

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 gingașe*, experiența estetică este una exclusivistă, aceștia au adus sub lupă atitudinea lui Zarifopol față de public și mai puțin observațiile sale despre comunicarea estetică. În termenii vremii, critica acestuia vizând relația dintre artiști și masa receptoare a fost catalogată drept „cât se poate de deprimantă prin empirismul ei”, așa 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 și 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 și instrumente care ar trebui să tindă, la rândul lor, spre specializare și 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 și activitatea artistică sunt stări neverosimile pentru majoritatea cetățenilor. În conștiința lor rudimentele acelei experiențe și activități sunt difuz implicate în stări și interese sentimentale 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. Și totuși, 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 artiști, nu și pe critici – rămâne o poziție teoretică.

Lucrarea de față urmărește configurațiile „estetismului” profesoat de Paul Zarifopol, ca și fundamentarea sa teoretică, dincolo de propozițiile-cliseu ale receptării, conducând toate către ideea că lupta eseistului interbelic pentru

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

autonomia esteticului o depășește în intensitate pe cea maioreșciană, așa cum se poate citi în introducerea articolului dedicat lui din *Dicționarul general al literaturii române* (DGLR).

Tipul artistic: „primitivii” și „meșteșugarii”

Își 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 afișat, eseistul Zarifopol acordă totuși o importanță deosebită materiilor străine artei. Fiindcă, așa cum intervențiile sale critice o demonstrează, aceste materii extraestetice nu sunt întotdeauna și aproape deloc străine artiștilor, și cu atât mai puțin criticilor, care se consideră adesea niște ideologi. Vorbind despre tirania „valorilor sociale”, a „modelor”, dar și a esteticilor normative, Zarifopol intuiește faptul că trăim în ideologie, acesta fiind, în subsidiar, și sensul criticismului său. Combătându-l pe Gherea, poate și 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”, așa 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 înșiși, tendențioși la culme, așa cum arată în nenumărate rânduri Paul Zarifopol. În ciuda unei capacități de atenție divers orientate și exacerbate față de cea normală, pe care Zarifopol o consideră principala trăsătură „psihologică” a artistului („oameni cu o psihologie astfel, încât, din pornire și din necesitate naturală, trăiesc și lucrează, o bună parte a vieții lor, într-o concentrare fantastică a puterilor intelectuale asupra unei singure sfere a sensibilității” – *Tehnica artistică și cealaltă tehnică*, în Zarifopol 1998: 226) – acesta, artistul, nu face decât în cazuri rare „artă pură”. Gustave Flaubert este poate pentru Zarifopol primul și cel mai grăitor exemplu. Pe de altă parte, tipul artistic pur este, și acesta, foarte rar. „Tipul artistic e o curiozitate a naturii”, notează Zarifopol în *Arta și cei de pe dinafară* (1925) (în Zarifopol 1998: 44). Apoi, „între artiștii literari de meserie nu sunt mulți acei care își pun toate puterile pentru a îndeplini sever condițiile impuse de *estetica scrisului* [subl. n.]” (*Neliterarii* [1926], în Zarifopol 1998: 59). De ce își ratează operele Maupassant (*Sentimentalul Maupassant*) sau Stendhal (*Manualul lui Stendhal, Neliterarii*), de pildă, în vreme ce obiectivul Flaubert găsește în „lume” jumătatea artei? După Zarifopol, cei doi au rămas „pe dinafară de arta literară propriu-zisă”, fiindcă disprețuiau scrisul, și acest dispreț nu era poză. Păcatul capital al unor scriitori ca Maupassant și Stendhal, dar nu numai al lor, este acela de a fi pus viața și succesul social „mai presus de orice delectare literară” (*ibidem*).

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 și culturală*, în Zarifopol 1998: 56), Mallarmé, Cocteau, Picasso, Proust și alții, dar în special prozatori și 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 și Proust* [1925]). „Prin felul de a imagina și a spune, prin stilul impus de o educație literară prea conștientă și indiscretă, scriitorul francez e veșnic împins să se ție de persoanele sale, să le potrivească atitudinea și 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 dispărea cât se poate din opera lui. La Tolstoi, ascunderea aceasta e realizată imediat” (*Tolstoi și Proust*, în Zarifopol 1998: 248). Zarifopol îi include pe ruși în categoria artei „pure” – și, într-un oarecare grad, „primitive”), a unui tragic existențialist (nu „burghez”, precum cel franțuzesc). Rușii, cu excepția „franțuzitului” Turgheniev, sunt, după Zarifopol, autentici dintr-o pornire naturală, atât în viața practică („Rușii sunt oameni care nu se strâmbă” – *Rușii* [1925; 1931]), cât și în arta literară: „rușii au cunoscut tot atât de mult fiorii religiozității până la boală, ca și eroismul lumesc în formele lui cele mai sângeroase.// Astfel le-a fost dat lor să renască frumusețea naturalului întreg, chiar și a celui patetic. Dictatura lor artistică este cum nu se poate mai explicabilă” (*Rușii*, în Zarifopol 1998: 248–249). În *Bilanț francez* (1931), Paul Zarifopol va aduce din nou în discuție opoziția dintre maniera franceză și 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”, și 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*, și dramatică și narativă, care minunează pe orice cetitor priceput și neprevenit”, Maupassant „se excită și 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 și cu foiletonul sentimental” (*Bilanț francez*, în Zarifopol 1998: 267).

Așadar, în intervențiile sale despre artă și literatură, Paul Zarifopol afirmă implicit că există câteva tipuri pur artistice, precum „primitivii” autentici (rușii și scandinavii), „meșteșugarii” (Flaubert și, la noi, Caragiale, acesta din urmă fiind totodată și unul dintre „primitivi”), ironiștii 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 însăși discursivitatea limbajului (Mallarmé, Valéry, Proust). Tipologia și 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 și „chinuirea

formeii”, dă naștere unei literaturi autentic artistice. Însă în cazul celorlalți, al sentimentalilor (Maupassant), pateticilor (Zweig), biografiștilor, psihologiștilor (tragedia franceză, Proust „în ultimele șase-șapte volume”, Stendhal), moralistilor, didacticiștilor, conformiștilor (André Maurois), utilitariștilor, umaniștilor (George Sand) etc. în diferite grade – unii dintre ei mari scriitori –, diverse „-isme” și materii extraestetice se insinuează sau sunt chemate în interiorul operei literare. Al. Cistelean nu se înșală atunci c nd afirmă că, „dacă un scriitor proclamă o profesiune de credință, Zarifopol e interesat de felul în care acesta o și respectă”, evidențind cazuri „de strălucită incomprehenșiune de sine” (Cistelean 2011). Amplele eseuri despre Maupassant, Renan, Stendhal, Molière, Taine urmăresc și surprind inconsecvențe artistice provenite fie dintr-o viziune „neestetică” asupra vieții (Maupassant), fie din deprinderi stilistice „școlărești” (Renan, care studiază la iezuiții catolici), fie din concesiile făcute gustului public. În interpelările sale, Paul Zarifopol îmbină așadar critica tehnică, aproape de text – excerptele ample nu lipsesc aproape niciodată din argumentarea diagnosticului –, cu istoria receptării și biografismul, confirm nd la fiecare pas al argumentației critice propria afirmație că și-a ales ca obiect de studiu omul.

Artă literară și *blosse Literatur*

Pentru Paul Zarifopol, chiar dacă nu o afirmă niciodată direct, specificitatea artei nu este un dat, ci un concept istoric, viziune care dovedește o înțelegere modernă a chestiunii. Hegelian în punctul de circumscriere a stărilor fundamentale ale spiritului – religie, filosofie, știință, artă, morală –, Zarifopol atrage totuși atenția în eseu *Recapitulări* (1930) că „ n toată seria realizărilor infinit diverse [ale acestor stări ale spiritului] [există] o radicală disparitate”, care  i este spiritului „o normală și indispensabilă condiție de putere fecundă” (*Recapitulări*,  n Zarifopol 1998: 244). Presupunerea existenței unor piramide valorice între aceste domenii, ca și prejudecata superiorității unei arte asupra celorlalte (cum e, de pildă, pentru Kant și Hegel, poezia), este depășită de ideea modernă a anulării ierarhiilor între domenii diferite ale spiritului. La fel se  nt mplă cu prejudecata teleologică: „Omul are latitudinea de a revoluționa seriile teleologice cele mai bine consacrate. Civilizatul a izbutit, de exemplu, să desfacă erotica de procreare, să obție din ea o artă liberă de orice scopuri” (*ibidem*: 245). Specializ ndu-se în tehnica artistică, „civilizatul” a izbutit același lucru și în artă: să o elibereze de orice scopuri, să elibereze literatura de „tendință”. „Experiența estetică e negarea deplină a teleologiei comune” (*ibidem*), postulează Zarifopol. „Obiectul estetic stă în afară de orice trebuință de a fi comparat, sau derivat, sau înlocuit. [...] numai un individ cu o sensibilitate estetică prea obtuză poate crede că dă «viață» sau «ad ncime» sau «superioritate» oarecare obiectului estetic descoperind și enunț nd aș  numite antecedente psihologice sau filosofice ale unui asemenea obiect” (*ibidem*).

Sunt însă și operele literare astfel de obiecte artistice? Chestiunea rupturii între „literatură” și „arta literară” este tratată de Zarifopol încă din eseu *Artă*

literară și simplă literatură (1921; 1934), cu titlul original *Kunst und blosse Literatur*. Zarifopol definește în acest articol manifest, pe care îl traduce și îl republică pentru „a se pune de acord” cu cititorii săi, așa 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 numește *blosse Literatur*. „Gândirile acele înalte, despre care se admite că oamenii toți s-au interesat și se vor interesa oricând, formează tocmai acel cuprins intelectual căruia i se zice în mod obișnuit literatură” (*Artă literară și simplă literatură*, în Zarifopol 1997: 282) – cuprins reprezentat de altfel magistral prin versul vlahuțian „Nu de moarte mă cutremur, ci de veșnicia ei”, care a dat naștere la o polemică postumă între Zarifopol și G. Călinescu. „Simpla literatură” are un caracter (intenționat de artist sau impus de receptarea greșit orientată) pedagogic, de origine clasicistă („scopul și interesul poeziei este să arate celor ce n-au destulă minte adevărul prin imagini” – afirmă fabulistul Gellert, citat de Zarifopol), și unul „umanist”, în sensul definiției lui George Sand: „misiunea artei este o misiune de sentiment și de dragoste”. În punctul de pornire, diferența dintre literatură și 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 și hrănit din imaginile nesărate ale tipului intelectual comun. Acesta este tocmai și stilul simplilor literați...” (*ibidem*: 289). Cu percepția deformată de pedagogismul și oratorismul stilului comun, publicul și criticii resping o literatură precum cea a lui Flaubert (scriitor „greoi, anarhist și fără idei” – și 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 niște bune intenții, pentru a deveni prezentabilă oamenilor” (*ibidem*: 213). Flaubert, așadar, 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 conștiința europeană care a marcat „desfacerea artei în total din legăturile ei cu alte sisteme ale spiritului”, arta apărând „cu granițe și drepturi proprii” (*ibidem*: 405).

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

Într-un articol din 1933, *Tehnica artistică și cealaltă tehnică*, Paul Zarifopol răspunde scurt și oarecum ambiguu că „arta corespunde unei poziții extreme a spiritului [subl. n.], ca și, de exemplu, matematica; iar literatura reprezintă o mediocritate căreia, simptomatic, artiștii francezi moderni i-au dat înțeles profund depreciativ” (*Tehnica artistică și 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 maestru” (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*

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

De la „halucinație” la impresia estetică

„În mijlocul cuprinsului mediocru și hibrid al vieții practice”, scrie Zarifopol, „cuprinsul conștiinței este el însuși hibrid și mediocru. Nici abstracție riguroasă și generalizare atentă, nici precizie de contur și profuzie de culoare; ci numai scheme și generalizări grabnic regulate, de care atârnă la întâmplare vagi rămășițe de imagini, un amestec searbăd, dar comod, tocmai potrivit pentru adaptarea practică a creaturii” (*Artă literară și simplă literatură*, în Zarifopol 1997: 287). Dincolo de această sferă a spiritului practic și comun „trăiesc formele excepționale și extreme ale sensibilității și intelectului; în esența lor, ele depășesc trebuințele de adaptare momentană, iar funcțiunea lor este independentă de eventualele efecte pe care le pot avea, în depărtare, asupra strictei practice” (*ibidem*).

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

Aici, Zarifopol deosebește în întregul conștiinței două planuri: cel practic (care permite adaptarea „practică” a creaturii în lume) și planul „spectacular” (*În planul estetic – fragment dintr-o carte*, în Zarifopol 1998: 337). Simbolizarea impulsurilor și a intuițiilor care formează conștiința (pe care, în *Obiecții lui Flaubert*, Zarifopol o identificase cu subiectivitatea), cu alte cuvinte „obiectivarea” acestora, își are originea în planul practic. Aici iau naștere semnele, „cuprinsuri de anume calitate, fixate anume pentru a aminti sau profetiza alte cuprinsuri” (*ibidem*). În planul practic, unele cuprinsuri de conștiință „slujesc a spune pe altele”, impresiile și imaginile sunt „semnale”, „pretexte”, pentru orientarea judecății și a voinței (*ibidem*: 339). În acest mod, continuă Zarifopol, se naște ideea

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

Pentru a explica disponerea materialului conștiinței în planul spectacular, Zarifopol recurge la analogia dintre algebră și pictură. Algebra, ca și 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 numește spectacular (și care reprezintă, de fapt, *planul estetic* din titlu), cuprinsurile conștiinței „se dau” în directă prezentare; diversitatea însăși devine prețioasă ca atare, și „în el trăim actualitate perpetuă” (*ibidem*). Aici, datele imediate ale conștiinței nu se „dublează” prin altele, ci rămân oarecum în afara „sensului”. În plan spectacular, impresiile și imaginile se prezintă în grupe de „actualități discontinue”; discursivitatea spre care tinde simbolizarea din planul practic este ea însăși suspendată. Arta, inclusiv literatura, sugerează deocamdată Zarifopol, se naște pe un plan prin excelență „dezinteresat” al conștiinței (formele „excepționale” și „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 conștiință din planul spectacular, ca și 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 și în studiul explicativ despre *Poezia pură* (1926), unde Zarifopol arată că aceasta ia naștere nu din „leșinul pur” pe care îl presupune starea mistică teoretizată de Bremond, ci în și din cuprinsul variat și infinit al conștiinței. Din această diversitate „caleidoscopică”, în care imaginile sunt „scăpărări”, „mutațiuni”, impresii „proaspete, ușor stranii și imediat captivante” (*ibidem*: 246) se naște 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 niște valori nesigure. E ca o criză în cursul normal al realității sensibile; și uneori ideile chiar, generalizările și credințele, care, îndeobște, ne slujesc de orientare și refugiu, încep a se discredita în intimitatea imediată a spiritului” (*ibidem*: 246).

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

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, așa cum au fost descrise până acum, obiectele estetice, rezultat al contemplării lumii în planul ei spectacular, sunt stări prin excelență pasive și, nu mai puțin, 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 dezbatte problema experienței estetice în termenii, oarecum confuzi, ai vremii sale, fapt vizibil și în oscilația conceptelor pe care le folosește. În viziunea noastră, analiza relației estetice între opera de artă și 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 și, în bună măsură, didactic, al criticii literare. El se arată interesat, așa cum am arătat, de comunicarea între operă și receptor, și nu de relația de încredere care se poate stabili între criticul literar și publicul său fidel. Pentru cetățeanul modern, care are o legătură „democratică” cu arta, experiența estetică rămâne, fără îndoială, una fundamental practică. Și totuși, în ecuația 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”, așa cum critica tehnică a lui Paul Zarifopol își subminează mereu domeniul în favoarea eseisticii.

BIBLIOGRAFIE

- Cistelecan 2003 = Al. Cistelecan, *Paul Zarifopol. Portretul eseistului prin excelență*, 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%99Eadevarului-critic-integral%E2%80%9C/>; accesat la 19.06.14).
- DGLR = *Dicționarul general al literaturii române* (coord. Eugen Simion), *Ț/Z*, București, Editura Univers Enciclopedic, 2009.
- Fiedler 1993 = Konrad Fiedler, *Scieri despre artă*, antologie și traducere de Sanda Ianovici Munteanu, prefață de Amelia Pavel, București, 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 și construcție*, București, Editura Albatros.
- Zarifopol = **, *Paul Zarifopol*, în „Revista Fundațiilor Regale”, nr. 6, 1934.
- Zarifopol 1988 = Paul Zarifopol, *Eseuri*, I–II, ediție îngrijită și introducere de Al. Săndulescu, București, Editura Minerva.
- Zarifopol 1997–1998 = Paul Zarifopol, *Pentru arta literară*, vol. I, II, ediție îngrijită și introducere de Al. Săndulescu, București, Editura Fundației Culturale Române.

**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.*