

CLASIC ȘI MODERN ÎN PERSPECTIVA FILOSOFIEI CULTURII

Acad. prof. univ. dr. Alexandru Boboc,
Universitatea București

Abstract: *The brief considerations highlighted below emphasize the significance of the most important moments in the historic evolution of the concept of style. The Modern contributions (mainly Classical and Romantic), which led gradually to a more in depth understanding of the style as a modality of union and harmonization of the human creation, should be center staged. Nevertheless, we consider that style developments under the insignia of "cultural style" brought into focus the core issues of a modern philosophy of culture.*

Keywords: *cultural style, classic, romantic, value, culture, creative being.*

1. Sintagma «cultură clasică» trimite (printr-o conversiune care dă un alt orizont de semnificație) către înțelegerea adjectivului «clasic» (și a substantivului «clasicul») ca o determinantă în orizont intențional a configurării fenomenului-cultură fiindând atât sub semnul universalității (așadar, valoric) cât și al particularizării (specifice, în coordonate stilistice) prin prezența într-o epocă a înlănțuirii vârstelor istoriei.

În alți termeni, pare astfel pe deplin justificată o complementaritate *sui generis* a concepției axiologice și a celei stilistice. Din fondul ideatic al cugetării moderne redăm aci câteva formule de referință: „Cultura este esența bunurilor pe care le prețuim pentru valoarea lor”¹.

„Cultura este înainte de toate unitatea de stil artistic în toate manifestările vitale ale unui popor”, este „eine Einheit des Stils”².

„Creația culturală este... o plăsmuire a spiritului omenesc... de natură metafizică și de intenții revelatorii și poartă constitutiv o pecete stilistică”³.

Este de reținut că stilul a devenit treptat un concept central mai întâi al filosofiei artei și apoi al reconstrucției moderne în filosofia culturii. „Stilul ca și tipul, grupează operele de artă după similitudinea structurii lor”; „tipul grupează operele de artă în jurul unuia sau altuia dintre momentele constitutive ale artei, sau în jurul totalității lor. *Stilul* le grupează însă în jurul agentului lor artistic, fie acesta o individualitate artistică, o epocă, o națiune sau chiar un întreg cerc cultural. Din această pricină se poate vorbi de un stil individual, cum ar fi stilul lui Dante sau Shakespeare, de un stil epocal, cum ar fi romanicul sau goticul, de un stil francez sau german, și de stilul antic sau modern”⁴.

Nu-i de uitat aci adevărul formulei celebre: „*Lucrurile* sunt în afara omului, *stilul* este omul însuși. Stilul nu poate fi nici înlăturat, nici să fie transportat, nici să se altereze: dacă este elevat și sublim, autorul va fi în aceeași măsură admirat în toate timpurile”...⁵

Chiar și alte contexte ale reflecției («clasice») trimit la omul ca ființă creatoare: „Wer den Dichter will verstehen, / Muß in Dichters Lande gehen” (Cel ce vrea să-1

¹ H. Rickert, (1924), *Kant als Philosoph der modernen Kultur*, Tübingen, Mohr, p. 7.

² Fr. Nietzsche, (1980), *Unzeitgemäße Betrachtungen*, I, în: *Sämtliche Werke*, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, dtv; Bd. 1, p. 163.

³ L. Blaga, (1969), *Trilogia culturii*, ELU, București, p. 323.

⁴ T. Vianu, (1975), *Studii de stilistică*, în: *Opere*, vol. 4, București, p. 10 - aci precizarea: „Prin stilul ei, drama lui Shakespeare este unică, prin tipul ei, ea aparține ... formei baroce a artei”.

⁵ B.-F.L. Buffon, (1753), *Discours à l'Académie Française*, în: *Pages choisies*, Librairie Larousse, p. 73.

înțelegea pe poet, trebuie să meargă în țara poetului) - scria J.W.Goethe⁶, marcând astfel chemarea poetului prin ceea ce el a instituit drept «țara (lumea) poetului».

Dincolo de sensurile (multiple) într-o istorie îndelungată - pornind de la: exprimare a unui creator (muzician, poet, pictor, sculptor etc.), structură proprie a artei unei epoci, «stil de viață», modalitate principală de structurare a vieții și creațiilor unei epoci (stil roman, gotic, renescentist, baroc etc.), la *modul de a fi* al tuturor creațiilor culturale, al culturii în ansamblu, «stil cultural»⁷.

2. Această înnoire prin «stil cultural» a fost condiționată, în primul rând, de depășirea clasificării «stilurilor» după „aprecierea sau depărtarea de natură a creațiilor artistice” și de înțelegerea artei ca autonomă; căci „în procesul de constituire al artei și de creație a operelor artistice, rolul principal îl joacă ... anumite atitudini și valori, conștiente și inconștiente, de care spiritul uman e călăuzit în afară de orice relațiune cu natura”⁸.

Cuprinderea diversității stilistice într-o unitate exemplară: «stil cultural», prezintă valențe aplicative la înțelegerea fenomenelor de creație artistică. În acest sens, Nietzsche, de pildă, căuta temeiul în unitatea dintre mituri, poezie și muzică, concepând arta ca pe o «funcție a vieții», expresia «unui sentiment metafizic al vieții», care dă forță creatoare și unitatea culturii.

Textul din *Nașterea tragediei din spiritul muzicii* (1872) este edificativ: „Tragedia absoarbe cel mai înalt orgasm muzical și astfel desăvârșește, la Greci ca și la noi, muzica; dar ea îi adaugă *mitul tragic* și pe eroul tragic ... tragedia intercalează între valoarea universală a muzicii ei și auditoriul dionisiac sensibil o alegorie sublimă, mitul, și trezește în acesta (în auditor) impresia că muzica ar fi doar mijlocul cel mai înalt de a da viață lumii plastice a mitului ... Mitul ne protejează în fața muzicii, după cum îi dă, pe de altă parte, acesteia cea mai înaltă libertate. În schimbul acestui dar, muzica conferă mitului tragic o semnificație metafizică atât de însemnată și de convingătoare, pe care cuvântul și imaginea singură nu ar fi atins-o niciodată”⁹.

Sub fiorul unui «sentiment metafizic», ființa creatoare dă sens propriei vieți în forme de trăire integrate într-o unitate organică, asociindu-le configurativ ca un «Kulturstil». Așa cum s-a observat, Nietzsche „încearcă să stabilească «fenomenul original» al unei culturi întocmai cum Goethe îl căuta în botanică sau în teoria culorilor. Pentru cultura greacă Nietzsche a găsit acest *fenomen original* în dubla tendință a apollonicului și dionisiacului... Concepția implică o polaritate de termeni ... care se condiționează reciproc”¹⁰.

Ideea a fost receptată în continuare în, „morfologia culturii”, centrată de o nouă înțelegere a fenomenului-stil («stil cultural»): „Ca «fenomen original» (Urphänomen) al oricărei istorii universale”, *cultura* poate fi privită ca și «habitusul» unei plante, adică „felul propriu numai acesteia de apariție exterioară. Vorbesc de „*liabitus-u*” culturilor antice indiene și egiptene, al istoriei sau al spiritualității acesteia. Un sentiment nedefinit al acestui *habitus* se află la baza *conceptului de stil (Stilbegriff)*”; cum de *habitus-ul* unei „grupări de organisme” aparține și „o durată determinată a vieții și un *tempo* determinat al dezvoltării”, aceste concepte „nu pot lipsi dintr-o determinare structurală a istoriei. *Tactul* existenței antice grecești era altul decât cel al

⁶ J.W. Goethe, (1819), *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West - östlichen Divan*.

⁷ Al. Boboc, (2005), *Formă și valoare în orizontul filosofiei culturii*, Cluj-Napoca, p. 23.

⁸ L. Blaga, (1968), *Zări și etape*, București, p. 58.

⁹ Fr. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, în: *Sämtliche Werke*, Bd. 1, p. 134.

¹⁰ L. Blaga, *op. at.*, p. 188.

celel egiptene sau arabe. Se poate vorbi de un *Andante* al spiritului greco-roman și de un *Allegro con brio* al spiritului faustic", adică modern¹¹.

3. Aparent «clasică», dezbateră despre *stil* nu și-a pierdut actualitatea. Ceea ce se impune înainte de orice este înțelegerea stilului ca mediu în care vine umanul ca uman (valoric) în modalități multiple, care sunt forme ale creației culturale (limbaj, mit, artă știință, filosofie ș.a.). De aceea, în fiecare dintre aceste forme se poate constata o diversitate de stiluri, cuprinse însă în unitatea posibilă numită «stil cultural», care nu anulează specificul („stilurile”), nici opozițiile dintre stiluri active într-o epocă de cultură, ci le situează într-o interacțiune semnificativă pentru înțelegerea sensului culturii.

S-a vorbit de un fel de „incongruență stilistică”: „Chiar într-o epocă-model, ca aceea a clasicismului grecesc, nu tot altul decât tot Nietzsche descoperă, în același moment, două configurații stilistice cu totul opuse. Dacă apollinicul și dionisiacul prezintă o discrepanță de stil între două genuri deosebite de arte, alte atâtea epoci artistice ne indică o similară prăpastie și înăuntrul unui unic domeniu artistic”¹².

Dar ireductibila diversitate de stiluri înăuntrul uneia și aceleiași perioade artistice nu vine împotriva unei convergențe. De reținut că o unică denumire atributivă cuprinde „două înțelesuri distincte, și *curentul* delimitat și *momentul* mai larg, în care intră acel curent, adică și *schema stilistică* și *suprastilul*, care poate să înglobeze unitar mai multe tipuri de schemă” - de pildă: termenul *romantism* sau cel de *stil romantic*, curentul romantic propriu-zis și întreaga epocă artistică a romantismului.

Nu trebuie uitat, bineînțeles, stilul personal ce definește pe fiecare artist. Dar identificarea acestuia se face prin integrarea artistului „în vanitatea configurativă a unui anumit moment istoric. Pe Shakespeare îl identificăm mai întâi ca pe un exponent al Renașterii sau al secolului XVI, și abia pe urmă ca pe un reprezentant al schemei baroce și al unei permanențe britanice”¹³.

Trebuie să reținem că determinanta «stil» este o permanență a culturii, ceea ce configurează expresiile în creația epocilor de cultură „fie că sunt permanențe (ale oricărei culturi), fie că sunt „regionale” (în sensul „morfologiei culturii”, ceea ce Spengler numea «suflet» al culturii).

Căci „dincolo de faptul apariției unui *mare Stil*, din esența macrocosmosului, din *simbol originar* (Ursimbol) al unei *mari culturi*”, trebuie să ținem seama de faptul că: „stilul renascentist înflorește numai în oraș-renascentist, stilul baroc numai în oraș-baroc, pentru a nu mai vorbi de marile Coloane corintice, de Rococo ... Țăranul și casele țărănești în întreg Occidentul au rămas în gotic, și sunt și azi încă. *Ținuturile* eleniste, satul egiptean au păstrat stilul geometric al vechiului Imperiu”¹⁴.

Mai mult (â propos de «stil personal» și «substil»): „Popoarele culturilor timpurii au devenit treptat popoare ale orașelor, și există astfel o fizionomie armeană sau sirică, una ionică sau etruscă, germanică, franceză, sau engleză a orașului. Există un oraș al lui Fidias, unul al lui Rembrandt, unul al lui Luther”...¹⁵

Istoricii de artă au semnalat „dubla origine a stilului”: „Dacă însă lăsăm la o parte constrângerile ce decurg din supunerea față de un model comun, divergența dintre diferitele *stiluri individuale* apare încă mai pregnantă. Botticelli și Lorenzo di Credi aparțin aceleiași epoci și aceluiași popor: ambii sunt florentini din ultima parte a

¹¹ O. Spengler, (1963), *Der Untergang des Abendlandes* Vollständige Ausgabe, München, p. 146, 147.

¹² E. Papu, (1974), *Arta și umanul*, București, p. 19-20.

¹³ *Ibidem*, p. 39.

¹⁴ O. Spengler, *op. cit.*, p. 258, 664.

¹⁵ *Ibidem*, p. 665.

Quattrocento-ului", dar „cu elemente relativ restrânse s-a putut crea o imensă varietate de expresii individuale, puternic diferențiate”¹⁶.

Mutadis mutandis, aceasta s-ar putea justifica și prin analogie cu specificul (și definiția) idealului clasic al omului: „deși fructul unei epoci din istoria lui”, este „o structură eternă, un model uman permanent, capabil să fie restaurat și să dirijeze cultura omenească în orice moment ... pentru că el reprezintă o grupare de tendințe etice așa de logic angrenate, încât, prin necesitatea lui internă, se ridică peste orice determinare temporală”¹⁷.

Începând cu Goethe (pe care Vianu îl consideră prototip al interacțiunii dimensiunilor de raționalitate, în acest sens: model «clasic»), „a educa un om înseamnă a dezvolta armonios în el puterile naturii, așa cum face aceasta cu materialele pe care le plăsmuiește. Ideea de a lucra la propria formație, întocmai ca un artist aplecat asupra materialelor sale, este o idee goetheană”¹⁸

Ca un istoric al culturii, Vianu face apel și la alte modele (și nu oarecare!): „Beethoven ne-a lăsat unul dintre cele mai mărețe monumente de artă ale culturii germane în epoca prin care se încheie veacul al XVIII-lea și se deschide cel următor... A fost epoca lui Goethe și Schiller, a lui Hegel, a lui Beethoven. Prin contribuția tuturor acestora, la care se adaugă aceea a unui mare număr de gânditori, de poeți și artiști, într-o epocă de mare fecunditate, asemănătoare ca însemnătate pentru întreaga lume cu ceea ce a Renașterii italiene, se formează o etapă spirituală nouă, atât de unitară, încât operele poeziei, ale filosofiei și muzicii, care o ilustrează, nu pot fi bine înțelese dacă le smulgem din ansamblul lor, dacă le lipsim de razele de lumină trimise de unele din ele către celelalte. S-au adunat în operele de artă și cugetare ale acestui timp rezultatele ultimelor trei sau patru secole de cultură, sporite cu tot ceea ce vremea contemporană adăugase ca expresie proprie ei”¹⁹.

4. De fapt, răspunsul la întrebarea: «Ce este un clasic?» nu este atât de simplu. „Delicată problemă - scria Saint-Beuve - și asupra căreia s-ar putea da soluții foarte diferite, după timpuri și locuri”; „un adevărat clasic ... este un autor care a îmbogățit spiritul uman, care i-a sporit în mod real, comoara, care l-a silit să facă un pas mai mult, care a descoperit un adevăr moral fără echivoc sau a surprins o pasiune eternă în inima noastră, în care totul părea cunoscut și explorat; care și-a exprimat gândirea, observația sau invenția, indiferent sub ce formă, însă largă și mare, fină și de bun simț, sănătoasă și frumoasă; care s-a adresat tuturor într-un *stil propriu* (subl. n.) și care este în același timp al întregii lumi, într-un stil nou fără neologisme, nou și vechi, ușor contemporan tuturor epocilor”²⁰.

Așadar, aflăm aci o caracterizare semnificativă: un «clasic» (aci în literatură) prin ceea ce el este în epoca sa și prin ceea ce continuă să fie prin stilul său «contemporan» epocilor următoare. În definiția conceptului de «clasic» sunt cuprinse condițiile de înțelepciune, de moderație și de rațiune, armonizare și nuanță, gust și grija de a potrivi „expresia și ideea”. „Poate că e ceva «clasic» în modul în care se configurează ideea artistică (în genere) și ideea de frumos în special. Dar aceasta dincolo de «teoria clasicistă a artei» și de teoria ideilor „în sensul unei estetici «normative»”²¹.

¹⁶ H. Wolfflin, (1968), *Principii fundamentale ale istoriei artei. Problema evoluției stilului în arta modernă*, București, p. 19, 20.

¹⁷ T. Vianu, (1980), *Idealul clasic al omului*, în: *Opere*, vol. 9, București, Ed. Minerva, p. 100.

¹⁸ T. Vianu, (1978), *Trei momente în istoria conștiinței estetice*, în: *Opere*, vol. 7, p. 495.

¹⁹ *Beethoven în istoria culturii*, în: *Opere*, vol. 9, p. 700.

²⁰ *Portrete literare*, în *Clasicismul*. Antologie, Vol. II, București, 1969, p. 343.

²¹ E. Panovsky, (1975), *Ideea. Contribuții la istoria teoriei artei*, București, Ed. Univers, p. 65, 67.

«Clasicul» («clasic»; «clasicitate») prezintă (ca termen) o oscilație de sensuri, îndeosebi prin cuprindere în forma «clasicism», folosit mai ales pentru mișcări literare: clasicismul francez al secolului XVIII-lea ș.a.

Cuvântul «clasicism» apare pentru prima dată la Aulus Gellius (autor roman din secolul al doilea d.Hr.) în scrierea „Noctes Atticae”: «classicus scriptur, non proletarius»: „... vreunul din cohorta poeților și oratorilor vechi, adică vreun scriitor de rangul întâi (classicus) și de viță bună (assiduus), iar nu proletar (proletarius)”²².

Astfel la origine, *classicus* însemna „de rangul întâi”, „excelent”, „superior”: „Se pare că în Evul Mediu termenul nu a fost folosit de loc, iar în timpul Renașterii el re apare în limba latină și în curând și în limbile vernaculare. Curentul este înregistrat pentru prima dată în franceză în *L'art poétique* a lui Thomas Sébillet”, și „nu era deloc asociat cu antichitatea clasică, însemnând pur și simplu «consacrat», «superior», «excelent»”²³.

Dar „evenimentul decisiv pentru dezvoltarea conceptului de «clasicism» a fost - scrie Wellek -, la urma urmelor, marea polemică dintre romantism și clasicism începută în Germania de frații Schlegel”, în urma căreia a avut loc „transformarea cuvântului «clasic», care dintr-un termen de evaluare a devenit un termen ce determină o tendință, un tip sau o perioadă stilistică”.

În literatura germană se folosesc (în secolul 19) termenii «Klassik» și «klassisch», evitând «Klassizismus» și, mai ales «klassizistisch», și, cum spune O. Harnack (*Der deutsche Klassizismus im Zeitalter Goethes*, Berlin, 1906), se face distincție între «Klassizismus», imitarea antichității, și «Klassik», desemnând operele marilor clasici germani, Goethe și Schiller.

În genere, în spațiul literaturii germane se face o distincție între «Klassizismus» și «Klassik» (curentul de idei de la sfârșitul secolului 18 și începutul secolului 19), opus lui «Romantik».

Termenul «clasic» (Klassik) a căpătat treptat sensul de „consacrat”, „model”, legătura stilistică cu scriitorii antici intrând în umbră. „Privind acum înapoi, preciza Wellek, vedem limpede că termenul «clasicism» aparține secolului al XIX-lea. El apare în 1818 în Italia («classicismo»), în 1820 în Germania, în 1822 în Franța, în 1830 în Rusia și în 1831 în Anglia. În Germania, în jurul anului 1887, termenul «Klassik», inventat de Friedrich Schlegel în 1797, a înlocuit termenul «Klassizismus». Este clar că termenii au ceva comun: ei implică perfecțiune, autoritate, și legătură cu antichitatea”, ceea ce nu exclude un stadiu „neoclasic” în care (clasicismul german, îndeosebi) „ne va apărea ca romantic”²⁴.

Aplicarea termenului «clasic» la opere trebuie însă diferențiată, mai ales în perioada descrisă, când formula «Klassik und Romantik» era deja de circulație. Chiar Fr. Schlegel exprima (încă în 1800) speranța că Goethe va realiza „armonizarea clasicului și romanticului”²⁵.

Și A.W. Schlegel realiza o caracterizare a poziției lui Goethe în mod similar: el a oglindit „în parte formele antichității”, „în parte a descoperit din nou elementul romantic și l-a făcut să prevaleze în scrieri de o intenționalitate indisolubilă”²⁶.

5. Menționăm că toate cele spuse aci nu vor să susțină (nici să sugereze, măcar!) că permanența (valorică) în cauză («clasicul») ar pune în umbră stilul ca mod personal al unui creator (pictor, poet, muzician etc.) de a susține prin formele-expresie instituite de el acest ceva general și absolut în fenomenul stilistic al oricărei epoci de cultură.

²² A. Gellius, (1965), *Noaptele atice*, trad. de David Popescu, București, p. 483.

²³ Wellek, (1970), *Conceptele Criticii*, București, p. 384. w *Ibidem*, p. 386.

²⁴ R. Wellek, *op. cit.*, p. 407.

²⁵ *Gespräche über die Poesie*, 1800, în: *Kritische Schriften*, München, 1956, p. 334.

²⁶ *Privire generală asupra literaturii germane*, în: A.W. și Fr. Schlegel, *Despre literatură*, București, Ed. Univers, 1983, p. 181.

În alți termeni, «clasicul» nu ca model de urmat, ci ca apetit de ordonare și situare sub semnul universalului. Epocile creației umane (ale artelor, în speță) nu se înșiruiesc precum o serie numerică, ci se înlănțuie în forma cerc-de cercuri, astfel încât ceea ce s-a instituit (valoric) nu rămâne „dincolo” (în epoca de geneză), ci este mereu prezent în acest «timp» al instituirilor ca opere nu mai este relație de succesiune, ci relație de coexistență. Cumva, cum spunea Nietzsche: «Es gibt kein Ende in der Zeit».

Trăirea într-un astfel de orizont aspiră la existență în expresie. „Avem suficiente motive - scria Blaga - să presupunem că omul, manifestându-se creator, n-o poate face altfel decât în cadru stilistic. într-adevăr frecventând mai stăruitor istoria culturii, istoria artelor, etnografia, dobândești impresia hotărâtă că în domeniul manifestărilor creatoare nu există vid stilistic. Ceea ce pare lipsă de stil nu e propriu-zis «lipsă», ci mai curând un amestec haotic de stiluri, o suprapunere, o interferență”²⁷.

Trebuie să deosebim însă trăirea în stil (într-un stil) și conștiința acesteia într-o cuprindere teoretică. „În genere, - continuă Blaga - omului i-a trebuit timp îndelungat până să bage de seamă că trăiește necurmat în cadru stilistic. Trezirea aceasta tardivă se explică prin aceea că prezența stilului, mai ales în straturile sale mai profunde, e pentru un anume loc și pentru un anume timp oarecum egală și neîntreruptă. Stilul e ca un jug suprem, în robia căruia trăim, dar pe care nu-l simțim decât arareori ca atare”...²⁸

E nevoie de distanțare de fenomenul „stilistic” (de cultură) „pentru obținerea aceluși sistem de puncte de reper necesar descrierii și inventarierii fenomenului... Ne mișcăm într-o sferă mai strâmtă, când vorbim despre stilul unui tablou, dar într-o sferă mai largă când vorbim despre stilul unei epoci sau al unei culturi întregi. În oricare din aceste accepții, conceptul de stil rămâne de fapt și aproximativ același, el devine doar mai abstract sau mai concret, și-și sporește sau își reduce numărul concretelor ce i se subsumează”²⁹.

6. Cuprinderea sub „unghi stilistic” nu-i atât de ușoară în condițiile diversității creațiilor într-o epocă a culturii. „Nu e tocmai anevoios lucru să cuprinzi, în cele câteva note caracteristice, stilul lui Rembrandt; e însă neasemănat mai greu să pui în evidență, de pildă, unitatea stilistică, sub semnul căreia se strâng, recompunând un imens, dar secret organism, membrele disjuncte ale barocului”³⁰.

Cu atât mai greu este atunci când, în afară de operele de artă, sunt de luat în considerare „și operele de gândire metafizică, sau chiar instituții și structuri sociale. Trebuie să-ți fi însușit oarecare știință a zborului și a planării peste amănunte, când e vorba să cuprinzi cu privirea, în același ansamblu stilistic, de exemplu tragedia clasică franceză, metafizica lui Leibniz, matematica infinitesimală și statul absolutist. Numai de la mare, stăpânitoare atitudine se vor putea sesiza notele stilistice comune acestor diverse momente istorice, de conținuturi în aparență cu totul disparate (Asemenea note comune ar fi: setea de perspectivă, pasiunea frenetică a totalului, duhul ordinei ierarhice, un credit excesiv acordat rațiunii, etc. Din astfel de note recompunem «barocul»)³¹.

Între altele, trebuie observat, spunea E. Papu: „barocul rămâne încă o noțiune incertă (e clar că e vorba de «baroc» în sens de formă de cuprindere a creațiilor -n.n.), elastică, relativă, o celulă vie, poetică (subl. n.), neastâmpărată, care-și schimbă pe neașteptate și formele și dimensiunile și locul unde am știut-o. Are caracterul amfibic al unei mase protoplasmice instabile”³².

²⁷ L. Blaga, (1969), *Orizont și stil*, în: *Trilogia culturii*, ELU, București, p. 3-4.

²⁸ *Ibidem*, p.4.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

³² *Barocul ca tip de existență*, I, Ed. Minerva, București, 1977, p. 13.

Aceasta spre deosebire „clasicism” care „prin cunoscuta sa trăire a echilibrului, a măsurii, a *temperanței*, se vede pătruns de o pasiune *reductivă*. El dispune de voluptatea curățirii, a filării, a eliminării continue de materie pentru ca un obiect să atingă stadiul finisajului. Clasicul resimte în toate sensurile bucuria *reducției*³³.

Continuând linia comparațiilor, se spune apoi: „Romanicul și mai ales goticul dezvoltă, dimpotrivă, pasiunea *integratoare*. Este o trăire care-și găsește expresia artistică adecvată în tendința celei mai cuprinzătoare dintre arte, arhitectura”³⁴.

Intervine apoi precizarea: „trăirea de la baza muzicii nu mai este de natură nici reductivă, nici integratoare, ci *penetrantă*. Această artă cucerește nu din afară, ci dinlăuntru, nu reducând sau cuprinzând și acoperind lucrurile, ci *pătrunzând* în lucruri ... O asemenea virtute se extinde în romantism în toate artele. Ele își însușesc în acel moment capacitatea *penetrantă* a muzicii”³⁵.

Pornind de la o idee a lui Jean Paul (*Vorschule der Ästhetik*, partea II: «romantica este ca rezonanța unei coarde sau a unui clopot» care ne străbate și mai răsună în noi și după ce afară s-a așternut tăcerea), autorul consideră că aceasta „cuprinde, de fapt, într-însa definiția trăirii muzicale. Spre deosebire de desfășurarea spectacolului teatral, rezonanța muzicii mai acționează încă îndelung în noi și după ce afară s-a lăsat tăcerea. Este distincția dintre faptul *penetrării* și acela al *arătării*, distincție intervenită în speță între *romantism* și *baroc*”³⁶.

Și propus de diferențierea stilurilor: baroc-clasic-romantic: „Barocul depreciază clasicismul pentru *geometricul săit limitat*, care ar reduce și ar simplifica, în mod copilăresc, nesfârșita complexitate a lucrurilor. Romantismul, dimpotrivă, îl desconsideră nu pentru geometrismul său, ci pentru *organicismul său limitat* care ar exclude bătrânicos din vederile sale uriașa existență vie a naturii. În fond nici una din aceste două incriminări, neconvergente întreolaltă, nu corespunde clasicismului. Barocul îl vede ca pe un abstracționism de tip infantil, iar romantismul ca pe un academism mort. De fapt, cele două stiluri nu definesc clasicismul, ci se definesc pe ele însele prin negație, prin ceea ce nu sunt și nu vor să fie”³⁷.

Opunându-se deopotrivă „formeii închise clasice”, barocul și romantismul „se despart totuși prin registrele radical separate, unde acționează fiecare din formele lor deschise”³⁸.

Este însă de reținut specificul romantismului: „în creațiile artistice de pretutindeni, romantismul nu s-a precizat ca stil decât o singură dată: în momentul său istoric. Numai atunci omenirea a încercat pentru prima oară emanciparea deplină și absolută a tuturor funcțiilor sale psihice. De aci s-a desprins și o descătușare a subiectivității iluminate care, marcând un fenomen fără precedent, și-a creat din ea însăși o formă și deci un stil”³⁹.

Rămân însă multe de discutat (și, cu atât mai mult, de elucidat): de la diferențierea (și unitatea) formelor universalității (sens, stil, valoare) la taina creației și inefabilul ce dă operei (de orice gen) farmecul persistenței într-o comprehensiune umană. În acest sens, stilul este forma prin care desemnăm, cum sublinia Goethe, „cel mai înalt nivel pe care arta l-a atins și-l va atinge vreodată”.

O prezentare în jurul a ceea ce numim «classic» ar necesita de la început, câteva precizări: a) «classic»-ul trebuie delimitat de «clasicism» (ca formulă-tip de semnificare a unei epoci din istoria creației viimane, din istoria artei, literaturii - de pildă clasicismul literaturii franceze din secolul al XVII-lea); b) «clasic»-ul survine ca un tip de organizare

³³ *Ibidem*, p. 28.

³⁴ *Ibidem*, p. 29.

³⁵ *Ibidem*, p. 30.

³⁶ *Ibidem*, p. 50.

³⁷ E. Papu, (1980), *Existența romantică. Schiță morfologică a romantismului*, București, p. 47-48.

³⁸ *Ibidem*, p. 52.

³⁹ *Ibidem Opere*, vol. 9, p. 209.

a operelor din punctul de vedere al stilului în istoria culturii și, ca urmare, capătă sens cu adevărat numai într-o abordare ce pune laolaltă mai multe.

„Idealul moral în fața căruia se oprește Goethe este una dintre cele mai însemnate răspântii în evoluția etică a culturii europene... Idealul etic faustian este modelat după dimensiunea morală a oricui ...”⁴⁰.

Fără a cuteza să credem că am oferit cea mai bună caracterizare a temei urmărită aici, nutrim speranța că am dat cel puțin un îndemn la cunoașterea unui moment de împlinire valorică din istoria cugetării, împlinire ce constituie totodată o afirmare a școlii filosofice românești. „*Dosis d'olige te phile te*” (Homer, *Odiseea*, VI, 208: „Darul e plăcut, oricât ar fi de mic”).

⁴⁰ T. Vianu, *Faust și civilizația modernă*, p. 179.

