FORME ALE EXPERIENȚEI ESTETICE ÎN CRITICA LUI PAUL ZARIFOPOL

ANDREEA MIRONESCU*

Atunci când criticii lui Paul Zarifopol au observat, încă din epocă, faptul că, pentru autorul *Registrului ideilor gingaşe*, experiența estetică este una exclusivistă, aceştia au adus sub lupă atitudinea lui Zarifopol față de public şi mai puțin observațiile sale despre comunicarea estetică. În termenii vremii, critica acestuia vizând relația dintre artişti şi masa receptoare a fost catalogată drept „cât se poate de deprimantă prin empirismul ei", aşa cum se poate citi în articolul comemorativ din numărul 6/1934 al „Revistei Fundațiilor Regale" (*Zarifopol*). Într-adevăr, ca intelectual cu rubrică în publicații de mare tiraj, Zarifopol scrie despre şi mai ales pentru un public care, ca masă, rămâne inevitabil indefinit (la debutul din 1922 în „Viața românească", acesta îi scria lui Ibrăileanu că ar fi preferat ca scrisul său să circule în cerc închis). El susține cu fermitate ideea că, în ce îl privește, chestiunea publicului larg este – sau ar trebui să fie – una neglijabilă în ecuația comunicării literare. Nu sunt puține contextele în care Zarifopol consideră opera literară un tip de comunicare artistică specializată, cu un limbaj şi instrumente care ar trebui să tindă, la rândul lor, spre specializare şi care nu privește, prin urmare, publicul necultivat. Eseul *Sofismul despre estet* (1929) oferă un exemplu, între multe altele, pe marginea exclusivismului comunicării estetice: „Experiența estetică şi activitatea artistică sunt stări neverosimile pentru majoritatea cetățenilor. În conştiința lor rudimentele acelei experiențe şi activități sunt difuz implicate în stări şi interese sentimental practice" (*Sofismul despre estet*, în Zarifopol 1998: 171). Apoi, Zarifopol susține programatic ideea că nu publicul ar trebui să fie „beneficiarul" direct al criticii literare, ci obiectul, adică opera de artă. Şi totuşi, astfel de mărturisiri reprezintă numai o față a chestiunii comunicării literare. Idealismul lui față de relația estetică – în alte locuri, el afirmă că arta ar trebui să îi privească exclusiv pe artişti, nu şi pe critici – rămâne o poziție teoretică.

Lucrarea de față urmăreşte configurațiile „estetismului" profesat de Paul Zarifopol, ca şi fundamentarea sa teoretică, dincolo de propozițiile-clişeu ale receptării, conducând toate către ideea că lupta eseistului interbelic pentru

* Departamentul de Cercetare Interdisciplinar – Domeniul Socio-Uman, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, str. Lascăr Catargi, nr. 54, România.

ALIL, t. LIV, 2014, Bucureşti, p. 181–189

BDD-A25157 © 2014 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:36:37 UTC)

autonomia esteticului o depăşeşte în intensitate pe cea maioresciană, aşa cum se poate citi în introducerea articolului dedicat lui din *Dicţionarul general al literaturii române* (DGLR).

Tipul artistic: „primitivii" şi „meşteşugarii"

Îşi respectă autorul *Încercărilor de precizie literară* propriul program critic purist?

La prima vedere, s-ar părea că nu, impresie confirmată indirect de majoritatea exegeților săi. În ciuda estetismului său afişat, eseistul Zarifopol acordă totuşi o importanță deosebită materiilor străine artei. Fiindcă, aşa cum intervențiile sale critice o demonstrează, aceste materii extraestetice nu sunt întotdeauna şi aproape deloc străine artiştilor, şi cu atât mai puțin criticilor, care se consideră adesea nişte ideologi. Vorbind despre tirania „valorilor sociale", a „modelor", dar şi a esteticilor normative, Zarifopol intuieşte faptul că trăim în ideologie, acesta fiind, în subsidiar, şi sensul criticismului său. Combătându-l pe Gherea, poate şi pe G. Ibrăileanu, care au susținut ideea că „arta literară e inevitabil tendențioasă", Zarifopol afirmă că „Arta nu poate fi tendențioasă; operele pot fi, dacă le considerăm în afară de existența lor ca opere de artă" (*Răspunsul d-lui Paul Zarifopol la întrebările „Adevărului literar"*, în Zarifopol 1998: 71).

Un asemenea postulat este însă mai mult un ideal de uz propriu. S-ar putea admite că „Arta", aşa cum o înțelege, de pildă, Flaubert, ca pe o abstracție, nu poate fi tendențioasă. Însă operele de artă ajung tendențioase nu în urma unui proces de ideologizare la care le supun criticii sau publicul, ci, de cele mai multe ori, sunt astfel în chiar natura lor intimă. Scriitorii sunt, ei înşişi, tendențioşi la culme, aşa cum arată în nenumărate rânduri Paul Zarifopol. În ciuda unei capacități de atenție divers orientate şi exacerbate față de cea normală, pe care Zarifopol o consideră principala trăsătură „psihologică" a artistului („oameni cu o psihologie astfel, încât, din pornire şi din necesitate naturală, trăiesc şi lucrează, o bună parte a vieții lor, într-o concentrare fantastică a puterilor intelectuale asupra unei singure sfere a sensibilității" – *Tehnica artistică şi cealaltă tehnică*, în Zarifopol 1998: 226) – acesta, artistul, nu face decât în cazuri rare „artă pură". Gustave Flaubert este poate pentru Zarifopol primul şi cel mai grăitor exemplu. Pe de altă parte, tipul artistic pur este, şi acesta, foarte rar. „Tipul artistic e o curiozitate a naturii", notează Zarifopol în *Arta şi cei de pe dinafară* (1925) (în Zarifopol 1998: 44). Apoi, „între artiştii literari de meserie nu sunt mulți acei care îşi pun toate puterile pentru a îndeplini sever condițiile impuse de *estetica scrisului* [subl. n.]" (*Neliterarii* [1926], în Zarifopol 1998: 59). De ce îşi ratează operele Maupassant (*Sentimentalul Maupassant*) sau Stendhal (*Manualul lui Stendhal*, *Neliterarii*), de pildă, în vreme ce obiectivul Flaubert găseşte în „lume" jumătatea artei? După Zarifopol, cei doi au rămas „pe dinafară de arta literară propriu-zisă", fiindcă disprețuiau scrisul, şi acest dispreț nu era poză. Păcatul capital al unor scriitori ca Maupassant şi Stendhal, dar nu numai al lor, este acela de a fi pus viața şi succesul social „mai presus de orice delectare literară" (*ibidem*).

BDD-A25157 © 2014 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:36:37 UTC)

Exemplele unor tipuri artistice pure pe care le oferă Paul Zarifopol fac referire, în genere, la „moderni": Flaubert („care a creat lucruri exclusiv frumoase, deci exclusiv plăcute", nu „utile" – *Estetica utilă şi culturală*, în Zarifopol 1998: 56), Mallarmé, Cocteau, Picasso, Proust şi alții, dar în special prozatori şi poeți francezi, literatură unde „a trebuit" să apară cu necesitate postulatul impersonalității naratorului, ca reacție la maniera acestora de a „arăta" prea evident, după calapod clasicist, personajele (*Tolstoi şi Proust* [1925]). „Prin felul de a imagina şi a spune, prin stilul impus de o educație literară prea conştientă şi indiscretă, scriitorul francez e veşnic împins să se ție de persoanele sale, să le potrivească atitudinea şi mai ales vorba, după modele pe care nu le poate uita. De aceea s-a făcut, cred eu, atâta zgomot pe chestia « impasibilității », a obligației scriitorului de a dispare cât se poate din opera lui. La Tolstoi, ascunderea aceasta e realizată imediat" (*Tolstoi şi Proust*, în Zarifopol 1998: 248). Zarifopol îi include pe ruşi în categoria artei „pure" – şi, într-un oarecare grad, „primitive"), a unui tragic existențialist (nu „burghez", precum cel franțuzesc). Ruşii, cu excepția „franțuzitului" Turgheniev, sunt, după Zarifopol, autentici dintr-o pornire naturală, atât în viața practică („Ruşii sunt oameni care nu se strâmbă" – *Ruşii* [1925; 1931]), cât şi în arta literară: „ruşii au cunoscut tot atât de mult fiorii religiozității până la boală, ca şi eroismul lumesc în formele lui cele mai sângeroase.// Astfel le-a fost dat lor să renască frumusețea naturalului întreg, chiar şi a celui patetic. Dictatura lor artistică este cum nu se poate mai explicabilă" (*Ruşii*, în Zarifopol 1998: 248–249). În *Bilanț francez* (1931), Paul Zarifopol va aduce din nou în discuție opoziția dintre maniera franceză şi cea rusă, invocând două exemple extreme: Dostoievski *versus* Maupassant. Amândoi, observă Zarifopol, preferă subiectele violente, însă tratarea – pentru noi, afirmă Zarifopol altundeva, tratarea e „totul", şi felul în care autorul ne dă acel tot – imprimă diferența între două tipuri de literatură. Dacă, pentru Dostoievski, „materialul violent era obiect de experiență normală, de aceea expunerea lui are acea *obiectivitate*, şi dramatică şi narativă, care minunează pe orice cetitor priceput şi neprevenit", Maupassant „se excită şi se alarmează de subiectele sale"; obsedat de efectul literar, materialul violent se aranjează în tablouri senzaționale. El, spre deosebire de oponentul său simbolic, „are publicul în gând, vrea să-l imite, metoda lui este anecdotică; reportajul de curte cu jurați se combină cu carnetul high-life şi cu foiletonul sentimental" (*Bilanț francez*, în Zarifopol 1998: 267).

Aşadar, în intervențiile sale despre artă şi literatură, Paul Zarifopol afirmă implicit că există câteva tipuri pur artistice, precum „primitivii" autentici (ruşii şi scandinavii), „meşteşugarii" (Flaubert şi, la noi, Caragiale, acesta din urmă fiind totodată şi unul dintre „primitivi"), ironiştii gravi (La Rochefoucauld, a cărui ironie este un efect de perspectivă al modernilor, sau Anatole France) ori minori (Ion Minulescu), sau modernii excesivi, care caută să dinamiteze însăşi discursivitatea limbajului (Mallarmé, Valéry, Proust). Tipologia şi exemplificările, făcute cu titlu de cazuri extreme, ne aparțin. În cazul acestora, lupta cu materia extraestetică, de la observarea realității până la obținerea unei imagini distorsionate şi „chinuirea

BDD-A25157 © 2014 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:36:37 UTC)

formei", dă naştere unei literaturi autentic artistice. Însă în cazul celorlalţi, al sentimentalilor (Maupassant), pateticilor (Zweig), biografiştilor, psihologiştilor (tragedia franceză, Proust „în ultimele şase-şapte volume", Stendhal), moraliştilor, didacticiştilor, conformiştilor (Andrè Maurois), utilitariştilor, umaniştilor (George Sand) etc. în diferite grade – unii dintre ei mari scriitori –, diverse „-isme" şi materii extraestetice se insinuează sau sunt chemate în interiorul operei literare. Al. Cistelecan nu se înşală atunci când afirmă că, „dacă un scriitor proclamă o profesiune de credinţă, Zarifopol e interesat de felul în care acesta o şi respectă", evidenţiind cazuri „de strălucită incomprehensiune de sine" (Cistelecan 2011). Amplele eseuri despre Maupassant, Renan, Stendhal, Molière, Taine urmăresc şi surprind inconsecvenţe artistice provenite fie dintr-o viziune „neestetică" asupra vieţii (Maupassant), fie din deprinderi stilistice „şcolăreşti" (Renan, care studiază la iezuiţii catolici), fie din concesii făcute gustului public. În interpelările sale, Paul Zarifopol îmbină aşadar critica tehnică, aproape de text – excerptele ample nu lipsesc aproape niciodată din argumentarea diagnosticului –, cu istoria receptării şi biografismul, confirmând la fiecare pas al argumentaţiei critice propria afirmaţie că şi-a ales ca obiect de studiu omul.

Artă literară şi *blosse Literatur*

Pentru Paul Zarifopol, chiar dacă nu o afirmă niciodată direct, specificitatea artei nu este un dat, ci un concept istoric, viziune care dovedeşte o înţelegere modernă a chestiunii. Hegelian în punctul de circumscriere a stărilor fundamentale ale spiritului – religie, filosofie, ştiinţă, artă, morală –, Zarifopol atrage totuşi atenţia în eseul *Recapitulări* (1930) că „în toată seria realizărilor infinit diverse [ale acestor stări ale spiritului] [există] o radicală disparitate", care îi este spiritului „o normală şi indispensabilă condiţie de putere fecundă" (*Recapitulări*, în Zarifopol 1998: 244). Presupunerea existenţei unor piramide valorice între aceste domenii, ca şi prejudecata superiorităţii unei arte asupra celorlalte (cum e, de pildă, pentru Kant şi Hegel, poezia), este depăşită de ideea modernă a anulării ierarhiilor între domenii diferite ale spiritului. La fel se întâmplă cu prejudecata teleologică: „Omul are latitudinea de a revoluţiona seriile teleologice cele mai bine consacrate. Civilizatul a izbutit, de exemplu, să desfacă erotica de procreare, să obţie din ea o artă liberă de orice scopuri" (*ibidem*: 245). Specializându-se în tehnica artistică, „civilizatul" a izbutit acelaşi lucru şi în artă: să o elibereze de orice scopuri, să elibereze literatura de „tendinţă". „Experienţa estetică e negarea deplină a teleologiei comune" (*ibidem*), postulează Zarifopol. „Obiectul estetic stă în afară de orice trebuinţă de a fi comparat, sau derivat, sau înlocuit. [...] numai un individ cu o sensibilitate estetică prea obtuză poate crede că dă «viaţă» sau «adâncime» sau «superioritate» oarecare obiectului estetic descoperind şi enunţând aşa numite antecedente psihologice sau filosofice ale unui asemenea obiect" (*ibidem*).

Sunt însă şi operele literare astfel de obiecte artistice? Chestiunea rupturii între „literatură" şi „arta literară" este tratată de Zarifopol încă din eseul *Artă*

BDD-A25157 © 2014 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:36:37 UTC)

literară şi simplă literatură (1921; 1934), cu titlul original *Kunst und blosse Literatur*. Zarifopol defineşte în acest articol manifest, pe care îl traduce şi îl republică pentru „a se pune de acord" cu cititorii săi, aşa cum îi comunică lui G. Ibrăileanu, două moduri de înțelegere a literaturii. Există, mai întâi, o literatură care „nu-i altceva decât *l'art de tout le monde*", după formula lui Delacroix, sau ceea ce Zarifopol numeşte *blosse Literatur*. „Gândirile acele înalte, despre care se admite că oamenii toți s-au interesat şi se vor interesa oricând, formează tocmai acel cuprins intelectual căruia i se zice în mod obişnuit literatură" (*Artă literară şi simplă literatură*, în Zarifopol 1997: 282) – cuprins reprezentat de altfel magistral prin versul vlahuțian „Nu de moarte mă cutremur, ci de veşnicia ei", care a dat naştere la o polemică postumă între Zarifopol şi G. Călinescu. „Simpla literatură" are un caracter (intenționat de artist sau impus de receptarea greşit orientată) pedagogic, de origine clasicistă („scopul şi interesul poeziei este să arate celor ce n-au destulă minte adevărul prin imagini" – afirmă fabulistul Gellert, citat de Zarifopol), şi unul „umanist", în sensul definiției lui George Sand: „misiunea artei este o misiune de sentiment şi de dragoste". În punctul de pornire, diferența dintre literatură şi artă literară este plasată de Paul Zarifopol la nivelul stilului. „Există un stil comun – afirmă Zarifopol în articolul invocat – adică un sistem de tradiții născut din mintea neglijentă şi hrănit din imaginile nesărate ale tipului intelectual comun. Acesta este tocmai şi stilul simplilor literați..." (*ibidem*: 289). Cu percepția deformată de pedagogismul şi oratorismul stilului comun, publicul şi criticii resping o literatură precum cea a lui Flaubert (scriitor „greoi, anarhist şi fără idei" – şi asta chiar în interpretarea lui France), din cauza prejudecății că „arta nu-i materie care, de sine, să poată fi acceptată în ordinea culturală: ea trebuie împopoțonată cu eleganțe sau cu nişte bune intenții, pentru a deveni prezentabilă oamenilor" (*ibidem*: 213). Flaubert, aşadar, este exponențial pentru un al doilea tip de literatură, a cărui specificitate se conturează prin contrast cu primul tip. Apărându-l pe Flaubert de criticii săi, de la Sainte-Beuve la Anatole France (*Obiecții lui Flaubert* [1924]), Zarifopol argumentează că scriitorul francez reprezintă, în literatură, momentul din conştiința europeană care a marcat „desfacerea artei în total din legăturile ei cu alte sisteme ale spiritului", arta apărând „cu granițe şi drepturi proprii" (*ibidem*: 405).

Însă cum se poate ajunge de la *blosse Literatur* la artă (*Kunst*)?

Într-un articol din 1933, *Tehnica artistică şi cealaltă tehnică*, Paul Zarifopol răspunde scurt şi oarecum ambiguu că „*arta corespunde unei poziții extreme a spiritului* [subl. n.], ca şi, de exemplu, matematica; iar literatura reprezintă o mediocritate căreia, simptomatic, artiştii francezi moderni i-au dat înțeles profund depreciativ" (*Tehnica artistică şi cealaltă tehnică*, în Zarifopol 1998: 226). Această „poziție egoistă a spiritului", pe care Zarifopol o exemplifică printr-un citat din *Opiul* lui Cocteau referitor la „individualismul, partea solitară, rezervată, aristocratică, luxoasă, *monstruoasă* [subl. a.] a unei opere de maistru" (calități care, în viziunea lui Cocteau, nu fac ca o operă să fie mai puțin „socială"), este „început absolut", intensitatea ei dând măsura talentului artistic. Arta „este rezultatul unei experiențe eminent subiective", scrie Zarifopol în *Neînțelegeri inocente între*

BDD-A25157 © 2014 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:36:37 UTC)

public şi artişti ([1924], în Zarifopol 1998: 65), tocmai de aceea nu există niciun drept *obiectiv* (emfază adăugată de Zarifopol) care să legitimeze judecarea lucrărilor artistice şi, implicit, critica. Însă în 1914 şi, ulterior, în 1921, pentru a răspunde la această întrebare, Zarifopol păşise din domeniul teoriei literaturii în acela al teoriei conştiinţei. Revendicându-se în punctul de pornire de la Herman Lotze (1817–1881) – filosof care îi va ajuta lui Zarifopol şi în definirea experienţei estetice –, autorul *Încercărilor de precizie literară* circumscrie domeniul propriu al experienţei estetice ca fiind „cuprinsul sensibil şi concret al conştiinţei", aşa cum îl defineşte Lotze.

De la „halucinaţie" la impresia estetică

„În mijlocul cuprinsului mediocru şi hibrid al vieţii practice", scrie Zarifopol, „cuprinsul conştiinţei este el însuşi hibrid şi mediocru. Nici abstracţie riguroasă şi generalizare atentă, nici precizie de contur şi profuzie de coloare; ci numai scheme şi generalizări grabnic regulate, de care atârnă la întâmplare vagi rămăşiţe de imagini, un amestec searbăd, dar comod, tocmai potrivit pentru adaptarea practică a creaturii" (*Artă literară şi simplă literatură*, în Zarifopol 1997: 287). Dincolo de această sferă a spiritului practic şi comun „trăiesc formele excepţionale şi extreme ale sensibilităţii şi intelectului; în esenţa lor, ele depăşesc trebuinţele de adaptare momentană, iar funcţiunea lor este independentă de eventualele efecte pe care le pot avea, în depărtare, asupra strictei practice" (*ibidem*).

În acest „dincolo" al conştiinţei, în afara planului practic, va plasa Zarifopol experienţa specific artistică, mai cu seamă prin câteva eseuri teoretice din anii '30. Într-unul dintre acestea, *Polemică abstractă* (1933), Zarifopol face aplicaţia la melodie pentru a ilustra cuprinsul mobil al acestui plan al conştiinţei: „rostul melodiei nu stă în unitate", ci „în spiritul artistului se desfăşoară o lume infinit deschisă, continuu figurată" (*Polemică abstractă*, în Zarifopol 1998: 319). Aşa cum am menţionat, Paul Zarifopol va reveni la chestiunea celor două „cuprinsuri" ale conştiinţei, pe care o anticipase în *Artă literară şi simplă literatură*, într-un eseu din 1930, *Recapitulări*, precum şi într-un articol pentru „Revista de filosofie", intitulat *În planul estetic* (1933).

Aici, Zarifopol deosebeşte în întregul conştiinţei două planuri: cel practic (care permite adaptarea „practică" a creaturii în lume) şi planul „spectacular" (*În planul estetic – fragment dintr-o carte*, în Zarifopol 1998: 337). Simbolizarea impulsurilor şi a intuiţiilor care formează conştiinţa (pe care, în *Obiecţii lui Flaubert*, Zarifopol o identificase cu subiectivitatea), cu alte cuvinte „obiectivarea" acestora, îşi are originea în planul practic. Aici iau naştere semnele, „cuprinsuri de anume calitate, fixate anume pentru a aminti sau profetiza alte cuprinsuri" (*ibidem*). În planul practic, unele cuprinsuri de conştiinţă „slujesc a spune pe altele", impresiile şi imaginile sunt „semnale", „pretexte", pentru orientarea judecăţii şi a voinţei (*ibidem*: 339). În acest mod, continuă Zarifopol, se naşte ideea

BDD-A25157 © 2014 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:36:37 UTC)

de înțeles. În planul practic își are originea limbajul, „sistemul de simbolizare care primează între toate". Însă, în această întrebuințare practică, „cuvântul este secat pe cât posibil de valoarea sa sensibilă". „Idealul vorbirii practice este algebra" (*ibidem*: 337) – sistem de simboluri cu înțeles sigur şi imuabil. Dar, atenționează Zarifopol, imaginea mintală şi „vorba" (cuvântul) pot să funcționeze şi exclusiv estetic.

Pentru a explica dispunerea materialului conştiinței în planul spectacular, Zarifopol recurge la analogia dintre algebră şi pictură. Algebra, ca şi vorbirea practică, reprezintă operația de simbolizare. Prin pictură, în schimb, Zarifopol înțelege „acceptarea cuprinsurilor empirice ca atare, îndeosebi a celor sensibile, fără nicio veleitate de a se înlocui pe unele prin altele" (*ibidem*: 337). Acestui plan îi este proprie întreruperea „goanei din scop în scop" (*Recapitulări*, în Zarifopol 1998: 247). În planul pe care Zarifopol îl numeşte spectacular (şi care reprezintă, de fapt, *planul estetic* din titlu), cuprinsurile conştiinței „se dau" în directă prezentare; diversitatea însăşi devine prețioasă ca atare, şi „în el trăim actualitate perpetuă" (*ibidem*). Aici, datele imediate ale conştiinței nu se „dublează" prin altele, ci rămân oarecum în afara „sensului". În plan spectacular, impresiile şi imaginile se prezintă în grupe de „actualități discontinue"; discursivitatea spre care tinde simbolizarea din planul practic este ea însăşi suspendată. Arta, inclusiv literatura, sugerează deocamdată Zarifopol, se naşte pe un plan prin excelență „dezinteresat" al conştiinței (formele „excepționale" şi „extreme" ale sensibilității, care nu se transformă în trebuințe practice).

„Halucinația", cu un termen al lui Gustav Meyrink, este conceptul invocat de Paul Zarifopol pentru a defini caracterul cuprinsurilor de conştiință din planul spectacular, ca şi autonomia lor estetică: „din halucinație artistul poate extrage pictură, sau poezie, sau muzică" (*ibidem*: 338), transpuse în *expresii* inteligibile, precum cuvânt, ton muzical, linie, culoare etc. Din acest punct de vedere, afirmația conform căreia „materialul artei este nelimitat" capătă un nou înțeles: toată diversitatea datelor imediate îi este deschisă (*ibidem*). Ideea aceasta de inspirație bergsoniană este speculată şi în studiul explicativ despre *Poezia pură* (1926), unde Zarifopol arată că aceasta ia naştere nu din „leşinul pur" pe care îl presupune starea mistică teoretizată de Bremond, ci în şi din cuprinsul variat şi infinit al conştiinței. Din această diversitate „caleidoscopică", în care imaginile sunt „scăpărări", „mutațiuni", impresii „proaspete, uşor stranii şi imediat captivante" (*ibidem*: 246) se naşte starea estetică, pe care Zarifopol tinde să o echivaleze, poate pentru a se explica mai bine față de cititorii săi, cu o „stare de suflet" bizară. „Sunt stări de suflet bizare – scrie Zarifopol în eseul *Recapitulări* – în care lucrurile ne apar ca nişte valori nesigure. E ca o criză în cursul normal al realității sensibile; şi uneori ideile chiar, generalizările şi credințele, care, îndeobşte, ne slujesc de orientare şi refugiu, încep a se discredita în intimitatea imediată a spiritului" (*ibidem*: 246).

Asemenea „stări de suflet", caracterizate ca producând „surprindere" şi „mirare", reprezintă, în viziunea lui Paul Zarifopol, stările estetice, în care „impresiile" oferă, ele însele, audiență „sufletului". „Un galoş vechi şi scorțos de noroi", un pantof de mătase, o „zdreanță plină de pete", o obscenitate de cârciumă,

BDD-A25157 © 2014 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:36:37 UTC)

o replică din Racine (*ibidem*: 247) devin atunci deopotrivă obiecte estetice pentru observatorul care nu le judecă practic, ci le contemplă în plan spectacular. Însă, aşa cum au fost descrise până acum, obiectele estetice, rezultat al contemplării lumii în planul ei spectacular, sunt stări prin excelenţă pasive şi, nu mai puţin, cu un maximum de individualizare. Mai este atunci posibilă comunicarea estetică? Poate provoca arta un proces de insolitare în „sufletul" receptorului anonim din masa publicului?

Desigur, Paul Zarifopol dezbate problema experienţei estetice în termenii, oarecum confuzi, ai vremii sale, fapt vizibil şi în oscilaţia conceptelor pe care le foloseşte. În viziunea noastră, analiza relaţiei estetice între opera de artă şi publicul cu care aceasta vine în contact imprimă sensul pragmatic criticii întreprinse de autorul *Încercărilor de precizie literară*. Pe Zarifopol nu îl preocupă, cum afirmă Mircea Muthu analizând polemica din 1927–1928 cu G. Ibrăileanu, dacă publicul autohton este pregătit să primească modul său „estetic" de lectură, care ar anula caracterul explicativ şi, în bună măsură, didactic, al criticii literare. El se arată interesat, aşa cum am arătat, de comunicarea între operă şi receptor, şi nu de relaţia de încredere care se poate stabili între criticul literar şi publicul său fidel. Pentru cetăţeanul modern, care are o legătură „democratică" cu arta, experienţa estetică rămâne, fără îndoială, una fundamental practică. Şi totuşi, în ecuaţia perfectă a comunicării estetice de la tipul artistic la contemplativul estet se insinuează perfid întrebarea dacă nu cumva „arta literară" manifestă o irepresibilă nostalgie după „simpla literatură", aşa cum critica tehnică a lui Paul Zarifopol îşi subminează mereu domeniul în favoarea eseisticii.

BIBLIOGRAFIE

Cistelecan 2003 = Al. Cistelecan, *Paul Zarifopol. Portretul eseistului prin excelenţă*, în „Studia Universitatis Petru Maior", nr. 2, p. 25–34.

Cistelecan 2011 = Al. Cistelecan, *Paul Zarifopol – partizanul adevărului critic integral*, în „Cultura", nr. 312, 27 februarie (http://revistacultura.ro/nou/2011/02/paul-zarifopol-partizanul-%E2%80%9Eadevarului-critic-integral%E2%80%9C/; accesat la 19.06.14).

DGLR = *Dicţionarul general al literaturii române* (coord. Eugen Simion), *Ţ/Z*, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 2009.

Fiedler 1993 = Konrad Fiedler, *Scrieri despre artă*, antologie şi traducere de Sanda Ianovici Munteanu, prefaţă de Amelia Pavel, Bucureşti, Editura Meridiane.

Harrison 1998 = Charles Harrison (ed.), *Art in Theory. 1815–1900. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, Blackwell Publishers Ltd.

Muthu 1982 = Mircea Muthu, *Paul Zarifopol între fragment şi construcţie*, Bucureşti, Editura Albatros.

Zarifopol = ⁎*⁎, *Paul Zarifopol*, în „Revista Fundaţiilor Regale", nr. 6, 1934.

Zarifopol 1988 = Paul Zarifopol, *Eseuri*, I–II, ediţie îngrijită şi introducere de Al. Săndulescu, Bucureşti, Editura Minerva.

Zarifopol 1997–1998 = Paul Zarifopol, *Pentru arta literară*, vol. I, II, ediţie îngrijită şi introducere de Al. Săndulescu, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române.

BDD-A25157 © 2014 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:36:37 UTC)

FORMS OF AESTHETIC EXPERIENCE IN PAUL ZARIFOPOL'S CRITICISM

ABSTRACT

This paper investigates one of the foremost critical prejudices regarding the work of Paul Zarifopol (1874–1934), namely the presupposition of his emphasis on aestheticism. Zarifopol is remembered in literary histories as a fervent defender of the autonomy of the aesthetic which rejected the didactic function of literary criticism, but his essays develop a much more nuanced position about the forms and modes of the aesthetic relationship that is active between an artist and his/her reception. The paper dwells on two fundamental aspects of the aesthetic question as seen by Zarifopol: the definition of literature as art and the elaboration of an „ideal" model of aesthetic experience, starting from the German philosopher Hermann Lotze's theory of consciousness. Although visibly influenced by the artistic manifests of the modernists and by their plea for art's exclusiveness and its emancipation from the mass of the public, Zarifopol (who was, actually, an opinion-maker in matters of taste in his time) suggested that, objectively speaking, the aesthetic experience can only be a democratic one, with fundamentally practical ends.

Keywords: *aestheticism, aesthetic experience, essay, Romanian literature, Paul Zarifopol*.

BDD-A25157 © 2014 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:36:37 UTC)