CLAUDIA MATEI
Institutul de Filologie
(Chişinău)

GEORGE CĂLINESCU ŞI ESTETICA ITALIANĂ

Discuţiile cu privire la statutul de estetician al lui George Călinescu au început încă în 1939, odată cu apariţia volumului *Principii de estetică*. Pe de o parte, Tudor Vianu aşeza numele lui G. Călinescu într-o înşiruire a celor ce fac o tradiţie românească a esteticii, pe de alta, lipsa unui sistem estetic explicit, evident, în opera marelui critic şi istoric literar, i-a făcut pe cei mai mulţi exegeţi 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*, neştiind dacă să-l situeze în domeniul filosofiei ori în acela al esteticii, bulversaţi şi de unele afirmaţii paradoxale ale criticului, ce negau existenţa unei ştiinţe a esteticii, afirma, poate prea tranşant, în *Introducerea*[1] la volumul amintit mai sus că G. Călinescu nu este estetician, consideraţia lui fiind însă în contradicţie cu afirmaţiile autorului însuşi: „*Noi am intitulat la început cartea mult mai modest* (*Curs de poezie*), *dar apoi consideraţii 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*, *esenţa 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, aşezându-le în acelaşi timp în contextul esteticii române. Ceea ce am dori să punem în evidenţă este modul în care estetica croceană a avut o influenţă hotărâtoare în evoluţia istoricului, a criticului literar şi 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 şi, pe de altă parte, poziţia particulară a lui G. Călinescu în ansamblul acesteia din urmă. Desigur, nu vom ignora şi rolul celorlalţi esteticieni italieni, însă situarea lui B. Croce pe o poziţie principală ne-a fost impusă de studiul operelor estetice româneşti ce acordă acestuia o importanţă mai mare.

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

Tudor Vianu a creat primul sistem estetic românesc în *Estetica*[3], manifestându-şi simpatia pentru modele germane, optând pentru rigoarea, direcţia metodică

[1] Al. Piru, *Introducere* la G. Călinescu, *Principii de estetică*, ediţie îngrijită şi prefaţată 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 Ianoşi, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968. Volumul reproduce ediţia a treia din 1945, operând corectări după ediţia a doua din 1939. Prima ediţie apăruse în 1935.

BDD-A25963 © 2009 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 05:55:32 UTC)

a acestora şi încadrându-se în curentul *esteticii şi ştiinţei artei* (*Aestetik und allgemeine Kunstwissenschaft*)[1], dar situându-se şi într-o tradiţie românească, iniţiată de Titu Maiorescu şi continuată de Mihail Dragomirescu, Eugen Lovinescu, Garabet Ibrăileanu, P. P. Negulescu, Vasile Pârvan, Lucian Blaga, Mihai Ralea, George Călinescu, fără ca toţi aceştia să răspundă la fel de sistematic problemelor presupuse de ştiinţa esteticii.

Neokantian prin formaţie, 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 şi descrierea momentelor ce o realizează, făcând astfel fenomenologia structurilor artistice; 3. *creaţia* şi 4. *receptarea*, ambele subordonate psihologiei. (Această structurare argumentează, parcă, afirmaţia lui G. Călinescu din *Curs de poezie*, că estetica nu are o metodologie proprie). Folosind trei noţiuni de bază – *bunuri*, *valori*, *opere* – privite din punct de vedere *axiologic*, *Estetica* lui Tudor Vianu se aşează firesc în modul de gândire ce domină perioada interbelică, atitudinea estetică devenind o formă de interpretare a realităţii. Autorul oscilase între o estetică a frumosului şi una a artei, marginalizând categoriile estetice, considerându-le improprii acesteia, deoarece fuseseră mai întâi „*însuşiri 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* şi *tehnica* (în fond, distincţia vechilor poetici între *inspiratio* sau *inventio* şi *ars*, între *mania* şi *techne*); opera de artă este „*produsul finalist şi înzestrat cu valoare al unui creator moral care*, *întrebuinţând un material şi integrând o multiplicitate*, *a introdus în realitate un obiect calitativ nou*, […] *imutabil original şi ilimitat simbolic*”[3] sau, într-o formulare concentrată, „*operele de artă propriu-zise*” sunt „*acele obiecte în privinţa cărora actul creaţiei coincide cu actul contemplaţiei*”[4], definiţie ce se apropie foarte mult de teoria croceană a perceptisticii şi a reactualizării operei de artă. Ceea ce autorul însuşi reproşează operei sale, în prefaţa la ediţia a doua, este absenţa 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 relaţie cu definirea artei, a creaţiei şi a sentimentului artistic, şi anume în ceea ce priveşte poziţia esteticianului italian care situa procesul artistic în sfera ontologicului; el considera *sinceritatea* ca o condiţie a realizării operei, care devine expresie a intuiţiei creatorului, între *intuiţie* şi *expresie* existând o identitate perfectă[5]. În paralel cu acest exemplu, Tudor Vianu evocă şi identitatea *geniului* cu *gustul* citând din nou pe Croce, care enunţase încă din prima ediţie a *Esteticii*[6] (1902) necesitatea de a ne ridica la înălţimea operei (cu referire la Dante) pentru a o putea judeca. Altfel spus, enunţa teoria receptării ca re-creare a operei. În sfârşit, Croce este citat în capitolul despre valoarea normelor în estetică şi tipurile acestor norme, considerându-se că una dintre acestea, cea a originalităţii, este indispensabilă,

[1] Cf. *Idei trăite*, în „Viaţa Românească”, nr. 4, 1958, p. 94.
[2] *Estetica*, ed. cit., p. 365.
[3] *Studii de filosofie şi estetică*, Bucureşti, Editura Casa Şcoalelor, 1939, p. 173.
[4] *Estetica*, ed. cit., p. 69.
[5] *Idem*, p. 17.
[6] Benedetto Croce, *Estetica privită ca ştiinţă a expresiei şi lingvistică generală*. Teorie şi istorie, traducere de Dumitru Trancă, Studiu introductiv Nina Façon, Bucureşti, Editura Univers, 1971.

BDD-A25963 © 2009 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 05:55:32 UTC)

făcându-se trimitere la una dintre primele traduceri în limba română ale autorului italian, aceea făcută de H. Blazian şi prefaţată de T. Vianu însuşi[1].

Dacă în acest volum, Tudor Vianu are o atitudine mai mult concesivă faţă de teoriile lui B. Croce, în ansamblul celorlalte scrieri de estetică, reunite în volumul al şaptelea al *Operelor*[2] sale, esteticianul italian este aşezat alături de H. Bergson şi C. Fiedler (alăturare ce se menţine de-a lungul studiilor lui Vianu), în legătură cu importanţa individului şi a sentimentului eului în „*contemplarea*" „*obiectelor reprezentate artistic*", fiind prezentată contribuţia esteticienilor moderni la dezvoltarea ideii că „*noţiunea «contemplaţiei» este mult mai largă şi că ea desemnează un tip pe seama sa*"[3].

În privinţa problemei eternităţii artei, Tudor Vianu nega concepţia universalistă a lui Croce asupra artei incluse în sistemul unitar al realităţii şi îndeamnă la „*prudenţă*" în ce priveşte acceptarea argumentului invocat de esteticianul italian, argument bazat pe existenţa „*spiritului universal*" ce fusese „*îngropat împreună cu Hegel*" şi optează pentru vremelnicia relativă a artei, care aspiră la eternitate[4]. Referitor la momentul când se poate vorbi de naşterea esteticii, Tudor Vianu contrazicea din nou punctul de vedere crocean, căci nu admitea consideraţia acestuia potrivit căreia estetica este produsul târziu al culturii moderne pentru că, datorită faptului că anticii nu ajunseseră la „*cea mai justă vedere asupra funcţiunii şi naturii artei*", Antichitatea nu ar fi cunoscut estetica. Această poziţie este considerată greşită, susţinându-se că estetica s-a născut „*în clipa când inteligenţa a formulat termenii unei noi probleme*, *în faţa căreia speculaţia filosofică nu se mai oprise înainte*"[5]. De altfel, majoritatea esteticienilor români nu sunt de acord cu această opinie. Dar „*greşeala*" nu poate fi amendată prea aspru, de vreme ce B. Croce prezenta pe larg şi analiza în termenii esteticii „*speculaţiile filosofice*" ale anticilor[6], făcând nu de puţine ori trimiteri la operele lui Platon şi ale lui Aristotel şi argumentându-şi teoriile cu citate extrase din scrierile celor doi antici greci.

Când studia curentele esteticii moderne din perspectivă filosofică, Tudor Vianu descria formarea esteticii croceene în circumstanţele „*frecventării specialiste a artei*"[7] şi ale reacţiilor negative faţă de psihologism şi naturalism, asemeni lui Conrad Fiedler, la sfârşitul secolului al XIX-lea, şi apropiind-o de poziţia lui Henri Bergson, faţă de care am putut observa, studiind scrierile croceene, existenţa unor puncte de divergenţă. Totuşi, ceea ce îi uneşte pe cei doi este, preciza Tudor Vianu, conceperea artei ca intenţie, conştiinţă a individualităţii lucrurilor, astfel că arta devenea formă de cunoaştere subordonată filosofiei. Descrierea esteticii lui Croce continua prin aşezarea acesteia în prelungirea teoriei aristotelice a catharsisului[8], de vreme ce intuiţia-expresie devine, în concepţia lui Croce, mijloc de eliberare, dar, observăm noi, nu prin frică şi milă, ci prin „*încântare*". Giovanni Gentile, nota mai departe Tudor Vianu, va prelua şi continua estetica maestrului

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

[2] *Opere* 7. *Studii de estetică*, ediţie şi note de Gelu Ionescu şi George Gană, Postfaţă de George Gană, Bucureşti, Editura Minerva, 1978.

[3] *Dualismul artei pe baze psihologic-diferenţiale*, în *Op. cit*., p. 233.

[4] Cf. *Eternitatea şi vremelnicia artei*, *Ibidem*, p. 270.

[5] *Semnificaţia filozofică a artei*, *Ibidem*, p. 559.

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

[7] G. Călinescu va descrie şi 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 privinţa atitudinii practice a lui Benedetto Croce faţă de estetica antichităţii.

BDD-A25963 © 2009 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 05:55:32 UTC)

său, cei doi negând posibilitatea existenţei unei istorii propriu-zise a artei, având un punct de vedere particular, pe care Croce şi-l manifestă în celebrele monografii consacrate lui Dante, Ariosto, Corneille, Shakespeare, Goethe[1]. Dar esteticianul român nu are o poziţie critică în privinţa opiniei estetice croceene; el face numai o taxinomie, aşezându-l pe gânditorul italian alături de Fiedler şi Bergson, ca adepţi ai ideii că arta înseamnă *cunoaştere*, în opoziţie cu Volkelt, Lipps şi Groos, continuatori ai ideilor lui Nietzsche, care susţineau că „*valorile artei* (*şi ale frumosului*) *sunt nişte valori ale sentimentului*" (*s. n.*)[2].

Punându-şi întrebările dacă arta poate concura natura şi, prin urmare, dacă arta poate fi perfectă, Vianu aşeza în seria celor care dau răspuns negativ acestor interogaţii pe Voltaire, pe ironicul Horaţiu şi pe modernul Croce, cu a sa „*teorie estetică fragmentaristă*", şi care „*scoate în evidenţă că în orice creaţie 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 faţă de valabilitatea teoriei lui Croce, în această privinţă învăluindu-se, stilistic, într-o succesiune de interogaţii retorice. Dar aflăm care este atitudinea lui Tudor Vianu din chiar *Estetica* sa, care este una a capodoperei[4], susţinând, în practică, concepţia croceană.

Dintre italieni, Tudor Vianu mai citează pe Giambattista Vico, pe Leon Battista Alberti şi, sporadic, pe Pietro Bembo, Giovanni Gentile, pe Marco Girolamo Vida ş. 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 alţi autori moderni, ale cărui păreri sunt importante, dar, în acelaşi timp, trebuie privite cu prudenţă şi chiar amendate (avem în vedere cele două cazuri enunţate mai sus, dar mai ales pe acela referitor la imposibilitatea existenţei unei istorii genetice a artei, idee pe care şi G. Călinescu o va critica pe larg în studiile sale despre *Tehnica criticii şi a istoriei literare* şi *Istoria literară ca ştiinţă inefabilă şi 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 soluţie prea categorică*", „*stabilind cu grijă o reţea deasă de corelaţii*, *construcţia înaintând prudent şi metodic*, *formula revoluţionară fiind din principiu evitată*"[5]. Liviu Rusu, „*alături de Tudor Vianu*, *unul din foarte puţinii autori de sisteme din estetica noastră*"[6], se apropie de domeniul esteticii dinspre psihologie şi afirmă în prima dintre lucrările sale cu acest specific[7] că *frumosul* este obiectul esenţial 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 contemplaţiei la una a actului creativ, de la operă la eul creator. În demersul său, esteticianul român face apel la teoriile despre creaţie ale lui J. Fr. Blumenbach şi Goethe, cu al său *nisus formativus*, uzează de mijloacele psihologiei,

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

[2] *Idem*, p. 610.

[3] *Problemele filozofice ale esteticii*. A. *Raţionalitate şi iraţionalitate*, *Ibidem*, p. 677.

[4] G. Călinescu notează chiar că Tudor Vianu face şi 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, *Postfaţă* la Tudor Vianu, *Opere* 7, ed. cit., p. 777.

[6] Marian Papahagi, în studiu introductiv la Liviu Rusu, *Eseu despre creaţia artistică*. Contribuţie la o estetică dinamică, studiu introductiv Marian Papahagi, traducere din limba franceză: Cristina Rusu, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi 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.

BDD-A25963 © 2009 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 05:55:32 UTC)

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

Spre deosebire de poziţia pozitivist-sociologică faţă 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 naşte dintr-o activitate practică, ci ca reacţie la un dezechilibru pe care are tendinţa să-l ordoneze; altfel spus, opera de artă funcţionează ca un logos ce cosmicizează haosul dezechilibrului individual. Urmărind opoziţiile „*profund*/*superficial*" şi „*static*/*dinamic*", în lucrarea sa L. Rusu fixează patru faze ale actului creativ: „1. *Faza pregătitoare*, *inconştientă*; 2. *Faza inspiraţiei*; 3. *Faza elaborării*; 4. *Faza execuţiei*"[1]. Opera care se naşte este o „*formă vie*". (Opinia este prezentă şi în studiile călinesciene.)

În privinţa clasificării operelor artistice, Liviu Rusu consideră, asemeni lui Croce, că deosebirile dintre arte există numai în mijloacele exterioare de exprimare. Distincţia nu se poate face după „*tipurile*" de inspiraţie. Dar *inspiraţia* 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, divergenţele se înmulţesc. 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 desăvârşeşte dinamic numai o dată cu forma realizată*" şi „*elaborarea mentală conţine deja impulsuri ale materialităţii*"[2]. Înclinaţia lui Liviu Rusu spre paradox e evidentă, „*dinamismul*" esteticii sale reducându-se în fond la sublinierea dependenţei operei de creatorul său, dar şi a relaţiei 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 vorbeşte şi 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 şi *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. Negulescu[3] credea că originea manifestărilor culturale ale oamenilor poate fi aflată în „*nevoia organică de cunoaştere*" care provine dintr-o curiozitate „*naivă şi nativă*", gradele de intensitate a nevoii organice de cunoaştere diferenţiind oamenii comuni de cei care posedă un talent înnăscut, accident în evoluţia genetică, cu diverse forme (ştiinţific, filosofic, artistic), fiecare cu varietăţile ei. Capacitatea de creaţie ar fi dată de adăugarea unor puteri sufleteşti care sunt determinate de „*adâncimile biologiei*"[4]. Negulescu nu ignoră nici influenţa temperamentului în alegerea

[1] Liviu Rusu, *Eseu despre creaţia artistică*, ed. cit., p. 88-89.
[2] *Idem*, p. 102.
[3] P. P. Negulescu, *Geneza formelor culturii*. Priviri critice asupra factorilor ei determinanţi, ediţie şi studiu introductiv de Z. Ornea, Bucureşti, Editura Eminescu, 1984.
[4] *Idem*, p. 208-211.

BDD-A25963 © 2009 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 05:55:32 UTC)

unei anumite forme de creativitate. În această opinie putem afla similitudini cu eşafodajul teoretic propus de Liviu Rusu în *Estetica poeziei lirice*[1]. El reuşeşte ceea ce-şi propusese Tudor Vianu, adică realizarea unui studiu dedicat uneia dintre arte, şi anume poeziei. Deşi 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 şi cu clasificarea acestor euri, *Estetica poeziei lirice* se înscrie în sistemul construit de autor şi propune un punct nou de vedere în literatura română privitoare la problemele esteticii. Similitudini există şi cu viziunea lui Mihail Dragomirescu. Acesta din urmă îşi structura şi el *Poetica*[2] (în fond o crestomație de literatură română şi universală, însoțită de comentarii literare, prozodice şi retorice) în cinci părți, cuprinzând poezia lirică, poezia epică, poezia dramatică, la care se adaugă poezia didactică şi cea pastorală, înțelegând şi el prin *poezie* întreaga creație artistică literară a omenirii. *Cursul de Estetică şi 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, tranşând fără dubii: „*Frumosul este pur şi simplu fenomenul estetic de bază*, *el formează obiectul esteticii*”[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, şi 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 foloseşte concepte intuitive. În opoziție cu B. Croce, Liviu Rusu susține „*legătura strânsă dintre intuiție şi intelect*”[8] şi 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 greşeală[9]. Preferințele lui Liviu Rusu se îndreaptă spre Aristotel, Kant, N. Hartmann, Moritz Gaiger, Wilhelm Worringer ş.a. Putem spune deci că

[1] Liviu Rusu, *Estetica poeziei lirice*, ediția a II-a, revăzută şi completată, Bucureşti, Editura Casa Şcoalelor, 1944.

[2] Mihail Dragomirescu şi Gheorghe Adamescu, *Poetica*, ediținea IV, Bucureşti, 1906.

[3] Mihail Dragomirescu, *Vade mecum* la cursul de estetică literară şi literatură română, ediția a II-a, Bucureşti, Editura Institutului de Literatură, 1927.

[4] Liviu Rusu, *Logica frumosului*, Bucureşti, 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.

BDD-A25963 © 2009 Academia de Ştiințe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 05:55:32 UTC)

B. Croce ocupă o poziţie marginală în viziunea estetică a lui Liviu Rusu, care îşi manifestă evident preferinţa 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, *Ştiinţa literaturii*[1], M. Dragomirescu dezvoltă teorii enunţate mai înainte în *Metoda istorică şi metoda estetică în literatură* (1897) şi în *Critica „ştiinţifică" şi Eminescu* (1894); el este antiistorist şi antibiografist, socotind că metodologia şi critica literară sunt părţi ale esteticii literare şi că scopul ştiinţei literaturii este clasificarea literară, care se face în afară de timpul, spaţiul şi cauzalitatea istorică. Arta nu e nici „*omul adăugat naturii*", nici imitaţia naturii: ea este crearea unei noi existenţe a fiinţelor psihofizice cu baza afectivă, căci pentru M. Dragomirescu opera de artă (prin care el înţelege numai capodopera) este de natură psiho-fizică, iar estetica lui este una a frumosului artistic, înţeleasă ca parte a *filosofiei integrale*. Această filosofie este constituită, clasic, pe adevăr, frumos, bine, înţelese în felul următor: „*fundamentul acestei filozofii este teoria adevărului care consistă în a recunoaşte în conştiinţa omenească trei serii de fiinţe psihofizice permanente şi invariabile*, *una în legătură cu inteligenţa*, *adevărurile analitice sau ştiinţifice* (*adevărul propriu-zis*), a *doua în legătură cu sensibilitatea*, *adevărurile sintetice sau artistice* (*frumosul*), *a treia în legătură cu voinţa*, *adevărurile concrete sau pragmatice* (*binele*)"[2]. Aceste adevăruri se întemeiază pe principiul identităţii (ştiinţa), al unităţii (estetica), al ordinii (etica) şi „*adevărata filosofie*, *filosofie integrală*, *năzuieşte să unifice câtetrele aceste filosofii*" al cugetării prin inteligenţă, sensibilitate şi voinţă[3]. De aceea, „*frumosul este înfăţişarea în conştiinţa noastră a unei fiinţe psihofizice*, *creată de genialitatea artistică şi numită operă de artă*, *în a cărei constituţiune intră intelect*, *sensibilitate şi voinţă*, *unificate prin preponderenţa sensibilităţii şi reprezentând o sinteză organică de spirit şi natură*" pentru că adevărurile artistice, garantate de principiile de mai sus, „*reprezintă concretele sentimentale permanente ale lumii psihice*, *fiinţele de sine stătătoare pe care le-am caracterizat şi din a căror contemplare radiază frumuseţea cu efectul ei*, *emoţiunea estetică*"[4]. Această concepţie 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. Deşi nu e scutit de exagerări cum sunt cele din receptarea poeziei moderne[6], M. Dragomirescu rămâne original în viziunea sa asupra esteticii.

Vom urmări în continuare relaţiile dintre estetica lui Dragomirescu şi 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, *Ştiinţa literaturii*, I (1927), în *Scrieri critice şi estetice*, ediţie îngrijită, cu note şi comentarii de Z. Ornea şi Gh. Stroia, studiu introductiv şi tablou cronologic de Z. Ornea, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1969. În ediţia franceză, studiul cuprinde patru volume, ultimul apărând în 1938.

[2] *Idem*, p. 485.

[3] *Ibidem*, p. 487.

[4] *Ibidem*, p. 488.

[5] *Critice*, II, Bucureşti, 1928, p. 258.

[6] Cum sunt afirmaţiile despre G. Bacovia şi 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).

BDD-A25963 © 2009 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 05:55:32 UTC)

aflăm că esteticianul italian consideră lipsit de valoare şi 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 operaţiile preliminare (pe care şi Călinescu le evocă în acelaşi sens în *Istoria literară ca ştiinţă inefabilă şi sinteză epică*): stabilirea textului, bibliografie, documentare, explicitarea sensului notat al unor expresii dintr-o operă, fapte relevând condiţia de viaţă a artistului. Ceea ce urmează nu mai este de domeniul istoriei literare ci ţine de analiza estetică a operei, privite ca un tot unitar, închis, autonom şi distinct. 2. Amândoi cred în autonomia esteticului şi că există poezie, literatură şi 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 ştiinţă, asemeni celorlalte discipline ale ştiinţelor naturii. 3. Condamnă efortul comparatist al lui Dragomirescu, susţinând că fiecare lucrare artistică este un microcosmos închis[1]. 4. În fine, Croce nu acceptă ideea lui Dragomirescu, după care scopul esteticii este clasificarea. Purtat de dorinţa de a-şi susţine logica teoriilor sale, Croce trece peste nuanţările pe care textul lui Dragomirescu le îngăduie şi de aceea, critica esteticii acestuia din urmă trebuie privită cu relativizarea necesară: „*Dragomirescu nu-şi dă seama că, dacă sistematica zoologiei serveşte la ceva, o sistematică a capodoperelor, ca aceea propusă de el, nu ar servi la nimic, pentru că în cazul animalelor ajunge să le cunoşti în general conformaţiile şi însuşirile exterioare pentru a le folosi în scopurile noastre sau a te păzi de ele. Dar critica literară are drept scop unic evocarea şi înţelegerea operelor poetice individuale; şi a şti dacă o odă de Pindar sau o odă de Victor Hugo sunt de acelaşi gen şi de aceeaşi materie şi au aceeaşi formă exterioară şi din această cauză sunt puse de clasificator sau de bibliotecar pe acelaşi raft nu ne ajută să înţelegem 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 şi depărtate între ele, şi aceasta pentru a pune mai bine în evidenţă caracterul propriu fiecăruia: deci ca metodă didactică şi pedagogică*”[2]. *Pentru Croce istoria şi critica literară se subsumează esteticii, impresia estetică însemnând „capacitatea de a reface procesul de creaţie*”[3], *iar „istoria poeziei* [*trebuind*] *văzută ca judecată a poeziei înseşi*”[4], ca „*judecată estetică*”[5]. Criticul numeşte lucrurile, le califică, le caracterizează, dar nu trebuie să le şi clasifice.

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

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

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

[2] Benedetto Croce, *Poezia*. Introducere în critica şi istoria poeziei şi literaturii, traducere şi prefaţă: Şerban Stati, Bucureşti, Editura Univers, 1972 (Volumul reproduce ediţia din 1963; prima ediţie apăruse în 1936.), p. 348-349.

[3] *Idem*, p. 84.

[4] *Ibidem*, p. 138.

[5] *Ibidem*, p. 134.

BDD-A25963 © 2009 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 05:55:32 UTC)

frumosul artistic. Foarte sistematic, Ralea îşi structurează cursul de estetică ţinut la Iaşi în anul universitar 1927-1928 în două părţi: estetica generală şi estetica specială, împărţire menţinută şi în mai importantul curs ţinut la Bucureşti, în perioada 1941-1943[1]. Prima definiţie pe care o dă esteticii generale este o enumerare: „*Fenomenul estetic*, *modificările sale*, *stilul*, *valoarea*, *gustul estetic şi artistic*, *iată estetica generală*”[2], iar argumentele pentru împărţirea făcută sunt aduse printr-o comparaţie, situând estetica alături de etică şi de sociologie, toate trei aşezate, într-un fel, în subordinea filosofiei, în Introducerea la cursul de *Estetică generală* (1941-1942) completând definirea materiei de studiu ca fiind o „*filosofie a esteticii*”[3]. După ce conturează obiectul esteticii şi metodologia de studiere a acestuia (sunt enumerate şapte metode: impresionistă, subiectivă, obiectivă, sociologică, experimentală, fenomenologică şi normativă), M. Ralea defineşte estetica drept „*ştiinţa faptelor şi valorilor estetice*, *având un rol explicativ şi unul normativ*” şi enunţă metoda aleasă: „*Metoda pe care o vom întrebuinţa* […] *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, deşi *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 antichitate[5] şi, a doua oară, în privinţa categoriilor estetice, anume a urâtului, teoretizat („*pentru prima oară*”, se precizează) de Croce „*care consideră drept urât ceea ce este nereuşit din punct de vedere estetic*” opinie care, nedezvoltată de profesorul român, poate părea destul de ridicolă[6].

Modelele lui Mihai Ralea rămân în aria franceză. Dintre scrierile româneşti recomandă insistent pe cele ale lui Tudor Vianu. Nu-i este necunoscut *Eseul despre creaţia artistică* al lui Liviu Rusu, pe care îl citează în capitolul despre *Structura artistului*. G. Călinescu recunoaşte modelul metodologic al lui Tilgher în *Prefaţa* la *Principii de estetică*: „*Prin deducţie*, *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 informaţiei şi al documentării asupra felului cum esteticienii ştiinţifici înţeleg chestiunea*”[7]. Alături de Tilgher (şi *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) şi *Poesia e non Poesia* (1935). Lăsând la o parte abia ghicita ironie la adresa „*esteticienilor ştiinţifici*”, vom încerca, în cele ce urmează, să „*deducem*” atitudinea lui G. Călinescu în privinţa esteticii, pe de o parte, precum şi importanţa lui Tilgher şi a lui Croce, pe de altă parte.

Interesant este că G. Călinescu îşi deschide *Cursul de poezie* cu o încercare de definire a *esteticii* ca ştiinţă şi a obiectului acesteia, încercare ratată, de vreme ce autorul nu găseşte criterii „*obiective*” de stabilire a genului proxim şi a diferenţei specifice, pornind din start de la stabilirea unor cauze subiective ale apariţiei acestui „*program de preocupări*”.

[1] Mihai Ralea, *Prelegeri de estetică*, textul ediţiei stabilit şi îngrijit de Ion Pascadi, autorul studiului introductiv şi al notelor, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 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.

BDD-A25963 © 2009 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 05:55:32 UTC)

În acest fel Călinescu polemizează indirect cu teoriile lui Mihail Dragomirescu şi ale lui M. Ralea care, amândoi, aduc argumente diverse pentru susţinerea esteticii ca ştiinţă. Astfel, după G. Călinescu, estetica s-ar fi născut din „*lipsa de bucurie artistică*" şi, mai departe, urmează o afirmaţie cu aparenţă stupefiantă, dacă o extragem din eşafodajul propoziţiilor logice construite de autor: „*Naţiile care cultivă Estetica sunt şi acelea mai lipsite de simţ artistic*", urmând a fi arătate care sunt acelea: „*Germania are esteticieni*, *Franţa are critici*. *Italia are şi ea mai mult esteticieni*, *dar aceasta e o urmare a unei confuzii ieşite din excesiva experienţă artistică ajunsă la saţiu* [*cu referire implicită la B*. *Croce – n*. *n*.]. *Chiar Franţa începe să piardă criticii şi să capete esteticieni*"[1]. Ideea îi putea veni lui Călinescu dinspre critica lui Francesco de Sanctis, care discuta inconvenientele delimitării formei de conţinut şi 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 înghiţită*, *topită*, *uitată şi pierdută*" şi nimic nu este mai dăunător decât „*acel necontenit pălăvrăgit în legătură cu frumosul*, *ca manifestare*, *ca expresie*, *ca lumină*, *ca văl al adevărului ori al ideii*"[2]. Neputând găsi un obiect al esteticii care să poată fi definit cu mijloacele ştiinţifice şi afirmând imposibilitatea stabilirii unor norme care să contureze trăsăturile acestui obiect, urmează, într-o logică socratică, una din propoziţiile „*eretice*": „*Într-un chip sau altul*, *Estetica este o ştiinţă care nu există*"[3]. S-a exagerat, credem, atunci când afirmaţiile de acest tip din cursul de poezie au fost preluate *ad litteram*, fără a se ţine 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) şi *refutatio* (expunerea argumentaţiei 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 şi enunţarea unor paradoxuri incitante nu este altceva decât o modalitate de *captatio benevolentiae*, de provocare a receptorului, de bulversare a orizontului său de aşteptare pentru a-i trezi interesul. Pompiliu Constantinescu observa un paradox în atitudinea lui G. Călinescu faţă de estetică: „*situaţia dlui Călinescu este paradoxală*, *căci pe de o parte neagă gândirea estetică*, *neagă disciplina sau cunoaşterea de acest fel*, *iar pe de alta o practică*, *voind să ajungă la adevăruri*, *la principii*" şi descoperă utilitatea studiului în faptul că reuşeşte să descrie poezia, creând o *ars poetica* modernă: „*Carte agreabilă şi utilă*, *ea se pare scrisă după formula bătrânului Horaţiu*; *numai că Arta poetică a dlui Călinescu nu mai organizează câteva reguli clasice despre poezie*, *ci limpezeşte şi trece-n revistă câteva reguli moderne*. *Meritul ei de substanţă aci este*; *fără să uluiască tradiţia universitară*, *d*. *Călinescu îi face o dulce violenţă*, *aducând la catedră idei şi dezbateri pe care publicistica noastră extra-universitară a îndrăznit să le pună-n circulaţie mai demult*"[4].

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

[1] *Idem*, p. 9.

[2] Francesco de Sanctis, *Critica lui Petrarca*, în *Studii critice*, traducere, cuvânt înainte şi note de Ştefan Crudu, Bucureşti, Editura Univers, 1982, p. 279.

[3] G. Călinescu, *Op.cit*., p. 11.

[4] Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, 2, ediţie îngrijită de Constanţa Constantinescu, cu o prefaţă de Aurel Felea, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1967, p. 220-221.

BDD-A25963 © 2009 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 05:55:32 UTC)

a poeziei. Autorul nu aduce însă niciun argument în sprijinul existenţei indubitabile numai a poeziei; el o afirmă numai, ignorând deliberat celelalte forme ale artei, ca posibile obiecte de studiu ale controversatei ştiinţe: „*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, esenţializate, teoriile lui Platon, Schopenhauer, Schelling şi Hegel, ale lui Croce şi Tilgher dintre moderni), ajungându-se la o concluzie ce a funcţionat ca una din premise: poezia nu poate fi definită ci numai descrisă. Cu toate acestea se acceptă contradicţia. Mai înainte autorul afirmase că un obiect care nu poate fi definit nu există. De data aceasta – deşi „*nu se poate defini*” – „*că poezia există nimeni nu se îndoieşte*”[2]. Estetica devine retorică a poeziei, iar din descrierea acesteia se pot stabili totuşi o serie de „*pseudonorme*” „*prin anchetarea spiritelor celor mai alese ale umanităţii*”[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 şi Tudor Vianu, dar cu aplicare, aşa cum am observat, şi la Liviu Rusu sau M. Ralea), invocă „*spiritele cele mai alese ale umanităţii*”, făcând apel la „*sentimentul de valoare al acestor spirite*” – şi prin aceasta subordonându-se şi el unei axiologii. Mai mult, aceste spirite constituie „*un grup arbitrar*, *lipsit de elementul masei şi al contemporaneităţii*”, altfel spus o elită spirituală a umanităţii, din care genialitatea nu poate lipsi. Prima parte se încheie spectaculos şi simetric cu începutul, ca răspuns la enunţul cu privire la cauzele care au dus la apariţia 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 conştiinţa artistică*. *În chipul acesta sterila Estetică face loc unei Şcoale de poezie*”[4].

Relaţia pe care o putem stabili între G. Călinescu şi estetica italiană care, evident, îi era bine cunoscută, este aceea dintre discipolul revoltat (tinzând el însuşi la statutul de magistru) şi 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 selecţia lexicală vine şi din structura personalităţii, dar poate şi din existenţa unui precedent în scrierile lui Croce[5].) Citarea lui B. Croce, ca şi a lui A. Tilgher de altfel, se face în relaţie cu încercările nereuşite ale esteticienilor de a defini poezia: „*Croce vede în artă o activitate teoretică specială*. *Viaţa noastră practică*, *adică sentimentul*, *devine cu ajutorul imaginii obiect de cunoaştere*. *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 şi poezie este că poezia foloseşte concepte intuitive*”[7]. Totuşi, spre deosebire de alţi esteticieni ori chiar faţă de poeţii înşişi „*care nu ştiu ce este poezia*”, definiţiile celor doi italieni „*sunt mai proprii*, *prin observarea actului însuşi de creaţie*”[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 şi impotenţă*, *Împotriva întregii poezii care a apărut în lume*, *Poezia ca idioţie* ş.a.)
[6] G. Călinescu, *Ibidem*, p. 13.
[7] *Ibidem*.
[8] *Ibidem*.

BDD-A25963 © 2009 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 05:55:32 UTC)

Ne vom opri în continuare la noţiunea de poezie pură, aşa cum este ea definită şi receptată de G. Călinescu şi la apropierile ce le putem face de concepţia lui B. Croce. Călinescu explică noţiunea prin concepţia mistică asupra creaţiei poetice şi prin absenţa anecdoticului, concluzionând: „*Purificarea intenţionată de conţinut a poeziei este fără urmări estetice*, *deoarece în mod normal*, *conştienţi sau inconştienţi*, *noi avem un conţinut*. *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 îşi declară deschis refuzul faţă de valabilitatea conceptului: „*A demonstra unui străin valoarea şi universalitatea operei lui Mihai Eminescu este*, *oarecum*, *o sarcină dificilă şi delicată*, *mai ales dacă avem înaintea noastră dintre aceia care după Mallarmé şi Paul Valléry cultivă poezia* «*pură*», *în sensul de poezie hermetică şi gratuită*, *care a furat bunul său muzicii*. […] *Există o bază estetică pe care o putem lua ca punct de plecare comun şi anume*: *o poezie fără idei poetice*, *umane*, *fără conţinut*, *e neantul*, *puritatea constând în traducerea acestui conţinut*. *Mulţi*, *gândind lingvistic*, *socotesc că muzica limbajului ridică conţinutul la valoarea poeziei*, *ceea ce mi se pare nerezonabil*, *pentru că proza rămâne proză în cea mai perfectă prozodie*. *Şi ideile au gramatica lor muzicală*”[2]. B. Croce nu făcea altceva atunci când critica „*arta pentru artă*” şi „*poezia pură*”, echivalând-o pe aceasta din urmă cu „*impotenţa*” creativă şi vădind, în întreaga sa estetică şi critică literară, opţiunea clasicistă, aşezând poezia, arta în general, sub legea moralei[3]. Aspiraţia 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 creaţiei ca joc: Tilgher „*pare a-şi da seama de caracterul intelectual al poeziei*, *dar formula lui e prea subtilă*. *În tot cazul el are intuiţia că ceea ce dă organizaţiune unei poezii este factorul intelectual*, *ideea în înţelesul ei cel mai pur*, *pornirea de a comunica*”[4]. Dar ceea ce este cu adevărat interesant este nota făcută de Călinescu, în care autorul îşi enunţă explicit poziţia: „*Cu toate acestea*, *poziţiunea lui Tilgher este profund îndepărtată de a noastră*. *Voind să se elibereze de intuiţionismul 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 platonică*, *ci* «*logica internă*» *a operei*. *Noi respingem orice conceptualism*”[5]. În acest fel, Călinescu se disociază şi de P. P. Negulescu, care, în lucrarea sa *Geneza formelor culturii* sugerează că unul dintre factorii care a dus la apariţia artei este „*jocul imaginaţiei*”[6], considerând că manifestările artistice au fost rezultat al diferitelor forme de joc, pentru ca ulterior să capete „*funcţiuni utile*”, teorie pe larg dezvoltată de J. Huizinga în *Homo ludens*. Încheierea *Cursului* este de fapt o definire a poeziei, după ce, iniţial, posibilitatea acestui fapt fusese negată: „*Noi am spune aşa*: *poezia este un mod ceremonial*, *ineficient de a comunica iraţionalul*, *este* forma goală a activităţii intelectuale. *Ca să se facă înţeleşi*, *poeţii se joacă*, *făcând ca şi 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 şi comunicări*, culegere, cuvânt înainte şi note de Al. Piru, Bucureşti, 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 şi urm.

BDD-A25963 © 2009 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 05:55:32 UTC)

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 existenţă a spiritului uman în efortul său de cunoaştere a universului[2], fără însă a o subsuma explicit filosofiei, cum făceau Tudor Vianu şi Mihail Dragomirescu.

G. Călinescu face pe larg, în prima şi a doua parte a studiului *Tehnica criticii şi 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 existenţei obiectului, descrierea acestuia, concluziile care se impun în urma acestei descrieri şi care constituie definiţia. Urmărind această critică, vom putea observa punctele în care G. Călinescu depăşeşte modelul crocean.

Astfel, el observă o contradicţie în manifestările lui Croce cu privire la istoria literară. După ce acesta din urmă negase propriu-zis existenţa istoriei literare, deoarece nu poate exista progres în artă, va „face mare caz de istoria literară, el însuşi profesând-o cu pasiune, şi este capul unei întregi direcţii literare". Pe de altă parte, autorul român îi dă dreptate lui Croce în privinţa faptului că „foarte adesea o operă literară se distinge din cauza depărtării momentului istoric în care a luat naştere", 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 conţinut"[4]. Călinescu descoperă soluţia dilemei, stabilind un prim element al definiţiei: „Punctul de plecare al criticului şi istoricului literar este opera ca realitate artistică. Însă când o operă există, ea începe a-şi afirma un conţinut care nu este materia din care a ieşit, ci viaţa fictivă pe care o începe"[5], altfel spus, universul operei[6]. După ce a stabilit că o istorie literară există, că ea trebuie pusă laolaltă cu critica literară şi că acestea două au ca obiect „opera ca realitate artistică", Călinescu stabileşte că există două istorii: „istoria fenomenelor reale şi istoria fenomenelor fictive sau artistice", singura deosebire dintre ele fiind aceea că realitatea artistică a faptelor fictive trebuie demonstrată. Şi continuă, contrazicându-l pe Croce, prin a spune că se poate vorbi de *progres* şi în istoria literară, afirmând chiar că „succesiunea în istoria literară este, ca şi în istoria politică, empirică şi neprevăzută"[7] şi subordonează istoria literară istoriei de valori (ale spiritului).

După ce apreciază că una din cele mai limpezi formulări ale condiţiilor istoriei aparţine lui A. D. Xenopol, Călinescu pune, nu fără ironie, problema posibilităţii existenţei obiectivităţii „ştiinţifice" în istorie, în general, şi în istoria literară, în particular, ajungând la concluzia că „*În afară de autenticitate şi onestitate*, *noţiunea obiectivităţii n-are niciun sens*. *Orice interpretare istorică este în chip necesar s u b i e c t i v ă*" (s.a.)[8] şi arătând mai departe că, faptele artistice trebuie înţelese gestaltist ca *structură*, pe de o parte, şi, pe de altă parte, că istoria nu este a unor grupuri de fapte artistice şi a punctelor de vedere asupra acestora. De aici, nuanţările continuă, din nou fiind dezavuat studiul *ştiinţific*, aşa cum

[1] *Ibidem*.

[2] Cf. şi 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 şi 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.

BDD-A25963 © 2009 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 05:55:32 UTC)

îl înţelegea Croce, deoarece unghiul de vedere al expresivităţii nu este general aplicabil şi fiecare autor îşi impune propria structură, care trebuie descoperită, adică inventată de istoricul literar, de aici decurgând şi dificultatea metodologică[1].

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 „vocaţiune" vizând poezia, romanul şi celelalte arte[2]. Este o variantă a teoriei călinesciene potrivit căreia criticul trebuie să rateze cât mai multe genuri, în acest punct depăşindu-l pe Croce, căci neputându-se stabili o normă a gustului (a „simţului critic", în termenii lui M. Dragomirescu), adică a genialităţii, criticul nu poate avea o „atitudine normativă". După Călinescu, „simţul critic e actul creator eşuat", *id est* „*forma* propriei noastre facultăţi creatoare"[3]. Prin urmare, încheie Călinescu, nu există istorie literară ci istorici literari, el însuşi numărându-se printre ei şi aplicându-şi cu consecvenţă teoriile în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, dar şi în monografiile referitoare la autorii români şi în studiile consacrate scriitorilor străini. De aceea, volumul *Principii de estetică*, aşa cum a apărut el în 1939, reprezintă „o sinteză a concepţiei critice a autorului, acuzat în repetate rânduri de subiectivism şi lipsă de metodă, reprezentând în acelaşi timp un preambul teoretic la *Istoria literaturii*… la care aştepta o receptare adecvată din partea publicului şi a criticii"[4].

În partea a doua a studiului *Istoria literară ca ştiinţă inefabilă şi sinteză epică*[5], G. Călinescu reia prezentarea şi analiza teoriilor croceene, dar şi a celor aparţinând „adversarului"[6] aceluia, Giovanni Gentile. De astă dată Călinescu urmăreşte evoluţia concepţiei lui B. Croce despre istoria literară şi raporturile acesteia cu arta şi filosofia. Astfel, notează Călinescu, Croce, înrudit în păreri cu actualiştii diltheyeni la data scrierii studiului călinescian (1939), avusese iniţial o opinie „foarte discutabilă" când introducea istoria sub conceptul general de artă şi afirma că ceea ce le deosebeşte este numai faptul că istoria narează „*il realmente accaduto*" ignorând subiectivismul naratorului şi, ca ideea să poată fi susţinută, negând faptul că istoria este desfăşurare, pentru că ea narează doar faptele procesului. „Iată o erezie" conchide Călinescu[7]. După câteva pagini, el va relua problema pentru a elimina confuziile ce apar între „faptele" şi „documentele" istorice şi pentru a demonstra că, bazată pe documente, „care în sine nu sunt narabile", istoria este o *naraţiune* în care istoricul, subiectiv, expune faptele aşa cum rezultă ele din studierea documentelor, a „scenariilor". De aceea, reia Călinescu ideea din studiul anterior, istoria este de fapt creaţiunea istoricilor, ea „există numai prin istorici"[8]. De aici până la a presupune posibilitatea unei istorii literare, „cu şcoli, texte, inventate pe de-a-ntregul" nu mai e decât un pas. Şi Călinescu îl face amuzându-se.

Mai târziu, remarcă G. Călinescu, Croce îşi schimbă părerea, apropiindu-se de punctul de vedere iniţial al lui Rickert şi 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*, *cărţi*, *reviste*, Iaşi, Editura Cronica, 1998, p. 167.
[5] *Istoria literară ca ştiinţă inefabilă şi sinteză epică*, în *Op. cit*., p. 153-191.
[6] Tudor Vianu îl considera discipol şi continuator al lui Croce.
[7] *Idem*, p. 176.
[8] *Ibidem*, p. 187.
[9] *Ibidem*, p. 177.

BDD-A25963 © 2009 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 05:55:32 UTC)

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 filosofia[1]. Ultima poziţie a „fluctuantului" Croce, „intimidat de mişcarea 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 şi 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 viaţă decât prin actualizare în subiect", G. Gentile se apropie şi el foarte mult de „diltheyanul *Erleben*" şi astfel coincide în teorie, chiar şi parţial, 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 domeniu[2]. Nu vom încheia însă înainte de a urmări felul în care judecă G. Călinescu locul pe care îl ocupă B. Croce în literatura italiană, aşa cum apare el într-un material ce nu a fost gândit şi scris pentru a face parte în mod programatic dintr-o estetică. Este vorba de un discurs pe care l-a susţinut G. Călinescu în 1945, al cărui text, sub altă formă firească, fusese scris încă din 1931, *Ce înseamnă literatura italiană pentru noi*, publicat fragmentar în „Lumea" din 13 ianuarie 1946, sub titlul *Discriminaţii* (titlul face aluzie la discriminaţiile rasiale, mult dezbătute în epocă). Textul este de fapt un studiu de mentalitate naţională comparată. Începe *ex abrupto*, cu o afirmaţie pe care urma s-o demonstreze: „Este în afară de orice discuţie că noi suntem un popor înrudit cu cel italian, de «*latin sangue gentile*» cum zice, Petrarca, şi că avem în linii foarte generale un suflet comun, care ne vine (spre a evita explicaţia rasială faţă de care există în momentul de faţă o susceptibilitate, după mine neîndreptăţită) din faptul că vorbim fiecare un dialect al limbii latine, ceea ce determină logiceşte şi psihologiceşte o constituţie spirituală asemănătoare."[3] Atitudinea culturală a celor două ţări – Italia şi România – faţă de modelul german şi de cel francez îl face pe Călinescu să pună un semn de echivalenţă între B. Croce şi Titu Maiorescu, operând o apropiere de fond între cei doi, mai profundă decât comparaţia pe care o făcuse între Maiorescu şi Tilgher altă dată: „[…] înseamnă că şi italienii şi românii constituie o lume în care claritatea şi adâncimea nu reprezintă însuşiri ostile, ci note necesare spiritului complet. Un Benedetto Croce este un gânditor care face sinteza acestor două presupuse contrarii. Informaţia lui, punctele de plecare, tradiţia filosofică napoletană sunt de natură germanică, spiritul lui pozitiv şi istoric e latin. Titu Maiorescu, la noi, deşi parcimonios în opera scrisă are o viziune a vieţii (vorbind larg) croceană, în chip de-a face elegante şi solare speculaţiile gotice, fără a le răpi severitatea"[4].

În concluzie putem spune că G. Călinescu se dovedeşte un cunoscător în profunzime al teoriilor estetice în general şi al celor italiene în special, că B. Croce poate fi considerat doar unul dintre modelele principiilor estetice călinesciene, model criticat şi depăşit în multe privinţe, putându-se observa însă şi existenţa unor „urme", în

[1] *Ibidem*, p. 177-178.

[2] Cf. *Notă despre aşa-zisa „subiectivitate"*, în „Vremea", XVI, nr. 742, 26 martie 1944 şi *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] *Discriminaţii*, în *Aproape de Elada*. Repere pentru o posibilă axiologie, selecţie şi comentarii de Geo Şerban, în „Revista de istorie şi teorie literară", Supliment anual, nr. 2, 1985, p. 49.

[4] *Idem*, p. 50.

BDD-A25963 © 2009 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 05:55:32 UTC)

termeni mai moderni a unor intertexte implicite, din scrierile esteticianului italian, alături de altele aparţinând unui Tilgher ori Gentile. Dar G. Călinescu menţine mai tot timpul o distanţă critică, gata oricând de analogii şi 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-şi consecvent sieşi, ridică edificii teoretice numai pe baza experienţei practice proprii, astfel încât toate studiile teoretice sunt, de fapt, autoportrete, mai mult sau mai puţin ideale.

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

BDD-A25963 © 2009 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 05:55:32 UTC)