I.2. Perspectiva estetică

Termenul *estetică*, având ca etimon gr. *aisthêtikos*, 'ceea ce ține de percepție', s-a impus în secolul al XVIII-lea, deși reflecțiile asupra frumosului și artei străbat cu statornicie istoria culturală a umanității încă din Antichitate. În *Istoria esteticii*, lucrare de referință tradusă în mai toate limbile de cultură din Europa, învățatul Wladyslaw Tatarkiewicz (1886-1980) observă că ideile de factură estetică s-au întrețesut de la o epocă la alta, asigurându-se astfel echilibrul între unitate și diversitate și translația de la vechi la nou (cf. Tabelul 2). Comparând paradigmele estetice ale Antichității și Evului Mediu cu cele ale modernității, savantul polonez notează că natura „excepțional de consecventă" a esteticii medievale a favorizat conservarea „celor mai importante doctrine ale anticilor" și dezvoltarea unor idei „larg acceptate" și „caracteristice pentru gândirea modernă" (Tatarkiewicz 1978/II: 406-435).

Tabelul 2: Precepte estetice vechi și moderne

	Precepte antice și medievale		*Precepte moderne*
	Noțiunea de frumos include orice lucru atractiv sau delectabil.		Arta satisface o nevoie omenească elementară, fiind expresia naturală a artistului, nu produsul regulilor și al meșteșugului.
	Frumosul se confundă cu binele: *kalós-kagatós* 'frumos-și-bun'.		Arta este expresie. Ea își datorează existența necesității artistului de a-și exprima simțirile și gândurile.

BDD-B381-04 © 2014 Vasiliana '98
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 13:00:26 UTC)

Postulate despre *frumos*	Frumosul conține un element sensibil și unul spiritual.		Arta este o activitate liberă și creativă.
	Frumosul și urâtul se manifestă în lumea fenomenală.		Opera de artă este unică iar artistul e îndreptățit și dator să producă forme noi.
	Frumosul există atât în natură cât și în artă.		Principiile artei nu pot reduse la principiile gândirii și acțiunii raționale.
	Frumosul este bun și demn de a fi cultivat.		Forma, nu conținutul, e lucrul esențial în artă.
	Frumosul constă în armonia părților și în proporția perfectă dintre ele.		Arta poate și trebuie să depășească natura.
	Frumosul e o proprietate a lucrurilor, nu o reacție subiectivă față de acestea.		Artistul e îndreptățit să modifice formele naturale pentru a-și atinge scopurile.
Postulate despre *artă*	Arta este aptitudinea de a produce lucruri în acord cu anumite reguli.		Arta poate fi nonreprezentațională, nonfigurativă și abstractă.
	Arta are o sferă de cuprindere foarte largă.		Arta trebuie să fie structurală și funcțională.
	Orice formă de artă poate și trebuie să fie frumoasă.		Arta este un joc.
	Funcțiile artei stau mai mult în legătură cu plăcutul și utilul și doar ocazional în legătură cu frumosul ca atare.		Arta are autonomie estetică, iar estetica este o disciplină de sine stătătoare.
	Arta reprezintă realitatea și, ca urmare, ea respectă adevărul.		Arta înseamnă cunoaștere.
	Artele sunt valoroase și demne de a fi practicate.		Arta are caracter intuitiv.
	Funcția artelor care nu au finalitate utilă e de a imita. Imitația era înțeleasă nu atât ca o reproducere servilă a realității cât ca un comentariu artistic pe marginea realului.		Funcția proprie artei este de a trezi emoții.
	Actul artistic nu este un act creativ, ci un act de conformare cu legile imuabile și formele permanente ale universului.		Frumosul e subiectiv, nefiind o proprietate a obiectelor, ci o reacție a omului față de ele.
			Frumosul se manifestă sub diferite forme.

BDD-B381-04 © 2014 Vasiliana '98
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 13:00:26 UTC)

Fondatorii. Întrebuințarea termenului *estetică* pentru a denumi o disciplină filosofică interesată de cunoașterea dată prin simțuri și de teoria artei apare, mai întâi, în lucrarea gânditorului german Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* [*Reflecții filosofice asupra unor aspecte privind poezia*, 1735] și, mai apoi, este probată de proiectul, neîncheiat, al aceluiași filosof, de a redacta o lucrare amplă, intitulată *Estetica*, din care au fost publicate doar două volume (1750, 1758).

Întemeierea unei doctrine a cunoașterii senzoriale a presupus valorificarea opoziției, cunoscută și fructificată încă din Antichitate, între *aistheta* și *noeta*, adică între obiectele simțirii și cele ale intelectului. Concepută ca analiză a raporturilor dintre cele două clase de obiecte, estetica lui Baumgarten se dezvoltă pe fondul răspândirii raționalismului cartezian, curent din al cărui trunchi ideatic vor crește concepțiile multor altor gânditori. Este îndeobște cunoscut că, prin tezele avansate de filosoful și matematicianul francez René Descartes (1596-1650), cunoașterii sensibile, interpretată ca manifestare a subiectivității, i s-a atribuit un rol secund în raport cu doctrina ideilor - produse ale rațiunii și reflexii ale adevărului. Prin urmare, estetica a fost concepută de Baumgarten ca disciplină filosofică și a fost întemeiată pe convingerea că între facultățile de cunoaștere de ordin superior, intelectual, și cele de ordin inferior, senzorial, există continuitate, sarcina de bază a esteticii fiind de a se ocupa cu studiul legăturilor dintre cunoașterea sensibilă și cea rațională (Hammermeister 2002: 8).

Principiul care animă concepția filosofică a lui Baumgarten este de tip raționalist: *cognitio vera est realitas*. Așa cum, prin forța rațiunii, realitatea este considerată un tot inteligibil constituit prin relații între întreguri mai mari sau mai mici, tot astfel, prin puterea sensibilității, percepția se încheagă în imagini (Davey, în Davies et al. 2009: 162). Grație capacității omului de a

BDD-B381-04 © 2014 Vasiliana '98
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 13:00:26 UTC)

contura un tot alcătuit din diversitatea senzațiilor sale, unitatea și diversitatea se contopesc în cunoașterea sensibilă. Perfecțiunea estetică a acestei fuziuni de percepții oferite de simțuri capătă claritate și caracter distinct. Cu alte cuvinte, pentru a cristaliza un adevăr estetic, cunoașterea sensibilă parcurge un traseu asemănător conturării raționale a noemelor, deși adevărul de tip estetic „nu este nici sigur, nici pe deplin perceput" (Hammermeister 2002: 10).

Baumgarten (*idem*) propune trei criterii de evaluare a perfecțiunii produselor cunoșterii senzoriale: a) bogăția imaginației (o idee estetică este cu atât mai complexă cu cât are mai multe elemente individuale), b) amploarea imaginației (o idee estetică este cu atât mai rafinată cu cât este mai pertinentă pe terenul fanteziei) și c) claritatea prezentării (o idee estetică este cu atât mai valoroasă cu cât este mai limpede exprimată). Prin corelarea celor trei atribute, *individualitatea*, *pertinența* și *claritatea*, frumosul artistic, în calitate de produs rafinat al cunoașterii sensibile, se manifestă ca reprezentare armonioasă a unității și diversității.

Concepția estetică a lui Baumgarten a exercitat o influență semnificativă asupra esteticii kantiene. Figură tutelară a filosofiei germane din veacul al XVIII-lea și a iluminismului european, Immanuel Kant (1724-1804) a conferit esteticii identitatea modernă de teorie a gustului. Lucrarea în care Kant își expune concepția estetică se intitulează *Critica facultății de judecare* (ed. rom. 1981) și este alcătuită din două părți, *Critica facultății de judecare estetice* și *Critica facultății de judecare teleologice*. La rândul ei, *Critica facultății de judecare estetice* cuprinde *analitica facultății de judecare estetice*, împărțită în două secțiuni, *analitica frumosului* și *analitica sublimului*, și *dialectica facultății de judecare estetice*. Această organizare are rolul de a pune în valoare caracterul sistematic al viziunii kantiene, dat fiind că, în introducerea lucrării, autorul lămurește raporturile dintre

BDD-B381-04 © 2014 Vasiliana '98
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 13:00:26 UTC)

filosofia naturii, explorată în *Critica raţiunii pure*, filosofia morală, dezvoltată în *Critica raţiunii practice*, şi filosofia finalităţii, expusă în *Critica facultăţii de judecare*.

În viziunea lui Kant, cunoaşterea, voinţa şi scopul sunt corelate. Prin facultatea de a cunoaşte, *intelectul* prescrie legi naturii sau lumii sensibile. Această facultate referitoare la natură priveşte conceptele pure, independente de câmpul experienţelor, şi face obiectul filosofiei teoretice dezvoltate în *Critica raţiunii pure*. Prin facultatea de a dori, *raţiunea* prescrie legi moralei sau lumii inteligibile. Această facultate referitoare la libertate priveşte noţiunile particulare, legate de câmpul experienţelor, şi face obiectul filosofiei practice avansate în *Critica raţiunii practice*. Prin facultatea de judecare, adică prin *finalitate*, se face trecerea de la teorie/cunoştinţă la practică/dorinţă. Această facultate referitoare la modul de a reprezenta lucrurile în raport cu universalul şi particularul face obiectul filosofiei estetico-teleologice pe care gânditorul german o dezvoltă în *Critica facultăţii de judecare*. Arătând că facultatea de judecare intermediază între facultatea de a cunoaşte şi facultatea de a dori (Kant 1981: 73), gânditorul german distinge două ipostaze ale acesteia, respectiv facultatea de judecare estetică (aprecierea subiectivă reflectată de sentimentul de plăcere şi neplăcere) şi facultatea de judecare teleologică (aprecierea obiectivă dezvăluită ca finalitate). Cu alte cuvinte, „orice potrivire a lucrurilor cu facultăţile noastre de cunoaştere e legată de un sentiment de mulţumire" (Florian, în Kant 1981: 19), fie că se are în vedere armonia dintre imaginaţie şi intelect, şi acesta este cazul artei, fie că se are în vedere acordul dintre lucruri şi raţiunea lor de a fi în lume, aşa cum se întâmplă în cazul ordinii naturale. Aşadar, indiferent de ipostaze, facultatea de judecare e contemplativă, evaluativă.

Facultatea de judecare estetică se întemeiază pe gust. Gustul, scrie Kant (1981: 95), este facultatea de apreciere a

BDD-B381-04 © 2014 Vasiliana '98
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 13:00:26 UTC)

frumosului: „Pentru a stabili dacă ceva este sau nu este frumos, raportăm reprezentarea nu prin intelect la obiect în vederea cunoașterii, ci prin imaginație (asociată poate cu intelectul) la subiect și la sentimentul său de plăcere și neplăcere".

Prin urmare, frumosul nu este un atribut al unui obiect, ci ține de sentimentul de plăcere resimțit de om prin contemplarea acelui obiect, iar gustul nu aparține unei judecăți de tip logic, ci unei judecăți de ordin subiectiv, prin faptul că reprezentarea obiectului produce un sentiment de satisfacție.

Kant deosebește trei tipuri de judecăți estetice: agreabilul, frumosul și sublimul. Prin axare asupra judecății frumosului, filosoful distinge între frumosul liber (frumusețea naturală, precum cea a florilor) și frumosul aderent (noțiune care presupune conceptul de perfecțiune și de obiect al perfecțiunii). În primul caz, frumosul există în chip independent, în cel de-al doilea, frumosul este atribuit obiectelor care servesc unui scop.

Ca facultate umană de a estima frumosul, gustul nu privește calitățile obiectului, ci sentimentul de plăcere sau neplăcere resimțit de ființa umană. Prin aceasta, gustul nu aparține unei judecăți de tip logic, ci de ordin estetic, subiectiv. Deși împarte un teren comun cu judecata logică, judecata estetică nu este legată de capacitatea de pătrundere rațională. Facultățile umane implicate în cunoașterea empirică sunt, în acord cu Kant, sensibilitatea (receptarea pasivă a stimulilor), imaginația (ordonarea unitară a datelor oferite de simțuri) și înțelegerea (cristalizarea conceptuală a produselor imaginației). Judecata estetică nu depășește pragul imaginației, dar, în drumul ei spre înțelegere, ea își depășește natura subiectivă. Esența judecății estetice constă tocmai în mișcarea dinspre imaginație către înțelegere, însă fără atingerea polului înțelegerii (Hammermeister 2002: 30).

Unul din cele mai importante precepte kantiene este *autonomia esteticului*: „Pentru Kant, opera de artă sau obiectul frumos al naturii nu au finalitate în afara lor" (Hammermeister

BDD-B381-04 © 2014 Vasiliana '98
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 13:00:26 UTC)

2002: 32), iar această idee constituie firul călăuzitor al multor cercetări de estetică.

Un alt mare gânditor german, Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), a dezvoltat, ca reacție față de dimensiunea anistorică a esteticii kantiene, o arhitectură filosofică orientată asupra dimensiunii istorice și sistematice a artei. Idealismul hegelian are ca izvor ideea că „idealul sau Ideea absolută este o realitate care se concretizează deopotrivă în universul empiric și istoric. În plan istoric, arta este produsul cultural omenesc care se ipostaziază în artele frumoase. […] Arhitectura, muzica, pictura și poezia sunt simboluri ale structurilor expresive care există în mod implicit în conștiință" (Townsend 2006: 143).

Constatând că schimbarea artistică decurge din chiar desfășurarea istorică artei, Hegel afirmă că expresia artistică și viziunea asupra lumii sunt interdependente (Hammermeister 2002: 97-98).

Filosoful german identifică trei etape succesive în evoluția frumosului artistic: *etapa simbolică*, asociată cu arta unor străvechi culturi orientale (Persia, India, Egiptul) și caracterizată de abstracțiune, *etapa clasică*, asociată sculpturii grecești, prin care forma redă conținuturi ideale și reflectă perfecțiunea formelor sensibile și *etapa romantică*, asociată spiritualității creștine, caracterizată de retragerea spiritului în sine (cf. Hammermeister 2002: 97-98).

Artele sunt grupate sistematic, în funcție de apartenența la una dintre etape. Astfel, arhitectura este considerată artă simbolică, sculptura, artă clasică, iar pictura, muzica și poezia sunt arte romantice din care spațialitatea materială este înlăturată.

Sistematizarea este realizată în acord cu două axe, *axa istoricității* și *axa materialității*. „Hegel" – observă un exeget – „organizează artele în acord cu două axe, una indicând dezvoltarea istorică dinspre arta simbolică spre cea clasică și romantică, și cealaltă indicând materialitatea artelor. Astfel,

BDD-B381-04 © 2014 Vasiliana '98
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 13:00:26 UTC)

arhitectura depinde cel mai mult de universul material, sculptura mai puțin, pictura este o reprezentare tridimensională a materialității, muzica renunță la ea, iar poezia marchează trecerea de la sensibilitate la gândire conceptuală. Astfel, curgerea timpului este convergentă cu descreșterea fundamentului material al artei" (Hammermeister 2002: 101).

Perspectiva hegeliană a făcut, de-a lungul timpului, obiectul foarte multor dezbateri asupra cărora nu este cazul să insistăm în paginile de față. Ceea ce se cuvine reținut este faptul că sistemele estetice ale lui Baumgarten, Kant și Hegel au conturat o disciplină care se va desprinde treptat de sub dominația filosofiei și ale cărei progrese vor favoriza, în secolul al XIX-lea, nașterea stilisticii ca disciplină interesată de potențialul expresiv al limbilor naturale.

Mai mult decât atât, strânsa legătură dintre filosofie, estetică și stilistică poate fi urmărită dacă se are în vedere doar conceptul de *stil*, așa că am considerat oportună explorarea acestor corelații prin raportare la unele din operele de referință a două dintre personalitățile culturii române, Lucian Blaga și Tudor Vianu.

Stilul ca fenomen cultural tutelar. Opera lui Lucian Blaga (1895-1961) este expresia înaltă a fericitei întâlniri dintre harul artistic al scriitorului și rigoarea cuprinzătoare a cărturarului umanist. Lucrările filosofice ale acestui gânditor de seamă vădesc o remarcabilă originalitate și capacitate de sinteză, în care ascuțimea ideilor se împletește cu un suport argumentativ și documentar cu profil multidisciplinar. De fapt, dacă se ia ca reper *Trilogia culturii*, contribuția la care ne vom referi în cele ce urmează, se poate constata că sistemul teoretic articulat în cele trei cărți - *Orizont și stil*, *Spațiul mioritic* și *Geneza metaforei și sensul culturii* - pune în valoare nu doar propensiunea transdisciplinară a autorului sau intenția vădită de a nu urma trasee interpretative deja parcurse, ci și talentul de a închega cu multă plasticitate gândurile în noțiuni și imagini.

BDD-B381-04 © 2014 Vasiliana '98
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 13:00:26 UTC)

Viziunea lui Blaga asupra stilului este notabilă sub mai multe aspecte. Mai întâi, se remarcă travaliul de a edifica o arhitectură conceptuală solidă, suplă și elegantă, fondată pe valorificarea critică a concepțiilor autorilor canonici din domenii înrudite precum filosofia, psihologia (privilegiate fiind psihanaliza, psihologia inconștientului și etnopsihologia), antropologia și morfologia culturală, lingvistica și, nu în ultimul rând, literatura. Peste această fundație este înălțat un edificiu argumentativ și ilustrativ complex, în care sunt puse în convergență idei și fenomene aparent ireconciliabile sau disjuncte. Clădirea sistemului teoretic nu a fost posibilă fără punerea în act a vocației comparative a filosofului român, mai mereu interesat să descopere notele comune ale evidențelor multiculturale, să sondeze potențialul noțiunilor pe care le angajează în interpretare și să mediteze asupra straturilor de profunzime care permit deschiderea de perspective hermeneutice rodnice și totalizatoare. Nu trebuie neglijată nici statornicia cu care gânditorul s-a aplecat asupra abstractizărilor cu grad înalt de dificultate, pe care le-a explorat în acord cu fațetele lor multiple, după cum nu trebuie scăpată din vedere nici consecvența cu care au fost susținute, de la o carte la alta, ideile călăuzitoare ale studiului. Noutatea de perspectivă, prospețimea și rafinamentul expunerii și individualitatea articulărilor teoretice sunt atributele dominate ale filosofiei lui Lucian Blaga.

Trilogia culturii constituie un tratat despre stil ce prevestește studiile de antropologie și poetică a imaginarului, fapt subliniat de cercetătorii care consideră această întreprindere „una din cele mai comprehensive tentative" de a surprinde arhetipalul: „Filosoful român nu se mulţumeşte doar cu evidenţierea trăsăturilor constante ale unei anumite culturi, el vrea să elaboreze catalogul tuturor invarianţilor şi al valenţelor posibile ale acestora. Categoriile sale apriorice sunt : orizontul spaţial (infinit, boltit, labirintic, geminat, sferic, ondulat, alveolar),

BDD-B381-04 © 2014 Vasiliana '98
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 13:00:26 UTC)

orizontul temporal (timpul-havuz, cascadă, fluviu), accentul axiologic (afirmativ, negativ sau indiferent), atitudinea (anabasică, catabasică, neutră), năzuința formativă (individualizantă, tipizantă, stihială). Cu acest instrument de lucru, ce precede hermeneutica fractalică a lui I. P. Culianu, culturile şi religiile pot fi studiate într-un joc combinatoric, fiecare sistem fiind definit prin actualizarea unei anumite configuraţii de valenţe disponibile." (Braga 1999: 12).

Fără a destrăma bogăția de elemente care asigură organicitatea întregului, în prezenta expunere vom individualiza două dintre conceptele-cheie și anume *stilul*, considerat în lumina definirii, genezei, evoluției și proprietăților sale, și *matricea stilistică*, surprinsă prin prisma categoriilor constitutive.

Înțelegerea pe care Lucian Blaga o conferă noțiunii de stil este deosebită din mai multe puncte de vedere. Spre deosebire de alte lucrări de filosofie și de estetică în care esența stilului se vrea prinsă în chip cât mai specific și mai precis, Blaga consideră stilul drept cheie de boltă a existenței și culturii umane. Formulări precum „Stilul e un fenomen dominant al culturii umane şi intră într-un chip sau altul în însăşi definiţia ei", „Stilul" e mediul permanent în care respirăm, chiar şi atunci când nu ne dăm seama" (Blaga 2011: 12) sau „Stilul" ni se descoperă în parte ca o unitate de forme, accente și atitudini, dominante, într-o varietate formală şi de conţinuturi, complexă, diversă şi bogată" (Blaga 2011: 23) evidențiază tocmai amplitudinea de perspectivă din care este interpretată problematica stilului.

În al doilea rând, concepția stilistică a filosofului român se desparte radical de cercetările și studiile în care stilul este cercetat ca artefact realizat în chip voit și se întemeiază pe credința că stilul există în orizontul inconștientului, un inconștient semnificat nu ca haos și ca dezordine, ci ca *celălalt tărâm*, „acel secret câmp dinamic subteran, care guvernează geneza stilurilor" (Blaga 2011: 437).

BDD-B381-04 © 2014 Vasiliana '98
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 13:00:26 UTC)

Nu în ultimul rând, pentru autorul *Trilogiei culturii*, stilul nu are caracter monolitic, ci matriceal, natura sa tutelară și tainică fiind reliefată de categoriile abisale, discontinue, sinergice și convergente din care este constituită matricea stilistică.

În interiorul acestui vast cadru de referință, procesele inconștiente care animă geneza stilului nu trebuie confundate cu operația voluntară de recunoaștere a manifestărilor stilului: „Constituirea unui stil, fenomen înscris pe portative adânci, se datorează unor factori în cea mai mare parte inconştienţi, câtă vreme constatarea ca atare a unui stil e o afacere conştiinţei. Producerea unui stil e un fapt primar, asemănător faptelor din cele şase zile ale Genezei; constatarea ca atare a unui stil e un fapt epigonic, de reprivire duminecală. Producerea unui stil e un fapt abisal, de proporţii crepusculare; constatarea unui stil e un fapt secund, încadrat de interesele unui subiect treaz, care vrea simplu să cunoască." (Blaga 2011: 13-14).

„Facerea" stilului și creșterea sa din amurgul inconștientului în răsăritul conștiinței sunt elegant reflectate prin două metafore ale devenirii, *metafora arborelui*[1] și *metafora florii*[2], la care filosoful-poet recurge pentru a sublinia că stilul este liantul între polul umbrit al inconștientului și polul de lumină al conștiinței. Transpus în câmpul rodnic al filosofiei, acest imaginar al lumii vegetale are dublu rol, argumentativ și sensibilizator. Este

[1] „Fenomenul stilului, răsad de seve grele ca sângele, își are rădăcinile implântate în cuiburi dincolo de lumină. Stilul se înfiinţează, ce-i drept, în legătură cu preocupările conştiente ale omului, dar formele pe care le ia nu ţin decât prea puţin de ordinea determinaţiilor conştiente. Pom liminar, cu rădăcinile în altă ţară, stilul îşi adună sucurile de acolo, necontrolat şi nevămuit. Stilul se înfiinţează, fără să-l vrem, fără să-l ştim; el intră parţial în conul de lumină al conştiinţei, ca un mesaj din imperiul supraluminii, sau ca o făptură magică din marele şi întunecatul basm al vieţii telurice." (Blaga 2011: 14-15).

[2] „stilul nu e alcătuit numai din petale vizibile; stilul posedă și rânduri - rânduri de sepale acoperite și un cotor de forme oarecum subteran și cu totul ascuns." (Blaga 2011: 15).

BDD-B381-04 © 2014 Vasiliana '98
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 13:00:26 UTC)

potențată astfel ideea că stilul este elementul primordial din care ia naștere noblețea de spirit a ființei umane: „Stilul, atribut în care înfloreşte substanţa spirituală, e factorul imponderabil prin care se împlineşte unitatea vie într-o varietate complexă de înţelesuri şi forme. Stilul, mănunchi de stigme şi de motive, pe jumătate tăinuite, pe jumătate revelate, este coeficientul prin care un produs al spiritului uman îşi dobândeşte demnitatea supremă la care poate aspira." (Blaga 2011: 11).

Dacă devenirea stilului este situată sub semnul metaforic al vegetalului, în explorarea caracterului tutelar al stilului şi a efectelor pe care acesta le are în planul omenescului sunt angajate alte constructe imagistice de mare impact euristic, *jugul*[3] şi *sigiliul*[4]. Văzut prin lentila acestor irizări figurative, stilul este forța „care ne depăşeşte, care ne ține legaţi, care ne pătrunde şi ne subjugă" (Blaga 2011: 12). Întărirea acestei poziții interpretative se realizează prin invocarea accepțiilor dominante pe care noțiunea de stil le-a avut de-a lungul timpului, pe terenul cercetărilor de filosofie și de estetică.

În viziunea lui Blaga, o primă ipostază semnificativă a stilului a fost cea de factor de natură estetică. Filosoful apreciază că, în conștiința omului european, punerea conceptului de stil în legătură cu opera de artă este o corelație relativ târzie. Ulterior, prin adâncirea și lărgirea cadrului de interpretare, noțiunea de stil a fost acomodată pentru cuprinde un vast și bogat repertoriu de fenomene culturale și, prin această mutație, stilul a primit statut de categorie culturală. Prin urmare, considerarea stilului ca fenomen cultural oglindește faptul că tot mai multe genuri de

[3] „Stilul e ca un jug suprem, în robia căruia trăim, dar pe care nu-l simţim decât arareori ca atare. Cine simte greutatea atmosferei sau mişcarea pământului? Cele mai copleşitoare fenomene ne scapă, ne sunt insezisabile, din moment ce suntem integraţi în ele. Astfel şi stilul." (Blaga 2011: 12).

[4] Reluat cu insistență, termenul *pecete* este valorificat mai ales pentru a fi discutată importanța și efectele de structurare ale categoriilor abisale care alcătuiesc o matrice stilistică.

BDD-B381-04 © 2014 Vasiliana '98
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 13:00:26 UTC)

produse ale activității umane au început să fie subsumate acestei conceptualizări (Blaga 2011: 17). Mai apoi, gânditorii veacului al XX-lea au interpretat stilul ca dominantă pur cognitivă, „prin pervazul căreia sunt privite toate creaţiunile spiritului uman, de la o statuie până la o concepţie despre lume, de la un tablou până la un aşezământ de însemnătatea statului, de la un templu până la ideea intrinsecă a unei întregi morale omeneşti." (Blaga 2011: 18).

Aceste avataruri conceptuale sunt înglobate de gânditorul român în propria viziune asupra stilului. Ca liant între izvoarele misterioare ale inconştientului şi limpezimile delimitative ale conştiinţei, stilul defineşte existența fizică şi metafizică a indivizilor şi comunităților. Coloritul aforistic al acestui crez impresionează prin claritatea şi adâncimea formulării: „omul, manifestându-se creator, n-o poate face altfel decât în cadru stilistic" (Blaga 2011: 12).

Atributele stilului nu sunt fixate în termeni reducționiști, ci ca osmoză a categoriilor constitutive ale matricei stilistice. Întemeierea pe categorii abisale eterogene, „discontinue, sinergic, arhitectonic combinate" îi conferă stilului caracter „cosmoidal". Ca univers întreg, stilul este plăsmuit din concrescența categoriilor alcătuitoare ale matricei sale, o categorie fiind substituibilă prin altele de acelaşi gen. În acest chip, „unitatea de stil nu e un ce absolut", nu se articulează monolitic, ci manifestă „o remarcabilă elasticitate" (Blaga 2011: 457).

Blaga postulează existența a două ipostaze ale stilului, *stilul individual* şi *stilul colectiv*. În privința stilurilor individuale, autorul consideră „un stil nu e individual prin toate categoriile sale abisale", întrucât cele mai importante dintre trăsăturile constitutive sunt de natură colectivă. Dimensiunea colectivă a stilului rezidă în echilibrul tensiunilor dintre categoriile alcătuitoare ale matricei. Mai mult decât atât, planul de referință colectivă nu poate depăşit fără distrugerea unității cosmoidului stilistic: „Nu putem generaliza însă prea mult un stil, fiindcă cu

BDD-B381-04 © 2014 Vasiliana '98
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 13:00:26 UTC)

cât îl generalizăm, cu atât îl restrângem la mai puţine categorii abisale. Or un stil are, precum ştim, caracter cosmoidal, ceea ce înseamnă că trebuie să-l legăm cel puţin de un anume număr minim de categorii abisale. Când reducem stilul şi dincolo de acest minim, nu mai avem de a face propriu-zis cu un „stil", ci doar cu categorii abisale izolate." (*idem*).

Complexul inconştient de factori care configurează structura stilistică a creaţiilor unui individ sau ale unei colectivităţi este numit *matrice stilistică*. În termenii lui Blaga, matricea stilistică „este ca un mănunchi de categorii, care se imprimă, din inconştient, tuturor creaţiilor umane, şi chiar şi vieţii întrucât ea poate fi modelată prin spirit. Matricea stilistică, în calitatea ei categorială, se întipăreşte, cu efecte modelatoare, operelor de artă, concepţiilor metafizice, doctrinelor şi viziunilor ştiinţifice, concepţiilor etice şi sociale, etc." (Blaga 2011: 145).

Întrucât ceea ce se întâmplă în inconştient este de factură colectivă şi anonimă, matricele stilistice rezultate din împletirea diferită a categoriilor caracterizează în grad mai înalt de pertinenţă profilurile stilistice ale comunităţilor decât pe cele ale indivizilor. Filosoful român admite că variaţiile individuale ale matricei stilistice sunt secundare, labile şi accidentale, în timp ce, la nivel colectic, proprietatea definitorie a unei matrice stilistice este stabilitatea.

Înrudită cu perspectiva de tip etnopsihologic, concepţia lui Blaga pune în prim plan faptul că viziunea pe care un popor şi-o formează asupra lumii este rodul intersecţiei şi tensiunii dintre vectorii categoriali ai conştientului şi cei ai inconştientului. Există, aşadar, prin cristalizarea unei matrice stilistice, un stil naţional, înţeles ca ansamblu - „cosmoid", în gândirea lui Blaga – de fascicule de trăsături abisale. Această „ţesătură" orientează identitatea expresivă a tuturor creaţiilor materiale şi spirituale ale unui popor.

BDD-B381-04 © 2014 Vasiliana '98
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 13:00:26 UTC)

Factorii constitutivi ai matricei stilistice sunt timpul, spațiul, valorile pozitive sau negative activ împărtășite într-o comunitate, atitudinea ființei umane față de existență și năzuința formativă (propensiunea omului către formă)[5]. Împreună, acești factori schițează - dacă ar fi să valorificăm un concept al psihologului austriac Karl Bühler - *câmpul deictic* al stilului, adică cercul nevăzut și consimțit de categorii care determină existența culturală a unei comunități (cf. Tabelul 3).

Tabelul 3: Matricea stilistică

Categorii	Ipostaze
spațiul	infinitul, bolta, planul, spațiul mioritic, spațiul alveolar-succesiv ș.a.
timpul	timpul-havuz, timpul-cascadă, timpul-fluviu
accentul axiologic	afirmativ, negativ
cadrul orizontic	anabasic, catabasic, neutru
năzuința formativă	individualul, tipicul, stihialul

Considerat din planul celuilalt tărâm, al inconștientului, „sentimentul spațiului" este elementul constitutiv al matricei stilistice prin care se configurează geografia inconștientă a unei culturi. Examinând orizonturile spațiale ale mai multor culturi, cărturarul stabilește invariante topologice distincte. Culturii babiloniene îi este atribuit *spațiul geminat*, culturii chineze, *spațiul din rotocoale*, culturii grecești, *spațiul sferic*, culturii arabe,

[5] „Matricea stilistică e compusă dintr-o serie de determinante: 1. Orizontul spațial (infinitul, spațiul-boltă, planul, spațiul mioritic, spațiul alveolar-succesiv, etc.). 2. Orizontul temporal (timpul-havuz, timpul-cascadă, timpul-fluviu). 3. Accente axiologice (afirmativ și negativ). 4. Anabasicul și catabasicul (sau atitudinea neutră). 5. Năzuința formativă (individualul, tipicul, stihialul)." (Blaga 2011: 145).

BDD-B381-04 © 2014 Vasiliana '98
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 13:00:26 UTC)

spațiul perdelat, iar culturii populare românești, *spațiul ondulat*. (Blaga 2011: 57, nota 1).

A o doua categorie abisală, timpul, este interpretată prin prisma a trei ipostaze temporale, frumos codificate în *metafore ale curgerii*: timpul-havuz, timpul-cascadă şi timpul-fluviu. Interpretând metaforic enigma timpului, filozoful român consideră orizontul temporal ca intuiţie profundă şi definitorie pentru fiinţa umană. Pentru Blaga (2011: 73-74), *timpul-havuz* este „orizontul deschis unor trăiri îndreptate prin excelenţă spre viitor" , *timpul-cascadă* „reprezintă orizontul unor trăiri pentru care accentul supremei valori zace pe dimensiunea trecutului", iar *timpul-fluviu* „îşi are accentul pe prezentul permanent". Aceste distincţii sugerează că unitatea acestor profiluri temporale este întemeiată pe fundament spaţial.

Ca timp-havuz, viitorul este un timp ascendent, manifestat prin năzuinţa de a urca spre înălţimi. Timp-cascadă, trecutul este un timp descendent, o coborâre în abis. Timp-fluviu, prezentul este un timp orizontal, un timp al echilibrelor, un timp care trezeşte, precum o câmpie, dorinţa de a urca spre vârfurile ascunse ale viitorului, sau de a coborâ în văile adânci ale trecutului. Astfel, geometria timpului este determinată de o şi mai profundă intuiţie a spaţiului. Trăind în timp, fiinţa umană îl recunoaşte ca spaţiu.

Și accentul axiologic e „reflexul unei atitudini inconştiente a spiritului uman" (Blaga 2011: 97). Această categorie oglindește apartenența sau, dimpotrivă, non-apartenența axiologică, valorizarea culturală pe care spiritul uman o atribuie existenței. Dacă, în arta europeană, categoria infinitului pune în valoare o axiologie pozitivă, în arta indiană, scrie gânditorul român, sentimentul dominant al artistului este de retragere din orizontul „ce i s-a hărăzit" (Blaga 2011: 104), accentul axiologic, fiind, în acest caz, negativ.

BDD-B381-04 © 2014 Vasiliana '98
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 13:00:26 UTC)

În strânsă legătură cu axiologia, sensul ce se atribuie vieții e un alt factor constitutiv al matricei stilistice inconștiente. Atitudinea față de existență se fixează fie înspre polul anabasic, al creșterii și înaintării, fie înspre polul catabasic, al neimplicării și retragerii[6], fie să conservă ca neutră.

Delimitările cadrului orizontic explorat de Lucian Blaga au fost reluate, de pe alte poziții conceptuale, în cercetările de poetică a imaginarului literar. Dezvoltată ca reacție față de metodologia structuralistă, considerată prea tehnicistă și rigidă, stilistica și poetica imaginarului au deschis drumuri noi în interpretarea literaturii. Unul dintre reprezentanții de marcă ai noii direcții, profesorul Jean Burgos, consideră că elementul central al operei este imaginea, înțeleasă ca „expresie a unei realităţi nicicând trăite până atunci, netrimițând la nimic anterior ei înseşi şi creatoare a unei ființe de limbaj ce se adaugă realității și făurește un sens" (Burgos 1988: 27). Această definiție surprinde esența imaginii ca manifestare vie a actului de creație, perceput atât ca proces eliberator și întemeietor de sens, cât și ca descătușare a unor intuiții revelatoare. În accepția cercetătorului francez, imaginarul este „un soi de gramatică", „o sintaxă de tip aparte, direct furnizoare de sens" (Burgos 1988: 34) și este generat prin

[6] „Sentimentul, ce-l încearcă europeanul cu privire la destin, e „anabasic". Prin tot ce întreprinde, prin toate creațiile sale spirituale, materiale sau tehnice, occidentalul își satisface acest sentiment anabasic al destinului. Toată istoria europeanului, cu cruciadele și colonizările ei, cu cucerirea elementelor, cu născocirile ei neistovite de stiluri și mode, constituie de altfel o mărturie despre aceasta, o mărturie etalată pe un cuprins transcontinental și cu soroace seculare. Sufletul celălalt, indic, deși desfășurat, nu cu mai puțină exuberanță, într-un orizont tot infinit, ca și al europeanului, își simte sensul mișcării, ca o retragere din orizont. Datorită acestui sentiment, sau mai bine, datorită acestei atitudini, indul se simte permanent îndemnat să nu colaboreze cu steaua vitalității sale. Indul, trăind în lume, se simte tot timpul retrăgându-se sau întorcându-se din ea, adică părtaș la etica non-înfăptuirii. Acesta e sensul pe care inconștient indul îl acordă destinului său terestru; de această atitudine „catabasică" se resimte morala și metafizica sa, arta sa, ba chiar și politica sa." (Blaga 2011: 112).

BDD-B381-04 © 2014 Vasiliana '98
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 13:00:26 UTC)

dinamica constelațiilor de imagini ale operei. Învățatul identifică trei registre de imaginar poetic corelate cu tipuri distincte de atitudine față de timp și cărora le corespund trei tipuri de scriitură, după cum urmează: a) *imaginarul cuceririi*, al revoltei în fața trecerii timpului, este asociat cu prezentul și cu *scriitura revoltei*; b) *imaginarul refuzului*, al retragerii din calea curgerii timpului, este asociat cu trecutul și cu *scriitura refuzului*; c) *imaginarul progresului*, al asumării trăirii în timp, este asociat cu viitorul și cu *scriitura vicleșugului*.

În temeiul acestei clasificări, nu este dificil de observat convergența între imaginarul cuceririi și orizontul anabasic, respectiv între imaginarul refuzului din teoria lui Burgos și polul catabasic din modelul stilistic propus de Lucian Blaga.

În sfârșit, năzuința formativă sau apetitul formei se manifestă în trei tendințe pe care filosoful român le detaliază ca *individualizant*[7], *tipic*[8] și *stihial*[9].

---

[7] „Se ştie îndeobşte că de pildă cultura germană, privită în întregul ei, de-a lungul dezvoltării istorice, manifestă o puternică şi foarte susţinută tendinţă „individualizantă", în tot ce ea a întruchipat şi realizat. Această tendinţă, caracterizând media unei întregi culturi, a suferit când o înteţire, când o slăbire, după epoci şi individualităţi." (Blaga 2011: 121).

[8] „Al doilea mod al năzuinţei formative e tendinţa „tipizantă". Cel mai consecvent realizat este acest mod în vechea cultură grecească. Această tendinţă, cu obârşii pierdute în protoistorie, devine, începând cu timpurile homerice tot mai dominantă, ca să culmineze în timpurile platonice. (...) Plastica divinităţilor ideale, reprezentând tot atâtea tipuri pure, armonic alcătuite, din contururi esenţiale şi din trăsături generice de organică frumuseţe, dar nu mai puţin şi umanul înălţat la putere mitologică, sau acţiunea redând sensul tipic, idealul sporit, al vieţii, din tragedia antică, sau formele arhitectonice, construite sobru şi de-o fină vibraţie, după canon euclidic, ale templelor de pe Acropole, sunt îndeobşte cele mai cunoscute exemple artistice în care s-a întrupat pentru totdeauna năzuinţa formativă tipizantă." (Blaga 2011: 125-126).

[9] „Să trecem la a treia năzuinţa formativă, la tendinţa stihială („elementarizantă", *stoicheion* = concept fundamental). Ilustraţii de primul ordin pentru acest mod ne serveşte arta egipteană sau pictura bizantină. Lucrurile şi fiinţele, închipuite de arta egipteană sau bizantină, ni se înfăţişează în forme mult mai sumare decât sunt formele obţinute prin tipizare. Modul tipizant retuşează organicul, dar nu părăseşte

BDD-B381-04 © 2014 Vasiliana '98
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 13:00:26 UTC)

Pecetea stilistică a oricărei creații este dată de acțiunea categoriilor discontinue din matricea stilistică și această observație de fond ne permite să observăm că matricea stilistică este poarta de trecere dinspre inconștient către coștient, dinspre insondabil către cuantificabil, dinspre abisal către culmile luminate ale spiritului. Cu alte cuvinte, matricea stilistică este dispozitivul secret prin care *inconștientul administrează conștiința* (Blaga 2011: 143).

Predilecția lui Blaga pentru manifestările inconștientului nu a fost, din păcate, continuată în chip convingător în cultura română. Până de curând, când intensificarea preocupărilor de cercetare a imaginarului a revitalizat importanța originalei viziuni a filosofului-poet, edificiul a rămas, din multe puncte de vedere, un proiect filosofic și estetic singular. Prin anvergura cuprinderii, modelul matriceal și multifascicular formulat de Lucian Blaga se constituie într-unul din cele mai importante repere asupra stilului ca fenomen cultural tutelar.

Stilistica integrală. Sub înrâurirea modelelor fondatoare în filosofie și a achizițiilor moderne din alte discipline sociale și umaniste, viziunea lui Tudor Vianu (1898-1964) se afirmă ca moment de vârf în evoluția esteticii românești.

---

zona acestuia. Modul tipizant reduce organismele aceleiași specii la expresia lor ideală, eliminând accidentalul și individualul. Modul tipizant procedează prin eliminarea întâmplătorului și prin accentuarea necesarului generic. Modul stihial forțează până la exces procedeul eliminării și vede necesarul dincolo de ceea ce este generic, în unele aspecte elementare și universale ale lucrurilor. Modul stihial ajunge astfel la forme, care depășesc în întregime organicul, la forme contaminate parcă de natura geometrică a schemelor cristalice, sau de dinamica copleșitoare a unor gesturi demiurgice. Fie că sunt statice, fie că sunt dinamice, aceste forme reamintesc în orice caz numai schematic făpturile și materialitatea de toate zilele. Artistul, acordând un interes foarte zgârcit vizibilului, pare a-și rezerva entuziasmul, în chip precumpănitor, unui principiu invizibil. Artistul face abstracție în redarea lucrurilor de toate însușirile unice și individuale ale acestora, dar în mare parte și de însușirile tipice, de gen sau de specie, ale lor." (Blaga 2011: 127-128).

BDD-B381-04 © 2014 Vasiliana '98
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 13:00:26 UTC)

Savantul român definește estetica ca știință a frumosului artistic. Definiția valorifică distincția între frumosul natural și cel artistic, iar deosebirea dintre cele două specii estetice este evidențiată prin antinomii. Frumosul natural, scrie esteticianul român, „pare a fi un element dat, pe când frumosul artistic este un produs, o operă" (Vianu 2010: 35-36). Aprecierea frumosului natural se întemeiază pe aparență, adică ține de chipul în care un element sau un cadru natural se înfățișează conștiinței unui receptor, pe când frumosul artistic este expresia intuiției și intenției creatoare a artistului. În plus, frumosul natural este *infinit*, înțelegându-se prin acest atribut că natura, în întregul ei, ne apare ca frumoasă, pe când frumosul artistic este *limitat*, în sensul că se manifestă ca produs distinct al unei voințe creatoare.

Vianu tratează problematica frumosului de pe o poziție istorico-antropologică. Astfel, în sfera esteticii sunt cuprinse acele producții ale spiritului uman prin care se generează și se transmite un anumit tip de valoare, *valoarea estetică*: „frumosul artistic este în primul rând una din valorile culturii omenești, alături de valoarea economică și teoretică, politică, morală și religioasă" (Vianu 2010: 42). Arta este o manifestare înaltă a omenescului și aprecierea fenomenelor artistice trebuie să țină seamă de natura raporturilor dintre operă, creator și receptor.

Dezvoltată în orizontul panoramic al filosofiei, estetica lui Tudor Vianu are cel puțin două atribute majore, caracter *integrator* și spirit *rațional*, ambele izvorâte din capacitatea remarcabilă a savantului de a explora unitatea în varietate a valorilor din câmpul sincretic al artelor.

Delimitarea artisticului este realizată prin raportare antinomică la științific. Omul de știință operează cu noțiuni[10],

[10] „Știința nu este altceva decât întreprinderea spiritului care își propune să limpezească și să ordoneze icoana confuză a lumii, așa cum apare ea în mod nemijlocit și naiv în conștiință. (...) Prin legi, clase, tipuri, specii etc., haosul vibrant care apărea mai întâi conștiinței se dispune într-un cosmos în care fenomenele sunt

BDD-B381-04 © 2014 Vasiliana '98
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 13:00:26 UTC)

artistul creează imagini[11]. Antiteza *artistic - științific* este utilă atât pentru a distinge două tipuri esențiale de cunoaștere, *cunoașterea științifică* și *cunoașterea artistică*, cât și pentru a sublinia dubla dimensiune a comunicării umane, rațională, pe de o parte, și imaginativă, pe de altă parte. Cadrul în care se generează și circulă valorile estetice se situează la confluența a două axe, axa obiectivă, evidențiată de triada *materie artistică - operă (formă și conținut artistic) - univers reprezentat* și axa (inter)subiectivă, relevată de trinomul *creator-operă-receptor*.

Pentru a releva cele două axe, profilul estetic al operei de artă este descris din perspectiva unor momente constitutive: *izolarea*, *ordonarea*, *clarificarea* și *idealizarea*, iar clasificarea valorilor estetice este realizată în funcție de patru repere conceptuale: *tip*, *stil*, *domeniu artistic* și *gen*.

În viziunea lui Tudor Vianu, principiile estetice conlucrează, se potențează reciproc și își circumscriu *tipuri artistice* specifice. Tipurile sunt clase logice de valori estetice înrudite și cuprinse în organizarea (structura) operelor de artă pe baza afinităților de formă și de conținut[12] (Tabelul 4), în același tip artistic putând fi incluse „opere aparținând unor artiști sau epoci diferite, ba chiar unor arte felurite" (Vianu 2010: 159).

---

grupate potrivit cu natura lor și se succed după raporturi invariabile. Dar pentru a obține o astfel de icoană ordonată a lumii, știința se hotărăște la un sacrificiu, și anume, la eliminarea caracterului sensibil al lucrurilor, reținând numai trăsăturile lor esențiale și comune. Imaginea este astfel înlocuită cu noțiunea abstractă" (Vianu 2010: 120-121).

[11] „Arta nu lucrează cu noțiuni, ci cu imagini. Chiar atunci când ea trebuie să folosească noțiuni, ca de pildă, în literatură, ele nu sunt decât simple materiale, care prin felul în care sunt compuse ajung să reconstituiască o imagine individuală. Se poate spune în adevăr că arta rămâne în toate împrejurările ordonarea lumii ca imagine." (Vianu 2010: 121).

[12] „Înțelegem deci printr-un tip artistic acea clasă logică în care sunt coordonate toate operele artistice diferențiate analog în structura lor după natura înrudită a valorilor pe care aceasta le cuprinde." (Vianu 2010: 138).

BDD-B381-04 © 2014 Vasiliana '98
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 13:00:26 UTC)

Tabelul 4: Principii estetice și tipuri artistice

Principii estetice	Tipuri artistice		Ilustrări
izolarea	omul	sfântul	mozaicurile bizantine
		nobilul	portretele renascentiste ale gentilomilor și patricienilor
		omul de rând	scenele comune și burlești
	cadrul	transcendent	reprezentările ascendente (perspectiva „de jos în sus")
		imanent	reprezentările în plan (perspectiva „la același nivel")
		natura moartă	reprezentările descendente (perspectiva „de sus în jos")
ordonarea	eleaticul		compozițiile panoramice
	heracliticul		compozițiile „decupate", fragmentare
clarificarea	plasticul		viziune analitică
	pitorescul		viziune sintetică
idealizarea	idealismul		generalul, tipicul, clasicul, universalul
	realismul		particularul, istoricul, sociologicul, exoticul

Izolarea este principiul conform căruia opera de artă „este și trebuie să fie un obiect izolat din complexul fenomenelor care alcătuiesc împreună câmpul experienților practice" (Vianu 2010: 114). În arte există modalități diferite de semnalare a izolării. Tăcerea spectatorilor înainte de începerea unui spectacol, rama unui tablou, soclul unei sculpturi sau pagina de titlu care introduce o operă literară au funcția estetică de a marca despărțirea temporară de real și pătrunderea în lumea fanteziei creatoare. Ca insulă imaginară înconjurată din toate părțile de

BDD-B381-04 © 2014 Vasiliana '98
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 13:00:26 UTC)

realitate (Ortega y Gasset, în Vianu 2010: 115), opera de artă există ca artefact cultural în virtutea convențiilor la care creatorul și receptorul se raportează și pe care le împărtășesc. De exemplu, în creațiile artistice, timpul și spațiul sunt reprezentate convențional și nu se confundă cu timpul și spațiul din planul realității. Dacă timpul real este unidirecțional și unidimensional, timpul artistic poate avea o structură complexă. În numeroase texte literare, cronologia este suspendată iar succesiunea momentelor temporale se supune voinței artistului. În unele creații epice, evenimentele se desfășoară într-un interval foarte mare de timp, în altele, dimpotrivă, curgerea timpului este foarte lentă. Arătând că în universul ficțiunii literare, și nu numai, timpul poate fi comprimat sau dilatat, trebuie să adăugăm că și reprezentările spațiale au arhitecturi complicate. De fapt, urmându-l pe Karl Bühler (2011: 137-157), autorul unui binecunoscut model funcțional al comunicării, nu e greșit să afirmăm că orice cadru artistic oglindește existența unui câmp deictic orientat de imaginație, numit *deixis am phantasma*, cunoscut fiind că, în textele epice, de pildă, timpul, spațiul, discursul și personajele sunt proiecții izvorâte din conștiința creatorului la care cititorul capătă acces, grație forței de evocare și de sugestie a limbajului.

Tipurile izolării sunt solidare cu natura convențională și orientată de imaginație a reprezentărilor artistice.

În mozaicurile bizantine ca și în pictura religioasă medievală, chipurile ființelor sacre sunt figurate în așa fel încât par așezate la o înălțime inaccesibilă, departe de planul existenței reale și de frământările ei, iar cadrul natural în care sfinții sunt înfățișați este, în contrast cu realul, configurat ca lume superioară, de tip transcendent. În eposurile homerice, timpul, spațiul și personajele au nedeterminare legendară, iar acest tip de prefigurare ascendentă dirijează receptorul să coreleze propria condiție umană cu titanismul eroilor conturați ca ființe

BDD-B381-04 © 2014 Vasiliana '98
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 13:00:26 UTC)

superioare. Ceea ce individualizează asemenea ființe ficționale este măreția lor, iar această caracteristică poate fi foarte bine redată în sculptură (Vianu 2010: 138, 142).

Perspectivei ascendente i se adaugă perspectiva în plan, „la același nivel". Portretele renascentiste de nobili sunt compoziții realizate de la nivelul privirii artistului și, în consecință, al spectatorului, ca și cum cel ce privește tabloul este egalul ființelor demn portretizate. Cadrul natural în care ele sunt închipuite nu mai este dominant, covârșitor, ci imanent sensibilității omenești. Pictura impresionistă excelează în a reda naturalul zugrăvit prin prisma stărilor sufletești ale artistului la ale căror rezonanțe vibrează, mai apoi, și sensibilitatea receptorului (Vianu 2010: 139, 143).

În sfârșit, perspectiva descendentă, „de sus în jos", este proprie operelor artistice în care lumea înfățișată de artist pare contemplată de undeva de sus. Protagonistul acestui tip de reprezentare artistică este omul de rând, așa cum o demonstrează pictura naturalistă olandeză și flamandă sau frescele literare ale unor scriitori precum Balzac sau Émile Zola. Cadrul pictural cel mai potrivit cu această viziune estetică este natura moartă, o natură de care artistul se simte detașat și pe care o ia în stăpânire. „Atitudinea omului în fața naturii moarte" – scrie Tudor Vianu (2010: 144) – „este aceea a unui observator atent și curios, minunat de pitorescul lucrurilor mici și banale".

Principiul estetic al *ordonării* presupune „unificare, adică grupare a elementelor disparate în mai multe unități restrânse, subordonate unei largi unități cuprinzătoare. Este evident deci că pentru a avea unitate trebuie să existe o varietate, pe care s-o înglobeze și s-o domine" (Vianu 2010: 121). În pictură, spre exemplu, ordinea și unitatea figurării artistice s-au realizat printr-o bogată paletă de forme și contururi geometrice: triunghi, dreptunghi, cerc, diagonală, curbă ondulatorie ș.a. (pentru detalii, v. Vianu 2010: 122-123). În poezie și în muzică, elementul de

BDD-B381-04 © 2014 Vasiliana '98
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 13:00:26 UTC)

ordonare este ritmul. În arhitectură, sculptură și literatură un element ordonator al structurilor artistice este *motivul*. Fără a extinde numărul exemplelor analizate de savantul român, se cuvine menționat că tipurile artistice subsumate ordonării sunt *eleaticul* și *heracliticul*[13].

Operele de artă care aparțin tipului eleatic „întruchipează întreguri cu un sens deplin și care nu au nevoie pentru a fi înțelese de vreo completare a imaginației privitorului." (Vianu 2010: 146).

Creațiile circumscrise tipului heraclitic nu respectă acest deziderat al totalității, ci, dimpotrivă, potențează decupajul și fragmentarul: „fragmentul care ni se aduce înainte ochilor, ne sugerează, tocmai prin calitatea lui de fragment, caracterul în perpetuă devenire al unei realități heraclitiene." (Vianu 2010: 148). În timp ce compoziția eleatică este o compoziție închisă, compoziția heraclitică este un microcosmos estetic deschis.

Clarificarea este momentul constitutiv al operei de artă prin care se distinge în cunoașterea lumii un conținut *perceptiv* (ceea ce observatorul sesizează) și un conținut *noematic* (înțelegerea pe care o capătă cineva prin actul de observare a lumii). În viziunea lui Vianu (2010: 128), clarificarea incumbă artistului datoria de a înfățișa plăsmuiri clare, bine conturate. În reprezentarea artistică, mijloacele clarificării privesc, îndeobște, 1. dispunerea obiectelor estetice în spațiu, prin recurs la direcții și dimensiuni, 2. evidențierea formelor, 3. individualizarea cromatică sau 4. potențialul de semnificare al limbajului valorificat de artist. Așa

[13] Cei doi termeni au rezonanță culturală clasică. Eleaticul trebuie pus în legătură cu școala filosofică a eleaților, astfel denumită după străvechiul oraș Elea, ai cărei membri susțineau natura imuabilă a existenței, mișcarea și devenirea fiind considerate aparențe iluzorii. Reprezentanții cei mai cunoscuți ai acestei școli presocratice sunt Parmenide și Zenon din Elea. De la numele lui Heraclit din Efes, un alt mare filosof grec presocratic, susținător al muabilității și autor al cugetării „Totul curge, nimic nu rămâne neschimbat", Vianu derivă denumirea tipului heraclitic.

BDD-B381-04 © 2014 Vasiliana '98
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 13:00:26 UTC)

cum pictorul valorifică în chip original și inedit capacitatea de sugestie a culorilor, tot astfel poetul desface limba din chingile deprinderilor de uz cotidian și o împrospătează grație talentului său de a crea asociații surprinzătoare de cuvinte.

Esteticianul român subordonează principiului clarificării două tipuri de viziune, *viziunea plastică* și *viziunea pitorească*, cu motivația că tipul plastic are ca sursă perceptivă simțurile analitice, precum simțul tactil, iar tipul pitoresc își are izvorul în percepțiile sintetice, precum cele oferite de văz. Viziunea plastică ține de imaginarea lumii ca ansamblu de „entități autonome și imobile" (Vianu 2010: 152). Viziunea pitorească are ca resort „un dinamism care nu se solidifică niciodată în forme statornice" (Vianu 2010: 154).

Prin *idealizare*, opera de artă se desprinde de sfera experiențelor comune, „în care orice realitate este legată cu altele", și se situează în *areal*, dincolo de planul lumii fenomenale, în orizontul *aparenței*. Lumea imaginată de artist i se dezvăluie receptorului în idealitatea ei, ca mod de a apărea al lucrurilor (Vianu 2010: 133). Universul artistic este un univers al *mimesisului*.

Tipurile artistice ale idealizării sunt *idealismul* și *realismul*. Estetica idealistă este o estetică a *tipicului* și reține în viziunea artistică aspectele *generale* ale lucrurilor (Vianu 2010: 154-155). Artistul idealist caută să intuiască și exprime corepondența particularului și individualului cu generalul și universalul. Tipurile umane încondeiate în *Caracterele* moralistului francez Jean de la Bruyère (1645-1696) fac parte din tipul idealist. Prin contrast, estetica realistă este o estetică a specificului de un anumit fel (etnic, social, cultural, ideologic) și privilegiază în reprezentare singularitatea, elementul idiosincrasic. Romanele lui Walter Scott sau proza de inspirație istorică a lui Mihail Sadoveanu sunt exemple de realizări estetice ale tipului realist.

BDD-B381-04 © 2014 Vasiliana '98
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 13:00:26 UTC)

Clasificarea operelor de artă în funcție de tipul artistic de care aparțin este numai una din căile ce pot fi urmate pentru a pune în lumină diversitatea valorilor estetice. Cu toate că parametrul structural al tipului artistic favorizează gruparea creațiilor artistice în conformitate cu proprietățile lor formale și de conținut, criteriul respectiv este inoperant dacă se pune în discuție problema valorilor estetice în raport cu identitatea creatorului de artă. Opera de artă nu este un artefact lipsit de atributele umanului, ci una din cele mai reprezentative manifestări ale omenescului. În consecință, noțiunea de *stil* este fructificată de Tudor Vianu tocmai pentru a surprinde dinamica valorilor estetice prin raportare la creatorul lor.

Între *tip* și *stil* sunt stabilite asemănări și deosebiri. Ambele sunt maniere de sistematizare estetică prin care creațiile de artă sunt reunite „după similitudinea structurii lor" (Vianu 2010: 160). Cu toate acestea, asemănările de formă și de conținut estetic dintre opere nu pot fi justificate doar din unghi tipologic, adică prin căutarea caracteristicilor structurale și funcționale comune, ci și prin luarea în considerare a genezei și evoluției structurilor artistice. Prin urmare, criteriul stilistic are multiple implicații estetice întrucât lămurește în ce condiții istorice apare o anumită creație artistică sau se dezvoltă un anumit tip de ideologie estetică și care sunt relațiile dintre valorile estetice care se manifestă în succesiune ori în simultaneitate. Cu alte cuvinte, „tipul este o noțiune sistematică. Stilul este în același timp o noțiune sistematică și istorică" (Vianu 2010: 161). Mai mult decât atât, între cele două concepte operaționale, *tip* și *stil*, se fixează un raport de ierarhizare. Tipul artistic, afirmă Tudor Vianu, este întotdeauna superior distincțiilor individuale sau istorice și are o sferă de cuprindere mult mai întinsă decât cea a stilului, așa că în interiorul unui tip pot fi distinse manifestări stilistice deosebite: „Particularitățile de structură ale dramei lui Shakespeare nu ne îndreptățesc niciodată să vorbim de tipul dramei shakespeariene,

BDD-B381-04 © 2014 Vasiliana '98
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 13:00:26 UTC)

ci numai de stilul ei. Prin stilul ei drama lui Shakespeare este unică. Prin tipul ei, ea aparține, după cum a arătat bine O. Walzel, formei baroce a artei, în care intră nu numai majoritatea operelor de pictură, sculptură și arhitectură din epoca imediat următoare Renașterii, dar și modalități artistice epocal diferite, cum ar fi de pildă goticul flamboyant etc." (Vianu 2010: 160-161).

În lumina acestor considerații, se poate aprecia că tipul este un criteriu de clasificare care surprinde unitatea diverselor realizări estetice, în timp ce stilul scoate în evidență individualitatea în unitate a acestor realizări. Așa cum într-un basorelief figurile compoziției capătă contur numai în măsura în care ele ies în relief din fondul comun, tot astfel stilul reliefează originalitatea valorilor estetice pe fondul unității date de tip.

Arătând că stilul este un criteriu de sistematizare estetică întreţesut în cel tipologic, totuși deosebit de acesta, Vianu formulează o definiție menită să sublinieze dubla factură, istorică și sistematică, a noțiunii la care se referă: „Vom defini stilul: unitatea structurii artistice într-un grup de opere raportate la agentul lor, fie acesta artistul individual, națiunea, epoca sau cercul de cultură. Unitatea și originalitatea sunt cele două idei mai particulare care fuzionează în conceptul stilului." (Vianu 2010: 161).

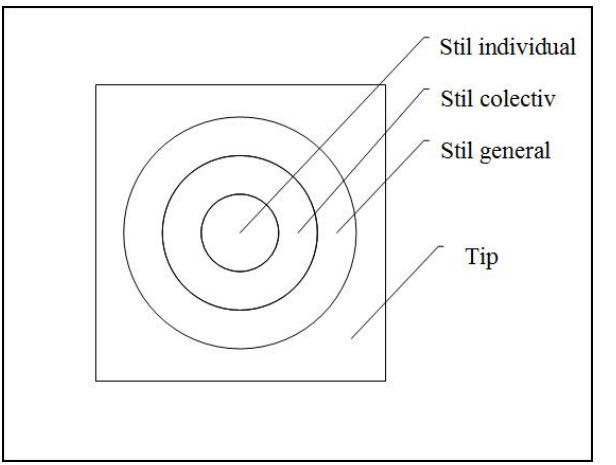
O primă observație legată de importanța acestei definiții are în vedere *perspectiva pragmatică* adoptată de autor. Pe urmele vechilor retori greco-latini care tratau stilul ca manifestare activă a intențiilor unui creator de discurs și asemenea gânditorilor pentru care stilul era emblema unei subiectivități creatoare ce se obiectivează estetic, Vianu problematizează implicațiile de ordin artistic ale stilului prin axare asupra binomului agent (conștiință reflexivă) – operă (obiect estetic).

În al doilea rând, se cuvine să constatăm că în definiție sunt distinse categorii diferite de agenți estetici și, în consecință, categorii deosebite de stiluri. Când agentul estetic este artistul,

BDD-B381-04 © 2014 Vasiliana '98
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 13:00:26 UTC)

nivelul de referință este cel individual. Când acțiunea estetică este corelată cu cercul de cultură, nivelul de referință este cel al grupurilor. Când agentul artistic este epoca sau națiunea, nivelul de referință este cel de ordin general, al climatului dominant sau al întregului popor. Taxonomia avansată de Tudor Vianu este orientată dinspre unic, particular și individual către normativ și general, în câmpul esteticului fiind presupuse trei nivele de relevanță stilistică: *stil individual* (al artistului), *stil colectiv* (al cercului de influență estetică) și *stil general* (al tendințelor estetice, în sens larg). Configurația este redată schematic în Diagrama 1:

Diagrama 1: Nivele de relevanță stilistică în opera de artă



Nu în ultimul rând, definiția subliniază aspectul evolutiv al manifestărilor stilistice. Definit prin intermediul raportului între originalitatea indusă de individualitatea creatoare a agentului estetic și unitatea de structură a operei de artă, orice stil se constituie și evoluează în plan istoric, iar această idee importantă merită reținută pentru că aduce în prim plan *dinamismul* faptelor

BDD-B381-04 © 2014 Vasiliana '98
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 13:00:26 UTC)

de stil. Unitatea dată de tip este rezultatul unei operații de supraordonare statică. Stilul implică o sistematizare dinamică a valorilor estetice.

Tipul și stilul nu sunt singurele sinteze teoretice în artă. Lor li se adaugă clasificarea în acord cu specificul *domeniului artistic*[14] și cu *genul artistic*[15] reflectat de opere, însă aceste ultime două repere fac obiectul unor preocupări de estetică ce depășesc limitele prezentei analize.

Dacă dorim să ne formăm o imagine adecvată asupra stilului ca manifestare plenară, trebuie să completăm contribuțiile lui Tudor Vianu la progresul cercetărilor de estetică cu interesul statornic arătat studiilor de stilistică, mai cu seamă că unii dintre

[14] Clasificarea creațiilor artistice în conformitate cu domeniul de apartenență a condus la propunerea unor taxonomii variate de-a lungul timpului. Lessing, notează Vianu (2010: 162-163), grupează artele după criteriul mijloacelor de realizare și stabilește diferența între mijloacele *fluente* (cuvântul sau sunetul) și cele *stabile* (masa, linia, volumul sau culoarea). Pe baza mijloacelor de realizare estetică, artele se împart în *succesive* (poezia și muzica) și *simultane* (arhitectura, desenul, pictura, sculptura). Întrucât această clasificare are neajunsuri (pentru detalii, v. Vianu 2010: 163), cercetătorii fenomenelor estetice și-au îndreptat atenția spre clasificarea propusă de Immanuel Kant. Kant, comentează Tudor Vianu (*idem*), „a avut mai întâi ideea de a propune o clasificare a artelor după elementul expresiv pe care fiecare din ele îl dezvoltă cu precădere, și a face din aceste elemente factorul integrant al feluritelor clase artistice. Într-o expresie completă se pot distinge în adevăr conținutul intelectual transmis prin *cuvânt*, *gestul* spațial care îl însoțește și figurează și *tonalitatea* sau *modulația* care traduce mai cu seamă acompaniamentul lui sentimental. *Artele cuvântului* sunt pentru Kant poezia și elocința. În grupul *artelor gestului* sau figurative intră arhitectura, sculptura, pictura ca artă a desenului, arta grădinilor și decorația de toate categoriile. Printre *artele tonalității* trebuie în fine distinsă muzica și pictura ca artă a coloritului". Dificultatea de a despărți cu claritate artele în condițiile în care ele se împletesc și se contopesc unele cu altele a favorizat un alt tip de proiect, al unificării artelor.

[15] Teoria genurilor a suscitat mult interes mai ales pentru că în această dezbatere au fost angajate două viziuni, *statică*, conform căreia genurile artistice sunt „modele eterne și imuabile ale operelor de artă" (Vianu 2010: 167), și *evolutivă*, conform căreia „genurile sunt produse istorice, și ca atare capabile să se transforme sau chiar să dispară" (*idem*).

BDD-B381-04 © 2014 Vasiliana '98
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 13:00:26 UTC)

exegeții operei învățatului român au apreciat că stilistica este, în concepția autorului la care ne referim, „o estetică evolutivă", conturată „prin prisma valorilor estetice ale expresiei lingvistice" (Țarălungă 1984: 181). Această judecată, în esență justă, poate fi însoțită de observația că profilul enciclopedic al formației lui Vianu a imprimat studiilor sale de stilistică caracterul unor investigații de adâncime, integrative, în care au fost angajate cunoștințe din mai multe arii de cercetare umanistă: estetică, filosofie, istorie culturală, lingvistică, teorie și critică literară, psihologie și sociologie.

În cercetarea stilistică, Vianu adoptă o poziție științifică de tip idealist. Argumentând că cercetarea stilistică depășește cadrele propriu-zise ale esteticului și că sfera de preocupări a stilisticii înglobează toate faptele de stil[16], indiferent dacă valoarea lor expresivă este sau nu este de factură estetică, savantul român afirmă că stilistica este o disciplină lingvistică și precizează că analiza valorilor stilistice din limba întrebuințată ca mijloc de comunicare cotidiană și interpretarea valorilor expresive din operele literare nu pot fi altfel înțelese decât ca forme de studiu lingvistic (Vianu 1957: 127 ș.u.).

Consecvent cu viziunea exprimată în *Estetica* sa, anume că delimitarea valorilor estetice se întemeiază pe principiul *originalității în unitate*, cercetătorul demonstrează că și faptele de limbă purtătoare de valori stilistice sunt manifestări ale dualismului *subiectivitate-obiectivitate*.

În limbă, afirmă Vianu (1968: 48), sunt active două forțe primare, aflate în unitate dialectică. Una obiectivează comunicarea și facilitează înțelegerea între indivizi, cealaltă pune în valoare atitudinea subiectivă a fiecăruia dintre protagoniștii comunicării față de universul (real sau imaginar) la care vorbitorii

[16] „Faptele de stil (...) sunt acele fapte de limbă care adaugă *comunicării* unei știri *expresia* reacțiunii individuale a autorului comunicării față de știrea comunicată" (Vianu 1968: 41).

BDD-B381-04 © 2014 Vasiliana '98
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 13:00:26 UTC)

se referă. „Cea dintâi precizează înțelesul cuvintelor, fixează accentuările, intonațiile, formele și construcțiile corecte, adică înlesnește în toate felurile comunicarea; cealaltă, îmbogățește zona expresivă a comunicărilor, le face mai apte nu numai de a transmite știrile despre anumite stări de lucruri, dar și despre chipul le vede și le simte acel care vorbește, produce adică fapte de stil" (*idem*). Cele două forțe, numite și *intenții ale limbajului*, stau în raport de cooperare și de inversă proporționalitate. Forța care facilitează comunicarea este denumită intenție tranzitivă, iar forța care îmbogățește zona expresivă a comunicării este denumită intenție reflexivă (Vianu 1968: 32-35). Prin conjuncția celor două forțe, cine vorbește „comunică" și „se comunică".

Când tranzitivitatea crește, se diminuează forța reflexivității și scade potențialul expresiv al comunicării. Fapte din limbajul științific precum teoremele matematice, legile fizice sau formulele chimice sunt eminamente noționale. Absența zonei lor expresive semnalează că subiectivitatea celui ce realizează comunicarea este irelevantă față de adevărul prins în enunț sau în formulă. Dimpotrivă, scăderea tranzitivității unei comunicări poate determina o creștere a potențialului ei expresiv. Operele literare și alte acte de limbaj animate de energii subiective sunt dominate de forța reflexivității.

Cele două intenții ale limbajului guvernează identitatea stilistică a oricărei comunicări lingvistice. Nucleul comunicării este alcătuit din structuri cu valoare tranzitivă (obiectivă, noțională), în timp ce zona expresivă este formată din structuri cu valoare reflexivă (subiectivă, figurativă). Pe de o parte, faptele de stil sunt generate de opoziția între elementele nucleului și cele ale zonei expresive. Pe de altă parte, valorile stilistice sunt create prin constrastele fertile dintre constituenții zonei expresive.

De exemplu, titlul unuia din romanele lui Max Blecher, *Întâmplări din irealitea imediată*, atrage atenția prin ineditul asocierilor sintagmatice. Componenta deictică conturată de

BDD-B381-04 © 2014 Vasiliana '98
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 13:00:26 UTC)

adjectivul *imediată* este, în mod obișnuit, circumscrisă *realității*, nu *irealității*, deoarece adjectivul indică, prin sens, o proximitate legată de un „aici și acum”, semnalând astfel că ceva e pe cale de a se *real*-iza. Solidaritatea cu realul este susținută și de sfera semantică a substantivului *întâmplări*. În mod obișnuit, o *întâmplare* este ceea ce se petrece la un moment dat.

Prin recurs la un termen de contrast, subtantivul *irealitatea*, scriitorul suspendă orizontul realului sugerat de cei doi termeni, substantivul *întâmplări* și adjectivul *imediată*. Întâmplările care urmează să i se dezvăluie cititorului nu se mai *real*-izează în planul evenimentelor și experiențelor familiare, ci în cadrul imaginar al unei irealități „vecine”, pe care scriitorul o concepe ca univers-oglindă al unei conștiințe scindate. Interpretarea este susținută și de contrastul expresiv dintre planul formei și planul conținutului. Analiza sintactică a titlului relevă că, în plan formal, substantivul *întâmplări* figurează ca regent și grupul prepozițional *din irealitatea (imediată)* ca structură subordonată, dar, în planul înțelesului, elementul tutelar este sensul termenului *irealitatea*, atât semnificatul cuvântului *întâmplări* cât și cel al indicatorului adjectival de proximitate (*imediată*) fiind înglobate în cuprinderea semantică a elementului tutelar. Prin aceste răsturnări este chestionată însăși esența și autenticitatea trăirii. Care dintre lumi este mai credibilă, realitatea sau irealitatea ?

Dominat de forța reflexivă a metaforizării, titlul singularizează opera și călăuzește pătrunderea cititorului în creația artistică.

În actul lingvistic, valorile stilistice care atestă existența unei zone expresive variabile de la o comunicare la alta sunt mărci ale subiectivității unui agent care comunică și se și comunică, dar nu este mai puțin adevărat că vitalitatea procedeelor stilistice este condiționată și de eficiența activității de receptare. În studiul intitulat „Atitudinea stilistică” (1958), Vianu problematizează importanța capacității și abilității receptorului de a înțelege o

BDD-B381-04 © 2014 Vasiliana ’98
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 13:00:26 UTC)

comunicare și de a-i sesiza nuanțele expresive. Complexul de stări și atitudini angajate în procesul de receptare dezvăluie „poziția spirituală a ascultătorului sau cititorului îndreptată asupra notelor însoțitoare ale oricărei comunicări orale sau scrise" (Vianu 2010: 36).

Pentru a întregi tabloul acestei prezentări, dubla identitate estetică a stilului - factor de sistematizare artistică și de reflectare a schimbărilor cultural-istorice - este particularizată pe terenul cercetărilor de stilistică lingvistică ca tensiune rodnică între unitatea (tranzitivitatea) și originalitatea (reflexivitatea) comunicativă. Stilul se manifestă ca ansamblu de opoziții expresive[17] și, în planul actului de comunicare, este fațeta dinamic-subiectivă a interacțiunilor dintre protagoniști.

[17] „Trebuie să adăugăm și că elementele de stil ale limbii generale apar întotdeauna într-un anumit sistem, vădesc anumite legături între ele. Un subiect vorbitor nu folosește de obicei oricare elemente ale limbii, din tezaurul ei de cuvinte, forme și construcții, ci pe acelea care se compun între ele într-o anumită unitate, prin care se manifestă o anumită atitudine a acelui care vorbește față de obiectul comunicării sale. Tot astfel și acei ce scriu se mențin în unitatea unei anumite structuri lingvistice cu coloratură stilistică." (Vianu 1957: 143).

BDD-B381-04 © 2014 Vasiliana '98
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 13:00:26 UTC)