

IDEILE ESTETICE ALE LUI TITU MAIORESCU*

(I)

LICU POP

Cuprinsul

I

Ideologia literară a lui Eliade Rădulescu – Curentul național de la Dacia Literară – Critica „științifică” a lui Dobrogeanu-Gherea

*

Gândirea estetică a lui Titu Maiorescu

Autonomia și specificul atitudinii estetice; lămurirea acestei atitudini prin temeliile platonice ale concepției sale

„Emoția impersonală” în centrul esteticii sale; artă și morală (Kant, Schiller, Ruskin, Durkheim), soluția maioresciană; operă și creator (psihologia geniului); artă și naționalitate

II

Aspectul dual al frumosului în estetica maioresciană

Despre condiția ideală și materială a poeziei – Formă plastică și formă muzicală

III

Clasicismul lui Titu Maiorescu

Concepția clasică despre formarea omului – Înrudirea sufletească dintre Maiorescu și Eminescu – Prețuirea Antichității; eternitatea și universalitatea artei; limita, liniștea plastică; idealism, obiectivitate și naturalețe (arta ca „mimesis”), caracterul larg umanitar. – Infiltrații romantice

IV

Personalitatea lui Titu Maiorescu

Trăsătura dominantă: idealul „înălțării impersonale” – Actualitatea gândirii sale

E îndeobște cunoscută aria activității critice a lui Titu Maiorescu, în care felurite aspecte ale vieții noastre contemporane – de la formele de viață socială-politică în care societatea românească își căuta șovăitor o așezare, până la străduințele de știință și artă – au fost supuse privirii sale cercetătoare. Din mijlocul realităților românești, mințea logică a lui Maiorescu veghea asupra procesului de amplificare a sufletului românesc venit în atingere cu influența Apusului; și această realitate națională în proces de

* Lucrarea de față e un extras din Anuarul liceului „Gh. Lazăr” pe anul 1941. Ea e numai un fragment – și acesta redactat pentru un cerc mai larg de cititori – dintr-o lucrare în pregătire (*nota autorului*).

înnoire, în criză de creștere, el a înțeles să o promoveze prin virtuțile *adevărului*, ceea ce e atât de pilduitor pentru toate acele epoci în care se cere leacul de la iluzie, sau – ceea ce e mai îngrijorător – în chip conștient de la neadevăr.

În fața misiunii sale nespuse de grele de îndrumător cultural, Maiorescu venea cu cea mai cuprinzătoare pregătire sufletească. În primul rând o anumită structură sufletească, având „ca trăsătură de căpetenie — spune dl Petrovici¹ — latura logico-critică”. Apoi o înaltă concepție despre adevăr, mărturisită neîncetat în cursul scrierilor sale. Înclinarea de a căuta și a mărturisi adevărul, spunea Maiorescu în încercarea lui filosofică de la 1861 (*Einiges Philosophische in gemeinfaßlicher Form*), este un „instinct sfânt” și „cine nu simte în sine acest instinct este pierdut pentru știință și – ceea ce este identic – pentru umanitate”². Convingerea ce se limpezea atunci, pe plan filosofic, în sufletul tânărului de 21 de ani va rămâne îndreptarul nestrămutat al călăuzitorului de mai târziu al culturii noastre, căci:

„... orice adevăr este o formulare mai clară a regulilor nestrămutate care sunt însuși fundamentul universului și corespund direcțiunii veșnice a inteligenței omenești spre întinderea cunoștințelor și sporirea condițiilor binelui general”³.

Cu asemenea înclinări înnăscute, tânărul studios avea să devină în chip firesc adeptul unui filosof ca Herbart, după care scopul filosofiei este străduința de a elabora noțiuni clare, precise, din care să fie înlăturată contradicția și de a plăsmui astfel o icoană a lumii în care armonia de dincolo de aparență (de „noțiunile de experiență”) să fie descoperită prin activitatea critică a spiritului nostru. Aceleași cristalizări sufletești i se datoresc și preferințele sale pentru formalismul logic kantian, „căruiua îi dăduse o adeziune necondiționată și forma oarecum axa judecății sale filosofice”⁴.

Mai reamintim, pentru întregirea acestor considerații introductive, și faptul că Maiorescu făcea parte din a doua generație de tineri români ce emigrase către „fântânile științei din Franța și Germania” și care – spre deosebire de generația precedentă, ce se oprise „numai la formele de deasupra ale civilizației”... numai la „lustrul dinafară” – străbătuse până la miezul ideilor ce formau patrimoniul civilizației apusene⁵. Reprezentant plin de strălucire al acestei a doua generații, Maiorescu era chemat de timpul său pentru sarcina de a trasa o direcțiune nouă în cultura română.

Activitatea sa cea mai rodnică a fost însă aceea din câmpul literaturii, domeniu al spiritualității în care adeseori se scrie prefața la timpurile noi; principiile estetice prin care îndruma, din cercul Junimii, mișcarea literară a țării n-au rămas un simplu moment de abstractă teoretizare, ci au devenit convingătoare realitate în creația genială a lui Eminescu și Caragiale. Parcă printr-un act de prestabilită armonie, Maiorescu, adevărat înainte-mergător, a pregătit înțelegerea contemporanilor pentru acest moment al oricărei culturi care, depășind perioada dibuieiilor, se întemeiază printr-o operă de mare creație.

¹ I. Petrovici: *Studii istorico-filosofice*, pag. 234.

² Citat după Bogdan-Duică: *Titu Liviu Maiorescu. Discurs de recepție*, pag. 7.

³ T. Maiorescu: *Critice II*. „Despre progresul adevărului”, pag. 267.

⁴ I. Petrovici: *op. cit.*, pag. 224.

⁵ T. Maiorescu: *Critice I*. „În contra direcției de astăzi în cultura română”, pag. 156.

Care este noutatea pe care T. Maiorescu o transplanta la noi din cultura apuseană, unde această concepție despre artă pentru care milita și el era un fapt câștigat în speculațiile despre frumos, un adevăr cu perspective deschise spre largile orizonturi ale metafizicii?

Dar mai înainte, să aruncăm o privire fugară asupra ideologiei literare premergătoare lui Maiorescu și asupra celei contemporane lui; și fiindcă teoria maioresciană se separă net de acestea, vom putea astfel, în expunerea noastră, să folosim procedeul atât de clarificator al antitezei. În această sumară privire înfățișăm ideologia literară a lui Heliade Rădulescu și a curentului tradiționalist de la „Dacia Literară”, precum și critica, așa-numită „științifică” a lui Dobrogeanu-Gherea. Înfruntându-se prin repetate articole, Maiorescu și Gherea și-au delimitat ei înșiși concepția lor despre ființa Frumosului.

La Heliade, o concepție literară bine definită și organic încheiată nu vom putea afla. „Mereu în căutarea unei formule literare”⁶, e la început învățăcelul „Artei poetice” a lui Boileau, pe care încearcă să o traducă pentru îndrumarea contemporanilor săi români; se îndepărtează apoi în parte de marele clasic, cu Marmontel, din a cărui „Poétique française” împrumută capitole întregi pentru a sa „Gramatică a poeziei”; în fine, distanța între el și primul său maestru crește tot mai mult și Heliade intră în zona de influență a romantismului și ideilor saint-simoniste⁷. Va spune și el, cu aceștia, că poetul instruește și educă pe calea emoției, atribuind astfel literaturii un rol social, utilitar. Iată câteva citate desprinse din scrierile sale, în care se mărturisește această concepție utilitaristă despre literatură:

„Puțin lucru este a scrie cineva numai ca să scrie și împins de îndemnul momentului ... A scrie însă cu scop, a avea în scopul său o țință morală”, aceasta e menirea literaturii⁸.

Despre menirea teatrului spune în altă parte că „este cenzura obiceiurilor și școala moralului”, că trebuie „să dărapene obiceiurile cele ruginite și să insuflă virtutea”; iar *Odiseea* e o operă superioară fiindcă în persoana lui Ulise

„se văd simțămintele unui soț devotat, unui părinte călduros, unui rege ce își amă patria, soția și fiiliul și străbate mările, trece peste toate obstacolele spre a ajunge acolo unde dorințele sale binecuvântate îl împing, unde datoria îl cheamă”⁹.

În fine, înclinarea mistică străbate și aci în scrisul lui Heliade, și artistul primește un rol oarecum mistic, el devine un trimis al lui Dumnezeu,

„spre a culege frumosul și sublimul, a compune perfecțiunea ideală, a o arăta oamenilor de model”¹⁰.

Iată dar rolul ce se atribuie literaturii de către primul nostru critic: un rol educativ, utilitar, așadar un rol subordonat valorilor morale.

⁶ D. Popovici: *Ideologia literară a lui I.H. Rădulescu* și cap. „Introducere” din *I.H. Rădulescu* (Editura Fundațiilor Regale).

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*, pag. 105.

⁹ *Ibidem*, pag. 90.

¹⁰ Citat după același.

Dacă trecem la mișcarea de la „Dacia Literară”, al cărei crez se cuprinde atât în teorie, cât și în practică, adică în creația literară, vom afla aceeași concepție despre literatură ca armă de luptă. Curentul tradiționalist al „Daciei Literare” se opune lui Heliade doar prin renunțarea la planul larg umanitar, cosmopolit al acestuia; tradiționaliștii naționalizează literatura în izvoarele ei de inspirație și în obiectivele, scopurile ce le urmărește – și este ușor de înțeles cum prin această restrângere de cadru, prin trecerea de pe planul umanitar la cel național, și caracterul acesta de luptă al artei devine mai acut.

Concepția aceasta, după care arta primește un sens prin supunerea ei la o finalitate străină, se popularizează acum și de la această subordonare nu e prea departe nici momentul când literatura va să fie năpădită de încercări ce socotiră acest cuprins politic-național (deci practic-utilitar) ca îndestulător, acolo unde lipsea adevărata substanță a poeziei.

Astfel că după epoca de largă și neordonată receptivitate a lui Heliade, după epoca reacțiunii tradiționaliste apoi, care – nici ea – nu atinsese problema esențială a literaturii, urmează perioada critică a literaturii noastre: momentul Junimii, perioadă de verificări și limpeziri. Ceea ce trebuie socotit ca o firească evoluție și un semn de viabilitate a unei spiritualități ce trecea mai apoi proba cea mare, cu apariția lui Eminescu.

Dar până aci mai avem de spus câteva cuvinte despre acea teorie literară ce s-a opus mai hotărât lui Maiorescu: critica „științifică” a lui Gherea. Acest contemporan al lui Maiorescu reînvie vechea confuzie de planuri dintre artă de o parte și politică sau morală de alta, așadar între atitudinea celui ce contemplă frumosul și atitudinea activă a celui ce urmărește scopuri practice, utilitare.

E îndeobște cunoscut faptul că, pe când criticul Junimii descindea dintr-o mare familie spirituală (estetica idealistă), ce cuprindea pe Kant, pe Platon prin intermediul lui Schopenhauer, pe Hegel (și discipolul acestuia Fr. Th. Vischer), Gherea își făurea instrumentele de cercetare și valorificare a operei literare printr-un mare împrumut din naturalistul Taine, din idealurile socialiste și din concepția materialistă a istoriei.

În esență, următoarele întrebări sunt de pus – după Gherea – oricărei opere literare, de către criticul ce folosește o „metodă științifică”.

1. Prima întrebare cu care întâmpinăm opera este aceasta: „De unde ai venit? Cum ai venit? Cine ți-e creatorul?”¹¹. Răspunsul cere în primul rând o analiză psihologică a autorului, pentru a-i desprinde acele aspecte ale sufletului ce se oglindesc în opera literară. Ne lămurim atunci asupra unuia din aspectele acesteia. Rădăcinile operei literare se înfig însă mai în adânc, de aceea analiza va trebui să încadreze creația literară în mediul său natural și social: fiindcă asemenea plantei înrăurite de către mediul fizic, și artele sunt condiționate de mediul geografic și social (poporul, rasa, momentul: starea culturală, dezvoltarea intelectuală, condițiunile economico-sociale, starea morală...). Astfel, cu prima întrebare se leagă opera de izvoarele ei: creator și mediu*.

¹¹ Dobrogeanu-Gherea: *Studii critice*, „Asupra criticii” (vol. I).

* În trasarea acestei perspective genetice, Gherea străbate în sens invers drumul parcurs de Taine. Acesta pleca de la factorul geografic, trecea apoi la rasă (productul conlucrării acestor doi factori fiind națiunea); urma în al treilea rând epoca contemporană poetului și la sfârșit venea

2. Dar opera — atât de înrădăcinată în mediu — are la rândul ei o funcție socială, valorile ce le poartă răsfrângându-se binefăcător sau cu pagubă asupra mediului social. Astfel că opera literară are de înfruntat o a doua întrebare:

„Ce vei face între noi? ... Ne vei face să iubim, sau să urâm? ... să ne închinăm ... la izvorul luminii, iubirii și dreptății, ori să ne închinăm satanei sau vițelului de aur?”...

Cu alte cuvinte:

„care sunt idealurile, simțămintele ce ... va sugera opera artistică, ... care e tendința socială și morală a operei artistice? ... ce înrâurire educatoare va avea ea?”¹²

În măsura în care în opera literară se rostește această chemare la un ideal practic stă, așadar, și valoarea ei estetică. De aceea, poetul trebuie să coboare în mijlocul nostru, să se adâncească și mai mult în viață și din tot ce ne frământă pe noi muritorii să-și facă substanța operei sale. „Fiți muritori ca noi”¹³ spune el poezilor, așa cum și Cătălina „chipul de lut” spunea neînțeleșului Luceafăr. Poezia trebuie măsurată — continuă Gherea — după acest mare cuprins care ne leagă, în gradul cel mai înalt, de „*interese reale*”¹⁴.

3. Ultima întrebare — în care recunoaștem pe cea mai proprie punctului de vedere artistic — e aceasta:

„Prin ce mijloace lucrează artistul asupra psihicului nostru? ... Aci va fi vorba de stil, ritm, peisaj, combinație felurită de icoane, atingerea cutărei ori cutărei coarde a inimii.”¹⁵

Această metodă de cercetare și asemenea criteriu de apreciere folosește Gherea ori de câte ori cercetează fenomene literare (spre ex. „Decepționismul în literatura română”) sau întreprinde analiza operei literare a lui Eminescu, Caragiale etc., făcând un loc larg explicărilor prin cauze materiale-economice și considerându-le sub unghi de vedere utilitar: așa, Caragiale e învinuit că n-a avut „un ideal social înalt ... că e indiferent în materie de politică socială”; iar Eminescu, că a fost lipsit „de încredere în propășirea omenirii”; că revolta sa a fost pasivă, n-a ațâțat la luptă ... că n-a cântat femeia erou:

... „o femeie care știe să trăiască, dar știe și să moară, femeia-erou, într-un cuvânt, oh!, astfel de femeie nici prin gând nu i-a trecut lui Eminescu”¹⁶,

exclamă cu atâta părere de rău cel mai hotărât din negatorii concepției maioresciene, care, prezentându-și teza cu atâta stângăcie, nu reușea decât să compromită și mai mult această concepție utilitaristă despre artă, înlesnind în felul acesta fireasca biruință a lui Maiorescu.

analiza operei. Drumul acesta — spune Gherea (vezi pag. 37–38) — este prea larg și nesigur; el ar putea fi folosit numai atunci când e vorba de curente întregi: clasicismul, romantismul etc.

¹² Gherea: *ibidem*, pag. 39.

¹³ *Ibidem*, pag. 111.

¹⁴ Același: vol. II, pag. 65. „Personalitatea și morala în artă” (sublinierea e a noastră).

¹⁵ *Ibidem*, vol. I, pag. 40.

¹⁶ *Ibidem*, pag. 174.

*

**

E momentul să revenim la întrebarea de mai înainte: care este noutatea pe care Maiorescu o transplanta la noi, în mediul nostru spiritual, caracterizat (din punctul de vedere al concepției despre artă) cum s-a arătat aici? Maiorescu vine să ne spună, în esență, următoarele: arta în genere – deci și poezia – e altceva decât o frumoasă mijlocitoare a moralei, politicii, sau științei. Neatârnată de atitudinea activă-utilitară a sufletului nostru ce-și propune scopuri și se zbuțumă pentru înfăptuirea lor, neatârnată de asemenea de atitudinea speculativă a omului de știință ce vrea să cunoască realitatea și o construiește conceptual din ingenioasă împletire de abstracțiuni, stă atitudinea celui ce creează sau contemplă frumosul:

... „tot ce este produs al reflecției exclusive, politica, morala, teoriile științifice etc. ... nu intră în sfera poeziei, și orice încercare pentru aceasta a fost o eroare”.

... „Nu că poezia ar fi nedemnă de reflecția științifică sau reflecția științifică nedemnă de poezie: *dar aceste sfere provin din operațiuni așa de radical deosebite ale minții omenești, încât confundarea lor este cu neputință** ... într-o stare sănătoasă a literaturii”¹⁷.

Maiorescu scria aceasta la 1867 și rostea, pentru prima dată la noi, și atât de răspicat, o propozițiune de temelie a culturii moderne: autonomizarea valorilor culturale.

Așadar, în teoria maioreșciană se rostește o înțelegere modernă a atitudinii estetice, după care înțeles, *în artă se stabilește un raport nou între noi și lume, în afară de cel utilitar și cel de cunoaștere. Această nouă atitudine este aceea de contemplație. Iată ce înțelege printr-o asemenea comportare specifică Im. Kant, întemeietorul esteticii moderne:*

a) contemplația este „indiferentă cu privire la existența obiectului”, fiindcă preocuparea de realitatea acestuia ne deșteaptă totdeauna un interes de categoria fie a „binelui mijlocit (utilul) care place ca mijloc pentru o desfătare oarecare”, fie a „binelui absolut ... binele moral, care cuprinde în sine interesul suprem”¹⁸;

Iar mai departe (în traducerea Brăileanu la pag. 100 și 101) scrie: plăcerea estetică „este pur contemplativă ... fără a produce un interes pentru obiect, pe când în judecata morală ea (plăcerea) e practică ... Orice interes strică judecata de gust și-i ia nepărtinirea”...

b) contemplația este străină și de punctul de vedere al cunoașterii:

„Dar această contemplare nu se îndreaptă nici spre concepte; pentru că judecata de gust nu este o judecată de cunoaștere (una teoretică) și de aceea nici nu se întemeiază pe concepte și nici nu urmărește asemenea concepte”¹⁹.

* Sublinierea e a noastră.

¹⁷ *Critice*, vol. I, pag. 68.

¹⁸ I. Kant: *Critica puterii de judecare*, trad. de Tr. Brăileanu, pag. 87.

¹⁹ Im. Kant: *Kritik der Urtheilskraft*, pag. 53. Ed. Leipzig 1838 (am preferat aci traducerea noastră).

În actul contemplării, raportăm – așadar – pur și simplu o reprezentare (intuiția obiectului) la sentimentul nostru de plăcere sau neplăcere²⁰, care apreciere afectivă se rostește numai în funcție de o anumită întocmire a acestui obiect.

Aproape aceeași teorie a contemplației se întâlnește apoi și în estetica lui Schopenhauer: în fața operei de artă devii „subiect pur”, eliberat adică și de apetiturile niciodată satisfăcute ale tiranicei voințe, și de înșelătoarele aparențe ale cunoașterii fenomenale (logice). Contemplarea schopenhaueriană este însă o cunoaștere metafizică: cunoașterea Ideilor, prototipurile (modelele) eterne ale lucrurilor.

Din filosofie, această concepție despre trăirea estetică descinde în estetica modernă, unde rămâne ca un adevăr de temelie și de largă primire*.

Așadar, primul semn deosebitor al emoției estetice este „dezinteresarea”. În fața operei de artă trăim „ein reines uninteressiertes Wohlgefallen”, spune caracterizarea kantiană.

Omul uită de sine și se dăruiește obiectului contemplării, „Il contemple, c'est-à-dire qu'il s'oublie soi-même et laisse la libre vie des choses pénétrer en lui” – spune esteticianul francez H. Delacroix²¹.

În cuvinte apropiate se rostește și Maiorescu: emoția ce se naște din artă „face pe om să se uite pe sine” – în acest înțeles Maiorescu va întrebuița atât de cuprinzătoarea expresie: „emoție impersonală”.

De aceea, prin virtutea lor eliberatoare, clipele desfătării estetice sunt clipe de pace suverană: ele suspendă cursul învolburat al vieții noastre și ne dăruiesc un binefăcător repaos:

„L'art est d'abord un moment d'arrêt, une étape de repos dans cette marche aveugle” (H. Delacroix: *Psychologie de l'art*, pag. 47).

„... quand nous jouissons esthétiquement, il s'établit, au milieu des luttes où sont incessamment engagées les forces vives de notre moi, quelques instants de paix souve-

²⁰ *Ibidem*, pag. 46.

* Cunoscutul comentator al esteticii kantiene V. Basch deosebește cinci atitudini autonome în fața lumii: 1. *atitudinea practică sensibilă* (care tinde la satisfacerea cerințelor primordiale, vitale și a plăcerilor senzoriale); 2. *intelectuală* (ordonează realitatea sensibilă în schemele abstracte, devitalizate ale științei); 3. *morală* (așază norme de conduită pentru dominarea pasiunilor); 4. *religioasă* (de prosternare în fața Divinității); 5. *estetică*, caracterizată ca o plăcere liberă de orice interes extrinsec (*Le maître problème de l'esthétique*; idem: *Deuxième congrès international d'esthétique et de science de l'art*, Paris 1937, vol. I, pag. LIV).

În comunicarea făcută la congresul amintit aci, V. Basch descrie atitudinea estetică astfel: „L'attitude esthétique, elle, réside essentiellement dans la contemplation désintéressée. Regarder les choses sans se préoccuper si elles peuvent servir à nos besoins; sans essayer de nous en emparer par l'entendement; sans vouloir les dépouiller de leur lustre sensible en les réduisant à leur concept pour les classer dans l'espèce et le genre auxquels elles appartiennent; sans donc les décolorer, les dévitaliser, les „désensibiliser”, mais en les laissant vivre, telles qu'elles ont jailli du sein de la nature, en n'en retenant que la superficie, que le calque qu'en prennent nos sens, que la forme, que l'apparence et en les isolant ainsi de tout ce qui les entoure: c'est là la contemplation esthétique” (vol. I, pag. LIV).

²¹ În *Traité de Psychologie*, de G. Dumas, vol. II (ediția 1924), pag. 300.

raîne et d'idéale sérénité" (V. Basch: *Essai critique sur l'esthétique de Kant*, ed. 1896, pag. 603).

„Frumoasele arte ... sunt repaosul inteligenței (Măiorescu: *Critice I*).

„Știința nu are nicăieri repaos și niciodată sfârșit"... „În această stare a inteligenței active" (a inteligenței ce caută adevărul) „se coboară arta ca o mângâiere binefăcătoare. Ea prinde atenția neliniștită și agitată spre infinit și, înfățișându-i o idee în forma sensibilă a frumosului, îi dă liniștea contemplativă și un repaos intelectual. Poezia în special trebuie ... să ne manifesteze idei cu început și cu sfârșit și să dea astfel o satisfacție spiritului omenesc"²².

Fiind o clipă de „repaos", față de atitudinile obișnuite: cea activă-utilitară și cea speculativă (de cunoaștere), arta are un caracter de gratuitate, „este un produs de lux al vieții intelectuale, *une noble inutilité*", spune Măiorescu – dar ce îndeletnicire gravă, adâncă este activitatea artistică după înțelegerea aceluiași. E liberă ca un joc, dar disciplinat de grele rigori, e și expresia cea mai înaltă a unei spiritualități.

Reținem dar și subliniem această idee de temelie a esteticii măioresciene: autonomia celor trei valori cardinale ale culturii: adevărul, binele, frumosul, fiecare angajând în chip deosebit sufletul nostru. Distincțiunea aceasta trebuia să le ferească de încălcarea și confuzia în care se aflau la noi.

*

**

Să ne înapoiem la noțiunea atât de cuprinzătoare: „emoțiune impersonală", prin care Măiorescu definește trăirea estetică. Ea stă în centrul teoriei măioresciene, implicând ca diferitele modalități ale aceluiași proces, toate notele caracterizatoare de mai sus: libertate, dezinteresare etc. Cum înfăptuiește arta această înfrângere de sine și înălțare a omului în momentul contemplației? Atitudinea estetică e un dat original al sufletului nostru, ține adică de o energie sufletească specifică. Cum intră ea în joc, în cazul operei de artă, urmează să dăm câteva explicații, în cadrul concepției lui Măiorescu. Iată-le.

Arta este *ficțiune*, este *iluzie conștientă*. Vorbind de comediile lui Caragiale, criticul nostru pune pe planuri deosebite lumea artei și lumea din jurul nostru. Lumea artei

„este în esența ei ideală, căci ea ne prezintă reflexul unei lumi închipuite. Prin chiar aceasta ne produce caracteristica impresie impersonală"²³ ... Orice emoțiune estetică ... face pe omul stăpânit de ea, pe câtă vreme este stăpânit, să se uite pe sine ca persoană și să se înalțe în lumea ficțiunii ideale"²⁴.

Pe acest plan al ei, arta trebuie să dea însă iluzia realității.

Iată dar o primă lămurire asupra împrejurării în care ia naștere emoția impersonală: ea e înlesnită de trecerea de pe planul realității de care suntem legați prin

²² *Critice I*, pag. 38.

²³ *Critice* vol. III, pag. 66.

²⁴ *Ibidem*, pag. 60.

interesele, prin scopurile noastre, pe celălalt plan, al ficțiunii („În lumea curată a ficțiunii”²⁵), al iluziei, unde pătrundem cu un suflet purificat de interesele practice ale fiecărui ins. Arta e astfel oarecum un exercițiu al facultăților noastre pure, de aceea ea implică – spune Delacroix, după Schopenhauer – un anumit grad de asceză. Înțeles asemănător au și următoarele cuvinte ale lui Maiorescu, din articolul despre comediile lui Caragiale:

„De la noi spectatorii trebuie să cerem ca înaintea unei opere de artă să ne prezentăm dispuși, nepreveniți, fără intenții străine artei. Căci, dacă artistul nu este totdeauna capabil de a lucra, ci trebuie să fie inspirat, nici spectatorul nu este în fiecare moment capabil de a primi o impresie estetică; poate unii nu sunt capabili niciodată și cine la o piesă de teatru nu-și poate uita grijile sale personale, sau legăturile sale de partid politic, sau catehismul său de morală convențională, acela să nu se mai amestece în ale artei.”²⁶

Avem până acum un început de explicare a genezei emoției impersonale, *prin transpunerea din realitate în ficțiune*.

Pentru a întregi aceste considerații asupra ficțiunii artei și a „înălțării impersonale”, Maiorescu ne dezvăluiește și temeliile filosofice ale concepției sale estetice: teoria ideilor platonice. Lumea artei este o lume a „*ficțiunii ideale*”, nu numai pentru că ne eliberează de exigențele utilitare ale vieții, ci și pentru că ea *desface obiectul contemplației din marginirea individualului și particularului*.

... „obiectul încetează acum de a fi individual mărginit și devine tip, se înfățișează *sub specie aeternitatis* ... este o „idee platonice”. Shylock nu este un ovreu izolat, ci este ovreimea; Werther nu este un amoretat individual, ci este sentimentalitatea amorului”²⁷.

... „teoria ficțiunii ideale ... care ... dă obiectului tratat de artist caracterul *tipic* (prin chiar aceasta artistul se înalță în lumea impersonală) este teoria lui Platon; acestea sunt așa-numitele „idei platonice”, foarte clar reproduse cu acel caracter al lor în estetica lui Schopenhauer”²⁸.

Iată dar întregul înțeles al contemplației maioresciene: individul purificat de exigențele utilitariste ale vieții stă în fața obiectului artei, intuind, dincolo de aparența lui mărginită, un cuprins substanțial, prototipul nebiruit de limitarea spațiului (materiei) și timpului. Astfel e ușor de înțeles acum că un asemenea „subiect pur” trăiește în fața acestor „forme esențiale și persistente ale lumii” – cum le numea platonicianul Schopenhauer – o emoție impersonală, ca un răsunet al acestei comuniuni.

Această *emoție impersonală*, de la care am pornit în expunerea noastră ca de la o noțiune de temelie a esteticii maioresciene, stă și la baza *raporturilor dintre artă și morală* – discuțiune stârnită de unele polemici în jurul comediilor lui Caragiale. Autonomia acestor două valori culturale, arta și morală, e un adevăr de început al esteticii lui Maiorescu și al esteticii moderne, pe care l-am luat în considerare aici, din capul locului.

²⁵ *Ibidem*, pag. 67.

²⁶ *Ibidem*, pag. 63–66.

²⁷ *Ibidem*, pag. 106.

²⁸ *Ibidem*, pag. 103.

Dar valorile morale sunt prea imperative ca soluția kantiană a separației valorilor de cultură să fie primită ca un ultim cuvânt. Pe un anumit plan, în adevăr, sufletul se manifestă prin atitudini diferențiate, de aceea distincțiunea filosofului de la Königsberg avea să fie atât de rodnică. Nu trebuie, însă, uitat caracterul de întreg al sufletului*.

De aceea, încercări de a depăși acest dualism, de a apropia din nou arta și morala, s-au ivit neconținut – fără să se mai aducă însă vreo atingere neatârării (relative) consacrate de estetica lui Kant. Astfel, e cunoscută încercarea de apropiere a lui Ruskin, după care arta înflorește numai acolo unde există de mai înainte o stare morală, frumusețea morală premerge adică pe cea artistică; de aceea, existența artei într-o societate e semnul neîndoielnic al prezenței unui înalt nivel moral.

Pentru Schiller – ca să pomenim un al doilea exemplu tot atât de cunoscut – „starea estetică”, autonomă față de cea morală, colaborează totuși cu aceasta. În atitudinea estetică ne eliberăm și de ispita simțurilor și impulsurilor (rebele față de morală, după etica lui Kant) care ne obligă după legi naturale, precum și de imperativele morale ale rațiunii. Momentul estetic e o stare intermediară între cele două obligații antagoniste și un teren de împăciuitoare apropiere între sensibilitate și rigida rațiune legislatoare. Aci se domolesc instinctele și coboară prietenos spre înclinările simțurilor severa rațiune. Deci oarecum invers de ceea ce spune Ruskin, fiindcă aici *starea estetică* premerge celei morale. „Starea estetică” mijlocește deci armonia sufletească propice moralității; armonia aceasta a instinctului și rațiunii realizează ceea ce Schiller numește „un suflet frumos”, sau „umanitatea perfectă”. În această stare sentimentul moral poate, fără de teamă, lăsa afectului conducerea voinței.

Ne întoarcem la Maiorescu. În discuțiunea stârnită de prilejul amintit mai sus, se întreabă și el dacă arta, neatârnată în sfera ei, are vreo atingere cu morala? Care este dar „esența morală” a artei? La Schiller, starea estetică elibera de impulsuri, instincte, în genere de determinismul sensibilității, ca și de imperativele rațiunii; întrucâtva asemănătoare e și dezlegarea maioreșciană. Contemplația este eliberare de egoism, „rădăcina oricărui rău”. „Înălțarea impersonală” a celui stăpânit de emoția pură a frumosului e un teren prielnic și pentru actele morale, acte prin natura lor dezinteresate ca și emoția estetică.

Dar iată propriile cuvinte ale lui Maiorescu:

* De altfel, însuși Kant, care a despărțit atât de riguros domeniul frumosului de acela al sentimentului moral, le apropie mai apoi și încă de mai multe ori. Iată aceste apropieri: 1. apropierea se face o dată numai parțial, când în concepția sa despre Sublim introduce sentimentul moral ca o notă constitutivă a lui (a Sublimului); 2. altă dată spune că „interesul nemijlocit pentru frumusețea naturii este totdeauna semnul unui suflet bun” (*Critica Judecării*, trad. Brăileanu, pag. 179–180); interesul pentru frumos „indică o dispoziție sufletească favorabilă sentimentului moral (*ibidem*, 180). „Pe cine frumusețea naturii îl interesează nemijlocit, la acela avem motiv să presupunem cel puțin o dispoziție pentru o mentalitate bună din punct de vedere moral” (*ibidem*, 182); 3. în fine, în arhitectura sistemului filosofic kantian, „puterea de judecată”, care în unire cu sentimentul este generatoarea frumosului, nu e ea însăși o punte de legătură între cunoașterea teoretică (intellect) și activitatea morală (rațiune)?

„Orice emoție estetică, fie deșteptată prin sculptură, fie prin poezie, fie prin celelalte arte, face pe omul stăpânit de ea, pe câtă vreme este stăpânit, să se uite pe sine ca persoană și să se înalțe în lumea ficțiunii ideale.

Dacă izvorul a tot ce este rău este egoismul și egoismul exagerat, atunci o stare sufletească în care egoismul este nimicuit pentru moment, fiindcă interesele individuale sunt uitate, este o combatere indirectă a răului și astfel o înălțare morală. Și cu cât cineva va fi mai capabil prin dispoziția sa naturală sau prin educație a avea asemenea momente de emoție impersonală, cu atât va fi mai întărită în el partea cea bună a naturii omenești.”²⁹

În aceste limite poate conlucra arta cu morala. Cultura estetică, ar putea spune Maiorescu, pregătește dar terenul moralei; ceea ce însemnează că nu suntem prea departe de concepția schilleriană (chiar și Kant spunea că a fi sensibil la frumusețea naturii „este totdeauna semnul unui suflet bun, acest înțeles ... indică o *dispoziție sufletească favorabilă sentimentului moral*” – vezi în notă la pag. 149). Concepția maioreseciană stă dar aici nu numai în dependență de Schopenhauer, dar și în preajma lui Schiller.

În înțelesul celor de mai sus, există și producțiuni literare imorale: sunt tocmai acele lucrări care cultivă în mod intenționat anumite tendințe și vor să le propage în public ca învățături. Ele sunt imorale

„în sensul artei, fiindcă aruncă pe spectatori din emoțiunea impersonală a ficțiunii artistice în lumea reală cu cerințele ei, și prin chiar aceasta îl coboară în sfera zilnică a egoismului, unde atunci – cu toată învățătura de pe scenă – interesele ordinare câștigă preponderență. Căci numai o puternică emoție impersonală poate face pe om să se uite pe sine și să aibă prin urmare o stare sufletească inaccesibilă egoismului, care este rădăcina oricărui rău”³⁰.

La încheierea acestui capitol despre raporturile artei cu morala e interesant să menționăm și apropierea făcută între acestea două (între artă și morală), de É. Durkheim, într-una din lecțiunile ținute la Sorbona³¹, și o menționăm dată fiind marea ei asemănare cu teza lui Maiorescu.

Și arta, ca și morala – spune acela – pretind de la noi aceeași aptitudine de a ne elibera de interesele imediate (de egoism), aceeași „uitare de sine”, adică dezinteresare:

„Or, ce processus mental de l'artiste, ou simplement de l'homme qui éprouve un plaisir esthétique, est, dans son mécanisme intérieur, de tous points identique à celui d'où résultent les grands actes de sacrifice et de dévouement...”

En éveillant le goût du beau, on ouvre donc les voies à l'esprit de désintéressement et de sacrifice. Tout ce qui incite l'homme à se perdre de vue... à ne pas se prendre pour le centre du monde... tout cela ne peut que développer chez lui des habitudes et des tendances tout à fait comparables à celles que nous avons trouvées à la racine de la vie morale.”

²⁹ *Critice* III, pag. 60–61.

³⁰ *Ibidem*, pag. 62.

³¹ É. Durkheim: *L'éducation morale*, „La culture esthétique” (18^e leçon).

De aceea, cultura estetică imprimă voinței o atitudine de care se va servi mai apoi educația morală pentru propriile ei scopuri. Artă devine astfel un puternic mijloc de moralizare³².

**

În armonie cu aceeași teorie a emoției impersonale, Maiorescu schițează în câteva trăsături esențiale personalitatea lui Eminescu³³. Caracterizarea depășește însă acest caz singular, fiind mai mult o imagine generică a creatorului (a geniului).

Dacă opera de artă e un răgaz ce ni-l oferim prin contemplare, atitudine spectaculară având în raport cu viața practică acel caracter de gratuitate, atunci o asemenea detașare trebuie să preexiste în sufletul creatorului. Acesta devine „oarecum ... organul accidental prin care însăși poezia se manifestă”³⁴. Artă care deșteaptă o emoție dezinteresată „este creată din entuziasm impersonal” – spune în altă parte Maiorescu³⁵. „Poetul adevărat este impersonal în actul perceperii ... trebuie să se uite pe sine”³⁶, „impersonalitatea (este) o condiție etică a oricărei lucrări de adevărată artă”³⁷.

Aidoma acestei imagini generale este înfățișat și Eminescu, „geniu cuprins de lumea ideală”. Absent de la viața reală cu nevoile, ambițiile și apetiturile ei, lumea „în care trăia el după firea lui și fără nici o silă” era lumea prototipurilor ideale. „Seninătatea abstractă” în melancolie sau în veselie, iată nota dominantă a sufletului său, care notă dominantă este și marea trăsătură a creației eminesciene.

Ținem să notăm în marginea acestei portretizări pe care criticul nostru o face geniului – și indiferent de valoarea ei explicativă pentru opera de artă – înalta concepție pe care o avea Maiorescu despre autonomia persoanei față de mediu, concepție inspirată – desigur – de frecventarea idealismului german (Kant, Hegel, Schopenhauer). Explicarea naturalistă (a lui Taine, bunăoară, și a discipolului său român Gherea), după care creatorul este „esențial determinat în opera de artă prin mijlocul social contemporan” este o eroare, oarecum elementară – va spune Maiorescu în recenzia poeziilor lui Naum, cu prilejul primirii acestuia la Academia Română³⁸.

Neînclinându-se în fața materialismului și naturalismului din secolul trecut – ce coborau însemnătatea omului pe scara creației – în amintitul articol asupra lui Eminescu, Maiorescu subliniază stăruitor neatârănarea geniului față de împrejurările vieții, întregind astfel acea imagine asupra impersonalității creatorului:

„Ce a fost și ce a devenit Eminescu este rezultatul geniului său înăscut, care era prea puternic în a sa proprie ființă încât să-l fi abătut vreun contact cu lumea de la drumul său firesc. Ar fi fost crescut Eminescu în România sau în Franța și nu în Austria sau Germania; ar fi moștenit sau ar fi agonisit el mai multă sau mai puțină avere; ar fi fost

³² *Op. cit.*, pag. 307–308.

³³ Maiorescu, *Critice* III, „Eminescu și poeziile lui”.

³⁴ *Ibidem*, pag. 139.

³⁵ *Critice* III, „Poeziile dlui A. Naum”, pag. 297.

³⁶ *Critice* III, „Contrașicri?”, pag. 106.

³⁷ *Ibidem*, pag. 97.

³⁸ *Ibidem*, „Poeziile dlui A. Naum”, pag. 287.

așezat în ierarhia statului la o poziție mai înaltă ... Eminescu rămânea același, soarta lui nu s-ar fi schimbat.”³⁹

**

Cele spuse până acum despre estetica maioresciană ne-au familiarizat cu ideea despre o artă ce planează peste timp și locuri – după dreapta concepție clasică – „senină deasupra haosului ... neatinsă de valurile timpului”, purtându-și „înaintea noastră cu o liniște supranaturală viața-i eternă”⁴⁰. Ceea ce ține de timp și locuri sunt realitățile subliminare artei, la care se oprea pe atunci un Dobrogeanu-Gherea, măsurând după ele valoarea literaturii înseși. Maiorescu încerca însă să surprindă doar momentul estetic, să lămurească atitudinea din care se contemplă; pentru el, tot interesul mergea către acea sinteză, devenită autonomă, a artei, în care „timpul nu mai are putere și nu mai are înțeles”⁴¹.

Iată-l dar pe Maiorescu, pe cât se pare pe bună dreptate, bănuț de indiferență față de inspirația națională ce pătrunsese atât de mult în conștiința contemporanilor, din străduința școlii literare a lui Kogălniceanu.

Dar Maiorescu trăia prea mult realitatea noastră națională, ca să n-o întâlnească deloc și în gândirea sa despre artă. Pentru această modalitate etnică părea el preocupările de abstractă filosofare ale juneții (*De Philosophia Herbarti*, 1859; *Einiges Philosophische*, 1861). Înfrânându-și zborul de sub zările largi ale culturii apusene, el cobora pe ogorul mai modest al realității spirituale a Patriei, pentru o strădanie mai umilă în aparență, dar în realitate mai rodnică și mai nobilă.

Trebuia dar, în vreun fel, să găsească o împăcare între substanța națională și esența artei, între determinatul și particularismul primeia și universalitatea celeilalte.

În adevăr, toată critica sa culturală se ridică împotriva nesocotirii fondului național de către inovatorii transplantatori de forme străine; iar „Direcția nouă” era pe drumul cel bun, pentru capacitatea ei de a fi înțeles ideile „ce omenirea întregă le datorește civilizației apusene, și totodată prin păstrarea și chiar accentuarea elementului național”^{42*}.

„Orice individualitate de popor își are valoarea ei absolută”⁴³, spune Titu Maiorescu, și trebuie să recunoaștem că o mai înaltă prețuire nu mai e posibilă; iar literatura trebuie privită ca „manifestarea cea mai directă a chiar firii poporului”⁴⁴. Dar originalitatea națională, „acest element original al materiei”, trebuie să îmbrace „forma estetică a artei universale”, trebuie să se înalțe „din strâmtoarea timpului și a spațiului

³⁹ *Ibidem*, „Eminescu și poeziile lui”, pag. 132.

⁴⁰ *Critice I*, pag. 174 („Direcția nouă”).

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*, pag. 168.

* Este evident că Maiorescu se inspiră dintr-o concepție *oarecum* organică despre națiune și cultură (e în aceasta toată lupta „reacțiunii” junimiste). Spunem „oarecum”, întrucât nu se părea spiritul universalist, care se boltește ca un bun comun peste modalitatea etnică.

⁴³ *Ibidem*, III, „Literatura română și străinătatea”, pag. 21.

⁴⁴ *Ibidem*, pag. 7.

spre o simțire universal omenească⁴⁵, să țină „calea cea mare a emoțiunii generale și etern omenești”⁴⁶.

După înțelesul pasajelor la care ne referim acum, în opera de artă se îmbină două elemente: unul de domeniul particularului, felurit deci după timp și loc, elementul național, „materia”; celălalt e un element de universalitate, de „impersonalizare”, „forma” ordonatoare. „Îmbrăcat în forma estetică a artei universale”, specificul național, păstrat aci „ca o rămășiță din pământul său primitiv”, întâmpină în restul omenirii înțelegere și răsunset de iubire⁴⁷.

În aceeași ordine de idei (a oglindirii specificului național în literatură), mai amintim și teoria romanului, formulată de Maiorescu în articolul la care ne-am referit mai sus: „Literatura română și străinătatea”. Noul principiu estetic, după care romanul modern se deosebește de tragedie, este următorul: pe când în tragedie personajul principal este o individualitate puternică, activă, „mai puțin strămtorată prin mărginirea împrejurărilor, mai liberă să lucreze după firea sa individuală”, este adică „izvorul propriu al faptelor sale, prin care se înlănțuiește catastrofa finală”, în roman (și în nuvelă) personajul principal este pasiv, stăpânit de împrejurări; de aceea în tragedie eroii sunt mai ales regi, sau în general o individualitate puternică, nesupusă mărginirii naționale sau de clasă socială. În roman, dimpotrivă,

„subiectul propriu ... este viața specific națională și persoanele principale trebuie să fie tipurile unor clase întregi, mai ales a țaranului și a claselor de jos. Căci o figură din popor este de la început pusă sub stăpânirea împrejurărilor ca sub o fatalitate, ea poate fi pasivă fără a fi slabă, fiindcă înfățișează în sine toată puterea impersonală a tradiției de clasă”⁴⁸.

Iată dar o specie literară ce izvorăște, după Maiorescu, direct din specificul național. Justă sau îndoielnică (în privința acelei deosebiri dintre roman și tragedie), teoria aduce o dovadă mai mult că și pentru „critica metafizică” a lui Maiorescu, universalitatea artei are nevoie de acel suport al modalității etnice.

⁴⁵ *Ibidem*, pag. 25.

⁴⁶ *Ibidem*, „Poeziile dlui A. Naum”, pag. 295.

⁴⁷ *Ibidem*, „Literatura română și străinătatea”, pag. 21.

⁴⁸ *Ibidem*, pag. 23.