

RESTITUIRI

IDEILE ESTETICE ALE LUI TITU MAIORESCU*

LICU POP

II.

Am încheiat în paginile de mai sus un capitol al esteticii maioresciene, acela în care se lămurește autonomia și specificul atitudinii estetice. Această atitudine s-a caracterizat ca o „emoție impersonală”. Față de viața practică sau activitatea intelectuală, ea s-a definit ca „uitare de sine” (dezinteresare), libertate, „repaos intelectual”, gratuitate („nobilă inutilitate”). Și această eliberare, această „înălțare impersonală” o săvârșește opera de artă, fiindcă lumea ei e ideală, e adică reflexul unei lumi închipuite, e „ficțiune ideală”, și fiindcă contemplarea ne înalță peste lumea fenomenală a individualului și particularului, în aceea pură a universalului, a esențelor ideale, a ideilor platonice. Din aceeași înțelegere a trăirii estetice decurg și raporturile artei cu morala, apoi cu modalitatea etnică, precum și cu creatorul (structura sufletească a creatorului).

În studiul său de îndrumare în poezie de la 1867 („O cercetare critică”), întemeindu-se „pe cunoscuta dezbinare între minte și inimă”, T. Maiorescu trasa o linie de demarcație între „obiecte ale simțământului sau pasionale” și „obiecte ale rațiunii reci sau logice”, deci între știință și artă: între adevăr și frumos. Deosebirea între adevăr și frumos este următoarea: „adevărul cuprinde numai idei, pe când frumosul cuprinde idei manifestate în materie sensibilă”. Chiar în decursul studiului citat și apoi în altele, următoare acestei date, Maiorescu își va completa (sau preciza) gândirea, subordonând „ideea” sentimentului, întru cât rolul ideilor „este de a servi de prilej pentru exprimarea simțământului și pasiunii, tema eternă a frumoaselor arte” (pag. 35); sau cum va scrie mai târziu, obiectul poeziei este „ideea emoțională ... în forma frumosului” (vol. III, pag. 141).

Astfel, estetica lui Maiorescu definind frumosul ca idee manifestată în materie sensibilă, distinge între o *condiție materială* și o *condiție ideală* a poeziei sau, cu terminologia consacrată: între *forma* și *fondul* (conținutul) poeziei. Studiul lui Maiorescu de la 1867 este contemporan cu marea dezbateră din estetica apuseană dintre „*conținutiști*” (idealiști) și „*formaliști*”.

* Continuare din *Cercetări filosofico-psiologice*, anul IX, nr. 1, 2017.

La orice operă de artă deosebim: 1. *materia* din care s-a plăsmuit obiectul, adică piatra, culorile, sunetele etc. (materialul și senzațiile izolate ce le primim de la acest obiect)¹; 2. *forma*, adică gruparea, ordonarea elementelor compunătoare; și în fine 3. *conținutul (fondul)*: idei, semnificații, sentimente. Sensul noțiunilor de „formă” și „conținut” ce-l folosim aci este cel în genere acceptat, sensul popularizat; însă – după cum observă Croce – un deplin consens în această materie e departe de a se fi stabilit, unii numind „formă” ceea ce alții înțeleg prin „conținut”. Așa, pentru Schiller, forma e o energie estetică asemenea celei morale și intelectuale; ea e totul în artă și „taina adevăratului artist este darul lui de a birui materia prin formă (den Stoff durch die Form vertilgt)”; pentru Herbart, forma e înveliș ce împodobește un conținut, iar pentru italieni e activitate expresivă, putere reprezentativă sau imaginativă, energie formativă. Hegel numește formă ceea ce pentru Schiller e materie (Stoff)² etc.

Care este cuprinsul acestor două noțiuni în estetica lui Maiorescu? (Să nu pierdem din vedere că el se preocupă mai mult de condițiile poeziei lirice și rareori de artă în general.) Problema formei, „condiția materială” a poeziei, e la criticul nostru o preocupare de *material*. În acest fel se și pune problema de la primele rânduri ale celui dintâi al său studiu de estetică, unde se întrebă: care este „materialul sensibil al poetului, fără de care nu poate exista arta?” Materialul poeziei – căruia în pictură îi corespund culorile, în muzică sonorile etc. – sunt imaginile sensibile, pe care cuvintele trebuie să le trezească în fantezia noastră. Dar cuvintele așa cum le folosim obișnuit (în știință sau în vorbirea de toate zilele) nu mai au această virtute de a evoca impresii sensibile, spune Maiorescu, fiindcă din trebuința de a „se întinde peste mai multe sfere și cuprinde cunoștința a tot mai multe obiecte de același fel”, ele au devenit tot mai abstracte și reci. De aceea, poetul trebuie să sensibilizeze din nou gândirea, cu ajutorul epitetelor, metaforelor, personificărilor; gândirii, ce odinioară avea trup și suflet, dar acum „și-a păstrat numai sufletul, un suflet rece și logic, oglindă credincioasă a rațiunii omenești”, poetul trebuie să-i „resusciteze în imaginația auditorului trupul evaporat din vechile concepțiuni de cuvinte”³.

Așadar, toată grija poetului, din punct de vedere formal, se încheie în această preocupare pentru materialul poeziei, „forma sensibilă corespunzătoare” ideii. În partea a doua a studiului de la 1867, vorbind de „condițiunea ideală” a poeziei, introduce câteva considerații care mi se par a fi mai degrabă de domeniul formei. Sunt aci enunțate câteva reguli privitoare la *compoziția* unei poezii, „calități ideale”

¹ V. Basch: *Essai critique sur l'esthétique de Kant*, pag. 272 (ed. din 1896).

² B. Croce: *Esthétique comme science de l'expression...*, pag. 311. Iar la pag. 16-17 scrie: „... lorsque par *matière* on a entendu l'émotionnalité non élaborée esthétiquement, *les impressions*, et par *forme* l'élaboration, l'activité spirituelle, *l'expression*, notre pensée ne peut être douteuse ... Dans le fait esthétique l'activité expressive ne s'ajoute pas au fait des impressions, mais celles-ci sont élaborées et formées par elle ... Le fait esthétique est par la *forme*, et rien autre que forme. Il résulte de là que le contenu n'est pas quelque chose de superflu, qu'il est au contraire le point de départ nécessaire du fait expressif; mais que des qualités du contenu aux qualités de la forme *il n'y a pas de passage*”.

³ Vol. I, pag. 17.

decurgând din natura psihologică a afectelor, din unele caracteristici ale emoției: poezia e o *structură* în care proporția între idei, sentimente și cuvinte e bine cumpănită; emoția se-nalță pe o curbă suitoare spre momentul culminant (și coboară apoi repede spre deznodământ). Farmecul sau chiar ființa poeziei e în funcție de *felul* de prezentare al simțămintelor: „Simțământul care-i servește de fundament l-am putut avea toți: gradul intensității lui, *forma și combinațiunea* sub care se prezintă sunt originale și proprii ale poetului” (*Critice* I, pag. 50).

Pentru aceste considerații, cred că, în cazul lui Maiorescu, e bine să rămânem la prima lui terminologie (el însuși n-a rămas): „condiția materială” și „condiția ideală”, întru cât aceste noțiuni nu se acoperă perfect cu cele uzuale; sau măcar să nu pierdem din vedere această diferență.

Cerința aceasta, atât de esențială în estetica lui Maiorescu, după care limbajul poeziei trebuie să fie plastic, e o concepție transmisă de Antichitate. Se citează astfel cunoscuta expresie horatiană „ut pictura poesis”, după înțelesul căreia poezia trebuie să evoce sensibil, ca și pictura. Cred că această înrudire între pictură și poezie se poate explica, pentru Antichitate, pe temeiul „*mimesis*”-ului clasic, după care arta imită natura: „Omnis ars naturae imitatio est”, spunea Seneca (Ep. LXIV). Această evocare sensibilă a naturii (această „imitare” deci) o face imaginea poetică. De aci preocuparea lui Aristotel (în *Poetica* sa) de imagini și metafore, care dau contur sensibil gândirii.

Stăpânit de această viziune clasicistă, Maiorescu n-a luat mai deloc în considerare un alt mijloc tot atât de prețios pentru poeți: valoarea muzicală a cuvântului.

„Sonul literelor nu are să ne impresioneze ca ton muzical, ci mai întâi de toate ca un mijloc de a deștepta imaginile și noțiunile corespunzătoare cuvintelor, și unde această deșteptare lipsește, lipsește posibilitatea percepțiunii unei poezii”^{*},

stă scris chiar pe prima pagină a studiului său din 1867. Asupra acestei teme vom reveni mai jos, cu unele considerațiuni noi.

Se știe cât de exigent a fost criticul nostru în privința formei, acel „farmec al limbajului, semnul celor aleși”; și cu toate că, în genere, poziția sa e aceea de dreaptă măsură între „conținutiști” („idealiști”) și „formaliști”, pasaje singulare par a-l apropia mai mult de cei din urmă. După definiția sa, frumosul se naște odată cu „forma sensibilă” în care se-nvestmântă ideea cea comună științei și artei. Iar „mult discutata originalitate a poetului” stă în vestmântul sensibil cu care e-nvelită ideea („subiectul poeziilor, impresiunile lirice, pasiunile omenești, frumusețile naturii sunt aceleași de când lumea”).

„Cuvântul poetului stabilește un raport până atunci necunoscut între lumea intelectuală și cea materială și descoperă astfel o nouă armonie a naturii.”⁴

* Această „înțelegere a poeziei ca experiență vizuală” a fost depășită de lucrările unor esteticieni mai noi: Th. A. Meyer și M. Dessoir (contemporani totuși lui Maiorescu, fiindcă au scris după 1900), după care răsunetul sentimental al limbajului nu e neapărat dependent de valoarea lui plastică. Vezi T. Vianu: *Arta și frumosul*, pag. 159 și urm.

Întrupate în forma artei, simțirile efemere ale unei inimi pline

„intră într-o lume unde timpul nu mai are înțeles” ... „forma trece neatinsă peste valurile timpului”^{5**}.

*

**

Trecem la „condiția ideală” a poeziei. Conținutul poeziei (ca și al oricărei arte) este ideea, ideea pe care o întâlnim și în domeniul intelectual (în știință), numai că în artă ea se înfățișează în aparență sensibilă. Termenii, cum s-a recunoscut cu ușurință, sunt hegelieni. Mai târziu, într-un articol de polemică cu Gherea⁶, ideea e înțeleasă ca un prototip, ca o idee platonice, pe care artistul (și cel ce contemplează) o intuiește dincolo de mărginirea obiectului individual.

Dar Maiorescu nu s-a încumetat prea mult pe acest drum ce duce spre o înțelegere epistemologică a artei (după Schopenhauer, intuițiile artei constituie modul cel mai adecvat de cunoaștere), ci în cuprinsul aceluiași studiu de la 1867 se îndreaptă – fără de nicio punte de înțelegere – către psihologism, făcând din cuprinsul poeziei (din „condițiunea ideală”) un conținut sentimental⁷:

„ideea sau obiectul exprimat prin poezie este totdeauna un simțământ sau o pasiune ... tema eternă a frumoaselor arte”.

Rolul ideilor devine acum un prilej pentru exprimarea sentimentelor, astfel că, după o definiție ulterioară, frumosul este „idee emoțională ... în formă sensibilă”⁸.

Din această concepție psihologistă asupra artei (care atribuie acesteia un conținut sentimental) decurg două consecințe și câteva norme pentru poezie. Întâia consecință: arta vorbește tuturor conștiințelor, este înțeleasă de toți, fiindcă simțămintele, pasiunile sunt comune tuturor oamenilor și sunt interesante pentru toți:

„Ceea ce separă pe oameni deolaltă este cuprinsul diferit cu care și-au împlinit mintea: ceea ce-i unește este identitatea mișcărilor de care se pătrunde inima lor.”⁹

Tot asemenea, opera de artă „va frânge valul timpului”, căci pe când interesele din sfera științei sau vieții practice sunt vremelnice („ceea ce ... este interesant astăzi

⁴ *Critice* I, pag. 30.

⁵ *Ibidem*, pag. 174.

** Asupra înțelesului ce au noțiunile de materie și formă în articolul său despre „Literatura română și străinătatea” am atras atenția mai sus; acolo materia este subiectul, adică tot cuprinsul operei ce ține de specificul etnic, iar forma e însăși realizarea estetică, acel element de universalitate ce transfigurează conținutul particular și specific, făcând din el un bun cultural comun pentru toată omenirea. Suntem aci în domeniul teoriei culturii și al criticii pe care Maiorescu o făcea culturii românești a timpului său.

⁶ Vol. III, „Contrașicri” (din 1892).

⁷ Vezi și T. Vianu: „T. Maiorescu, estetician și critic literar” în *Viața Românească*, nr. 4 din 1940.

⁸ Vol. III, pag. 141.

⁹ *Critice*, vol. I. pag. 36.

nu a fost interesant ieri și nu mai interesează mâine”), simțămintele și pasiunile sunt aceleași de când lumea și, îmbrăcate în forma nepieritoare a artei, vor vorbi la fel și generațiilor viitoare.

A doua consecință ce decurge din faptul că un simțământ, o pasiune formează conținutul artei, este următoarea: arta dă sufletului nostru liniștea contemplativă și un repaos intelectual. Ceea ce se explică astfel: emoțiile fiind acte de sine stătătoare în viața sufletească, „au o naștere și o terminare pronunțată, au un început simțit și o catastrofă hotărâtă și sunt dar obiecte prezentabile în forma limitată a sensibilității”¹⁰. Prin această limitare la un întreg sieși suficient (ideea „mărginită în forma sensibilă a frumosului”), arta ne sustrage de la înlănțuirea nesfârșită și trudnică a nexului causal proprie activității științifice, după cum ne sustrage și finalității nepotolitei activități practice.

Iată dar aci un mod nou de a explica acel caracter autonom și dezinteresat al artei. În altă parte se făcea (după cum am arătat mai sus) prin transpunerea din realitate în lumea ficțiunii ideale, prin înălțarea impersonală a celui ce contemplă, într-o lume privită *sub specie aeternitatis*. Din două părți ajunge deci Maiorescu aci: o dată pe calea filosofiei idealiste (jalonată de platonicianul Schopenhauer) și a doua oară pe calea mai terestră a esteticii psihologice.

Trebuie să atragem atenția asupra unei inversări de termeni pe care am operat-o în raționamentul lui Maiorescu. Noi am prezentat universalitatea valorii estetice (în spațiu: arta vorbește tuturor conștiințelor; în timp: arta e nemuritoare), liniștea contemplativă, repaosul intelectual... ca pe niște consecințe ce decurg din faptul că fondul (cuprinsul) artei sunt sentimentele, pasiunile. Ordinea aceasta e mai conformă cu caracterul pozitiv al unei estetici colorate psihologic. La Maiorescu însă ordinea e inversă: el stabilește mai întâi dogmatic caracterele contemplației estetice, după care conchide că arta *trebuie* să-și ia ca temă pasiunile, sentimentele, fiindcă numai ele pot fi tratate estetic – datorită acelor caracteristici mai sus amintite.

„Prin urmare, ea nu-și poate alege obiecte care se țin de domeniul ocupațiilor exclusive, precum sunt cele științifice, fiindcă acestea rămân neînțelese pentru marea majoritate a poporului, ci este datoare să ne reprezinte simțăminte și pasiuni.”¹¹ „De aceea, ea este datoare să ne îndrepteze spre simțăminte și pasiuni.”¹²

E învederat caracterul dogmatic al esteticii maioresciene – caracter ce n-a scăpat neobservat de contemporanii săi, care i-au făcut din aceasta o învinuire (vezi polemica lui cu Gherea). E acesta un caracter inerent esteticii metafizice din care se inspira Maiorescu, cea estetică „von oben”, căreia un Gustav Fechner avea să-i opună drumul invers al unei estetici din jos (von unten).

Am anunțat mai sus că din această concepție psihologistă a artei decurg și câteva norme ce privesc conținutul, „calitățile ideale” ale poeziei.

Aceste reguli decurg din însăși natura sentimentelor. Maiorescu stabilește trei caracteristici principale ale afectelor, din care, paralel cu ele, derivă trei norme.

¹⁰ *Ibidem*, pag. 38.

¹¹ *Critice I*, pag. 35.

¹² *Ibidem*, pag. 38.

Prima caracteristică e aceasta: „O mai mare repejune a mișcării ideilor”... sub stăpânirea emoției, o „prodigioasă sumă de idei ne pot străbate mintea”. De aci reiese regula ca poezia să provoace „o mișcare abundentă a gândirii”, să ne dea „cele mai multe idei în cel mai scurt timp”; proporția între idei și cuvinte trebuie bine cumpănită, „cu orice înmulțire de cuvinte să se înmulțească în aceeași proporție și suma de idei”, păstrându-se „raport precis între cuvânt și gândire”.

Pentru a promova „mișcarea abundentă a gândirii”, poezia trebuie să fie sugestivă, să deștepte „idei de ale noastre proprii ... alături de cuvintele poetului”, să dea „un îndemn gândirii”, lăsând „liber șirul reprezentărilor să se dezvolte în conștiința cititorului după propria sa individualitate”¹³.

A doua caracteristică a afectului: sub imperiul sentimentelor, lucrurile gândite capătă o înfățișare nouă și dimensiuni neobișnuite.

„Micul cerc al conștiinței intelectuale se preface în linte microscopică și, privite prin ea, toate senzațiunile și toate ideile momentului apar în proporțiuni gigantice și sub culori neobișnuite.”¹⁴

Această nouă caracteristică a emoției explică exagerarea obiectului poeziei în personificări ce par nereale (exagerare ce trebuie ținută însă „în marginile frumosului”, adaugă imediat clasicul Maiorescu); în artă, adevărul e subiectiv și poezia nu trebuie judecată cu măsura obișnuită a realității.

Această „condiție ideală” cere alegerea cu grijă a obiectului poeziei, poezia trebuie să ne ridice peste viața de toate zilele, să ne înalțe într-o sferă mai distinsă:

„obiectul poeziei este o idee care, fie prin ocaziunea, fie prin energia ei, se distinge și se separă de ideile ordinare, înălțându-se peste sfera lor”¹⁵.

De aci idealismul pe care arta îl introduce în existența de toate zilele. Adevărul artistic

„prescrie (poetului) să-și întrupeze în forma poetică numai acele simțăminte adevărate care se disting prin noblețea lor și, introducând o suflare de idealism în existența de toate zilele, sunt demne de a manifesta o subiectivitate de om”¹⁶.

Cea de a doua regulă a poeziei privitoare la conținut repetă deci adevărul elementar că poezia exprimă „o subiectivitate de om”, că „adevărul artistic e un adevăr subiectiv” (pag. 53), deci nu copie a realității, ci viziune artistică.

În al doilea rând și pentru același motiv, plâsmuirea poetului se prezintă cu un plus față de „figurile banale și seci ale vieții” – sau cum spune Meumann, realizarea artistică trebuie „să fie tocmai potențarea obișnuitului, depășirea searbădului intelectual”^{*}.

¹³ *Ibidem*, pag. 49.

¹⁴ *Ibidem*, pag. 40.

¹⁵ *Ibidem*, pag. 50.

¹⁶ *Ibidem*, pag. 53.

* E. Meumann: *Sistemul esteticii* (trad. I. Gabrea), pag. 172.

Realitatea apare accentuată în expresia poetică, și această plinătate izvorăște din căldura sentimentului ce vivifică plămuirea poetului. Dar această plinătate, lămurită aci sub latura psihologistă a esteticii maioresciene, se explică și din celălalt unghi de vedere, al aspectului metafizic al aceluiași sistem estetic: dincolo de vălul fenomenelor, poetul țintește spre esențe, spre prototipuri, spre *Ideea* platonice, fiindcă „obiectul încetează acum de a fi individual mărginit și devine tip, se înfățișează *sub specie aeternitatis*”.

În al treilea rând, poezia se situează la un alt nivel de viață, de distincție și noblețe, „introducând o suflare de idealism în existența de toate zilele” – ceea ce însemnează că, totuși, estetica maioresciană are și un colorit etic; ceea ce apare și mai clar din această laudă adusă poeziei populare:

„în cugetul poporului ... germinează și poate prinde rădăcină dezvoltarea celor mai curate și alese simțăminte omenești” (vol. III, pag. 339).

De altfel, însuși faptul de a face din contemplație un act de intuire a „Ideilor” implică de la început o înrudire cu morala, căci „Ideea” e însăși perfecțiunea – și perfecțiunea nu poate fi lipsită de niciuna din valorile umane. La Platon, între ideea de Bine și sistemul Ideilor era un raport de subordonare a acestora, Binele fiind „soarele lor inteligibil”.

A treia caracteristică privește procesul de desfășurare a emoției: „O dezvoltare grabnică și crescândă spre o culminare finală”. Credincioasă acestui caracter al sentimentelor și pasiunilor, poezia trebuie să fie organizată astfel ca intensitatea emoției să urmeze o scară urcătoare, să aibă o „gradație ascendentă”.

„Poezia ... are cu necesitate un punct de culminare, în care se concentrează ideile ei și pe lângă care toate celelalte expresii erau ... oarecum trepte de înălțare; și, desigur, strofa în care culminează poezia este cea dintâi care s-a înfățișat în fantezia poetului în momentul concepțiunii și pentru răsărirea căreia poetul a compus pe celelalte; ea este esența, este fapta poeziei și totdeauna măsura pentru efectul ce-l produce”^{*}; de la ea atarnă lungimea sau scurtimea lucrării, de la ea și tonul în care este concepută¹⁷.

**

Am urmărit până acum aspectul dual al frumosului în estetica lui Maiorescu, inclus în definiția „idee învelită în formă sensibilă” sau „idee emoțională în formă sensibilă”. După cum am anunțat undeva mai sus, revenim cu unele reflecții asupra raportului dintre acest cuprins și forma poeziei, și anume între natura acestui cuprins, idee sau sentiment, și întruparea acestui conținut în forma sensibilă (plastică) și muzicală.

În domeniul artei, poezia se pare a fi arta cea mai complexă. Învecinată mai cu toate artele, ea are câte ceva din fiecare; nu ca o acumulare, ci ca elemente ce se depășesc într-o sinteză nouă. În poezie s-ar înfăptui așadar, mai deplin ca oriunde,

* Încercări contemporane nouă – acele „poeme într-un vers” – au crezut că „fapta poeziei” poate „răsări” și fără aceste trepte pregătitoare.

¹⁷ *Critice* I, pag. 64.

acea armonie a facultăților sufletești în care Immanuel Kant, acest întemeietor al esteticii moderne – și după el atâția din cei ce se preocupă de problema artei – vede una din trăsăturile caracteristice ale frumosului.

Poezia e de natură afectivă, dar e și idee, deci și operă logică, folosind ca înveliș sensibil când mijloacele de expresie ale picturii, când pe cele ale muzicii.

„Art architectonique, elle n’assemble pas les pierres, elle construit les phrases sonores à l’aide d’intonation et de syllabes et, en faisant défiler la courbe du vers, scandé par le rythme, elle est ... à la fois un art pictural, un système de sonorités et une œuvre logique.”¹⁸

Poezia e aspirație muzicală și plastică; limbaj intelectual, limbaj emoțional, spune H. Delacroix.

„Le plaisir poétique ... c’est d’abord le plaisir d’une forme rythmique par la répartition des quantités et des accents, le plaisir d’une suite mélodique par le jeu des timbres; et enfin et surtout le plaisir de couler un sens dans ces formes et de figurer par elles une signification à la fois logique et affective. Le plaisir poétique, c’est donc avant tout de construire, sur les éléments que je viens d’énumérer, l’exacte figuration sensible d’une réalité spirituelle.”¹⁹

De aceea și pentru Hegel poezia e arta supremă „ce depășește și îmbină” pe toate celelalte. În opera de artă desăvârșită, îmbinarea e o nouă armonie, dar rețeta celei mai bune dozări o deține numai geniul creator.

De o asemenea sinteză (armonie) nu era străină, în preocupările ei teoretice, nici Antichitatea clasică. Deși expresia horatiană „ut pictura poesis” pare a face din poezie o soră bună a picturii, deci o artă al cărei obiect este evocat în aparența lui sensibilă, totuși se căuta să se adauge versului și dulceața muzicii; și aceasta nu numai printr-o întovărășire exterioară între poezie și cânt (liră, flaut), ci această îmbinare între plastică și melodie trebuia s-o înfăptuiască înseși cuvintele. Astfel, în *Poetica* sa, Aristotel recomandă poeziei o „limbă înfrumusețată”, prin care înțelege, pe lângă „ornamente artistice” – care plasticizează – și „melodie”²⁰.

Peste veacuri, clasicismul mai nou, acela al lui Boileau, nu pierde din vedere valoarea sonică a poeziei:

„Il est un heureux choix de mots harmonieux.
Fuyez des mauvais sons le concours odieux:
Le vers le mieux rempli, la plus noble pensée
Ne peut plaire à l’esprit, quand l’oreille est blessée.”²¹

De acest cristal cu multiple fațete, poezia, după timpuri, unii au fost atrași mai mult, sau aproape exclusiv, de una sau alta din aceste străluciri: de valoarea plastică

¹⁸ V. Feldman: *L’esthétique française contemporaine*, pag. 98.

¹⁹ H. Delacroix: *Psychologie de l’art*, pag. 412, 413.

²⁰ După R. Teodorescu: *Aristotel ca teoretician estetic*, pag. 77 și 78.

²¹ Boileau: *L’art poétique*, chant premier.

sau cea muzicală a cuvântului, de cuprinsul emoțional sau de cel intelectual, astfel că echilibrul a fost rupt de mai multe ori într-un sens sau altul.

Pentru Schopenhauer, arta are o funcție epistemologică, oferind cea mai înaltă, cea mai adecvată cunoaștere a Ideii, prin intuiție. Unii poeți cred că poezia câștigă în demnitate când ea îmbracă un cuprins filosofic²². Pe de altă parte, cu simbolismul, ființa poeziei nu se adâncește în subiectivitate și sentiment?

Revenind la Maiorescu, ne amintim că el definește frumosul ca idee, luată uneori în sens platonian-schopenhauerian (în faza din urmă a gândirii sale, mai ales) sau identificată alteori cu sentimentul, pasiunea; această idee e încorporată în formă sensibilă, este evocată plastic.

Cred că s-ar putea face unele apropieri. Pentru cei ce definesc frumosul ca idee și atribuie artei o funcție de cunoaștere (Hegel, Fr. Th. Vischer, Schopenhauer), în chip firesc acest cuprins se revelează în forma plastică; poezia se apropie adică de pictură. Astfel, Schopenhauer: fiindcă Ideile sunt, prin excelență, intuitive, ele nu pot fi revelate prin conceptele abstracte legate de cuvinte, ci poetul trebuie să îmbine astfel cuvintele încât să apară concretul, după cum chimistul, combinând lichidele transparente, ajunge să obțină precipitatul solid²³. Iar muzica, după același, lipsită de aceste mijloace de sensibilizare, nici nu mai revelează Idei, ca artele reprezentative, ci în ea se întrupează direct însuși principiul irațional al lumii.

Îndepărtându-se de acea temelie a realităților luminoase, inteligibile ale conștiinței, poezia va căuta să-și apropie o altă formă, pe care va simți-o ca mai proprie. Cu mișcarea romantică, acele stăvilare ce dăduseră poeziei un caracter larg omenesc, rațional, deci obiectiv și universal, sunt înlăturate și poezia este inundată de subiectivism și emotivitate. E, în această privință, un proces continuu de adâncire și rafinare până la mișcarea simbolistă, trecând prin scurta reacțiune a poeziei „imposibile” și statuare a „Parnasului”. În cursul acestui proces, poezia renunță la concretul, definitul plasticului și apelează la mijloacele de expresie ale unei arte de interioritate, care este muzica.

Cum în orizontul culturii spiritul nu însumează fragmente eterogene, ci tinde spre viziuni unitare, arta înregistra prefacerile din spiritul epocilor. Astfel, poezia mai nouă, de care am amintit mai sus, nu mai năzuiește să fie expresia unui univers luminos, inteligibil, în care, în genere, nu mai crede. Realitățile metafizice și temeliile sufletului purtau acum alt nume: voința oarbă, elan vital, inconștient, instinct etc., și de ele te apropie mai bine acea artă care se acomodează mai bine cu imprecisul, vagul, artă mai în măsură să pătrundă în regiunile profunde și obscure ale sensibilității²⁴.

²² Je dois à mon éducation scientifique et à ma passion pour la philosophie un ardent désir de faire entrer dans le domaine de la poésie les merveilleuses conquêtes de la science et les hautes synthèses de la spéculation moderne” – spunea S. Prudhomme.

²³ A. Schopenhauer: *Le monde comme volonté et comme représentation* (trad. franceză de A. Burdeau, ed. VII, tom. I, pag. 253–254. Pentru Hegel, frumosul e „*das sinnliche Scheinen der Idee*”; iar pentru hegelianul Fr. Th. Vischer: „*Das Schöne ist die Idee in der Form begrenzter Erscheinung*”.

²⁴ Louis Reynaud: *La crise de notre Littérature*, pag. 208.

Însuși Schopenhauer, filosoful romantismului, recunoștea muzicii o asemenea cale regală: pe când celelalte arte intuiesc Idei, prime obiectivări ale voinței, care este sâmburele metafizic al universului, muzica, deplin neatârnată de lumea fenomenală, coboară direct în acel miez al realității și ne dă de-a dreptul sufletul fără corp. De aceea:

„În muzică e un nu știu ce inefabil și intim; ca o icoană a paradisului, ea ne apare atât de apropiată și totuși etern depărtată; ea e o icoană de lumină și totodată atât de nelămurită; și aceasta fiindcă ea coboară până la mișcările cele mai ascunse ale sufletului, dezrobite acum de existența exterioară ce le schimbă forma și natura.”²⁵ „Și astfel lumea ar putea fi privită ca o întrupare a muzicii, tot așa ca și o încarnare a Voinței.”²⁶

Și pentru simboțiști – urmașii romantismului – muzica e arta cea mai aptă să ne sugereze misterul lucrurilor, inexprimabilul sufletesc. De aceea, poezia va trebui să-și apropie cât mai mult graiul muzicii. Poezia nouă trebuie să fie:

„Ennemie de l’enseignement, de la déclamation, de la fausse sensibilité, de la description objective...
Ainsi, dans cet art, les tableaux de la nature, les actions des humains, tous les phénomènes concrets ne sauraient se manifester eux-mêmes: ce sont là de simples apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec les Idées primordiales”,

scrie manifestul școlii simboliste din 1886.

„De la musique avant toute chose” spune și Paul Verlaine în Arta sa poetică; iar Mallarmé năzuiește după poeme care să fie muzică verbală, fără preocupare de sensuri inteligibile²⁷. Poezia se golește astfel de sensuri intelectuale, iar forma de plasticitate în care poezia se încorporează în chip firesc.

Dacă revenim acum la Maiorescu și-l considerăm în lumina celor de mai sus, poziția lui e bine determinată. El rămâne la concepția clasică, după care forma poeziei e în primul rând încorporare sensibilă, ca pentru ochi: *ut pictura*. Maiorescu a avut în față poezia lui Eminescu, despre care a scris și la 1872, când geniul poetului răsărea în primele lui mari poezii, precum și la 1889, când creațiunea înceta, prin moartea poetului. Vag despre „farmecul limbajului, semnul celor aleși” scria la început și aproape la fel de largi generalități despre „armonia, uneori onomatopoetică” a versului eminescian va scrie și la 1889, în acel articol în care va stăruia mai îndelung asupra bogăției de idei emoționale, ce „deschid așa de des orizontul fără margini al gândirii omenești”, despre „emoțiunea lui” în care ne regăsim pe noi, despre „darul (poetului) de a deschide mișcării sufletești cea mai largă expresie”; iar ca frumuseți formale, criticul va stăruia asupra măiestriei rimei eminesciene.

Și totuși, cu firească spontaneitate, geniul lui Eminescu descoperise fondul muzical al graiului nostru. Era acea „formă nouă” în care poetul avea să toarne „limba veche și-nțeleaptă” – farmec poetic căruia, cu-n termen venetic, i se mai spune acum și „poezie pură”. Acest tainic acord între conținutul pasional al poeziei și muzica versului

²⁵ A. Schopenhauer: *loc. cit.*, pag. 275–276.

²⁶ *Ibidem*, pag. 274.

²⁷ L. Reynaud, *loc. cit.*, pag. 179.

critica noastră îl va observa abia mai târziu, dacă nu mă înșel, începând cu Ibrăileanu. Revin apoi, mai în treacăt sau mai stăruitor, asupra acestei probleme și alții... Și totuși e locul de unde trebuie să începem a pune problema – spune dl Suchianu²⁸.

La capătul discuției de față, încheiem cu o concluzie: când poezia devine conștientă că este purtătoarea unui conținut emoțional – în filosofie cu Kant, în literatură cu romanticii – procesul amintit mai sus va merge destul de departe, fiind firesc a se căuta mijloace noi de exprimare.

Am văzut locul unde a rămas Maiorescu, fiindcă el n-a renunțat să înțeleagă „condițiunea ideală” a poeziei ca Idee gândită metafizic, platonician – deși o identifica uneori cu „simțământul, pasiunea”. Pentru aceeași situație într-o atitudine clasică, el n-a putut primi sugestiile poeziei noi din Occident. Mai receptivi au fost însă poeții noștri, ceea ce e și natural – dovedindu-se de astă dată criticul mai refractar decât artistul, adică tocmai altfel de cum afirmase criticul Maiorescu.

*

**

Încheiem capitolul de față cu o ultimă considerațiune asupra legăturii dintre fond și formă. În scrierile sale de îndrumare în domeniul artei, Maiorescu transpunea la noi – sub o formă destul de elementară – o mare și mult dezbătută problemă, actuală pe atunci în estetica apuseană: problema acelei dualități a formei și conținutului („Gehaltsaesthetik” și „Formaesthetik”), față de care se luau poziții diferite, parțiale și exclusiviste sau de sinteză a pozițiilor contrarii. După cum – undeva mai sus – am observat în treacăt, linia generală a esteticii lui Maiorescu este aceea de dreaptă măsură între „formaliști” și „conținutiști”. Uneori, pasaje izolate îți dau impresia că te îndepărtezi de această linie de echilibru, dar oscilația e părelnică, încât nu poate înrăuri caracterizarea noastră. Asemenea pasaje pot fi, bunăoară, acestea: „frumosul fiind tocmai exprimarea unei idei în formă sensibilă” ... *noutatea și originalitatea poetului stă în „vestmântul sensibil”* cu care o învelește și pe care îl reproduce în imaginația noastră”; în altă parte, vorbind de „condițiunea ideală”, se învestea cu aceleași calități de noutate și originalitate *felul de prezentare al conținutului: „gradul intensității, forma și combinațiunea sub care se prezintă (sentimentele) sunt originale și proprii ale poetului”*²⁹. Cum spuneam în altă parte, Maiorescu introduce printre calitățile de fond însușiri din categoria formei (unitate, gradație, conciziune).

Pe baza textelor maioresciene, putem conchide că pentru esteticianul nostru raportul este o intimă întrepătrundere a celor două aspecte ale artei. Și în această privință el rămâne deci hegelian. Filosoful german, concepând frumosul ca o revelație a ideii în sensibil, prin acest idealism concret – cum îl numește [Eduard von] Hartmann – deținea o poziție de sinteză între idealismul abstract și formalismul estetic. Ceea ce Hegel spunea despre adecvata întrupare a unui cuprins ideal în forma sensibilă în cazul artei clasice constituia pentru adeptul său român un ideal al artei în genere:

²⁸ În *Viața Românească*, nr. 5, anul 1940.

²⁹ *Critice I*, pag. 50.

„... arta are misiunea de a înfățișa ideea în formă sensibilă și pentru intuiția imediată ... ea își trage valoarea și demnitatea din corespondența și unitatea dintre idee și forma ei; înălțimea și excelența artei, potrivit conceptului ei, se măsoară cu gradul de intimitate și unire în care idee și formă par topite laolaltă”³⁰.

III.

Apariția lui Titu Maiorescu în procesul culturii noastre răspundea unei finalități istorice. Asemenea apariții sunt socotite ca providențiale, dacă se ia aminte la oportunitatea sosirii lor, la binele ce-l fac în timpuri de impas; ele rămân totuși în ordinea pozitivă a faptelor, condiționate de anumite stări de lucruri.

După o perioadă de diletantism, de romantism și adolescență culturală, trebuia – într-o cultură viabilă – să vie una de luciditate și limpeziri, de autocritică și adâncire. Cuvântul lui Maiorescu avea să stingă multe entuziasme și trebuia să ruineze unele deșarte autorități... să exercite o „critică judecătorească”. Misiune ingrată, de aceea fu contestat, hulit... acceptat – după cum și viitorimea și-l va apropia și respinge, fiindcă așa cum revin anotimpurile, și spiritul unui popor oscilează între epoci de adolescență spirituală, când înfloresc credințe și entuziasme, și epoci de luciditate, când se leagă rodul. N-am asistat și noi acum în urmă – în epoca noastră, înclinată ca și atunci spre iluzie, când, ca și atunci, liniile de demarcație ale clarității încep a se învălmăși din nou – la o nouă controversată apreciere a personalității lui Maiorescu?

„Clasic constituit sufletește”, Maiorescu a încercat – cum spune dl Murărașu³¹ – clasicizarea vieții noastre publice și culturale”. El se străduia să readucă în matca naturală a firii poporului nostru acea „pătură suprapusă”, mică minoritate de politicieni și „intelectuali”, din care un lustru de civilizație apuseană făcuse niște deșădăcinați.

Într-o epocă în care energiile – unele foarte mari, ca de pildă aceea a lui Hașdeu – se cheltuiau în risipă pe atâtea direcții, niciuna urmărită perseverent până la capăt, forța lui Maiorescu o făcea tocmai structura unitară și armonică a personalității sale. Ea înfățișa soliditatea caracterelor clasice.

Venind timpul să vorbim despre clasicismul lui Maiorescu, trebuie să începem cu însăși personalitatea sa, fiindcă pentru el clasicismul n-a fost o simplă formulă literară, ci o atitudine de viață.

De la viziunea clasică la cea romantică, întâlnim două înțelegeri deosebite ale noțiunii de persoană, ale idealului despre om. După concepția romantică, accentul cade pe *natura omului, pe geniul moștenit*. De aceea romanticii și-au exprimat adesea puțină încredere pentru formarea omului prin mediul educativ. Așa, pentru Rousseau „omul e bun de la natură”; iar filosoful Schopenhauer contestă puterea formativă a educației. Și aceasta pentru faptul că, după romantici, omul e o individualitate ireductibilă, esența personalității fiind acel substrat voluntar, rebel față de reguli și norme, determinat iremediabil prin însuși actul existenței sale. Piscurile de umanitate, geniile, sunt născute, nu făcute, ele sunt însă izvor de creație culturală.

³⁰ Folosim textul în trad. dlui T. Vianu: *Dualismul artei*, pag. 18.

³¹ D. Murărașu: *Istoria literaturii române*, pag. 257.

Cu viziunea clasicistă s-a împăcat o altă concepție despre valoarea educației, deci despre oportunitatea *formării* omului. Prin educație se determină individul prin elementul preponderent al specificului omenesc: rațiunea. Scopul educației e o eliberare a rațiunii din om, de sub apăsarea patimilor și instinctelor. În fine, clasicismul pune problema formării armonice a persoanei; de unde neturburata constanță a acesteia, egalitatea cu sine, caracterul de exemplaritate și prestigiul de care s-au bucurat întotdeauna aceste exemplare de umanitate.

„Însemnările zilnice” ale lui Titu Maiorescu ne-au revelat un om mult deosebit de cel închipuit de noi. Tot acel cumpăt, acea biruitoare seninătate nu i-au venit „de la natură”, ci sunt opera unei îndelungi formări de sine. Personalitatea sa, atât de echilibrată, de rațional centrată, e încununarea unei stăruitoare lupte a rațiunii cu o natură adeseori plină de turbure afectivitate. De aceea, peste acest material sensibil al omului „de la natură”, personalitatea sa e o construcție ideală³².

Acum, când știm câte patimi au fost învinse în inima sa pentru ca statuia sufletului său să se mențină în conture de ideală demnitate umană, întâmpinăm cu o altă înțelegere aforisme ca acestea:

„Oare pâraul de la munte ar fi așa de limpede și voios dacă n-ar fi *rece*?”

sau:

„Toți fotografiile din orașele cele mari au locuința împărțită. Jos, la catul întâi, e casa lor privată: element teluric, gospodărie, strigăt de copii. Sus, la catul al V-lea, se află salonul de sticlă pentru lucrarea fotografică: transparent, în aer liber, plin de razele luminii. Clădească-și fiecare, deasupra vieții de toate zilele, catul al V-lea”;

precum și acesta:

„Arta vieții? Rezervă, discrețiune, cumpătare, în genere negațiune, în rezumat abnegațiune.”³³

Maiorescu a fost „rece” și „distant”. S-a scris atâta despre marea depărtare dintre apolinicul Maiorescu și zbuciumatul Eminescu. N-ar fi oare timpul să se vorbească și de anumite „afinități electice”? Nota caracteristică a sufletului marelui poet a fost „seninătatea abstractă”, spunea Maiorescu. Cât adevăr e în această caracterizare ne-o pot mărturisi poeziile de apogeu ale lui Eminescu (ne gândim, spre exemplu, la „Luceafărul” sau Glossa”). Pe când seninătatea rece a celui dintâi părea o dominantă sufletească venită de la naștere (fiindcă personalitatea lui se cristalizase devreme și fiindcă în această „personalitate” s-a înfățișat el totdeauna lumii, deși sub o aparență de seninătate se ascundeau uneori adevărate tragedii lăuntrice), în opera lui Eminescu transpare toată evoluția sufletului său până la acel liman de resemnată seninătate; zbuciumat Luceafăr și el, pelerin mai întâi pe drumurile pasiunii, cucerește mai apoi înțelepciunea pentru sine și rămâne „nemuritor și rece”, sau pentru alții și scrie aforisme în versuri:

³² Vezi și Al. Dima: *Afinități electice: T. Maiorescu și Goethe*, pag. 23 și 24.

³³ *Critice II*, „Câteva aforisme”, pag. 281 și 294.

„Nu spera și nu ai teamă

Tu rămâi la toate rece!”

Și atunci, dacă amândoi au urcat spre aceeași culme de înțelepciune, de seninătate rece, mai e potrivit cu adevărul să punem între ei o prăpastie?*

Capitolul de față, consacrat aspectelor clasice ale esteticii maioresciene, a fost de mai multe ori anticipat în paginile noastre de mai sus. Cum nu vom relua acum acele considerațiuni, facem convenita trimitere la ele.

Pentru arta clasică, Maiorescu nutrea un adevărat cult. Când, la 1872, prezenta contemporanilor un poet nou, „poet în toată puterea cuvântului”, el consemna printre darurile poeziei lui Eminescu (a căruia ivire o veste) și „iubirea și înțelegerea artei antice” – „lucru rar între ai noștri”; când „exagerările bolnăvicioase ale fanteziei lui Petrino” păcătuiesc împotriva seninătății artei, Maiorescu „este silit a protesta” împotriva acestor încălcări ale „marginilor frumosului”:

„Arta e senină, trebuie să rămână senină, chiar când exprimă disperarea ... Să nu uităm antichitatea binecuvântată.”³⁴

Cu câțiva ani mai înainte (la 1863) Maiorescu prefața Anuarul Gimnaziului din Iași cu o dizertație în care exprima aceeași prețuire pentru cultura antichității: ea „ne deschide un câmp întins pentru activitatea rațiunii” și ne „supune totodată sub legea naturii lucrurilor sau a adevărului”; e prielnică înălțării impersonale, pentru că ne eliberează de nefericita mărginire egoistă a individualismului:

„Și de aci provine impresia de repaos și mărimă ce ne-o produce antichitatea, parca dintr-un râu turburat intrăm în oceanul limpede”.

Arta este, în concepția lui Maiorescu, terenul unei trăiri clasice. Activitatea științifică (și cu atât mai mult cea practic-utilitară) se caracterizează prin ceea ce Schopenhauer spunea despre etern neistovita dorință. Activitatea științifică „nu are nicăieri repaos și niciodată sfârșit ... nicio limită eternă nu ne oprește, dar etern ne oprește o limită”. Ea ne angajează deci pe o „linie infinită a timpului”³⁵. Nu ne vorbește de aci acea sete de infinit a sufletului romantic (acel suflet „faustic” a căruia dimensiune – spune Spengler – este spațiul infinit)?

* Aproximarea e mult mai mare. „Însemnările zilnice” ne relevă și alte asemănări. În gândurile, în atitudinile adolescenței lui Maiorescu găsim unele din trăsăturile mari ale psihologiei marelui poet. Ar fi să simplificăm prea mult lucrurile ca să vedem în ele numai manifestări tipice ale oricărei adolescențe ce iese din comun; aceeași sete de absolut, urmată de pesimismul avânturilor înfrânte (vezi, spre ex., pag. 84–85); iar gândul morții, atât de prezent în poezia lui Eminescu, nu i-a bătuit numai adolescența aceluia, ci și anii „cumpănitei” sale maturități: „1856, 1866, 1876 – 20 de ani petrecuți cu conștiință de sine... Ce-mi poate oferi nou viața?... *Cine a agonisit în sine indiferența morții a-ncheiat socotelile cu viața*” (*Însemnări zilnice*, pag. 260).

³⁴ *Critice I*, pag. 193.

³⁵ *Critice I*, pag. 38.

Alta e misiunea artei:

„În mijlocul fluctuațiunii perpetue ... arta se stabilește ca un liman de adăpost spre a reda inteligenței agitate o liniște salutară.”³⁶

Arta este „o mângâiere binefăcătoare”; „lumea fericită a artei”, spune și altă dată Maiorescu (*Critice I*, pag. 174.) Uneori pare că ne aflăm în preajma „catharsis-ului” anticilor:

„în emoțiunea lui (a poetului Eminescu) își regăsesc emoțiunea lor ... el ... are mai ales darul de a deschide mișcării sufletești cea mai clară expresie ... Această scăpare a suferinței mute prin farmecul exprimării este binefacerea ce o revarsă poetul de geniu asupra oamenilor ce-l ascultă”³⁷.

Arta eliberează de acea agitată aspirație spre infinit, fiindcă ne înfățișează „o idee mărginită” în forma sensibilă a frumosului. Manifestând astfel „idei cu început și cu sfârșit”, ea dă sufletului „liniștea contemplativă și un repaos intelectual”. E ușor de recunoscut aci *limita* clasică „obiectul finit”, simbolul viziunii antice.

Sentimentele („condiția ideală” a poeziei), cu toată forța lor explozivă, se captează în forma sensibilă, se închid în materialitatea ei rotunjită și finită. În redarea lor pe treptele „gradațiunii ascendente”, biruie iubirea de simetrie. Sentimentul, sculptat în forma sensibilă, stă acum în fața noastră ca o statuie antică, în conture armonioase.

Din condiția acestui întreg limitat, care își ajunge sieși („simțămintele și pasiunile sunt acte de sine stătătoare în viața sufletească”³⁸), decurg atâtea trăsături ale operei literare: convergența diversului spre unitate, ordonarea simetrică și ierarhică, bogăția internă condensată (conciziunea) etc.*

Din sentimentul acestei limite derivă și acea discrețiune în exprimarea pasiunilor, acea prosciere a oricărui exces turburător, față de care forma ar rămâne neîncăpătoare. Ce simțământ are un caracter mai exploziv ca patriotismul? Exprimarea lui în poezie trebuie însă menținută „în marginile frumosului”. Elogiind poezia patriotică a lui Octavian Goga, Maiorescu spunea:

„Dar unde se vede arta scriitorului nu este în patriotismul simțit, ci în manifestarea lui menținută în dreapta măsură a frumosului ... cu cât expresia e mai măsurată, cu atât impresia e mai adâncă.”³⁹

Opera clasică e un mic cosmos în care sentimentele se aliază cu înțelegerea („ideea emoțională” a lui Maiorescu), sensibilul se întrepătrunde cu raționalul, „fondul” corespunde organic cu „forma”. În această plăsmuire armonioasă își vestește biruința un suflet ce a învins bogăția anarhică a elementelor; e chipul

³⁶ *Ibidem*, pag. 37.

³⁷ *Critice III*, pag. 141 și 142.

³⁸ *Critice I*, pag. 38.

* Aceleași cerințe formale sunt implicate și în concepția că obiectul artei e ideea platonice, aceasta fiind prin excelență ordine, claritate.

³⁹ *Critice III*, pag. 299–300.

armoniei umane imprimat materiei. În ea și-a găsit împăcarea omul și lumea; de aceea radiază atâta echilibru și seninătate.

Asemenea plăsmuire nu mai cere nimic timpului, ea nu cunoaște această dimensiune. Pentru clasici, arta e de domeniul intemporalului. (Romanticii sunt aceia care au trecut-o în rândul valorilor relative – vezi prefața la *Cromwell* a lui V. Hugo.) De aceea, ea nu clădește cu materia efemeră a individualului și particularului. Lumea ei e lumea eternă a substanțelor, „ideilor”, prototipurilor.

„Forma ei – spune și Maiorescu – trece neatinsă peste valurile timpului ... în lumea fericită a artei, timpul nu mai are putere și nu mai are înțeles și cine, înălțat în sfera ei, a știut să plăsmuiască forma frumoasă, acela desigur, dar numai acela a ajuns pe calea nemuririi.”⁴⁰

După cum înlătură vălul înșelător al fenomenelor, arta eliberează și de rețeaua intereselor practice, care ne leagă de imediat și trecător. Ca să „frângă valul timpului”, poezia nu trebuie „expusă vicisitudinii mobile a zilnicelor interese”; de unde „uitarea de sine” ... „înălțarea impersonală”. Eliberat de asupra nevoilor, sufletul senin poate contempla lumea formelor nepieritoare.

Această evadare din captivitatea subiectivității noastre și acea înălțare peste lumea fenomenală dau artei clasice în primul rând un caracter de idealitate, de aspirație după frumosul ideal:

„Dispoziția poetică înalță peste sfera de toate zilele” ... „într-o sferă mai distinsă” (*Critice I*, pag. 59 și 54);

arta introduce

„o suflare de idealism în existența de toate zilele” (pag. 53);

poezia lui Naum

„poartă semnul unei înălțimi ... la care ridică și pe cetitori ... acea curată aspirare ideală ce pururea l-a însuflețit”.

În același timp, acea înălțare îi conferă și un caracter de largă obiectivitate, de largă umanitate. Romantismul e în esență individualism, deci subiectivism. „Lumea este reprezentarea mea” e cea dintâi propozițiune din opera capitală a lui Schopenhauer, din care se desfășură cu strictețe logică tot aspectul romantic al operei sale. Din individualismul romantic, un individualism acut și deci dezlăsat, decurge, spre pildă, sentimentul incompatibilității cu lumea și deci al singurătății, al nevoii de refugiu (refugiu în lumea visului deformant, în cea fantastică a basmului, în trecut...); din același individualism, preferința pentru lirism, căci e o mărturisire neîmpiedicată și neocolită a sufletului. Arta poate luneca spre hermetism, căci își socotește istovită misiunea în simpla mărturisire de sine, fără preocuparea de fenomenul socializării.

„Turmentul” romantic, problematizarea, toate din sentimentul dizarmoniilor lăuntrice, pentru că sufletul nu-și mai simte unitatea interioară a eului, această unitate

⁴⁰ *Critice I*, pag. 174–175.

implică permanență, deci structură, un anumit grad de impersonalizare. Individualismul acesta e în permanentă revoltă contra regulilor, contra oricărei uniformități. Impersonalei rațiuni el preferă imaginațiunea, pentru libertatea și culoarea ei subiectivă.

Dar nu vrem să facem aci o analiză a romantismului. E de ajuns atât, pentru a-l opune obiectivității clasicismului.

Clasicismul e larg umanitar, fiindcă urmărește tipicul, generalul omenesc. E obiectiv, căci e supus la obiect. Pentru antici, arta e „mimesis”; „omnis ars naturae imitatio est”, spunea și Seneca, sau pentru a da încă un exemplu, iată și îndemnul horatian: „Ficta, voluptatis causa, sint proxima veris” (o „imitare” însă nu a simplei aparențe înșelătoare, pentru care fapt o condamnă Platon, ci arta e căutătoare de esențe). De aci și naturaleța, firescul. Iată aceste caractere recomandate de Maiorescu.

Despre caracterul obiectiv, adânc omenesc al poeziei populare:

„Ceea ce abundența tristeții sau bucuriei i-a scos din adâncul inimii sale” (inima poetului țaran) „nu este niciodată al lui; în toate inimile își află un răsunet și la toate le devine o proprietate: fapta lui devine fapta lor, el însuși pierde necunoscut ... din poezia lui îți vorbește însăși durerea și însăși bucuria, dar nu un individ care suferă, un individ care se bucură. Însă tocmai acesta este semnul adevăratei poezii”⁴¹...

Despre eroul romanului va spune, într-un articol de mai târziu, că din limitele de clasă socială și din acelea ce i le pune apartenența la o anumită naționalitate

„se înalță din strâmtoarea timpului și a spațiului spre o simțire universal omenească”⁴²;

relevând meritele poeziei lui A. Naum, Maiorescu formulează totuși unele rezerve:

„Da, opera d-tale nu este din acele ce se impun atenției obștești. Cadrul arhaic al multor poezii ale d-tale, felul rafinat de religiozitate și de melancolie al mai tuturor se adresează la un gen restrâns de cititori; abat poezia de la calea cea mare a emoțiunii generale și etern omenești, o duc pe poteca unor predilecțiuni prea individuale, și chiar cei ce te urmează cu plăcere pe acest drum se opresc uneori mirați de cotiturile lui.”⁴³

Pentru adevărul și firescul (natureleța) creației literare, Maiorescu s-a pronunțat și *explicit* de câteva ori.

„Adevărul artistic e un adevăr subiectiv” spune Titu Maiorescu. Dar subiectivitatea aceasta nu e subiectivitatea romanticilor, căreia i se deschide câmpul tuturor libertăților, ci – după concepția sa clasică – e stăpânită de multe rigori: ea „trebuie ținută în marginile frumosului”; ea înalță (în opera de artă) peste searbădul și prozaicul zilei, „introducând o suflare de idealism în existența de toate zilele”; în fine – ceea ce ne preocupă acum – ea „prescrie (poetului) să-și întrupeze în forma poetică ... simțăminte adevărate”⁴⁴. Valoarea poeziei noastre populare stă și în „lipsa (ei) de orice artificiu, de orice dispoziție forțată”, în „simțământul natural ce

⁴¹ *Critice* III, „Poezii populare române”, pag. 75.

⁴² *Critice* III, „Poezii populare române”, pag. 25.

⁴³ *Critice* III, „Poeziile dlui A. Naum”, pag. 295.

⁴⁴ *Critice* I, pag. 92.

le-a inspirat”⁴⁵. Tot „prin simțământ natural, prin adevăr” se afirmă și superioritatea „direcției noi” în poezia și proza română*.

În estetica lui Maiorescu se găsesc însă și unele infiltrații romantice, ce stau în dizarmonie cu ambianța clasică a gândirii sale. Asupra a două asemenea contaminări atrage atenția dl T. Vianu, în „Arta și Frumosul”⁴⁶: în primul rând asupra sugestiei recomandate de Maiorescu care e menită să prelungească ecoul psihic al poeziei dincolo de limitele expresiei. „Abundența gândirii” cere (în cazul poeziilor scurte) depășirea aceluși clasic „raport precis între cuvânt și gândire”. Cuvintele poetului trebuie să dea „numai un îndemn gândirii”, să lase „liber șirul reprezentărilor”:

„Farmecul acestui fel de poezii nu este atât în ceea ce spun, cât în ceea ce rețin și ce lasă în liberul joc al fanteziei lectorului.”⁴⁷

„Clasicul Maiorescu apare astfel un moment ca teoreticianul vagului romantic.”⁴⁸

⁴⁵ *Ibidem*, pag. 74.

* Credem că am arătat destul de just ceea ce înțelege Maiorescu prin „firescul” și „adevărul” creației literare: nu o simplă conformare a poeziei cu realitatea obiectivă, așa cum o percepe inteligența noastră. O asemenea bănuită cerință (de conformare a poeziei cu realitatea obiectivă) o denunță însă dl G. Călinescu, care găsește că pe temeiul ei Maiorescu ar fi întreprins critica unor versuri rele ale contemporanilor săi: „Maiorescu cere comparației să fie potrivită cu gândirea (în loc să-i ceară să deștepte idei poetice), însă prin această «gândire» el înțelege natura însăși, cu legile ei, ca încorporare a ideilor. Prin urmare, el așteaptă de la poezie să imite realitatea în marginile înseși ale percepției universului obiectiv. Maiorescu impune poeziei să fie prozaică”... Dar, obiectează d-sa, „în poezie și vis avem de a face cu o altă lume, liberă de legile fizice, în care orice e cu putință, dacă are semnificație” (G. Călinescu: *Istoria literaturii române*, p. 355).

E adevărat că estetica maioresciană nu concepe poezii lipsite de sensuri intelectuale, îndepărtate de realitatea de pe planul inteligenței. Pe prima pagină, chiar a studiului de la 1867 Maiorescu scria: „sonul literelor n-are să ne impresioneze ca ton muzical, ci ... ca un mijloc de a deștepta imaginile și noțiunile corespunzătoare cuvintelor, și unde această deșteptare lipsește, lipsește posibilitatea percepției unei poezii”. De asemenea, anumite imagini – ca bunăoară aceasta: „Coruri de nimfe pe buza-ți lină le văd cum joacă încetișor” – el le găsea nefirești, pentru că nu se puteau reprezenta intelectual, plastic.

Să nu pierdem însă din vedere că Maiorescu simplifică mult lucrurile, pentru ca să poată fi ceea ce a voit să fie în estetică, un vulgarizator.

Să nu ne pronunțăm nici pe temeiul unui singur text. Oportun, dar, citatului ce am făcut din lucrarea dlui Călinescu acest text din *Criticele* lui Maiorescu: „... cuvântul *adevărat* în aplicarea sa la artă trebuie înțeles *cum grano salis* ... Cuvintele poetului pot ... să fie tot așa de puțin reale în înțelesul lor exact ca nălucirea nebuniei, numai simțământul cel profund al naturii să fie păstrat; și cine a înțeles odată natura vizionară a întregii existențe nu se va mira de aceasta. Cu alte cuvinte: *adevărul artistic este un adevăr subiectiv*...” (*Critice I*, pag. 52–53). Nu spune deci și Maiorescu aproape același lucru?

⁴⁶ Vezi la pag. 173 și 174.

⁴⁷ *Critice I*, pag. 47.

⁴⁸ T. Vianu: *Arta și Frumosul*, pag. 174.

Cea de a doua condiție ideală a poeziei, „o exagerare sau cel puțin o mărire și o nouă privire a obiectelor sub impresia simțământului și a pasiunii”, ne amintește – scrie dl T. V. – de caracterul „interesant” sau „patetic” al subiectului, ceea ce, după Fr. Schlegel, este tocmai însușirea poeziei romantice moderne.

Într-un articol despre „Poezii populare române”, Maiorescu scrie că „Lumea se poate aprofunda tot așa de bine pe calea inimii ca și pe calea reflecției”, iar în „Răspuns la discursul de recepțiune al lui D. Zamfirescu” ideea revine: „Căci nu numai pe calea gândirilor abstracte, îngrămădite în feluritele sisteme, poate ajunge omul să-și dea oarecare seamă de tainele vieții, ci și pe calea instinctivă a simțământului”⁴⁹; ceea ce iarăși ne face să ne gândim la filosofii romantici, după care absolutul se relevă și în artă, ca și în filosofie. De altfel, însăși definiția Frumosului după Hegel și Maiorescu, „idee manifestată în formă sensibilă”, exprimă asemenea identitate de conținut între filosofie și artă – deosebite sunt numai căile prin care acest absolut e relevat.

S-a căutat să se apropie de romantism – și anume de acea fază a romantismului în care acesta renunță la „conținutul” artei (metafizic, religios, social), pentru a se mărgini la frumusețile exterioare „formale” – anumite texte maioresciene: „Poezia este repaosul inteligenței” sau „poezia este un product de lux ... o nobilă inutilitate”⁵⁰. Credem însă că apropierea nu e justă. Maiorescu viza aci numai lipsa de tendință utilitară, egoistă a artei, și nu epurația ei de „conținut”. Pentru afirmația noastră invocăm (în afară de cele ce am spus despre caracterul dual al frumosului după concepția maioresciană) sprijinul citatelor de mai jos.

„Și mai întâi poezia este un product de lux al vieții intelectuale, *une noble inutilité* ... Ea nu aduce mulțimii niciun folos astfel de palpabil încât să o atragă de la sine, din motivul unui interes egoist; ea există pentru noi întru cât ne poate atrage și interesa prin plăcerea estetică.”⁵¹

E vorba aci deci de „emoția impersonală” pe care o trezește arta.

În fine, menirea de a fi „repaosul inteligenței” nu și-o îndeplinește poezia prin renunțarea la conținut, ci prin aceea că:

„Ea prinde atenția neliniștită și agitată spre infinit și, înfățișându-i o idee mărginită în forma sensibilă a frumosului, îi dă liniștea contemplativă și un repaos intelectual.”⁵²

Infiltrațiile acestea romantice în gândirea estetică maioresciană sunt însă numai întâmplătoare. La ele ar mai fi de adăugat unele trăsături ale aceluși portret pe care criticul îl făcea lui Eminescu – și care se înrudește cu caracterizarea geniului după Schopenhauer sau Kant.

Într-o literatură ce răsărea din sufletul romantic al secolului trecut, cum era poezia noastră, și care deci nu cunoscuse acțiunea formativă a ordinii și sobrietății clasice (așa cum a fost cu marile literaturi ale Apusului), veghea unui spirit clasic – acela al lui T. Maiorescu – era deci cu totul oportună.

⁴⁹ Critice III, „În chestia poeziei populare”, pag. 339.

⁵⁰ T. Vianu: *Filosofie și poezie*, pag. 27.

⁵¹ Critice I, pag. 35.

⁵² Critice I, pag. 38.

IV.

Dacă aici, la capătul lucrării de față, vom căuta un punct de privire mai înalt, de unde vederea să poată cuprinde unitar, convergent felurimea de aspecte a activității lui Maiorescu, asemenea dominantă nu-i greu de aflat. Această trăsătură de căpetenie era la Maiorescu *un ideal*, o năzuință în necurmată veghe de a se ridica peste „mărginirea personalității”, era „*entuziasmul impersonal*”.

„Prin negura egoismului nu străbate lumina adevărului, nici căldura frumosului.” Această capacitate de „înălțare impersonală” este și semnul de recunoaștere a vocației: „Acela are vocație care în momentul lucrării se uită pe sine”, spune un aforism al său.

De asemenea, numai cel ce „s-a înălțat peste interesul strâmt al individului” poate „răspândi o idee sau o simțire de valoare universală”. După cum se naște din entuziasm impersonal, tot astfel și biruie adevărul:

„Tocmai acel element impersonal în chiar momentul concepțiunii noii idei își arată acum valoarea sa adevărată. Căci persoana se lovește de altă persoană, gândul egoist se paralizază de alt gând egoist. Dar ceea ce este impersonal iese din patrimoniul comun al omenirii întregi și, îndată ce prin luptă s-a dovedit a fi de o asemenea natură, străbate prin toate individualitățile viitoare ca o parte integrantă a lor.”^{53*}

Deci „înălțarea impersonală” este o prealabilă condițiune etică din care se naște și trăiește Adevărul și Frumosul (și, se înțelege, și Binele, fiindcă și la temelia lui stă dezinteresarea, „izvorul a tot ce e rău fiind egoismul”). Astfel că Maiorescu, pe lângă faptul de a fi dat, în unele domenii, elementele trainice ale unui început de cultură, a fost și-un mare pedagog, care trebuia nu numai să stârpească un primejdios început de falsă cultură, dar și să deprindă pe contemporani a-și elibera inteligența de subiectivismul turburător. Nu rareori, în polemicile sale, a fost el însuși victima aceluși „fel de critică amestecată”, care „consistă în a introduce în același articol și personalități și argumente *ad rem*”⁵⁴.

Un asemenea ideal de „înălțare impersonală” trebuia să fie servit de prezența unui neadormit spirit critic, ce trebuie să filtreze adevărul de impuritățile pasiunii – de aci acea „trăsătură sufletească de căpetenie – cum spune dl I. Petrovici – latura logico-critică”. Acel ce-și impunea cu atâta rigoare proscierea oricărui subiectivism turburător era însuflețit de o înaltă concepție despre adevăr, care e „un instinct sfânt”...

⁵³ *Critice* II, „Despre progresul adevărului”, pag. 268.

* E învederat că Maiorescu era, în fond, de un temeinic optimism. El credea în biruința adevărului, în domnia rațiunii (acel „Biruit-au gândul” al cronicarului, ce pusese să-i fie înscris deasupra ușii vestibulului casei sale). Pare c-auzi celebrele cuvinte ale lui Descartes după care rațiunea e atât de generos împărțită oamenilor: „la puissance de bien juger et distinguer le vrai d’avec le faux, qu’on nomme le bon sens ou la raison, est naturellement égale en tous les hommes”, iar triumful ei e în atârnare numai de căile pe care e condusă această rațiune.

⁵⁴ *Critice* I: „Observări polemice”, pag. 143.

„o formulare mai clară a regulilor nestrămutate care sunt însuși fundamentul universului și corespund direcțiunii veșnice a inteligenței omenești spre întinderea cunoștințelor și sporirea condițiilor binelui general”⁵⁵.

La 17 ani, în momentul când își descoperea vocația proprie, scria următoarele:

„Pentru direcțiunea mea științifică a fost de cea mai mare însemnătate cunoștința cu ... logica, această știință așa de extrem de interesantă. Ea m-a adus să năzuiesc spre cea mai bună formulare a cugetării, spre o exprimare fără greșeli, scurtă, *adevărată* ... ea mi-a insuflat întâi într-adevăr iubirea pentru o direcție de gândire de care *niciodată* nu mă voi despărți.”⁵⁶

Maiorescu e consecvent în toată întinderea operei sale. Astfel, și valorile estetice – domeniu prin excelență grevat de subiectivism – se caracterizează, după el, aproape prin aceeași obiectivitate și universalitate. Ceea ce se poate bine potrivi cu hegeliana sa definiție a frumosului, „idee în formă sensibilă”, sau cu cea schopenhaueriană, care „dă obiectului tratat de artist caracterul tipic”; dar se împacă mai greu cu aspectul psihologist al esteticii sale. Totuși, universalitatea – o „universalitate subiectivă”^{*} – se menține și aci, fiindcă emoțiile „sunt comune tuturor oamenilor, sunt materia înțeleasă și interesantă pentru toți. Ceea ce separă pe oameni deolaltă este cuprinsul diferit cu care și-au împlinit mintea; ceea ce-i unește este identitatea mișcărilor de care se pătrunde inima lor”.

Pentru Maiorescu, poezia trebuie să bată „calea cea mare a emoțiunii generale și etern omenești”. De aceea, *poezia nouă*, purtătoare de nouă sensibilitate, acea poezie de nuanțe, de subtile analize sufletești, trebuia să treacă, la noi, pe alături de estetica maioresciană, sau, cum ar spune el însuși: „pe poteca unor predilecțiuni prea individuale”.

Am prezentat în paginile de mai sus ideile estetice ale primului nostru îndrumător în domeniul frumosului. Peste gândirea lui au trecut multe decenii și multe din ideile sale vor fi fost depășite de estetica mai nouă – pe alocurea înșine am indicat asemenea poziții dovedite de o mai slabă rezistență; câteva adevăruri mari sunt însă din acele ce rămân.

Putem noi, românii, să atribuim lui Maiorescu o simplă însemnătate istorică? Am fi prea prezumțioși să o credem, căci „și azi poziția lui strict artistică mai are de învins obstacole ce se ridică mereu”⁵⁷. Sau iată și cuvintele unui alt critic autorizat:

„Soarta lui Maiorescu a fost să rămână actual și astăzi, adică după trei sferturi de veac, și, din nefericire, încă pentru multă vreme. În materie de cultură, evoluțiile nu sunt

⁵⁵ Vezi primele pagini ale lucrării de față.

⁵⁶ T. Maiorescu: *Însemnări zilnice*, vol. I, pag. 84.

* Terminologia e kantiană. Filosoful german acorda frumosului o asemenea universalitate. O cercetare în această direcție ne-ar duce la descoperirea unei înrâuriri noi pe care marele filosof a exercitat-o asupra lui Maiorescu.

⁵⁷ G. Călinescu: *Istoria literaturii române*, pag. 356.

nici perpetue, nici liniare; când crezi că ai pus mâna pe țărnișă, un val te smulge departe în larg, pânza țesută ziua se desface noaptea...

La răspântiile culturii române veghează ca și odinioară degetul lui de lumină: pe aici e drumul. Autoritatea i s-a menținut și astăzi pentru că pleacă din înseși izvoarele spirituale fără moarte ale logicii, bunului simț, bunului gust, și s-a realizat într-o formă pură, fără vârstă.”⁵⁸

⁵⁸ E. Lovinescu: *T. Maiorescu*, vol. II, pag. 430.