simt legați între ei, datorită unui principiu de polarizare și de afinitate creatoare” (vezi *Suflet național*, în *Teze și antiteze*, București, „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 și nici exclusive ale lui. Există certe și 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 *conștiinței unității* sufletului național românesc. El afirmă *identitatea conștiinței*

peste contingentele istorice și materiale, și separă esența naționalității de tradiție. În ce privește forța creatoare a specificului național, cu toate încercările sale de a se explicita, el rămâne într-o poziție teoretică greu de descifrat, uneori cu aparențe paradoxale. El pune, de exemplu, foarte interesanta problemă a creatorului minoritar și a relației specificului său cu specificul național dominant. Dar e greu de înțeles ce a vrut el să spună cu astfel de formulări: „Credem [...] că un creator autentic, minoritar fiind și național implicit, participă și la formula națională dominantă, fiindcă această formulă, vie fiind, nu colaborează decât cu elemente vii. Aceasta duce la afirmația paradoxală că un individ minoritar de pildă, e folositor în măsura în care e autentic, deci creator, deci are o ascendență, în care e minoritar. El însă nu reprezintă specificul național al minorității sale, căci specificul național e reprezentat de indivizi neautentici, necreatori [...] ci reprezintă formula substanțială a acestei minorități” (*ibidem*). Mai degrabă trebuie să dăm ascultare unor texte destul de clare, după care specificul național e un factor care trebuie ținut la oarecare distanță de „formula creatoare”: „O formulă creatoare trebuie apărută împotriva tendințelor specificului național și e de datoria facultății ideologice ori politice a unui neam, să știe când și cum să se apere, fie de cotropirea specificului național propriu, cum a fost în cazul mișcării sămănătoriste la noi, ori de cotropirea specificului național străin, cum pare să fie astăzi momentul istoric. Dar facultatea politică este însăși un atribut al creației, deci lupta politică pentru apărarea formulei naționale nu poate fi concepută, decisă și 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, și al împrejurărilor de tot soiul”, și care se înfățișează ca un „tot psihologico-social” exteriorizat în obiceiuri, tradiții, costum, muzică, vocabular. Dar nu aceste manifestări exterioare sunt hotărâtoare, ci calitățile specifice de sentiment, voință, sensibilitate și inteligență. Folclorului nu trebuie să i se acorde o importanță culturală și specific națională prea mare. „E greu să deosebești popoarele după însușirile lor profund sufletești, dar în orice caz e mai puțin agreabil decât după lungimea cămășii” (*ibidem*, p. 179). Și în definitiv – crede Camil Petrescu – popoarele nu rămân în istorie prin arta lor populară: „Că toate aceste însușiri de artă populară n-au cine știe ce mare însemnătate, e suficient să arunci o privire în cuprinsul istoriei. Popoarele dăinuiesc în conștiința omenirii prin războaiele pe care le-au avut sau prin cultura lor, în sensul superior al cuvântului. Atenienii și spartanii, mai mult decât ceilalți greci, trăiesc prin culmile sufletești ajunse de câteva personalități. Trăiesc prin Socrate, Platon, Aristotel, și atâția filosofi, prin Fidias și atâția artiști, prin Homer și atâția autori de tragedii și poeți. Ei au produs opere *viabile* și azi. Artă populară au avut în definitiv toate popoarele, căci nu există popor fără obiceiuri și tradiții. Civilizația actuală se poate prea bine lipsi de toată arta populară mai mult sau mai puțin cunoscută a atâtor popoare, dar nu se poate lipsi de operele celor înșirați mai sus” (*ibidem*).

Se simt în cele de mai sus, pe lângă partea de incontestabil adevăr, și exagerările polemistului cu subînțeles politic. Camil Petrescu dezagreea „tradiționalismul” și „patriarhalismul” folcloric al unor mișcări politice îmbrăcate în „cămăși” și le înfruntă prin afirmarea valorilor culturale de majoră arie istorică. Dar în același timp și exagera. Oare în creațiile, chiar filosofice, de valoare universală, legate de numele citate de el mai sus, nu s-a imprimat nimic din specificul grec? Oare, dintre cei citați, Homer era și el așa de departe de tradițiile, spiritul și creația artistică populară greacă? Și în cele din urmă, nu putem evita obiecția că în focul polemicii el ignoră influența certă a artei populare – care nu se reduce la ȋtari și opinii – asupra creatorilor de cultură „majoră”. Să ne gândim la poezia populară, la influența ei asupra unui Eminescu, Arghezi, Blaga; la muzica populară și la influența ei asupra unui Enescu; la plastica populară și Brâncuși etc. Debitor impulsivității argumentării și a spiritului polemic, Camil Petrescu a făcut și o altă afirmație, destul de gravă, căreia i se poate opune un alt enunț tot atât de valabil și argumentabil: „*Eminescu singur cu Luceafărul, Scrisorile și 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 însăși comparația, pentru că superlativele nu se pot compara. În al doilea rând, dacă facem totuși comparația, trebuie să constatăm că poezia populară e minimalizată, marile, uriașele ei creații n-au fost acceptate ca atare de Camil Petrescu, și e regretabil. Se poate spune, de asemenea, că vorbind de *Luceafărul*, *Scrisorile* și *Călin*, nu e chiar sigur că în ele – deși 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, și *Miorița* nu este singura genială creație populară de maximă valoare lirică și estetică. Dar noi nu ținem la astfel de „contrapuneri”; nouă ni se pare însăși comparația neavenită: Camil Petrescu n-a văzut și n-a admis imensa influență a poeziei populare asupra lui Eminescu. Intervenția sa în problemă s-a dovedit insuficient meditată.

Adevărul este că Petrescu nu atribuie specificului național 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, și pe drept cuvânt, poporului rusesc. Nu ce e (specific) național în ei ne zguduie, ci aceea ce e profund și superior omenesc” (*ibidem*, p. 181).

Camil Petrescu recunoaște că poporul transmite artistului o anumită structură sufletească: „Sufletul unui scriitor mare este sinteza sufletească a unui popor la un moment dat. Nu tradițiile sunt sufletul unui popor, ci scriitorii, gânditorii și artiștii lui, oricum ar fi ei, cu condiția să fie mari. Nici Goethe, nici Eminescu nu sunt mari prin arta lor națională, națiunile sunt mari prin arta acestor artiști” (*ibidem*, p. 182). Camil Petrescu e antitraditionalist: scriitorul nu scapă de influența tradiției, dar cu cât reușește 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 știe dacă nu s-ar dovedi că mai toate*

aceste personalități mari sunt produsul încrucișărilor de rasă” [subl. ns., D.I.] (*ibidem*). Singurele virtuți și utilități pe care le recunoaște artei naționale sunt cele de ordin didactic și de ordinul importanței pentru unitatea politică a națiunii.

Aceste idei cu privire la semnificația specificului național în cultură, expuse de autor în 1924, sunt întărite în 1936. Și acum rămânea valabil pentru Camil Petrescu că „o națiune nu are misiunea să-și formeze o cultură voit proprie, ci să participe la cultură în sens fenomenologic [...] Națiunea 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 ține să facă unele reflexii. El observă mai întâi superficialitatea cu care mulți poeți, mai mult sau mai puțin dotați, scontau un avantaj de reclamă literară. Începutul poeziei pure, *gândite* ca atare, l-a făcut Mallarmé: „el a început ciudata teorie a frumuseții vorbelor în sine” (*ibidem*, p. 285). În consecință, el a creat în mod premeditat versuri fără sens – cam jumătate din versurile lui. Dar ceea ce se citează îndeobște din Mallarmé, de inegalabilă frumusețe, 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). Aceeași întrebare și în raport cu Paul Valéry, căruia i se admiră ezoterismul și „puritatea” poeziei, dar din care se citează versuri obișnuite, curente.

Fără să avem la Camil Petrescu o dezvoltare mai amplă a acestei teme, poziția sa e limpede împotriva ermetismului, a poeziei pure. Deprecierea lui Paul Valéry într-un articol (*Clari și obscuri*) i-a atras chiar aspre reproșuri 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 și teatrului *de cunoaștere*: „O literatură de cunoaștere presupune o anumită consecvență, o anumită răspundere a scrisului. Un divorț de toate prejudecățile literare. Și pe urmă presupune și *ce să cunoști*” (*ibidem*, p. 166). Convingerea lui pare să fie aceea că „arta nu e distracție, ci un *mijloc de cunoaștere*” (*ibidem*, p. 168). Polemizând cu „Viața Românească”, el opunea formula unei literaturi „de analiză, de stabilire de raporturi între stările de conștiință, de cunoaștere” (*ibidem*, p. 170), unei literaturi de „realism pitoresc și anecdotă” (*ibidem*).

4. TUDOR VIANU

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

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

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

Vianu și-a pus și problema metodelor în estetică, ajungând la concluzia că în acest domeniu trebuie operat cu mijloace multiple. El recomandă și aplică atât metoda comparativă, cât și 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 investigație va fi, după el, cea introspectivă îmbinată cu observația obiectivă. „Sistemul de estetică dezvoltat în paginile care urmează, spune Vianu, va folosi astfel un material extins până la cele mai îndepărtate limite ale observației și va întrebuința toate metodele care în cursul cercetării moderne s-au dovedit capabile să dea rezultate [...] Cine dorește să schițeze tabloul cât mai complet al științei sale și al rezultatelor ei moderne este firesc să nu se lipsească de niciuna din căile de cercetare care-și dovedesc utilitatea” (*Estetica*, vol. I, p. 37–38).

Tudor Vianu își afirmă o poziție proprie, în chiar definierea obiectului esteticii – deși această poziție e clar influențată de Hegel. Pentru el, obiectul esteticii îl formează *frumosul artistic*, cu excluziunea *frumosului natural*. Între cele două feluri de frumusețe el stabilește astfel de deosebiri – chiar la începuturile *Esteticii* –, încât nu pot fi acceptate împreună ca obiect al aceleiași științe. Estetica nu are a se ocupa de date naturale, ci, ca și dreptul, logica sau morala, numai de „produse ale activității omenești”: „Considerată ca o știință a spiritului, estetica nu poate cerceta decât frumosul artistic, care este o operă” (*Estetica*, p. 12).

Frumosul natural și 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 concepției sale se pot depista cu ușurință. El militează puternic pentru autonomia esteticii sau, în orice caz, pentru delimitarea strictă în raport cu alte discipline care se ocupă de artă și care ar trebui să formeze *știința generală a artei*.

Vianu concepe estetica, în general, ca o știință de *constatare și explicare*, totodată o știință de *norme*, de *prescripții*, care arată cum „trebuie să se constituie opera de artă și să se dezvolte creația artistului și contemplația amatorului”. Există, după Vianu, științe care se limitează la a *explica* și există alte științe care nu se pot dispensa de *norme*; dintre acestea din urmă face parte și estetica. După el, arta ar avea două aspecte: „arta este realitate istorică, supusă mobilității și condiționării vieții în societate, dar în același timp, privită ca o simplă întocmire estetică, o unitate autonomă, superioară mișcării și relativismului istoric și determinată de singurele ei norme imanente”.

Cu privire la frumos, Vianu enunță o concepție subiectivistă, după care: „Nu tabloul este frumos, nici statuia, nici jocul artistului, ci numai felul în care apar, adică acele realități ideale corelaționate cu conștiința și cărora nu le-am mai putea presupune nicio existență îndată ce scânteia conștiinței s-ar stingea. Ceea ce se transformă în bunuri prin intervenția valorii estetice nu sunt așadar niște lucruri, ci numai niște fenomene ale conștiinței” [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 perfecțiunea naturii” și că *perfecțiunea artistică* e o țintă finală la care aspiră orice muncă omenească.

El este preocupat, de asemenea, de procesul creației artistice, căruia îi acordă un spațiu larg în *Estetica* sa. În opera de artă el distinge patru momente constitutive: *izolarea*, *ordonarea*, *clarificarea* și *idealizarea*. Analiza pe larg și amplu ilustrată a acestui proces avea în vedere conceptul de „operă”, fiindcă, așa cum mărturisește el în *Postume*, „neconținut drumurile cugetării mele s-au oprit în fața ideii de operă” (p. 167).

Frumosul, după Vianu, este o valoare, și anume o valoare estetică. El face o distincție netă între *valori* și *bunuri*. „Bunurile sunt obiecte, date ale experienței concrete, cu ajutorul cărora se satisfac unele necesități ale persoanei fizice sau morale. Valorile sunt însă categorii ideale, prin subsumare la care datele brute ale existenței se transformă în bunuri” (cf. *Istoria filosofiei românești*, p. 273). Vianu caută să evidențieze, în felul său, prezența și acțiunea subiectului la constituirea valorii estetice, deoarece un obiect devine estetic atunci când, printr-un act al conștiinței, îl subordonează valorii estetice. Aceasta însemnează, 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 și mereu înnoită documentare, în fața căreia își prezenta, acolo unde credea că este cazul, punctul său de vedere sau propunea rectificări, soluții originale, contribuții la

progresul cercetării estetice. El a făcut incursiuni în problema tipurilor de creație și 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 tranșantă delimitare, chiar izolare am putea spune, a principalelor valori ale culturii: *adevărul, binele, frumosul*. „Lumea valorilor – spune el –, este făcută din unități pur și simplu incomparabile; ea este o serie discontinuă” (*Studii de literatură română*, p. 142).

Sub sesizabila influență kantiană, poate chiar schopenhaueriană – e de văzut dacă nu prin filieră maioreșciană –, T. Vianu nu vede cu ochi buni amestecul artistului în practica publică, cetățenească. El vede artistul în esența sa estetică; gloria pe care ar avea-o ca cetățean e o imixtiune de nevaloare, iar faptul că pe artistul retras în turn îl uită lumea, îi dă chiar un neașteptat accent de violență verbală, neobișnuită la el: „Când artistul nu este o strajă și un atlet al mândriei cetății, dar când el poate rămâne totuși un mare artist, ați observat condiția în care el decade subit, tutela care i se acordă cu bunăvoință, când nu i se destină hohotele de râs ale gușăților?” (*Arta și frumosul*, p. 60).

În opera de artă, Vianu a studiat cu deosebire elementele constitutive ale structurii artistice: *intuitivitatea, adâncimea psihică, fantezia creatoare și puterea expresivă*. În procesul creației artistice el distinge patru momente fundamentale: *pregătirea operei, inspirația, invenția și execuția*.

La baza sistemului estetic al lui Vianu stau două idei: că *arta este expresia cea mai perfectă a muncii și 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 și 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 și frumos, dintre tehnică și artă, ca o trăsătură dominantă a dezvoltării civilizației (moderne) contemporane: „Cine străbate peisajele țărilor moderne are prilejul să admire profuziunea acestor lucrări, care adaugă frumuseții naturii frumusețea artei. Șosele și poduri, consolidări și îndiguri introduc în peisaj accentul intervenției umane, transformând chipul antic și sălbatic al planetei noastre într-o figură umană și apropiată în care simțului nostru social îi place să se regăsească. Alternarea sălbaticului și elementarului cu lucrările științei și civilizației, desfășoară sub ochii călătorului însăși drama modernă a 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. Și mai mult încă, el a văzut opera de artă însăși și 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, activități care

se desfășoară în van: opera nu le încunună. Dar chiar muncile productive, de pildă acelea cu un rol pozitiv în economia unei societăți, nu se concretizează până la urmă într-o operă. Munca unui salahor, a unui muncitor care controlează și face să funcționeze o mașină, nu produce o operă. Opera este produsul singurelor munci capabile să sfârșească într-un rezultat concret și relativ durabil” (*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 lecții universitare ținute la Iași în 1938 despre poezie. Încă în prefața lucrării, el spune: „[...] vorbind în particular despre poezie, noi am răspuns la problemele fundamentale ale Esteticii (obiectul, esența artei, receptarea fenomenului artistic). Prin deducție, 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 informației și al documentării asupra felului cum esteticienii științifici înțeleg chestiunea” (p. 6).

Lui G. Călinescu i se pare că *estetica* s-ar fi născut, ca știință, din insuficiența sensibilității artistice a gustului și emoției estetice: cei ce nu puteau pătrunde arta intuitiv, au căutat s-o cuprindă și s-o valorifice *rațional*, prin judecăți *obiective*. Explicația e puțin bizară: tot așa de argumentată, dacă nu mai temeinic, e teza că *estetica* s-a născut din necesitatea de a teoretiza conținutul sensibilității artistice, nu de a-l *suplini*!

Alt aspect al concepției estetice a lui Călinescu: obiectul artistic are o existență ca și celelalte, dar ceea ce-l face „artistic” este emoția noastră: „[...] *artistic nu e propriu-zis obiectul ci sentimentul pe care obiectul îl deșteaptă în noi*” [subl. ns., D.I.] (*ibidem*, p. 12-13). O afirmație grea de consecințe!

Între frumos și util, Călinescu nu vede o disjunție: „Biserica Trei-Ierarhi a fost ridicată în scopuri religioase, dar stârnește emoții artistice” (*ibidem*, p. 13).

Nici *capodopera*, obiect al esteticii după Mihail Dragomirescu și Tudor Vianu, nu este decât un fenomen, o stare subiectivă: „capodopera nici nu există decât ca o denotație 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 știință care nu există”; „toate străduințele esteticienilor sunt inutile speculații în jurul goalei noțiuni de artă și orice estetică nu cuprinde mai mult decât întrebarea dacă putem sau nu găsi criteriul frumosului urmată de răspunsul negativ sau de prezumții insuficiente” (*ibidem*, p. 17). Mai mult, epitetul cu care o însoțește denotă oarecare dispreț: nu o dată vorbește 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 țin, firește, și unele din cele estetice. De exemplu, el se ratașează, fără nicio explicație, poziției după care realitatea ar fi o funcție a conștiinței, dar afirmă aceasta într-un fel de necontestat, dând și un argument, în care crede „fără a cerceta”: „De altfel, confuzia aceasta dintre eu și non-eu este tipică visului, dovadă că realitatea este o funcție a conștiinței” (*ibidem*, p. 53).

O altă insuficiență teoretico-filosofică: „Inteligibilitatea nu este singura formă de cunoaștere cu putință, noi putând avea sentimentul de descoperire a universului și 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 cunoaștere, fără ca prin asta să devină o poezie de idei” (*ibidem*).

Se pare că G. Călinescu nu acorda suficientă atenție caracterului obiectiv al frumosului și 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 și natură urâtă, ci numai atitudini foarte variabile față de această natură” (*ibidem*, p. 87).

6. LIVIU RUSU

Concepția filosofică de la care pornește 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 și lume, care în fondul lor adânc formează o unitate nedespărțită. Opera de artă rezultă din intenționalitatea originară a eului, care își scrutează propriile-i adâncimi spre a le descifra sensul și spre a le exprima în forme concrete durabile. Prin pătrunderea în sensurile eului se dezvăluie sensul lumii și 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 și lume; afirmarea că *eul* și *lumea* sunt în fond același 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) – și-o formulează autorul așa: „Concluzia fundamentală din lucrarea amintită a fost că actul creator de artă izvorăște din anumite atitudini specifice, atitudini în sânul cărora se vădește 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 artificul 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 și modul de gândire al acelor arheologi care, odată zona cercetării precizată, ei trec la săpături febrile, fără a-și propune să găsească cutare sau cutare lucru numaidecât și bucurându-se la fel dacă au găsit coiful lui Hector, și 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 și chiar ale tuturor genurilor literare, găsindu-le în fenomene psihice de ordinul adâncimilor *eului*. Poziția sa, în textul original, se formulează așa: „Noi vedem la baza fiecărui gen anumite atitudini specifice ale spiritului. Acestea izvorăsc din esențele adânci ale eului, în sânul căruia diferite năzuințe și directive se interpenetrează. Din cauza acestei interpenetrațiuni nu putem desprinde o atitudine fără să ne referim și la celelalte. Ca să înțelegem cu adevărat esența unui gen literar, trebuie să vedem cum se desprinde atitudinea de la baza lui din eul original și 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 însuși:

„Prima idee fundamentală a fost că opera de artă se datorește 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 sufletești ale omului de rând; cel mult există asemănări în *anumite privințe*, în esența ei adâncă însă ea se deosebește 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 privește problema tipurilor în artă. Analiza procesului creator ne-a arătat că atitudinea existențială din care se naște opera de artă se cristalizează în trei tipuri de viziune asupra lumii și 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* și tip *demoniac-anarhic*. Prin aceasta înțelegem, bineînțeles, atitudini cu totul abstrase de orice element accidental, atitudini pure și originare ale spiritului, care pot îmbrăca tot atâtea forme particulare, câte opere de artă există. În orice caz în fiecare operă de artă se regăsește, sensibilizat și particularizat, unul din aceste sensuri spirituale sau o formă intermediară a lor. Într-un grad mai mare sau mai mic, și de o puritate mai mult sau mai puțin desăvârșită, regăsim aceleași câteva mari tendințe, aceleași câteva nuanțe de viziuni, spre care se îndreaptă spiritul omenesc în efortul său 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, și 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 enunță un *conflict creator originar*, de a cărui vehemență și de puterea de a-l constrânge depinde cristalizarea tipurilor (*simpatetic, demoniac-echilibrat și demoniac-anarhic*). Tipul simpatetic reprezintă *armonia*: conflictul originar și-a găsit o rezolvare, o împăcare cu sine însuși, cu contrarele care l-au iscat: „Neciocnindu-se dușmănos cu realitatea lumii externe, el este stăpânit de o atmosferă sufletească plină de simpatie, de unde și denumirea de tip simpatetic” (*ibidem*, p. 46).

Conflictul creator al tipului demoniac (echilibrat și anarhic) e impetuos, dramatic, violent: „Demoniacul este un răzvrătit față de tot ce-i stă în cale și fie că la capăt îl așteaptă sau nu pacea, destinul lui este de a se cheltui în luptă. Ca urmare, viziunea existențială a tipului demonic de ambele feluri va fi încărcată de o cunoaștere profundă a lumii, de o experiență realistă și concretă; ea se va sprijini pe trăirea existenței pe planurile ei atât interioare, cât și exterioare, și pe cunoașterea încercată a tuturor contingentelor ei” (*ibidem*, p. 46–47).

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

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

Criteriul i se pare autorului însuși, ca relativ: „Nu vom afirma, totuși, cum s-a făcut uneori, că poezia epică și cea dramatică ar alcătui împreună poezia exteriorului, iar că cea lirică ar fi exclusiv a interiorității. Este de la sine înțeles că mobilul oricărei creații poetice se găsește în interioritatea cea mai profundă a spiritului. Problema este *cum și sub ce formă este afirmat*, cum este scos în evidență 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 și dramatică atitudinea intimă este transmisă *prin mijlocirea unor elemente ce aparțin lumii exterioare*. Deci pentru acestea două din urmă exteriorul câștigă în importanță” (*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 forța uneori realitatea să intre în cadrele ei: Goethe n-are propriu-zis o dramaturgie, e numai

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

Cu privire la artă, Liviu Rusu mărturisește 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 totuși există deosebiri substanțiale între ele, acestea apar în funcție de *modalitățile* prin care ni se face accesibilă lumea esențelor” (*ibidem*, p. 64).