

CLAUDIA MATEI
 Institutul de Filologie
 (Chișinău)

GEORGE CĂLINESCU ȘI ESTETICA ITALIANĂ

Discuțiile cu privire la statutul de estetician al lui George Călinescu au început încă în 1939, odată cu apariția volumului *Principii de estetică*. Pe de o parte, Tudor Vianu așeza numele lui G. Călinescu într-o înșiruire a celor ce fac o tradiție românească a esteticii, pe de alta, lipsa unui sistem estetic explicit, evident, în opera marelui critic și istoric literar, i-a făcut pe cei mai mulți exegeți ai operei călinesciene să nu-l considere estetician pe autorul *Istoriei literaturii române de la origini până în prezent*. Al. Piru, rezumând atitudinea celor ce au primit cu nedumeriri volumul *Principii de estetică*, neștiind dacă să-l situeze în domeniul filosofiei ori în acela al esteticii, bulversați și de unele afirmații paradoxale ale criticului, ce negau existența unei științe a esteticii, afirma, poate prea tranșant, în *Introducerea*¹ la volumul amintit mai sus că G. Călinescu nu este estetician, considerația lui fiind însă în contradicție cu afirmațiile autorului însuși: „Noi am intitulat la început cartea mult mai modest (*Curs de poezie*), dar apoi considerații practice din câmpul tipografiei au cerut titlul mai simplu, de *Estetica*. Nu este însă nepotrivit. Căci vorbind în particular despre poezie, noi am răspuns la problemele fundamentale ale Esteticii (obiectul, esența artei, receptarea fenomenului artistic)”². Vom porni, la realizarea acestui studiu, tocmai de la citatul de mai sus, stăruind, în cele ce urmează, asupra teoriilor estetice ale lui G. Călinescu raportate la cele ale esteticii italiene, așezându-le în același timp în contextul esteticii române. Ceea ce am dori să punem în evidență este modul în care estetica croceană a avut o influență hotărâtoare în evoluția istoricului, a criticului literar și a esteticianului G. Călinescu, în creionarea profilului original, pe teren românesc, al acestuia.

Vom prezenta, pe de o parte, locul pe care l-au avut teoriile estetice ale lui Benedetto Croce în gândirea estetică românească și, pe de altă parte, poziția particulară a lui G. Călinescu în ansamblul acesteia din urmă. Desigur, nu vom ignora și rolul celorlalți esteticieni italieni, însă situarea lui B. Croce pe o poziție principală ne-a fost impusă de studiul operelor estetice românești ce acordă acestuia o importanță mai mare.

În general, esteticienii români s-au orientat mai ales spre modele germane, ceea ce a impus o atitudine rezervată față de scrierile croceene; aceasta nu înseamnă însă că unele idei ale lui B. Croce nu au fost luate în considerare și apreciate de unii dintre ei, cum vom arăta în continuare.

Tudor Vianu a creat primul sistem estetic românesc în *Estetica*³, manifestându-și simpatia pentru modele germane, optând pentru rigoarea, direcția metodică

¹ Al. Piru, *Introducere* la G. Călinescu, *Principii de estetică*, ediție îngrijită și prefațată de Al. Piru, Craiova, Editura Scrisul românesc, 1974, p. VI.

² G. Călinescu, *Curs de poezie*, în *Op.cit.*, p. 2.

³ Tudor Vianu, *Estetica*, studiu de Ion Ianoși, București, Editura pentru Literatură, 1968. Volumul reproduce ediția a treia din 1945, operând corectări după ediția a doua din 1939. Prima ediție apăruse în 1935.

a acestora și încadrându-se în curentul *esteticii și științei artei* (*Aestetik und allgemeine Kunstwissenschaft*)¹, dar situându-se și într-o tradiție românească, inițiată de Titu Maiorescu și continuată de Mihail Dragomirescu, Eugen Lovinescu, Garabet Ibrăileanu, P. P. Negulescu, Vasile Pârvan, Lucian Blaga, Mihai Ralea, George Călinescu, fără ca toți aceștia să răspundă la fel de sistematic problemelor presupuse de știința esteticii.

Neokantian prin formație, Tudor Vianu considera că obiectul esteticii îl constituie: 1. definirea *valorii estetice* ca echivalent al *frumosului artistic*, uzând de mijloacele filosofiei artei; 2. *opera de artă* ca atare și descrierea momentelor ce o realizează, făcând astfel fenomenologia structurilor artistice; 3. *creația* și 4. *receptarea*, ambele subordonate psihologiei. (Această structurare argumentează, parcă, afirmația lui G. Călinescu din *Curs de poezie*, că estetica nu are o metodologie proprie). Folosind trei noțiuni de bază – *bunuri, valori, opere* – privite din punct de vedere *axiologic*, *Estetica* lui Tudor Vianu se așează firesc în modul de gândire ce domină perioada interbelică, atitudinea estetică devenind o formă de interpretare a realității. Autorul oscilase între o estetică a frumosului și una a artei, marginalizând categoriile estetice, considerându-le improprii acesteia, deoarece fuseseră mai întâi „*însușiri ale naturii*” înainte de a deveni atribute ale operelor de artă, astfel încât „*stau [...] în afară de sfera estetică a artei*”². Rezolvarea dilemei apare odată cu definirea obiectului de artă ca produs unitar cu dublă origine: *natura* și *tehnica* (în fond, distincția vechilor poetici între *inspiratio* sau *inventio* și *ars*, între *mania* și *techne*); opera de artă este „*produsul finalist și înzestrat cu valoare al unui creator moral care, întrebuițând un material și integrând o multiplicitate, a introdus în realitate un obiect calitativ nou, [...] imutabil original și ilimitat simbolic*”³ sau, într-o formulare concentrată, „*operele de artă propriu-zise*” sunt „*acele obiecte în privința cărora actul creației coincide cu actul contemplației*”⁴, definiție ce se apropie foarte mult de teoria croceană a perceptisticii și a reactualizării operei de artă. Ceea ce autorul însuși reproșează operei sale, în prefața la ediția a doua, este absența discutării problemelor legate de fiecare artă în parte, dorind să se ocupe în special de „*cazul poeziei*”.

Vom urmări, în cele ce urmează, felul în care Tudor Vianu a utilizat teoriile lui B. Croce în *Estetica* sa. Numele lui Croce este citat mai întâi în relație cu definirea artei, a creației și a sentimentului artistic, și anume în ceea ce privește poziția esteticianului italian care situa procesul artistic în sfera ontologicului; el considera *sinceritatea* ca o condiție a realizării operei, care devine expresie a intuiției creatorului, între *intuiție* și *expresie* existând o identitate perfectă⁵. În paralel cu acest exemplu, Tudor Vianu evocă și identitatea *geniului* cu *gustul* citând din nou pe Croce, care enunțase încă din prima ediție a *Esteticii*⁶ (1902) necesitatea de a ne ridica la înălțimea operei (cu referire la Dante) pentru a o putea judeca. Altfel spus, enunța teoria receptării ca re-creare a operei. În sfârșit, Croce este citat în capitolul despre valoarea normelor în estetică și tipurile acestor norme, considerându-se că una dintre acestea, cea a originalității, este indispensabilă,

¹ Cf. *Idei trăite*, în „Viața Românească”, nr. 4, 1958, p. 94.

² *Estetica*, ed. cit., p. 365.

³ *Studii de filosofie și estetică*, București, Editura Casa Școalelor, 1939, p. 173.

⁴ *Estetica*, ed. cit., p. 69.

⁵ *Idem*, p. 17.

⁶ Benedetto Croce, *Estetica privită ca știință a expresiei și lingvistică generală*. Teorie și istorie, traducere de Dumitru Trancă, Studiu introductiv Nina Façon, București, Editura Univers, 1971.

făcându-se trimitere la una dintre primele traduceri în limba română ale autorului italian, aceea făcută de H. Blazian și prefațată de T. Vianu însuși¹.

Dacă în acest volum, Tudor Vianu are o atitudine mai mult concesivă față de teoriile lui B. Croce, în ansamblul celorlalte scrieri de estetică, reunite în volumul al șaptelea al *Operele*² sale, esteticianul italian este așezat alături de H. Bergson și C. Fiedler (alăturare ce se menține de-a lungul studiilor lui Vianu), în legătură cu importanța individului și a sentimentului eului în „*contemplarea*” „*obiectelor reprezentate artistic*”, fiind prezentată contribuția esteticienilor moderni la dezvoltarea ideii că „*noțiunea «contemplației» este mult mai largă și că ea desemnează un tip pe seama sa*”³.

În privința problemei eternității artei, Tudor Vianu nega concepția universalistă a lui Croce asupra artei incluse în sistemul unitar al realității și îndeamnă la „*prudență*” în ce privește acceptarea argumentului invocat de esteticianul italian, argument bazat pe existența „*spiritului universal*” ce fusese „*îngropat împreună cu Hegel*” și optează pentru vremelnicia relativă a artei, care aspiră la eternitate⁴. Referitor la momentul când se poate vorbi de nașterea esteticii, Tudor Vianu contrazicea din nou punctul de vedere crocean, căci nu admitea considerația acestuia potrivit căreia estetica este produsul târziu al culturii moderne pentru că, datorită faptului că anticii nu ajunseseră la „*cea mai justă vedere asupra funcțiunii și naturii artei*”, Antichitatea nu ar fi cunoscut estetica. Această poziție este considerată greșită, susținându-se că estetica s-a născut „*în clipa când inteligența a formulat termenii unei noi probleme, în fața căreia speculația filosofică nu se mai oprise înainte*”⁵. De altfel, majoritatea esteticienilor români nu sunt de acord cu această opinie. Dar „*greșeala*” nu poate fi amendată prea aspru, de vreme ce B. Croce prezenta pe larg și analiza în termenii esteticii „*speculațiile filosofice*” ale anticilor⁶, făcând nu de puține ori trimiteri la operele lui Platon și ale lui Aristotel și argumentându-și teoriile cu citate extrase din scrierile celor doi anticii greci.

Când studia curente estetice moderne din perspectivă filosofică, Tudor Vianu descria formarea esteticii croceene în circumstanțele „*frecventării specialiste a artei*”⁷ și ale reacțiilor negative față de psihologism și naturalism, asemeni lui Conrad Fiedler, la sfârșitul secolului al XIX-lea, și apropiind-o de poziția lui Henri Bergson, față de care am putut observa, studiind scrierile croceene, existența unor puncte de divergență. Totuși, ceea ce îi unește pe cei doi este, preciza Tudor Vianu, conceperea artei ca intenție, conștiință a individualității lucrurilor, astfel că arta devenea formă de cunoaștere subordonată filosofiei. Descrierea esteticii lui Croce continua prin așezarea acesteia în prelungirea teoriei aristotelice a catharsisului⁸, de vreme ce intuiția-expresie devine, în concepția lui Croce, mijloc de eliberare, dar, observăm noi, nu prin frică și milă, ci prin „*încântare*”. Giovanni Gentile, nota mai departe Tudor Vianu, va prelua și continua estetica maestrului

¹ Tudor Vianu, *Estetica*, ed. cit., p. 39.

² *Opere 7. Studii de estetică*, ediție și note de Gelu Ionescu și George Gană, Postfață de George Gană, București, Editura Minerva, 1978.

³ *Dualismul artei pe baze psihologic-diferențiale*, în *Op. cit.*, p. 233.

⁴ Cf. *Eternitatea și vremelnicia artei*, *Ibidem*, p. 270.

⁵ *Semnificația filozofică a artei*, *Ibidem*, p. 559.

⁶ Benedetto Croce, *Op.cit.*, partea a doua, care tratează istoria esteticii.

⁷ G. Călinescu va descrie și el în *Curs de poezie* „originea” esteticii italiene, însă în termeni mult mai radicali.

⁸ Putem considera acest fapt ca argument al celor notate de noi mai sus în privința atitudinii practice a lui Benedetto Croce față de estetica antichității.

său, cei doi negând posibilitatea existenței unei istorii propriu-zise a artei, având un punct de vedere particular, pe care Croce și-l manifestă în celebrele monografii consacrate lui Dante, Ariosto, Corneille, Shakespeare, Goethe¹. Dar esteticianul român nu are o poziție critică în privința opiniei estetice croceene; el face numai o taxinomie, așezându-l pe gânditorul italian alături de Fiedler și Bergson, ca adepți ai ideii că arta înseamnă *cunoaștere*, în opoziție cu Volkelt, Lipps și Groos, continuatori ai ideilor lui Nietzsche, care susțineau că „valorile artei (și ale frumosului) sunt niște valori ale sentimentului” (s. n.)².

Punându-și întrebările dacă arta poate concura natura și, prin urmare, dacă arta poate fi perfectă, Vianu așeza în seria celor care dau răspuns negativ acestor interogații pe Voltaire, pe ironicul Horațiu și pe modernul Croce, cu a sa „*teorie estetică fragmentaristă*”, și care „scoate în evidență că în orice creație există puncte mate, fără răsunet, nerealizate, alături de altele cu sunetul plin, realizate, bogate în perspective”³. Tudor Vianu nu pare a avea nicio atitudine față de valabilitatea teoriei lui Croce, în această privință învăluindu-se, stilistic, într-o succesiune de interogații retorice. Dar aflăm care este atitudinea lui Tudor Vianu din chiar *Estetica* sa, care este una a capodoperei⁴, susținând, în practică, concepția croceană.

Dintre italieni, Tudor Vianu mai citează pe Giambattista Vico, pe Leon Battista Alberti și, sporadic, pe Pietro Bembo, Giovanni Gentile, pe Marco Girolamo Vida ș. a. Încercând o primă concluzie, putem spune că locul pe care îl ocupă estetica lui Croce în opera lui Tudor Vianu este acela al unui exeget modern printre alți autori moderni, ale cărui păreri sunt importante, dar, în același timp, trebuie privite cu prudență și chiar amendate (avem în vedere cele două cazuri enunțate mai sus, dar mai ales pe acela referitor la imposibilitatea existenței unei istorii genetice a artei, idee pe care și G. Călinescu o va critica pe larg în studiile sale despre *Tehnica criticii și a istoriei literare* și *Istoria literară ca știință inefabilă și sinteză epică*, în termeni mult mai aspri, acuzându-l la un moment dat de „erezie”...). Tudor Vianu a preferat întotdeauna aurita cale de mijloc, „a ocolit orice soluție prea categorică”, „stabilind cu grijă o rețea deasă de corelații, construcția înaintând prudent și metodic, formula revoluționară fiind din principiu evitată”⁵. Liviu Rusu, „alături de Tudor Vianu, unul din foarte puținii autori de sisteme din estetica noastră”⁶, se apropie de domeniul esteticii dinspre psihologie și afirmă în prima dintre lucrările sale cu acest specific⁷ că *frumosul* este obiectul esențial al esteticii, luată ca disciplină filosofică; modelul era Max Dessoir cu lucrarea sa *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. Liviu Rusu trece de la o estetică a contemplației la una a actului creativ, de la operă la eul creator. În demersul său, esteticianul român face apel la teoriile despre creație ale lui J. Fr. Blumenbach și Goethe, cu al său *nisus formativus*, uzează de mijloacele psihologiei,

¹ Cf. Tudor Vianu, *Kant și curentele esteticii moderne*, în *Op. cit.*, p. 609.

² *Idem*, p. 610.

³ *Problemele filozofice ale esteticii. A. Raționalitate și iraționalitate*, *Ibidem*, p. 677.

⁴ G. Călinescu notează chiar că Tudor Vianu face și el, alături de Mihail Dragomirescu, dar cu un aparat mai erudit, *teoria capodoperei*. Cf. G. Călinescu, *Curs de poezie*, în *Op. cit.*, p. 9.

⁵ George Gană, *Postfață la Tudor Vianu, Opere 7*, ed. cit., p. 777.

⁶ Marian Papahagi, în studiu introductiv la Liviu Rusu, *Eseu despre creația artistică. Contribuție la o estetică dinamică*, studiu introductiv Marian Papahagi, traducere din limba franceză: Cristina Rusu, București, Editura Științifică și enciclopedică, 1989, p. 5.

⁷ *Essai sur la creation artistique*, 1935, ed. II 1972; *Estetica poeziei lirice*, 1937, ed. II 1944; *Logica frumosului*, 1946, ed. II 1968.

dar nu ale psihanalizei freudiene, ci de cele ale lui Pierre Janet (socotit superior lui S. Freud) care teoretiza despre „tensiunea” interioară și impulsurile practice ori artistice determinate de aceasta. Utili îi sunt și Th. Ribot (impulsurile lăuntrice) și Maine de Brian (cu a sa psihologie „personalistă”). Importanți pentru estetica lui Liviu Rusu sunt și Roman Ingarden (estetica fenomenologică) și Henri Focillon (vocația materială a inspirației). Estetica lui Liviu Rusu nu rămâne unilaterală. Alături de eul creator (analizat altfel decât de biografismul tip Sainte-Beuve ori de psihanaliza freudiană), în atenția esteticianului clujean stă și estetica formei, aflată la egală distanță de estetica contemplativă și de analiza formalistă.

Spre deosebire de poziția pozitivist-sociologică față de geneza operei de artă a lui M. Ralea ori a lui P. P. Negulescu, cea a lui Liviu Rusu este una psihologistă: arta nu se naște dintr-o activitate practică, ci ca reacție la un dezechilibru pe care are tendința să-l ordoneze; altfel spus, opera de artă funcționează ca un logos ce cosmicizează haosul dezechilibrului individual. Urmărind opozițiile „profund/superficial” și „static/dinamic”, în lucrarea sa L. Rusu fixează patru faze ale actului creativ: „1. Faza pregătitoare, inconștientă; 2. Faza inspirației; 3. Faza elaborării; 4. Faza execuției”¹. Opera care se naște este o „formă vie”. (Opinia este prezentă și în studiile călinesciene.)

În privința clasificării operelor artistice, Liviu Rusu consideră, asemeni lui Croce, că deosebirile dintre arte există numai în mijloacele exterioare de exprimare. Distincția nu se poate face după „tipurile” de inspirație. Dar *inspirația* va sta la baza, la originea celebrei tipologii a creatorilor. Există posibile apropieri de Croce, dar numai atâta vreme cât opera este descrisă ca fenomen lăuntric; mai departe, divergențele se înmulțesc. Liviu Rusu refuză să considere că exteriorizarea procesului creativ interior este doar o manifestare (aplicare) în plan fizic (cum crede Croce); pentru esteticianul clujean „procesul creator se desăvârșește dinamic numai o dată cu forma realizată” și „elaborarea mentală conține deja impulsuri ale materialității”². Înclinația lui Liviu Rusu spre paradox e evidentă, „dinamismul” esteticii sale reducându-se în fond la sublinierea dependenței operei de creatorul său, dar și a relației inverse în care creatorul devine dependent de propria operă, adică se lasă creat de aceasta, teoria ducându-ne cu gândul la ideea heideggeriană a locuirii în limbaj a poetului (care vorbește și se lasă vorbit de limbă). Apropierea de B. Croce am făcut-o noi; de-a lungul eseului nu există nicio trimitere explicită, directă, la opera estetică a acestuia. Aceasta nu înseamnă că lucrările îi erau necunoscute autorului român; la bibliografie fiind notate două lucrări, în traducere: *Ariosto*, *Shakespeare*, *Corneille*, trad. Allem. Par Julius Schlosser. Almathea-Bücherei, Band 26 și *Esthétique comme science de l'expression et linguistique générale*, trad. par Henri Bigot, Paris, 1904. Pe de altă parte, în încercarea sa de realizare a unei filosofii a culturii, P.P. Negulescu³ credea că originea manifestărilor culturale ale oamenilor poate fi aflată în „nevoia organică de cunoaștere” care provine dintr-o curiozitate „naivă și nativă”, gradele de intensitate a nevoii organice de cunoaștere diferențiind oamenii comuni de cei care posedă un talent înnăscut, accident în evoluția genetică, cu diverse forme (științific, filosofic, artistic), fiecare cu varietățile ei. Capacitatea de creație ar fi dată de adăugarea unor puteri sufletești care sunt determinate de „adâncimile biologiei”⁴. Negulescu nu ignoră nici influența temperamentului în alegerea

¹ Liviu Rusu, *Eseu despre creația artistică*, ed. cit., p. 88-89.

² *Idem*, p. 102.

³ P. P. Negulescu, *Geneza formelor culturii*. Priviri critice asupra factorilor ei determinanți, ediție și studiu introductiv de Z. Ornea, București, Editura Eminescu, 1984.

⁴ *Idem*, p. 208-211.

unei anumite forme de creativitate. În această opinie putem afla similitudini cu eșafodajul teoretic propus de Liviu Rusu în *Estetica poeziei lirice*¹. El reușește ceea ce și propusese Tudor Vianu, adică realizarea unui studiu dedicat uneia dintre arte, și anume poeziei. Deși nu lipsită de unele exagerații apreciative, cum este cea referitoare la *Oda* în metru antic a lui Mihai Eminescu, ori o oarecare rigiditate în folosirea unor mijloace aparținând, poate, mai mult psihologiei în legătură cu teoria eurilor ca generatoare ale fenomenelor estetice și cu clasificarea acestor euri, *Estetica poeziei lirice* se înscrie în sistemul construit de autor și propune un punct nou de vedere în literatura română privitoare la problemele esteticii. Similitudini există și cu viziunea lui Mihail Dragomirescu. Acesta din urmă își structurează și el *Poetica*² (în fond o crestomație de literatură română și universală, însoțită de comentarii literare, prozodice și retorice) în cinci părți, cuprinzând poezia lirică, poezia epică, poezia dramatică, la care se adaugă poezia didactică și cea pastorală, înțelegând și el prin *poezie* întreaga creație artistică literară a omenirii. *Cursul de Estetică și literatură română* de mai târziu va fi împărțit numai în trei părți: I. Mihai Eminescu. Poezia lirică; II. Ion Budai-Deleanu. Poezia epică; III. Caragiale. Poezia dramatică.³

Poziția lui Liviu Rusu față de esteticianul italian este mult mai direct afirmată, ceva mai târziu. Dacă Tudor Vianu este un eclectic, lucrarea lui fiind mai ales una de sinteză, Liviu Rusu este un original în modul de formulare a teoriilor sale, tranșând fără dubii: „*Frumosul este pur și simplu fenomenul estetic de bază, el formează obiectul estetic*”⁴ (definiție reluată din eseul despre creația artistică prezentat mai sus). Diferite categorii estetice, marginalizate de Tudor Vianu, sunt „*aspecte parțiale ale frumosului*” care „*se impun cu necesitate logică în baza jocului dialectic al unor norme*”⁵. Se apropie însă de poziția lui Tudor Vianu când afirmă că „*frumosul este o valoare*”⁶ în sensul gândirii estetice germane, poziție menținută până spre finalul lucrării sale despre *Logica frumosului*, când afirmă că „*din punct de vedere estetic, rămâne valabilă spusa lui Goethe, «Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit» – vălul poeziei din mâna adevărului*”⁷. În lucrarea sa, Liviu Rusu îl citează pe B. Croce într-o singură privință, aceea a *intuiției*. El face distincție între gândirea intuitivă, specifică artei, și aceea discursivă, aparținând științei; una uzează de *viziunea nemijlocită* a sensurilor, cealaltă are la îndemână *conceptele*. De fapt, Liviu Rusu reia aici, fără să observe aceasta, teoria lui Adriano Tilgher, după care, spre deosebire de gândire, poezia folosește concepte intuitive. În opoziție cu B. Croce, Liviu Rusu susține „*legătura strânsă dintre intuiție și intelect*”⁸ și declară net că teza lui Croce care afirmase că „*intuiția n-are nevoie de [concepte], adică n-are nicio urmă de relație intelectuală*” este o greșeală⁹. Preferințele lui Liviu Rusu se îndreaptă spre Aristotel, Kant, N. Hartmann, Moritz Gaiger, Wilhelm Worringer ș.a. Putem spune deci că

¹ Liviu Rusu, *Estetica poeziei lirice*, ediția a II-a, revăzută și completată, București, Editura Casa Școalelor, 1944.

² Mihail Dragomirescu și Gheorghe Adamescu, *Poetica*, edițiunea IV, București, 1906.

³ Mihail Dragomirescu, *Vade mecum* la cursul de estetică literară și literatură română, ediția a II-a, București, Editura Institutului de Literatură, 1927.

⁴ Liviu Rusu, *Logica frumosului*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1968. Volumul reproduce ediția din 1946.

⁵ *Idem*, p. 8.

⁶ *Ibidem*, p. 15.

⁷ *Ibidem*, p. 175.

⁸ *Ibidem*, p. 87.

⁹ *Ibidem*, p. 86.

B. Croce ocupă o poziție marginală în viziunea estetică a lui Liviu Rusu, care își manifestă evident preferința pentru estetica germană.

Dacă Liviu Rusu ne propunea o „*estetică dinamică*”, Mihail Dragomirescu este creatorul unei „*estetici integrale*”. În cea mai importantă dintre lucrările sale de estetică, *Știința literaturii*¹, M. Dragomirescu dezvoltă teorii enunțate mai înainte în *Metoda istorică și metoda estetică în literatură* (1897) și în *Critica „științifică” și Eminescu* (1894); el este antiistorist și antibiografist, socotind că metodologia și critica literară sunt părți ale esteticii literare și că scopul științei literaturii este clasificarea literară, care se face în afară de timpul, spațiul și cauzalitatea istorică. Arta nu e nici „*omul adăugat naturii*”, nici imitația naturii: ea este crearea unei noi existențe a ființelor psihofizice cu baza afectivă, căci pentru M. Dragomirescu opera de artă (prin care el înțelege numai capodopera) este de natură psiho-fizică, iar estetica lui este una a frumosului artistic, înțeleasă ca parte a *filosofiei integrale*. Această filosofie este constituită, clasic, pe adevăr, frumos, bine, înțelese în felul următor: „*fundamentul acestei filozofii este teoria adevărului care consistă în a recunoaște în conștiința omenească trei serii de ființe psihofizice permanente și invariabile, una în legătură cu inteligența, adevărurile analitice sau științifice (adevărul propriu-zis), a doua în legătură cu sensibilitatea, adevărurile sintetice sau artistice (frumosul), a treia în legătură cu voința, adevărurile concrete sau pragmatice (binele)*”². Aceste adevăruri se întemeiază pe principiul identității (știința), al unității (estetica), al ordinii (etica) și „*adevărata filosofie, filosofie integrală, năzuiește să unifice cătetrele aceste filosofii*” al cugetării prin inteligență, sensibilitate și voință³. De aceea, „*frumosul este înfățișarea în conștiința noastră a unei ființe psihofizice, creată de genialitatea artistică și numită operă de artă, în a cărei constituțiune intră intelect, sensibilitate și voință, unificate prin preponderența sensibilității și reprezentând o sinteză organică de spirit și natură*” pentru că adevărurile artistice, garantate de principiile de mai sus, „*reprezintă concretele sentimentale permanente ale lumii psihice, ființele de sine stătătoare pe care le-am caracterizat și din a căror contemplare radiază frumusețea cu efectul ei, emoțiunea estetică*”⁴. Această concepție asupra artei literaturii îl face pe Mihail Dragomirescu să devină adept al echilibrului clasic, socotind că opera clasică „*rămâne în patrimoniul culturii umane*”⁵, clasicismul fiind echivalat cu universalul, capodopera. Deși nu e scutit de exagerări cum sunt cele din receptarea poeziei moderne⁶, M. Dragomirescu rămâne original în viziunea sa asupra esteticii.

Vom urmări în continuare relațiile dintre estetica lui Dragomirescu și aceea a lui B. Croce pe care, de altfel, l-a cunoscut în 1931, la primul Congres de Istorie Literară de la Budapesta, unde profesorul român prezentase o lucrare declarat antiistoristă care l-a interesat mult pe Croce. În 1937 începe un schimb de scrisori între cei doi; din acestea

¹ Mihail Dragomirescu, *Știința literaturii*, I (1927), în *Scrieri critice și estetice*, ediție îngrijită, cu note și comentarii de Z. Ornea și Gh. Stroia, studiu introductiv și tablou cronologic de Z. Ornea, București, Editura pentru Literatură, 1969. În ediția franceză, studiul cuprinde patru volume, ultimul apărând în 1938.

² *Idem*, p. 485.

³ *Ibidem*, p. 487.

⁴ *Ibidem*, p. 488.

⁵ *Critice*, II, București, 1928, p. 258.

⁶ Cum sunt afirmațiile despre G. Bacovia și Lucian Blaga: „Bacovia e un talent literar indiscutabil. Nu e un poet...” (*Buletinul Institutului de Literatură*, 1922, fasc. 3, p. 228); poezia lui L. Blaga este o „*eczemă literară*” (*Ibidem*, fasc. 2, p. 200).

aflăm că esteticianul italian consideră lipsit de valoare și legitimitate conceptul psihofizic al lui Dragomirescu, ceea ce va duce la critica pe care i-o va face în *La Poesia* (1936). Două elemente îi apropie pe cei doi: 1. Amândoi consideră opera literară numai din punct de vedere estetic, antiistoric. Istoria literară are valoare numai prin operațiile preliminare (pe care și Călinescu le evocă în același sens în *Istoria literară ca știință inefabilă și sinteză epică*): stabilirea textului, bibliografie, documentare, explicitarea sensului notat al unor expresii dintr-o operă, fapte relevând condiția de viață a artistului. Ceea ce urmează nu mai este de domeniul istoriei literare ci ține de analiza estetică a operei, privite ca un tot unitar, închis, autonom și distinct. 2. Amândoi cred în autonomia esteticului și că există poezie, literatură și ideologie, dar prima le este superioară celorlalte două.

Ceea ce îi desparte este: 1. Faptul că B. Croce nu acceptă teoria capodoperei. 2. Nu aprobă transformarea esteticii într-o știință, asemeni celorlalte discipline ale științelor naturii. 3. Condamna efortul comparatist al lui Dragomirescu, susținând că fiecare lucrare artistică este un microcosmos închis¹. 4. În fine, Croce nu acceptă ideea lui Dragomirescu, după care scopul esteticii este clasificarea. Purtat de dorința de a-și susține logica teoriilor sale, Croce trece peste nuanțările pe care textul lui Dragomirescu le îngăduie și de aceea, critica esteticii acestuia din urmă trebuie privită cu relativizarea necesară: „*Dragomirescu nu-și dă seama că, dacă sistematica zoologiei servește la ceva, o sistematică a capodoperelor, ca aceea propusă de el, nu ar servi la nimic, pentru că în cazul animalelor ajunge să le cunoști în general conformațiile și însușirile exterioare pentru a le folosi în scopurile noastre sau a te păzi de ele. Dar critica literară are drept scop unic evocarea și înțelegerea operelor poetice individuale; și a ști dacă o odă de Pindar sau o odă de Victor Hugo sunt de același gen și de aceeași materie și au aceeași formă exterioară și din această cauză sunt puse de clasificator sau de bibliotecar pe același raft nu ne ajută să înțelegem nicio odă de Pindar, nicio odă de Victor Hugo. Pot fi însă câteodată folositoare unele apropieri, prin asemănare sau deosebire, între operele unor scriitori sau ale unor popoare diferite și depărtate între ele, și aceasta pentru a pune mai bine în evidență caracterul propriu fiecăruia: deci ca metodă didactică și pedagogică*”². Pentru Croce istoria și critica literară se subsumează esteticii, impresia estetică însemnând „capacitatea de a reface procesul de creație”³, iar „istoria poeziei [trebuind] văzută ca judecată a poeziei înseși”⁴, ca „judecată estetică”⁵. Criticul numește lucrurile, le califică, le caracterizează, dar nu trebuie să le și clasifice.

Dintre esteticienii prezentați până aici, Mihail Dragomirescu este cel care cunoaște cel mai bine estetica lui Croce, dar există între cei doi, pe lângă punctele de apropiere, destule elemente de disensiune. Oricum, modelul crocean funcționează, iar negarea modelului face parte din procesul de creație al oricărui autor.

Pe Mihail Ralea, autor al unei estetici „*eclectice*”, îl interesează, ca și pe M. Dragomirescu, Tudor Vianu și, cum vom putea vedea, pe G. Călinescu, numai

¹ Cf. Z. Ornea, studiu introductiv la Mihail Dragomirescu, *Scrieri critice și estetice*, ed. cit., p. LVI.

² Benedetto Croce, *Poesia*. Introducere în critica și istoria poeziei și literaturii, traducere și prefață: Șerban Stati, București, Editura Univers, 1972 (Volumul reproduce ediția din 1963; prima ediție apăruse în 1936.), p. 348-349.

³ *Idem*, p. 84.

⁴ *Ibidem*, p. 138.

⁵ *Ibidem*, p. 134.

frumosul artistic. Foarte sistematic, Ralea își structurează cursul de estetică ținut la Iași în anul universitar 1927-1928 în două părți: estetica generală și estetica specială, împărțire menținută și în mai importantul curs ținut la București, în perioada 1941-1943¹. Prima definiție pe care o dă esteticii generale este o enumerare: „*Fenomenul estetic, modificările sale, stilul, valoarea, gustul estetic și artistic, iată estetica generală*”², iar argumentele pentru împărțirea făcută sunt aduse printr-o comparație, situând estetica alături de etică și de sociologie, toate trei așezate, într-un fel, în subordinea filosofiei, în Introducerea la cursul de *Estetică generală* (1941-1942) completând definiția materiei de studiu ca fiind o „*filosofie a esteticii*”³. După ce conturează obiectul esteticii și metodologia de studiere a acestuia (sunt enumerate șapte metode: impresionistă, subiectivă, obiectivă, sociologică, experimentală, fenomenologică și normativă), M. Ralea definește estetica drept „*știința faptelor și valorilor estetice, având un rol explicativ și unul normativ*” și enunță metoda aleasă: „*Metoda pe care o vom întrebuința [...] va fi cea eclectică [preluând tot ce este bun de la celelalte metode], ferindu-ne de dogmatism*” (s. n.)⁴.

Simpatia lui M. Ralea nu se îndreaptă spre estetica italiană, deși *Estetica* lui Croce în traducere franceză este recomandată spre lectură. În fapt, numele lui B. Croce apare doar de două ori în prelegerile lui Ralea. O dată ca să critice binecunoscuta contestare a doctrinelor estetice în antichitate⁵ și, a doua oară, în privința categoriilor estetice, anume a urâtului, teoretizat („*pentru prima oară*”, se precizează) de Croce „*care consideră drept urât ceea ce este nereușit din punct de vedere estetic*” opinie care, nedezvoltată de profesorul român, poate părea destul de ridicolă⁶.

Modelele lui Mihai Ralea rămân în aria franceză. Dintre scrierile românești recomandă insistent pe cele ale lui Tudor Vianu. Nu-i este necunoscut *Eseul despre creația artistică* al lui Liviu Rusu, pe care îl citează în capitolul despre *Structura artistului*. G. Călinescu recunoaște modelul metodologic al lui Tilgher în *Prefața la Principii de estetică*: „*Prin deducție, cititorul va putea determina atitudinea noastră în tot ce are vreo atingere cu arta. Am procedat ca Tilgher, rezolvând de-a dreptul problemele, fără a prezenta materia enciclopedic ca d. Tudor Vianu, la a cărui Estetica trimitem în scopul informației și al documentării asupra felului cum esteticienii științifici înțeleg chestiunea*”⁷. Alături de Tilgher (și *Estetica* sa din 1935) stă Benedetto Croce, cu două lucrări citate la Bibliografie: *La Poesia, introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura* (ed. a II-a, 1937) și *Poesia e non Poesia* (1935). Lăsând la o parte abia ghicita ironie la adresa „*esteticienilor științifici*”, vom încerca, în cele ce urmează, să „*deducem*” atitudinea lui G. Călinescu în privința esteticii, pe de o parte, precum și importanța lui Tilgher și a lui Croce, pe de altă parte.

Interesant este că G. Călinescu își deschide *Cursul de poezie* cu o încercare de definire a *esteticii* ca știință și a obiectului acesteia, încercare ratată, de vreme ce autorul nu găsește criteriile „*obiective*” de stabilire a genului proximal și a diferenței specifice, pornind din start de la stabilirea unor cauze subiective ale apariției acestui „*program de preocupări*”.

¹ Mihai Ralea, *Prelegeri de estetică*, textul ediției stabilit și îngrijit de Ion Pascadi, autorul studiului introductiv și al notelor, București, Editura Științifică, f. a. [1970].

² *Idem*, p. 39.

³ *Ibidem*, p. 137.

⁴ *Ibidem*, p. 149.

⁵ *Ibidem*, p. 141.

⁶ *Ibidem*, p. 241.

⁷ G. Călinescu, *Principii de estetică*, ed. cit., p. 2.

În acest fel Călinescu polemizează indirect cu teoriile lui Mihail Dragomirescu și ale lui M. Ralea care, amândoi, aduc argumente diverse pentru susținerea esteticii ca știință. Astfel, după G. Călinescu, estetica s-ar fi născut din „lipsa de bucurie artistică” și, mai departe, urmează o afirmație cu aparență stupefiantă, dacă o extragem din eșafodajul propozițiilor logice construite de autor: „Națiile care cultivă Estetica sunt și acelea mai lipsite de simț artistic”, urmând a fi arătate care sunt acelea: „Germania are esteticieni, Franța are critici. Italia are și ea mai mult esteticieni, dar aceasta e o urmare a unei confuzii ieșite din excesiva experiență artistică ajunsă la sațiu [cu referire implicită la B. Croce – n. n.]. Chiar Franța începe să piardă criticii și să capete esteticieni”¹. Ideea îi putea veni lui Călinescu dinspre critica lui Francesco de Sanctis, care discuta inconvenientele delimitării formei de conținut și sugera exagerările celor ce preamăresc forma, cu o ironie nedisimulată la adresa esteticii care „apare atunci când apare forma, în care lumea aceea [lumea anterioară a artei – n. n.] este înghițită, topită, uitată și pierdută” și nimic nu este mai dăunător decât „acel neconținut pâlăvrăgit în legătură cu frumosul, ca manifestare, ca expresie, ca lumină, ca vâl al adevărului ori al ideii”². Neputând găsi un obiect al esteticii care să poată fi definit cu mijloacele științifice și afirmând imposibilitatea stabilirii unor norme care să contureze trăsăturile acestui obiect, urmează, într-o logică socratică, una din propozițiile „eretice”: „Într-un chip sau altul, Estetica este o știință care nu există”³. S-a exagerat, credem, atunci când afirmațiile de acest tip din cursul de poezie au fost preluate *ad litteram*, fără a se ține seama de structura stilistică sau, mai bine spus, *oratorică* a *Cursului*. Fiindcă, această primă parte sau prelegere trebuie echivalată cu prima parte a unui discurs, ce include *expositio* (expunerea subiectului) și *refutatio* (expunerea argumentației care neagă subiectul, adică expunerea punctelor sensibile, susceptibile a fi criticate, pentru a preveni posibila replică a oratorului adversar) căci, în chip modern, Călinescu răstoarnă ordinea quintiliană; în al doilea rând, formula negativă de începere a unui curs și enunțarea unor paradoxuri incitante nu este altceva decât o modalitate de *captatio benevolentiae*, de provocare a receptorului, de bulversare a orizontului său de așteptare pentru a-i trezi interesul. Pompiliu Constantinescu observa un paradox în atitudinea lui G. Călinescu față de estetică: „situația dlui Călinescu este paradoxală, căci pe de o parte neagă gândirea estetică, neagă disciplina sau cunoașterea de acest fel, iar pe de alta o practică, voind să ajungă la adevăruri, la principii” și descoperă utilitatea studiului în faptul că reușește să descrie poezia, creând o *ars poetica* modernă: „Carte agreabilă și utilă, ea se pare scrisă după formula bătrânului Horațiu; numai că Arta poetică a dlui Călinescu nu mai organizează câteva reguli clasice despre poezie, ci limpezește și trece-n revistă câteva reguli moderne. Meritul ei de substanță aci este; fără să uluiască tradiția universitară, d. Călinescu îi face o dulce violență, aducând la catedră idei și dezbateri pe care publicistica noastră extra-universitară a îndrăznit să le pună-n circulație mai demult”⁴.

Spre finalul acestei prime prelegeri, G. Călinescu se apropie de obiectul de studiu al cursului său – poezia – care devine totodată și obiect al esteticii înțeleasă ca *retorică*

¹ *Idem*, p. 9.

² Francesco de Sanctis, *Critica lui Petrarca*, în *Studii critice*, traducere, cuvânt înainte și note de Ștefan Crudu, București, Editura Univers, 1982, p. 279.

³ G. Călinescu, *Op.cit.*, p. 11.

⁴ Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, 2, ediție îngrijită de Constanța Constantinescu, cu o prefață de Aurel Felea, București, Editura pentru Literatură, 1967, p. 220-221.

a poeziei. Autorul nu aduce însă niciun argument în sprijinul existenței indubitabile numai a poeziei; el o afirmă numai, ignorând deliberat celelalte forme ale artei, ca posibile obiecte de studiu ale controversatei științe: „De bună seamă că poezia, adică sentimentul nostru de poezie există. Asupra acestui punct nu mai e nici o îndoială”¹. Urmează un scurt istoric al teoriilor estetice (sunt rezumate, esențializate, teoriile lui Platon, Schopenhauer, Schelling și Hegel, ale lui Croce și Tilgher dintre moderni), ajungându-se la o concluzie ce a funcționat ca una din premise: poezia nu poate fi definită ci numai descrisă. Cu toate acestea se acceptă contradicția. Mai înainte autorul afirmase că un obiect care nu poate fi definit nu există. De data aceasta – deși „nu se poate defini” – „că poezia există nimeni nu se îndoiește”². Estetica devine retorică a poeziei, iar din descrierea acesteia se pot stabili totuși o serie de „pseudonorme” „prin anchetarea spiritelor celor mai alese ale umanității”³. Iată cum G. Călinescu, care criticase estetica românească, deoarece ea nu ar fi fost decât o *teorie a capodoperei* (referindu-se explicit la Mihail Dragomirescu și Tudor Vianu, dar cu aplicare, așa cum am observat, și la Liviu Rusu sau M. Ralea), invocă „spiritele cele mai alese ale umanității”, făcând apel la „sentimentul de valoare al acestor spirite” – și prin aceasta subordonându-se și el unei axiologii. Mai mult, aceste spirite constituie „un grup arbitrar, lipsit de elementul masei și al contemporaneității”, altfel spus o elită spirituală a umanității, din care genialitatea nu poate lipsi. Prima parte se încheie spectaculos și simetric cu începutul, ca răspuns la enunțul cu privire la cauzele care au dus la apariția esteticii: „Urmează deci să aflăm nu ce este poezia, ci cum este poezia, să surprindem în studiul practic al poemelor ilustre acea mecanică prin care să ne sporim conștiința artistică. În chipul acesta sterila Estetică face loc unei Școale de poezie”⁴.

Relația pe care o putem stabili între G. Călinescu și estetica italiană care, evident, îi era bine cunoscută, este aceea dintre discipolul revoltat (tinzând el însuși la statutul de magistru) și maestru. Croce este citat o singură dată în *Curs*, dar elemente ale teoriei croceene, acceptate sau, mai adesea, combătute, descoperim de-a lungul studiilor teoretice. (Degajarea lui G. Călinescu în selecția lexicală vine și din structura personalității, dar poate și din existența unui precedent în scrierile lui Croce⁵.) Citarea lui B. Croce, ca și a lui A. Tilgher de altfel, se face în relație cu încercările nereușite ale esteticienilor de a defini poezia: „Croce vede în artă o activitate teoretică specială. Viața noastră practică, adică sentimentul, devine cu ajutorul imaginii obiect de cunoaștere. Arta este doar o expresie, o descărcare, deci catharsis, a sentimentului”⁶. Călinescu pare să încline mai mult spre opinia lui Tilgher, după care „arta nu e lipsită de un element intelectual care să deschidă ferestre spre universal. Deosebirea dintre gândire și poezie este că poezia folosește concepte intuitive”⁷. Totuși, spre deosebire de alți esteticieni ori chiar față de poezii înșiși „care nu știu ce este poezia”, definițiile celor doi italieni „sunt mai proprii, prin observarea actului însuși de creație”⁸.

¹ G. Călinescu, *Idem*, p. 11-12.

² *Ibidem*, p. 14.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Avem în vedere unele din subtitlurile capitolelor din *Poezia*, ed. cit. (*Poezie pură și impotență, Împotriva întregii poezii care a apărut în lume, Poezia ca idioție* ș.a.)

⁶ G. Călinescu, *Ibidem*, p. 13.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

Ne vom opri în continuare la noțiunea de poezie pură, așa cum este ea definită și receptată de G. Călinescu și la apropierea ce le putem face de concepția lui B. Croce. Călinescu explică noțiunea prin concepția mistică asupra creației poetice și prin absența anecdoticului, concluzionând: „Purificarea intenționată de conținut a poeziei este fără urmări estetice, deoarece în mod normal, conștiința sau inconștiința, noi avem un conținut. Sterilizarea duce în chip fatal la absurditate” (s.a.)¹. Ideea este reluată într-o prelegere de mai târziu despre M. Eminescu poet universal, unde Călinescu își declară deschis refuzul față de valabilitatea conceptului: „A demonstra unui străin valoarea și universalitatea operei lui Mihai Eminescu este, oarecum, o sarcină dificilă și delicată, mai ales dacă avem înaintea noastră dintre aceia care după Mallarmé și Paul Valléry cultivă poezia «pură», în sensul de poezie hermetică și gratuită, care a furat bunul său muzicii. [...] Există o bază estetică pe care o putem lua ca punct de plecare comun și anume: o poezie fără idei poetice, umane, fără conținut, e neantul, puritatea constând în traducerea acestui conținut. Mulți, gândind lingvistic, socotesc că muzica limbajului ridică conținutul la valoarea poeziei, ceea ce mi se pare nerezonabil, pentru că proza rămâne proză în cea mai perfectă prozodie. Și ideile au gramatica lor muzicală”². B. Croce nu făcea altceva atunci când critica „arta pentru artă” și „poezia pură”, echivalând-o pe aceasta din urmă cu „impotența” creativă și vădind, în întreaga sa estetică și critică literară, opțiunea clasicistă, așezând poezia, arta în general, sub legea moralei³. Aspirația spre echilibrul clasic a lui G. Călinescu este, de asemenea, cunoscută.

În finalul *Cursului* său, G. Călinescu se întoarce la *Estetica* lui Tilgher, în legătură cu ideea creației ca joc: Tilgher „pare a-și da seama de caracterul intelectual al poeziei, dar formula lui e prea subtilă. În tot cazul el are intuiția că ceea ce dă organizațiune unei poezii este factorul intelectual, ideea în înțelesul ei cel mai pur, pornirea de a comunica”⁴. Dar ceea ce este cu adevărat interesant este nota făcută de Călinescu, în care autorul își enunță explicit poziția: „Cu toate acestea, pozițiunea lui Tilgher este profund îndepărtată de a noastră. Voind să se elibereze de intuiționismul concret al lui Croce, Tilgher cade în idealismul lui Schopenhauer, refăcând astăzi în Italia estetica lui Titu Maiorescu, pentru care arta era reprezentarea ideii sensibile, încorporate. Doar atât că «universalul» lui Tilgher nu pare a fi Ideea platonice, ci «logica internă» a operei. Noi respingem orice conceptualism”⁵. În acest fel, Călinescu se disociază și de P. P. Negulescu, care, în lucrarea sa *Geneza formelor culturii* sugerează că unul dintre factorii care a dus la apariția artei este „jocul imaginației”⁶, considerând că manifestările artistice au fost rezultat al diferitelor forme de joc, pentru ca ulterior să capete „funcțiuni utile”, teorie pe larg dezvoltată de J. Huizinga în *Homo ludens*. Încheierea *Cursului* este de fapt o definiție a poeziei, după ce, inițial, posibilitatea acestui fapt fusese negată: „Noi am spune așa: poezia este un mod ceremonial, ineficient de a comunica iraționalul, este forma goală a activității intelectuale. Ca să se facă înțeleși, poezii se joacă, făcând ca și nebunii gestul comunicării fără să comunice în fond nimic decât nevoia fundamentală a sufletului uman de a prinde

¹ *Ibidem*, p. 45.

² M. Eminescu poet universal, în *Studii și comunicări*, culegere, cuvânt înainte și note de Al. Piru, București, Editura Tineretului [1966], p. 172.

³ Cf. B. Croce, *Poezia*, ed. cit., p. 40-52.

⁴ G. Călinescu, *Ibidem*, p. 75.

⁵ *Ibidem*, p. 76.

⁶ Cf. P. P. Negulescu, *Op. cit.*, p. 221 și urm.

sensul lumii” (s.a.)¹. Altfel spus, cu toată atitudinea rebelă, Călinescu ajunge, în fond, la cunoscuta teorie a artei ca expresie, ca una din formele fundamentale de existență a spiritului uman în efortul său de cunoaștere a universului², fără însă a o subsuma explicit filosofiei, cum făceau Tudor Vianu și Mihail Dragomirescu.

G. Călinescu face pe larg, în prima și a doua parte a studiului *Tehnica criticii și istoriei literare*³, critica teoriilor croceene referitoare la istoria literară. Demersul lui Călinescu se înscrie în etapele considerate de el necesare în realizarea unui studiu: stabilirea existenței obiectului, descrierea acestuia, concluziile care se impun în urma acestei descrieri și care constituie definiția. Urmărind această critică, vom putea observa punctele în care G. Călinescu depășește modelul crocean.

Astfel, el observă o contradicție în manifestările lui Croce cu privire la istoria literară. După ce acesta din urmă negase propriu-zis existența istoriei literare, deoarece nu poate exista progres în artă, va „face mare caz de istoria literară, el însuși profesând-o cu pasiune, și este capul unei întregi direcții literare”. Pe de altă parte, autorul român îi dă dreptate lui Croce în privința faptului că „foarte adesea o operă literară se distinge din cauza depărtării momentului istoric în care a luat naștere”, dar consideră eronat punctul de vedere al acestuia, „estetician pur”, potrivit căruia „nu există scară de valori în artă”, căci pentru Croce „nu există valori de conținut”⁴. Călinescu descoperă soluția dilemei, stabilind un prim element al definiției: „Punctul de plecare al criticului și istoricului literar este opera ca realitate artistică. Însă când o operă există, ea începe a-și afirma un conținut care nu este materia din care a ieșit, ci viața fictivă pe care o începe”⁵, altfel spus, universul operei⁶. După ce a stabilit că o istorie literară există, că ea trebuie pusă laolaltă cu critica literară și că acestea două au ca obiect „opera ca realitate artistică”, Călinescu stabilește că există două istorii: „istoria fenomenelor reale și istoria fenomenelor fictive sau artistice”, singura deosebire dintre ele fiind aceea că realitatea artistică a faptelor fictive trebuie demonstrată. Și continuă, contrazicându-l pe Croce, prin a spune că se poate vorbi de *progres* și în istoria literară, afirmând chiar că „succesiunea în istoria literară este, ca și în istoria politică, empirică și neprevăzută”⁷ și subordonează istoria literară istoriei de valori (ale spiritului).

După ce apreciază că una din cele mai limpezi formulări ale condițiilor istoriei aparține lui A. D. Xenopol, Călinescu pune, nu fără ironie, problema posibilității existenței obiectivității „științifice” în istorie, în general, și în istoria literară, în particular, ajungând la concluzia că „*În afară de autenticitate și onestitate, noțiunea obiectivității n-are niciun sens. Orice interpretare istorică este în chip necesar s u b i e c t i v ă*” (s.a.)⁸ și arătând mai departe că, faptele artistice trebuie înțelese gestaltist ca *structură*, pe de o parte, și, pe de altă parte, că istoria nu este a unor grupuri de fapte artistice și a punctelor de vedere asupra acestora. De aici, nuanțările continuă, din nou fiind dezavuat studiul *științific*, așa cum

¹ *Ibidem*.

² Cf. și B. Croce, *Estetica*, ed. cit., p. 288.

³ Titlu parafrazat după cel al lui Gustave Rudler, *Les techniques de la critique et de l'histoire littéraire*, cf. G. Călinescu, *Tehnica criticii și istoriei literare*, III, în *Principii de estetică*, ed. cit., p. 192.

⁴ G. Călinescu, *Op. cit.*, p. 136.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Această teorie va fi pusă în practică în vastul studiu asupra operei lui Mihai Eminescu.

⁷ *Ibidem*, p. 138.

⁸ *Ibidem*, p. 139.

îl înțelegea Croce, deoarece unghiul de vedere al expresivității nu este general aplicabil și fiecare autor își impune propria structură, care trebuie descoperită, adică inventată de istoricul literar, de aici decurgând și dificultatea metodologică¹.

În partea a doua a studiului, Călinescu afirmă, alături de Croce, necesitatea ca un istoric literar să fie mai întâi un critic, iar a fi critic presupune „vocațiune” vizând poezia, romanul și celelalte arte². Este o variantă a teoriei călinesciene potrivit căreia criticul trebuie să rateze cât mai multe genuri, în acest punct depășindu-l pe Croce, căci neputându-se stabili o normă a gustului (a „simțului critic”, în termenii lui M. Dragomirescu), adică a genialității, criticul nu poate avea o „atitudine normativă”. După Călinescu, „simțul critic e actul creator eşuat”, *id est* „forma propriei noastre facultăți creatoare”³. Prin urmare, încheie Călinescu, nu există istorie literară ci istorici literari, el însuși numărându-se printre ei și aplicându-și cu consecvență teoriile în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, dar și în monografiile referitoare la autorii români și în studiile consacrate scriitorilor străini. De aceea, volumul *Principii de estetică*, așa cum a apărut el în 1939, reprezintă „o sinteză a concepției critice a autorului, acuzat în repetate rânduri de subiectivism și lipsă de metodă, reprezentând în același timp un preambul teoretic la *Istoria literaturii*... la care aștepta o receptare adecvată din partea publicului și a criticii”⁴.

În partea a doua a studiului *Istoria literară ca știință inefabilă și sinteză epică*⁵, G. Călinescu reia prezentarea și analiza teoriilor croceene, dar și a celor aparținând „adversarului”⁶ aceluia, Giovanni Gentile. De astă dată Călinescu urmărește evoluția concepției lui B. Croce despre istoria literară și raporturile acesteia cu arta și filosofia. Astfel, notează Călinescu, Croce, înrudit în păreri cu actualiștii diltheyeni la data scrierii studiului călinescian (1939), avusese inițial o opinie „foarte discutabilă” când introducea istoria sub conceptul general de artă și afirma că ceea ce le deosebește este numai faptul că istoria narează „*il realmente accaduto*” ignorând subiectivismul naratorului și, ca ideea să poată fi susținută, negând faptul că istoria este desfășurare, pentru că ea narează doar faptele procesului. „Iată o erezie” conchide Călinescu⁷. După câteva pagini, el va relua problema pentru a elimina confuziile ce apar între „faptele” și „documentele” istorice și pentru a demonstra că, bazată pe documente, „care în sine nu sunt narabile”, istoria este o *narațiune* în care istoricul, subiectiv, expune faptele așa cum rezultă ele din studierea documentelor, a „scenariilor”. De aceea, reia Călinescu ideea din studiul anterior, istoria este de fapt creațiunea istoricilor, ea „există numai prin istorici”⁸. De aici până la a presupune posibilitatea unei istorii literare, „cu școli, texte, inventate pe de-a-ntregul” nu mai e decât un pas. Și Călinescu îl face amuzându-se.

Mai târziu, remarcă G. Călinescu, Croce își schimbă părerea, apropiindu-se de punctul de vedere inițial al lui Rickert și devenind „subiectivist”⁹, ceea ce-l determină să

¹ *Ibidem*, p. 141-142.

² *Ibidem*, p. 144.

³ *Ibidem*, p. 145-146.

⁴ Liviu Leonte, *Un curs „minuscul” de poezie*, în *Scriitori, cărți, reviste*, Iași, Editura Cronica, 1998, p. 167.

⁵ *Istoria literară ca știință inefabilă și sinteză epică*, în *Op. cit.*, p. 153-191.

⁶ Tudor Vianu îl considera discipol și continuator al lui Croce.

⁷ *Idem*, p. 176.

⁸ *Ibidem*, p. 187.

⁹ *Ibidem*, p. 177.

accepte că istoria nu este decât o însumare a formelor particulare („*forma particolare*”) ale universalului, identificând de astă dată istoria nu cu arta ci cu filosofia¹. Ultima poziție a „fluctuantului” Croce, „intimidat de mișcarea gândirii germane”, se apropie mult de aceea a lui Giovanni Gentile, care, observă Călinescu, ajunge la concluzii asemănătoare, dar pe alte căi.

Gentile reeditează subiectivismul lui Fichte, cu elemente din Hegel și din Bergson, pornind, în stratul de profunzime, de la Kant. Prin opinia conform căreia „trecutul nu constituie istoria adevărată decât convertit în actual”, pentru că „un obiect nu devine viață decât prin actualizare în subiect”, G. Gentile se apropie și el foarte mult de „diltheyianul *Erleben*” și astfel coincide în teorie, chiar și parțial, cu B. Croce, cum ne lasă Călinescu să presupunem. Referiri la Croce ori la studii încadrabile esteticii italiene mai sunt, dar ele nu aduc nimic nou în stabilirea viziunii călinesciene asupra acestui domeniu². Nu vom încheia însă înainte de a urmări felul în care judecă G. Călinescu locul pe care îl ocupă B. Croce în literatura italiană, așa cum apare el într-un material ce nu a fost gândit și scris pentru a face parte în mod programatic dintr-o estetică. Este vorba de un discurs pe care l-a susținut G. Călinescu în 1945, al cărui text, sub altă formă firește, fusese scris încă din 1931, *Ce înseamnă literatura italiană pentru noi*, publicat fragmentar în „Lumea” din 13 ianuarie 1946, sub titlul *Discriminații* (titlul face aluzie la discriminațiile rasiale, mult dezbătute în epocă). Textul este de fapt un studiu de mentalitate națională comparată. Începe *ex abrupto*, cu o afirmație pe care urma s-o demonstreze: „Este în afară de orice discuție că noi suntem un popor înrudit cu cel italian, de «*latin sanguie gentile*» cum zice, Petrarca, și că avem în linii foarte generale un suflet comun, care ne vine (spre a evita explicația rasială față de care există în momentul de față o susceptibilitate, după mine neîndreptățită) din faptul că vorbim fiecare un dialect al limbii latine, ceea ce determină logicește și psihologicește o constituție spirituală asemănătoare.”³ Atitudinea culturală a celor două țări – Italia și România – față de modelul german și de cel francez îl face pe Călinescu să pună un semn de echivalență între B. Croce și Titu Maiorescu, operând o apropiere de fond între cei doi, mai profundă decât comparația pe care o făcuse între Maiorescu și Tilgher altă dată: „[...] înseamnă că și italienii și românii constituie o lume în care claritatea și adâncimea nu reprezintă însușiri ostile, ci note necesare spiritului complet. Un Benedetto Croce este un gânditor care face sinteza acestor două presupuse contrarii. Informația lui, punctele de plecare, tradiția filosofică napoletană sunt de natură germanică, spiritul lui pozitiv și istoric e latin. Titu Maiorescu, la noi, deși parcimonios în opera scrisă are o viziune a vieții (vorbind larg) croceană, în chip de-a face elegante și solare speculațiile gotice, fără a le răpi severitatea”⁴.

În concluzie putem spune că G. Călinescu se dovedește un cunoscător în profunzime al teoriilor estetice în general și al celor italiene în special, că B. Croce poate fi considerat doar unul dintre modelele principiilor estetice călinesciene, model criticat și depășit în multe privințe, putându-se observa însă și existența unor „urme”, în

¹ *Ibidem*, p. 177-178.

² Cf. *Notă despre așa-zisa „subiectivitate”*, în „Vremea”, XVI, nr. 742, 26 martie 1944 și *Clasicism, romantism, baroc*, în „Vremea”, XVI, nr. 740, 12 martie 1944; nr. 741, 19 martie 1944; nr. 742, 26 martie 1944, în care bibliografia italiană are o pondere importantă.

³ *Discriminații*, în *Aproape de Elada*. Repere pentru o posibilă axiologie, selecție și comentarii de Geo Șerban, în „Revista de istorie și teorie literară”, Supliment anual, nr. 2, 1985, p. 49.

⁴ *Idem*, p. 50.

termeni mai moderni a unor intertexte implicite, din scrierile esteticianului italian, alături de altele aparținând unui Tilgher ori Gentile. Dar G. Călinescu menține mai tot timpul o distanță critică, gata oricând de analogii și riposte, specifice stilului său. El nu cade în capcana încercării de a construi un sistem teoretic, oricând susceptibil de rigiditate ori incompletitudine, pe care să-l contrazică în practică, ci, fiindu-și consecvent sieși, ridică edificii teoretice numai pe baza experienței practice proprii, astfel încât toate studiile teoretice sunt, de fapt, autoportrete, mai mult sau mai puțin ideale.

Față de ceilalți esteticieni români, care resping ori acceptă opiniile esteticienilor italieni, ale căror opere sunt utilizate ca material bibliografic necesar în vederea susținerii propriilor opinii ori ca elemente integrabile într-o istorie a științei, relația lui George Călinescu cu operele esteticienilor din Italia este una vie, constituindu-se într-un adevărat dialog, în dispute cu argumente pro și contra, din care are de câștigat plăcerea deopotrivă a celui ce scrie și a celui ce receptează textele teoretice călinesciene.