DOUĂ IMAGINI ALE ESTETICII CONTEMPORANE

DE

DIMITRIE COSTEA

Trebuie să recunoaștem, chiar de la începutul acestui comentariu, că prezentarea critică, de pe pozițiile filozofice marxiste, a principalelor direcții estetice contemporane este o întreprindere pe cît de necesară pe atît de dificilă.

Într-adevăr, nici una din lucrările privind trecutul esteticii, fie cele românești (de pildă, *Istoria esteticii în texte alese* de T. Vianu ori *Metafizică și artă* de Mircea Florian) sau traduse (de exemplu, *Estetica* de B. Croce, *Istoria esteticii* de K. E. Gilbert și H. Kuhn), nu înfățișează relieful atît de accidentat al gîndirii estetice mondiale din ultimele decenii, care stă la baza criticii literare (mai ales al „noii critici") actuale. Cunoașterea diverselor orientări estetice de astăzi este, într-o privință, un adevărat imperativ pentru esteticienii și criticii de artă marxiști Cum altfel ar fi posibilă delimitarea față de ele și confruntarea cu ele a esteticii marxist-leniniste ? Și, într-o măsură, ce altă cale ar fi mai nimerită pentru îmbogățirea și nuanțarea acesteia din urmă ? Dacă mai adăugăm că punerea la îndemîna publicului a conceptelor estetice mai recente este binevenită pentru lărgirea orizontului său ideologic, putem spune că apariția cărților sau a culegerilor de studii vizînd problematica esteticii contemporane umple un gol, corespunde unei nevoi spirituale viu resimțite în societatea noastră.

Dificultățile se ivesc însă îndată ce se trece la *modul* de expunere a curentelor esteticii contemporane. Din punctul nostru de vedere, soluția cea mai bună ar fi traducerea lucrărilor fundamentale, însoțită bineînțeles de prefețe competente și comentarii adecvate (cum e cazul cu *Sociologia literaturii* de Lucien Goldman), sau măcar antologii masive de texte importante, în genul volumului *Poetică și stilistică* București, Editura Univers, 1972). Cititorul ar fi pus, astfel, în contact direct cu gîndirea estetică originală a ultimului sfert de veac și nu ar lua cunoștință de ea prin intermediul unor studii și articole, adesea simple rezumate și compilații, nu o dată confuze și acestea. Se vede însă că selecția operelor și a textelor estetice de bază, ca și traducerea lor corespunzătoare, sînt operații mai anevoioase decît bănuim și, poate, mai puțin dorite de unii autori de opuscule informative.

Cu toate acestea, nu ne pronunțăm deloc împotriva studiilor estetice de popularizare. Cînd sînt bine scrise, ele pot fi de un real folos pentru cercurile mai largi de cititori. Nu oricine poate exprima limpede ideile profunde și subtile. Aceasta presu-

---

* *Noi criterii, noi direcții în cercetarea estetică* (sub direcția lui Ion Pascadi), Cluj, Editura Dacia, 1972, 124 p., și Marcel Petrișor, *Curente estetice contemporane*, București, Editura Univers, 1972, 120 p.

BDD-A1496 © 1973 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:39 UTC)

pune o gîndire organizată și suplă, cultură estetică temeinică și meșteșugul sau darul scrisului atrăgător. Aceste condiții le îndeplinesc, fără îndoială, mai ales cercetătorii formați și cu experiență. Întreaga istorie a filozofiei și esteticii românești stă ca o dovadă elocventă în acest sens. Ceva mai mult, se poate spune că gînditorii noștri au făcut operă de popularizare chiar în lucrările lor originale, pentru că atunci cînd au combătut ori s-au referit la alte concepții filozofice sau estetice au știut să le surprindă esența și specificul printr-o formulă pregnantă și memorabilă (Titu Maiorescu, Vasile Conta, P. P. Negulescu, C. Rădulescu-Motru, I. Petrovici, Mircea Florian, Dan Bădărău, N. Bagdasar, Lucian Blaga, T. Vianu, Liviu Rusu ș. a.).

Numai datorită unei prejudecăți îndătinate se mai crede, la noi, că răspîndirea cunoștințelor de filozofie și de estetică ar fi o treabă ușoară, indicată cu deosebire celor tineri, care abia au pornit pe drumul cercetării acestor discipline. Se uită, adeseori, că esteticianul autentic trebuie să fie, în același timp, un filozof și un critic de artă, capabil să analizele ideile cele mai generale și totodată să definească unicitatea unei creații. Menținerea exclusivă în planul abstracțiilor aride sau numai în acela lipsit de orizont al enumerării de exemple concrete viciază nu o dată studii întregi de estetică.

În ultima vreme, în special cu prilejul celui de al VII-lea Congres internațional de estetică de la București (1972), editurile noastre au pus în circulație mai multe cărți destinate vehiculării ideilor și concepțiilor estetice ale prezentului. O mare parte din ele sînt rodul colaborării mai multor autori. Se cuvine să citățm, în primul loc, mult discutatul și discutabilul *Dicționar de estetică generală*, Editura politică, 1972, el tratînd sumar și la un nivel accesibil un cerc larg de probleme. I-au urmat, tot anul trecut, culegerile de studii și articole *Noi criterii, noi direcții în cercetarea estetică*, Editura Dacia, 1972, *Estetica filosofică și științele artei*, Editura științifică, 1972, și *Analiză și interpretare*, Editura științifică, 1972. De asemeni, o panoramă a esteticii de azi, întreprinsă de un singur autor: *Curente estetice contemporane* de Marcel Petrișor (Editura Univers, 1972). Obiectul însemnărilor de față îl constituie doar prima și ultima dintre culegerile amintite. Amîndouă, pe un spațiu restrîns, și-au propus să contureze, în linii esențiale, diversitatea gîndirii estetice a timpului nostru.

Noi criterii, noi direcții în cercetarea estetică (sub redacția lui Ion Pascadi) se oprește la cîteva concepții estetice: structuralismul, estetica informațională și cibernetică, fenomenologia și critica stilistică. După cum se vede, unele orientări importante lipsesc (metoda ontologico-genetică a lui Georg Lukács, semiotica, psihanaliza, existențialismul etc.). Limitarea s-a făcut, probabil, în vederea aprofundării, dar selecția trebuia totuși justificată pe baza unui criteriu obiectiv, altul decît preocupările și preferințele autorilor.

Expunerile părțiale sînt precedate de articolul *Dialectica abordării metodologice a artei* de Ion Pascadi, în care autorul (și coordonatorul întregii lucrări) aduce un punct de vedere personal, porpunînd „*o modalitate de integrare în viziunea dialectică a diverselor metodologii contemporane*" (p. 15). Potrivit acestui unghi de vedere, enunțat și în alte lucrări ale acestuia, dar dezvoltat pe larg în volumul *Nivele estetice* (Editura Academiei R. S. România, 1972), abordarea metodologică a artei poate fi efectuată la trei niveluri: *infraestetic* (metodologiile contemporane, în genere, care dezvăluie doar factorii determinanți și elementele constitutive ale operei), *estetic sau echiestetic* (planul esteticii tradiționale, preocupată să descopere, printr-o meditație filozofico-antropologică, esența artei) și *metaestetic* (discuția limbajului esteticii și al științelor artei).

Ion Pascadi nu stabilește o ierarhie între aceste niveluri, ci propune o sinteză a lor: „*Dialectica abordării metodologice a artei nu admite nici măcar priorități între aceste planuri, ci obligă la o tratare sintetică a operei*" (p. 9). Dar „tratarea sintetică a operei" presupune mai întîi o analiză multilaterală a acesteia, deci prioritatea cronologică a diverselor metodologii infraestetice. De altminteri, autorul însuși recunoaște acest lucru cînd scrie că „*meditația filozofico-estetică asupra artei este absolut necesară pentru a surprinde esența acesteia, dar, pentru a o feri de speculația sterilă, ea trebuie să se întemeieze pe științele concrete ale artei, care o cercetează la nivel infraestetic*" (p. 11). Tot astfel, nivelul metaestetic le presupune pe celelalte două, anterioare: infraestetic și echiestetic.

Pe de altă parte, „tratarea sintetică a operei" nu înseamnă neapărat lipsa oricărei ierarhii, egalizarea celor trei niveluri. Prioritate valorică are, fără îndoială, nivelul estetic, dacă vrem, bineînțeles, să rămînem în cadrul esteticii. Dacă opera este inexis-

BDD-A1496 © 1973 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:39 UTC)

tentă sub raport estetic, nu are nici un rost s-o analizăm la nivel infraestetic, aplicînd toate metodologiile posibile. În același timp, analiza limbajului utilizat în estetică (planul metaestetic) are ca efect tocmai adîncirea specificității fenomenului estetic (de exemplu, în *Nivele estetice*, I. Pascadi cercetează pe larg categoriile *sens artistic*, *limbaj artistic*, *structură artistică*, *funcție artistică* și *interes artistic*).

Deși se apără de eclectism („acceptarea unor perspective diverse nu înseamnă eclectism pentru că se pornește de la pluridimensionalitatea obiectului"), autorul nu-l poate evita cu totul. Într-adevăr, fiecare dintre cele trei niveluri, luat separat, este relativ și parțial. Dar și *„o sintetică reunire de planuri"*, prin unitatea diverselor metodologii complementare, va rămîne totdeauna relativă și parțială, obiectul estetic (opera) fiind în realitate inepuizabil. Diversele perspective și discipline infraestetice se pot înmulți indefinit, fiecare punînd în lumină mereu o altă față a operei de artă și toate la un loc demonstrînd misterul perpetuu al creației. Recompunerea lor este, precizează I. Pascadi, *„o misiune esențială a dialecticii estetice"* (p. 14). Și, dacă *„metodele nu pot fi dezlipite mecanic de ideologiile în cadrul cărora au apărut"* (p. 15), cum e posibilă totuși recompunerea lor în viziunea dialectică marxistă ? Desigur, numai prin aplicarea criteriilor metodologice ale dialecticii marxiste. Ceea ce înseamnă introducerea unei ierarhii ar perspectivelor și metodelor de abordare a operei de artă. Vor fi integrate, în primul rînd, acele metode moderne de cercetare ce contribuie la o cît mai obiectivă și nuanțată evaluare estetică a operei, deoarece criteriul estetic este eliminatoriu pentru orice creație. Vor fi acceptate, dacă opera *există* în planul ficțiunii estetice ca un univers coerent și viabil, orice alte metode infraestetice care nu contrazic criteriile „de fond" (ideologice) ale dialecticii materialiste, dintre care I. Pascadi citează „istoricitatea fenomenului, caracterul său concret, socialitatea, umanismul" (p. 14).

Tot Ion Pascadi semnează și studiul intitulat *Metoda structuralistă în abordarea operei*, în care a urmărit doar *„a surprinde cîteva note specifice ale structurii artistice — de unde să derive metodele de analiză ale acesteia"* (p. 19). Cu toate că observă caracterul neunitar al criteriilor clasificării lui Jean Viet, el rămîne totuși la aceasta și nu încearcă să găsească un criteriu propriu de grupare și definire a orientărilor structuraliste. Trecînd la diferențierea acestora (structuralismul modelelor, al formelor, structuralismul ontic, fenomenologic și dialectic, acesta din urmă cu multe subdiviziuni : genetic, sociologie structurală, J. P. Sartre, Gestalttheorie etc.), expunerea lui I. Pascadi nu are suficientă claritate și distincție a ideilor. Exemplificările și aplicațiile i-ar fi dat mai mult relief decît termenii generali (se putea porni de la o singură operă care să fie privită, succesiv, din perspectiva fiecărei școli structuraliste). Ca și în studiul precedent, autorul are un punct de vedere al său față de structuralism, căruia îi relevă atît meritele (ca metodă de analiză parțială, eficientă doar în ansamblul celorlalte metodologii moderne), cît și limitele (face abstracție de unitatea dintre esență și structură ; poate ajunge la „negarea capacității de predicție și a libertății umane" ; anistorismul viziunii sincronice etc.). Trăsăturile specifice ale structurii artistice (caracterul ei deschis, simbolic, armonic și tensionat, întemeierea ei pe un limbaj conotativ, ambiguitatea, finalitatea lipsită de obiective practice), ca și raporturile dintre structură, formă și valoare (p. 36—39), sînt sistematic și limpede prezentate. De altminteri, studiul nu-și propusese mai mult.

De la estetica informațională la estetica cibernetică de Mihai Nadin este o expunere cam tehnicistă, fără orizontul vast al unui studiu filozofic asupra artei. Semnatarul definește estetica informațională, care poate deveni cibernetică atunci cînd de la viziunea unei „structuri date" se ajunge la concepția mai complexă a unui „sistem", cînd „centrul de greutate" se mută *„de pe analiza și estimarea informației, a comunicării, pe considerarea unității dintre informație (într-un sens mai complex decît îl dă estetica informațională) și toate conexiunile inverse posibile în realitatea raporturilor dintre creator, act de creație, operă și public"* (p. 43). Diverse principii, metode și procedee ale esteticii cibernetice sînt prezentate fără preocuparea afirmării unui nou punct de vedere, deci lucrarea are scop informativ, se adresează unui cerc mai larg de cititori și nicidecum specialiștilor. Este, de aceea, ciudat că sînt utilizați, frecvent, termeni tehnici cărora nu li se dă nici o explicație : *entropie*, *redundanță*, *conexiune inversă*, *supersens*, *supersemn*, *superpoziție*, *algoritm* etc. Mihai Nadin formulează, de cele mai multe ori, teze acceptabile, de bun

BDD-A1496 © 1973 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:39 UTC)

simţ, cum este, de pildă, aceasta: „*Nici cînd este informaţională sau cînd va fi, în aplicaţii eficace, cibernetică, ea* (estetica — n. n.) *nu va tinde spre substituirea subiectului conştient cu unealta sa, fie aceasta oricît de avansată*“ (p. 42).

Alteori, însă, ideile sale sînt discutabile, îndemnîndu-te să te opreşti şi să meditezi asupra lor. Este şi acesta, într-un fel, un merit al studiului. Autorul vorbeşte, bunăoară, de existenţa unui decalaj „real“ şi „parţial obiectiv“ între creaţie şi interpretare, (estetică şi critică), în sensul că aceasta din urmă, deşi „dă seama“ de procesul creaţiei nu i se poate substitui“ (p. 41). Dar aici nu e vorba de un decalaj propriu-zis, ci de o deosebire de esenţă şi finalitate, pentru că nici creaţia nu se poate substitui esteticii şi criticii, care, în fond, prin multiplicitatea punctelor de vedere, demonstrează complexiunea şi adîncimea operei de artă, dîndu-ne certitudinea perenităţii ei. Aşa-zisul „decalaj“ s-ar putea referi, mai degrabă, la neputinţa criticii şi esteticii de a explica integral, de la început, opera de artă, care ar include, virtual, toate semnificaţiile. Dar un asemenea decalaj este, cum am spus, binefăcător pentru longevitatea artei. Inexistenţa lui ar însemna, dimpotrivă, epuizarea şi sfîrşitul acesteia.

Mihai Nadin relevă faptul că literatura şi arta au „acceptat“ existenţa criticii şi esteticii ca un „*joc secund*“, însă ele „*au reacţionat violent cînd s-a pus problema transferării funcţiei de evaluare mai ales în metalimbajul matematic*“ (p. 40), deşi, caută să ne asigure autorul, „*scientizarea ei* (a esteticii — n. n.) *neînsemnînd acel mereu bănuit atentat la misterul artei, la inefabilul ei, ci tocmai încercarea de a ajunge la izvoarele sale, recunoscîndu-i-se realitatea*“ (p. 41—42).

Protestul literaturii şi artei este, desigur, neîntemeiat. Oricît de scientizate şi matematizate ar deveni critica şi estetica, ele nu vor putea explica niciodată definitiv misterul (inefabilul) creaţiei artistice, fiindcă acest mister este al personalităţii creatoare şi al sufletului omenesc în genere. Matematizarea criticii şi esteticii va avea, ca efect, dimpotrivă, scoaterea în evidenţă a tot ceea ce este automatism şi element imitabil în artă şi, prin contrast, a spontaneităţii pure, a nuanţelor inefabile, a misterului inanalizabil.

Odată cu apariţia esteticii informaţionale şi mai ales a celei cibernetice, se poate spune că literatura şi arta create pe baza sau cu ajutorul noilor metode generative (ciberartele) vor deveni ele însele un „joc secund“ faţă de critică şi estetică. Evaluarea unor asemenea „creaţii“ elaborate prin mijloace tehnice revine, firesc, esteticii şi criticii informaţionale, deoarece criteriile de apreciere ar corespunde perfect cu factorii determinanţi ai „producţiei artistice“. Interesul criticii şi esteticii tradiţionale pentru asemenea „opere“ ar putea fi unul singur: să constate că maşinile „creează“ toate combinaţiile posibile în minimum de timp şi că uneori aceste combinaţii sînt sugestive.

De aici rezultă însă doar că estetica cibernetică ar putea deveni un auxiliar preţios al adevăratului artist, oferindu-i certitudinea că, într-o situaţie dată, a epuizat toate posibilităţile de asociere a unor termeni (idei, imagini, cuvinte etc.), uşurîndu-i şi scurtîndu-i astfel procesul de creaţie. Dar ea nu-l va putea înlocui niciodată pe acesta, după cum nu va fi de nici un folos pentru cei netalentaţi.

O idee care se cere parţial corectată este aceea că disocierea esteticii generale în estetici tradiţionale (teoria generală a artei, ştiinţa frumosului) şi experimentale (estetică psihologică, informaţională, cibernetică etc.) nu este consecinţa unei crize a „reflectării conceptuale“ (ceea ce e adevărat), ci a diversificării artei însăşi (p. 41). Dacă numai aceasta ar fi fost cauza, atunci nu s-ar fi trecut mai departe de esteticile de ramură, (estetica poeziei, a romanului şi basmului, a teatrului, a picturii şi muzicii, a cinematografului etc.). Proliferarea noilor estetici se datoreşte, credem, într-o măsură mult mai largă, progreselor fără precedent ale ştiinţei şi tehnicii contemporane. Chiar prima despărţire a esteticii frumosului de ştiinţa generală a artei (allgemeine Kunstwissenschaft) a fost tot un efect al dezvoltării ştiinţelor în trecutul secol pozitivist.

Argumentînd în favoarea esteticii informaţionale şi cibernetice, Mihai Nadin scrie la p. 42: „*A cunoaşte mai bine nu înseamnă decît a face mai posibil (sic!) un sens progresiv al creaţiei. Scriitorul care n-ar vrea să depăşească în opera sa valoarea poemelor homerice, sculptorul valoarea lui Venus din Millo, dramaturgul pe aceea a pieselor lui Shakespeare este un învins înainte de a fi luptat. Inepuizabilitatea cunoaşterii este primul şi cel mai important argument al dorinţei de continuă depăşire ce alimentează proiectele şi*

BDD-A1496 © 1973 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:39 UTC)

acțiunile omului". În numai cîteva rînduri, autorul ține să rezolve unele din cele mai dificile probleme ale gîndirii estetice. „A cunoaște mai bine", cel puțin în domeniul artei, nu înseamnă neapărat „a face mai (ușor) posibil un sens progresiv al creației". Dante sau Shakespeare nu aveau cunoștințele noastre actuale despre lume, despre artă și procesul de creație, dar operele lor sînt greu de egalat. Autorul nici nu definește, dealtfel, conceptul de „sens progresiv al creației". De un progres în cunoașterea omului și a realității nu se îndoiește nimeni, dar el este foarte discutabil în ordinea valorii artistice a operelor. „Un învins înainte de a fi luptat" credem, dimpotrivă, că este tocmai scriitorul care urmărește să-l întrecă pe Homer sau pe Shakespeare. Este o mentalitate sportivă și primejdioasă chiar pentru talentele autentice. În artă nu se doboară așa ușor „recordurile" mondiale. N-ar fi oare de ajuns ca visul unui scriitor să fie acela de a deveni un mare scriitor ? Și în locul depășirii altora, n-ar fi mai rodnică tendința de continuă autodepășire a creatorului ? Dorința de întrecere a scriitorilor geniali nu poate avea, drept „argument", „inepuizabilitatea cunoașterii". Bogăția cunoașterii realității e, într-adevăr, o premisă indispensabilă a creației, dar ea nu asigură, automat, zămislirea capodoperelor. Un rol mult mai însemnat îl au forța creatoare a artistului, puterea lui de a întruchipa o lume imaginară, de a ne da iluzia vieții.

Sensul pledoariei lui Mihai Nadin pentru estetica cibernetică este sintetizat în această frază : *„Prin sistemul esteticii cibernetice nu se epuizează sfera de acțiune a nici uneia din celelalte estetici, dar se configurează un criteriu de productivitate, în raport cu participarea la sinteza de care vorbeam"* (sinteza științelor de către o „metafilosofie" — n. n., p. 64). Arta lumii contemporane suferă însă tocmai de o prea mare productivitate, în dauna valorii exemplare a operelor. Dacă multe din marile opere ale antichității s-au pierdut de-a lungul veacurilor, o parte considerabilă a producțiilor artistice din secolul nostru ar trebui lăsate să se piardă, pentru a nu mai încărca, inutil și nociv, memoria posterității. „Criteriul de productivitate" propus de sistemul esteticii cibernetice ar fi poate de oarecare folos marilor creatori : unii ar deveni poate mai fertili, alții mai puțin productivi, însă mai egali cu ei înșiși.

Un studiu sistematic, istoric și disociativ, este *Critica stilistică* de Savin Bratu. Autorul se oprește mai mult la contribuția lui Leo Spitzer, care „umple singur o bibliotecă", neocupîndu-se nici măcar în treacăt de direcțiile și „școlile" criticii stilistice. Titlul corespunde, astfel, doar în parte cuprinsului cercetării. Aparent, aceasta nici nu și-ar fi găsit locul în culegerea intitulată *Noi criterii, noi direcții în cercetarea estetică*. În fond, „critica stilistică" este și o direcție estetică, atît prin origine (Karl Vossler și Leo Spitzer transformă principiul lui Croce — identitatea dintre lingvistică și estetică, dintre expresie și faptul estetic — în teorie lingvistică), cît și prin ultima ei metamorfoză (stilistica structurală).

*

Volumul *Curente estetice contemporane* de Marcel Petrișor, deși avea avantajul unei priviri mai unitare, al unei selecții mai personale și al unei dozări mai bine proporționate, se află mult sub nivelul culegerii *Noi criterii, noi direcții în cercetarea estetică*. Autorul pornește de la constatarea că estetica a ajuns, astăzi, *„la o mare răscruce"*, fiind contestată *„total ca disciplină filozofică"* ori *„sub formele ei tradiționale"*. De aceea, el dorește să-i ofere cititorului *„mai întîi o perspectivă cît mai largă asupra diverselor concepții estetice discutate astăzi și apoi analiza lor critică"* (p. 5). Din păcate, însă, nu-și ține promisiunile. În locul unei vaste perspective, se oprește „mai insistent" numai la *cinci curente estetice din veacul nostru, considerate drept cele mai importante* și reprezentate de către Georg Lukács, Edmund Husserl, Martin Heidegger, N. Hartmann și Max Bense. Însă chiar dintre aceste cinci direcții, Marcel Petrișor consideră că trei sînt mai „mari" : *„fenomenologia, existențialismul* și *materialismul dialectic"*, din care *„se trag aproape toți esteticienii contemporani"* (p. 7). Pe aceeași pagină, cercetătorul de pe poziții marxiste își manifestă deschis preferința personală : *„Cel mai important și cel mai înrudit cu o concepție funcțional estetică, dintre toate aceste curente, ni s-a părut a fi fenomenologia"*. Și totuși, încheindu-și studiul despre estetica existențialistă a lui Heidegger, el își schimbă aprecierea : *„Am putea socoti însă această estetică din punctul nostru de vedere ca fiind*

BDD-A1496 © 1973 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:39 UTC)

totuși cea mai complexă dintre esteticile idealiste pentru că, alături de o creere (!) și percepere conștientă și lucidă a frumosului, presupune și o trăire a lui pe toate dimensiunile sale structurale" (p. 75). Atît selecția cît și evaluarea autorului, care se contrazice ușor, nu au un criteriu precis. Și totuși, concluzia la care ajunge în interpretarea mitului antic cu uciderea și mîncarea desfrînatului Pan de către zei, prin care Hegel explica moartea artei calsice, este tocmai „necesitatea criteriului" (capitolul *Simbolul esteticii moderne*, p. 9—10).

În capitolul introductiv *Estetica, azi*, acesta promite să explice concepțiile estetice *„raportîndu-le la sistemele filozofice generative"*. În fapt, se ocupă mai mult de acestea din urmă, pe care le rezumă trudnic, fără evidențierea nucleului ideatic și a liniilor esențiale. Dealtfel, operația era în mai multe cazuri (Husserl, Heidegger, N. Hartmann) și inutilă, sistemele filozofice respective fiind prezentate mai de mult, mai clar și mai nuanțat, de către Camil Petrescu și Virgil Bogdan în „Istoria filosofiei moderne", 1938, vol. III, p. 375—426 și 447—485. Ceea ce îi revenea lui Marcel Petrișor era să expună, concentrat, sistemele filozofice în cadrul cărora au apărut concepțiile estetice, iar pe acestea să le analizeze critic, stăruitor, de pe poziții marxiste.

Autorul este oarecum informat, nu însă și un autentic specialist în filozofie și estetică. Ideile le situează pe toate cam pe același plan, de unde și lipsa de relief a studiilor sale. Scrise probabil greu, ele sînt și greoaie. Nu o dată, desfășurarea lor se poticnește din cauza slabei legături logice între idei și a discontinuităților numeroase, acoperite prin vocabule de tipul: *astfel, de aceea, deci*. Terminologia este adeseori pretențioasă, epatantă: *incurs* (p. 5), *nondeterminabilitate* (p. 13), *reflexivitatea* materiei în conștiință (p. 13), pluralitate *aspectuală* (p. 13), factor *nondeterminant* (p. 13), „specificu său (al frumosului) constă în funcția sa de *cauzalitate* a armoniei"(p. 35), *„substanționalitatea conștiinței"* (p. 36), „ontologicul fiind *existentul esență a ființei*" (p. 36), „estetica *interpretaționalistă* a lui Georg Lukács" (p. 11) etc. Uneori, chiar termenii sînt imprecizi și au mai multe forme: „datele *hyletice*" (p. 34), „datele *hyetice*" (p. 37), „datele *hyezice*" (p. 37). Nu lipsesc nici greșelile de exprimare și prețiozitățile: *„Astfel însă ..."* (p. 32), „prin *acest* Erlebnis *acest* gînditor înțelege" (p. 33), *„cu toate acestea însă*, esența tehnicii ..." (p. 60). Prepoziția *„pe"* e, în unele situații, traducerea incorectă a franțuzescului *„sur"*: „Am insistat mai mult *pe* aceste asemănări și deosebiri" ... (p. 34); „R. Ingarden insistă însă în mod special nu *pe* procesul creației, ci *pe* cel de receptare" (p. 42); „Mergînd așadar în sens invers *pe* sensul structurilor descoperite în ființă ..." (p. 52).

Mult mai supărătoare și mai numeroase sînt, însă, în opusculul lui Marcel Petrișor, greșelile și confuziile ideologice. Nu este aici locul să le examinăm pe toate, însă cele mai semnificative trebuie măcar semnalate.

Mai întîi, autorul vorbește în mai multe rînduri de un punct de vedere personal, deși nicăieri nu-l definește, nu-l explică, nu-l delimitează: „Fiindcă, *foarte apropiate de principiile unei estetici funcționale ni se par și cele ale fenomenologiei* referitoare la formele de manifestare ale frumosului, acestea vor putea fi totuși înglobate, pentru rigoarea lor demonstrativă, în cadrul *concepției noastre estetice*" (p. 49, s. n.). Un „mare salt" și totodată un „merit" deosebit al lui N. Hartmann ar fi tocmai acela de a se fi apropiat de „punctul de vedere" al lui Marcel Petrișor: „Permanență nu-i conferă (esteticului — n. n.) decît ontologicul, pe care nu poate fi fundamentat decît în corelație cu binele și adevărul. Ceea ce în fond îl face să se apropie și de *punctul nostru de vedere*. Acesta este *marele salt* pe care-l face N. Hartmann, desprinzînd-se de neokantianism și *fenomenologie* prin postularea onotologică a esteticului" (p. 82—83, s. n.). Nici capitolul final, *Concluzii*, nu aduce alte lămuriri. După ce trece în revistă esteticile subiectului și ale obiectului (subiectiviste și obiectuale), autorul conchide: „În această situație, o viziune de sinteză, în care esteticul să-și regăsească locul cuvenit, o viziune cu adevărat științifică, fundamentată pe criterii în stare să surprindă și esența și semnificațiile cognoscibile ale frumosului, *o oferă numai estetica funcțională*" (p. 113, s. n.).

Că Marcel Petrișor e adeptul unei „estetici funcționale" este cît se poate de clar. Dar ce este, în concepția sa, această „estetică funcțională" nu mai este limpede. Să fie oare estetica marxistă? Nu s-ar părea, din moment ce ea poate îngloba principiile fenomenologiei, dar se și îndepărtează de ele prin *„postularea ontologică a esteticului"*, iar

BDD-A1496 © 1973 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:39 UTC)

estetica lui Husserl este totuși mai apreciată decît sistemul estetic marxist al lui Lukács (p. 7).

Autorul are, dealtfel, vederi stranii chiar asupra rolului esteticii, care ar fi sau ar trebui să fie liantul eclectismului filozofic, deoarece *„între sistemele filosofice generative ea îndeplinește funcția de punte de legătură"* (p. 8). Constatînd că atît pentru Croce cît și pentru Heidegger esențele sînt percepute prin intuiție sau prin trăire, autorul deduce că faptul *„este extrem de binevenit, constituind încă o dovadă că estetica poate servi drept numitor comun în istoria gîndirii omenești, chiar pentru cele mai opuse Weltanschauung-uri"* (p. 74). Nu se mai înțelege, în acest caz, pentru ce Marcel Petrișor a schițat sistemele filozofice din care derivă diversele concepții estetice și nici de ce estetica, această Elveție neutră, mai este considerată o disciplină filozofică. În cadrul unui sistem filozofic, concepția estetică poate fi o „punte de legătură", de exemplu la Kant, între imperiul necesității *(Critica rațiunii pure)* și al libertății *(Critica rațiunii practice)*. A-i extinde însă această funcție și a o privi ca o trăsătură de unire între sisteme filozofice diferite sau contradictorii este o gravă denaturare ideologică. Dintr-o eroare decurge însă altă eroare și teoreticianul „armistițiului ideologic" cere pentru estetică un statut privilegiat: *„De aceea de fapt estetica marxistă poate critica sau respinge anumite estetici nemarxiste, nu însă și operele care au fost create într-o altă lumină ideologică. Pentru că arta nu se reduce la ideologie sau la o anumită concepție despre lume, și estetica va avea un regim aparte, acest domeniu fiind unul dintre cele în care ideile pot circula mult mai ușor pe plan mondial"* (p. 19). Afirmații de-a dreptul uluitoare... Cine și de cînd i-a interzis esteticii marxiste ca, apreciindu-le valoarea artistică, să critice în același timp operele care vehiculează idei retrograde sau antiumane? Arta nu se reduce la ideologie, însă estetica este ideologie, este o disciplină filozofică și nu poate avea un regim preferențial. Tocmai fiindcă prin intermediul ei ideile pot fi difuzate mai lesne și mai departe, estetica marxistă nu poate fi un domeniu al nimănui, al diletanților și dezorientaților care nu pot articula corect două idei, însă viscează la realizarea unui compromis ideologic universal.

Mai scrie Marcel Petrișor: *„Estetica marxistă, avînd ca fundament metodologic materialismul dialectic și istoric, va avea posibilitatea de a surprinde în artă și determinările sociale, economice sau de clasă, atunci cînd ele există cu adevărat, și pe cele de ordin pur subiectiv, fără însă a le impune aprioric pe nici unele ca norme de creativitate* (sic)" (p. 19). Ne întrebăm: „există cu adevărat" opere care să nu fie determinate din punct de vedere social, economic și de clasă? Determinările pot fi mai evidente sau mai subtile, însă ele există totdeauna. Criticul și esteticianul trebuie să le dezvăluie însă cu multă finețe, în forma și gradul în care ele se manifestă.

Volumul *Curente estetice contemporane* este un adevărat corn al abundenței corilor și confuziilor ideologice. A le comenta pe fiecare, pe rînd, ar însemna a scrie o nouă carte. Pentru deplina convingere a cititorului, citatele ar fi poate suficiente, dar ele ar ocupa un spațiu prea întins. Ne mulțumim, de aceea, să mai amintim doar cîteva. Esteticile sînt împărțite, rigid, în: interpretative și constatative (p. 101). Georg Lukács este cînd marxist, cînd hegelian, fără a-i arăta originalitatea și limitele gîndirii estetice (p. 11—20). El atribuie artei cînd funcția de defetișizare, cînd pe cea de refetișizare a obiectelor universului (p. 13—14 și 16—17). Nu scopul criticii, ci al esteticii ar fi să descopere „germenii" noului în artă (p. 20). Autorul își propune să „refacă", să „reconstituie" (nu să deducă, să construiască) estetica lui Husserl, deși acesta n-a constituit-o vreodată (p. 41). Subiectul și obiectul sînt cînd „esențialmente" legate (p. 28), cînd net diferențiate (p. 31) în fenomenologia husserliană. Estetica lui N. Hartmann s-a desprins de neokantianism și fenomenologie și totuși le-a reunit pe acestea (p. 83). Și seria exemplelor ar putea continua....

După cum se observă, înfățișarea clară și nuanțată a direcțiilor esteticii contemporane nu e un lucru tocmai ușor. Dacă oricine poate avea impresia că e în măsură să formuleze o părere despre operele de artă, nimeni nu se poate îndeletnici cu gingașele probleme de estetică fără să aibă o temeinică pregătire filozofică și un gust estetic rafinat prin asimilarea unei vaste culturi artistice. Estetica nu este terenul de întîlnire al amatorismului și lipsei de sensibilitate.

BDD-A1496 © 1973 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:39 UTC)

Chiar și pentru tinerii specialiști, asemenea priviri globale, mai ales în cadrul restrîns al unor culegeri de articole, prezintă dificultăți legate de afirmarea unui punct de vedere personal.

Sinteza presupune întotdeauna analiza și, de aceea, credem că înaintea încercărilor de acest fel ar fi bine să apară studii monografice ample despre fiecare dintre tendințele și școlile estetice de astăzi, paralel cu traducerea autorilor reprezentativi pentru ele. Cît sînt de necesare aceste lucrări pregătitoare ne-o dovedește starea actuală a criticii noastre literare, care pendulează adesea între un impresionism labil și un scientism terminologic lipsit de substanță, ambele putînd avea ca efect îndepărtarea publicului de arta autentică.

BDD-A1496 © 1973 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:39 UTC)