

UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE ARTE BUCUREȘTI

CURS DE ESTETICĂ
PARADIGME ALE ARTEI ȘI FRUMOSULUI
O perspectivă istorică și sistematică

Conf. univ. dr. Constantin Aslam

București

2006

CUPRINS

A) Preliminarii

1. Apariția esteticii ca disciplină autonomă de investigații teoretice
2. Obiectul de studiu al esteticii. Estetica filosofică (filosofia artei) și esteticile particulare
3. Prescriptiv *versus* normativ. Creație artistică și știința teoretică - interferențe
4. Virtuțile explicative ale conceptul de paradigmă în investigațiile teoretice ale artei
 - a) Rolul presupuzițiilor în cunoașterea estetică
 - b) Paradigma – un concept teoretic revoluționar

B) Paradigma artei și frumosului în antichitatea grecească

I. *Téchnē* în spațiul culturii grecești

1. *Téchnē* - un concept polisemantic
2. Fundamente ontologico-religioase ale practicilor și gândirii artistice grecești
3. Între apolinic și dionisiac - practici artistice și reprezentări teoretice

II. Cuvintele fundamentale ale esteticii grecești

1. Precizări metodologice
2. Înțelesuri ale sufletului – incursiuni în universul dihotomiilor conceptuale grecești
3. Artă – formă de viață și mijloc de cunoaștere. Specificul cunoașterii poetice

III. Teorii asupra artei în paradigma estetică grecească

1. Preliminarii conceptuale
2. Teoria mimetică
3. Teoria cathartică
4. Teoria iluzionistă

IV Înțelesuri ale Frumosului în estetica grecească

1. Preliminarii conceptuale
2. Sensuri etimologice
3. Teorii ale frumosului
 - a) Frumosul ca armonie, teoria armonică sau Marea Teorie
 - b) Teoria erotică a frumosului. Frumosul inteligibil
 - c) Teoria pragmatică. Frumosul ca utilitate și plăcere

C) Paradigma artei și frumosului în Evul Mediu creștin

I Specificul esteticii medievale. Context interpretativ

1. Precizări metodologice
2. Fundamente ontologico-religioase ale practicilor și gândirii artistice medievale
3. Simbolul - dialectica dintre văzut și nevăzut

II. Teorii ale artei și frumosului în lumea medievală

1. Preliminarii. Caracteristici ale esteticii medievale
2. Estetica luminii
3. Dihotomia frumosului în estetica medievală. Frumosul metafizic *versus* frumosul sensibil
4. Forma – un concept plurisemantic

III. Teorii ale artei și frumosului în lumea bizantină. Războiul icoanelor

1. Cultura europeană răsăriteană - caracteristici generale
2. Războiul icoanelor
3. Frumosul metafizic versus frumosul sensibil. Teorii reprezentative
 - a) Vasile cel Mare
 - b) Dionisie Areopagitul

IV. Teorii ale artei și frumosului în lumea occidentală

1. Cultura europeană apuseană - caracteristici generale
2. Frumosul metafizic versus frumosul sensibil. Teorii reprezentative ale artei și frumosului
 - a) Aureliu Augustin
 - b) Thoma d'Aquino

V. Condiția artei și artistului în lumea medievală. Reprezentări teoretice.

1. Artele liberale - precizări terminologice și conceptuale
- 2) Condiția artelor vizuale în Evul Mediu
- 3) Estetica artelor vizuale
- 4) Condiția artistului plastic

Preliminarii

1. Apariția esteticii ca disciplină autonomă de investigații teoretice

Termenul de estetică este un calc după cuvântul grecesc *aisthesis*, cuvânt care denumea capacitatea noastră de a simți. *Aisthesis* însemna în greaca veche deopotrivă: senzație, percepție, simțire, respectiv acțiunea și rezultate funcționării celor cinci simțuri prin intermediul cărora suntem în permanent contact cu lumea interioară și exterioară nouă. Dar *aisthesis* însemna și cunoașterea naturală omenească, ceea ce dobândim în mod firesc și direct prin practicarea vieții noastre în comun. Cunoașterea naturală își are geneza în structurile sensibile omenești, în starea sufletească globală care sintetizează în mintea noastră datele lumii externe, stările și trăirile interne. Prin cunoașterea naturală realizăm identitatea cu sine a ființei noastre individuale și, totodată, dobândim, prin intermediul identificărilor de toate genurile, reprezentări asupra lumii în care trăim: știm cine suntem, unde suntem, cum ne diferențiem de alții, ne cunoaștem preferințele, știm ce ne place ori ce nu ne place etc. În consecință, *aisthesis* desemnează acea facultate de cunoaștere prin care omul dobândește, în mod natural, reprezentări ale lumii interioare și exterioare. Prin intermediul mecanismelor ei naturale de funcționare, noi locuim într-o lume familiară, cunoscută de la sine și, desigur, de la sine-înțeleasă.

Analiza etimologică a acestui cuvânt și înțelesurile cu care a circulat în gândirea greacă veche de la presocratici la Plotin ne pot indica¹, cel puțin în parte, și înțelesurile cu care a fost investit *aisthesis*-ul de către Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), părintele esteticii.

Baumgarten filosof din școala lui Wolff², a publicat lucrarea *Aesthetica* în 1750 și a trasat programul unei noi științe centrate în și pe sensibilitatea omenească, urmând distincțiile conceptuale (sensibil-inteligibil) care au fundat modul de gândire grecesc. „Pentru

¹ Gânditorii greci au adus *aisthesis* –ul (senzația, percepția) din domeniul fiziologiei pe terenul filosofiei, odată cu convingerea că sufletul (*psyche*) este de natură necorporală și, desigur, cu apariției problemei raportului dintre suflet și corp.

² Cu toate că astăzi este considerat un filosof minor, Hans Christian Wolff (1679-1754) a sintetizat în spațiul culturii germane raționalismul inițiat de Descartes și continuat de Spinoza și Leibniz. Trebuie spus că filosofia în Germania a pătruns în conștiința publică prin sistematizările propuse de opera lui Wolff care au fost redactate în limba germană. De aceea Hegel l-a considerat un „dascăl al germanilor” pentru fapta sa de a scrie filosofie în limbă națională susținând, pe bună dreptate, că „o știință aparține unui popor când acesta o posedă în limba sa proprie; și acest lucru este cel mai necesar când e vorba de filosofie” (Hegel, *Prelegeri de istorie a filosofiei*, Vol. II, București, Editura Academiei, 1964, p. 523). Sistematizarea propusă de Wolff nu făcea loc unei cunoașteri a sensibilității, fapt care nu permitea o analiză a frumosului și a operei de artă. De această lipsă o fost conștient Baumgarten care a propus complementar cunoașterii pure, o „cunoaștere inferioară” centrată pe analiza sensibilității omenești.

Baumgarten estetica este efectiv o *știință a cunoașterii sensibile*. Obiectul acestei științe e *perfectiunea sensibilă* prin opoziției cu *perfectiunea rațională* constitutivă adevărului și binelui”³.

Prin Baumgarten estetica dobândește statul de discurs unificat și autonom al fenomenelor și experiențelor omenești legate de frumos și artă. El transformă, pentru prima dată în mod explicit, capacitatea noastră de a simți într-o facultate de cunoaștere distinctă de gândire (rațiune).

Baumgarten face astfel o distincție tranșantă asupra naturii celor trei valori cardinale: adevăr, bine, frumos. Dacă știința dobândirii adevărului și binelui se referă la investigarea și cunoașterea părții raționale din noi, știința dobândirii frumosului se referă la investigarea și cunoașterea părții iraționale, sensibile.

Știința frumosului, estetica, investighează *perfectiunea sensibilă*, care este paralelă și *ireductibilă* la orice altă perfectiune rațională⁴. Perfectiunea sensibilă există *cu* și *prin* fenomen, în contextul în care arta era înțeleasă de Baumgarten ca fenomen sensibil, purtător de perfectiune (valori). „Ea (arta) nu are voie să zboare deasupra fenomenului, pentru a se ridica deasupra fenomenului, ci rămâne în mijlocul lui; nu vrea să se întoarcă la cauzele lui, ci vrea să-l înțeleagă în purul lui *ce* și să ni-l prezinte în propria sa *ființă*, și în propria sa *manieră de ființare*”⁵.

Din această perspectivă, cunoașterea vizează două registre distincte de realitate omenească – registrul rațional și registrul sensibilității – și, totodată, ea trebuie văzută dintr-o dublă perspectivă: o cunoaștere prin concepte, discursivă, logică și rațională, și o cunoaștere prin intuiție, prin trăirea nemijlocită provocată de contactul cu opera de artă.

Această viziune a lui Baumgarten de reabilitare a sensibilității umane și de încercare de cunoaștere științifică a ei a reprezentat un act de mare curaj teoretic. Să nu uităm că suntem în epoca luminilor, perioadă în care ideea rațiunii era noua religie a filosofilor. Mai mult decât atât, întreaga tradiție intelectuală europeană de sorginte grecească a privilegiat întotdeauna realitatea rațională și gândirea discursivă, cunoașterea conceptuală (gândirea pură), în dauna simțirii și trăirii, a realității intuitive. Distincția lui Parmeninde dintre cele două căi de cunoaștere: *episteme*, știința obiectivă, numită și calea adevărului, calea rațiunii și a cunoașterii exacte și (*doxa*), calea opiniei și erorii, a părerilor subiective și arbitrare, calea

³ Denis Huisman, *Dicționar de opere majore ale filosofiei*, București, Editura Enciclopedică, 2001, p. 184.

⁴ A se vedea, www.spiritadsky.com/philosophy/philosophers

⁵ Ernst Cassirer, *Filosofia luminilor*, Pitești, Editura Paralela 45, 2003, cap. *Bazele esteticii sistematice. Baumgarten*, p. 322.

intuițiilor și a cunoașterii subiective, a dominat, se știe, sute de ani reprezentarea europeană asupra adevărului.

Or, Baumgarten, reabilitând sensibilitatea și sentimentul, pledează pentru complementaritate. Alături de cunoașterea rațională dobândită *mijlocit* prin derivarea conceptelor din principii prime, există și o cunoaștere *nemijlocită*, dobândită din simțirea și sensibilitate noastră lăuntrică. A cunoaște în acest orizont al sensibilității înseamnă a dobândi certitudini interioare, perfecțiuni (valori), care nu au nevoie de mișcările și operațiile specifice rațiunii. „Realitatea pur intuitivă nu este o simplă eroare, ci are în sine o măsură proprie. Fiecare operă de artă autentică ne prezintă această măsură; ea nu ne expune doar o abundență de intuiții, ci domină această abundență; ea o configurează, lăsând să iasă la iveală, prin această configurație, unitatea ei internă. Orice intuiție estetică nu ne arată doar multiplicitatea și diversitatea, ci, în ambele, și o anumită regulă și ordine....în fiecare intuiție estetică are loc o confluență de elemente, că noi nu le putem desprinde din totalitatea acesteia, nu le putem indica izolat și separat...acest întreg ni se dă în aspectul său pur, ca întreg divizat și determinat complet”⁶.

Putem înțelege cu ușurință aprecierea lui Cassirer dacă avem în vedere că în secolul al XVIII-lea, denumit și „Secolul luminilor”, frumosul este definit unanim ca ordine sau armonie. De aici și analogia dintre frumos și finalitate, ideea estetică de bază a celui mai important filosof al luminilor: Immanuel Kant.

Am putea spune că, în viziunea lui Baumgarten, realitatea ni se livrează prin două moduri de organizare și cunoaștere egal îndreptățite ontologic: realitatea ideală și realitatea sensibilă. Prima ni se relevă mijlocit prin concepte, în timp ce realitatea sensibilă ni se relevă nemijlocit prin sensibilitate, prin sentiment ori intuiție. Ambele moduri de a fi ale realității posedă fiecare, distinct, anumite principii și logici interne de construcție. Sensibilitatea⁷ posedă așadar, ca și rațiunea, propriile ei legi interne a căror analiză interesează estetica și din această perspectivă ea ar trebui să răspundă la următoarea întrebare: Cum sunt organizate experiențele mintale ce rezultă din contactul nemijlocit cu lumea obiectelor și trăirilor noastre?

Desigur că ideile lui Baumgarten nu erau cu totul noi. Înaintea lui Pascal, făcea distincția dintre *spiritul de finețe*, calea cunoașterii „inimii”, calea certitudinilor izvorâte din

⁶ Ernst Cassirer, *Op. cit.*, p. 323.

⁷ Sensibilitatea înseamnă *capacitatea* de a recepta senzații dar și de a avea dorințe, instincte sau emoții. Trebuie să reținem că de la Baumgarten încoace sensibilitatea este o *capacitate*, o *facultate a minții omenești*, o *structură* sau un *dispozitiv de cunoaștere*, pe care trebuie să o gândim de sine-stătător, ca un univers interior organizat după relații proprii de invarianță.

sentimente și din credința noastră și *spiritul geometric*, calea cunoașterii deductive, argumentative și analitice ⁸.

Numai că, spre deosebire de Pascal, Baumgarten fixează și mecanismele interne care diferențiază cele două forme de cunoaștere unificate tot de planul gândirii ce funcționează într-o dublă întrebuintare.

În sinteză, Baumgarten plasează, ca și Pascal, „logica minții” și „logica inimii” în regimuri ontologice distincte. Ele sunt genuri diferite, realități *sui generis* ireductibile una la alta, dar aflate totuși în unitatea naturii umane. Gândirea este cea care face legătura dintre cele două „logici” după cum tot ea, prin *întrebuintări diferite*, le și distinge. Căci una este să gândim gândirea și să cunoaștem plecând de la ea, de la resursele și mecanismele interioare ei și alta este să simți și să gândești resursele și mecanismele interioare sensibilității. Gândirea este prezentă deci în ambele „logici” dar în întrebuintări diferite.

Prin urmare, gândirea are două apariții: în prima apariție ea este speculativă, pură, teoretică etc. iar în a doua apariție ea e sensibilă, intim corelată cu trăirile noastre interioare⁹. Rezultatele acestor duble întrebuintări ale gândirii nu pot fi reductibile unul la altul. O întrebare de genul: care întrebuintare a gândirii este superioară? este lipsită de sens. Ambele întrebuintări au aceeași valabilitate. Ele sunt *valabile în genul* lor. În prima, întrebuintarea, gândirea se interoghează asupra ei înseși, asupra cunoașterii pure, speculative, conceptuale. În a doua întrebuintare, gândirea se interoghează asupra trăirii, a părții iraționale din noi. În prima, întrebuintarea gândirii are în vedere conceptul. În a doua, întrebuintarea gândirii are în vedere valorile (perfecțiunea în înțelesul lui Baumgarten). În prima întrebuintare se răspunde la întrebarea: care este natura conceptului? În a doua întrebuintare, se răspunde la întrebarea: care este natura trăirii?

În concluzie, rațiunea omenească înțelege că întreg este structurată dual: pe de o parte, avem conceptul, puterea de a abstractiza și de a deriva cunoștințe din alte cunoștințe. Pe de altă parte, avem ordinea și legitatea sensibilității, a trăirii, care fundează „spiritul artistic”. Noua disciplină de analiză a artei și frumosului este definită de Baumgarten astfel: „*estetica*

⁸ “Inima își are rațiunile sale pe care rațiunea nu le cunoaște....Inima îl simte pe Dumnezeu și nu rațiunea....Cunoaștem adevărul nu numai prin rațiune ci și prin inimă: prin inimă cunoaștem primele principii și în zadar rațiunea încearcă să le combată. Știm că nu visăm; oricât de neputincioși am fi s-o dovedim prin rațiune, această neputință nu demonstrează decât slăbiciunea rațiunii noastre, dar nu și nesiguranța tuturor cunoștințelor noastre....Pe această cunoaștere a inimii și a instinctului trebuie să se sprijine rațiunea și să-și întemeieze discursul” Blaise Pascal, *Cugetări*, Oradea, Editura Aion, 2002, p. 196-197.

⁹ Această dihotomie a gândirii reprezintă (desigur pentru nevoile interne de argumentare în zona esteticului), o simplificare și o aproximare a unor importante distincții filosofice formulate în tradiția reflexivă europeană. Este vorba despre teoria facultăților de cunoaștere, concepută de regulă trihotomic: intelect, rațiune, speculațiune. A se vedea pe larg, Alexandru Surdu, *Gândirea speculativă*, București, Paideia, 2001, Partea a cincia, *Aspecte logico-lingvistice ale speculațiunii*, p. 311-365.

(ca teorie a artelor libere, ca logică a capacității de cunoaștere, ca artă a gândirii frumoase și ca artă a cunoașterii intuitive, analogă cu cea rațională) este știința cunoașterii senzoriale”

¹⁰.

Aesthetica lui Baumgarten a însemnat actul de naștere al esteticii ca disciplină autonomă de investigație a artei și frumosului și totodată, o scizură între filosofia artei, așa cum a fost ea cultivată în corpusul tradițional al gândirii filosofice, de la pitagoreici și sofști la Leibniz și Wolff, pentru că ea a izolat universul sensibilității ca o realitate *sui generis*, ceva de sine-stătător. Acest fapt a permis și stimulat o serie de investigații teoretice asupra artei în multiple domenii și subdomenii. Din acest unghi de vedere, estetica înseamnă și o colecție de investigații analitice, specializate pe domenii ale artei sau pe tipuri de discipline de cercetare ori programe și metode de investigații.

În același timp, trebuie spus clar că filosofia artei nu a devenit inutilă. Baumgarten a întemeiat estetica din perspectivă filosofică prin faptul că a impus ideea de autonomie a frumosului și artei și a deschis principala interogație filosofică a artei: Ce este arta? Dar, proiectul întemeierii „științifice” a esteticii este la Baumgarten unul filosofic. Altfel spus, el a creat estetica filosofică, adică un domeniu specializat de reflecție ce are ca obiect de studiu arta și frumosul, domeniu care nu ființa în gândirea filosofică anterioară lui. Cum vom remarca, atât antichitatea greco-latină cât și lumea creștină ori a Renașterii, au analizat arta sau frumosul în conexiune cu alte entități teoretice. Or, Baumgarten dorește un discurs centrat în *exclusivitate* pe sensibilitate, pe domeniul artei și frumosului, prin desprinderea subiectivității estetice de orice fel de context străin de analiză. Iar această idee va stimula mai târziu, cum mai spuneam, apariția unor estetici de ramură, inclusiv a programelor științifice de analiză artistică.

2. Obiectul de studiu al esteticii filosofice. Estetica filosofică (filosofia artei) și esteticile particulare

Într-un sens general, prin estetică înțelegem totalitatea relațiilor noastre *teoretice* cu arta. Estetica se referă la modul în care *evaluăm* (cunoaștem și înțelegem) prin *vorbi* și *gândire* obiectele estetice, adică acele obiecte care produc în noi emoții și trăiri subiective. Tot ceea ce nu ține de trăirile nemijlocite generate de contactul nostru intim cu obiectul estetic nu aparține esteticii, ci vieții noastre interioare. În momentul în care ne-am exprimat o preferință sau alta ne plasăm, vrem nu vrem, în orizontul esteticii. Așadar, la acest nivel foarte

¹⁰ *apud*, Maria Fürst, Jürgen Trinks, *Manual de filosofie*, Humanitas, București, 1992, p. 217.

general, estetica înseamnă *vorbirea* despre obiectul estetic (cel care a produs în noi trăiri). Obiectul estetic poate fi un dat natural (produs al naturii), un artefact (ceva ce este produs artificial).

Prin urmare, estetica este o cunoaștere și înțelegere *despre* obiectul sensibil în individualitatea sa concretă, un obiect producător de emoții pe care, *de regulă*, îl numim operă de artă ¹¹.

În funcție de nivelul de generalitate al cunoașterii și înțelegerii, distingem între estetica filosofică (estetica generală) sau, ceea ce este același lucru, între filosofia artei și esteticile particulare, de ramură. La nivelului instrumentarului de investigații, estetica filosofică mobilizează cu precădere mijloacele logice și conceptuale de analiză, în timp ce în esteticile de ramură sunt mobilizate mijloacele științifice de studiu: psihologie, sociologie, matematică, teoria informației, teoria jocului și a deciziei, statistica etc. Dacă esteticile particulare sunt prelungiri ale unor domenii științifice, iar arta este privită cu instrumentarul științific specific fiecărei discipline în parte, estetica generală aparține câmpului de investigații filosofice.

„Materia primă” pe care o prelucreează estetica filosofică sau filosofia artei nu este arta în nemijlocirea ei, ci *rețeaua conceptuală care formează universul reprezentărilor și gândirii despre artă*. Din acest punct de vedere, estetica filosofică se interoghează asupra temeiurilor *reprezentărilor* ce însoțesc misterul și inefabilul creației umane, cu scopul de a descifra *natura și mecanismele gândirii artistice*. Altfel spus, estetica filosofică nu se situează la nivelul *actului nemijlocit* al percepției și receptării operei de artă, ci are în vedere *ceea ce spunem despre opera de artă*. În alți termeni, estetica reprezintă între altele, o *analiză a limbajului* ce rezultă din aprecierile *explicite* generate de contactul nemijlocit cu obiectul estetic ¹².

¹¹ Nu numai opera de artă, în sensul tradițional al cuvântului, este considerată generatoare de emoții estetice. De multe ori în locul expresiei „operă de artă” se folosește ideea de obiect estetic pentru că astăzi nimeni nu mai știe cu exactitate ce înțelegem prin operă de artă. „Ce este o operă de artă? Aceasta pare a fi interogația fundamentală a esteticii filosofice contemporane, interogație generată, între altele de pictorul francez Marcel Duchamp (1887-1968), care a trimis la expoziția de la New York organizată de către Societatea Artiștilor Independenți, un psoar intitulat *Fountain* și semnat R. Mutt. Desigur că obiectul a trecut neobservat, dar Duchamp a revenit asupra „obiectului” expus cu un articol, *Cazul Richard Mutt*, în care se întreba: Putem produce opere care să nu fie de „artă”? menționând între altele: „Este complet irelevant dacă Mr. Mutt a confecționat obiectul cu mâinile sale sau nu. El l-a ales” (a se vedea, *Mari pictori*, nr. 97 /Marcel Duchamp, Editura Mari Pictori, 2002). Opera de artă în accepția contemporană și-a integrat și problematica ready-mades, adică a obiectelor gata făcute, a artefactelor. La întrebarea: Ce este opera de artă? nu se poate răspunde simplu și univoc. În schimb, „a devenit de la sine înțeles că nimic din ceea ce privește arta nu mai este de la sine înțeles, nici în ea, nici în relația ei cu întregul, nici măcar dreptul ei la existență” (Theodor Adorno, *Teoria estetică*, Pitești, Editura Paralela 45, 2005, p. 126).

¹² În analiza artei trebuie să face distincția dintre *gândirea vie*, cea care se exercită odată cu întreaga noastră personalitate în toate actele noastre legate de discernământ și evaluare, și *gândirea formulată*, gândirea exprimată în enunțuri de toate felurile – inclusiv judecăți de gust ori de valoare – gândire ce poate fi investigată făcând abstracție de subiectivitatea umană. Cu toate că estetica investighează natura ambelor forme ale gândirii, în prim planul reflecției ei se află formele de expresie ale gândirii formulate.

Paradoxal, în ciuda faptului că estetica filosofică este un discurs despre artă, prin funcțiile și sarcinile ei teoretice, ea trebuie plasată mai aproape de știință decât de arta. Simplu spus, analiza filosofică a artei nu este artă, ci cunoaștere și înțelegere, deci știință. Noi *trăim* în propria noastră interioritate întâlnirea cu obiectul estetic dar îl *explicăm și înțelegem* în planul gândirii.

De aceea, cuvântul „estetică” trebuie înțeles, în contextul teoretic al lucrării de față, ca sinonim cu expresia „estetică filosofică” sau „filosofia artei”.

În sens restrâns, estetica este concepută ca o analiză a naturii, structurii și mesajului operei de artă, ca un studiu al frumosului (frumuseții)¹³ și, totodată, ca o reflecție asupra sensibilității artistice omenești.

În sfârșit, estetica înseamnă totodată și analiza temeiurilor judecății de gust¹⁴, a modului în care preferințele subiective exprimate în cuvinte - judecăți estetice ca forme particulare ale judecăților de valoare - pot avea o valabilitate extinsă. Întrucât judecățile estetice sunt subiective, estetica investighează temeiurile care justifică valabilitatea extinsă a acestora. Nici nu s-ar putea altfel! Căci, cu toții avem, în raport de înclinațiile noastre naturale, preferințe care ne conduc la plăcere și emoție. În fond, cine nu se pricepe la artă, la ceea ce este frumos și urât? Cu toții avem certitudinea interioară că putem sesiza și deosebi obiectele frumoase de cele urâte, comportamentele frumoase de cele urâte etc. fără să fie nevoie de vreo pregătire specială. Lucru ciudat, ideea de competență și de pregătire specială dispar când vine vorba despre artă, educație, politică sau sport. În multe privințe, oamenii își recunosc incompetența, însă în aceste domenii despre care vorbeam, păreri, convingeri intime sunt foarte greu (dacă nu imposibil) de infirmat. De regulă, oamenii își afirmă preferințele fără

¹³ Corelația dintre artă și frumos s-a realizat târziu, tot în epoca luminilor, prin lucrarea abatelui Charles Batteux (1713-1780), *Les beaux arts réduits à un seul principe*, care face distincția dintre „artele frumoase” și „artele mecanice”. În viziunea lui Batteux „artele frumoase” pot fi subsumate unui principiu unic: faptul că ele satisfac nevoia noastră de plăcere sau, în alte cuvinte, ele sunt produse pentru a produce în noi emoții specifice. (a se vedea, *Catholic encyclopedia*, <http://www.newadvent.org>). Arta și frumosul sunt gândire împreună doar o scurtă perioadă de timp. Deja romantismul întreprinde o critică a frumosului punând în locul lui urâtul. Noțiunile de deformare și distrugere, de estetica urâtului relativizează ideea că arta este legată intim de frumos. De la mișcarea avangardistă încoace, „arta nu mai este frumoasă”, în sensul că termenul „frumos” nu mai poate fi aplicat liniar practicilor artistice ce produc mesaje contradictorii. Datorită acestei ambiguități mulți teoreticieni preferă să substituie ideea de frumos cu cea de „valoare estetică”.

¹⁴ Gustul se referă la capacitatea noastră de a sesiza spontan, fără medieri, *valoarea* obiectului estetic. Gustul este o dispoziție naturală, un „instrument” de recunoaștere și apreciere a ceea ce este *valoros* și constituie suportul trăirilor care conduc la formularea unor judecăți estetice. „Gustul” deveni obiect de investigații odată cu întemeierea esteticii în secolul al XVIII-lea, fiind legat de „descoperirea” subiectivității. Pentru antichitate, arta nu este privită din perspectiva gustului, ci din perspectiva judecății de existență sau a judecății morale. În principal, datorită lui Kant gustul devin obiect de analiză a esteticii, întrucât el l-a conceput ca o facultate de a judeca frumosul prin prisma sentimentului de plăcere, legat de reprezentarea obiectului. Apoi, odată cu romantismul, conceptul de gust este trecut în plan secund în favoarea celui de geniu. În contemporaneitate, conceptul de gust se referă la tipul de sensibilitate artistică a diferitele epoci.

argumente, după principiul că despre gusturi nu se discută. Este chiar un act de indelicatețe și de proastă creștere să convingi pe altul că propriile tale preferințe sunt mai valoroase. Preferințele noastre nu pot fi impuse cu argumente raționale celorlalți. Și totuși! Nu de puține ori, gusturile oamenilor și exprimarea lor în judecăți estetice coincid. Există, așadar, și ceva *obiectiv, consensual*, în judecățile estetice care sunt, cum spuneam, subiective. Pe ce se întemeiază acest acord și până unde se întinde valabilitatea lui? Este una dintre cele mai importante întrebări pe care o putem repera în prim-planul problematicii esteticii filosofice, întrebare ce a generat căutări și a produs importate inovații conceptuale. Între aceste inovații, conceptele de *sensus communis*, de *bildung* ori *paradigmă*, întâlnite la Aristotel, Kant, Heidegger ori Gadamer, sunt tot atâtea răspunsuri la provocările generate de subiectivitatea („războiul”) gusturilor.

Dincolo de aceste sarcini pe care și le-a asumat estetica de-a lungul timpului, sarcini pe care le putem repera în mai toate tratatele universitare din lume, estetica trebuie văzută totodată și ca o *investigație ontologică* asupra artei. Nevoia unei astfel de investigații este permanentă, fapt ce poate fi ilustrat prin rememorarea unui episod celebru consemnat de istoria artei.

Cum se știe, anul 1926, a devenit prin refuzul vameșilor americani de a acorda scutirile de taxe (prevăzute pentru operele de artă) pentru lucrarea lui Brâncuși, *Pasărea de aur*, un an de răscruce pentru ceea ce reprezintă canoanele și cadrele gândirii artistice, percepția artei și creației artistice ¹⁵.

În procesul celebru care a urmat refuzului amintit, la bară a fost chemată arta pentru a fi interogată asupra naturii și scopurilor ei. S-au perindat la bară critici de artă și artiști, încercând fiecare să impună sau să apere o *credință* personală despre ceea ce credea fiecare că este arta. ”Lucrul cel mai surprinzător în acest proces este procedeul de demonstrație, maniera de a determina calitatea operei de artă și mai ales de a delimita ca atare. Atât la apărătorii lui Brâncuși cât și la adversarii săi, elementul subiectiv-emoțional (pozitiv sau negativ) devine factor decisiv. Definiția obiectivă a calității a fost dintotdeauna o problemă dintre cele mai spinoase dacă nu chiar insolubilă. Nu mai puțin curios apare faptul că apărarea n-a recurs deloc la *conceptul unei noi frumuseți* care l-a înlocuit pe cel al secolului al XIX-lea” ¹⁶.

Alături de *Pasărea* lui Brâncuși, în dispută se afla și un mod canonic de a înțelege arta, dimpreună cu un set de convingeri adânci considerate a fi de la sine înțelese. Între acestea,

¹⁵ A se vedea sinteza documentelor acestui proces în vol. *Artă care învinge legea. Procesul lui Brâncuși*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2005 și Carola Giedion-Welcker, *Constantin Brâncuși*, București, Editura Meridiane, 1981, în mod special p. 118-126.

¹⁶ *Ibidem*, Carola Giedion-Welcker, *Op. cit.* p. 125.

ideea că arta este o reprezentare figurativă. Numai că *Pasărea* nu aparținea acestui concept al artei. „Nimic mai dificil de altfel decât de a descrie acest obiect, de care nu suntem siguri că se numește *Pasăre*. Ea există grație unei forme, dar nu se reduce la aceasta, o formă generatoare a unui spațiu, a unei lumi de la care plecând accedem la un nou orizont dincoace și dincolo de toate reprezentările anterioare. O explicație în acest caz este periculoasă, deoarece recurge la categorii de gândire, la cupluri de contrarii sau de comparații care nu sunt cuprinse în operă. Rămâne de întrebat artistul însuși, dacă noi pretindem că știm ceea ce el a voit să tematizeze în această operă. Singura mărturie pe care o poate aduce este că *opera își are rădăcinile într-un mediu generator* (s.n.), care nu este un soclu ci o formație (*Bildung*), o lume în stare născândă...”¹⁷.

Calchiind o cunoscută expresie, s-ar putea spune că morala „procesului Brâncuși” ar fi acesta: arta figurativă a murit, trăiască arta! Dar ce fel de artă? Evident că am putea răspunde satisfăcător la această provocare dacă mai înainte am răspunde la o altă întrebare: Ce este arta? Iată cum un fapt, „episodul Brâncuși”, care ține aparent doar de istoria artei reclamă intervenția mijloacelor conceptuale, filosofice de analiză, adică o cercetare a *supozițiile ascunse* privind originea, natura și structura fenomenului artei și creației artistice.

Episodul Brâncuși”, a condus la o reevaluare de proporții asupra unor cadre conceptuale de analiză a artei, fapt surprins chiar de Brâncuși însuși. „Sunt imbecili cei care spun despre lucrările mele ca ar fi abstracte; ceea ce ei numesc abstract este cel mai pur realism, deoarece realitatea nu este reprezentată de forma exterioară, ci de ideea din spatele ei, de esența lucrurilor”¹⁸.

Într-o astfel de situație de cotitură, cum a fost și cea generată de cazul Brâncuși, intervenția mijloacelor filosofice (ontologice) de analiză sunt chemate de toate celelalte forme de investigație a artei (istoria și teoria artei, sociologia și psihologia artei, teoriile estetice de „ramură” etc.) pentru că, mai înainte de a întreprinde orice fel de demers de cunoaștere trebuie să știm *ce este* opera de artă? Or, întrebarea: „ce este arta”? deschide traseul de investigații specific *gândirii filosofice, ontologice*. Poziționarea filosofică (ontologică) a minții pune gândirea pe un itinerar explicativ, prin activarea analizei de fundament, a convingerilor celor mai adânci, implicate în analiza fenomenului artei.

Într-o analiză ontologică a artei, mintea noastră parcurge drumul de la ceea ce este *real ca dat sensibil* (opera de artă, obiectul estetic) sau *reprezentational* (rețea conceptuală,

¹⁷ Florence Begel, *Filosofia artei*, Iași, Editura Institutul European, 2002, p. 76

¹⁸ A se vedea, *Aforismele și textele lui Brâncuși*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2005, p. 82.

abordări particulare, teorii ale artei) la ceea ce *este posibil*. Altfel spus, ontologia artei este o analiză de fundament în sensul că trece de la ceea ce *este real* (sensibil ori reprezentational) la *condițiile de posibilitate* ale realului, la ceea ce este *inteligibil*.

Ontologia artei înseamnă o trecere de la ceea ce există ca prezență la ceea ce este virtual, potențial. Existența în înțeles ontologic este o generalitate, o nederminare. Ea poate fi văzută ca un ansamblu de potențialități, de virtualități. Ceea ce este, există, reprezintă o actualizare a unui ansamblu de virtualități, ce țin de planul inteligibil al lumii. Opera de artă, mediază, așadar, între planul sensibil și inteligibil al lumii. Prin misterul creației, opera de artă aduce arhitectura plină de mistere a lumii într-o prezență sensibilă. Ea este sinteza acestor două rădăcini ale lumii omului: sensibilă și inteligibilă. În opera de artă, forma sensibilă (*morphe*) aduce în prezență forma inteligibilă (*eidos*) acestei lumi. Particularul devine astfel semn și substitut al universalului. Universalul (Unul) se „arată” prin particular și individual.

În sfârșit, o abordare ontologică a artei mai înseamnă totodată, pe urmele lui Nietzsche, că arta este o metafizică a lumii și cheia (calea) înțelegerii omenească din ființa noastră individuală. Artă este, în această perspectivă, însemnul cel mai de preț care deosebește natura plină de mistere a ființei noastre. Așa se explică, de pildă, de ce Heidegger a întreprins multiple analize ale artei, considerând că imaginile poetice dau seama de condiția noastră omenească, mai bine decât o face chiar filosofia.

Prin urmare, la întrebarea: care este obiectul de studiu al esteticii? nu se poate răspunde, din multiple cauze, simplu și univoc. De la Baumgarten încolo estetica a cunoscut schimbări conceptuale semnificative legate de aparatul noțional, de metodele și instrumentele de analiză, unele dintre acestea importate din câmpul științelor naturii ori din științele socio-umane. În funcție de sensibilitățile artistice diferite de la o epocă istorică sau alta, de schimbările survenite în agenda intelectuală europeană - dominația spiritului științific și al tehnologiei, apariția științelor spiritului etc. de schimbările sociale și politice, de noile curente de creație artistică etc. estetica și-a redefinit în permanent prioritățile teoretice de analiză. Desigur că hotărâtoare au fost schimbările survenite în creația și practica artistică, dar ele trebuie gândite ca variabile într-o constelație de cauze și determinări.

Pe de altă parte, stabilirea obiectului de studiu al esteticii variază semnificativ de la tratat la tratat, de la un autor la altul. Există aici, ca în orice gen de disciplină socio-umană, o anumită decizie preferențială privitoare la obiectul de studiu și sarcinile explicative ale esteticii. Unii esteticieni au pus un accent pe un anumit grup de probleme, alții pe un alt grup de interogații, în funcție de felul în care a gândit natura și menirea disciplinei. Morala acestei

situații este simplă. Nu există o singură definiție a esteticii¹⁹, fapt care nu trebuie să inducă ideea unei precarități cognitive, cât mai degrabă faptul este un simptom pentru varietatea și gradul de complexitate al problematicii esteticii.

Ca mai toate disciplinele aparținând socio-umanului, estetica este cultivată, de regulă, pe școli și curente de gândire. Acestea sunt fie expresii ale unor convingeri filosofice subiacente, fie rezultante ale aplicării unor metode specifice de investigație a artei. Există desigur și o multiplicitate de orientări estetice generate de pluralitatea formelor de expresie artistică. Vorbim astăzi de estetica literaturii, estetica muzicii, estetica artelor vizuale etc. Putem întâlni, de asemenea, tipologii estetice ce țin cont de distribuția pe mari arii de cultură și de limbă. Semnalăm aici doar complexitatea problemei fără a o investiga. Nici în urmă cu secole și nici astăzi ideile estetice și preocupările teoretice de analiză a artei nu formează un sistem ordonat și unitar, expresie a unei anumite raționalități umane invizibile. Faptul devine cu atât mai evident dacă ne interogăm nu numai asupra obiectului de studiu al esteticii, ci a al țintelor (scopurilor) pe care le vizează demersul teoretic al esteticii. Este ceea ce vom întreprinde în următoarea secvență a cursului.

3. Practică artistică și știință teoretică

Există o neîncredere aproape generalizată în utilitatea efectivă a studiilor estetice. Plecându-se de la convingerea că esteticienii nu pot face predicții asupra configurației *viitoare* a artei și că ei vorbesc doar despre trecut, despre ceea ce este *deja* creat, esteticii i se refuză, de regulă, statutul de știință. Percepția curentă ar putea fi exprimată astfel: estetica, în calitate de reflecție asupra artei și frumosului, este o activitate secundară, de ordinul doi, întrucât ea este derivată din ceva primar, creația artistică. Punctul acesta de vedere este susținut de convingerea extrem de des întâlnită după care analizele estetice sunt întotdeauna *post factum* și, prin urmare, ele parazitează procesul autentic de creație. Estetica este acuzată că produce doar perspective abstracte și rupte de viață pentru rezultate deja cunoscute.

Senzația de deja spus, deja cunoscut este mereu reafirmată de practicienii artei, care susțin că teoreticienii cel mult pot spune, în alte cuvinte, ceea ce este trăit de către creator în mod efectiv. Și tot creatorii artei susțin, deopotrivă, că teoreticienii sunt oameni frustrați, lipsiți de talent, incapabili să se afirme ca artiști, dar atașați de artă tocmai prin această lipsă.

¹⁹ Spre exemplificare A se vedea Vasile Morar, *Estetica. Interpretări și texte*, Partea I, *Statul esteticii*: Editura Universității din București, 2003, p. 13-51; Lucrarea este disponibilă și în format electronic la adresa: <http://www.unibuc.ro/eBooks>

Ei, teoreticienii, încearcă să suplinească lipsa de talent prin studii teoretice, actul de creație autentic prin vorbe *despre* artă.

Starea de neîncredere despre care vorbeam este transmisă, în primul rând, de artiștii creatori ce susțin, pe bună dreptate, că actul creației nu este precedat de consultarea de tratate estetice. Căci, se știe, natura creației este acoperită de mister și orice încercare de raționalizare și cuprindere deplină a ei a fost sortită eșecului.

Apoi, teoreticienii înșiși împărtășesc convingerea că estetica dublează inutil, cu vorbe, contactul nemijlocit, plăcerea și emoția, pe care o produc în noi opera de artă. Ilustrativă este opinia lui George Călinescu, el însuși profesor de estetică: „Estetica este o disciplină, sau mai bine zis un program de preocupări, care s-a născut, inconștient sau nu, din nevoia resimțită de o întinsă clasă de intelectuali de a vindeca lipsa sensibilității artistice prin judecăți așa-zis obiective, adică în fond străine de fenomenul substanțial al emoției....Acești indivizi, incapabili de a se pronunța asupra valorii artistice a unei opere, simt o mare ușurare când printr-un raționament sau prin însușirea părerilor unor critici ajung la încredințarea că se află în fața unor opere valoroase”²⁰.

Neîncrederea în utilitatea studiile estetice își are și o altă sursă care poate fi formulată interogativ: estetica propune o *descriere* a ceea ce se întâmplă în mod efectiv în universul triadei creator-operă-receptor sau ea propune *norme* și sisteme de conduită (algoritmi) în procesul creației și receptării? Cu alte cuvinte, ce face estetica? Descrie faptele legate de creația artistică sau îi prescrie reguli?

Trebuie spus că această dilemă, prescriptiv *versus* normativ nu aparține doar esteticii. Ea își are originea în dezbaterile filosofice inițiate de David Hume (1711-1776) și Imm. Kant care au argumentat că trebuie să distingem între „este” și „trebuie”. Prin urmare, orice întreprindere teoretică descriptivă arată „cum este” un lucru – în cazul esteticii se descriu experiențele interioare ale creatorului, se inventariază proprietățile operelor de artă, se descriu trăirile receptorului etc – sau „cum ar trebui să fie” – în cazul esteticii se prescriu norme privind creația și natura frumosului și artei. În primul caz, o estetică descriptivă ar trebui să propună o descriere schematică a practicii artistice. În cel de-al doilea caz, o estetică normativă ar trebui să elaboreze modele ale creației și frumosului pe care artistul ar trebui să le urmeze în procesul creației. Dar, și într-un caz și în altul, estetica nu-și vedește utilitate.

²⁰ George Călinescu, *Principii de estetică*, București, Editura Gramar, 2003, p. 23.

Faptul poate fi argumentat prin recurs la istoria esteticii ori la istoriile ideilor de artă și frumos²¹. Teoreticienii care au descris doar faptele care s-au produs în rândurile comunității artistice au fost depășiți de permanentele schimbări care au loc în universul mijloacelor de expresie artistică, în limbajul artei. Creatorii sunt întotdeauna înaintea teoreticienilor și ei sunt cei care impun, prin creațiile lor, norma artei și frumosului și nicidecum descrierile secundare, defazate în timp, mai mult sau mai puțin fidele ale teoreticienilor. Același lucru s-a întâmplat și cu teoreticienii adepți ai punctului de vedere normativ, cu cei care au fixat reguli ale creației și au dorit să impună o perspectivă canonică asupra artei și frumosului. Și ei au fost depășiți de dinamica internă a practicii artistice, iar ceea ce era considerat a fi un canon al creației artistice s-a vădit că era doar o prejudecată a unor teoreticieni lipsiți de perspectiva realității.

Prin urmare, dilema descriptiv și prescriptiv a alimentat și ea neîncrederea în utilitatea efectivă a analizelor estetice.

În realitate însă, această dilemă poate fi stinsă cu ușurință dacă avem în vedere faptul că estetica nu trebuie văzută ca o investigație *nemijlocită* asupra fenomenului artei. Cum mai spuneam, într-o anumită accepție, materia primă” pe care o prelucrează estetica filosofică sau filosofia artei nu este arta în nemijlocirea ei, ci *rețeaua conceptuală care formează universul reprezentărilor și gândirii despre artă*. Cu alte cuvinte, prin raportare la relațiile noastre *nemijlocite* cu arta (creație sau receptare) estetica analizează *vorbirea* despre artă, ceea ce spunem în mod efectiv, aserțiunile noastre despre artă, temeiul judecăților de valoare etc. Prin raportare la practica artistică, la mecanismele de creație, estetica întreține o relație *mijlocită* de ordinul trei: creația artistică – vorbirea despre artă – investigații sistematice ale acestei vorbiri (analize estetice).

Estetica este în acest caz o analiză critică a diverselor „supoziții” implicate în *vorbirea* despre artă: istoria artei, diversele teorii ale creatorilor, diversele teorii ale disciplinelor particulare, critică de îndrumare și receptare artistică, textele și tratatele artistice izvorâte din practica artistică etc.

În acest înțeles, estetica este o *modalitate de cunoaștere* a felului în care vorbim despre artă. Ea poate fi văzută ca o disciplină riguroasă, care își propune să clarifice supozițiile ascunse ale limbajul conceptual care însoțește triada creație-operă-receptare.

²¹ A se vedea, Katharine Everett Gilbert și Helmut Kuhn, *Istoria esteticii*, București, Editura Meridiane, 1972, cap. VII, *Secolul al XVII-lea și regimul neoclasic până la 1750*, p. 190-215 și cap. XVIII, *Școala britanică din secolul al XVIII-lea*, p. 216-243; *Theories of Beauty since the mid-nineteenth century*, în Dictionary of the History of Ideas, <http://etext.virginia.edu>; "History of Aesthetics" entry in *The Encyclopedia of Philosophy* VolII, pp. 18-35; Phililpson, Morris (ed.), *Aesthetics Today*, World Publishing Co., N.Y., 1961 (o impresionantă antologie de texte clasice și moderne); Stiles and Selz (eds.), *Theories and Documents of Contemporary Art*, University of California Press, Berkeley, 1996.

Pentru a înțelege specificul acestui tip de demers în estetică trebuie să avem o bună reprezentare a conceptului de „presupoziție”. Acest lucru îl lămurim în următoarea secvență de curs.

4. Virtuțile explicative ale conceptul de paradigmă în investigațiile teoretice ale artei. Rolul presupozițiilor în cunoaștere

a) Ce sunt presupozițiile?

Termenul de “supoziții” și sinonimul lui “presupoziții”, circulă în cultura intelectuală europeană cu sensuri multiple și, ca de obicei, în contexte reciproc contradictorii.

Astfel, în logica clasică, prin “presupoziție” se înțelege un enunț asertoric (o propoziție cognitivă, deci un enunț care se referă la fapte) ce implică fie un adevăr necesar, fie un adevăr contingent. În paranteză fie spus, prin propoziții care exprimă un adevăr necesar înțelegem acele propoziții în care adevărul sau falsul poate fi stabilit prin simpla înțelegere a sensului, ca în exemplul: “Toți soții sunt căsătoriți”. În schimb, prin propozițiile care exprimă un adevăr contingent înțelegem acele enunțuri în care adevărul și falsul se stabilesc prin confruntarea conținutului lor cu starea de fapt a lucrurilor. Pe scurt, “punerea la probă” stabilește dacă un enunț este adevărat sau fals.

Interesant de știut este faptul că în logica medievală, *supositio* desemna lucrul sau lucrurile pentru care stă un substantiv. În acest context, înțelesul lui *supositio* trimite la referențial, la realitățile pe care le desemnează cuvântul și *nu* la ceea ce noi numim astăzi *presupunere*. Prin urmare, “supoziția” se referea la referință, la capacitatea gândirii noastre de a numi realități, obiecte ideale sau reale. Vorbirea noastră, prin ceea ce se numește propoziții cognitive este o *vorbire despre lucruri*. Faptul acesta indică intenționalitatea gândirii, adică îndreptarea ei către ceva exterior ei, către obiecte. În acest mecanism al intenționalității se cuplează gândurile cu lucrurile, fapt rămas neelucidat, pe deplin, până astăzi. În predicatul oricărei propoziții cognitive detectăm întotdeauna o intenție referențială, adică o încercare de a surprinde realități empirice sau ideale.

Spre pildă, în enunțul: “Studentii de la Universitatea de Arte sunt inteligenți”, predicatul “inteligenți”, prin intenționalitatea gândirii, *ține locul*, *suplinește* starea psihologică reală, legată de ceea ce noi numim inteligență. Faptul este remarcat și de Aristotel: “...Într-o discuție nu este posibil ca să aducem lucrurile înseși, ci trebuie să ne folosim, în locul lor, de cuvintele care le simbolizează, noi credem că ceea ce este valabil pentru cuvinte este valabil și pentru lucruri....cuvintele sunt în număr finit, ca și mulțimea noțiunilor, în timp ce lucrurile

sunt nenumărate. De aceea aceeași noțiune și același cuvânt trebuie să desemneze mai multe lucruri”²². Distincțiile despre care vorbeam s-au fundat, cum spuneam, pe opera logică a lui Aristotel, în mod special pe *teoria judecății*, teorie care reprezintă coloana vertebrală a culturii intelectuale, științifice, europene. De altminteri, toate tratatele de logică clasică, mai vechi sau mai noi, (inclusiv o serie de mari expuneri filosofice, cum ar fi de pildă, filosofia critică a lui Kant) consideră că a *judeca înseamnă a gândi*. “Judecata, a cărei fundamentală însușire este socotită a fi adevărul, constituie elementul structurant al gândirii omologate, al cunoașterii veritabile și al acțiunii eficiente...Forma logică a judecății ne-a determinat felul de *a gândi* și, mai departe, felul de *a face*”²³. Prin urmare, spațiul european de gândire este dominat de judicativ, simplu spus, de convingerea că adevărul este o proprietate a judecății, că el se exprimă *numai* în enunțuri (judecăți) cognitive. Faptul acesta a atras, mai ales în filosofiele postmodernității, o serie de critici menite să slăbească identitatea dintre judecată - gândire – adevăr și să plaseze conștiința cunoscătoare mai aproape de *faptul real* al vieții. Astfel, universul non-judicativului, respectiv datele ce compun viața culturală și socială, mentalitățile, convingerile, trăirile și credințele etc., prezente în mod implicit în produsele gândirii formulate (enunțuri, aserțiuni, judecăți), a fost supus unor investigații sistematice mai ales după a doua jumătate a secolului al XX-lea.

În câmpul acestei investigații a non-judicativului se înscrie și programul de cercetare a *datelor prealabile, a presupuzițiilor, adică a ideilor neasertate, conținute și asumate implicit sau tacit*, de către gândirea formulată în judecăți de predicție sau de valoare.

Simplificând lucrurile, trebuie spus că această cercetare a presupuzițiilor vizează detectarea și scoaterea la lumină, explicitarea elementelor *implicite* (intelectuale, culturale, filosofice) ale discursului rațional obiectivat în enunțurilor explicite, în judecățile formulate.

Astfel, dialectica dintre implicit și explicit, dintre gândirea vie și gândirea formulată în analiza cunoașterii cu valoare de adevăr, devine un puternic instrument de autoexaminare critică prin faptul că îndreaptă gândirea cunoscătoare spre investigarea propriilor temeuri și fundamente ²⁴.

Cum arată Adrian Paul Iliescu, presupuzițiile sunt idei considerate a fi lucruri “de la sine înțelese”. Presupuzițiile “nu se confundă cu axiomele, postulatele sau premisele explicite ale demersului; spre deosebire de cele din urmă, primele nu sunt enunțuri directe și nu apar efectiv în cadrul demersului. Așa cum sensul unui semn este condiționat de existența unui

²² Aristotel, *Respingerile sofistice*, în *Organon*, vol. II, Editura IRI, 1996, p. 549.

²³ Viorel Cernica, *Căutarea de sine și chemările tradiției*, Mihai Dascal Editor, 2001, p. 84.

²⁴ A se vedea, Adrian Paul Iliescu, *Filosofia limbajului și limbajul filosofiei*, Editura Științifică și Enciclopedică, 1989, cap. *Presupuziții filosofice*, p. 156-167, capitol care stă la baza redactării acestei secvențe de curs.

anumit context, sensul unui discurs este condiționat de un anumit fundal teoretic, de o anumită *ambianță intelectuală*. Presupozițiile aparțin acestui fundal – în filosofia științei ele sunt chiar adesea numite “asumpții de fundal”, *background assumptions*. Ele țin de ambianța discursului și nu de discurs; se află, deci, în ceea ce s-ar putea numi “planul din spate” sau “culisele demersului cognitiv”. Se poate spune deci că presupozitiile sunt ceea ce transpare *prin*, și nu ceea ce apare *în* discurs. Ceea ce nu le face însă mai puțin necesare, căci, pe cât se pare, acolo unde nu există asumpții de fundal, nu există nici demers rațional”²⁵.

De reținut este faptul că presupozitiile orientează, au sens și susțin demersul cognitiv explicit, tot astfel cum forțele fizice invizibile susțin o clădire dincolo de faptul vizibil al fundației construite. În această calitate, presupozitiile sunt un fel de *cadre generale de gândire* (*apriori*), un set de precondiții de care profesioniștii specializați într-un domeniu sau altul al cunoașterii nu sunt pe deplin conștienți.

Presupozițiile, în calitatea lor de *precondiții*, aparțin orizontului rațiunilor inițiale pe care se fundează orice demers cognitiv, inclusiv la nivelul structurii morfologice și sintactice a limbilor naturale. Ele nu sunt conștientizate și nici supuse unei analize raționale totale. Există, în orice demers rațional, elemente de fundal care îl fac posibil și care nu sunt prezente în interiorul argumentației, pe principiul că, dacă totul este argumentabil, nimic nu este argumentabil. Acest fapt probează că partea rațională din ființa umană este supraadăugată altor elemente de mai mare profunzime ce țin de instincte, de sensibilitate și trăire. Prezența invizibilă a presupozitiilor în actele de judecare și de cunoaștere rațională se explică prin faptul că ființa umană, în actele de creație, se exercită plenar chiar în condițiile unor specializări intelectuale extrem de analitice, cum ar fi specializările atât de stricte din științele naturii. Faptul acesta implică o altă viziune asupra ideii de obiectivitate și raționalitate a omului.

Astfel, dacă ar fi să ne referim la discursul filosofic, orice gânditor încearcă să confere obiectivitate prin argumentare și întemeiere logică plecând, în fond, de la puternice convingeri și credințe personale cu dorința de a impune și altora propria sa viziune despre lume. “Într-o asemenea perspectivă, dacă omul poate fi numit cu temei o “ființă rațională” aceasta nu se datorează faptului că el, cu ajutorul rațiunii, ar descoperi o realitate extrinsecă sau un adevăr “obiectiv”, dat, ci doar faptul că el știe, într-o măsură mai mare sau mai mică, să-și justifice cu ajutorul rațiunii *presupozițiile sale preraționale sau iraționale*, indiferent dacă acestea sunt individuale sau colective. Ea, rațiunea, inventează instrumente și, de asemenea, teorii care

²⁵ *Ibidem*, p. 157.

validează ceea ce iubeam, ceea ce credeam sau cea ce speram, fără ca în fapt să descopere o realitate obiectivă și imuabilă”²⁶.

Prin urmare, rațiunea trebuie văzută ca fiind implicată într-un demers de tip justificativ. Ea utilizează și pune în valoare strategii interpretative legate de argumentație și persuasiune, dar numai după ce primește un imbold din zonele obscure ale aspirațiilor și intereselor noastre. “Presupozițiile sunt elemente invizibile apte să justifice rațional actele omenești și chiar unele atitudini și stări, în raport cu anumite scopuri și aspirații....scopurile, aspirațiile și idealurile sunt extrem de variate și, de asemenea, extrem de diferite ca grad de generalitate. Dar ele pot fi ordonate, ierarhizate în sisteme coerente....”²⁷.

Evident că în vârful sistemul ierarhiei de presupoziii în care este plasată gândirea și demersurile ei raționale justificative, se plasează presupozitiile de tip filosofic, în calitatea lor de cadre generale stabile pentru întreaga specie umană. “Presupoziția filosofică pune gestul omenesc sub auspiciile unui țel final...filosofia creează condițiile pentru legitimarea existenței în întregul ei”²⁸. Așa se explică de ce presupozitiile filosofice au, pe lângă alte caracteristici, o proprietate fundamentală. Ele sunt “asumții de fundament”, angajamente intelectuale *nederivate* logic din altceva. Ele sunt condiții de posibilitate ale raționalității omenești și, prin urmare, “limite” ale cadrelor minții noastre înseși. “Prejudicativul reprezintă o instanță ontologică în absența căreia nu ar fi posibile înseși gândurile noastre”²⁹.

b) Paradigma – un concept teoretic revoluționar

Ideea de “presupoziție” a devenit foarte fertilă în câmpul investigației cunoașterii odată cu opera lui Thomas Kuhn (1922 – 1996), profesor la Harvard, Berkeley, Princeton University, autorul unei cărți care a revoluționat reprezentările noastre despre știință și cunoaștere în general. Este vorba despre *Structura revoluțiilor științifice*, lucrare apărută în 1962, tradusă în peste 20 de limbi, inclusiv în română, aflată și astăzi în centrul dezbaterilor filosofice. Această lucrare impune în investigațiile filosofice ale cunoașterii conceptul de *paradigmă*, un analogon al “presupoziției” sau al “mitului fondator”.

În viziunea lui Kuhn, știința matură încorporează în nucleul ei teoretic, o serie de presupoziii, adică de cunoștințe dobândite într-un mod implicit chiar din timpul procesului educațional al formării profesionale. Știința pune și rezolvă probleme diverse. Logica punerii și rezolvării problemelor curente poate fi pusă în analogie cu rezolvarea unui *puzzle*. Într-o

²⁶ Andrei Cornea, *Platon. Filosofie și cenzură*, București, Editura Humanitas, p. 19-20.

²⁷ Adrian Paul Iliescu, *Op. cit.* p. 183.

²⁸ *Ibidem*, p. 183

²⁹ *Ibidem*, Viorel Cernica, *op. cit.*, p. 136.

astfel de operație intelectuală specifice unui *puzzle* nu aplicăm un algoritm dinainte învățat. Strategiile de rezolvare sunt euristice, iar cercetătorul își mobilizează priceperile sale în rezolvarea de probleme concrete, nu prin aplicarea de reguli explicite. El trăiește într-o lume devenită familiară prin formația sa științifică. Or, actele de profesionalizare nu sunt datorate în exclusivitate numai achizițiilor de reguli explicite, de proceduri standard expuse în manuale și tratate. Dimpotrivă, învățarea implicită este dominantă în perioada formării profesionale și, mai apoi, în practicarea cercetării efective. Oricare cercetător, odată format, se integrează unor comunități științifice ce “sunt grupuri în care comunicarea este relativ deplină, iar judecata profesională relativ unanimă”³⁰. Unanimitatea de “vederi” se datorează cadrelor valorice comune pe care o comunitate științifică le internalizează prin intermediul *paradigmelor*.

Paradigmele sunt sisteme de convingeri și valori comune împărtășite de către oamenii de știință, un ansamblu de cunoștințe tacite, implicite, referitoare la fundamentele domeniului de investigație, la problemele și metodele ei specifice. Aceste paradigme orientează activitatea de cercetare și cunoaștere, fiind un rezultat al învățării după modele exemplare. Paradigmele sunt subiacente teoriilor, legilor, aplicației, instrumentației. Ele formează sistemul presupuzițiilor, a lucrurilor de la sine-înțelese, în absența cărora cercetarea științifică nu ar fi posibilă ca o activitate rațională și integrată.

Forța teoretică a conceptului “paradigmă” s-a dovedit a fi, cu timpul, de-a dreptul impresionantă. Astfel, aplicabilitatea conceptului a trecut dincolo de discursul strict științific. Astăzi, conceptul “paradigmă” este utilizat frecvent cu mare profit teoretic în toate domeniile de reflecție ale științelor omului, inclusiv în estetică și în teoriile artei. El a contribuit la relaxarea mitului raționalității omului și la o mai bună cunoaștere a actului cunoașterii umane prin valorificarea și recuperarea non-explicitului, a elementelor care țin de profunzimile ființei noastre.

Aceste achiziții teoretice legate de ceea ce este implicit sau, ceea ce este același lucru, tacit asumat în faptele de cunoaștere (*presupoziții, paradigme, pattern,*) pot fi aplicate cu succes și în înțelegerea vorbirii despre artă și, în acest înțeles, *estetica este o formă de cunoaștere conceptuală a fenomenului artistic*. Cu toate că acest mod de a defini estetica este extrem de vag, el prezintă avantajul de a unifica multiplele programe teoretice mobilizate pentru a cerceta arta. Estetica produce, așadar, clarificări conceptuale prin analiza critică a diverselor contexte ale vorbirii despre artă.

³⁰ Thomas Kuhn, *Structura revoluțiilor științifice*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1976, p. 54.

Posibilitatea translatării acestui transfer conceptual de analiză a fost semnalată de un celebru teoretician al postmodernității, Gianni Vattimo, care consideră că a sosit timpul să substituim „gândirea tare” (gândirea concepută în canoanele rațiunii clasice) cu „gândirea slabă” (gândirea care acceptă o hibridare cu elementele de iraționalitate)³¹.

Urmând sugestiile lui Vattimo, unele concepte clasice de analiză a fenomenelor artistice cum ar de pildă: imitație, armonie, plăcere, trăire, simț comun, judecata de gust etc. pot căpăta noi valențe interpretative dacă le privim prin conceptul paradigmei văzut, cum mai spuneam, ca un nume pentru programările neuronale care formează cadrele noastre conceptuale de analiză artistică.

În rezumat, estetica filosofică (filosofia artei), în acest sens, este o încercare de a înțelege și cartografia conceptele și categoriile implicate în analiza artei și a creației artistice. Ea urmărește să clarifice temeiurile și presuposițiile gândirii artistice. Din această perspectivă estetica explorează fundamentele teoretice și rețeaua conceptuală implicită, contextul de idei menționat doar sporadic, în care s-au desfășurat dezbaterile și discuțiile, vorbirea despre artă de-a lungul secolelor.

Lecția de bază a disciplinelor socio-umane din care face parte și estetica poate fi simplu exprimată: noi nu percepem realitatea așa cum este ea, ci prin intermediul *tiparelor conceptuale* – paradigme, teorii, credințe – care joacă, cum se întâmplă și lumea limbajelor simbolice, rolul unor lentile deformatoare sau a unor lentile selective.

Arta, pentru a fi înțeleasă, trebuie plasată în universul acestor presuposiții, act reflexiv ce cultivă o atitudine critică asupra înțelegerii faptului artistic. A avea atitudine critică înseamnă a accepta că există limite în înțelegerea inefabilului artei. Metaforic vorbind, estetica studiază „ochelarii” (cadrele de gândire) prin care noi privim totalitatea faptelor legate de fenomenul artei, privit în unitatea, unicitatea și integralitatea sa.

³¹ A se vedea, Gianni Vattimo, *Structura revoluțiilor artistice*, în vol. *Sfârșitul modernității*, Constanța, Editura Pontica, 1993, p. 90-107.

Paradigma artei și frumosului în antichitatea grecească

I. *Téchnē* în spațiul culturii grecești

1. *Téchnē* - un concept polisemantic

A devenit astăzi aproape un loc comun în a susține că arta este proprie omului și că primele sale manifestări colective erau de natură religioasă și artistică. Chiar scrisul, în forma pictogramelor ori a hieroglifelor reprezintă prelucrări ulterioare ale imaginilor pictate de *homo sapiens*, sensibil la frumos și doritor de cunoaștere, dotat, la fel ca noi, cu fantezie și inteligență creativă.

Dacă pretutindeni în lume există semne indubitabile că manifestările artistice sunt la fel de vechi ca *homo sapiens*, nu același lucru îl putem spune despre *reflecția* asupra artei, care este cu mult mai târzie decât creația propriu-zisă. „Arta se impune simțurilor, mai cu seamă vederii, înainte de a câștiga, succesiv, toate sferile înțelegerii”³².

Grecia veche este locul în care întâlnim, în spațiul european de cultura, nu numai primele reflecții sistematice asupra artei ci și modelul de gândire și sensibilitate care a fondat cultura tuturor popoarelor din această parte a lumii. „Ideile Greciei antice (rațiune, istorie, drept, frumos, frumusețe etc.) prind rădăcini mai întâi în lumea romană, iar apoi în civilizația Europei. În căutarea universalului, a ceea ce este valabil pentru toate spiritele, aceste noțiuni își pun amprenta asupra tuturor modurilor noastre de gândire”³³.

Prin urmare, orice încercare de recompunere a istoriei investigațiilor fenomenului artei și frumosului în spațiul european de cultură, trebuie să înceapă cu momentul inaugural, grecesc, perceput ca o *rădăcină* a culturii și sensibilității europene. Din această perspectivă, grecii ne-au lăsat moștenire *rețeaua cuvintelor fundamentale*, prin intermediul căroră noi *înțelegem* natura artei și *evaluăm* mesajul și rostul ei în viața noastră omenească.

În această rețea de cuvinte fundamentale, poziția primă este ocupată chiar de cuvântul *artă (téchnē)* subiectul logic în jurul căruia gravitează, precum planetele în jurul soarelui, toate celelalte cuvinte fundamentale ce exprimă diverse contexte de *definire* și, desigur, tot atâtea *înțelesuri* ale artei. Cuvântul *téchnē* este polisemantic și poate fi definit *numai* contextual, iar referința la textele clasice se impune ca o condiție a rigorii.

Platon și Aristotel insistă în mai multe locuri că *téchnē* este *știința de a face, o disponibilitate de a produce, însoțită de reguli, o cunoaștere a cauzelor eficacității; téchnē* ,

³² Claude Frontisi (coord), *Istoria vizuală a artei*, București, Enciclopedia RAO, 2003, p. 11.

³³ Jacqueline Russ, *Aventura gândirii europene. O istorie a ideilor occidentale*, Institutul European, 2002, p. 38.

este o formă de cunoaștere (cunoașterea „productivă”) ce se referă la capacitatea omului de a face, de a produce în conformitate cu trebuințele noastre³⁴.

Arta se referă la a ști cum, a cunoaște pentru a face. „Pentru greci, arta nu se reduce doar la practică, ci conține în definiția sa și o cunoaștere a eficacității, adică un element de raționament și de universalitate în cunoașterea rațiunii producerii....a ști și a ști să faci sunt prin urmare inseparabile”³⁵.

Deși există evidente asemănări semantice între conceptul vechi al artei și cel modern de tehnică, *téchnē* grecesc a constituit sursa etimologică a cuvântului *tehnică* prezent în mai toate limbile europene – noi nu trebuie să-i considerăm sinonimi. Arta, în sens vechi, înseamnă în ultimă instanță numele pentru activitatea umană propriu-zisă de *producere a obiectelor* precum și *știința acestei* produceri, în timp ce tehnica desemnează știința și cunoașterea *producerii repetitive*, reproductibile a aceluiași obiect.

Téchnē, în calitate de concept, este un membru al unei „familii de concepte”, a unei rețele conceptuale, ale căror sensuri, în greaca veche, se întrepătrund și se luminează reciproc. Din această familie fac parte: *agathon* (lucru bun, binele, în limba latină, *summum bonum* - principiu suprem), *aisthesis* (percepție, senzație), *aistheton* (capabil de a fi perceput prin simțuri, obiectul simțurilor, sensibilul care este opus lui *noeton*), *aletheia* (adevăr), *demiourgos* (făuritor, meșteșugar), *doxa* (opinie, judecată subiectivă) – *episteme* (cunoaștere obiectivă, întemeiată), *dynamis* (putere și potențialitate), *eidolon* (imagine), *eidos* (idee, tip),

³⁴ „*Techne*” în Hellada, „*ars*” la Roma și în Evul mediu, chiar și la începuturile erei moderne, în epoca Renașterii, însemnau mai degrabă pricepere, iscusința de a lucra un obiect oarecare, o casă, un monument, o corabie, un pat, un urcior, un veșmânt – precum și știința de a comanda o armată, de a măsura un câmp, de a convinge pe ascultători. Toate aceste iscusințe erau numite arte: arta arhitectului, a sculptorului, a ceramistului, a croitorului, a strategului, a geometrului, a retorului. Priceperea constă în cunoașterea regulilor, deci nu există artă fără reguli, fără prescripții: arta arhitectului își are propriile reguli, în timp ce altele sunt regulile artei sculptorului, ceramistului, geometrului, comandantului. Și noțiunile acestor reguli sunt cuprinse în noțiunea de artă, în definiția ei (s.n.). Efectuarea indiferent cărui obiect fără a ține seama de reguli, numai după inspirație și fantezie, nici pentru cei vechi, nici pentru scolastici, nu era artă: era contrariul artei. În antichitatea străveche, grecii socoteau că poezia e inspirată de muze – deci n-o considerau drept artă...arta avea pe atunci o sferă cu mult mai largă decât cea pe care o are astăzi. Căci cuprindea nu numai artele frumoase, ci și meseriile: pictura era o artă în același grad ca și croitoria. Se numea artă nu numai producția calificată, dar mai ales însăși *calificarea* producției, cunoașterea regulilor, *știința* profesională. De aceea puteau fi considerate drept arte gramatica sau logica, fiind ansambluri de reguli, întocmai ca o știință autentică. Deci, odinioară, arta avea o sferă mai amplă, incluzând meseriile și o parte din științe. Ceea ce unea artele frumoase cu meseriile era cu mult mai vizibil pentru antici și pentru scolastici decât ceea ce le separa; niciodată ei n-au împărțit artele în arte frumoase și arte aplicate. În schimb, le împărțeau după faptul că unele cereau un efort numai intelectual și altele atât intelectual cât și fizic. Pe primele, cei vechi le numeau *liberale*, adică libere de orice efort fizic, pe celelalte, *vulgare*, adică obișnuite; în evul mediu acestea din urmă se numeau *mecanice*. Aceste două genuri de arte erau nu numai separate, dar și apreciate în mod diferit: cele liberale erau socotite ca infinit superioare celor obișnuite, mecanice. Nu toate „artele frumoase” erau considerate drept libere de efortul fizic: arta sculptorului, ca și a pictorului, cerând un efort fizic, erau considerate de antici drept arte obișnuite, vulgare”. (A se vedea, Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria celor șase noțiuni*, București, Editura Meridiane, 1981, cap. *Istoria noțiunii de artă*, p. 51-54).

³⁵ Florence Begel, *Filosofia artei*, Iași, Institutul European, p. 5-6 (a se vedea sensurile lui *téchnē* și raporturile lui conceptuale cu termenul modern de tehnică).

eikon (imagine, reflexie), *ergon* (operă, faptă, produs, funcție), *eros* (dorință, iubire), *harmonia* (îmbinare de contrarii, armonie), *hedone* (plăcere), *kallos* (frumusețe), *catharsis* (ușurare, purificare), *mimesis* (mimare, imitație, artă), *morphe* (formă, figură, chip), *noesis* (gândire), *noeton* (inteligibilul), *nous* (inteligență, intelect, spirit), *paradeigma* (model), *paschein* (a suferi, a fi afectat, pasiune), *pathos* (eveniment, trăire, suferință, emoție, atribut), *phantasia* (imaginație, reprezentare, impresie), *phronesis* (înțelepciune, înțelepciune practică, prudență), *pistis* (credință, crezare, stare subiectivă); *poietike* (artă, poetică), *telos* (împlinire, încheiere, scop), *theoria*, privire, speculație, contemplare, viață contemplativă), familie care este organizată pe principiul dualității, contradicției și contrarietății. În principal, trebuie spus că ideea de artă la greci trebuie plasată în sistemul de contrarii organizat pe binomul primar, *aisthesis* – *noesis* și derivația secundară a lui *doxa* – *episteme* ³⁶.

Prin urmare, atunci când vorbim despre *téchnē*, trebuie să avem în vedere nu numai anumite cuvinte luate în mod izolat – cum sunt cele deja citate - ci și asociațiile lingvistice, sintagmele existente în configurația limbii grecești vîi și, în mod *esențial*, investigațiile teoretice întreprinse asupra artei de către filosofi greci de la presocratici la Plotin.

Este ceea ce vom întreprinde în analiza ce va urma, dar după o serie de precizări terminologice și conceptuale.

2. Fundamente ontologico-religioase ale practicilor și gândirii artistice grecești

Cum precizam în preliminariile acestui curs, estetica investighează, între altele, datele prealabile, presuposițiile adânci și neconștientizate, angajamentele intelectuale și convingerile ontologice foarte profunde, elemente instanțiate *implicit* în precondiții ale creației și experienței receptării artistice și, desigur, ale actelor intelectuale legate de judecata de gust sau judecata estetică. Simplu spus, estetica investighează *cadrele de sensibilitate și gândire, paradigmele, adică sistemele de valori și credințe care joacă rolul de filtre selective în activitatea de creație, receptare și gândire a artei*. Or, aceste cadre de gândire sunt în primul

³⁶ Sensurile acestor termeni fundamentali legați de estetica antichității grecești pot fi decelați din următoarele lucrări de sinteză existente în limba română: *** *Filosofia greacă până la Platon*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1979, Vol. I-V. (Vol. I, Partea întâi; Vol. I, Partea a 2-a; Vol. II, Partea întâi; Vol. II, Partea a 2-a, Vol. V - Indice de nume și indice tematic); Gheorghe Vlăduțescu, *O enciclopedie a filosofiei grecești*, București, Editura Paideia, 2001; Francis E. Peters, *Termenii filosofiei grecești*, Editura Humanitas, București, 1997; *Enciclopedie de filosofie și științe umnae*, 1996, Instituto Geografică De Agostini, Novara, trad. rom. Editura All Educațional, 2004; Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria celor șase noțiuni*, București, Editura Meridiane, 1981, Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol. I, *Estetica antică*, București, Editura Meridiane, 1970; Platon, în mod special dialogurile: *Republica*, *Phaidros*, *Banchetul*, *Hippias Maior*, *Ion* și *Timaios*; Aristotel, în mod special *Metafizica*, *Despre suflet* și *Poetica*; Umberto Eco, *Istoria Frumuseții*, București, Editura Rao, 2005.

rând legate de ceea ce se numește *Weltanschauung*, viziunea despre lume,³⁷ adică de sistemele globale de reprezentări asupra lumii, caracteristice marilor epoci culturale pe care Europa le-a cunoscut de la vechii greci încoace. Prin urmare, o analiză a artei – a practicilor artistice și a reflecției despre artă – ar trebui să fie precedată de o bună înțelegere a *Weltanschauung-ului*, a cadrelor de gândire și mentalităților³⁸ specifice perioadei analizate.

Din această perspectivă, trebuie spus că vechii greci erau posesorii unui uimitor *Weltanschauung* în care ideea de *cosmos* (conceptul prim de la care trebuie să plecăm pentru a înțelege lumea greacă veche) unifica într-o viziunea necontradictorie atât *lumea*, în diversitatea manifestărilor sale, cât și *reprezentările* umane ale acestei lumi.

În mentalitatea omului grec religia, știința, arta și filosofia erau percepute ca fațete complementare ce alcătuiesc *întregul* reprezentărilor omenești despre lume. O lume dominată de ordine, armonie și frumusețe. Nu întâmplător, între alte accepții, cosmosul însemna în limba greacă veche și *podoabă*. „Grecii în fond au denumit universul pornind de la „podoabă”, pentru diversitatea elementelor și Frumusețea stelelor. La greci lumea se numea *Kósmos*, ceea ce înseamnă podoabă. Și cu adevărat, cu ochii trupului, nimic nu putem vedea mai frumos decât această lume”³⁹.

Cosmosul⁴⁰ reprezintă starea lumii actuale, ordinea ce a urmat stării primordiale, haosului, adică stării de indistinție, de amestec eterogen în care se aflau inițial elementele lumii. Cosmosul înseamnă *ordonarea* de către zei a elementelor *preexistente* ale lumii și, din această perspectivă, trebuie reținut că, în mentalitatea vechilor greci, apariția lumii nu este

³⁷ *Weltanschauung*, termen german care poate fi tradus prin viziune, concepție (tablou, imagine) asupra lumii. Conceptul a fost impus în filosofie de Wilhelm Dilthey, care în scrierile apărute în volumul *Doctrina Weltanschauung-ului* (1906), interpretează dezvoltarea istorică ca o succesiune de *Weltanschauung-uri*, proprii unei anumite epoci date. *Weltanschauung* înseamnă, așadar, un mod specific de practicare a vieții oamenilor dintr-o anumită epocă, o sinteză de atitudini și anumite constelații de valori, practici științifice și artistice unitare, sisteme proprii de convingeri și credințe etc. (vezi, Wilhelm Dilthey, *Esența filosofiei*, București, Editura Humanitas, 2002, în mod special, cap. II, *Teoria vizuinilor despre lume. Religia și creația artistică în relația lor cu filosofia*, p.90-123 și *L'Enciclopedia della Filosofia e delle Scienze Umane*, 1996, Istituto Geografica De Agostini, Novara, trad. rom. Editura All Educational, 2004, p. 1177).

³⁸ A se vedea, Eugen Cizek, *Istoria Romei*, București, Editura Paideia, 2002, cap. *Roma eternă*: „O mentalitate, ca dat colectiv, implică o trama, o țesătură de referințe implicite, chiar un fel de nebuloasă, mai degrabă decât un sistem...Mentalitățile presupun deci un domeniu mai vast și mai puțin structurat decât ideile, doctrinele și istoria lor. În ultimă instanță, mentalitatea operează cu un succedaneu popular a ceea ce germanii definesc ca *Weltanschauung*. Mentalitatea se modifică foarte lent. Notabil de stabilit se reliefează ceea ce adesea se definește ca *utilaj mental* sau ca mănunchi de *obiecte nodale* mentale, în care se încorporează esența modalităților de gândire și a cadrelor logice, a elementelor cheie de viziune asupra lumii, ilustrate de către vocabularul și sintaxa limbii, de percepția spațiului și timpului, a naturii, societății, divinității, nevoii oamenilor, de miturile și clișeele de gândire, de imaginarea vieții, a morții și a dragostei...Mentalitățile se exprimă în conglomerate de valori, îndeosebi în valori-cheie...ca metavalori”, p. 15.

³⁹ *Apud*, Isidor din Sevilla, în *Istoria frumuseții*, ediție îngrijită de Umberto Eco, București, Editura Rao, p. 82.

⁴⁰ Bogăția de înțelesuri ale acestui termen prim al lumii intelectuale grecești este deconcertantă: a merge ori a mărșălui în ordine, a pune totul în ordine, a se așeza în ordine, ordinea stabilită de stat, ornament, podoabă, glorie, onoare, rânduială, orânduire, lume, univers, armonie, etc. (a se vedea, Gheorghe Vlăduțescu, *O enciclopedie a filosofiei grecești*, București, Editura Paideia, 2001, p. 152).

legată de creația *ex nihilo*, specifică religiilor de sorginte biblică (iudaism, creștinism, islamism). Lumea a fost pusă în ordine de către zei și nu creată...”la început a fost haosul, apoi zeii, totodată, și regiuni ale lumii, Pământul, Tartarul, Eros, Uranos ș.a.m.d. în generații succesive, mijlocite, până la Zeus și lumea (ordinea) sa⁴¹.

*Conceptul central al Weltanschauung-ului grecesc este ordinea (kosmos-ul)*⁴² și nu creația, fapt relevat constant de reflecția filosofică și științifică grecească. Astfel, savanții greci nu erau preocupați de identificarea creatorului lumii. Ei erau preocupați să cunoască felul în care este organizată și ordonată lumea și, mai ales, era preocupați de investigarea scopului pe care-l urmăresc în „comportamentul” lor lucrurile ce compun lumea. „Efortul întreprins de gânditorii greci duce progresiv la căutarea unei unități a fenomenelor...Filosofia greacă în ansamblul ei va fi în căutarea acestei identități și a acestei unități care îi va oferi cheia ordinii cosmosului”⁴³. Faptul că lumea este organizată după principii de ordine și raționalitate era pentru lumea greacă ceva ce ține de domeniul evidenței. În acest sens, distincția fundamentală pe care o făceau cugetătorii greci era aceea între *fenomen* (ceea ce ține de aparență, de iluzie, de lumea simțurilor noastre) și *esență* (ceea ce este real, ceea ce are ființă și dăinuie și la care omul are acces prin gândire). În planul cunoașterii, această distincție ia forma raportului dintre *doxa* și *episteme*.⁴⁴ Fenomenele, ceea ce apare, ne sunt date prin

⁴¹ Cf. Gheorghe Vlăduțescu, *Op cit.* p. 295.

⁴² *Kosmos* înseamnă, cum spuneam, în același timp univers vizibil și ornament. Prin tradiție, primul care ar fi folosit pentru caracterizarea universului, cuvântul *kosmos* a fost Pitagora. La Empedocle *kosmos*, însemna ordine (ordinea acestui univers), în timp ce la Heraclit ordinea cosmică este asimilată cu *logosul*, cu Legea naturală. Heraclit numea divină legea care asigură ordinea lumii, după cum și Platon, pe urmele gânditorului din Efes, considera același lucru. Ideea de ordine tinde să fie asimilată, după sec. V î.d.H., cu ideea de *nomos*, idee care însemna obicei, convenție, normă. *Kosmosul* dobândește, astfel, o coloratură etică și, în general, umană, odată cu disputele dintre *nomos* și *physis*, adică dintre ideea de ordine-convenție și ideea de ordine-natură a lucrurilor. A se vedea, Gheorghe Vlăduțescu, *Op cit.* p. 153.

⁴³ Peirre Auregan, Guy Palayret, *Zece etape ale gândirii occidentale*, București, Editura Antet, 1998, p. 15.

⁴⁴ Distincția *doxa-episteme*, fundamentală în lumea greacă, are în vedere modalitățile de cunoaștere: comună și științifică. În exercițiul ei comun, obișnuit, gândirea este generatoare de opinii, de păreri, de *doxa*; ele sunt expresii ale unor convingeri individuale extrem de puternice și înrădăcinate în ființa fiecăruia dintre noi și de aceea pot fi confundate foarte ușor cu adevărul; pentru conștiința individuală, părerile sunt imagini ale adevărului, numai că ceea ce reprezintă adevăr pentru unii este fals pentru alții; prin urmare, „jungla” părerilor ne conduce la ideea că toți sunt în posesia adevărului și, totodată, nimeni. Cunoașterea ca *episteme*, cunoașterea obiectivă, cunoașterea a ceea ce este, transgresează limitele conștiinței individuale, căci ea este și *purtătoare* de *episteme*; ea recunoaște, prin reamintire, adevărurile care au fost înscrise în ea de către zei, înainte de a se uni cu corpul nostru. Prin urmare, ajungem la *episteme*, la cunoașterea obiectivă, la revelarea a ceea ce este, prin dezvăluire, prin descoperire, prin eliminarea elementului de subiectivitate, altfel spus, prin eliminarea părerilor. Deci conștiința noastră se exercită dual, pe de o parte ea este izvorul opiniilor variabile și totodată ea este purtător de adevăruri obiective. Această distincție urmează, cum spuneam, distincției dintre fenomen și esență, dintre ceea ce nu are ființă prin sine, ceea ce pare a fi, și ceea ce există prin sine, ceea ce este și are ființă prin sine. Formularea lui Platon din dialogul *Timaios*, fr. 28a, este revelatoare: „Așadar, după părerea mea, mai întâi trebuie să facem următoarea distincție: ce este ființă veșnică, ce nu are ființă. Ceea ce este veșnic identic cu sine poate fi cuprins de gândire printr-un discurs rațional, iar ceea ce devine și piere, neavând niciodată ființă cu adevărat, este obiectul opiniei și al sensibilității iraționale”, a se vedea, Platon, *Dialoguri*, Vol. IV, Editura Humanitas, București, p. 287.

intermediul simțurilor, în timp ce esența este dobândită prin intervenția facultăților gândirii. „Grecii nu aveau termeni care să corespundă celor de „a crea” și „creator” – și am putea spune că n-aveau nevoie de el. Le era de ajuns termenul „a face” (*poiein*). Și nici pe aceasta nu-l aplicau artei și unor artiști, ca sculptorii și pictorii; căci aceștia nu efectuau lucruri noi, ci doar reproduceau cele ce sunt în natură⁴⁵.

Revenind, semnificațiile artei în lumea grecească veche pot fi decelate numai dacă le raportăm la această viziune ordonatoare asupra lumii, în care zeii sunt implicați în calitatea lor de demiurgi⁴⁶. Cuvântul *demiurgos* (făuritor, meșteșugar) era utilizat de vechii greci pentru a-i desemna atât pe zeii fondatori de lume așa cum apar ei în *Theogonia* lui Hesiod de pildă, – zeii fondatori au trecut lumea, prin fapta lor, de la haos la cosmos - pe eroii mitici considerați oameni demiurgici de o neobișnuită ingeniozitate și forța, adesea zeificați postum și socotiți zei secundari sau semizeii, cât și pe oamenii obișnuiți, cei care lucrează pentru popor (obște) sau cei care exercită o meserie⁴⁷.

Prin urmare, omul este văzut asemeni zeilor, el este un demiurg, condiție pe care a dobândit-o, cum se știe din mitologia greacă, prin Prometeu. Într-o anumită variantă mitologică narativă, Prometeu ar fi primit de la Zeus însărcinarea să atribuie animalelor și oamenilor anumite înzestrări pentru a putea supraviețui. Prometeu l-ar fi modelat pe om sub Pământ, cu ajutorul focului, din lut, dar a uitat să-l înzestreze cu mijloace de supraviețuire așa cum a procedat cu celelalte vietăți. Muștră de propria sa conștiință, Prometeu a furat focul din Olimp și i-a învățat pe oameni secretul zeiesc al meșteșugurilor⁴⁸. Omul devine astfel

⁴⁵ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria celor șase noțiuni*, ed. cit. p. 348.

⁴⁶ De pildă, sarcina poeziei este intim legată de cunoașterea prezenței zeilor în viața oamenilor. „Întrucât zeii nu există numai pentru ei înșiși, ci acționează și în cuprinsul realității concrete a naturii și ale întâmplărilor omenești, sarcina poeziei este și aceea de a cunoaște prezența zeilor în lucrurile omenești, de a interpreta aspectul particular al evenimentelor naturii, al faptelor și destinelor omenești în care apar angajate puterile divine și, prin aceasta, de a împărtăși cu preotul și profetul opera proprie acestora. Stând pe pozițiile prozaicelor noastre reflecții actuale, noi explicăm fenomenele naturii pe baza unor legi și forțe generale, iar acțiunile oamenilor prin intențiile lor interioare și scopurile lor conștiente; poezii elini însă căutau să vadă pretutindeni în jurul lor ceea ce este divin și, în timp ce făceau din activități omenești acțiuni ale zeilor, creau prin această interpretare diferite laturi în care zeii păreau puternici”, a se vedea, G.W.Fr. Hegel, *Prelegeri de estetică*, București, Editura Academiei, 1966, p. 489.

⁴⁷ Platon este cel care fixează în conștiința cultă a grecității ideea că universul este opera Demiurgului. În dialogul *Timaios*, în principal, Platon interpretează filosofic ceea ce exista în mentalitatea greacă veche ca o convingere de la sine-înțeleasă: zeii sunt demiurgi. „Demiurgul a alcătuit Universul din tot focul, toată apa, tot aerul și tot pământul, nelăsând afara nici o parte și nici o putere a nici unuia, urmărind ca totul să fie o viețuitoare cât mai întregă cu puțință și desăvârșită, alcătuită din părți desăvârșite; apoi ca Universul să fie unic, nelăsând în afară nimic din care s-ar fi putut naște o altă lume...Demiurgul a alcătuit Universul din toate elementele în întregul lor, ca un tot unic, desăvârșit, nesupus bătrâneții și bolii. Iar ca formă...Demiurgul a făurit Universul în formă de cerc și de sferă, având peste tot extremele depărtate de centru – dintre toate formele, cea mai desăvârșită și mai asemănătoare cu sine”, a se vedea, Platon, *Timaios*, fr. 33 a-c, în *Opere complete*, IV, București, Editura Humanitas, p. 293.

⁴⁸ O variantă a acestui mit este prezentată de Platon în dialogul *Protagoras*, fr. 320d-322 d. A se vedea, Platon, *Opere complete* vol. I, București, Editura Humanitas, 2001, p. 517-520.

asemănător zeilor; el este chiar prin natura lui omenească un demiurg, un ziditor⁴⁹. Precum zeii, omul are posibilitatea de a produce *propria sa ordine* în lume, un *cosmos uman* diferit de cel zeiesc, dar în strânsă analogie cu el. De aceea *téchnē*, arta în înțeles grecesc, se referă și la condiția noastră omenească de ființă care produce o ordine a obiectelor care nu sunt date în natură ca atare. Omul este prin *téchnē*, prin puterile sale ordonatoare, asemănător zeilor. Ca și zeii, prin *téchnē* omul generează cosmos, adică ordonează într-o *nouă formă* materialele preexistente.

Cosmosul, ordinea lumii reprezintă, așadar, conceptul unificator al multitudinii de elemente ce compun *Weltanschauung-ul* grecesc vechi. Universul în ansamblul lui, zeii și oamenii își corespund ca părți ale unui întreg ordonat.

Viziunea lui Aristotel asupra universului surprinde, de pildă, modul în care omul grec se percepea pe sine ca parte a lumii sublunare cât și, prin mijlocirea zeilor, a lumii supralunare. Pentru Aristotel, există o deosebire de natură între lumea supralunară, lumea divinității, a corpurilor cerești, numite și substanțe primare și lumea sublunară, a substanțelor secundare, lumea oamenilor. Dacă lumea sublunară este alcătuită din patru elemente constitutive – pământ, aer, foc și apă – „corpurile cerești, pe care Aristotel le numește adeseori *corpuri divine*, sunt realizate dintr-un material deosebit, al cincilea element sau „cvintesența”....corpurile cerești, fiind divine, trebuie așadar, să fie vii și inteligente”⁵⁰. În această privință, Aristotel sintetizează în fond o mentalitate populară, chiar dacă nu este de acord cu antropomorfizarea divinităților. „De la străbunii din cele mai vechi vremuri a ajuns până la urmași, într-o formă mitică, tradiția, că ele, corpurile cerești, sunt divinități, și că divinitatea îmbrățișează lumea întreagă. Adaosurile făcute mai târziu, în chip de poveste, la acest sâmbure al tradiției urmărea să impresioneze gloata în interesul ordinii legale și al binelui obștesc. Așa a ajuns să li se atribuie chipuri omenești sau să fie înfățișați ca asemănători cu fel de fel de animale....Dacă însă dăm la o parte toate aceste adaosuri și reținem doar sâmburele de la început, anume că substanțele primare sunt divinități, ne vom încredința (că în cazul lor) e vorba de revelație divină”⁵¹.

Universul este, așadar, însuflețit, inteligent, fapt pe care și Platon îl surprinde tot în dialogul *Timaos*, fr. 29e-c: „Astfel încât se poate zice că această lume prin proveniența zeului

⁴⁹ „Teoria greacă timpurie despre facerea lumii, teogonia și cosmogonia erau modelate pe noțiuni de „naștere”, cu totul alta decât cea de creație. Iar Platon...își imagina facerea lumii ca o zidire a ei de către Demiurgul divin, care a făurit-o, însă nu din nimic, ci din materie și conform unor idei preexistente. După opinia lui Platon, Demiurgul trebuie înțeles ca un ziditor al lumii, nu ca un creator”, cf. Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria celor șase noțiuni*, Ed. cit. p. 358.

⁵⁰ Jonathan Barnes, *Aristotel*, București, Editura Humanitas, 1996, p. 101.

⁵¹ Aristotel, *Metafizica*, XII, 8, 1074b1-10, traducere de Ștefan Bezdechi, București, Editura IRI, 1996, p. 456.

este cu adevărat o ființă însuflețită și inteligentă”⁵². Universul posedă așadar o *finalitate*, un scop spre care tinde prin el însuși. A cunoaște scopurile intrinseci ale acestuia, era considerat în lumea greacă activitatea cea mai de prețuit, singura în acord cu demnitatea umană și aceasta era *contemplația*⁵³. Există o singură activitate similară cu cea a contemplației: de a deveni un bun cetățean.

În rezumat, dacă Universul este starea de cosmos modelată de Demiurg, înseamnă că acesta este totodată și bun și frumos⁵⁴. Așa se explică, de ce valorile cardinale ale lumii grecești – Frumosul, Adevărul și Binele – trebuie văzute ca „specii” ale acestei unități ordonatoare a lumii, între care există multiple relații de interconectare și transfer semantic reciproc⁵⁵. Dacă avem în vedere acest fapt, atunci nu vom mai fi mirați că în lumea greacă frumosul este definit prin intermediul binelui, iar binele prin intermediul adevărului și frumosului. Vom reveni asupra acestei circularități în definire când vom trata ideea de frumos în lumea greacă veche.

3. Între apolinic și dionisiac - practici artistice și reprezentări teoretice

Cum spuneam, orice încercare de înțelegere a *Weltanschauung*-ul grecesc vechi trebuie să cuprindă și un capitol special dedicat zeităților. Practicile artistice grecești, reprezentările despre artă și frumos, vin în prelungirea unei mentalități populare dominate de sentimentul sacrului și al credinței într-o lume populată de zeități de tot felul, de spirite bune ori malefice. Grija grecului de a capta bunăvoința zeilor era majoră, mai ales prin formele de cult cunoscute la toate comunitățile arhaice: rugăciunea, purificarea, sacrificiul și respectarea

⁵² Platon, *Dialoguri*, Vol. IV, Ed. cit. p. 290.

⁵³ Contemplația este un concept estetic creat de pitagoreici. Vezi, Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol. I, *Estetica antică*, București, Editura Meridiane, 1970, „ Ei au pus în contrast contemplația cu activitatea, adică poziția spectatorului cu cea a executantului... Pitagora compara viața cu jocurile la care unii vin să ia parte la întreceri, alții să cumpere și să vândă, iar alții, în fine, ca să privească. Această din urmă poziție era considerată cea mai înaltă, din cauză că e adoptată nu din dorința de glorie sau de a câștiga, ci numai pentru a dobândi cunoaștere. Conceptul de contemplație îmbrățișa deopotrivă vederea frumosului și a adevărului”, p. 131.

⁵⁴ „...dacă acest cosmos este frumos și Demiurgul este bun, e limpede că, în timp, cel făurea, acesta a privit la modelul veșnic. Iar dacă, ceea ce nici să rostim nu ne este îngăduit, cosmosul n-ar fi frumos și Demiurgul ar fi rău, acesta s-ar fi uitat la modelul devenirii. Este însă limpede, că în timp ce-l făurea, acesta a privit la modelul veșnic, căci, dintre cele născute Universul este cel mai frumos, iar dintre cauze, Demiurgul este cea mai bună. Fiind născut așadar în acest fel, cosmosul a fost făurit după modelul care poate fi conceput cu rațiunea, printr-un discurs rațional, și care este mereu identic cu sine” Platon, *Timaos*, fr. 29 a-b, Ed. cit. p. 288.

⁵⁵ În dialogul lui Platon, *Republica*, apare atât distincția dintre cele trei valori cardinale Frumos, Bine și Adevăr (exact în această ordine) cât și „comunicarea” reciprocă dintre ele, în contextul proiectului cetății ideale. A se vedea, Viorel Cernica, *Cetatea sub blocada ideii. Schiță fenomenologică a istoriei gândirii politice*, Iași, Editura Institutul European, 2005, p. 61-65. Aceeași distincție apare și în dialogul *Phaidros*, fr. 246 e, în contextul în care Platon vorbește despre partea care se înrudește cu divinul, respectiv despre sufletul nemuritor. „Iar Divinul este frumos, înțelept și bun și în toate celelalte chipuri la fel de minunate. Și aripile sufletului se hrănesc tocmai cu bunurile acestea și de la ele își sporesc puterea, în timp ce răul și toate câte-s potrivnice celor dinainte le vlăguiesc și le aduc pieirea”. Platon, *Phaidros* în vol. *Opere IV*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1983, p. 443.

sărbătorilor. Solidaritatea comunității grecești este dată, fără îndoială, de faptul credinței în aceeași zei.

Totodată, trebuie spus că nu numai sentimentul sacral explică solidaritatea comunității vechi grecești, ci și sentimentele civice legate de viața în cetate. Cum se știe, grecii au inventat un lucru unic în lumea antică: democrația. Or, cetatea grecească și organizarea democratică a ei au modelat mintea grecilor la fel ca și religia⁵⁶. Aici, în simbioza între religios și civic⁵⁷, probabil că ar trebui căutat „miracolul” grecesc. Oricum, între spațiul religios și cel civic există o anumită cauzalitate circulară, iar practicile artistice și gândirea despre artă trebuie înțelese plecând de la această realitate primordială.

Există la acest nivel o tensiune (benefică artei) între sentimentul sacral și sentimentul civic, între omul grec religios și cetățeanul grec. Pe de o parte, omul grec se închina la zei, pe de altă parte, cetățeanul grec se mândrea că, spre deosebire de barbari, ei se pleacă numai în fața legilor. Or, se știe, legea reprezintă autoritatea între egali și, prin urmare, cetățeanul grec recunoaște doar formele impersonale de autoritate. Ca în toate celelalte, și în acest segment de viață, grecii au găsit măsura în ceea ce se numește antropomorfism, reprezentarea zeilor după model omenesc. „...oamenii își reprezintă chipurile zeilor, asemenea lor înșile, tot așa cum își reprezintă și viețile zeilor”⁵⁸.

Universul devine astfel inteligibil, pentru că zeii sunt asemănători oamenilor - știm tot atâtea despre ei, câte știm despre oameni. Această convingere care fundează umanismul

⁵⁶ Polis-ul, orașul-stat, creație unică în lumea antichității, era mai mult decât o formă de organizare politică, era un sistem de viață, un mod de a fi în lume al omului. Grecii nu-l defineau pe om ca fiind o ființă rațională, ci ca o ființă socială („viețuitor politic” cum se exprimă Aristotel) care trăiește în polis, conceput ca pe o formă de organizare naturală, ca un produs intențional al naturii. Deși este o asociere între familii, cetatea este un produs „natural”, în sensul că ea este un o creație a vieții omului, în scopul propriei sale perpetuări. Concepția lui Aristotel sintetizează aceste convingeri grecești în frazele: „Comunitatea primă a mai multor familii, realizată dintr-o necesitate care nu este efemeră, este statul. În mod natural, el poate fi socotit o colonie de familii...comunitatea deplină, pentru a spune astfel, formată din mai multe sate, este cetatea, care atinge limita totalei autarhii și care se creează în vederea vieții, deși dăinuie în vederea unei vieți mai bune. De aceea, întreaga cetate are un caracter natural, chiar dacă și comunitatea primă este astfel...Din această rezultă că cetatea este naturală și că omul este în mod natural un viețuitor politic...” (cf. Aristotel, *Politica*, fr. 1252 b15 – 1253 a 5-10, București, Editura IRI, 2001, p. 19-20).

⁵⁷ „Nu conștiința morală a individului, ci statul însuși, ca entitate politică, avea obligații față de zei. Ca urmare, instituțiile religioase depindeau de instituțiile politice. Întreaga activitate a templelor, a preoților și a tuturor slujitorilor lor era subordonată legilor și controlului autorității statului. Preoți și ceilalți slujitori ai templelor erau slujbași ai statului, delegați ai comunității pe lângă divinitate pe care o serveau. În cadrul unei religii fără dogme și fără texte sacre, cum era religia greacă, preoților nu li se cerea nici o pregătire teologică specială – ca în alte țări ale lumii antice nu constituiau o pătură socială superpusă și privilegiată – ca în Egipt, Mesopotamia, India etc. Nu li se pretindea să aibă o vocație religioasă. Orice cetățean care se dovedise loial statului putea deveni preot, nu pe baza unor competențe specifice, ci prin alegere, sau cu totul întâmplător – prin tragere la sorți...Această fizionomie reală și această funcție socială a religiei grecești explică influența ei în diferitele domenii ale artei” (cf. Ovidiu Drimba, *Istoria culturii și civilizației*, București, Editura Saeculum I.O. 2003, p. 125-126).

⁵⁸ *Idem*, Aristotel, *Politica*, Ed. cit.

grecesc ⁵⁹ a lăsat urme adânci asupra practicii și gândirii artistice. „Ceea ce distinge arta greacă de arta altor culturi antice – și aceasta este marele său titlu de glorie, care a fundamentat și a influențat în mod decisiv asupra dezvoltării de mai târziu a artei europene – este umanismul său. Umanism – adică plasarea omului (sau a divinității – dar umanizate) în centrul interesului...Subiectul artei nu mai este acum animalul – cum era atât de frecvent în arta egiptenilor, a asirienilor sau a perșilor. Tema unică a artei a devenit omul. Imaginea lui este creată de artist nu investită cu un sens simbolic sau cu o funcție magică, ci pentru frumusețea sa proprie. *Omul este măsura tuturor lucrurilor*: dictonul acesta este (cu un sens independent de cel pe care-l dă Protagoras) însăși formula artei și întregii culturi grecești”⁶⁰.

Zei greci sunt, cum s-a mai spus, foarte strâns legați de viața cetății, iar devoțiunea față de zei nu era numai un act de credință, ci și un act civic. Așa se explică de ce toate cetățile grecești, fără excepție, erau patronate de zei, iar formele artistice vizuale sunt legate, în primul rând, de celebrarea acestora prin sanctuare, temple, picturi etc. „Conform tradiției, panteonul grecesc număra doisprezece zei importanți, venerați în întreaga lume greacă, dar având adesea particularități locale...Unele sanctuare erauenerate în întreaga Grece – cel al lui Apollo, la Delfi, cel al lui Zeus, în Olimp”⁶¹. Prin urmare, fără o bună reprezentare a religiei politeiste grecești, fără a cunoaște țesătura foarte complexă de relații între zei, ori o bună cunoaștere a *caracterului* lor, nu putem înțelege pe deplin înțelesurile artei grecești. Cum remarcă Hegel: „Arta a fost în Grecia cea mai înaltă expresie a absolutului, iar religia greacă este religia însăși a artei”⁶².

Influența religiei asupra artei grecești a fost pusă în evidență, ca nimeni altul, poate, de către Friedrich Nietzsche, celebrul filosof și estetician german. Spre deosebire de înaintașii săi ce susțineau că idealul de clasicitate, de ordine, măsură și liniște sufletească este ilustrat de arta vizuală greacă, Nietzsche a susținut că arta greacă, dar și *arta în genere* ar trebui înțeleasă prin intermediul a două concepte antitetice. *apolinic și dionisiac*, concepte inspirate din reprezentările vechi grecești despre cei doi zei: Apollo și Dionysos⁶³. ” Cele două zeități,

⁵⁹ Umanismul grecesc este cuprins în fraza filosofului Protagoras citată de Platon în dialogul *Theaitetos*, fr. 151 e-152 a „Individul este măsura tuturor lucrurilor: a celor existente întru cât există, a celor inexistente întru cât nu există”, a se vedea, Platon, *Theaitetos* în, *Dialoguri*, *Opere* vol. VI, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1989, p. 193.

⁶⁰ Cf. Ovidiu Drimba, *Op. cit.* p. 126.

⁶¹ Pierre Auregan, Guy Palayret, *Zece etape ale gândirii occidentale*, București, Editura Antet, 1999, p. 10.

⁶² *Ibidem*, p. 22.

⁶³ Zeul Apollo, era patronul templului care îi purta numele din celebra localitate greacă Delfi, din insula Delos. Timp de peste o mie de ani, până în secolul al IV-lea d.H. oamenii din întreaga Grece, dar și din alte zone, veneau la Delfi pentru a consulta oracolul pentru cele mai felurite interese. Templul marca, în viziunea greacă veche, centrul lumii, iar dorința de a-l vizita cel puțin o dată în viață era exprimată de fiecare grec în parte. De aceea Delfi era, cum se tot spune, capitala religioasă și morală a lumii clasice grecești. Templul lui Apollo din

Apollo și Dionysos, ne fac să ajungem la concluzia că, în universul grecilor exista un contrast uriaș, atât în originar cât și în finalitate între artele plastice (cele apolinice) și cea neplastică (muzica), adică arta lui Dionysos. Amândouă pornirile, atât de deosebite, înaintează paralel dând naștere, prin emulație, unor creații mereu mai viguroase; astfel se perpetuează lupta din sânul aceluia contrast..., până ce să apară îngemănate și, prin această împerechere, să făurească tragedia attică, acea operă dionisiacă cât și apolinică⁶⁴.

Până la Nietzsche, se vorbea cu precădere despre idealul de clasicitate atins de arta greacă - dorința de echilibru și armonie, de măsură și acord, de înțelegere și pace, ori de concordanță și proporție, elemente gândite prin analogie cu reprezentarea canonică a zeului Apollo, zeul luminii și artelor și mai puțin de cealaltă fațetă a omului grec, reprezentat de Dionysos și sărbătorile dionisiace, în care pasiunea dezlănțuită și irațională, manifestarea dorinței nestăpânite, înflăcărea și entuziasmul, patima sentimentului etc. puneau stăpânire deplină pe sufletul oamenilor până la delir și nebunie. „Armonia senină, înțeleasă ca ordine și măsură se manifestă în ceea ce Nietzsche definește drept Frumusețe apolinică. Dar acest tip de Frumusețe este în același timp un paravan care încearcă să estompeze prezența unei Frumuseți dionisiace răvășitoare, care se face cunoscută nu prin formele de manifestare exterioară, ci prin ceea ce este dincolo de ele. Aceasta este o Frumusețe voioasă și primejdioasă, în antiteză cu rațiunea și, adesea, reprezentată ca posedare și nebunie: este jumătatea nocturnă a blândului cer al Aticii care se umple de mistere inițiatice și de obscure ritualuri de sacrificiu, cum ar fi misterele de la Eleusis și riturile dionisiace. Această Frumusețe nocturnă și tulburătoare va rămâne ascunsă până în perioada modernă, pentru a se transforma mai apoi, printr-un gest de revanșă față de frumoasa armonie clasică, în acel izvor tainic și vital al manifestărilor contemporane ale Frumuseții”⁶⁵.

Delfi adăpostea și o serie de inscripții între care cunoscutul adagiu socratic ”Cunoaște-te pe tine însuși” și celebrele îndemnuri la cultivarea virtuților, temperanță și măsură: „ Cel mai drept este cel mai frumos”; „Respectă limita”, „Urăște *hybris*-ul” (aroganța), „Nimic în exces”. Cum arată și Umberto Eco, „pe aceste reguli se întemeiază bunul-simț grec al Frumuseții, în consens cu o viziune a lumii care interpretează ordinea și armonia drept ceva menit să pună stavilă aceluia *Chaos care cascade*, din a cărui gură, din spusele lui Hesiod, s-a slobozit afară lumea. Este o viziune pusă sub oblăduirea lui Apollon, care de altfel este înfățișat printre Muze pe frontonul dinspre apus al templului din Delfi. Dar în același templu, apare frecvent, pe frontul opus, dinspre răsărit, Dionysos, zeul haosului și al neînfrânatei încălcări a oricărui reguli. Prezența simultană a două divinități antitetice ne e întâmplătoare, chiar dacă a fost reliefată drept temă majoră abia în epoca modernă, prin scrierile lui Nietzsche” (vezi, Umberto Eco, *Istoria Frumuseții*, Ed. cit. p. 54-55.

⁶⁴ Friedrich Nietzsche, *Nașterea tragediei*, în vol. *De la Apollo la Faust*, București, Editura Meridiane, 1978, p. 180.

⁶⁵ Umberto Eco, *Op. cit.* p. 58.

II Cuvintele fundamentale ale esteticii grecești Teorii asupra artei și frumosului

După o analiză a *Weltanschauung*-ului grecesc vechi, a cadrelor de gândire în cuprinderea cărora sunt plasate toate reprezentările teoretice asupra artei și frumosului, altfel spus, după dezvoltarea marilor supoziții care sunt activate *implicit* în vorbirea *explicită* despre artă și frumos, firesc este să urmeze o investigație a *cuvintelor fundamentale explicite* prin intermediul cărora vechii greci își reprezentau, judecau și evaluau fenomenele numite de noi astăzi, estetice. Aceste cuvinte fundamentale formează, cum mai spuneam, rețeaua conceptuală a esteticii grecești, rețea care a modelat apoi sensibilitatea și gândirea estetică europeană. Între aceste cuvinte fundamentale, ne vom opri cu precădere la conceptele-ancoră: *artă și frumos*, după câteva precizări metodologice și o succintă incursiune în înțelesurile atribuite de greci sufletului.

1. Precizări metodologice

Cum spuneam în introducere, estetica filosofică sau filosofia artei nu investighează arta în nemijlocirea ei, ci *rețeaua conceptuală care formează universul reprezentărilor și gândirii despre artă*. Altfel spus, estetica filosofică nu se situează la nivelul *actului nemijlocit* al percepției și receptării operei de artă, ci are în vedere *ceea ce se spune despre opera de artă*. Din această perspectivă estetica propune o *analiză a limbajului conceptual*, ce rezultă din aprecierile *explicite* generate de contactul nemijlocit cu obiectul estetic, cu scopul de a descifra *natura și mecanismele gândirii despre artă*. De aceea, cum mai spuneam, estetica filosofică este un discurs de gradul doi, o prelucrare a *vorbirii explicite* despre artă. Ea are ca obiect de studiu, *reprezentările conceptuale* asupra artei – investigațiile istoricilor artei, analizele estetice specializate pe anumite domenii de creație artistică, tratatele și manualele de îndrumare a creației artistice, mărturiile artiștilor despre ei înșiși etc.

Desigur, cum am arătat, această analiză trebuie precedată de o bună cunoaștere și înțelegere a *Weltanschauung*-ului, a cadrelor de gândire, a marilor supoziții care apar *implicit* în vorbirea *explicită* despre artă. Când rostim *explicit* cuvântul „artă”, noi *deja* am atribuit un înțeles *implicit* acestui cuvânt; tot astfel se întâmplă și cu toate celelalte concepte generice.

Din această perspectivă, *înțelesurile implicite au rol modelator asupra rețelei conceptuale explicite*. În contextul acestor înțelesuri de fundal (ele sunt numite și pre-judecăți, în sensul de judecăți preformate) se plasează orice dezbateră asupra înțelesurilor artei și frumosului. În alte cuvinte, *Weltanschauung*-ul unei culturi determinate, marile cadre de gândire și sensibilitate, cultura greacă în cazul nostru, sunt activate continuu în ceea ce se spune *explicit* despre artă și frumos.

Prin urmare, în ordinea metodei, esteticianul care inițiază investigații istorice trebuie să parcurgă un dublu traseu de analiză:

1. Pe de o parte, un drum de la *universal la individual*: adică de la ceea ce este implicit, de la marile cadre de gândire și sensibilitate (universalul care este permanent activ în orice act de vorbire și cunoaștere), către rețeaua conceptuală explicită, respectiv către cuvintele fundamentale dispuse în relații semantice reciproce (generalitatea conceptuală specifică, cuvintele fundamentale în care sunt *reprezentate teoretic explicit* arta și frumosul) și, respectiv, către obiectul estetic, opera de artă în concretețea sa (individualul, adică *acest tablou, această sculptură, această poezie*, etc.). Succint, drumul gândirii trebuie să parcurgă itinerarul: cadre de gândire (universalul) → rețeaua conceptuală (generalul) → opera de artă determinată (individualul). O astfel de procedură se justifică logic, după principiul că ceea ce spunem despre toți, spunem și despre unii sau unul. Numai astfel, devin inteligibile arta și frumosul ca forme de viață, elemente aparținând întregului ființei omenești vii.

2. Pe de altă parte, esteticianul trebuie să parcurgă drumul de la individual, de la opera de artă în concretețea sa, către general și apoi către universal. Faptul acesta devine evident dacă avem în vedere judecata de tip estetic. Subiectul logic într-o astfel de judecată este totdeauna un individual, în timp ce predicatul logic este totdeauna o generalitate, o clasă de obiecte, o valoare, care la rândul ei nu este un obiect. Or, generalitatea tinde către ceea ce este universal, adică valabil pentru toți. De pildă, enunțul: „Portretul poetesei Sappho, descoperit în orașul Pompei, este expresiv”, este un exemplu relevant în acest sens. Subiectul logic se referă la un individual ce poate fi ușor reperat - portretul poetesei Sappho descoperit în orașul Pompei - în timp ce predicatul logic, „expresiv”, un predicat de valoare, este o generalitate. Dar predicatul „expresiv” se poate aplica unui număr indefinit de portrete ori altor creații artistice, nu numai portretului poetesei Sappho. Termenul general „expresiv”, din enunțul despre care vorbim, este în fond un substitut al frumosului generic; el *tinde* către universalitatea ce-l subordonează, către frumosul generic, ca o ilustrare a realizării într-o operă de artă expresivă.

Desigur că ambele proceduri sunt egal îndreptățite. Numai că pentru perioada pe care o studiem, estetica grecească, este preferabilă utilizarea traseului universal → individual. Motivul este simplu. Grecii înșiși gândeau astfel și, pe urmele lor, întreaga cultură europeană până în modernitate. Gândirea acestor perioade este dominată de raportul dintre Unul și Multiplu. Cum unitatea devine multiplicitate? Iată întrebarea care de departe a dominat agenda intelectuală a antichității, a Evului mediu și Renașterii. Drept care, vom apela la acest

traseu al minții pentru a explica din interior, modul în care cei vechi au gândit arta și frumosul, printr-o dezvoltare a cuvintelor fundamentale specifice filosofiei grecești a artei.

2. Înțelesuri ale sufletului – incursiuni în universul dihotomiilor conceptuale grecești

Oricât ar părea de paradoxal, punctul de plecare în această analiză asupra artei și frumosului în gândirea greacă este condiționată de decelarea înțelesurilor unui termen prim, ce ocupă poziția unui principiu explicativ în integralitatea manifestărilor culturale și artistice grecești. Este vorba despre conceptul de *suflet*. Fără o bună reprezentare a sensurilor multiple ale acestui *mega-concept* (un concept-umbrelă, cum ar spune Umberto Eco) nu putem accede la specificul reprezentărilor despre artă și frumos în lumea veche europeană. Motivul este simplu. Toată gândirea și sensibilitatea greacă, speculațiile teoretice generate de reflecția asupra artei și frumosului sunt precedate de felul în care vechii greci *gândeau* sufletul. În fond, arta și frumosul sunt manifestări, forme de expresie ale sufletului omenesc. Chiar estetica, analiza teoretică a artei și frumosului, ne trimite cu gândul la suflet, pentru că *aesthesis*, partea de sensibilitate omenească, este o componentă a sufletului.

În viziune grecească și, mai apoi, general europeană, sufletul este nu numai izvorul tuturor faptelor umane, în fond numele rezumativ al condiției noastre omenești și, în ordinea cunoașterii, termenul prim din care extragem toate consecințele, ci și mediatorul dintre lumea sublinară, lumea pământeană, și lumea supralunară, lumea divinității. Cum se știe, lumea este pentru grec un cosmos, o ordine divină. Demiurgul (numit de Platon și Marele Arhitect) care a trecut haosul, starea de nedeterminare a elementelor lumii, în regimul ordinii, în cosmos, a modelat lumea, cum spune Platon, după principiul interior lui, cel al perfecțiunii. Tot el a pus și lumea în mișcare, inclusiv prin intermediul sufletului, corpurile oamenilor. Sufletul este și el, așadar, de obârșie divină.

Trebuie spus că încă din perioada homerică, perioada în care gândirea simbolică arhaică se exprima cu precădere prin mit și rit, vechii greci au avut intuiția unității lumii și convingerea că celebrarea și (re)cunoșterea acestei unități reprezintă supremul Bine. Pentru vechiul grec existau ample corespondențe între planul cosmic și cel uman, între sacru și profan. Ele erau stabilite ritualic, la nivelul practicării vieții de către oamenii obișnuiți, mai ales în zilele de sărbătoare, și conceptual de către filosofi. Integrarea în armonia lumii, desemna principala sa preocupare de ordin religios a omului grec. Ideea de individ uman, cu dramele și realizările sale lăuntrice, o găsim într-un plan secund. Esența unică din interioritatea individului uman, ceea ce numim noi astăzi Eu individual, se situează într-un al

doilea plan, întrucât individul este văzut ca parte a universului, ca participant la ideea de armonie cosmică. De fapt, nu individul uman conta, ci colectivitatea în ansamblul ei, orașul-stat cu care individul, devenit cetățean, se identifica la nivelul conștiinței de sine. Filosofii au fost cei care au trecut de la gândirea simbolică, dominată de mituri, ritualuri și imagini, la gândirea conceptuală, argumentativă și justificativă.

Sufletul este, așadar, similar divinității, este o expresie a ei, o formă de manifestare. Divinitatea este prezentă în om prin suflet. Noi suntem purtători de suflet, de ceva ce nu este *al nostru*, în sensul că nu este produs de către noi. Astfel, atributele divinității sunt și atributele sufletului. Planul divin al lumii comunică cu planul corporal, material, prin intermediul sufletului. Cosmosul, ordinea, Divinul bun, frumos și drept este prezent și în sufletul nostru. Există o omologie, a asemănare de structură între om și univers, între divinitate și ființa umană. Omul este asemeni zeilor pentru că o parte din el este nemuritoare.

Există așadar, un macrocosmos dar și un microcosmos care își corespund pentru faptul că au ceva în comun: sufletul nemuritor. Prin urmare, unitatea divinității trece în pluralitatea corpurilor oamenilor. Ceea ce are esența sacră trece în lumea profană, multiplă, corporală, muritoare. Putem vorbi chiar de un izomorfism între lumea divinității și lumea omului, între această lume și lumea cealaltă. Toate aceste convingeri veneau, cum spuneam, din timpul homeric și ele au modelat prioritățile agendei intelectuale grecești. Între acestea, un prim loc ocupa problema imortalității sufletului.

Numai că, această convingere a sufletului nemuritor a deschis o serie întreagă de alte probleme pe care mintea grecească a vrut să le rezolve și pe care ni le-a transmis și nouă. Este vorba, desigur, de problema raportului dintre corp și suflet, problemă rămasă deschisă și astăzi⁶⁶.

Moștenirea greacă, preluată apoi de învățătura creștină, a plasat corelația corp-suflet în prim planul culturii europene. Diferența dintre aceste entități polare se realizează pe baza a două criterii. Primul este *criteriul ontologic* ce poate fi enunțat astfel: corpul și sufletul au prin natura lor esențe distincte: unul este de natură materială; celălalt este de natură spirituală. Al doilea, derivând din primul, poate fi numit *criteriul temporalității*: corpul este muritor, în timp ce sufletul este nemuritor.

Odată cu primii filosofi greci, relația dintre trup și suflet este gândită, pentru a recurge analogic la algebră, sub forma unui binom, în sensul că acești doi termeni sunt așezați și

⁶⁶ A se vedea, Angela Botez și Bogdan M. Popescu (coordonatori), *Filosofia conștiinței și științele cognitive*, București, Editura cartea Românească, 2002, o antologie de texte care face o radiografie a dezbaterilor internaționale actuale în jurul problemei: *mind-body*.

gândiți împreună. Altfel spus, cei doi termeni sunt *corelativi* pentru că ei *nu pot fi gândiți independent unul față de celălalt*, înțelesul unuia antrenând, prin urmare, sensul celuilalt. În timp ce noțiuni precum greutate sau culoare pot fi gândite independent prin raportare la alți termeni, nu același lucru se întâmplă cu noțiuni de tipul, absolut-relativ, cauză-efect, pozitiv-negativ, compus-simplu, finit-infinit, soț-soție și, în cazul nostru corp-suflet, și exemplele ar putea continua. Spre deosebire de noțiunile independente, cele corelative nu pot fi gândite decât împreună.

Faptul acesta produce implicații majore în gândirea de tip estetic. Toate conceptele estetice sunt valori, iar valorile, cum se știe, au apariții polare: frumos-urât, bine-rău, adevăr-fals, dreptate-nedreptate etc. Or, în judecățile de valoare, actele de judecare nu sunt constatative, neutrale, ci sunt exprimate acte de evaluare - exprimare explicită de preferințe individuale, subiective – cu ajutorul predicatelor generice de valoare. Când am exprimat judecata estetică „portretul x este un kitch”, am activat în mod implicit reprezentări teoretice complexe legate de ceea ce înseamnă frumos. Kitch-ul este un corelativ negativ al frumosului și, prin urmare, el nu poate fi definit și înțeles fără invocarea înțelesurilor acestuia.

Prin urmare, mentalitatea grecească ne-a transmis nu numai mesajul unității lumii ci și marile dileme legate de dispunerea celor mai importante idei ale spiritului în structuri logice dihotomice, în polarități: bine-rău, frumos-urât, corp-suflet. Faptul acesta îl vom remarca atunci când vorbim despre configurația internă a sufletului, respectiv despre distincțiile cu care grecii operau în mod frecvent pentru a înțelege complexitatea gândirii și acțiunii omenești, inclusiv fenomenele legate de artă și frumos.

Revenind, pentru cultura europeană trupul și sufletul pot fi reprezentate, cel puțin dacă-i avem în vedere pe primii filosofi greci, sub forma unui binom, care generează alte două dihotomii fundamentale ale culturii europene: binomul *corporal* (material) – *spiritual*, respectiv binomul *muritor* – *nemuritor*. Aceste dihotomii decupează natura originară a omului așa cum apare el în marile mituri cosmogonice sau, mai târziu, în expunerile ontologice pe care le propune gândirea filosofică.

Interesant de știut este faptul că termenii care desemnau sufletul și corpul s-au constituit încă în perioada homerică. Problemele pe care au vrut să le lămurească vechii greci țineau de convingerea lor exprimată extrem de fericit de Aristotel: “sufletul nu poate fi nici fără corp, nici simplu corp; căci el nu este corp, dar este legat de corp”⁶⁷.

⁶⁷ Aristotel, *Despre suflet*, București, Editura Humanitas, 2005, a se vedea *Cartea I*, integral, fr. 402 a-411 b 30, în care autorul face o sinteză a discuțiilor înaintașilor din care am selectat și exemplele istorice. Pentru o bună înțelegere asupra modului în care au evoluat reprezentările asupra sufletului și a raportului cu corpul, trebuie

Corpul sau trupul era desemnat prin cuvântul *soma*⁶⁸, iar sufletul sau spiritul prin doi termeni distincți, *pneuma* și *psyche*. Vechii greci făceau distincția, reluată apoi de creștinism și de secolele timpurilor moderne până astăzi, între suflet și spirit. Sufletul viza sensibilitatea noastră, viața noastră lăuntrică, legată mai mult de corp și de soarta acestuia, era deci muritoare, în timp ce prin spirit se înțelegea sufletul care s-a culturalizat și care reprezintă, cum am spune noi astăzi, un principiu al termenilo amintiți. *Soma*, *pneuma* și *psyche* au fost corelați cu un alt termen semnificativ în încercarea vechilor greci de a desemna viața noastră lăuntrică și a determina acel element care particularizează ființa umană în lume. Este vorba despre cuvântul *tymos*, care poate fi tradus prin îndrăzneală, cutezanță.

Cum spuneam, înțelegerea poziției artei și a frumosului în cultura grecească, trebuie să treacă preliminar printr-o înțelegere a configurației interioare sufletului și a modului în care aceste structuri interacționează cu corpul. Problema este, ușor de bănuț, foarte complexă, întrucât elementele componente ale sufletului și ale relațiilor lui cu corpul sunt concepute diferit de la un filosof la altul. Presocraticii, în mod special pitagoreicii, au o anumită concepție, în timp ce Platon și Aristotel avansează propriile lor viziuni. Nu există, firește, o concepție unitară asupra sufletului, după cum nu vom găsi o unanimitate de vedere în toate celelalte probleme ce țin de om și de interacțiunea lui cu lumea. Cu toate acestea, există anumite puncte comune în legătură cu elementele care alcătuiesc sufletul în unitatea și integralitatea sa, elemente exprimate, în mod esențial, în dihotomia: *aisthesis* – *noesis*. Aceste

consultate, la nivelul unei bibliografii minimale, următoarele: cele patru volume care cuprind textele presocraticilor, *** *Filosofia greacă până la Platon*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1979, Vol. I-V. (Vol. I, Partea întâi; Vol. I, Partea a 2-a; Vol. II, Partea întâi; Vol. II, Partea a 2-a, Vol. V - Indice de nume și indice tematic), imperativ chiar, dialogul *Phaidon (Despre suflet)*, cea mai spectaculoasă construcție teoretică dedicată sufletului din cultura europeană, în Platon, *Opere*, vol. IV, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1974 sau în oricare altă ediție, Aristotel, *Despre suflet*, București, Editura Humanitas, 2005, sintezele de terminologie și concepție veche greacă semnate de Gheorghe Văduțescu, *O enciclopedie a filosofiei grecești*, Ed. cit. și Francis E. Peters, *Termenii filosofiei grecești*, Editura Humanitas, București, 1993, 1997.

⁶⁸ Pentru grecii din vechime, *soma* desemna doar corpul viu, purtător și animat de suflet. Cadavrul, corpul neînsuflețit, era numit cu *sema*, piatra de mormânt, *semmul* a ceea ce a fost cândva corp. Deci, corpul este ceva viu, animat (*animus* era un alt termen pentru suflet), forma omenească pusă în mișcare de către suflet. Corpul este o uniune între elementele lumii care sunt supuse devenirii și morții și suflet, partea divină, care este sursa, principiul mișcării corpului. Sufletul comandă corpul se supune, pentru a folosi expresia lui Platon din dialogul *Phaidon*. Raportul dintre corp și suflet este gândit prin analogie cu lumea care este mișcată de Sufletul lumii. Schimbarea lucrurilor existente în univers se explică prin mișcarea rezultată din contactul reciproc dintre lucruri. Lucrurile primesc mișcare de la alte lucruri. Dar care este sursa mișcării? Este limpede că ea trebuie situată în afara corpurilor, într-o entitate care produce mișcarea lucrurilor, fără ca ea să fie la rândul ei pusă în mișcare. Sursa mișcării nu poate fi mișcată de o altă sursă pentru că atunci nu ar mai fi sursă. Aristotel în *Fizica* numește această *sursă originară* a mișcării cu expresia „mișcătorul nemișcat”, un alt nume al divinului, al principiului spiritual care animă întreaga lume. Astfel, și sufletul omenesc este gândit prin analogie cu „mișcătorul nemișcat”. A se vedea pe larg, Gheorghe Vlăduțescu, *Op. cit.* din care cităm un fragment lămuritor în ordine terminologică: „Hesiod numește *soma*, corpul viu...În *Cratilos* 400c, Platon vorbește despre faptul că unii socoteau că trupul-*soma* este mormântul-*sema* sufletului...suflete ar sta în trup ca într-un fel de închisoare...în *Gorgias*, Socrate era făcut să spună că: așa am auzit odată vorbind pe un învățat, că noi suntem acum morți, că trupul ne este mormânt”, p. 142.

concepțe sunt corelative (nu pot fi gândite decât împreună) și dau seamă de paradigma grecească a sufletului, paradigmă implicată în înțelegerea artei și frumosului în lumea veche⁶⁹.

Aisthesis,⁷⁰ cuvântul din care, etimologic vorbind, s-a inspirat Baumgarten pentru a denumi știința artei și frumosului, estetica, denumea partea „inferioară” a sufletului, cea care este în legătură nemijlocită cu trupul. *Aisthesis*, era cuvântul care se referea la ceea ce noi numim astăzi, senzații și percepții. Desigur că vechii greci s-au interogat și asupra proceselor fiziologice care explică mecanismele de schimbare a stării sufletului, afectat de contractul cu diverse obiecte, dar importanța reflecțiilor lor nu sunt de natură științifică, fiziologică, ci filosofică. Reflecția asupra *aisthesis*-ului, partea de suflet denumită și senzitivă (în termenii lui Kant, capacitatea noastră de a primi impresii senzoriale), a luat conotații filosofice atunci când a fost opusă părții „superioare” a sufletului, gândirii sau rațiunii, desemnată prin mai multe cuvinte, în principal prin *noesis*.

Obiectul de aplicație al *aisthesis*-ului sunt lucrurile sensibile, individuale, forma și proprietățile lor. *Aisthesis*-ul, are o dublă natură. Pe de o parte, el face posibil contactul cu obiectele sensibile, este o *formă* de cunoaștere sensibilă - produce o coordonare unitară a impresiilor noastre. Pe de altă parte, el face posibile și impresiile dobândite prin fiecare organ de simț. Dar și într-un caz și în altul, *aisthesis*-ul nu-și schimbă condiția lui spirituală, de parte a sufletului, chiar dacă se află într-un contact intim cu corpul. Există un *aisthesis* care se potrivește simțurilor individuale – văz, auz, pipăit, etc. dar și *aisthesis comun* numit *aisthesis koinē*, simț comun, *sensus communis*⁷¹.

Acest concept va face o adevărată carieră în estetica contemporană⁷².

Interesant de reținut este și faptul că prin intermediul lui *aisthesis*, noi avem și reprezentarea părții vizibile a cosmosului, a universului. Cosmosul este numit implicit și *aisthetos*, adică, podoabă, ornament și este prezent în sufletul nostru pe latura lui *aisthesis*.

Cum spune Platon, *aisthesis*-ul se referă la perceperea lumii *de către suflet prin corp* și extrage *formele sensibile (morphe)* din obiectele sensibile.

⁶⁹ Modul în care vechii greci înțeleg raportul între trup și suflet constituie condiția de înțelegere și a altor domenii de reflecție care au fundat configurația culturii europene de astăzi. A se vedea, Emil Stan, *Spațiul public și educația la vechii greci*, Iași, Editura Institutul European, 2003.

⁷⁰ Toate analizele etimologice sunt preluate din: Francis Peters, *Op. cit.* p. 24-33.

⁷¹ „În psihologia aristotelică, „simțul comun” este o facultate ținând de *psyche*, având drept funcții: 1) perceperea „sensibilelor comune” care nu sunt obiectul unui singur simț: mișcarea și repausul, numărul (*arithmos*), figura, mărimea; 2) perceperea lucrurilor accidental sensibile, distingerea simțurilor unul de altul, simțirea că simțim (s.n.). cf. Francisc Peters, *Op. cit.* p. 32.

⁷² A se vedea, Hans-Georg Gadamer, *Adevăr și metodă*, București, Editura Teora, 2001, *Sensus communis*, p. 26-34, și Gianni Vattimo, *Etica interpretării*, Constanța Editura Pontica, 2000, art. *Hermeneutica – noua koiné*, p. 39-49.

Noesis, desemna partea „superioară” a sufletului, gândirea sau rațiunea și era concepută corelativ cu *aisthesis*. *Noesis*, desemna mai multe operații interne ale sufletului: posibilitate de a opera cu judecăți prin combinarea sau separarea unor noțiuni; apoi, capacitatea de a sesiza nemijlocit esențe, adică principiile, structurile invizibile și de profunzime ale lumii; în sfârșit, capacitatea de a gândi realitățile în sine (acele entități care există și nu pot fi percepute sensibil), numite și *formele inteligibile* (*eidos*, *idéa*), ele sunt denumite astăzi formele noționale ale obiectelor, dar și de a le transpune în imagini (*phantasiai*).

Trebuie să reținem, urmându-l pe Aristotel, că atât *morphe*, forma sensibilă, cât și *eidos* (forma inteligibilă) există în suflet într-un mod potențial. Ele sunt „trezite”, puse în „mișcare”, actualizate, de întâlnirea cu obiectele sensibile pentru *aisthesis*, iar pentru *noesis*, „trezirea” survine din „energia” propriei sale naturi divine.

Apoi, trebuie totodată precizat, că dihotomia *aisthesis* - *noesis* nu este atât de simplă în contextul gândirii teoretice grecești. Terminologia grecească a acestor facultăți ale sufletului este fluidă și contextuală. De pildă, pentru facultatea „superioară”, pentru gândire, considerată a fi partea nemuritoare a sufletului, filosofii au folosit mai mulți termeni între care existau relații de sinonime parțială, dar ale căror sensuri se luminează pe deplin parțiali dacă sunt văzuți în „rețea”. Între aceștia nu pot fi omiși următorii termeni:

Nous – un nume care desemna atât divinitatea ordonatoare a lumii, cauza cosmică a universului, Sufletul lumii, principiul ei spiritual, etc. cât și partea nemuritoare a sufletului omenesc, partea legată de contemplație, de teorie;

Logos – un nume care trimitea simultan și la ordinea supranaturală a lumii, la sufletul ori rațiunea divină, dar și la capacități sau operații ale facultății „superioare”: rostire, justificare rațională, rațiune, definiție, facultate rațională, proporție;

Sophrosyne – un nume pentru *harmonia* la Pitagora, iar la Platon, după ce a primit o serie de înțelesuri etice în dialogul *Charmides*,⁷³ a fost folosit pentru a desemna gândirea, mai precis facultatea superioară, rațională, a gândirii, cea care-și subordonează și părțile inferioare – partea care este doritoare, pasională și partea activă, volițională.

Sufletul omului, cu cele două componente dihotomice *aisthesis* – *noesis*, trebuie văzut din două ipostaze complementare:

⁷³ Dialogul *Charmides* (sau despre înțelepciune) fixează înțelesurile cuvântului *sophrosyne* în opt sensuri: – îndeplinirea a toate cu măsură și liniște (159b); faptul de a fi deopotrivă cu smerenia (160e); a săvârși ce-i al tău (161b); săvârșirea celor bune (163e); a se cunoaște pe sine (164d); cunoașterea altor științe și în același timp a ei însăși (166c); să știi ce știi și ce nu știi (167a); a ști că știi și că nu știi (170d). (A se vedea, Platon, *Charmides*, în *Dialoguri*, București, Editura Pentru Literatură Universală, 1968).

Pe de o parte, sufletul este, cum am mai spus, un *principiu cosmologic*. Prin latura sa nemuritoare, sufletul omului face legătura cu principiul divin al lumii, pune omul în corespondență cu întregul univers. O serie de atribute ale sale sunt similare divinității. Macrocosmosul (universul în integralitatea sa) și microcosmosul (omul și lumea specifică lui) își corespund, sunt într-o relație de omologie.

Pe de altă parte, sufletul este *principiul cunoașterii*, cel care-l pune pe om într-o corespondență epistemologică cu divinul. Prin sufletul său, omul poate cunoaște atât propria sa lume, mediul de viață și experiențele sale, ordinea omenească a lumii, evenimentele care se petrec în lumea sublunară, realitățile sensibile; totodată, prin același suflet, omul poate aspira să cunoască și realitățile inteligibile, realitățile superioare ce țin de lumea supralunară, de planul și ordinea divine ale lumii.

Dacă în ordine cosmologică, dihotomia sufletului *aisthesis* – *noesis* corespunde dihotomiei *muritor* – *nemuritor*, în ordine epistemologică, în ordinea cunoașterii, dihotomiei sufletului *aisthesis* – *noesis* îi corespunde corelația *doxa* – *episteme*.

Trebuie spus că statul conceptual al artei în lumea greacă derivă din această dihotomie a căilor de cunoaștere, *doxa* – *episteme*, dihotomie care a dominat suveran nu numai lumea grecească ci și cultura intelectuală europeană până la Baumgarten. Abia după 1750, când Baumgarten scrie lucrarea *Aesthetica*, dihotomia își mai pierde din tensiune, stimulând căutările celor care credeau că poate fi întemeiată și o cunoaștere a părții sensibile din om nu numai a părții noetice.

Doxa era concepută ca o facultate de cunoaștere a lumii sensibile, fenomenale, corespunzătoare *aisthesis*-ului sufletesc, calea subiectivității, calea cunoașterii lumii *de către* suflet *prin* corp și, totodată, un produs al acestei facultăți, opinia, părerea. *Doxa*, ține de ceea ce este vizibil, fenomenal, de ceea ce apare ca semn al unei esențe ascunse. Distincția apare la presocratici, în mod special la Parmenide, care vorbește despre două căi de cunoaștere, *Calea Convingerii* (însoțind Adevărul) *calea ființei*, care este calea adevărului din celebra formulă: *a fi e totuna cu a gândi*, și *Calea Opiniei, calea neființei*, calea devenirii și erorii, calea care produce aparențe ale adevărului. Distincția este preluată și radicalizată de Platon în mai multe contexte. Pentru Platon *doxa* produce închipuiri (fenomene), fantome, aparențe, copii ale realității, presupuneri, supoziții, convingeri, credințe. *Doxa* produce opinii despre lumea vizibilă, a realităților (formelor) corporale ce sunt realități de grad secund (copii ale esențelor). *Doxa* nu poate produce adevăr și cunoaștere pentru că obiectul ei de exercițiu sufletesc, „raza de acțiune” a ei se oprește la lucrurile vizibile, corporale aparținând neființei, la lucrurile perisabile supuse devenirii, transformării și morții. În terminologia lui Platon, *doxa* se

corelează cu lumea sensibilă (*aistheton*). Aristotel, în schimb, de pe o altă platformă teoretică, spune că *doxa* poate produce și enunțuri adevărate nu numai false. Numai că aceste adevăruri sunt probabile și nu necesare (adevăruri certe, veșnice)

Episteme, este identificată de Parmenide, cum spuneam, cu *Calea Convingerii* (însoțind Adevărul) cu *calea ființei*. Ea este calea științei, calea cunoașterii necesare și universale, valabile oricând și oriunde. Ca expresie a părții „superioare” a sufletului, *noesis*, *episteme* ține de lumea esențelor, de lumea *formelor inteligibile* (*eidos*, *idéa*). Cum am spunem astăzi, prin această cale de cunoaștere noi dobândim *formele* noționale. Or, noțiunile științifice desemnează clase de obiecte, abstracții, forme ale gândirii. Acestea nu sunt obiecte individuale pe care să le putem repera cu simțurile. Clasele de obiecte, nu sunt ele însele un obiect. Noțiunea de culoare, de pildă, nu este o culoare. Sau cum spune Leibniz, noțiunea de câine nu mușcă. *Episteme* nu produce păreri, ci teorii. Raza de acțiune a acestei căi de cunoaștere este lumea inteligibilă, lumea *noumenală*, cea care poate fi numită și văzută cu „ochii *noesis*-ului”. În terminologia lui Platon, *episteme* se corelează cu lumea inteligibilă (*noeton*). De la Aristotel știm că *episteme* înseamnă și un corpus organizat de cunoștințe raționale⁷⁴.

În Metafizica, Aristotel ne livrează o diviziune a cunoașterii științifice (forme concrete de *episteme*), extrem de utilă pentru a înțelege care era poziția artei și frumosului în lumea grecească. Pentru filosoful grec, cunoașterea *episteme*, este de trei tipuri: cunoașterea practică (*praktike*), cunoașterea poietică sau productivă (*poietike*) și cunoașterea teoretică (*theoretike*). Criteriul acestei distincții este scopul, finalitatea către care se îndreaptă fiecare dintre acestea.

Cunoașterea practică, legată de *praxis*, reprezintă un mijloc de a ne conduce viața. Ea se referă la *acțiunile* omului, cele care sunt susceptibile de a fi evaluate dacă sunt bune sau rele. Această formă de cunoaștere este rezultatul reflecțiilor îndreptate către înțelegerea comportamentului politic și etic al omului. În rezumat, *praktike* înseamnă știință a acțiunii.

Cunoașterea poietică, legată de *téchnē*, este cunoașterea producerii, a capacității omului de a realiza ceva util și frumos. Etimologic, poietica își are originea în verbul *poiein*, a acționa, iar poietica are în vedere capacitatea omului de a face ceva, de a produce obiecte utile, artefacte, dar și opere de artă. Aristotel îi dedică acestei din urmă categorii de cunoaștere un tratat separat, *Poetica*, primul tratat de estetică europeană în care arta este definită prin imitație și curățare sufletească.

⁷⁴ Aristotel, *Metafizica*, Ed. cit. fr. 1025b-1026a.

Cunoașterea teoretică, legată de *theoria*⁷⁵, este o cunoaștere de dragul de a ști. Ea este sinonimă cu ceea ce noi numi astăzi speculație, adică cu o cunoaștere ce folosește *doar* resursele interne ale gândirii. Scopul acestei îndeletniciri este intrinsec sieși. Cunoașterea teoretică este dorită pentru sine și nu în vederea atingerii altui scop și reprezintă tipul suprem de activitate umană. Cunoașterea teoretică ne conduce la cea mai înaltă treaptă pe care o poate atinge omul, de fapt idealul de viață al grecului cult - contemplarea Binelui și a Frumosului⁷⁶.

Toate aceste distincții sunt analitice. Cu alte cuvinte, ele pot și trebuie desprinse ca elemente componente ale sufletului numai din perspectiva unor discriminări teoretice. Aceasta nu înseamnă că unitatea sufletului trebuie văzută ca multiplicitate. Omul viu, în integralitatea sa posedă un singur suflet, chiar dacă întrebuințările lui sunt distincte și ierarhice. Unitatea ființei noastre, a eului individual este dată de faptul că, în același timp, simțim și știm că simțim, gândim și știm că gândim. Numai că în absența cunoașterii distincțiilor privitoare la suflet, la diviziunile cunoașterii etc. nu putem înțelege nimic din modul în care artele și frumosul s-au configurat în perioada inaugurală a culturii europene.

3. Arta – formă de viață și mijloc de cunoaștere. Specificul cunoașterii poetice

Viziunea teoretică grecească asupra artei comportă extrem de multe ambiguități simbolice și teoretice, fiind plasată nu de puține ori în contexte conceptuale reciproc contradictorii. Cum am mai spus, gândirea greacă a transmis culturii intelectuale europene nu numai năzuința către unitate, ci și marile dileme generate de dispunerea antinomică a celor mai înalte idei ale spiritului omenesc (categoriile gândirii). De la Aristotel încoace, fiecare gânditor important a încercat concilierea mării rupturi săvârșite de Platon: dihotomia lumea sensibilă (*aistheton*) - lumea inteligibilă (*noeton*) și, corelativul ei, *doxa* și *episteme*.

La această provocare a lui Platon (anunțată de altfel și de presocratici, în special de Parmenide) a încercat să răspundă întreaga gândire grecească, chiar Platon însuși în dialogurile de bătrânețe și, desigur, discipolul său cel mai de seamă, Aristotel. Pentru a răspunde acestei provocări gândirea greacă a construit modele explicative raționale, adică

⁷⁵ Interesante sunt înțelesurile conceptului „teoria”, înțelesuri care ne conduce la ideea că perspectiva grecilor asupra universului era vizuală. Astfel, în înțeles elin, teoria este construită pe baza verbului grecesc *theoréo*, care trimitea gândul la următoarele operații: a privi, a contempla, a examina ori a considera. De la aceste înțelesuri sau obținut derivatele: *theoréion*, care viza locul din care publicul contempla reprezentația actorilor, teatru; *theoréma*, care însemna spectacol, dar și obiect de observație științifică; *theoretós*, vizibil (la propriu dar și cu ochii minții), respectiv ceea ce este comprehensibil, ceea ce poate fi înțeles în mod nemediat și instantaneu; *theoreticós*, contemplativ, intelectual. Și theologia este o “vedere” a zeului, o examinare, contemplare, înțelegere, comprehensiune a divinului.

⁷⁶ Vezi, Platon, *Republica*, fr. 540a-c, *Ed. cit.* și *Banchetul*, fr. 210-212a, *Ed. cit.* În fr. 211 a Platon descrie frumosul inteligibil (frumosul în sine).

sisteme de enunțuri organizate în termeni de definiții, precizări și distincții de tot felul. Argumentarea rațională, lupta dialectică pe bază de argumente logice, devine principalul mijloc de răspuns la provocarea platoniciană. Astfel, gândirea greacă a dorit să găsească un echilibru între contrarii, a *armonie* a lor, astfel încât, cum ar spune Baudrillard, să dea seama de o lume și să facă viața omului suportabilă.

Ei bine, în acest context trebuie să plasăm *gândirea, reprezentările teoretice* despre artă, o gândire dominată *implicit* de supozițiile ontologice și epistemologice pe care le-am dezvoltat în capitolele anterioare, de aspirația către unitate și armonie a lumii grecești, de dihotomiile conceptuale pe care și noi astăzi încercăm să le stingem și *explicit*, de rețeaua conceptuală formată din „cuvintele fundamentale” ale esteticii grecești și ale relațiilor dintre acestea. Desigur, *gândirea* despre artă este influențată și de practică artistică efectivă a artei, de operele artiștilor vremii, dar trebuie spus că estetica grecească, teoria despre artă, *nu este o generalizare a practicii artistice efective*. Cu alte cuvinte, preocupările teoretice ale filosofilor greci nu aveau în vedere traducerea limbajului artistic, a formelor artistice de expresie (deși astfel de preocupări nu au lipsit) într-un limbaj conceptual, cu scopul de a înțelege mesajul artistului sau „misterele creației”. Filosofii greci, în calitatea lor de esteticieni, nu erau interesați de a găsi (obsesie a modernității) un criteriu de demarcație între obiectul estetic și obiectul utilitar, între opera de artă (care are drept scop realizarea frumosului) și lumea celorlalte obiecte etc. Există, desigur, mai multe cauze ale acestui dezinteres. Una dintre acestea, cu siguranță, constă în faptul că arta și frumosul *nu erau gândite în mod necesar împreună*. Frumosul, cum vom remarca, era gândit ca un universal (un gen suprem) și se putea predica, în mod potențial, despre orice obiect al lumii. Aceasta nu înseamnă că grecii nu erau în posesia conceptului „frumos artistic”. Dar, repetăm, ideea de frumos nu se corela *în mod necesar* cu arta, într-o sintagma asemănătoare, de pildă, cu expresia „arte frumoase”.

„Estetica” grecească este *gândire, o cunoaștere* despre artă, despre *téchnē*, o *cunoaștere poietică*, dacă utilizăm termenii proprii grecești. În această calitate, ea este o cunoaștere a omului în calitatea lui de demiug, de meșteșugar, și nu o cunoaștere a obiectelor estetice, a frumosului. Cum vom remarca, frumosul nu ține de cunoașterea poietică, ci de cea teoretică, speculativă.

„Estetica”, în înțeles grecesc, face investigații în jurul lui *téchnē*, termen care are numai accidental și conotații legate de frumos. Reamintim, *poiein*, însemna totodată, capacitatea de a produce, știință de a face *ceva* exterior agentului, o cunoaștere a intervenției omului asupra unor materiale date. Cum mai spuneam, *téchnē* se referă la a ști cum, a

cunoaște pentru a face; *téchnē* înseamnă totodată o cunoaștere a cauzelor eficacității, o „știință” a regulilor care conduce la făptuiri.

Subliniem încă o dată: cunoașterea poietică, cunoașterea *despre téchnē*, nu este o cunoaștere a obiectelor rezultate din această activitate, ci a „științei”, a regulilor, raționalității și eficacității ce dirijează producția.

„Estetica” grecească este o cunoaștere a sufletului omenesc capabil de a scoate din sine o armonie proprie, noi forme prin redirectionarea scopului unor materiale preexistente.

De reținut că arta este, pentru greci, un mod de cunoaștere a omului, a profunzimilor sufletului lui prin ceea ce el face, produce, scoate la iveală din sine, o formă de adevăr. Artă este o formă de cunoaștere, „vedere” a sufletului prin ceea ce face el însuși face. Acest program de „pătrundere în adâncurile împărăției interiorității”, identificat de Hegel cu procesul de constituire a formei clasice a artei⁷⁷, nu poate fi înțeles dacă omitem faptul că pentru vechiul grec a cunoaște înseamnă a vedea. Sufletul nu produce esențe, ci le „vede”. Sufletul în sens operațional, este vedere. „În cultura greacă, „văzul” are un statut privilegiat; el este atât de important, încât ocupă o poziție aparte în economia capacităților umane. Într-un anumit sens, prin însăși natura sa, omul este privire...din două motive, ambele decisive: în primul rând a vedea și a ști sunt sinonime (s.n.): dacă *idein* (a vedea) și *eidenai* (a ști) sunt două forme ale aceluiași verb (*eido*), dacă *eidos*, aparență, aspect vizibil, înseamnă totodată caracter specific, formă inteligibilă, lucrul se explică prin aceea că cunoaștere este interpretată și exprimată în funcție de modul de a vedea. În al doilea rând, a vedea este la rândul-i sinonim cu a trăi. Pentru a fi viu trebuie să vezi lumina soarelui și totodată să fii vizibil pentru ceilalți. A muri înseamnă pierderea vederii și totodată a însușirii de a fi vizibil, înseamnă a părăsi lumina zile pentru a pătrunde într-o altă lume, cea a Noptii, unde, pierduți în tenebre, suntem deposezați de propria-ne imagine, precum și de privire”⁷⁸.

Artă este pentru grec un *habitus*, un *simptom vizibil* al sufletului omului. Așa cum pentru medic, aspectul fizic, înfățișarea exterioară, prezintă indicații asupra stării de sănătate a pacientului, tot astfel și obiectele produse de către om, aspectul vizibil al lor, forma sub care ele se înfățișează, ne pot conduce la cunoașterea și înțelegerea sufletului generator.

Așadar, când vorbim despre artă trebuie să avem în vedere, simultan, *atât sufletul care produce cât și obiectul produs*. Artă nu se referă doar la obiectele estetice, la opere, la forme vizibile, în general la produsele meșteșugarului, cât mai degrabă la aspectul sufletească, la configurația sufletească interioară a artistului, în mod special la *regulile mintale* pe care acesta

⁷⁷ G.W.Fr. Hegel, *Prelegeri de estetică*, Ed. cit. p. 452.

⁷⁸ Jean-Pierre Vernant, *Omul grec*, Iași, Editura Polirom, 2001, p. 17.

le mobilizează pentru a face ceva. Căci omul, în viziunea vechiului grec, în practicarea lui *téchnē* se pune pe sine într-o analogie cu ființa divină. Omul este ca și zeul, un demiurg - acțiunile sufletului lui pun într-o ordine proprie, ordinea omenească, materialele preexistente în această lume. Omul n-ar putea exista în absența acestor acte de producere. Cu sufletul, în calitate de principiu, el ordonează materialele prederminate. Le pune în ordine, le dă măsura sa. Arta trebuie înțeleasă deci, plecând de la un principiu spiritual, de la dispoziția⁷⁹ rațională pe care o posedă omul în actul de producere, și nu de la obiectul rezultat.

Vorbind despre artă, filosofii greci vorbeau așadar despre *dispoziții raționale* orientate către producție, cu alte cuvinte, despre suflet și înțelepciune. Căci, toate cele trei forme de cunoaștere - teoretică, practică și productivă – sunt forme ale înțelepciunii. „În domeniul artelor, „înțelepciunea” este măiestria, pe care o atribuim celor ce au atins, în arta respectivă, culmile desăvârșirii; de pildă pe Phidias, îl numim maestru al artei sculpturale, pe Polykleitos, maestru al statuarei. Deci, termenul de *sophia* (înțelepciune) nu semnifică aici nimic altceva decât excelarea într-o artă”⁸⁰.

Fără să intrăm în detalii, trebuie spus că filosofii greci, au raportat cunoașterea poietică, pentru a-i releva specificul și sistemul de ierarhii în care este plasată, la celelalte forme de cunoaștere: teoretică și practică. Astfel, Aristotel distinge între cele trei forme de cunoaștere după criteriul obiectului de analiză. În raport de obiectul investigației, știința teoretică – în fapt *știința în sens veritabil, episteme* – este superioară celorlalte două forme de cunoaștere, pentru că obiectul ei este ființa, ceea ce există în sine, divinul, ceea ce este etern⁸¹. Conform acestui criteriu, celelalte două forme de cunoaștere se află la același nivel de ierarhie – ele se exercită asupra unor realități susceptibile de schimbare, acțiunea omenească și obiectele produse de om. Dar între ele se deosebesc prin dispozițiile raționale distincte....,dispoziția rațională orientată către acțiune este diferită de dispoziția rațională orientată către producție. Din acest motiv, nici una din ele nu este inclusă în cealaltă; căci nici acțiunea nu este producție, nici producția nu este acțiune...Arta este deci, după cum am spus, un habitus al producerii însoțit de rațiunea adevărată, în timp ce contrariul ei, inabilitate, este

⁷⁹ Idee de dispoziție este legată de ceea ce gândirea greacă numea prin cuvântul *dynamis*, tradus prin putere, sau potență. Dispoziția în genere trebuie văzută simultan: ca principiu activ, de acțiune, cât și ca principiu pasiv; apoi, în acțiune potențială (rămânerea în pasivitate temporară) sau în act.

⁸⁰ Aristotel, *Etica Nicomahică*, Cartea a VI-a, fr. 1141a 10, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1988, p. 140.

⁸¹ *Ibidem*, fr. 1139, 20, p. 136 „Natura științei, dacă luăm sensul strict al termenului...rezultă clar din cele ce urmează: Cu toți gândim că ceea ce cunoaștem prin știință, nu poate fi altfel decât este; cât despre lucrurile susceptibile de schimbare, dimpotrivă, odată ajunse în afara câmpului nostru de observație, nu mai știm dacă există sau nu. Prin urmare, obiectul științei este...etern—iar realitățile eterne sunt nenăscute și indestructibile”.

un habitus al producerii însoțit de falsa rațiune, în domeniul lucrurilor ce pot fi altfel decât sunt”⁸².

Cu toate că cele trei forme de cunoaștere sunt diferite sub aspectul tipului de orientare a dispoziției raționale, ele se întâlnesc totuși într-un punct comun: toate își propun să atingă un anumit scop, un anumit bine. „Orice artă și orice investigație, ca și orice acțiune și orice decizie, par să tindă spre un anumit bine; de aceea, pe bună dreptate, s-a afirmat că binele este cel spre care aspiră toate. Apare însă o deosebire în ceea ce privește scopurile urmărite: uneori ele constau în activitatea însăși; alteori, dincolo de activitate sunt realizate operele finite...Dar pentru că există numeroase acțiuni și arte și științe, există de asemenea și numeroase scopuri...”⁸³.

Așadar, urmând gândul lui Aristotel, scopul spre care tind acțiunile particulare sunt doar mijloace în atingerea altor scopuri. Există, prin urmare, un lanț causal format din triada – scop-mijloc-scop etc. în sensul că noi dorim și acționăm, producem în orizontul artei, pentru atingerea unor scopuri exterioare artei. Cu alte cuvinte, arta și cunoașterea poietică urmăresc atingerea unor scopuri exterioare și nu interioare lor. Altfel spus, scopul pe care-l urmăresc artele nu este artistic, ci de altă natură. „Dacă există un scop al actelor noastre pe care-l urmărim pentru el însuși, iar pe celelalte numai în vederea acestuia...este evident că acest scop trebuie să fie binele și anume binele suprem”⁸⁴.

Care este, așadar, acel bine suprem spre care tinde arta? Simplu spus, acel bine suprem constă în atingerea fericirii⁸⁵.

Pe de o parte, este vorba despre fericirea individuală, survenită din trăirea plenară a vieții....”dar dacă viața însăși este un lucru bun și plăcut (ceea ce reiese și din faptul că toți oamenii o doresc și mai ales cei virtuoși și fericți, căci pentru ei existența este mai demnă de

⁸² *Ibidem*, fr. 1140 a 5-20.

⁸³ *Ibidem*, fr. 1094 a.

⁸⁴ *Ibidem*, fr. 1094 a 20.

⁸⁵ Cf. Simon Blackburn, *Oxford. Dicționar de filosofie*, București, Univers Enciclopedic, 1999, p. 133, „Cuvântul grecesc pentru fericire este *eudaimonia*. Acest cuvânt mai însemna și bunăstare, succes în a face binele. *Eudaimonia* înseamnă și a trăi bine, fericit, dar a face și binele. Tratatate de etică, vorbesc despre eudemonism ca despre morala specifică antichității grecești care face din fericire binele suprem al omului. Fericirea este scopul tuturor activităților noastre. Astfel, toate scopurile noastre sunt mijloace în vederea atingerii fericirii. Numai fericirea este dorită pentru ea însăși, este completă și autosuficientă, este urmărită pentru sine și nu pentru alt scop, ea este strict individuală în sensul că nu poate fi lăsată moștenire copiilor. Ea include și plăcerea, deși nu se reduce al ea. Ați dori fericirea ca scop suprem nu este identic cu a identifica fericirea în ceva: în bogăție, faimă, onoare, plăcere etc. Atingerea ei nu este posibilă, pentru greci, decât prin cultivarea virtuților. Cum spune Aristotel, virtutea este calea de mijloc, cultivarea unei medii între două excese. Fericirea coincide cu modelarea de sine prin cultivarea sufletului către perfecțiune. De aceea, virtuțile intelectuale, numite și dianoetice, cultivarea părții superioare a sufletului prin artă, morală și filosofie, sunt identificate cu fericirea autentică.

dorit...)dacă a simți că trăiești se numără printre lucrurile plăcute în sine...atunci pentru fiecare om propria-i existență este de dorit...”⁸⁶.

Pe de altă parte, dacă ținem cont că idealurile greacății vechi erau civice – formarea bunului cetățean⁸⁷ – și că fericirea individuală era legată intim de idealul colectiv pe care îl cultiva cetatea, atunci acel suprem bine este legat de dăruirea totală față de valorile și idealurile comunitare⁸⁸. În sfârșit, fericirea este o proiecție, un ideal și nu o normă de comportament, o aspirație ce tinde către atingerea umanității perfecte din om. Asta înseamnă ca la verbul „a trăi”, grecul și apoi europeanul au adăugat anumite tipuri de valori. Pentru greci valoarea supremă a vieții este dată de cultivarea virtuților⁸⁹, de atingerea stării interioare de *Kalokagathia*, în care valorile cardinale, Frumosul, Binele și Adevărul, sunt în echilibru și armonie⁹⁰.

În concluzie, pentru greci scopul pe care îl urmărește arta nu este artistic, ci general uman. Ea este o formă de cunoaștere complementară, dar și *inferioară*, cunoașterii practice și teoretice. Este inferioară pentru că obiectul ei este supus perisabilului, devenirii, în vreme ce cunoașterea practică, într-o parte a ei cel puțin, și cea teoretică, speculativă, au ca obiect divinul. Totuși arta este o *formă de cunoaștere chiar dacă nu este știință și pentru acest fapt trebuie tratată în genul ei*. Cunoașterea lumii prin meșteșugurile pe care le stăpânim este inferioară cunoașterii științifice dezinteresate, dar ea nu este pseudo-cunoaștere, ci *cunoaștere în genul ei*. Desigur că nu toată arta. Poezia, de pildă, nefiind un meșteșug, nu este nici formă de cunoaștere. Poetul este inspirat de zei când scrie; el nu posedă un meșteșug învățat⁹¹.

Totodată, arta este și un mijloc de atingere și săvârșire a binelui individual și comunitar. Artă nu-și are scopurile în sine. Ea este un mijloc pentru a trezi umanitatea din noi, desigur, tipul de umanitate pe care grecii îl credeau posibil de atins – desăvârșirea sufletească,

⁸⁶ Aristotel, *Etica Nicomahică*, Ed. cit. Cartea a IX, fr. 1170b.

⁸⁷ A se vedea, Vasile Muscă, *Filosofia în cetate. Trei fabule de filosofie politică și o introducere*, Cluj-Napoca, Biblioteca Apostrof, 1999, cap. III, *Socrate – jertfa cetățeanului ideal*, p. 63-85.

⁸⁸ Vezi, Platon, *Apărarea lui Socrate*, fr. 36 c, în vol. *Opere complete I*, București, Editura Humanitas, p. 40 „...am încercat să conving pe fiecare dintre voi să nu se îngrijească de lucrurile sale înainte de a se îngriji de sine – ca să devină cât mai bun și mai înțelept – și nici să nu se îngrijească de cele ce sunt ale cetății înainte de a se îngriji de cetatea însăși și de toate celelalte – după aceeași rânduială”.

⁸⁹ În dialogul *Criton*, Platon, opune ceea ce crede mulțimea despre drept, frumos și bun și ceea ce consideră Socrate despre aceste valori, în contextul în care prietenii îl sfătuiesc să-și salveze viața, fiind condamnat la moarte pe nedrept. – Socrate: ...”rămâne pentru noi adevărat sau nu că a trăi conform binelui trebuie să fie mai presus de a trăi pur și simplu? - Criton: Rămâne adevărat. – Socrate: Și rămâne oare adevărat sau nu că a trăi conform binelui este unul și același lucru ca a trăi frumos și bun? -Criton: Rămâne. Vezi, Platon, *Criton*, fr. 48b, în *Opere complete*, vol. I, București, Editura Humanitas, p. 55.

⁹⁰ A se vedea, Petru Comarnescu, *Kalokagathon. Cercetare a corelațiilor etico-estetice în artă și în realizarea-de-sine*, București, Fundația regală pentru Literatură și Artă, 1946, cap. IV. *Frumosul și Binele*, p. 131-154.

⁹¹ Platon, *Ion*, fr. 536a, în *Opere* vol. III, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1975.

modelarea de sine prin cultivarea virtuților cardinale: înțelepciunea, curajul, temperanța, dreptatea.

III Teorii asupra artei în paradigma estetică grecească

1. Preliminarii conceptuale

Dacă vrem să înțelegem gândirea despre artă a lumii grecești în propriii ei termeni, trebuie să avem în vedere, între altele, două lucruri – primul: arta era gândită independent și în afara frumosului și, al doilea: arta este parte a unei lumi dominate de ideea ordinii, a cosmosului, dar și de aceea a fracturării lumii în inteligibil și sensibil. Altfel spus, când vorbim despre artă în lumea grecească, trebuie să plasăm aceste idei în ipostaza de *premise*, ori de câte ori se avansează o demonstrație cu pretenții de verosimilitate. De pildă, dacă nu avem în minte ideea participării lumii sensibile la lumea inteligibilă, nu vom înțelege *spiritul* artei grecești. Astfel, pentru a exemplifica, „grecii nu situau artele plastice pe planul superior pe care situau operele artiștilor care creau sub puterea „inspirației divine”: muzicienii și poeții. Între cele nouă muze⁹² nici una nu figura ca protectoare a artelor plastice. Arhitectul, sculptorul, pictorul, se bucurau de toată considerația concetățenilor lor, dar care îi stimau doar ca pe niște meșteșugari: pricepuți, talentați – dar la fel ca meșterii olari sau giuvaergii”⁹³. De pildă poezia nu era artă pentru că ea este inspirată de muze, poetul fiind, cum remarcă și Hegel, mai aproape de profet decât de sculptor⁹⁴. Cum mai spuneam, lumea grecească era gândită în unitatea ei încă de la Iliada și Odisea lui Homer. În această epopee sunt trasate legendele și miturile de autoidentificare a poporului grec prin unificarea planului cosmic, zeiesc cu planul pământesc al acțiunii oamenilor.

Ei bine, pentru a înțelege teoriile despre artă ale lumii grecești, trebuie să avem și o bună reprezentare a felului în care grecii înșiși au produs anumite clasificări între arte. Astfel,

⁹² Muzele – fiicele lui Zeus și ale Mnemosinei, personificarea Memoriei – era cântărețele care îi înseninau și îi înveseleau pe Zeus și pe ceilalți zei. Corul lor era condus de Apollo. Numărul lor a fost fixat definitiv la nouă, în secolul IV î.e.n. Primul loc îl ocupa *Caliopé* muza poeziei epice, dar care patrona și filosofia și retorica. *Clio* era muza istoriei; *Poliymnia* – a poeziei lirice și pantomimei. Euterpe era muza flautului și a corului din tragedii; iar *Terpsichora*, a poeziei ușoare și a dansului; *Erato* era muza poeziei erotice, a liricii corale, precum și a elegiei; *Melpomene*, muza tragediei; *Thalia*, muza comediei; iar *Urania*, muza astronomiei (cf. Ovidiu Drimba, *Istoria culturii și civilizației*, București, Editura Saeculum, 2003, p.127).

⁹³ *ibidem*, p. 128.

⁹⁴ Poezia nu era considerată artă pentru că, „întâi - nu e producție în sens material, apoi nu se fundamentează pe norme. Nu e produsul unei reguli generale, ci al intenției individuale; nu al rutinei, ci al creației; nu al priceperii, ci al inspirației, vezi, Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria celor șase noțiuni*, București, Editura Meridiane, 1981, p. 133-134.

putem vorbi despre o *hartă grecească a clasificărilor artei*, un mod specific de valorizare a producției artistice și a poziției artistului în viața socială.

Cum se știe, *téchnē* avea sensul general de pricepere, măiestrie, tehnică. În categoria de *téchnē* intrau atât meseriile, științele (geometria sau gramatica) și o parte din ceea ce noi numim arte frumoase⁹⁵. Grecii nu posedau un concept care să grupeze, așa cum facem noi astăzi, artele frumoase într-o anumită categorie. Având în vedere acest concept sincretic de artă, sofiștii, primii teoreticieni greci, au simțit nevoia unor clasificări. Utilizând criteriul *utilitate versus plăcere*, ei deosebeau între artele (meseriile) ce constituiau o necesitate vitală și cele ce reprezintă un adaos plăcut al vieții. Platon și Aristotel făceau distincția dintre artele care produc efectiv o realitate (arhitectura) de cele care le imită (pictura).

Principală clasificare, preluată și de clasicii filosofiei grecești și, mai apoi, de Evul Mediu și Renaștere, a fost realizată după criteriul *munca manuală versus muncă intelectuală*. Artele erau împărțite astfel în *arte vulgare*, obișnuite, și *arte libere*. Artele libere erau, firește, considerate superioare, de pildă, geometria sau astronomia apreciate a fi arte și nu științe, în timp ce artele vulgare, inferioare, pictura, sculptura etc. erau asimilate unor meșteșuguri mai rafinate.

De reținut este și faptul că *téchnē* însemna unitatea între *artele vieții*, sau *artele utile* (totalitatea meșteșugurilor producătoare de bunuri necesare vieții), *artele „frumoase”* (cele care imită viața umană) și *știința care se baza pe reguli evidente* (astronomia și geometria).

Aceste criterii și clasificări pot părea bizare pentru noi. Să nu uităm că suntem într-o perioadă în care totul se realiza cu muncă fizică, fără mașini, iar timpul liber pentru clasele producătoare și pentru sclavi, practic nu exista. De aceea greul antic prețuia extrem de mult timpul de sărbătoare, timp pe care nu-l folosești pentru a produce ceea ce este necesar vieții. Aristotel, de pildă, susține că oamenii s-au putut ocupa de filosofie și științe numai atunci când au avut timp liber. Pe de altă parte, societatea grecească era sclavagistă, iar muncile fizice aparțineau sclavului. A munci constituia ceva ce este sub demnitatea unui om liber, a unui cetățean.

Atitudinea grecilor față de artiști era bivalentă. Pe de o parte, arta era extrem de prețuită și considerată, cum am remarcat, un mijloc specific de cunoaștere ce nu putea fi substituit de alte forme ale științei. Mai mult decât atât, artistul era un demiurg, iar ceea ce el făcea era un semn a forței și puterii cu care divinitatea l-a înzestrat pe om. Pe de altă parte,

⁹⁵ A se vedea, Władysław Tatarkiewicz, *Istoria celor șase noțiuni*, Ed. cit. cap. *Arta. Istoria clasificării*, p. 96-102, și *Istoria esteticii*, vol. I, *Estetica antică*, București, Editura Meridiane, 1970, cap. *Postulatele estetice curente ale grecilor*, pag. 58-59.

idealurile civice, faptul că omul este definit ca animal politic ce are ca principală datorie să se ocupe de treburile cetății, deci să fie om liber de orice sarcini productive, prin urmare, idealurile civice ale vechilor greci îi îndemneau să privească cu dispreț pe cei care-și câștigau existența prin munca fizică. Or, o bună parte dintre arte sunt rezultatul unui efort fizic susținut, încordat.

Cum spuneam, în raport de prejudecățile noastre actuale, o serie de clasificări ale arte în lumea grecească ne par astăzi bizare. Dar ele derivă, în bună măsură, din practica artistică efectivă. Or, practica artistică avea, cum se știe deja, o pronunțată turnură religioasă și, prin consecință, civică. Arhitectura era subordonată construcției de temple, sculptura era orientată religios cu precădere. O bună perioadă de timp, pictura nu fost considerată o artă de sine-stătătoare, ci un auxiliar decorativ al sculpturii - se știe că sculpturile erau colorate și uneori pictate. Dar, pictura era mai bine apreciată social. De pildă, o statuie de marmură era mai slab plătită decât o pictură. Apoi, în practica artistică grecească nu intra muzica instrumentală. Grecii prețuiau doar muzica vocală. Poezia nu era destinată lecturii, ci recitării. În sfârșit, pentru că tragedia, cuprindea deopotrivă teatru, muzică și dans, mult timp grecii, când vorbeau de muzică se gândeau la arta scenică, la dans.

Dar nu aceste chestiuni trebuie reținute, cât mai degrabă faptul că nu practicile artistice grecești au modelat decisiv cultura europeană, ci gândirea artistică, marile teorii asupra artei și frumosului. Din acest punct de vedere, teoriile *despre* artă ale grecilor, au fost cu mult mai prețioase pentru configurarea viitoarei culturi europene, decât realizările lor artistice.

2. Teoria mimetică

Această teorie asupra artei este un reflex al *Weltanschauung-ului* grecesc și anume al ideii că lumea este un cosmos rezultat din ordonarea de către zei a elementelor *preexistente* ale lumii. Cum mai spuneam, prin cuvântul *demiurgos* (făuritor, meșteșugar) vechii greci îi desemna atât pe zeii fondatori de lume, pe eroii mitici, cât și pe oamenii obișnuiți, cei care lucrează pentru popor (obște), sau cei care exercită o meserie. Prin Prometeu care a dobândit la rândul său secretele artei de la Athena, omul imită comportamentul zeilor fondatori atunci când produce un obiect exterior lui. Platon face continuu distincția⁹⁶ dintre meșteșugarul divin și meșteșugarul uman, subliniind că *demiurgos*, meșteșugarul divin, este cel care a creat *originalele* lucrurilor, *eidos*, în timp ce meșteșugarul uman creează *cópii*, *eikones*, ale originalului. Artă poetului, a sculptorului sau pictorului, a actorului etc. sunt toate forme de

⁹⁶ A se vedea, Platon, *Sofistul*, fr. 265 b, în vol. Opere complete IV, *Ed. cit.*, p. 89.

mimesis, de imitare a originalului. Astfel, cum mai spunem, Platon produce marea ruptură, în acest context, dintre original și copie. Omul produce asemeni demiugului divin, dar el nu-și poate depăși condiția sa de om.

Un rol important în teoria *mimesis*-ului enunțată de Platon l-au jucat, desigur, și distincțiile pe care omul grec le făcea în limbă. „În limba greacă, de la Homer încolo, *eikon* ține de un câmp de experiență optică și trimite la o reprezentare dată vederii, care reproduce o asemănare cu realitatea... *eikone* se aplică la fel de bine reprezentărilor mintale (imaginea unui lucru, viziunea într-un vis) și reprezentările materiale ale unor realități fizice (portret, statuie). Pe lângă termenii proveniți din această rădăcină, găsim și alții, de origini diferite. De pildă, *eidolon*, în sensul de imagine...care are legătură cu irealitatea, în calitate de reflectare, și îl găsim asociat cu minciuna; este apropiat prin sens de *phantasma*, viziune, vis sau fantomă, provenit dintr-o rădăcină, a face să strălucească și deci a face vizibil... Aceste reprezentări trimit la forme imanente, mentale sau materiale, la *morphe* (statură, ordine separată), la *schema* (mod în care există un lucru), *typos* (urmă, sau semn lăsat de o lovitură)”⁹⁷.

Istoria *mimesis*-ului este extrem de bogată și controversată⁹⁸, chiar în lumea grecească. Pe baza lingvistică menționată și pe convingerea că există o ruptură ontologică între lumea ideilor, lumea inteligibilă și lumea copiilor, lumea sensibilă, dintre știință și opinie, Platon i-a eliminat pe poeți și pe pictori din cetatea ideală. Faptul acesta i-a adus lui Platon numeroase critici și astăzi. Nu puțini sunt cei care, pentru a-și făuri o proprie imagine în acord cu prejudecățile postmoderne actuale privind arta ori democrația, îi aduc lui Platon critici nefondate⁹⁹. „Platon aduce artelor frumoase două reproșuri: de a fi neadevărate și de a fi ofensatoare. Ele sunt neadevărate în sens ontologic...pretențiile lor de a reda realitatea sunt inconsistente, dat fiind că sunt imitații ale unor imitații (*Republica*, 597e). În plus, ele se fac vinovate de falsitatea discursului, adică de minciună. Platon judecă în mod consecvent arta prin exigența la realism a propriei sale epoci și găsește că portretele de zei și de eroi zugrăvite de poeți sunt inexacte și că aceștia înfățișează ca fiind rău, ceea ce este prin esența sa bun (*Republica*, 377d-e). Și apoi, arta are un scop eminamente moral (*Ibid.*401b), astfel că, deși există oameni evident ticăloși pe care artele i-ar putea zugrăvi în mod realist, alergând să-i

⁹⁷ Jean Jacques Wunenburger, *Filosofia imaginilor*, Iași, Editura Polirom, 2004, p. 16-17.

⁹⁸ Pentru o bună reprezentare a teoriei *mimesis*-ului, de la Platon la Merleau Ponty și Cassirer, se poate consulta cap. 3, *Problema mimesis-ului: a fi imagine a ceva*, Jean Jacques Wunenburger, *Op. cit.* p. 129-184.

⁹⁹ Oricine poate să-și facă o impresie în cunoștință de cauză, citind dialogul *Republica*, în mod special, Partea a V-a, fr. 595 – 608a. Totodată, o bună analiză a raportului dintre valorile cardinale și cetatea ideală la Platon, poate fi găsită în Viorel Cernica, *Cetatea sub blocada ideii. Schiță fenomenologică a istoriei gândirii politice*, Iași, Institutul european, 2005, p. 60-65.

zugrăvească pe aceștia ele produc un efect moral nociv în spectator, ba chiar, în cazul artei dramatice, și în interpretul însuși”¹⁰⁰.

În rezumat, Platon nu le găsește poezilor un loc în cetatea ideală, pentru că arta lor pe lângă faptul că este nereală (o copie a coperiilor ideilor), dar este prezentată și cu dorința de a-i convinge pe cetățeni că tocmai copia este realitatea autentică. Or, aici este vorba de o *artă a iluziei*, de o cunoaștere a regulilor care produc ceva nociv din punct de vedere politic și, prin urmare, o astfel de artă nu are ce căuta în cetatea ideală.

Există o consecvență, așadar, al lui Platon cu sine. Din moment ce ideea de *mimesis* implică o relație de fidelitate între model și copie, între ceea ce este real și ceea ce este doar o reprezentare a lui, iar această relație de fidelitate nu poate fi în principiu respectată, atunci, într-o cetate *ideală*, artele imitative nu au ce căuta. Repetăm, este vorba despre teoria cetății ideale. În realitate însă Platon prețuia arta, el însuși fiind un artist. Înainte de a se dedica filosofiei, el câștigase chiar un concurs ca autor de tragedie.

Aristotel este principalul teoretician al artei ca *mimesis*, fiind primul autor al unui tratat de estetică. Este vorba despre lucrarea *Poetica*, cum spune Sir David Ross, una dintre cele mai vii opere ale lui Aristotel ¹⁰¹.

Poetica cuprinde o introducere, în care Aristotel enunță ideea că toate artele sunt imitative. Urmează apoi, un studiu despre tragedie și epopee. Ciudat pentru așteptările noastre, Aristotel nu și-a privit acest tratat ca o contribuție la *înțelegerea* științelor productive. Dimpotrivă, „scopul ei (al *Poeticii*) nu este să ne sugereze cum trebuie judecată o operă de artă, ci *cum trebuie realizată ea*”¹⁰². *Poetica* poate fi văzută, așadar, și ca un „manual de creație” în domeniul literaturii epice. Aristotel nu spune nimic în *Poetica* despre artele vizuale. Explicabil, pentru că acestea erau considerate „inferioare”; ele se realizau cu mâinile, cu efort fizic, fiind asimilate meșteșugurilor, artelor vieții.

Cu toate că *Poetica* a fost considerată, pe bună dreptate, ca un tratat de teorie sau critică literară, ea trebuie privită ca o lucrare de „estetică”, în sensul că propune prima teorie coerentă a artei, arta ca *mimesis*, arta ca imitație a realității. Desigur, o teorie a artei în sens grecesc – arta ca *téchnē*, ca știință productivă. „Epopeea și poezia tragică, ca și comedia și poezia ditirambică, apoi cea mai mare parte din meșteșugul cântatului cu flautul și cu cithara sunt toate, privite laolaltă, niște imitații. Se deosebesc însă una de alta în trei privințe: fie că imită cu mijloace felurite, fie că imită lucruri felurite, fie că imită felurit, - de fiecare dată

¹⁰⁰ Francis Peters, *Op. cit.* p.172-173.

¹⁰¹ A se vedea, Sir David Ross, *Aristotel*, București, Editura Humanitas, 1998, cap. IX, *Retorica și Poetica*, în care este propusă o excepțională analiză a teoriei mimetice a artei, p. 259-274.

¹⁰² Jonathan Barnes, *Aristotel*, București, Editura Humanitas, 1996, p. 129.

astfel. Căci după cum, cu culori și forme, unii izbutesc să imite tot soiul de lucruri...după cum mulți imită cu glasul, tot așa și în articolele pomenite: toate săvârșesc imitația în ritm și grai și melodie...arta dănuitorilor numai ritmul fără melodie: căci și aceștia, cu ritmuri turnate în atitudini, imită caractere, patimi, fapte”¹⁰³(s.n.).

Prin urmare, imitația se referă la realitatea sensibilă, obiecte, lucruri, dar *mai ales* la viața omenească, la *formele vizibile – caractere, patimi, fapte* - prin care sufletul omului (parte a sufletului divin) își dezvăluie prezența în lume. Pentru Aristotel, diferența dintre artele imitative constă în mijloace, scopuri, și maniere de imitare.

Aristotel completează viziunea lui Platon asupra *mimesis*-ului, deplasând accentul de la imitația realității sensibile a obiectelor, la lumea ce există în mintea omului, cea care este trăită în sufletul lui. Artă ca *mimesis*, trebuie să tindă, așadar, către acuratețe, realism și adevăr. Aspirația ei constă în a surprinde și *reproduce toate* caracteristicile *reale* ale modelului imitat, omul cu trăirile și faptele sale.

3. Teoria catharticii

Și această teorie a artei se fundează pe supozițiile *Weltanschauung*-ului grecesc. Înainte de fi o teorie a artei, *cathartarsis*-ul desemna un ritual de purificare a sufletului cu diverse prilejuri rituale ori de sărbătoare. *Cathartarsis*-ul era o acțiune pregătitoare intrării în comuniune cu zeii. În fapt, ideea de purificare venea din medicina lui Hipocrate, cel despre care Platon spune în dialogul *Charmides* că poseda arta de a vindeca partea vătămată prin tratarea organismului ca întreg. Hipocrate susținea că secretul întregii medicine (profilactice) contă în menținerea unei armonii între cele patru umori: sângele, flegma sau limfa, fierea galbenă și fierea neagră. *Cathartarsis*-ul însemna inițial purificarea, punerea în armonie a acestor umori aflate în corespondență cu anumite trăiri sufletești; mânia, ura, melancolia, bucuria etc. Intrarea în transă a profeților specializați în arte divinatorii, de prezicere a viitorului, era precedată de o serie de acte cathartice, de purificare. În diverse medii filosofice, de pildă în cele pitagoreice, trecerea în starea de contemplare era precedată de operații de purificare a sufletului prin diverse ritualuri ori prin muzică.

Inițiatorii teoriei *cathartarsis*-ului au fost profesioniștii artei retoricii, sofistii, cei care descoperă puterea cuvintelor și a discursurilor...,unele întristează, altele bucură, unele înspăimântă, altele dau curaj, altele intoxică și vrăjesc sufletul cu o persuasiune rea”¹⁰⁴.

¹⁰³ Aristotel, *Poetica*, București, Editura IRI, 1998, fr. 1447a 20-25, p. 65.

¹⁰⁴ Cf. Gheorghe Vlăduțescu, *Op cit.* art. *Purificare*, p. 466.

În dialogul *Cratylus*, fr. 405a-e¹⁰⁵, Platon vorbește despre scopurile medicinei, ale divinației, ale stropirilor rituale etc. ca având drept menire purificarea sufletului și a trupului. Această operație este realizată, firește, cu asistența divinității. Acest fapt se constituie pentru Platon într-un bun prilej de subtile incursiuni etimologice în lumea atributelor zeității. Platon vorbește totodată, despre *catharsis*, atunci când are în vedere „izgonirea răului din suflet” ori, atunci când caracterizează metoda socratică de căutare a adevărului: cea care „purifică sufletul de opinii false”¹⁰⁶.

Sensurile *catharsis*-ul, existente în uzul lingvistic obișnuit dar și înțelesurile filosofice sunt preluate de Aristotel în *Poetica*. De reținut este faptul că Aristotel vorbește despre tragedie ca imitație, dar și despre tragedia ca purificare, *catharsis*, atunci când vizează *scopul* imitației. „Tragedia e, așadar, imitația unei acțiuni alese și întregi, de o oarecare întindere, în grai împodobit cu felurite soiuri de podoabe...imitație închipuită de oameni în acțiune, ci nu povestită, și care stârnește mila și frica, săvârșește curățirea acestor patimi”¹⁰⁷.

Prin urmare, alături de *mimesis*, de reproducere a unei anumite realități, arta urmărește și scopuri de natură sufletească, generic vorbind, cathartice. Artă produce nu numai o imagine a unei realități, o asemănare cu natura ei proprie, ci și trăiri interioare, tensiuni și descărcări emoționale, cum am spune noi astăzi, artă are și efecte terapeutice, de stingere a pulsionilor, de înălțare, de elevație sufletească. Aristotel vorbește explicit în *Politica* despre anumite feluri de muzică ce năzuiesc către *catharsis* și nu către educație ori relaxare. „Sentimentul care ia unele forme violente în unele suflete există mai mult sau mai puțin în oricine – de pildă, mila și teama, la care se adaugă entuziasmul. Căci și emoția își are victimele ei printre oameni; dar ca rezultat la cântecelor divine, îi vedem pe aceștia – după ce au simțit influența melodiilor care incită sufletul până la furia divină – care se restabilesc ca și cum ar fi găsit un remediu și o purificare...toți trebuie într-un anumit fel purificați, iar sufletele lor purificate și încântate. Doar în acest sens, melodiile purificatoare le oferă oamenilor o plăcere inocentă”¹⁰⁸.

4. Teoria iluzionistă

Și această teorie a artei vădește cât de active sunt supozițiile implicite ale *Weltanschauung*-ului grecesc care distinge, cum se știe, între lumea supralunară și sublunară

¹⁰⁵ Platon, *Cratylus*, în *Opere complete*, vol. II, București, Editura Humanitas, 2002.

¹⁰⁶ Francis Peters, *Op. cit.* p. 144.

¹⁰⁷ Aristotel, *Poetica*, fr. 1449b 23-27, *Ed. cit.*

¹⁰⁸ Aristotel, *Politica*, *Ed. Cit.* fr. 1341a21-25, b32-1342a16.

între lumea esențelor și a umbrelor, a închipuirii oamenilor. Teoria iluzionistă este o prelungire a teoriei *mimesis*-ului, o varianta extremă și negativă a ei. Dacă *mimesis*-ul este o „image a ceva”, iluzia este o imagine fără fundament, o imagine a „nimicului”. Mai precis, arta ca iluzie, ca fantasmă, se referea, cel puțin la Platon, la imitații necritice, la o depărtare totală de obiectul imitat, de modelul vizibil, la o înșelătorie realizată de cele mai multe ori cu intenții imorale¹⁰⁹. Iluzia trece dincolo de faptul că arta este o imitație a unei realități secunde, o copie a coperilor (fenomenelor). Ea elimină orice relație între obiectul sensibil și reproducerea formei lui, propunând imagini care nu se regăsesc nici în lumea sensibilă și nici în lumea inteligibilă. Teoria iluzionistă se referă la ficțiuni, la cuvinte și imagini care nu au referențial, care nu desemnează nici o entitate corporală sau gândită. În termenii actuali, teoria iluzionistă a artei se referă la obiecte care în principiu nu au un referențial.

Vom înțelege acest lucru după câteva lămuriri terminologice. Teoria iluzionistă se numește și *apatetică*, derivat de la *apate* (iluzie). Dacă avem în vedere că *apate* este obținut prin prefixarea negativă a lui *pathos* – eveniment, suferință, emoție, atribut – atunci iluzia, pentru vechii greci, însemna ceea ce este static, ceea ce nu posedă un principiu al mișcării, ceva ce nu are viață. *Pathos*-ul¹¹⁰ grecesc se referea la „ceea ce li se întâmplă corpurilor” și la „ceea ce li se întâmplă sufletelor”, în timp ce *apate* se referea la ceea ce este neafectat de nimic, la năluciri și fantasme. Pe scurt, teoria iluzionistă se referă la o boală a artei – arta ca minciună, ca înșelătorie.

În contextul artei grecești, a lui *téchnē*, această teorie iluzionistă, se referea la artele vizuale - la pictură mai ales, la tehnica umbrei și a perspectivei, la crearea iluziei de spațiu tridimensional pe o suprafață plană, dar mai ales la artele cuvântului, în special la poezie și retorică. Cum am arătat, poezii nu-și au loc în cetatea ideală a lui Platon pentru că imaginile lor despre zei sunt false (nu sunt imitații fidele, ci rod al închipuirilor) și, prin urmare, aceste imagini deturnează trăirile sănătoase ale cetățeanului cuprins în numeroase activități civice.

În esență, în mediul intelectual grecesc vechi, *teoria iluzionistă a artei este îndreptată împotriva retoricii*¹¹¹, a artei convingerii prin folosirea meșteșugită a puterii cuvintelor. Socrate, dar mai ales Platon și Aristotel au considerat că această artă este o minciună, o pervertire cu bună știință (cu *téchnē*) a mesajului cuvintelor. Sofistica, este în concepția lor, o

¹⁰⁹ Ideile de bază ale teoriei iluzioniste a artei sunt exprimate de Platon în dialogul *Republica*, în special în fr. 598a-600b.

¹¹⁰ Francis Peters, *Op. cit.* p. 38-39; p. 217-221.

¹¹¹ Despre poziția retoricii în lumea greacă veche, despre principalii ei reprezentanți, despre conflictul acestora cu Socrate, Platon și Aristotel, despre contribuția sofistilor la modelarea valorilor europene – toleranță, relativism, democrație etc. se poate citi o excepțională lucrare, W.K.C. Guthrie, *Sofiștii*, București, Editura Humanitas, 1999.

dibăcie verbală nedemnă de a fi numită știință, o artă perversă care produce mult rău în cetate. Așa se explică de ce întreaga operă filosofică a lui Platon și Aristotel este îndreptată împotriva sofisticii. Ei credeau că sofiștii, prin proceduri iluzioniste, vor să substituie științei opinia, părerea subiectivă, arbitrată și, prin urmare, acțiunile nefaste ale lor trebuie combătute. În acest context polemic, se elaborează și teoria iluzionistă a artei.

Există și un segment relativ acceptat al acestei teorii mai ales atunci când se vorbea în mediile intelectuale grecești de teatru și de tragedie. Teatrul era considerat prin excelență o artă a iluziei, a inovației scenice și lexicale, fapt acceptat și de Aristotel. „...în domeniul artei cel ce greșește în mod voit este preferabil celui care greșește în mod involuntar”¹¹². Prin urmare, depărtarea de realitate nu este, în anumite contexte artistice, neapărat un rău. Aristotel arată că arta (în contextul de față teoria iluzionistă) se referă nu numai la *mimesis*, ci și la capacitatea omului de a produce realități din imaginație¹¹³.

Teoria iluzionistă nu a fost la mare preț în lumea greacă veche, întrucât, pentru ei, iluzia este un însemn al bolii artei și, prin urmare, a sufletului. Programul gândirii grecești - un program antisofist, al obsesiei ființei și căutării în lume a ordinii și armoniei, a dreptei măsuri în cultivarea virtuților etc. nu putea privi cu simpatie dimensiunea iluzorie a artei. Ne reamintim că *eidolon*, imaginea, are și legătură cu irealitatea, cu minciuna, fiind apropiată ca sens de *phantasma*, viziune, vis sau fantomă. Mai ales că teoria iluzionistă a artei se corelează cu ideea de joc gratuit și de plăcere urmărită pentru ea însăși. Or, în lumea veche a grecilor ideea de plăcere este un corelativ al virtuții. Ea este gândită împreună cu virtutea. Cultivarea plăcerii pentru ea însăși era acceptată doar în cadrul cunoașterii speculative, a exercitării părții raționale a sufletului, virtutea cea mai de preț a filosofului grec.

În concluzie, cu referință la cele trei perspective distincte asupra artei, trebuie spus că teoria *mimesis*-ului s-a bucurat de cea mai largă audiență. Acest fapt se explică prin două cauze.

În primul rând, pentru că teoria *catarsis*-ului și teoria *apatetică* sunt variante complementare ale *mimesis*-ului, mai precis extinderi, într-un sens sau altul, ale acestei idei. Să nu uităm că în spatele *téchnē*-ului grecesc se află sufletul. Prin urmare, imitația este o caracteristică de profunzime a sufletului și ea se află la „purtător” toată viața. De latura imitativă a sufletului este legată ideea de educație la toate treptele de vârstă. Artă îndeplinește

¹¹² Aristotel, *Etica Nicomahică*, fr. 1140b25, *Ed. cit.* p. 139.

¹¹³ Este vorba despre sensurile pe care vechii greci le atribuiau cuvântului *phantasia*, imaginație, reprezentare, impresie. „Platon desemnează prin termenul *phantasia*, o combinație între judecată și percepție (*Theait.195d*) Pentru Aristotel imaginația (*phantasia*) este un intermediar între percepție (*aisthesis*) și gândire (*noesis*)...Ea este o mișcare a sufletului cauzată de senzație, un proces ce prezintă o imagine care poate să persiste și după ce procesul de percepere s-a încheiat”, cf. Francis Peters, *Op. cit.* p. 222.

și ea, cum mai spunem, roluri paideice, fiind resimțită ca plăcere în sufletul omului. Acest fapt este subliniat și de Aristotel atunci când vorbește despre tragedie. „În general vorbind, două sunt cauzele ce par a fi dat naștere poeziei, amândouă cauze firești. Unul e darul înnăscut al imitației (s.n.), sădit în om din vremea copilăriei (lucru care-l și deosebește de restul viețuitoarelor, dintre toate el fiind cel mai priceput să imite și cele dintâi cunoștințe venindu-i pe calea imitației), iar plăcerea pe care o dau imitațiile e și ea resimțită de toți. Că-i așa o dovedesc faptele. Lucruri pe care în natură nu le putem privi fără scârbă – cum ar fi înfățișarea fiarelor celor mai dezgustătoare și ale morților – închipuite cu oricât de mare fidelitate ne umplu de desfătare. Explicația, și de data aceasta, mi se pare a sta în plăcerea deosebită pe care o dă cunoașterea nu numai înțelepților, dar și oamenilor de rând; atât doar că aceștia se împărtășesc din ea mai puțin. De aceea se bucură cei ce privesc o plăsmuire: pentru că au prilejul să învețe privind și să-și dea seama de fiece lucru, bunăoară că cutare înfățișează pe cutare...Darul imitației fiind prin urmare în firea fiecăruia, și la fel și darul armoniei și al ritmului....cei dintru început înzestrați pentru așa ceva, desăvârșindu-și puțin câte puțin improvizațiile, au dat naștere poeziei”¹¹⁴.

În al doilea rând, supremația teoriei *mimesis*-ului se explică și prin orientarea pregnant realistă a artei grecești. „Arta greacă este atentă la realitatea imediată, directă, - nu se lasă sedusă de tentația sugestiei, a unui mai îndepărtat sens transcendent, simbolic, esoteric, mistic. Nu cedează mijloacelor care acționează mai mult asupra sensibilității decât asupra rațiunii. Omul grec și arta se vor certitudini – și certitudinile le dau forma, echilibrul, armonia, raporturile logice. Este o artă care – în expresia ei perfectă, cea a clasicismului – reproduce natura așa cum se vede, dar totuși corectând-o, ameliorând-o potrivit normelor gândirii; o artă care, fondată pe adevărul exact al aparențelor, le supune regulilor celor mai subtile ale gândirii raționale”¹¹⁵.

Teoria *mimesis*-ului în artă a fost dominată în lumea greacă, dar și în lumea europeană timp de secole, pentru că ea permitea o serie întreagă de ajustări tehnice care să sporească fidelitatea sau verosimilitatea imitației față de model. *Armonia*, echilibrul contrastelor, *simetria*, corespondența de elemente într-un ansamblu și *proporția*, dimensionarea elementelor în anumite raporturi matematice, toate aceste elemente ce țin de *subiectivitatea artistului* și descoperite de practicile artistice grecești, sunt nu numai admise, ci chiar stimulate de convingerea că arta este *mimesis*. În alte cuvinte, convingerea că arta este

¹¹⁴ Aristotel, *Poetica*, Ed. cit. fr. 1448b8-20.

¹¹⁵ Cf. Ovidiu Drimba, *Istoria culturii și civilizației*, București, Editura Saeculum, 2003, p.127-127.

mimesis, i-a stimulat pe artiștii greci să caute formule subiective de exprimare artistică, astfel încât făptuirile lor, în raport cu modelul, să fie cât mai fidele. Astfel, s-a născut și celebra statuie a lui Polictet, în secolul IV, î.d.H. *Canonul*, cum spune Pliniu cel Bătrân, „în care caută regulile artei la care să ne raportăm ca la o adevărată lege. Și este considerat unicul om care a întrupat într-o operă de artă arta însăși”¹¹⁶.

IV Înțelesuri ale Frumosului în estetica grecească

1. Preliminarii conceptuale

În mentalitate europeană actuală orice discuție despre artă este legată de frumos, chiar și atunci când este negat. Această schemă mintală (unitatea între artă și frumos) își are originea, între altele, și în programul teoretic pe care Baumgarten l-a fixat esteticii: investigarea naturii artelor frumoase. Or, este limpede acum, după ce am analizat înțelesurile și poziția artei în lumea culturii vechi grecești, că această schemă de gândire nu există în *Weltanschauung*-ul grecesc. Paradoxal, în condițiile în care ideea de cosmos, de unitate a lumii, a modelat fundamental cadrele de gândire vechi grecești, iar religia, știința, arta și filosofia erau percepute ca fațete complementare ce alcătuiesc *întregul* reprezentărilor omenești despre lume. Cu alte cuvinte, cu greu am putea susține că arta și frumosul nu sunt într-o unitate, din moment ce ideea de cosmos adună lumea într-un principiu unitar, cel al sufletului (divin și uman).

Desigur, la nivel ontologic toate sunt una și una sunt toate. Numai că, pentru omul grec *arta și frumosul nu sunt concepte corelative*. Cu alte cuvinte, atunci când intelectualii vremii doreau să pună în lumină sensurile artei nu se refereau, așa cum procedăm noi astăzi, la frumos și, inversând rolurile, când vorbeau despre frumos nu se gândeau, în mod *necesar*, la artă.

Arta și frumosul era gândite ca entități independente din punct de vedere conceptual, într-un triplu sens:

În primul rând, înțelesurile artei și frumosului puteau fi stabilitate independent. Definiția unui concept nu se intersecta cu definiția celui alt. Arta este *téchnē*, mod de a fi în lume al omului ca demiurg, ca producător de artefacte și este definită, am remarcat, plecând de la verbul *a face*, în timp ce frumosul, cum vor remarca, este definit plecându-se de la *eros*, de la dragoste, iubire, ori de valorile circumscrise binelui (cunoașterii practice).

¹¹⁶ *Apud*, Umberto Eco, *Op. cit.* p. 75.

În al doilea rând, arta și frumosul, în calitate de concepte independente, desemnau entități distincte ale lumii. Artă ca *téchnē* se referea deopotrivă la produsele omului, la facultatea, capacitatea omului de a făptui și, totodată, la o anumită formă de cunoaștere (*poietică*), în vreme de frumosul este o ipostază a divinității și, prin analogie, o ipostază a sufletului omului în integralitatea sa – sufletul ca Unu. Totodată, spre deosebire de artă, frumosul este un obiect al cunoașterii teoretice, speculative.

În al treilea rând, artă și frumosul aparțin genurilor distincte de realitate. Artă se referă la lumea sensibilă, la *morphe*, la formele sensibile ale lumii, în vreme ce frumosul se referă la *eidos*, la formele realității inteligibile. Alături de Bine și Adevăr, Frumosul desemnează ceea ce este universal, adică ceea ce se aplică la toate fenomenele naturale ale lumii și, totodată, întregii clase de acte și comportamente umane.

În consecință, artă și frumosul, nu erau gândite în cupluri de contrarii de tipul: finit-infinit, cauză-efect, relativ-absolut, obiect-subiect, adevăr-eroare etc.

În lumea greacă, frumosul este un concept corelativ al binelui; acesta este gândit, definit și înțeles *împreună* cu binele¹¹⁷. Semantica celor două concepte se întrepătrunde - frumosul este o specie a binelui, după care binele este o specie a frumosului. Ele se unifică în tipul de personalitate umană cultivată de grecitate: *kalokagathia*. În om, frumosul (*kalos*) și binele (*agathon*) sunt într-o unitate vie și indestructibilă. Aceste idei care vin din mentalitatea populară, cea care leagă frumusețea de bunătate, a fost prelucrată conceptual de către filosofi și poate fi exprimată extrem de simplu: omul care țintește frumosul, cel care-l cultivă constant în sufletul lui va ajunge inevitabil și la bine. Iar împreună, dau conținut adevărului.

Dar, din faptul că artă și frumosul nu sunt concepte corelative, nu putem deduce că vechii greci nu le gândeau împreună. Ele erau gândite și împreună, dar *nu* în mod *necesar*. Dacă avem în vedere, *Weltanschauung*-ul vechi grecesc dominat de ideea de cosmos, ordine și armonie, atunci vom vorbi, desigur, despre unitatea celor două concepte. Frumosul, în calitatea lui de predicat universal, se aplică și la artă, prin urmare, putem vorbi necontradictoriu despre unitatea între artă și frumos, inclusiv despre ideea de arte frumoase.

Folosirea acestor distincții se impune tuturor celor care vor să înțeleagă mesajul original al gândirii estetice grecești, cu alte cuvinte celor care vor să înțeleagă estetica grecească în propriei ei termeni. Prin urmare, libertatea noastră de a opera cu nume și definiții este limitată

¹¹⁷ A se vedea nota lui Andrei Cornea, în Plotin, *Opere I*, București, Editura Humanitas, 2003, p. 160: „Nu trebuie uitat că în greacă, mai cu seamă în greaca elenistică, *kalon* înseamnă nu numai „frumos”, în sens propriu, dar și „bun” din punct de vedere moral, ori „valoros”. În traducerea greacă a Vechiului Testament (*Septuaginta*) când Dumnezeu declara lumea pe care tocmai o crease „bună” („thob” în limba ebraică) formula utilizată de traducători este *kalos* – literar „frumos”.

de tradiția folosirii cuvintelor. Un export al propriilor noastre prejudecăți în lumea intelectuală greacă, ar fi nu numai un act nelegitim din punct de vedere teoretic, dar și o dovadă de ignoranță metodologică și științifică, de amatorism și lipsă de profesionalism.

2. Sensuri etimologice

Kalos și *kalon*, erau cuvintele folosite de greci pentru a denumi frumusețea. În limba latină, *pulcher*, *pulchra*, *pulchrum*, dar și *honestus* denumeau atât obiectul frumos, cât și proprietatea de a fi frumos în genere. Grecii, când aveau în vedere obiectul frumos, foloseau adjectivul substantivizat *tó kalon*, în vreme ce pentru frumusețe, frumos, foloseau *kallos*¹¹⁸. *Pulchrum*, varianta latină a frumosului a fost în uz până în Renaștere, când o fost înlocuit cu *bellum* (diminutivul de la *bonum*, bun) și care a dat *beau*, la francezi, *bello*, la italieni și spanioli, *beautiful*, la englezi. *Pulchrum* acoperea ideea de frumos din dezbaterile savante ale Evului Mediu latin, cuvânt total rupt de mentalitatea populară, vulgară a frumosului. Limba germană are un cuvânt propriu pentru frumos, *schön*, iar pentru frumusețe, *Schönheit*. Ciudat, în limba română, a trecut varianta latină a lui *formosus*, care însemna deopotrivă, formă și frumos, eventual, frumusețea ca formă și nu *kallos*, în condițiile în care cultura greacă a dominat vreme de secole spațiul nostru de spiritualitate.

Investigațiile filosofilor greci asupra frumosului au plecat, firește, de la reprezentările populare ale lui, de la practica de viață și lingvistică a oamenilor obișnuiți, de la sensibilitatea acestora, cât și de la constatările lor de bun simț. Aceste investigații au fost stimulate de cel puțin două cauze: experiența de viață a comunității grecești și faptul că extensiunea termenului de frumos era atotcuprinzătoare.

Din experiența de viață se putea constata că oamenii înzestrați cu darul frumuseții fizice izbutesc mai bine decât toți în viață. „În vreme ce un om vânjos, trebuie să se opintească de-a binelea ca să obțină cele dorite, un viteaz să înfrunte pericolele, un înțelept să știe să vorbească, frumosul chiar nefăcând nimic dobândește tot ce-i dorește inima”¹¹⁹. Ideea că oamenii caută în exclusivitate compania oamenilor frumoși era pentru omul grec ceva ce ține

¹¹⁸ Distincțiile în cauză nu sunt doar terminologice, ci de înțeles, conceptuale. Sensul conceptului „frumos” se confunda la greci cu ideea de „desăvârșit”. „*Kalos* este greșit interpretat prin frumos. Probabil ne-am putea apropia mai mult de înțelesul cuvântului prin Desăvârșit sau Desăvârșire, căci acestea pot fi folosite în majoritatea sensurilor pe care le aveau cuvintele grecești. Este o eroare să spunem că Frumosul și Binele erau pentru greci unul și același lucru... Desăvârșirea includea automat superlativul, întrucât ceea ce e desăvârșit trebuie să corespundă scopului său și prin asta este bun.... Desăvârșirea putea fi Valoarea fundamentală, prin care toate celelalte Valori putea fi măsurate”, cf. W.K.C. Guthrie, *Op. cit.* p. 140.

¹¹⁹ Xenofon, *Banchetul*, în *Amintiri despre Socrate*, Chișinău, Editura Hiperyon, 1990, p. 199.

de domeniul evidenței¹²⁰. În plan filosofic, vom observa că *toate dezbaterile* privitoare la frumos au ca punct de plecare experiența primordială a omului și anume *atracția* exercitată asupra noastră de către oamenii frumoși și *dorința* noastră de a le sta în preajmă, de a-i poseda ori de a-i iubi.

Apoi, cum spuneam, extensiunea termenului „frumos” în limba greacă veche era maximală. El cuprindea, într-o anumită ierarhie a prețurilor, totalitatea obiectelor frumoase, naturale ori create de om, dar și mulțimea de comportamente umane frumoase, inclusiv abstracțiile, cunoștințele. Această idee de ierarhie a entităților ce cad toate sub incidența frumosului, a fost impusă, în cultura filosofică greacă și apoi europeană, de către Platon. Fundamentul acestei ierarhii este, firește, dat de experiența umană fundamentală – *trăirea* întâlnirii cu un corp frumos – ca apoi, pe această bază, să se producă „trezirea” sufletului doritor, după parcurgerea unor trepte inițiatice, să dobândească frumosul în întreaga lui desăvârșire.

3. Teorii ale frumosului

Spre deosebire de alte culturi cultura greacă veche poate fi particularizată prin obsesia pe care ar manifesta-o pentru investigația sistematică, științifică a marilor domenii de existență a lumii. Această investigație începe în secolul al VI-lea, î.d.H., odată cu Thales și continuă până în secolul al VI-lea, d.H. respectiv până când paradigma greacă de gândire este înlocuită cu paradigma creștină. Acest moment al dispariției vechii culturi grecești este datat în VI-lea, d.H. pentru că acum împăratul bizantin Iustinian a desființat ultima școală de filosofie grecească (neoplatonică).

Dar ce înseamnă investigație științifică, teoretică? În primul rând, înseamnă o cercetare care activează principalul mijloc de cunoaștere pe care-l are omul la îndemână: raționarea, adică mobilizarea capacității minții noastre de a produce cunoștințe din prelucrarea datelor simțurilor sau de a deriva noi cunoștințe din cunoștințe mai vechi. Două au fost mijloacele raționale pe care le-au mobilizat cu precădere vechii greci pentru a investiga și explica lumea: definiția și teoria. Prin definiție se surprinde esența unui lucru, adică caracteristicile (proprietățile) lui invariante, intransformabile în timp, generale și necesare, ceea ce rămâne

¹²⁰ Când cineva i-a pus lui Aristotel întrebarea: de ce ne pierdem așa de mult timp cu oamenii frumoși? el ar fi răspuns: „Asta-i întrebare de om orb”. A se vedea, Diogene Laertios, *Despre viețile și doctrinele filosofilor*, București, Editura Academiei, 1963, p. 262. Tot aici, Diogene Laertios consemnează și răspunsurile la întrebarea: Ce este frumusețea? „Frumusețea, declară el (Aristotel, n.n.) este un spijin mai bun decât orice scrisoare de recomandare....frumusețea este dar al zeilor; Socrate, o domnie de scurtă durată; Platon, o superioritate față de natură; Theofrast, o înșelăciune mută; Theocritos, o pedeapsă de fildes; iar Carneades, o domnie fără paznici”.

neschimbat și identic cu sine. Or, definiția este o judecată care poate fi premisă sau concluzie într-un raționament și, prin urmare, prin definiție deschidem drumul către teorie.

Prin definiție știm *ce este* un lucru. Ea încercuiește notele caracteristice într-o unitate. Prin teorie, ca ansamblu de definiții, reguli și raționamente, aflăm *de ce* un anumit lucru este așa și nu altfel, și totodată, dacă îndeplinește, într-un ansamblu, un anumit *scop*. În rezumat, aceste elemente, împreună, formează o *explicație* sistematică. Știm *ce este*, *de ce este* și *ce scop* îndeplinește un anumit lucru. Desigur, în lumea intelectuală grecească lucrurile nu sunt atât de simple. Teoriile nu sunt exprimate în limbaje specializate, ci în limbajul natural. Or, se știe, cuvintele din limbajul natural, obișnuit, sunt polisemantice. În jurul lor gravitează multiple înțelesuri, ceea ce conduce și la neclaritate, la ambiguități cognitive, dar și la o bogăție de sugestii. Mai mult decât atât, procedeul de a apela la narațiuni mitologice sau la alegorii în scrierile filosofice era o practică curentă¹²¹.

Spre deosebire de artă care avea un statut ambiguu – era cunoaștere, dar nu știință precum speculația teoretică, *episteme*, cunoaștere exactă și adevărată – și care nu a primit explicații, frumosul beneficiază de alt tratament. “Platon nu poate da socoteala de fenomenul de artă. Exista o știință de tip obișnuit, prin cunoașterea exactă a lucrurilor, exista una de tip mai ridicat, prin cunoașterea lor în Idee, adică o cunoaștere nu doar exactă, ci și adevărată. Opera de artă nu e făcută nici din adevăruri de exactitate, nici din adevăruri de idee. Frumosul poate fi explicat, arta nu”¹²².

Așadar, pentru vechii greci, despre frumos se putea vorbi în termeni de definiții și teorii, deci în termeni de cunoaștere teoretică. Desigur că în această categorie de cunoaștere intra și binele și adevărul. Despre artă grecii vorbeau, cum am remarcat, în spațiul cunoașterii *poietice*, care era, totuși, o cunoaștere inferioară. Asta nu înseamnă că noi nu putem vorbi despre teorii și în orizontul artei. Numai că trebuie să fim conștienți de un lucru elementar: atunci când *analizăm* tipuri distincte de cunoaștere, ne plasăm tot în planul cunoașterii teoretice. Înțelegerea artei, a cunoașterii *poietice* etc. se face, nici nu s-ar putea altfel, respectând standardele și procedurile cunoașterii teoretice.

Revenind, cu toate că mulți esteticieni fac diferența, firească pentru un stadiu matur de cunoaștere științifică, între definiție și teorie, în lumea intelectuală grecească această distincție nu este funcțională. Definiția poate fi văzută și ca o teorie implicită, în timp ce o teorie combină înlănțuiri de concepte, mituri, definiții, proceduri stilistice și chiar retorice.

¹²¹ În filosofia lui Platon, mitul prin puterile lui de sugestie, nu de puține ori, ține loc de teorie, de explicație științifică, vezi, Cristin Bădilită, *Miturile în filosofia lui Platon*, București, Editura Humanitas, 1996.

¹²² Constantin Noica, *Interpretare la Ion*, în Platon, *Opere*, Ed. cit. p. 132.

Înainte de a trece la o prezentare sumară a teoriilor despre frumos, se impune încă o precizare. Discuțiile despre frumos sunt în lumea greacă veche, ca și în cazul artei, debateri despre suflet, despre natura sufletului și despre facultățile sale.

Dacă în orizontul artei, referințele privesc sufletul în calitatea lui de modelator al lumii, altfel spus, capacitatea lui de a face, de a realiza bunuri, în cazul frumosului, referințele privesc *facultatea de a dori* a sufletului. Prima facultate ține de cunoașterea poietică; cea doua facultate ține de cunoașterea teoretică, de contemplare.

Cu alte cuvinte, frumosul este dat totdeauna în *facultatea de a dori*, într-o *trăire personală*, (o experiență personală) – este vorba despre experiența fundamentală a omului, cea legată de *eros* – în vreme ce *cunoașterea teoretică a frumosului* (lămurirea naturii și structurii sale) se realizează prin gândire rațională, prin speculație. Frumosul are, așadar, o dublă natură. Pe de o parte, el este o *trăire personală, legată intim de eros*, ceva incomunicabil verbal, o trăire ce poate fi doar relatată și înțeleasă prin empatie, un fenomen aparținând lumii sensibile și, pe de altă parte, frumosul este o proprietate a divinității, un nume al divinului chiar, o formă inteligibilă, (*eidos*), un universal aflat în sufletul nostru, și prin urmare, ceva ce poate fi cunoscut prin contemplație. Frumosul, prin caracteristicile sale duale – de a fi în același timp sensibil și inteligibil – unifică lumea sublunară și cea supralunară, lumea omenească cu lumea divină.

a) Frumosul ca armonie, teoria armonică sau Marea Teorie

Cum mai spuneam, în mentalitatea omului grec, lumea naturală este o lume dominată de ordine, armonie și frumusețe. Nu întâmplător, între alte accepții, cosmosul însemna în limba greacă veche și *podoabă, ornament*. Tradiția doxografică grecească amintește de faptul că universul a fost numit *cosmos*, adică armonie, de către Pitagora, cel care a creat și termenul de filosofie, respectiv cea mai influentă teorie estetică din cultura europeană. „Ar fi argument ca teoria aceasta să fie numită *Marea Teorie*. Căci nu numai în istoria esteticii, ci și-n istoria întregii culturi europene există puține teorii atât de durabile și-ndeobște recunoscute. Și tot așa, sunt puține teorii cu o sferă atât de largă, dominând imensul domeniu al întregului frumos”¹²³.

¹²³ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria celor șase noțiuni*, Ed. cit., p. 183.

Marea Teorie nu este numai o teorie estetică. Cum remarcă și Umberto Eco¹²⁴, Pitagora este cel care adună „într-un singur nod cosmologia, matematica, științele naturale și estetica. Pitagora... este primul care a susținut că principiul tuturor lucrurilor este *numărul*...Odată cu Pitagora ia naștere o viziune estetică-matematică asupra universului: toate lucrurile există pentru că ele reflectă o *ordine*; și sunt ordonate pentru că prin ele se manifestă legi matematice, care reprezintă condiția și a existenței și a Frumuseții totodată”¹²⁵.

Marea Teorie ilustrează poate cel mai bine obsesia pentru unitate a tuturor formelor de existență, cum spuneam, piesa de rezistență a *Weltanschauung*-ului vechilor greci. Această obsesie a unității contrariilor apare explicit în viziunea pitagoreică asupra lumii. Diogene Laertios este cel care surprinde acest fapt în cuvinte devenite celebre: „Principiul tuturor lucrurilor este *unitatea*, iar din această unitate provine *doimea* nedefinită, servind ca suport material unității care este cauza. Din unitate și din *doimea* nedefinită se trag numerele, din numere punctele, din puncte liniile, din linii figurile plane, din figurile plane figurile solide, din figurile solide corpurile sensibile ale căror elemente sunt patru la număr: focul, apa, pământul și aerul. Acestea se transformă și trec pe rând prin toate lucrurile. Astfel se naște din ele Universul (*Kosmos*) însuflețit, înzestrat cu rațiune, sferic și cuprinzând la mijloc pământul”¹²⁶.

Marea Teorie nu este o teorie în sensul actual al cuvântului, adică un ansamblu coerent de enunțuri derivate dintr-un principiu unitar. Ea dă mai degrabă anumite sugestii privind *ce este* și *cum este* frumosul cu ajutorul unor cuvinte fundamentale: *număr, ordine, raporturi matematice, proporție, simetrie, euritmie* și, în sfârșit, *armonie*. *Marea Teorie* livrează, pe de o parte, și definiții ale frumosului (frumosul = armonie; sau frumosul = simetrie, regularitate în dispunerea părților) dar și explicații privind natura sa. „Conform tradiției pitagoreice (o atare concepție fiind transmisă mai departe Evului Mediu prin Boethius), atât sufletul cât și corpul omenesc sunt supuse acelorași legi care guvernează și fenomenele muzicale; aceleași proporții se regăsesc și în *armonia cosmosului*, astfel încât micro-și macrocosmosul (lumea în care trăim și universul întreg) apar legate printr-o unică regulă, care este de ordin matematic și estetic totodată. Această regulă se manifestă prin muzica universului: e vorba de gama muzicală produsă de planetele....care prin rotirea lor jurul Pământului cel nemișcat, produc

¹²⁴ A se vedea Umberto Eco, *Istoria frumuseții*, cap. III, *Frumusețea ca proporție și armonie*, Ed. cit., p. 61-97, capitol ce prezintă și o interesantă istorie a Marii Teorii de la Pitagora până în secolul al XVIII-lea la Edmund Burke, principalul teoretician care a negat ideea că proporția ar fi criteriul exclusiv al frumuseții.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 61.

¹²⁶ *Filosofia greacă până la Platon*, Ed. cit. Vol. II, Partea a 2-a, p. 27.

câte un *sunet* aparține fiecare...din îngemănarea acestor sunete se naște o prea suavă muzică pe care noi nu o putem înțelege pentru că simțurile noastre nu sunt în măsură să le perceapă¹²⁷”.

Prin urmare, *Marea Teorie* este o conexiune de concepte ale căror înțelesuri se luminează reciproc. Axul central al acestei teorii îl deține, fără îndoială, ideea de *armonie*, un concept cu multiple sensuri și greu de fixat într-o definiție.

În primul rând, armonia era considerată o *proprietate obiectivă*, intrinsecă a lucrurilor. Cu alte cuvinte, armonia și proporția corectă țin de structura lăuntrică a obiectelor, de echilibrul interior al lor. Apoi, armonia însemna *regularitatea* și *ordinea* de dispunere a lucrurilor. „Teoria pitagoreică mergea chiar mai departe și susținea...că armonia e o dispoziție matematică *numerică*, dependentă de *număr*, *măsură* și *proporție*”¹²⁸.

Dar, armonia, chiar etimologic vorbind, înseamnă *îmbinare de contrarii*¹²⁹, ideea subliniată mai ales de Philolaos¹³⁰, un celebru reprezentant al pitagorismului. „Armonia de naște exclusiv din contrarii: căci armonia este o unitate a elementelor ce rezultă din multiple combinări și un consens al sensurilor divergente”¹³¹.

Armonia reprezintă, așadar, un echilibru între contraste, între entități opuse și aflate într-un conflict în care fiecare entitate o neutralizează pe cealaltă, generând astfel simetrie. Fiind vorba despre un principiu cu extensie cosmică, armonia înseamnă dedublarea oricărei entități unice în contrarii care se neutralizează reciproc, inclusiv al sufletului.

Cu ajutorul armoniei, putem detecta prezența frumosului oriunde se află. În muzică, prin stabilirea unor proporții aritmetice între sunet și lungimea corzii. În artele vizuale, formele frumoase erau detectate în *raportul proporționat al părților* și în respectarea simetriei. „Toate părțile corpului trebuie să se adapteze unele la altele, după un raport proporțional în sens geometric: A se raportează la B tot așa cum B se raportează la C...Vitruviu, va indica proporțiile corporale juste prin fracții raportate la întreaga siluetă: fața va trebuie să fie 1/10 din înălțimea totală, capul 1/8 din corp, și tot așa va proceda cu lungimea toracelui și cu toate celelalte”¹³².

În ciuda unei influențe dominante a *Marii Teorii* în spațiul grecesc – dialogul lui Platon *Timaios* este o aplicare a matematismului pitagoreic la întregul univers – și a uriașei

¹²⁷ Umberto Eco, *Op. cit.* p. 82.

¹²⁸ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol. I, p. 127.

¹²⁹ Vezi, Francisc Peters, *Op. cit.* p. 113.

¹³⁰ Despre viața și învățătura lui Philolaos, inclusiv fragmentele de operă, a se vedea, *Filosofia greacă până la Platon*, Ed. cit. Vol. II, Partea a 2-a, p. 70-197.

¹³¹ *Ibidem*, p. 90.

¹³² Umberto Eco, *Op. cit.* p. 74.

influențe în spațiul culturii europene¹³³, ideea de armonie a fost contestată, de pe platforma ideii de nemurire a sufletului, de către Platon și Aristotel și, mai târziu, de către Plotin, cel care propune o viziune nouă asupra frumosului.

Platon în dialogul *Phaidon*, prin vocea lui Socrate, critică teoria pitagoreică a sufletului ca armonie, exprimată de Simias¹³⁴. El consideră că sufletul este o armonie ce constă în echilibrul tuturor caracteristicilor trupului; sufletul este ceva compus din elemente contradictorii, aflate în armonie și, prin urmare, moare odată cu sufletul tot așa cum armonia unei lire dispare odată cu distrugerea ei. Or, Socrate nu poate accepta teoria sufletului armonie, pentru că ar fi trebuit să admită că sufletul divin este muritor. Pentru aceasta, Socrate mobilizează un arsenal teoretic impresionant, argumentând că sufletul este necompus și simplu, de origine divină și, prin urmare, nemuritor. Sufletul identificat de către Platon cu gândirea nu poate să aibă determinații (proprietăți) similare lucrurilor compuse și pieritoare¹³⁵. El este opusul lucrurilor Și Aristotel se împotrivește teoriei sufletului ca armonie, argumentând că ideea unirii corpului cu sufletul până la indistinție, nu este convingătoare din punct de vedere logic¹³⁶.

Plotin, la sfârșitul antichității (sec. III, d.H.), ultimul mare filosof păgân, fără să nege total *Marea Teorie*, afirmă că frumusețea lucrurilor nu survine *numai* din armonie, din consensul, acordul părților contradictorii. Lumina, stelele aurul etc. susține Plotin, nu sunt compuse și totuși noi spunem despre ele că sunt frumoase¹³⁷. Frumusețea lucrurilor provine din unitatea și individualitatea lor care este ireductibilă la părți componente, din ceea ce Plotin numește „sufletul” lucrurilor.

Această viziune dualistă asupra frumosului – frumosul ca armonie a părților versus frumosul ca expresie a unității, ca *strălucire*, lumină a dominat cultura europeană până în Renaștere. Așadar, ideea lui Plotin, *frumosul ca strălucire* a fecundat gândirea medievală; ea a

¹³³ A se vedea, Matila Ghika, *Filosofia și mistica numărului*, București, Editura Univers Enciclopedic, 1998, în mod special capitolele, V-VII, p. 47-94.

¹³⁴ „Părerea noastră despre suflet este următoarea: întrucât trupul este încordat și ținut în echilibru prin căldură, frig, secăciune, umezeală și altele la fel, sufletul nu-i altceva decât rezultatul acestui amestec; el este armonia acestora din clipa în care au fost amestecate unele cu altele cu artă și măsură. Dacă deci sufletul nu este decât o armonie, urmarea e limpede: când trupul se destinde sau, dimpotrivă, e încordat peste măsură, fiind încercat de boli sau de alte nenorociri, atunci și sufletul nostru, oricât de divin ar fi, trebuie să moară, Platon *Phaidon*, fr. 86e-d, în *Opere*, IV, Editura Științifică și Enciclopedică București, p. 94.

¹³⁵ Hegel reface într-un mod magistral raționamentul lui Platon în susținerea ideii că sufletul este identic cu gândirea fiind forma de existență a universalului simplu și necompus. A se vedea, G. W. F. Hegel, *Lecții despre Platon*, București, Editura Humanitas, 1998, în mod special paginile 33-39.

¹³⁶ A se vedea, Aristotel, *Despre suflet*, *Ed. cit.* „Deși armonia este o anumită proporție sau o combinație a elementelor amestecate, totuși sufletul nu seamănă nici unuia dintre aceste lucruri”, fr. 408 a. Pe larg, fr. 407a30-408a15.

¹³⁷ A se vedea, Plotin, *Opere I, Despre frumos*, *Ed. cit.* p. 159-161. Concluzia lui Plotin: frumusețea Sufletului și Intellectului survin din faptul că sunt libere de orice amestec.

fost preluată de la Plotin și interpretată de Dionisie Areopagitul¹³⁸ și de la el a fost preluată de gândirea scolastică, Thoma d'Aquino, etc.

Marea Teorie nu a fost *niciodată* negată în totalitate. Ceea ce s-a contestat a fost pretenția de universalitate a ei, idee că frumosul este *numai* armonie. Or, frumosul este și armonie nu *doar* armonie. Este ceea ce va argumenta și teoria erotică a frumosului.

b) Teoria erotică a frumosului. Frumosul inteligibil

Teoria erotică a frumosului este complementară teoriei frumosului ca armonie. Dacă armonia unifica matematic, prin acordul părților, toate obiectele lumii și avea în vedere *prezența* frumosului în lume (atât frumosul natural cât cel creat de om), teoria erotică se referă la frumosul inteligibil, la felul în care noi *gândim* frumosul. Altfel spus, teoria erotică are în vedere *sensurile* (înțeleșurile) frumosului; frumosul este investigat în această teorie în calitatea lui de concept de maximă generalitate, de predicat valoric universal. Perspectiva de analiză este logică și metafizică, într-o încercare de răspuns la următoarele întrebări: Ce este frumosul în calitatea lui de predicat valoric universal? Ce legătură există între obiectele frumoase și frumosul ca atare? Ce statut are frumosul prin raportare la celelalte predicate valorice universale: binele și adevărul?

Cum spuneam, problema discutată în teoria erotică este problema *sensurilor* frumosului. Este limpede pentru toată lumea că unele obiecte sunt frumoase, dar că *frumusețea nu este la rândul ei un obiect*. Prin urmare, frumosul există *doar* ca o *proprietate comună* obiectelor? Dar ce înseamnă a fi proprietate comună? Proprietățile comune nu există într-un anumit fel? Dar dacă nu există, de ce le predicăm despre anumite obiecte. Există frumos în sine, chiar dacă acesta nu este un obiect vizibil? Dacă ar exista numai obiecte frumoase și nu ar exista frumosul ca atare, atunci cum de le raportăm la acesta?

Mai mult decât atât, frumosul există *doar* pentru om. Prin urmare, în absența omului nu putem vorbi despre frumos. Obiectele sunt frumoase *doar* în relația cu noi. Percepem obiectele ca fiind frumoase pentru că frumosul este o dimensiune sufletească, omenească. Frumosul este, așadar, în noi și felul în care *noi*, stabilim raporturi sufletești cu lucrurile. Prin urmare, răspunsurile trebuie căutate în felul în care *vorbit* și *gândim* despre frumos. Este vorba, așadar, de frumosul inteligibil, de dimensiunea *metafizică* a frumosului, adică de acea dimensiune care transcende corpurile frumoase. În această analiză, frumosul este luat în sine,

¹³⁸ Sfântul Dionisie Areopagitul, *Despre numirile Dumnezeiești*, în *Opere complete*, București, Editura Paideia, 1997, cap. IV, *Despre bine, lumină, frumusețe, iubire, extaz, râvnă; și că răul nu e nici din ceea ce este și în cele ce sunt*, în mod special, cap. 1-19, p. 145-152.

ca subiect, cu scopul de a-i afla esența, natura și regimul lui de existență. De faptul că frumosul există nu se îndoiește nimeni. Dar care este regimul lui de existență de vreme ce nu este un obiect sensibil, cu toate că se predică despre obiecte sensibile?

În concluzie, teoria erotică este o teorie a frumosului în sine și o găsim expusă, în principal, în celebrele dialoguri platoniciene, *Banchetul* și *Phaidros*, în cuprinsul cărora *frumosul și iubirea sunt gândire împreună*. De unde și numele de teorie erotică. Cum se explică această conexiune privilegiată? O succintă incursiune în lumea înțeleșurilor iubirii ne-ar putea dumiri în privința acestei opțiuni intelectuale.

Grecii aveau pentru iubire trei cuvinte: *eros*, *philia* și *agaphe*.

Eros-ul se referea la dorințele noastre înflăcărâte, la acele stări interioare arzătoare, îndreptate către ceva anume. Dorim un lucru cu atâta ardoare, încât suntem posedați de această dorință, suntem inundați și obsedați. Astfel, într-o astfel de trăire devoratoare, spațiul minții este continuu ocupat să mobilizeze mijloacele necesare stingerii dorințelor. Forma cea mai cunoscută și simțită intens de toată lumea este dorința sexuală.

Desigur, *erosul ca dorință* nu se reduce la sexualitate. Există dorințe și dorințe. Banii, averea, notorietatea etc. sunt, uneori, dorințe la fel de intense ca și cele de ordin sexual. Apoi, în funcție de intensitatea trăirii, există o ierarhie a dorințelor. Unele dintre ele sunt acaparatoare; altele au o intensitate mai redusă și pot fi amânate. Dorința este așadar, o facultate a sufletului, o putere, o dispoziție a lui. Ea este potențială sau în act. Potențială în sensul că noi avem *capacitatea* de a dori în genere. Dorința este în act atunci când capacitatea de a dori este activată și pusă într-o relație cu un anumit obiect. Obiectul dorinței nu mai este un obiect oarecare, ci o valoare. Prin urmare, dorința desparte lumea în care trăim în două mari segmente. Segmentul lucrurilor pe care le dorim, lumea valorilor și segmentul lucrurilor pe care nu le dorim, a lucrurilor indiferente. Rezultă că nu trebuie să confundăm dorința cu obiectul dorinței, starea interioară îndreptată spre ceva și acel ceva, lucrul dorit.

Trebuie spus, așa cum am subliniat de atâtea ori, că și în modul în care vechii greci *gândeau* iubirea, putem constata existența unor corespondențe între natura noastră omenească și planul divin al lumii. Zeii greci, în această ordine interpretativă, pot fi văzuți ca nume personalizate pentru entități abstracte cu un puternic rol explicativ în ordine omenească. Narațiunile în care sunt cuprinși zeii pot sta pentru ceea ce numim rețea conceptuală, iar întâmplările vieții lor - conexiunile permanente pe care ei le realizează între lumea supralunară cu cea sublunară - pot fi văzute ca explicații structurale pentru dorințele și faptele oamenilor. Prezența zeilor în lumea oamenilor, uneori în cele mai mici și banale întâmplări, dădeau un spor de familiaritate și inteligibilitate vieții.

Faptul poate fi ilustrat de zeul Eros, cea de-a treia dintre puterile primordiale, după Haos și Gee, despre care vorbește Hesiod în *Theogonia*. „Eros...este de aceeași vârstă cu zeii nemuritori, dar cel mai copilăros la înfățișare, care prin puterea lui stăpânește totul furișându-se în sufletele oamenilor”¹³⁹.

În Iliada, Eros-ul este numele dorinței care-i domină suveran deopotrivă pe zei și pe oameni. Eros, trezește și aprinde în sufletul zeilor și al oamenilor dorințe ce nu pot fi stinse. Spre deosebire de alți zei care denumesc stări, Eros reprezintă o forță. „Eros e o forță motrice plăsmuită după un model sexual, folosită pentru a explica însoțirile și nașterea elementelor mitologice, un fel de „Prim Mișcător”....alături de Afrodita joacă un rol fundamental în legarea puterilor contrare”¹⁴⁰.

O genealogie, cât și un „profil de personalitate” ale lui Eros ne propune și Platon în dialogul *Banchetul*. Astfel, unul dintre participanți, Pausanias, vorbește despre un Eros celest, cel care inspiră o iubire îndreptată spre înalt, o iubire bună, doritoare de suflet și un Eros obștesc, obișnuit, legat de dorința trupească, în vreme ce Eriximah, un alt personaj, arată că Eros este un principiu cosmic, o forță care operează în întreaga lume și în toate alcătuirile pământești și cerești: oameni, animale, plante, zei. Prin urmare, Eros ar trebui văzut ca un nume pentru principiul *mișcării interioare* și personalizate a diferitelor moduri de a exista în lume.

Philia era nume pentru un alt tip de atracție între oameni. Este vorba despre atracția prieteniei. „În contrast cu ideea arzătoare a erosului, *philia* reclamă o apreciere și o admirație a celuilalt. Pentru greci, semnificația cuvântului *philia* cuprindea nu doar ideea de prietenie, ci și pe cea de loialitate față de familie și *polis*, față de ocupație sau disciplină”¹⁴¹. Aristotel dedică un întreg capitol prieteniei în *Etica Nicomahică*, Cartea a VII-a, considerând-o ca pe o formă superioară de iubire dintre doi oameni care împărtășesc aceleași scopuri în viață: cultivarea virtuților și contemplarea. *Philia* se întemeiază pe o relație de reciprocitate, pentru că oamenii, susține Aristotel, nu se pot bucura în singurătate de bunurile superioare și atunci ele trebuie trăite în comun. Dar, baza prieteniei este egoismul, iubirea față de propria ta persoană care trebuie să-și păstreze individualitatea, starea de singurătate pe care o dedică contemplării. Numai pe această bază, se pot lega prietenii care sunt „un suflet în două corpuri”.

¹³⁹ Xenofon, *Op. cit.*, p. 212.

¹⁴⁰ Francis Peters, *Op. cit.* p. 97.

¹⁴¹ Alex Moseley, *Natura dragostei: Eros, Philia, Agape*, în vol. *Dragoste și filosofie*, coord. Valentin Mureșan, București, Editura Punct, 2002, p. 12-13.

Agape se referă la un alt gen de iubire, la iubirea fără reciprocitate. Este vorba despre iubirea părintească (copii, familie). Apoi, *agape* se referă și la iubirea celor divine. Iubirea către Dumnezeu sau a lui Dumnezeu către om. Sensurile lui *agape* au fost preluate și de Kant pentru a denumi iubirea imparțială, respectul pe care trebuie să-l acordăm ființelor umane în imperativul: *omul trebuie tratat totdeauna ca scop și niciodată ca mijloc*.

Rezumând aceste înțelesuri ale iubirii (*eros*, *philia* și *agaphe*), constatăm că în lumea greacă *frumosul este legat de iubire în sens de eros*. În *eros*, ca *nume al dorinței*, se află rădăcina tuturor actelor omenești. Oamenii se deosebesc de celelalte viețuitoare în funcție de *genul dorințelor*. Există așadar, prin raportare la animale, *dorințe umane*. Iar acestea sunt identificate de lumea greacă în năzuința către contemplarea frumosului, binelui și adevărului.

În alte cuvinte, ceea ce pune în mișcare sufletul nostru este dorința noastră de a dobândi ceva anume¹⁴². Dorința declanșează în noi imaginea obiectului dorit, ea ne fixează țintele de atins și ne îmboldește să acționăm. Și tot dorința se constituie în suport energetic ținându-ne atenția trează și voința încordată până la atingerea scopului urmărit. Or, dorința îndreaptă ființa omenească către ceea ce îi este specific ei: înclinația către cunoaștere și frumusețe, către contemplație, căci zeii i-au dăruit omului sufletul nemuritor în care au fost înscrise toate aceste înclinații.

În rezumat, facultatea de a dori, ceea ce a pus zeul Eros în noi, iubirea, ne direcționează (orientează) sufletul către frumos. Rădăcina frumosului se află, așadar, în *eros* și, prin urmare, este complet justificat ca atunci când vorbim despre frumos să vorbim despre *eros*. Erosul, ca principiu cosmic, desemnează la nivelul omului, cum spuneam, dorința, năzuința către cunoaștere și frumusețe.

Numai că această năzuință a sufletului este o *capacitate* a omului, o *posibilitate*. Ea este virtuală. Pentru a fi și *în act*, trebuie „trezită”, pusă în mișcare.

Trebuie spus, în acest context, că metafora „trezirii” este esențială în a înțelege natura frumosului în gândirea greacă, mai ales că ea este legată și de metafora „căderii” (o metaforă cu o carieră impresionantă în filosofia creștină).

Ne reamintim, din capitolul dedicat înțelesurilor sufletului, că ființa umană în viziunea grecească este asemănătoare zeilor, prin existența în corpul nostru a sufletului de sorginte divină, a sufletului nemuritor. Sufletul înainte de „cădere”, de încarnare și „încarcerare” în corp, a trăit în regim divin – printre ideile, formele pure ale lumii inteligibile. Cum arată

¹⁴² A se vedea, Aristotel, *Despre suflet*, Ed. cit., fr. 433a10-433b10.

Platon în *Phaidon*,¹⁴³ încarcerarea sufletului în corp, înseamnă o întunecare a viziunii pe care sufletul o avea înainte de „cădere”. Reamintirea stării anterioare de grație, în fapt, încercarea de recucerire a stării de dinainte de cădere, se realizează prin „trezirea” sufletului, generată de emoția și dorința declanșată de vederea unui corp frumos. Corpul frumos declanșează în suflet dorința și îl „trezește”. Ca impuls inițial dorința este carnală, de posesie a corpului frumos, de însoțire a lui. La început, cum spune Pausanias, în *Banchetul*¹⁴⁴, este activat în suflet Erosul obștesc (obișnuit, îndreptat spre dorințe senzuale)), ca mai apoi, să intervină Erosul celest (îndreptat către dorințe spirituale). Trecerea de la „obștesc” la „celest” înseamnă, cum spunem noi astăzi, trecerea de la experiența estetică, act fundamental de trăire, la contemplare, la alte acte sufletești în care gândirea intervine în mod activ. În termenii gândirii platonice, această trecere înseamnă accesul de la lumea sensibilă, de la coperile frumosului, la lumea inteligibilă, la frumosul însuși. Lumea vizibilă ne pune în contact cu corpul frumos. Dar corpul frumos pe care îl iubim nu este frumosul însuși. El este o „copie” a frumuseții corpului omenesc în genere. Or, frumusețea corpului omenesc este un însemn pentru o realitate invizibilă, spirituală, care este sufletul acelui corp. În absența sufletului care-l animă, nu există corp frumos. Corpul fără suflet este un cadavru care se descompune.

Constatăm aici o „democrație” totală în accesul omului către frumos, căci calea frumosului este calea erosului. Cu toții suntem mânați de dorințe și, potențial, cu toții suntem înzestrați, în mod natural, cu posibilitatea de acces la frumos. Declanșarea emoției și a trezirii sufletului este posibilă pentru fiecare om în parte, pentru toți cei care trăiesc experiența devoratoare a erosului. Această experiență, cum știm cu toții, nu poate fi împlinită în totalitate. Întotdeauna rămâne un rest nesatisfăcut și, prin urmare, dorința nu este stinsă de posesia obiectului dorinței. Există o disproporție uriașă între dorință și capacitatea ei de a fi satisfăcută complet. Altfel spus, dorința nu cunoaște margini, în vreme ce obiectul posedat al acesteia este finit. Exemplul de mai târziu al lui Don Juan, celebrul personaj aflat în căutarea iubirii perfecte, este ilustrativ. În ciuda multiplelor experiențe pe care le-a trăit în întâlnirile sale de dragoste cu mai multe femei frumoase, Don Juan nu a găsit iubirea și a murit neîmpăcat. Personajul este, fără îndoială, de inspirație platoniciană.

Această disproporție dintre dorința permanent activă și imposibilitatea stingerii ei de către un obiect sensibil, în cazul nostru corpul frumos, ține sufletul într-o stare permanentă de căutare. Astfel, sufletul își caută obiectul dorinței dincolo de lumea sensibilă, dincolo de

¹⁴³ A se vedea, Platon, *Phaidon*, fr.76e-84b, în *Opere complete*, Vol. II, București Editura Humanitas, p. 181-193.

¹⁴⁴ Vezi, Platon, *Banchetul*, *Ed. cit.* fr. 180d-185c.

lumea corpurilor frumoase, într-o ierarhie până se ajunge la frumosul inteligibil, la frumosul în sine. Prin urmare, se produce o trecere de la *percepția* corpului frumos la *contemplarea* frumosului, de la lumea sensibilă la lumea inteligibilă. Se trece, așadar, de la iubirea pentru obiecte concrete la iubirea pentru cunoaștere. Doar cei puțini, desigur, parcurg drumul înălțării sufletului de la frumosul sensibil (corpul frumos dorit și iubit) către frumosul însuși. Așa ar trebuie să înțelegem spusese Diotimei din dialogul *Banchetul*, cea care îi dezvăluie lui Socrate cele șase trepte ierarhice ale frumosului: trecerea de la iubirea unui corp frumos, la iubirea tuturor trupurilor frumoase; trecerea de la iubirea unui suflet frumos la iubirea tuturor sufletelor frumoase; iubirea frumuseții acțiunilor și legilor frumoase; iubirea de cunoaștere, de înțelepciune; în sfârșit, intuirea frumuseții în sine, a frumuseții divine și eterne”¹⁴⁵.

Tot astfel trebuie să înțelegem și celebra definiție a frumosului inteligibil din *Banchetul*: „Încearcă acum...să-ți ții atenția cât poți de trează. Cine va fi călăuzit metodic, astfel încât să ajungă a pătrunde misterele dragostei până la această treaptă și cine va contempla pe rând și cum trebuie lucrurile frumoase, acela, ajuns la capătul inițierilor în cele ale dragostei, va întrezări deodată o frumusețe cu caracter miraculos. E vorba, Socrate, de acel frumos către care se îndreaptă mai înainte toate străduințele noastre: un frumos ce trăiește de-a pururea, ce nu se naște și piere, ce nu crește și scade; ce nu-i în sfârșit, într-o privință frumos, într-alta urât; câteodată da, alteori nu; față de unul da, față de altul nu; aici da, dincolo nu; pentru unii da, pentru alții nu; Frumos ce nu se-nînfățișează cu față, cu brațe sau cu alte întruchipări trupești, frumos ce nu cutare gând, ce nu-i cutare știință; ce nu sălășluiește în altă ființă decât sine; nu rezidă într-un viețuitor, în pământ, în aer, sau oriunde aiurea; frumos ce rămâne el însuși întru sine, pururea identic sieși ca fiind un singur chip; frumos din care se împărtășesc tot ce-i pe lume frumos, fără ca prin apariția și dispariția obiectelor frumoase, el să sporească, să se micșoreze ori să îndure a cât de mică știrbire.

Calea cea dreaptă a dragostei sau mijlocul de a fi călăuzit în ea, este să încep prin a iubi frumusețile de aici, de dragul frumosului aceleuia, pășind ca pe o scară pe toate treptele urcușului acestuia. Să trecem, adică, de la iubirea unui singur trup, la iubirea a două; de la iubirea a două la iubirea tuturor celorlalte. Să ne ridicăm apoi de la trupuri la îndeletniciri frumoase, de la îndeletniciri la științe frumoase, până ce-ajungem, în sfârșit, de la diferitele științe la una singură, care este de fapt însăși știința frumosului, știință prin care ajungem să cunoaștem frumusețea în sine, așa cum e.tocmai aici este rostul vieții noastre. Căci dacă

¹⁴⁵ *Ibidem*, fr. 210b-210d.

viața merită prin ceva s-o trăiască omul, numai pentru acela merită, care ajunge să contemple frumusețea însăși¹⁴⁶.

Prin urmare, iubirea este scopul vieții noastre pentru că ea procură maximum de trăire prin contemplarea frumuseții înseși. Această contemplare a frumosului coincide, desigur, cu contemplarea divinului, pentru că ființa divină este unitatea dintre frumos, bine și adevăr. Rezumând, sensul vieții omului constă în contemplarea divinității, iar drumul către aceasta este inițiat de trăirea erotică. Ideea creștină exprimată în cuvinte „Dumnezeu este iubire” își are originea în această teorie platonice a frumosului erotic.

c) Teoria pragmatică - frumosului ca utilitate și plăcere

Cum s-a putut remarca, în spațiul intelectual grecesc vechi, teoriile asupra frumosului sunt elaborate în absența conexiunii cu arta. Nici Aristotel, în primul tratat european de estetică, *Poetica*, nu vorbește despre frumos ci despre *téchnē*, artă, *poiesis*, cunoaștere poietică, *mimesis*, reprezentare (artistică) ori *katharsis*, reacție afectivă, purificatoare.

Cu toate că se aplică și la obiectele artistice, în calitatea lui de universal, *frumosul nu este o valoare estetică, ci etică*. Frumosul nu se aplică doar la lucruri, naturale sau produse de om, ci la *toate acțiunile*¹⁴⁷ omului. El are în vedere totalitatea acțiunilor omului îndreptate către un scop. Acțiunile bune sunt și frumoase în același timp. „Toate cele drepte sunt și frumoase. ...Nimic din rândul celor frumoase, în măsura în care are parte de frumusețe, nu este rău, și nimic din rândul celor urâte, în măsura în care are parte de urâtenie nu este bun...Constatăm deci din nou că frumosul și binele sunt una”¹⁴⁸.

Frumosul ține, așadar, de registrul etic al acțiunilor omului, dar și de acțiunile îndreptate către ceea ce este util¹⁴⁹. Or, obiectele utile omului nu sunt numai cele produse de către om prin *téchnē*, ci și darurile naturii. Frumosul este identic ceea ce este util în genere. „Frumoși, obișnuim să spunem, nu sunt ochii care nu pot să vadă, ci aceea care o pot face și care folosesc tocmai la văzut...Tot astfel spunem și despre trup că este frumos, așa cum arată el potrivit pentru alergări și lupte; animalele apoi, calul, cocoșul, prepelița, pe toate le numim

¹⁴⁶ *Ibidem*, fr. 211a-d.

¹⁴⁷ Cf. Platon, *Statul*, cap. IX, fr. 589c-d, *Filosofia greacă până la Platon*, vol. II, partea I, *Ed. cit.* cap. *Estetica prin kalokagathia*, „Actele frumoase ori urâte, dacă astfel au fost statornicite de legi, oare nu le vom declara a fi astfel, dat fiind că cele frumoase sunt așa, deoarece supun tot ce este animalic în natura noastră sub autoritatea omului...iar cele rele, dimpotrivă, deoarece înrobesc în noi ceea ce este senin...” p. 154.

¹⁴⁸ Platon, *Alcibiade*, în *Filosofia greacă până la Platon*, vol. II, partea I, *Ed. cit.* p. 153.

¹⁴⁹ Ideea că semnificație unui concept poate fi deslușită prin raportare la o anumită utilitate, justifică folosirea termenului de „pragmatic”. Când vorbim despre *teoria pragmatică a frumosului* la vechii greci avem în vedere doar dimensiunea utilitaristă a frumosului și nu implicațiile estetice și filosofice ale școlii pragmatice americane de la sfârșitul secolului al XIX-lea.

frumoase; să nu mai vorbim de tot soiul de ustensile, care cu patru roți sau corăbii ...toate instrumentele folosite în muzică și în alte arte, ba...până și obiceiurile și legile – pe toate le numim frumoase...Iar despre ceea ce este folositor, noi spune că este frumos tocmai în măsura în care este folositor, servind unor scopuri anume, și în împrejurări anumite; și urât, îi spune celui obiect care în toate aceste privințe se dovedește a nu fi de folos”¹⁵⁰.

Frumosul este, în consecință, ceea ce este util. „Frumosul deci, aş spune eu, este utilul”¹⁵¹. Frumosul este adecvarea produsului la scopul pentru care a fost conceput și realizat. Ilustrarea acestei asocieri între frumos și utilitate – cu cât un lucru își vedește mai deplin utilitatea cu atât el este mai frumos – este ilustrată de dezbaterile din Banchetul lui Xenofon. Faptul acesta poate fi perceput de noi în registrul comicului. Socrate, renumit pentru urâtenia sa – între altele se știe că avea și ochii extrem de bulbucați - încearcă să demonstreze asistenței că el este mai frumos decât Critobulos, un tânăr renumit prin frumusețea și armonia corpului său. Socrate susține, fără ca asistența să-l contrazică, că ochii lui bulbucați sunt mai frumoși decât ai preopinientului său de vreme ce vederea lui este mai ageră.

Prin urmare, utilitatea instanțiată în criteriu de analiză, desparte frumosul de urât. Urâtul este neutilul, ceea ce nu îndeplinește scop determinat, cum am spune noi astăzi, un rebut. Urât=Inutil. Urâtul nu are demnitate ontologică, el nu există ca atare, ci este o lipsă a frumosului. Frumosul ca lipsă se numește urât. Urâtul este *privațiune* de frumos sau, inversând termenii, frumosul ca privațiune este urâtul.

Constatăm că frumos – urât nu este un cuplu categorial, cum spuneam, un binom conceptual. În lumea greacă frumosul și urâtul *nu sunt concepte corelative*, așa cum au fost înțelese de la Renaștere până în plină modernitate. Frumosul este corelativul binelui – înțelesurile lor se întrepătrund și se definesc conceptual împreună¹⁵².

Relația dintre frumos și urât nu este de o relație logică de contradicție - afirmarea sau negarea unuia implică negarea sau afirmarea celuilalt – ci de contrarietate, adică o relație mediată de un al treilea termen: utilitatea. Urâtul nu are, așadar, *numai* valoare estetică negativă (privațiune a frumosului artistic), ci una de natură morală, general umană.

Deducem din cele spuse că arta ca *téchnē* este evaluată după criterii morale – ceea ce este frumos este și bun – cât și după criteriul utilității - ceea ce este frumos este util. Dar ceea

¹⁵⁰ Platon, *Hippias Maior*, fr. 295c-d, în *Opere*, vol. I, *Ed. cit.*

¹⁵¹ Aceasta este una dintre afirmațiile lui Socrate în disputa sa cu Hippias Maior în problema stabilirii naturii frumosului, *Hippias Maior*, fr. 295c.

¹⁵² cf. Platon, *Menon*, fr. 77b, în *Opere*, vol. II, *Ed. cit.* ”Atunci când cineva dorește lucruri frumoase, nu spui oare prin asta că cineva dorește lucruri bune?”

ce este frumos și util este și plăcut. Prin urmare, frumosul în acest context este și plăcut. „Ce bine definești acum, Socrate, frumosul, în funcție de plăcut și bun”¹⁵³.

De reținut că frumosul nu este, așa cum îl va defini Kant mai târziu, plăcere. El este și plăcere, *doar* în contextul în care și plăcerea este o formă a binelui. Prin urmare, frumosul ca plăcere trebuie judecat în triada: bun-util-plăcut și nu ca plăcere ¹⁵⁴ în sine.

Contextul de înțelegere a frumosului ca bine, util și plăcut și a binelui ca frumos și adevăr este fixat de lumea greacă veche, cum mai spuneam, într-un cuvânt mirific ale cărui sensuri caracteriza idealul omului grec de a fi în lume, *kalokagathia*. „În conceptul de *kalokagathia*, toate aceste sensuri se contopesc: e *încântarea estetică* generată de bine și *elevația morală* a frumosului”¹⁵⁵.

În consecință, lecția teoretică privind arta și frumosul pe care vechii greci ne-au transmis-o ar putea fi sintetizată în câteva cuvinte: la întrebările: ce este arta? ori ce este frumosul? nu se poate răspunde simplu. Despre artă și frumos se vorbește în mai multe feluri. Important este să fim atenți la contextele în care apar aceste cuvinte, să facem distincțiile necesare, să evaluăm opiniile divergente exprimate în legătură cu ele, să supunem aceste opinii unei judecăți critice, să comparăm aceste judecăți cu stările de fapt la care ele se referă și, în funcție de această operație, să facem corecturile necesare. În final, să fim critici cu propriile noastre concluzii și să solicităm și altora astfel de opinii.

d) Esențialism versus consensualism. Dispute privind natura frumosului

În lumea greacă veche valorile cardinale – adevărul¹⁵⁶, binele și frumosul – sunt percepute și trăite sincretic, în indistinție. În ordine ontologică ele sunt universalii – definesc umanitatea în integralitatea ei și sunt aplicabile tuturor actelor umane oriunde și oricând. În ordine logică ele sunt concepte corelative, se definesc reciproc și devin inteligibile prin intersecția permanentă a înțelesurilor lor. În planul idealului de viață, a aspirațiilor, a locului în care omul grec vrea să ajungă, valorile sunt trăite sincretic prin proiectul omului total surprins în conceptul de *kalokagathia*. Cu toate că idealurile de viață s-au schimbat în istorie –

¹⁵³ Platon, *Gorgias*, fr. 475a, *Ed. cit.*

¹⁵⁴ Ideea de plăcere în mentalitatea grecească, *hedone* este gândită corelativ cu *eudaimonia*, fericirea, dar și cu virtutea, *arete*. Ea nu este concepută în sine, ca ideal de viață și, cu atât mai mult, nici scopul artei și frumosului nu constă în plăcere.

¹⁵⁵ *Filosofia greacă până la Platon*, vol. II, partea I, *Ed. cit.* p. 156.

¹⁵⁶ *Alctheia*, numele grecesc pentru adevăr ce poate fi tradus, urmând sugestia lui Heidegger, prin „stare de neascundere” nu trebuie înțeles doar ca o proprietate logică a propozițiilor, ca un tip de corectitudine dintre enunț și faptele descrise de propoziții. Adevărul are și o dimensiune ontologică putând fi înțeles doar prin raportare la ființarea specific umană, la *Dasein*. A se vedea comentariul lui Heidegger la celebrul mit al peșterii din dialogul *Republica*, în Martin Heidegger, *Doctrina lui Platon despre adevăr*, în vol. *Repere pe drumul gândirii*, Editura Politică, București, 1988.

oamenii și-au schimbat continuu țințele de atins - sincretismul valorilor va domina cultura europeană până la în secolul al XVIII-lea, respectiv până la apariția celor trei critici ale lui Kant, opere ce fixează în conștiința europeană ideea autonomiei valorilor¹⁵⁷.

Faptul că aceste valori sunt trăite și percepute sincretic ține de *Weltanschauung*-ul grecesc, de tipul de gândire al vechilor filosofi care reduceau totul la unitate. Adevărul, binele și frumosul sunt expresii ale unității, moduri de apariție a divinului în sufletul omenesc nemuritor. Prin urmare, nu putem vorbi, în sens kantian, despre autonomie în lumea valorilor.

Faptul are o deosebită importanță pentru înțelegerea *din interior* a dezbatărilor privitoare la natura frumosului, dezbateri integrată în marea dispută ce a dominat agenda intelectuală grecească nu mai puțin de două secole. Este vorba despre antiteza *nomos-physis*. „Ce doi termeni, *nomos* și *physis*, sunt cuvinte cheie – în secolele al V-lea și al IV-lea s-ar fi putut spune cuvinte de ordine – ale gândirii grecești....În atmosfera intelectuală a secolului al V-lea au ajuns să fie în mod obișnuit considerate opuse și reciproc exclusive: ceea ce exista „după” *nomos* nu era după *physis* și viceversa”¹⁵⁸. Câteva lămuriri terminologice pot lumina termenii acestei dezbateri, cum vom remarca, nici astăzi pe deplin stinse.

Nomos era raportat, ușor de bănuț, la *cosmos*, dar în dimensiunea etică și politică a sa. Altfel spus, *nomos*-ul se referea la ordinea și armonia lumii produse de om în calitatea lui de animal social și poate fi tradus prin cuvintele *obicei*, *convenție* sau *lege*. Prin urmare, *nomos*-ul desemnează totalitatea raporturilor ordonate, constante etc. pe care oamenii înșiși le stabilesc între ei. Pe scurt, *nomos* se referă la regulile care sunt stabilite prin *acord* între oameni. În acest caz, regulile sunt *convenții*, ceva *născocit* de om, ceva *artificial*, ceva care există *numai* prin voința și acțiunea omului trăitor în comunitate (cetate). *Nomos*-ul se referă la *obișnuințe* colective, la *credințe*, la *simbolurile* și *codurile* adăpostite de tradiție, la legile scrise ori nescrise (cutume). În consecință, *nomos*-ul desemnează atât ideea de *varietate* a modurilor de viață a oamenilor, cât și ideea de *relativitate a valorilor*. Valorile nu au o aplicație universală. Ele diferă de la o comunitate la altă comunitate și au luat naștere prin practicarea vieții în comun. Poziția *nomos*-ului este condensată în spusele lui Protagoras: *omul este măsura tuturor lucrurilor*. Natura noastră omenească este rezultatul unui șir neîntrerupt de experiențe legate de supraviețuire. Toate valorile legate de cetate, cum sunt legea ori

¹⁵⁷ Kant a fost cel care a produs temeiurile teoretice ale autonomiei valorilor. Adevărul, valoarea teoretică ce circumscrie obiectul de exercițiu al științei este teoretizat în *Critica rațiunii pure*. Binele este obiectul de exercițiu al eticii și îl găsim teoretizat în *Critica rațiunii practice*. În sfârșit, *Critica facultății de judecare*, instanțiază frumosul ca exercițiu de interofare pentru estetică. Epoca postkantiană este una de autonomie a valorilor. Adevărul, binele și frumosul sunt concepute și trăite în distincție. Ele au configurat universuri distincte de discurs, cu standarde teoretice și criterii interne de evaluare, știința, etica, estetica, modelând, totodată, și idealurile de viață, noile țințe pe care le urmărește și astăzi omul european.

¹⁵⁸ W.K.C. Gutrie, *Op. cit.* A se vedea cap. *Antiteza nomos-physis în morală și politică*, p. 51-111.

ordinea, apoi, obiceiurile și credințele, evaluarea actelor noastre între bune și rele etc. sunt rezultate ale coabitării noastre, convenții, acorduri reciproce, instrumente utile de supraviețuire. Când vorbim despre *nomos* avem în vedere doar acele lucruri ce-și au originea, cauza și scopul în ființa omenească.

Într-un limbaj familiar nouă, *nomos*-ul ar ține de o relație „contractuală” între oameni, fiind o expresie a voinței lor. Or, raporturile contractuale supraviețuiesc prin voința părților. Când partenerii nu mai doresc continuarea clauzelor contractului, atunci el se reziliază. Concluzia? Valorile cardinale, adevărul, binele, frumosul, sunt convenții, raporturi „contractuale” între oameni și, prin urmare, au o valoare relativă.

Pericolul pe care-l camuflează această înțelegere a valorilor este evident. Totul ține de bunul nostru plac, de felul în care *noi stabilim*, ceea ce ține de adevăr, bine și frumos. Nu există *criterii obiective* de la care să plecăm în definirea lor. Subiectivitatea noastră este unicul izvor de existență și criteriu de evaluare a valorilor. *Nomos*-ul este ceea ce este omul în el însuși, ceea ce este al lui, ceea ce îi aparține ca posibilitate de exercițiu al voinței.

Physis-ul, dimpotrivă, se referea la ceea ce este supramundan, la ceea ce există „ca natură” și a cărei origine, cauză și scop se situează în afara omului, în ceva divin. „Acest cuvânt însemna următoarele lucruri, diferite dar legate între ele: 1) procesul de creștere sau *genesis*... 2) materialul fizic din care sunt făcute lucrurile... 3) un fel de principiu de organizare, structura lucrurilor...acest „material” este viu, așadar, divin, așadar nemuritor și indestructibil”¹⁵⁹. În ciuda unor înțelesuri contradictorii atribuite conceptului *physis* în lumea greacă¹⁶⁰, acesta trebuie gândit corelativ cu *nomos*-ul. Astfel, *physis* se referea la ceea ce aparține lumii în esența ei, la însușirile pe care lucrurile le au prin nașterea lor, independent de prezența sau absența omului, la felul propriu de a exista al lucrurilor ce compun lumea. *Physis* se referea la esența lucrurilor, la ceea ce le este propriu și caracteristic lor, la ceea ce este invariabil în timp, la proprietățile stabile ce conferă identitate lucrurilor. Tradus la nivelul înțelegerii noastre, prin *physis* grecii înțelegeau ceea ce există în realitate, obiectiv, prin sine însuși.

Nomos și *physis* sunt, așadar, cei doi poli între care glisa gândirea conceptuală greacă clasică. Antiteza *nomos* – *physis*, domină de departe, cum spunem agenda intelectuală a lumii grecești, întrucât toate subiectele aflate în dezbateri erau raportate la această antinomie.

¹⁵⁹ Francis Peters, *Op. cit.* p. 125.

¹⁶⁰ A se vedea, Martin Heidegger, *Despre esența și conceptul lui physis la Aristotel*, în vol. *Repere pe drumul gândirii*, Ed. cit. „Latinii au tradus φυσικ prin *natura*; *natura* de la *nasci*, „a se naște”, „a proveni”...*natura* – ceea ce lasă să provină din sine”. Cuvântul „natură” este, de atunci, acel cuvânt fundamental ce desemnează relații esențiale ale omului istoric occidental cu ființarea, cu acea ființare care nu este el însuși și cu aceea care este el însuși. p.240.

„Dezbaterile despre religie s-au îndreptat asupra problemei dacă zeii există prin *physis* – în realitate – sau doar prin *nomos*; despre organizarea politică, dacă statele se nasc prin voința divină, prin necesitate naturală sau prin *nomos*; despre cosmopolitism, dacă împărțirile în cadrul speciei umane sunt naturale sau sunt doar o problemă de *nomos*, despre egalitate, dacă stăpânirea unui om asupra altuia (sclavia) sau un popor asupra altuia (imperiul) este naturală și inevitabilă sau doar prin *nomos* și așa mai departe”¹⁶¹.

În aceste cadre de gândire trebuie să plasăm și dezbaterile asupra naturii frumosului, încercările de a răspunde la întrebarea: ce este frumosul? dezbateri care aduce în prim plan antiteza *nomos* – *physis*, respectiv poziția relativistă, consensualistă a sofistilor (Protagoras, Gorgias, Prodicos, Hippias, Antiphon, Critias etc) și poziția esențialistă (Socrate, Platon, Aristotel).

Poziția relativistă, consensualistă, argumentează rațional convingerea că *realitatea este ceea ce spunem noi că este*. Astfel, realitatea se prezintă ca o rezultată a subiectivității noastre, fiind generată de opiniile și părerile oamenilor, de credințele și aprecierile lor, de punctele lor de vedere comune, de acordul și identitatea de credințe existente între ei etc. Cum spuneam, propoziția fundamentală a relativismului este formulată de Protagoras în celebrul adagiul: „omul este măsura tuturor lucrurilor”. Dimpotrivă, poziția esențialistă argumentează rațional că *realitatea este ceea ce este prin sine*. Esențialismul exprimă convingerea că lucrurile au o esență a lor proprie, un mod de a fi, o anumită coerență internă, ceva ce există în sine și urmărește (îndeplinește) scopuri proprii. Opoziția față de relativism este manifestă. „Protagoras susține că omul este măsura tuturor lucrurilor, ceea ce revine la a afirma că ceea ce i se pare fiecăruia *există*, în realitate. Dacă ar fi așa, ar rezulta că același lucru este și nu este, că e rău și e bun și că toate afirmațiile contradictorii sunt deopotrivă de adevărate, pentru că adesea același lucru în pare frumos unuia, pe când altuia tocmai dimpotrivă, și ceea ce ne apare fiecăruia din noi este măsura (criteriul) lucrurilor”¹⁶².

Trebuie spus clar că, cel puțin în perioada clasică, lupta dintre relativiști și esențialiști a fost câștigată de cei din urmă. Socrate, Platon și Aristotel și-au mobilizat toate resursele creative pentru a se opune sofisticii, iar influența gândirii lor a fost decisivă în cultura europeană până în perioada modernității târzii. Cum au reușit această victorie? Răspunsul este simplu. Socrate, Platon și Aristotel au investigat mecanismele interioare ale funcționării gândirii și au elaborat o teorie a gândirii corecte. Altfel spus, succesul esențialiștilor s-a datorat *cercetărilor cu metodă* a mecanismelor gândirii îndreptate către scrutarea adevărului.

¹⁶¹ W.K.C. Guthrie, *Op. cit.* p. 53.

¹⁶² Aristotel, *Metafizica*, *Ed cit.* fr. 1062b13.

Or, sofistii au fost interesați doar de sondarea și inventarierea tipologică a procedurilor retorice ale gândirii. Ei nu erau interesați de adevăr, de acordul spuselor noastre cu faptele, ci de forța de persuasiune a cuvântului, de tehnicile de captare a acordului gândirii indiferent de raporturile pe care ea le stabilește cu faptele. Pentru sofisti sunt suficiente garanțiile subiective ale adevărului sau falsului, ceea ce *credem noi* că este adevărat sau fals. Esențialiștii, dimpotrivă, sunt în căutarea unor garanții obiective, *impersonale* a adevărului sau falsului. O opinie este adevărată sau falsă indiferent de convingerile noastre interioare.

În problema pe care o cercetăm, disputele generate de natura frumosului, ilustrativ este dialogul Hippias Maior. Problematika dialogului este circumscrisă de întrebarea: ce este frumosul?¹⁶³ pe care Socrate o adresează celebrului sofist Hippias Maior. Acesta, asimilând întrebarea în cauză cu întrebarea ce este frumos? indică obiectele purtătoare de frumusețe: „fata frumoasă”, „iapa frumoasă”, „lira frumoasă”, „cana frumoasă”. Or, Socrate este nemulțumit de această confuzie voită și argumentează că exemplele date nu epuizează ideea de frumos, cât mai degrabă o ilustrează diferențiat. Există între exemplele date o *ierarhie* a frumosului, chestiune care aduce în prim plan și problema *criteriilor*. Căci nu toate obiectele sunt la fel de frumoase. Unele sunt „mai frumoase”, altele „mai puțin frumoase”. Prin urmare, dacă avem în vedere ce este frumos, trebuie să invocăm perspectiva, punctul de vedere. Socrate nu poate împărtăși acest punct de vedere relativist, pentru faptul că, simultan, pentru priviri distincte, ceea ce este frumos este și urât. Invocându-l pe Heraclit care afirma că cea mai frumoasă maimuță este urâtă în comparație cu omul și totodată, susținând că o fata frumoasă din exemplul lui Hippias este urâtă în comparație cu o zeiță, Socrate face distincția dintre *aparență* (ceea ce pare a fi frumos fiecăruia dintre noi) și *esență* (ceea ce este frumos independent de ceea ce oamenii socotesc că este frumos).

Dezbaterea este foarte complexă, întrucât Socrate recunoaște, împreună cu Hippias, că problema lămuririi naturii frumosului este extrem de dificilă pentru mai multe ipoteze luate în discuție.

În primul rând, frumosul nu poate fi definit ca potrivire, adecvare a lucrurilor la scopul pe care ele le îndeplinesc, sau în termeni de avantaj ori util. Prin urmare, frumosul nu poate fi definit prin utilitate, prin capacitatea de a produce ceva bun, pentru că și în privința utilității există puncte de vedere reciproc contradictorii. De pildă, veșmintele și încălțăminte frumoase țin nu de ceva obiectiv, ci de preferințele schimbătoare ale oamenilor, cum am spune noi astăzi, de mode.

¹⁶³ „Da de unde știi tu, Socrate, care lucruri sunt frumoase și care urâte? Ia să vedem, ai putem să-mi spui ce-i frumosul? Platon, *Hippias Maior*, fr. 286d, *Ed. cit.*”

În al doilea rând, nici ipoteza că frumosul se identifică cu ceea ce produce plăcere, desfătare a ochiului și urechii¹⁶⁴, în ciuda verosimilității ei, nu poate fi admisă. Motivele acestei respingeri sunt date de faptul că trebuie să angajăm în această optică hedonică - a frumosului ca plăcere – *numai* natura subiectivității noastre. Frumosul în acest caz este o *funcție* a senzației, o proiecție a ei, ce nu are legătură cu obiectul frumos. Prin urmare, frumosul nu este o proprietate, un ingredient al lucrurilor, ci o senzație subiectivă proiectată de *preferințele* noastre asupra lucrurilor. Apoi, dacă avem în vedere numai ceea ce produce plăcere în simțuri, de ce nu am vorbi despre frumos și în legătură cu mirosurile sau cu senzațiile gustative?¹⁶⁵ De ce, preferințele alimentare de pildă, nu ar fi frumoase?

Dezbaterea din *Hippias Maior* nu se încheie cu o definiție a frumosului. Socrate recunoaște și deplânge starea în care se afla continuu - mereu ros de îndoieli și incertitudini, în vreme ce oamenii de felul lui Hippias sunt liniștiți pentru că au certitudini, iar viața îi răsplătește pentru asta¹⁶⁶. În fond, Socrate face o observație mereu valabilă. În practicarea vieții noastre noi, oamenii obișnuiți, nu ne poticnim niciodată de definiția frumosului pentru că *știm* ce este frumos și ce este urât. Când însă suntem întrebați și somați să spunem ce este frumosul, atunci dăm peste aceleași nedumeriri pe care le-a scos la iveală Socrate.

În consecință, valoarea dialogului *Hippias Maior* nu constă în răspunsurile pe care le formulează, cât mai degrabă în întrebările pe care le aduce în prim-plan. Prin urmare, valoarea acestui dialog este propedeutică în sensul că ori de câte ori punem întrebarea: ce este frumosul? va trebuie să reparcurgem traseele de investigație pe care Platon ne sugerează să le urmăm pentru a afla adevărul. Așa se explică influența peste timp a acestui dialog. „Dialogul

¹⁶⁴ În fragmentul 298a, *Hippias Maior*, se afirmă pentru prima dată existența unei relații intime între artă și frumos: „...dacă am pune că frumosul este ceea ce ne produce desfătarea, dar nu orice desfătare, ci una legată de auz și de văz, cam în ce fel crezi că ar continua disputa? Căci oamenii frumoși, Hippias, și podoabele, tablourile și statuile, frumoase fiind, ne încântă privindu-le. Apoi sunetele plăcute și muzica toată, discursurile și poveștile au asupra noastră același efect”.

¹⁶⁵ Kant va prelucra această distincție a lui Platon între simțuri, inferioare și superioare, transformând-o în distincția dintre agreabil și frumos, vezi, Imm. Kant, *Critica facultății de judecare*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981, Cartea întâi, *Analitica frumosului*, 3. *Satisfacția produsă de agreabil este interesată*, p. 97-99.

¹⁶⁶ „Tu, dragul meu Hippias, ești un om fericit; tu știi ce se cade să facem, și-o faci cu prisosință, după câte spui. Mie însă, se pare că o soartă amară îmi stă împotrivă, căci rătăcesc fără răgaz, ros veșnic de îndoieli, iar când vă înfățișez vouă, învățaților, nedumerirea mea, nici n-apuc bine să sfârșesc că mă trezesc copleși de ocări...de îndată ce mă aude vorbind astfel, mă întreabă dacă nu-i lucru de rușine atâta cutezanță: „Cum oare ții discursuri despre îndeletniciri frumoase, când te-ai convins acum și tu că n-ai nici o idee despre frumosul însuși? Și dacă nu știi ce-i frumosul, cum ai să-ți dai seama că un discurs e bine întocmit sau nu, ori altă ispravă deopotrivă? Iar când arăți atât de jalnic, mai are viața, crezi, vreun preț?...dar poate se cuvine să le îndur pe toate; și n-ar fi de mirare ca de pe urma lor să trag chiar un folos. Iar dacă stau să mă gândesc la cele discutate cu voi doi, eu cred, Hippias, că așa s-a și întâmplat. Căci iată, pare-se că încep să știu ce vrea să spună vorba *sunt tare grele cele frumoase*”, Platon, *Hippias Maior*, fr. 304 e-c Ed. cit.

Hippias Maior dezvoltă în nuce structura discursului filosofic despre frumos până în secolul al XIX-lea”.¹⁶⁷

e) În loc de concluzii

Referințele teoretice la lumea greacă sunt copleșitoare. Nimeni nu poate parcurge, într-o viață de om chiar, lista de lucrări dedicate analizei fenomenului cultural grecesc și, prin urmare, tot ceea ce se spune despre greci trebuie luat cu relativitate. Această perspectivă relativistă trebuie să fie mereu activă și atunci când se citesc prezentele pagini dedicate analizei artei și frumosului în lumea greacă veche.

Dacă lucrările trebuiesc judecate în genul lor, atunci prezentele pagini trebuie judecate doar dintr-o perspectivă pedagogică. Intențiile care au ordonat bibliografia parcursă sunt de natură formativă. Așa se explică de ce prezentarea dezbaterilor privitoare la artă și frumos în lumea greacă veche sunt în multe privințe simplificate. Or, se știe că orice simplificare este, într-un fel sau altul, o falsificare. Astfel, există anumite simplificări generate de tratarea globală a lumii grecești, respectiv nediferențierea teoretică în cunoscutele perioade ce trebuie abordate distinct. Este vorba despre distincția dintre arhaic, clasic și elenistic în lumea greacă veche. Apoi, nici gânditorii nu sunt diferențiați între ei. Sistemele de gândire ale lui Platon și Aristotel sunt, se știe, concurente. Or, în aceste pagini dedicate paradigmei grecești a artei și frumosului, aceste puncte de vedere contrarii sunt estompate în favoarea complementarității lor. În sfârșit, există o dinamică internă a modului în care sunt gândite arta și frumosul în cultura greacă, dinamică ce nu rezultă din paginile de față. Lucrurile sunt subtile și complexe, iar parcurgerea unor lucrări specializate conturează un tablou problematic ce nu rezultă din paginile de față¹⁶⁸. Precizăm, totodată, că, din considerente de echilibru editorial, ne-am oprit doar la două dintre cuvintele fundamentale ale esteticii grecești, arta și frumosul și am lăsat deoparte, pentru a fi tratate într-un alt capitol conceptele de *formă* și *trăire* estetică.

¹⁶⁷ Jörg Zimmermann, *Frumosul*, în vol. *Filosofie. Curs de bază*, editat de Ekkhard Martens și Herbert Schnädelbach, Editura Științifică, București, 1999.

¹⁶⁸ A se vedea, Dumitru Isac, *Frumosul în filosofia clasică greacă*, Cluj Napoca, Editura Dacia, 1970, o excepțională lucrare ce întreprinde o analiză științifică, pe alocuri exhaustivă, a dezbaterilor privind natura artei și frumosului în lumea greacă de la Hesiod și Homer, la perioada clasică grecească și cea elenistică.

C) Paradigma artei și frumosului în Evul Mediu creștin

I Specificul esteticii medievale. Context interpretativ

1. Precizări metodologice

O analiză a esteticii, deci a vorbirii despre artă și frumos, în *Evul Mediu*¹⁶⁹ trebuie să-și asume, *ab inițio*, o serie de inconveniente teoretice și un punct de vedere relativist. Motivele acestei atitudini sunt multiple și deseori invocate de autorii celor mai recente tratate de istorie medievală nevoiți să admită, sub rigoarea definirii perspectivei de cercetare, că de la bun început operează conceptual cu ambiguități¹⁷⁰.

În primul rând, chiar conceptul „Evul Mediu” este, atât în extensiune cât și în intensiunea lui, ambiguu¹⁷¹.

În ordinea extensiunii, „Evul Mediu” este un „concept-umbrelă” care mai mult încurcă decât lămurește ceva¹⁷², pentru că realitățile istorice pe care le desemnează acesta sunt de tranziție. Evul Mediu ar fi, într-o optică și azi prezentă, o perioadă de lungă tranziție între Antichitate și Renaștere¹⁷³. Apoi, expresia de „Evul Mediu” se referă la fenomene de cultură și civilizație extrem de eterogene, corespunzătoare celor zece secole de „tranziție”. Căci ce au în comun secolele de decadență a antichității târzii, IV-VI, cele ce coincid cu începutul Evului Mediu, cu renașterea carolingiană ori cu secolele ce au urmat anului 1000?

În ordinea intensiunii, a conținutului, „Ev Mediu” este un concept operant și o diviziune culturală aplicabilă cu relevanță doar pentru parte Vestică a Europei. Chiar dacă se invocă ideea de religie creștină - elementul de unitate a întregii lumi medievale - partea de Răsărit a Europei, în mod special cultura și civilizația Imperiului bizantin ori cultura și

¹⁶⁹ „Denumirea de ev mediu a fost dată pentru prima dată de Cristopher Kellner (1634-1680), într-un manual publicat în 1669. El clasifică istoria apuseană în trei părți. Istoria antică încheiată în 325. Istoria modernă își avea începutul în 1453, când căderea Constantinopolului a cauzat o revărsare spre Apus de învățați și manuscrise grecești. El a caracterizat anii dintre aceste două date ca ev mediu...” Cf. Earle E. Cairns, *Creștinismul de-a lungul secolelor. O istorie a Bisericii creștine*, Societatea Misionară Română, 1992, p.159.

¹⁷⁰ A se vedea, Jacques Le Goff, *Prefață*, în vol. *Pentru un alt ev mediu. Valori umaniste în cultura și civilizația Evului Mediu*, București, Editura Meridiane, 1986, p. 37-46.

¹⁷¹ A se vedea, Gheorghe Vlăduțescu, *Când începe Evul Mediu? Dar când se sfârșește?*, în *Teologie și metafizică în cultura Evului Mediu*, București, Editura Paideia, p. 10-14.

¹⁷² „Conceptul de „Ev Mediu” este foarte greu de definit și însăși etimologia clară a expresiei ne spune cum a fost el inventat pentru a adăposti vreo zece veacuri cărora nimeni nu izbutea să le găsească locul, căci se afla la jumătatea drumului dintre două epoci „excelente”, una de care oamenii începeau deja să fie foarte mândri și alta de care deveniseră foarte nostalgici”. Cf. Umberto Eco, *Arta și frumosul în estetica medievală*, București, Editura Meridiane, 1999, p. 8.

¹⁷³ Termenul „Ev Mediu” a fost creat în secolul XV de către umaniștii Renașterii – istorici, filosofi, oameni de litere. În viziunea acestora, între eleganța limbii lui Cicero pe care o cultivau lui latina medievală coruptă de termeni vulgari și germanici, între puritatea de linie a artei și arta barbară „gotică” (în special arhitectura) a secolelor imediat anterioare, se plasa un lung *intermezzo*: o epocă de mijloc, un *medium aevum*, care trebuia respins, ca fiind o epocă opacă și sterilă, o perioadă de decadență generală și de barbarie”. Cf. Ovidiu Drimba, *Op. cit.* vol. IV, p. 6.

civilizația specifică Orientului Apropiat nu pot fi înțelese plecând de la înțelesurile subsumate conceptului „ev mediu”¹⁷⁴.

În al doilea rând, perspectiva relativistă care trebuie însușită atunci când vorbim despre estetica medievală survine din imposibilitatea noastră, a omului postmodern, de a comunica *simpatetic* cu lumea omului medieval. Sistemele noastre de convingeri și cadrele de gândire proprii omului secolului XXI, pe scurt *Weltanschauung-ul* specific omului actual, nu stimulează o identificare afectivă cu omul medieval. Altfel spus, noi, cei de astăzi care trăim într-o lume secularizată¹⁷⁵, putem accede cel mult la explicații și teorii mai mult sau mai puțin relevante despre arta și frumosul caracteristice Evului Mediu, dar în nici un caz nu vom putea ajunge la înțelegere și transpunere simpatetică. Cauza? Experiențele de viață și trăirile omului medieval erau cu *totul* diferite de cele ale noastre. „În acea epocă oamenii nu cunoșteau decât prezența sau absența, ei ignorau acele prezențe de absențe cu care ne îmbată astăzi mass-media, cu imaginile și cu vocile ei înregistrate. Nimic nu se interpunea între *mine* și *tine*, în afara spațiului și a timpului: comunicarea era fie directă, fie nu exista. În această lume de prezență de neînlocuit sau de absență insurmontabilă, relațiile țineau de iubire, de ură sau de disperare, și nu de tehnică...natura oferea spectacolul unei Creații în stare cvasioriginară; nici un baraj, nici o autostradă, nici un stâlp electric, nici o centrală atomică nu inserau în peisaj construcții gigantești realizate de mâna omului. O sacralitate, respectată sau profanată, scălda orice lucru. Binele, Răul și Judecata de apoi de care vorbeau Scripturile, cântările, tripticele confereau cuvintelor și actelor o seriozitate care excludea orice estetism ludic...Afirmăția, devenită loc comun astăzi, potrivit căreia nu există nici Adevăr, nici Fals, nici Bine, nici Rău și că totul e permis pentru că totul nu are nici o valoare, era de neconceput în epocă”¹⁷⁶.

În al treilea rând, într-o analiză a esteticii medievale trebuie însușită, în ordine metodică, o perspectivă relativistă de interpretare, întrucât *Weltanschauung-ul* medieval fundat pe supremația Bibliei este exprimat într-o constelație de simboluri ale căror înțelesuri s-au pierdut odată cu maturizarea modernității. Simplu spus, estetica medievală este o estetică a simbolurilor, iar noi nu mai avem acces *nemijlocit* la înțelesurile *originare* ale acesteia. Întregul *context interpretativ* - formele de viață, sistemul de credințe, stilistica gândirii etc.

¹⁷⁴ Conceptul „ev mediu” nu poate fi aplicat nici „Imperiului bizantin, unde tradițiile antice s-au menținut viguroase până în secolul al VII-lea...nici Orientului Apropiat, unde din sec. VII se formează și se extinde o nouă civilizație care durează și azi; și cu atât mai puțin îndepărtatei Asii, unde formele unei vieți medievale – ideologie, mentalitate, instituții – s-au prelungit până în secolul al XIX-lea”, Cf. Ovidiu Drimba, *Op. cit.* vol. IV, p. 6.

¹⁷⁵ Pentru sensurile secularizării, Olivier Clément, *Ce este secularizarea*, în „Teologie și viață”, nr. 5-8/2002, în www.nistea.com/traduceri.htm

¹⁷⁶ Jean Brun, *Europa filosofică. 25 de secole de gândire occidentală*, București, Editura Pandora, 2002, p. 73-74.

actualizate întotdeauna într-o conștiință individuală – a dispărut odată cu omul medieval și, totodată, *relevanța interpretativă* a instrumentelor hermeneutice (exegetice) de analiză.

Deosebirea de fond între tipul de conștiință a omului medieval și cel al nostru, al lumii (post)moderne, constă, între altele, în modul în care realizăm cunoașterea și raportarea la lume. Gândirea și cunoașterea omului medieval este *simbolică și hermeneutică*, în vreme ce gândirea și cunoașterea omului (post)modern este *științifică și experimentală*.

Gândirea simbolică ¹⁷⁷, este o unitate formată din trei elemente: ea este totdeauna *indirectă* (se referă la ceva, evocă ceva), stă ca prezență *figurată* a transcendenței (a ceea ce este dincolo de om ca non-uman, divin) și ca înțelegere *epifanică* (interpretare a ceva ce apare mijlocit de anumite semne). Or, pe urmele Renașterii, cunoașterea actuală, științifică și experimentală, este o cunoaștere directă, despre fapte și este validată experimental. Noi, omenii lumii (post)moderne, oricât ar părea de paradoxal, suntem mai apropiați, în ordinea structurilor active de cunoaștere a minții, de lumea antichității grecești și latine decât de lumea medievală. Fără o pregătire teoretică specială, noi nu mai avem acces, în mod natural, la mecanismele și resursele cognitive ale gândirii simbolice.

Astfel, pentru a da un exemplu, omul medieval utiliza pentru decodarea textului biblic patru linii de interpretare, considerate ca egal îndreptățite și deci complementare. Este vorba despre exegeza celor patru sensuri: literal sau istorial tropologic sau moral, alegoric și anagogic. Sensul literal sau istorial, trimitea cu gândul pe interpret la folosirea textului biblic ca sursă fundamentală de înțelegere a istoriei lumii și omului. Biblia, din acest punct de vedere, este o oglindă a faptelor trecute, prezente și viitoare. Tropologia este o lectură având drept cheie înaintarea morală a omului spre desăvârșire, în timp se alegoria este o lectură a Vechiului Testament având drept cheie întruparea lui Iisus. Spre deosebire de acestea, anagogia propune o lectură a evangheliilor, având drept cheie viața creștinilor după Judecata de Apoi. Pentru a înțelege diferența dar și complementaritatea acestor lecturi se recurge de obicei la exemple: “de pildă, untdelemnul, după sensul literal, este uleiul de măsline, folosit ca aliment, cosmetic, medicament, combustibil; după sensul alegoric, uleiul și mirul de ungere cu care sunt consacrați regii sunt o prefigură a harului divin care prin Hristos se va revărsa asupra omenirii; după sensul moral, uleiul, care înmoaie și vindecă, simbolizează blândețea, iubirea;

¹⁷⁷ Pe larg despre gândirea simbolică în Gilbert Durand, *Aventurile imaginii. Imaginația simbolică. Imaginarul*, București, Editura Nemira, 1999, p. 5-125.

în fine, după sensul anagogic, uleiul combustibil folosit în lămpi trimite la incandescența iubirii de Dumnezeu, care va fi starea sufletelor mântuite”¹⁷⁸

Prin urmare, orice demers teoretic ce dorește să înțeleagă vorbirea despre artă și frumos în lumea medievală, trebuie să adopte un punct de vedere relativist, pentru că omul medieval a trăit într-o *altă* lume decât a noastră. Cu toate acestea, „omul modern redescoperă plin de interes Evul Mediu...nu cu un scop pur arheologic ori restaurativ, nici cu intenția preluării pasive a unor forme sau practici ce nu pot fi scoase din contextul care le-a generat și cărora le aparțin în chip necesar, ci pentru că reprezintă un arhetip existențial (s.n.), un mod fundamental de raportare a omului la sine și la univers, un mod anume de a fi în lume, și anume acela patronat de aspirația spre spiritualitate, de integralitate a ființei. În această perspectivă, Evul Mediu este văzut nu ca un depozit de forme, de teme, de procedee, de tipare, de subiecte, ci ca prototip al idealului completitudinii (s.n.), a sintezei dintre valorile materiale și moral spirituale ale vieții”¹⁷⁹.

Aceste precizări de ordin metodologic devin și mai transparente dacă avem în vedere *Weltanschauung-ul* medieval.

2. Fundamente ontologico-religioase ale practicilor și gândirii artistice medievale

Vorbirea despre artă și frumos din Evul Mediu, altfel spus, ceea ce gândirea estetică medievală a exprimat explicit, poate fi înțeles, ca și în cazul vechii culturi grecești, prin invocarea forței explicative a ideii de *Weltanschauung*, idee care permite reducerea și corelarea părților la unitate¹⁸⁰. Și în acest caz, practicile artistice, sistemele de convingeri și credințe despre ceea ce este frumos ori urât, teoretizările artei și frumosului etc. actualizează ceea ce este dat implicit în viziunea despre lume a omului medieval. Prin urmare, „nodurile” și conexiunile rețelei de valori ce formează *Weltanschauung-ul* specific Evului Mediu, pot explica, *din interior*, valabilitatea și credibilitatea unor teorii estetice acceptate, cum vom remarca, timp de mai bine de un mileniu.

Cum mai spuneam, *Weltanschauung-ul* lumii medievale – sinteză a valorilor greco-latine cu cele specifice culturii iudaice - este *t o t a l* distinct de *Weltanschauung-ul* lumii grecești pentru că sistemele de valori și credințe care joacă rolul de filtre selective în

¹⁷⁸ Cf. Ioan Pânzaru, *Practici ale interpretării de text*, Polirom, Iași, 1999, p. 60.

¹⁷⁹ Marin Gherasim, *A patra dimensiune*, Pitești, Editura Paralela 45, 2003, p. 105.

¹⁸⁰ "Nici o focalizare a cercetărilor nu are o justificare dacă finalitatea ei nu este subordonată cu grijă unei perspective generale... Orice revendicare de independență a unui sector local trebuie să fie eradicată, autonomia... trebuind să-și găsească locul într-un sistem de ansamblu" Alain Guerreau, *Viitorul unui trecut incert (Ce fel de istorie a Evului Mediu în secolul al XXI-lea)*, Chișinău, Editura Cartier, 2003, p. 243-244.

activitatea de producere, receptare și gândire a artei sunt consecințe ale ideii de *creație* divină a lumii¹⁸¹.

Ideea de creație divină *ex nihilo* (creație realizată din nimic) - conceptul fundamental al tradiției ebraice așa cum este el expus în *Geneza*, prima carte a Vechiului Testament¹⁸² - este principiul prim ce modelează *Weltanschauung*-ul medieval. Toate celelalte idei preluate din tradiția culturii păgâne (tradiția culturală greco-latină) sunt reinterpretate și resemnificate în conformitate cu „logica internă” a noului principiu de construcție, creația divină *ex nihilo*. Ideea de *ordonarea* de către zei a elementelor *preexistente* ale lumii, ideea fundamentală a *Weltanschauung*-ului grecesc, este suprimată de ideea creației divine *ex nihilo*, fapt care va schimba radical imaginea despre lume a oamenilor.

Omul medieval trăiește într-o *altă lume*, diferită de lumea antichității, percepe altfel lucrurile, întrucât acestora le sunt asociate noi înțelesuri modelate de o nouă tablă de valori. Binele, Adevărul și Frumosul (valorile cardinale, valorile-scop) dobândesc prin raportarea lor la ideea de creație divină *ex nihilo*, un *alt* înțeles, *diferit* de înțelesurile atribuite de antichitatea greco-latină. Altfel spus, chiar dacă avem de-a face cu aceleași cuvinte – Bine, Adevăr, Frumos, înțelesurile lor sunt *total* diferite. Prin urmare, avem de-a face cu *aceleași* cuvinte fundamentale, dar care sunt folosite cu *alte* înțelesuri. Omul medieval *vede altceva* în lume. Simplu spus, trecerea de la *Weltanschauung*-ul grecesc la *Weltanschauung*-ul creștin a însemnat o *schimbare a modului de a vedea lucrurile*¹⁸³.

Cum precizam, în sens fiziologic, desigur, privirea omului a rămas aceeași. În schimb, modul de a „vedea” lucrurile s-a schimbat, pentru că, așa cum mai spuneam, omul „vede” în lucruri *sensurile* pe care el însuși le pune în acestea. Omul creștin *vede altceva* în lucruri decât omul păgân, pentru că propriul său *Weltanschauung*, „ochelarii” prin care el privește lumea s-au schimbat. Exprimându-ne metaforic, trecerea de la o paradigmă estetică la o altă paradigmă estetică poate fi văzută ca o schimbare a tipurilor de lentilă a „ochelarilor gândirii”. Gândirea „vede” lumea prin alți „ochelari”.

¹⁸¹ Cu toate că poate fi considerată redundant, precizăm că expresia „lumea medievală” trebuie înțeleasă ca fiind sinonimă cu expresia „lumea creștină”, iar expresia „Evul Mediu” poate fi înlocuită pentru zona europeană cu expresia „Evul Creștin”.

¹⁸² A se vedea, Edmond Jacob, *Vechiul Testament*, București, Editura Humanitas, 1993, cap. *La originea Vechiului Testament: tradiția vie a unui popor*, p. 29-42.

¹⁸³ Există autori care, plecând de la mesajul Evangheliei, vorbesc chiar despre o revoluție creștină. „Mesajul Evangheliei dă la iveală o altă ordine: transformă cu totul concepția anterioară despre divinitate: o divinitate una și doar una, desăvârșită, transcendentă, fără de sfârșit, creatoare, ia locul cosmosului populat de zeii din Antichitatea greco-latină. Creația, revelația, transcendența divină, învierea din morți, ideea că istoria este liniară și are o direcție, iată un șir de categorii necunoscute până atunci, care vor schimba viziunea despre lume”, pe larg, Jacqueline Russ, *Revoluția creștină*, în *Aventura gândirii europene. O istorie a ideilor occidentale*, Iași, Institutul European, 2002, p. 60.

Faptul acesta poate fi cu ușurință înțeles dacă vom proceda la o analiză comparativă. Cum se știe, *Weltanschauung*-ul grecesc gravita în jurul ideii de *ordine* (cosmos) care *unifica întregul lumii* chiar și atunci când, pe urmele lui Platon, vechii greci făceau distincție între lumea inteligibilă (noumenală) și lumea sensibilă (fenomenală). Nu trebuie să uităm faptul că pentru vechii greci *lumea era deopotrivă însuflețită și divină* atât în totalitatea ei, cât și în fiecare dintre părțile ei¹⁸⁴, fapt care așeza eternele dihotomii – unu-multiplu, inteligibil-sensibil, corp-suflet, rațional-mistic, materie-formă, doxa-episteme, cauză-efect, individual-universal, general-particular ș.a. - în *relații de comunicare și complementaritate*. Lumea sensibilă *participa* la lumea inteligibilă și formau împreună *un întreg*, chiar dacă acesta, întregul, era diferențiat și conceput dihotomic. Cu alte cuvinte, *marile dihotomii puteau fi gândite împreună* pentru că ele *formau întregul*, conceput ca armonie, ca îmbinare a contrariilor într-un tot organic. Părțile întregului erau cunoscute prin științele, numite de Aristotel, practice și poetice, iar întregul prin *theoria*, cunoașterea teoretică. *Theoria* însemna deopotrivă „vederea” regularităților, a armoniei și unității care se află în spatele diverselor dihotomii dar și a principiului divin al acestei unități, a Demiurgului. Pe de altă parte, fie că era vorba despre rațiune sau mistică, cunoașterea se realiza prin *forțele proprii* ale omului. Cunoașterea însemna aducerea în lumina conștiinței a ceea ce sufletul nemuritor poseda în mod implicit.

Spre deosebire de paradigma grecească a complementarităților, *Weltanschauung*-ul creștin, prin ideea creației divine *ex nihilo*, impune o lume a *dihotomiilor radicale* și a paradoxului incomprehensibil, corespunzător binomului: *creator versus creatură*, întrucât principiul se află în *afara lumii*. Se instituie, astfel, o ruptură ontologică *radicală*, pe care întreaga gândire creștină încearcă, fără rezultat, să o atenueze.

Dumnezeu, existența ca atare¹⁸⁵, existența fără determinării, *nimicul*, este prin actul misterios al creației, principiu al existențelor determinate, a ceea ce este temporal și pieritor.

Dumnezeu, principiul creator, este transcendent¹⁸⁶ lumii create și se situează ca forță deasupra acesteia. Dumnezeu este ceea ce există în sine, prin sine și pentru sine, ceea ce ființează *fără să fie ceva*, eternul, divinul, supranaturalul, incorporalul, spiritualul,

¹⁸⁴ Cf. Andrei Cornea, *Lămuriri preliminare*, în Plotin, București, Editura Humanitas, 2002, p. 47.

¹⁸⁵ În Biblie, Dumnezeu se autodefinește ca fiind Existența: *Eu sunt cel ce sunt* (Ieșirea, 3:14-14).

¹⁸⁶ Trebuie să facem permanent distincția dintre neoplatonism și creștinism. Conceptul fundamental al neoplatonismului este *emanația*, întrucât el mediază raporturile dintre *Dincolo* și *Aici*. Chiar dacă acționează prin verigi intermediare, prin Intellect și Suflet, prin emanație ființa divină trece în lucruri. Or, creștinismul păstrează neatinsă ideea de transcendență. Modul în care lumea de Dincolo comunică cu lumea de aici este o taină. Ea nu poate fi străpunsă de ființa omenească, chiar dacă se poate apela la simbol, alegorie sau analogie.

perfecțiunea, desăvârșirea, acauzalul și atemporalul, veșnicul, necondiționatul, ceea ce este *Dincolo* etc.

Creatura, reprezentată de om și de lumea corporală în totalitatea și varietatea manifestărilor ei, cuprinde tot ce există *ca ceva*, o realitate concretă, secundă, derivată și pieritoare, ceva cauzat, corporal, natural, material, lumesc, temporal, decăzut, lumea lui *Aici*, cum ar spune, Cioran, lumea (de)căzută în timp.

Pe urmele lui Jaspers¹⁸⁷, vom numi realitatea divină cu termenul „Necondiționat” iar lume naturală și umană cu termenul „Condiționat”. Necondiționatul și Condiționatul sunt în raporturi de disjuncție logică exclusivă: afirmarea unui termen implică cu necesitatea negarea celuilalt. Ei nu pot fi gândiți împreună, dar nici negați împreună, pentru că ideea de creație *ex nihilo*, îi leagă într-o relație contradictorie, paradoxală, care conduce, în același timp, la o corelarea a lor dar și la suspendarea funcțiilor logice ale gândirii. Căci, cum să înțelegem ceea ce pare a fi contradictoriu în mod evident: pe de o parte, să identificăm *nimicul* cu Dumnezeu, adică cu existența în sensul autentic al cuvântului, cu *ceea ce este* fără a fi condiționat de nimic și, pe de altă parte, să susținem că lumea lucrurilor trebuie identificată cu *ceva* care, fiind vremelnic, *nu este*, deci, tot cu *nimicul*¹⁸⁸.

Ideea iudaică a creației divine *ex nihilo* a lumii și învățăturile creștine pline de paradoxuri, dimpreună cu fanatismul primelor comunități care mărturiseau credința în Hristos, au produs un șoc intelectual în lumea cultă a vremii. „Grecii nu au văzut în miracolele săvârșite de Hristos decât opera unui banal taumaturg, sau Pasiunea unui zeu nebun care își lasă fiul să moară; pe de altă parte...suntem aici în prezența unui paradox absolut: cel potrivit căruia Dumnezeu s-a încarnat într-un om născut dintr-o femeie, într-un anume loc de pe Pământ și într-un anumit moment al istoriei. Din punctul de vedere al rațiunii, aceasta este scandalul în sine, pentru că nu ne aflăm în domeniul logicii¹⁸⁹.”

¹⁸⁷ A se vedea, Karl Jaspers, *Texte filosofice*, București, Editura Politică, 1988, art. *Cuprinzătorul*, p.15-23 și *Exigența necondiționată*, p. 24-33.

¹⁸⁸ A se vedea, Viorel Cernica, *Fenomenul și Nimicul. Proiectul fenomenologic – concept și aplicații*, București, Editura Paideia, 2004, în mod special, *Introducere*, p. 7-20. Lucrarea investighează, între altele, posibilitățile minții de a gândi pe cel-ce-nu-se-află-printre-lucruri. În optica autorului, cunoașterea lucrurilor sensibile nu este posibilă decât printr-o poziționare fenomenologică a minții. Această poziționare implică „negarea” modului de a fi al lucrului (punere în paranteze a modului senzorial de apariție a lui) pentru a putea a trece „dincolo” de acesta, la *sens*, la altul său „negativ”, către cel-ce-nu-se-află-printre-lucruri. Acest demers interogativ implică anumite trasee specifice ontologiei, a teoriei filosofice a ființei care se vădește a fi posibilă numai prin raportare la meontologie (în limba greacă veche, *meon* înseamnă nimic). Prin urmare, ceea-ce-nu-se-află-printre-lucruri poate desemna deopotrivă și ființa și nimicul. Un fapt greu de admis dacă ne raportăm la modul în care noi folosim cuvintele în procesele obișnuite de comunicare. La nivelul conștiinței comune între ființă și nimic există o relație de excludere logică reciprocă și nu de identitate de sens.

¹⁸⁹ Cf. Jean Brum, *Op. cit.* p. 60.

Ruptura dintre cele două paradigme, greco-latină și creștină, este exprimată plastic de Tertulian¹⁹⁰ (160-240 d.H) în frazele: „Ce este comun între Atena și Ierusalim, între Academie și Biserică? Cu atât mai rău pentru aceia care au dat la lumină un creștinism stoic, platonice, dialectic. Pentru noi, nu mai avem nevoie de curiozitate, după Iisus Hristos, nici de cercetare, după Evanghelie¹⁹¹”, iar în Biblie, termenul filosofie apare o singură dată într-un evident context negativ¹⁹².

În consecință, creația divină *ex nihilo* a lumii, elementul central al *Weltanschauung*-ului creștin, ne constrânge să acceptăm misterul, taina, ca pe ceva constitutiv lumii, ceva ce *depășește* puterea noastră de cuprindere rațională. Omul, în calitatea sa de creatură, de ființă precară și limitată, nu poate, prin puterile sale raționale, prin forțele *proprie* ale gândirii, să deslușească misterul creației, „înfricoșătoarea taină”, în expresia lui Rudolf Otto. “Conceptual, misterul nu desemnează altceva decât ceea ce este ascuns, adică ceea ce nu este manifest, ceea ce nu este conceput și nici înțeles, ceea ce nu este obișnuit, ceea ce nu este familiar, fără a arăta, mai îndeaproape, cum este acesta în sine”¹⁹³.

Prin urmare, spre deosebire de cultura greco-latină centrată pe ideea omului demiurg, capabil prin sine să penetreze misterele lumii, *Weltanschauung*-ul creștin, prin misterul creației divine *ex nihilo*, îl așează pe om în *totală* dependență de creator. Cunoaștere și salvarea (mântuirea) vin din *afară*, pot fi dobândite prin *har*¹⁹⁴ de omul credincios, *iubitor* de Dumnezeu și de oameni, iar mijloacele atingerii lor sunt *revelate* de autoritatea supremă a Bibliei, Legea sfântă. În această carte sfântă, Dumnezeu transmite, într-un mod simbolic și alegoric, mesajul de cunoaștere și mântuire fiecăruia dintre noi.

¹⁹⁰ A se vedea, Claudio Moreschini, Enrico Norelli, *Literatură creștină din Africa. 2. Tertulian*, în *Istoria literaturii creștine vechi grecești și latine. Vol. I, De la Apostolul Pavel la Constantin cel Mare*, Iași, Editura Polirom, 2001, p. 364-389.

¹⁹¹ Cf. www.crestinism-ortodox.ro

¹⁹² Prin urmare, așa cum L-ați primit pe Hristos Iisus Domnul, așa să umblați întru El, înrădăcinați și zidiți întru Însul, întâriți în credință așa cum ați învățat-o și prisosind în ea cu mulțumire. Luați aminte ca nu cumva cineva să facă din voi o pradă prin filosofie și prin deșartă înțelepciune din predania omenească după stihiiile lumii și nu după Hristos”, Epistola Sfântului Pavel către Coloseni, 2:6.

¹⁹³ Rudolf Otto, *Sacru. Despre elementul irațional din ideea divinului și despre relația lui cu iraționalul*, București, Editura Humanitas, p. 40

¹⁹⁴ Ideea de har divin, necunoscută lumii antice, se referă la ajutorul *gratuit* pe care Dumnezeu îl acordă oamenilor. Harul este, așadar, ceea ce omul primește *pe degeaba* prin mila și bunătatea ființei divine iar nu dintr-o relație „tranzacțională”, încheiată cu Dumnezeu. Modelul acesta al dăruirii îl găsim în Cartea lui Iov. Omul dobândește numai prin har mântuirea, răscumpărarea, adică viața veșnică. În Vechiul și Noul Testament, harul Sfântului Duh a fost făgăduit tuturor celor ce vor crede în Iisus Hristos (Isaia: 44, 3; 59, 21; Iezechiel: 36, 27; Fapte: 2, 17-18). Dar harul Prea Sfântului Duh s-a dat cu deosebire Sfinților Apostoli (Ioan: 20, 22; Fapte: 1, 8; 2, 4; 4, 31; 6, 3; 13, 2). Harul este semnul răscumpărării (Efeseni: 1, 13-14; 4, 30). Omul primește harul Prea Sfântului Duh mai întâi la Botez (II Corinteni: 1, 21-22; I Ioan 2, 27; Fapte 8, 15). După Sfântul Botez, harul Sfântului Duh se primește pe calea rugăciunii (Luca: 11, 13). Harul Sfântului Duh se da celui ce crede în Iisus Hristos și se pocăiește (Fapte: 2, 38; 10, 43-44; Galateni: 3, 14; Ioan 7, 39). Pe larg, <http://biserica.org>.

Spre deosebire de *Weltanschauung*-ul grecesc pentru care cunoașterea teoretică (vederea zeului) își avea mobilul în sine, în cunoașterea de dragul de ști, cunoașterea gratuită, în *Weltanschauung*-ul creștin cunoașterea are ca scop *mântuirea*, salvarea sufletului de la moarte. Asistăm acum nu numai la o modificare radicală de scop ci și de mijloace. Credința și iubirea devin în *Weltanschauung*-ul creștin (cum spuneam, structurat de dihotomia radicală corespunzătoare binomului *Necondiționat versus Condiționat, Creator versus Creatură, Dincolo versus Aici*) principalele mijloace ale cunoașterii și salvării sufletului de la moarte.

Astfel, mântuirea poate fi obținută prin mijlocirea a două căi. Pe de o parte, prin mijlocirea harului divin, a *asistenței* divine a sprijinului din afară *dăruit* de Dumnezeu omului. Pe de altă parte, omul prin *devoțiune* – credință, iubire și cultivarea virtuților – poate accede la mântuire. Prin urmare, viața veșnică este un dar – în obținerea ei lucrează harul divin – dar și ceva cucerit de către om prin libertatea (*liberul arbitru*) și voința lui de a lupta împotriva propriilor slăbiciuni¹⁹⁵.

Așa se explică de ce creștinul își reprezintă *viața ca o sarcină și ca un sistem de obligații față de Dumnezeu și de semenii*.

În prim planul vieții interioare a omului medieval se situa credința. Credința¹⁹⁶, în sensul cel mai general al termenului, înseamnă convingerea trăită în mod plinar de sufletul omenesc fără să simtă nevoia de dovezi (probe) ale gândirii¹⁹⁷. În sens creștin, credința este

¹⁹⁵ Textele biblice sunt relevante în acest sens: Credința este un dar al lui Dumnezeu (Romani: 12, 3; Efeseni: 2, 8; Filipeni: 1, 29; II Petru 1, 1). Credința este un lucru al lui Dumnezeu: (Fapte: 11, 21; I Corinteni: 2, 5; Efeseni: 1, 19; Coloseni: 2, 12; II Tesaloniceni: 1, 11; I Timotei 1, 14). Credința este un dar al Sfântului Duh: (I Corinteni: 12, 9; Galateni: 5, 22). Credința în Dumnezeu aparține și voinței omului: (Matei 8, 13; 9, 22; Marcu 5, 34; 10, 52; Luca 7, 50; 17, 19; 18, 42).

¹⁹⁶ „Credința este un asentiment sau o adeziune totală, neclintită și necondiționată a sufletului la o realitate ultimă care nu poate fi supusă cenzurii intelectului, sau în alți termeni, la un adevăr indemonstrabil. Oricâte pretenții de demonstrabilitate ar avea un *crez*, el rămâne, și așa și trebuie în afara logosului. Ceea ce nu înseamnă că nu poate fi comunicat în termeni conceptuali și oferit meditației. Sau că nu este, îndeobște, rezultatul unei revelații. Dar în credință discursul este rostit în vederea *comuniunii*, nu în aceea a comunicării reductibile la o structura logică”. Cf. Petru Creția, *Despre credință*, în *Studii filosofice*, București, Editura Humanitas, p. 112-113.

27 Pentru a înlocui evidențele raționale care întemeiau principiul în vechea filosofie greacă, părinții creștini au postulat existența dogmelor. În Noul Testament cuvântul *dogmă* este folosit cu mai multe sensuri: edict sau decret imperial (Fapte 17, 7; Evreii 2, 23); poruncă sau regulă a Legii iudaice (Ef. 2, 15; Col. 2, 14); hotărâre cu caracter obligatoriu pentru credință a comunității apostolice din Ierusalim: “Și când treceau prin cetăți, le predau învățăturile (dogmata) apostolilor și presbiterilor din Ierusalim” (Fapte, 16, 4). În literatura patristică, *dogma* indică învățăturile fundamentale ale creștinismului, cele care au fost primite de la Dumnezeu însuși, iar în vocabularul sinoadelor ecumenice acest cuvânt este sinonim perfect cu norma de credință. Dogma se corelează intim cu credință. Sensurile credinței sunt fixate de greci prin cuvântul *pistis* iar de latini prin cuvintele, *credens* (credincios) și *fides* (cunoaștere, încredere). În viziune creștină, credința este facultatea omenească capabilă să primească revelația divină, să intre în contact cu lumea supranaturală, (pentru a o “cunoaște”), de a trece într-o altă ordine de existență. Credința este punct de legătură între divin și uman, este “temelia celor nădăjduite, dovada celor nevăzute” (Evr. 11, 1). Pe scurt, prin credință se primesc dogmele, formulele prin care Dumnezeu s-a revelat oamenilor, enunțuri ale căror adevăruri sunt de natură extramundă. Ele nu sunt adevăruri omenești, și, prin urmare, nu pot fi puse sub semnul precarității (al interogației și analizei critice). Dogma este un adevăr relevant, cu originea în principiul creator al lumii și înțeligibil, respectiv, dogma este un adevăr de credință (Pe larg, Constantin Aslam, Curs de istoria filosofiei, www.unarte.ro).

intim corelată cu iubirea, ca aversul și reversul unei medalii, acestea fiind principalele instrumente de descoperire a revelației divine. Or, cum se știe, descoperirea lui Dumnezeu se numește *revelație*, iar aceasta este cea mai înaltă treaptă de cunoaștere pe care o poate atinge omul.

Credința și iubirea așezate în inima *Weltanschauung*-ului creștin sunt exprimate într-o formă clară în Evanghelia după Matei. La întrebarea unui fariseu: Învățătorule, care poruncă este mai mare în Lege? Iisus a răspuns: „Să iubești pe Domnul Dumnezeuul tău, cu toată inima ta, cu tot cugetul tău. Aceasta este marea și întâia poruncă. Iar a doua, la fel ca aceasta: Să iubești pe aproapele tău ca pe tine însuși. În aceste două porunci se cuprinde toată Legea și prorocii” (Matei: 22,36-40).

Iubirea, în această interpretare, devine instrumentul de cunoaștere a lui Dumnezeu¹⁹⁸. A cunoaște înseamnă a te *identifica* cu obiectul cunoașterii, iar iubirea este singura cale de a scăpa de conștiința dualității, subiect versus obiect.

Este ușor de înțeles acum că spre deosebire de paradigma greco-latină *Weltanschauung*-ul creștin aduce prin credință și iubire un nou mod de a viața omului. El a modelat și cucerit mințile oamenilor pentru că este o învățătură a păstrării și cultivării valorilor vieții. Viața este un mister care trece dincolo de orice posibilități de raționare umană, iar creștinismul ne îndeamnă să *ocrotim* viața¹⁹⁹. Viața este o creație *ex nihilo* a divinității – ea este chiar suflare divină – fiind dată omului spre a fi păstrată și întreținută.

Prin aceste schimbări în modul de percepție a lumii și vieții omului, *Weltanschauung*-ul creștin propune o nouă ierarhie a valorilor, o nouă tablă de valori, în vârful căroră tronează *valoarea integrativă fundamentală*²⁰⁰ *mântuirea*. Dacă nu avem în vedere idealul de viață al

¹⁹⁸ „Iubește pe Domnul Dumnezeuul tău, cu toată inima ta, cu tot cugetul tău...înseamnă că nimic din ceea ce simți și din ceea ce gândești să nu fie îndreptat în altă parte decât înspre Dumnezeu: toată inima și tot cugetul tău să fie orientate asupra lui Dumnezeu, adică să trăiești într-un fel atitudinea ecstatică în fața lui Dumnezeu care nu te lasă să mai știi dacă mai există altceva decât El...aceasta e caracteristica iubirii: iubirea confiscă. Iubirea confiscă în adevăr și face să vezi tot ceea ce există printr-un anumit unghi: tot ce există este subsumat obiectului iubirii tale, nu trăiești decât în funcție de această iubire...asta înseamnă că ești identificat cu obiectul care este înaintea ta. Această identificare este în același timp *trăire, transformărio amoris*, trăirea obiectului care este înaintea ta: îl trăiești în așa fel încât...*ai posibilitatea ca ceea ce ai trăit atunci să dai în formule conceptuale: și orice trăire traductibilă în forme conceptuale este cunoaștere*. Prin urmare, identificarea cu Dumnezeu prin ajutorul iubirii este cunoașterea lui Dumnezeu. Cf. Nae Ionescu, *Iubirea, act de cunoaștere*, în *Teologia. Integrala publicisticii religioase*, Sibiu, Editura Deisis, 2003, p. 46

¹⁹⁹ Riguros vorbind ideea sanctificării vieții este prezentă în mai toate religiile omului arhaic. A se vedea, Mircea Eliade, *Sacral și profanul*, București, Editura Humanitas, 1995, Cap. IV, *Existența umană și viața sanctificată*, 140-186. Eliade subliniază de mai multe ori că pentru omul religios existența este deschisă către cosmos. Totdeauna viața este trăită pe două planuri: ea se desfășoară ca existență umană individuală dar participând în același timp și la o viață transumană, cerească, divină.

²⁰⁰ „Valorile religioase sunt integrative. Ele integrează, unifică, constituie într-un tot solidar și coerent toate valorile cuprinse de conștiința omului. Prin valorile religioase se înalță arcul de boltă care unește valorile cele mai îndepărtate, adună și adăpostește pe cele mai variate. Un individ poate cuprinde diferite valori, pe cele mai

omului medieval, respectiv *dobândirea mântuirii*, în calitatea de scop suprem și criteriu de evaluare a tuturor celorlalte acțiuni umane, atunci Evul Mediu pare o rătăcire de o mie de ani a omului european. Pentru creștin, toate energiile lui sunt îndreptate către acest scop suprem dobândirea mântuirii. Cum poate fi dobândită mântuirea? Cum pot comunica cele două lumi, lumea divină și lumea omenească? Sunt întrebările majore pe care trebuie să le avem în vedere ori de câte ori vorbim despre omul creștin. Prin raportare la scopul mântuirii, vorbirea despre artă și frumos pentru omul medieval se situează, firește, pe un plan secundar.

Dacă pentru etica greacă virtuțile cardinale erau, cum s-a putut remarca, înțelepciunea, curajul, temperanța, dreptatea, pentru lumea creștină virtuțile cardinale (virtuți teologale) sunt: credința (în Dumnezeu), speranța în mântuirea sufletului, iubirea pentru Dumnezeu și aproape. Omul creștin, în drumul său pentru dobândirea mântuirii, a vieții veșnice, trebuie să cucerească și să cultive virtuțile înfrânării. Virtute înseamnă putere, tărie sufletească, biruință asupra răului. Pentru creștin aceste virtuți ce trebuie atinse prin faptă sunt: dreptatea, înțelepciunea, bărbăția, cumpătarea, smerenia, mila, iertarea, pacea, bunătatea, blândețea și cununa tuturor virtuților: sfințenia. Subtilitățile trăirii și gândirii omului creștin sunt de-a dreptul impresionante. Cine parcurge, de pildă, fie și parțial vocabularul creștin al celor douăsprezece volume ale textelor filocalice²⁰¹, va fi surprins de diversitatea și profunzimea scrutării trăirilor creștine și raportarea acestora la universul specific de valori²⁰². Demn de

multe din ele, dar legătura lor unificatoare va lipsi, atâta timp cât valoarea religioasă nu li se adaugă”; cf. Tudor Vianu, *Filozofia culturii și teoria valorilor*, Editura Nemira, 1998, p. 117.

²⁰¹ Filocalia (iubire de frumusețe care este totodată și bunătate), este o mare colecție de scrieri ascetice și mistice răsăritene, alcătuite de Sfinții Părinți și scriitorii bisericești între veacul al IV-lea și al XIV-lea. Lucrarea a fost tradusă integral în limba română de părintele Dumitru Stăniloae și a apărut la mai multe edituri între care și Humanitas. Cele douăsprezece volume ale Filocaliei pot fi achiziționate și de pe Internet de la adresa: www.filocalia.ro.

²⁰² A se vedea de pildă Ioan Damaschin, *Cuvânt minunat și de suflet folositor, în Filocalia sfințelor nevoițe ale desăvârșirii*, vol. IV, Editura Humanitas, 2005, „Trebuie să se știe că omul fiind îndoit, adică constând din suflet și din trup, îndoite are și simțurile și virtuțile acestora. Și cinci sunt ale sufletului și cinci ale trupului. Simțurile sufletești, pe care înțelepții le numesc și puteri, sunt acestea: mințea, cugetarea, părerea, închipuirea și simțirea; iar cele trupești: vederea, mirosul, auzul, gustul și pipăitul. Din această pricină îndoite sunt și virtuțile lor; îndoite și păcatele. Încât e cu trebuință ca tot omul să știe limpede câte sunt virtuțile sufletești și câte cele trupești; și care sunt, iarăși, patimile sufletești și care cele trupești. Virtuți sufletești zicem că sunt mai întâi aceste patru cele mai generale, care sunt: bărbăția, prudența, cumpătarea și dreptatea. Din acestea se nasc virtuțile sufletești: credința, nădejdea, dragostea, rugăciunea, smerenia, blândețea, îndelunga răbdare, suferirea răului, bunătatea, nemânieria, cunoștința dumnezeiască, neiuțimea, simplitatea, netulburarea, neînfumurarea, nemândria, nepizmuirea, nevicienia, ne iubirea de argint, compătimirea, milostenia, generozitatea, neîntristarea, străpungerea inimii, sfiala, evlavia, dorința bunurilor viitoare, dorul după Împărăția lui Dumnezeu, poftirea înfierii. Iar virtuți trupești, mai bine zis unelte ale virtuților, care se nasc într-o cunoștință și după Dumnezeu și duc pe om afară de orice fătărie și dorință de a plăcea oamenilor, la înaintarea în smerenie și nepătimire, sunt acestea: înfrânarea, postea, postul, foametea, setea, privegherea, starea de toată noaptea, plecarea deasă a genunchilor, neîmbierea, mulțumirea cu o singură haină, mâncarea uscată, mâncarea târzie, mâncarea puțină, băutura de apă, culcarea pe pământ, sărăcia, neaverea, austeritatea, neîmpodobirea, ne iubirea de sine, singurătatea, liniștea, neșirirea din casă, lipsă, mulțumirea cu ce ai, tăcerea, procurarea celor de trebuință prin lucrul mâinilor, toată reaua pătimire și nevoița trupească și alte asemenea. Toate acestea sunt cât se poate de necesare și de folositoare când trupul e sănătos și tulburat de patimi trupești. Iar dacă e neputincios și cu ajutorul lui Dumnezeu a biruit acestea, nu sunt așa de

reținut este, mai ales pentru spiritualitatea creștin ortodoxă, și faptul că filosofia păgână este înlocuită cu filocalia. Prin urmare, iubirea de înțelepciune este înlocuită cu iubirea de frumos, cunoașterea profană cu cea revelată, cunoașterea prin mijloace proprii cu cunoașterea prin ajutor divin, semeția cu smerenia, atingerea înțelepciunii cu mântuirea.

Trebuie reținut, totodată, că învățătura creștină este o mărturisire a celor care *trăiesc* credința cu toată ființa lor. Aceste valori sunt experiențe *trăite* nu doar *idei* ce numesc calități ori defecte caracteriale.

Prin urmare, cele două adverbe *Dincolo versus Aici*, ce despică universul creștin în dihotomii logice, ireconciliabile rațional, sunt *simțite împreună* prin credință, iubire și *speranță* în viața veșnică, în mântuirea sufletului. În alte cuvinte, ceea ce *desparte* gândirea *unifică* trăirea și, prin urmare, *universurile paralele* lumii corespunzătoare adverbilor *Dincolo versus Aici*, pot comunica între ele. Numai că trăirea sufletească²⁰³ a dihotomiilor respinse de logica internă a gândirii a creat cu timpul în omul creștin stări de tensiune interioară, semn că simțirea și gândirea noastră nu pot fi într-un conflict perpetuu. Așa se explică, în parte, de ce

necesare, întrucât sfânta smerenie și rugăciune întregesc toate. Dar acum trebuie să vorbim și despre păcatele sufletești și trupești, adică despre patimi. Patimi sufletești sunt acestea: uitarea, nepăsarea și neștiința. Când ochiul sufletului, sau mintea, e întunecat de acestea trei, e luat apoi în stăpânire de toate patimile care sunt acestea: neevlavia, credința strâmbă sau toată erezia, blasfemia, iușimea, mânia, amărăciunea, înfurierea năpraznică, ura de oameni, pomenirea răului, vorbirea de rău, osândirea, întristarea fără temei, frica, lașitatea, cearta, rivalitatea, pizma, slava deșartă, mândria, fătărnicia, minciuna, necredința, zgârcenia, iubirea de materie, împătimirea, afecțiunea pentru cele pământești, trândăvia, micimea, de suflet, nemulțumirea, cârtirea, înfumurarea, părerea de sine, trufia, îngâmfarea, iubirea de stăpânire, dorința de a plăcea oamenilor, viclenia, nerușinarea, nesimțirea, lingușirea, înșelăciunea, ironia, duplicitatea, învoirea cu păcatele părții pătimase și gândirea deasă la ele, răstăcirea gândurilor, iubirea de sine, care e maica și rădăcina tuturor relelor, iubirea de argint, reaua năravire și răutatea. Iar patimi trupești sunt: lăcomia pântecelui, nesăturarea, desfătarea, beția, mâncarea pe ascuns, iubirea de plăceri felurite, curvia, preacurvia, desfrâul, necurăția, amestecarea sângelui (incestul), stricarea pruncilor, împreunarea cu dobitoacele, poftele rele și toate patimile urâte și potrivnice firii, furtul, jefuirea celor sfinte (sacrilegiul), hoția, uciderea, orice moleșie trupească și bucurie de voile trupului mai ales când trupul e sănătos, ghicirile, descântecele, farmecele, prezicerile, iubirea de podoabe, ușurătatea, moliciunile, înfrumusețările, vopsirea feței, pierderea vremii, umblarea fără rost, jocurile de noroc, reaua și pătimășa întrebuițare a lucrurilor dulci ale lumii, viața iubitoare de trup, care, îngroșând mintea, o face pământească și dobitocească și nu o lasă niciodată să tindă spre Dumnezeu și spre lucrarea virtuților. Iar rădăcinile tuturor patimilor acestora și, cum ar zice cineva, cele dintâi pricini ale lor sunt: iubirea de plăcere, iubirea de slavă și iubirea de argint, din care se naște tot răul”, p. 183-185.

²⁰³ Să reținem că apariția creștinismului s-a constituit ca un fapt de existență. Or, ceea ce există se afirmă nu se demonstrează. Creștinismul nu este, cum am spune noi astăzi, un ONG, ci un mod de a fi al unei colectivități extrem de solidare care au cucerit apoi, în mod „natural”, sufletele și mințile altor oameni. „În Noul Testament nu se găsește expus un plan de a constitui *creștinismul* ca o „societate creștină”, paralela sau suprapusa statului, nici ca un sistem filosofic sau religios particular. Comunitatea *creștina* apare ca „ekklesia tou Theou”, adunarea celor chemați de Dumnezeu, uniți prin aceeași credință, iubire și nădejde, în care și prin care Dumnezeu cel viu pătrunde în viața reală a oamenilor pentru a-i strămuta într-o alta ordine de existență. Biserica își are originea în inițiativa și chemarea lui Dumnezeu și nu se inventează, nu se creează ca o asociație publică voluntară. Desigur, aceasta implica o structură, liturgică și sacramentală, care este dată în faptele lui Dumnezeu în istorie, începând cu întruparea, moartea și învierea Fiului Sau și culminând cu trimiterea Duhului Sau cel Sfânt în lume la Cincizecime. De aceea, de la început, nu orice adunare de credincioși sau întrunire culturală se numea biserică. Astfel, comunitatea *creștina* apare în istorie ca având o identitate unică, zidită după modelul pe care Iisus Hristos însuși l-a instituit. Aceasta este marea surpriza istorică pe care a creat-o „acest neam omenesc”, care duce un nou mod de viață, necunoscut înainte. Cf. Pr. Prof. Dr. Ion Bria, „Dicționar de Teologie Ortodoxă”, EIBMBOR, 1981, pag. 115-118, în www.crestinism-ortodox.ro.

învățații creștini au încercat să-și reprezinte într-un mod *coerent* (necontradictoriu) această stare de tensiune dintre simțământ și gândire și de ce problema *intervalului* dintre *Dincolo* și *Aici*, a dominat reflecția creștină timp de un mileniu²⁰⁴.

Toate zbaterile omului medieval, inclusiv cele care țin de artă și frumos, sunt legate de obsesia *intervalului*, de încercarea de conciliere a celor două regimuri ontologice - *radical* distincte - corespunzătoare adverbilor *Dincolo versus Aici*.

Dacă ar fi să traducem în termeni omenești, tensiunea internă a problematicii *intervalului* putea fi formulată astfel: cum se poate armoniza ceea ce este respins în ordine rațională, dar acceptat în ordine sufletească?

Revenind, natura *intervalului* – a „spațiului” situat între cele două regimuri ontologice radical distincte a obsedat, încă de la Aureliu Augustin, mintea reflexivă a omului medieval, constrâns să pună în corespondență ceea ce în principiu este incompatibil. Ca urmare a meditației asupra *intervalului* spațial și temporal ce stă între cele două lumi, au apărut în reflecția medievală teoria celor două cetăți ale lui Augustin²⁰⁵, ideea istoriei și umanității (decăzute), teoria treptelor de existență, problematica incompatibilității celor două instrumente ale cunoașterii - credința (revelația, iubirea, mistica) și rațiunea omenească limitată și, desigur, speculațiile angelologice²⁰⁶ etc. chestiuni la care vom face referiri mai ample atunci când vom discuta raportul dintre frumosul divin și frumosul sensibil.

Ei bine, în acest context al *Weltanschauung*-ului creștin, respectiv în interiorul problematicii ontologice a *intervalului*, trebuie să plasăm vorbirea despre artă și frumos în Evul Mediu, o preocupare teoretică majoră pentru înțelegerea condiției intelectuale a omului european.

²⁰⁴ Tensiunea dintre *Dincolo versus Aici* își are izvorul în dubla origine a *Weltanschauung*-ului creștin: tradiția greco-latină și tradiția iudaică. În tradiția iudaică lumea divină (*Dincolo*) este desemnată cu terenul de Împărăție. În Evanghelia după Matei se folosește de 51 de ori cuvântul grecesc *basileia*, care poate fi tradus prin „împărăție”. „Împărăția lui Dumnezeu”, „împărăția cerurilor”, „împărăția Tatălui”, sau „împărăție” denotă, toate, o conceptualizare de tip iudaic”. Vezi, Oscar Cullmann, *Noul Testament*, București, Editura Humanitas, p. 41.

²⁰⁵ „Două iubiri s-au întrupat așadar în două cetăți, iubirea de sine până la disprețul de Dumnezeu în cetatea pământească; iubirea față de Domnul până la disprețul față de sine – în cetatea Domnului. Una își găsește slava în ea însăși, cealaltă și-o află în Dumnezeu. Una cere să fie slăvită de oameni, cealaltă își află cea mai neprețuită slavă în Dumnezeu ca martor al conștiinței...În inima cetății Domnului, singura înțelepciune este credința, casre dă temei închinării la adevăratul Dumnezeu și îi asigură răsplata alături de sfinți, acolo unde oamenii stau în preajma îngerilor”. Sfântul Augustin, *La cité de Dieu*, Seul, vol. 2, cartea a XIV-a, p. 191, apud, Jacqueline Russ, *Op. cit.* p. 64.

²⁰⁶ A se vedea, Andrei Pleșu, *Despre îngeri*, București, Editura Humanitas, 2003, în mod special, capitolul: *Îngerii. Elemente pentru o teorie a proximității*, p. 253-280.

3. Simbolul - dialectica dintre văzut și nevăzut

Cum spuneam, *Weltanschauung*-ul creștin, al cărui ax este creația divină *ex nihilo*, aduce cu sine o noutate majoră în lumea antichității târzii. Este vorba despre *instituirea credinței ca principiu al cunoașterii*, principiu din care decurg toate celelalte facultăți umane cognitive: intuiția, intelectul, rațiunea. Căci, având o origine divină, numai credința poate face legătura între cele două cupluri de contrarii ireconciliabile în planul gândirii logice: *Dincolo versus Aici*.

Pentru creștini, credința este un dar al lui Dumnezeu, o virtute supranaturală revărsată de Dumnezeu în om, este ajutorul *din afară* dat omului pentru *a putea înțelege mesajul* divinității. Prin urmare, pe temeiul credinței, *pe ajutorul divin*, *pe revelație*²⁰⁷, se clădește toată învățătura creștină, căci Dumnezeu nu poate fi cunoscut de om *numai* prin propriile sale puteri. „Pe Dumnezeu nimeni nu l-a văzut vreodată; Fiul cel Unul-Născut, care este în sânul Tatălui, Acela l-a făcut cunoscut” (Ioan: 1: 18). Omul nu poate să creadă în Isus Cristos fără a se împărtăși din Duhul lui. Duhul Sfânt e acela care revelează oamenilor cine este Isus. Căci «nimeni nu poate spune: "Isus este Domn", decât sub acțiunea Duhului Sfânt» (1 Cor 12, 3). «Duhul cercetează toate, chiar și adâncurile lui Dumnezeu. (...) Nimeni nu cunoaște cele ale lui Dumnezeu decât Duhul lui Dumnezeu» (1 Cor 2, 10-11). Numai Dumnezeu îl cunoaște în întregime pe Dumnezeu. Noi credem *în* Duhul Sfânt pentru că este Dumnezeu.

Așadar, credința este precondiția cunoașterii și astfel ne putem explica de ce toți creștinii împărtășesc spusele lui Aureliu Augustin: *cred pentru a putea înțelege*²⁰⁸. Actul cunoașterii este întemeiat pe credință, deci pe un temei divin, *exterior*, logicii interne a minții omenești. Altfel spus, prin ideea de supremație a credinței, creștinismul a adus în prim plan cunoașterea prin credință, o *cunoașterea simbolică*²⁰⁹ pe care o opune cunoașterii raționale,

²⁰⁷ Revelația în religia creștină desemnează relația credinciosului cu Dumnezeu instituită de Dumnezeu însuși. Cu alte cuvinte, revelația este o cunoaștere supranaturală ce-și are izvorul în libertatea absolut gratuită a lui Dumnezeu de se comunica pe sine. De aceea revelația este presupuziția absolută a gândirii teologice și ea întemeiază orice act de cunoaștere uman. Vezi, *Enciclopedia de filosofie și științe umane*, Ed. cit. p. 933.

²⁰⁸ „Rațiunea nu are, pentru Augustin, o natură simplă și unică, ci mai curând una dublă și separată. Omul a fost creat după imaginea lui Dumnezeu; în stadiul inițial, în care ieșit din mâinile lui Dumnezeu, el era egal cu arhetipul său. Dar această stare a fost pierdută cu totul prin căderea lui Adam. De atunci, întreaga putere originară a rațiunii a fost întunecată. Iar rațiunea singură, prin sine însăși li propriile-i facultăți nu poate găsi niciodată drumul îndărăt...Dacă o astfel de îndreptare e posibilă vreodată, ea se poate înfăptui numai prin ajutor supranatural, prin puterea grației divine. Nici Toma d'Aquino, discipolul lui Aristotel, care s-a întors la izvoarele gândirii grecești, nu a îndrăznit să de abată de la această dogmă fundamentală....Am ajuns aici la o răsturnare completă a tuturor valorilor afirmate de către filosofia greacă”, Cf. Ernest Cassirer, *Eseu despre om. O introducere în filosofia culturii umane*, București, Editura Humanitas, 1994, p. 23.

²⁰⁹ Când vorbim despre „cunoaștere simbolică” în sens creștin, medieval, facem abstracție de înțelesurile filosofiei simbolice a lui Ernest Cassirer, care pleacă de la premisa că omul trebuie văzut nu ca *animal rațional*, ci ca *animal symbolicum*. În viziunea lui Cassirer omul nu trăiește într-un univers pur fizic ci în unul simbolic. „Limbajul, mitul, arta și religia sunt părți ale acestui univers. Ele sunt firele diferite care țes rețeaua simbolică, țesătura încălțită a experienței umane. Întregul progres uman în gândire și experiență speculează asupra acestei

discursive. Cunoașterea simbolică, adică cunoașterea *semnelor prezenței divinității*, obținută cu *ajutor divin* prin faptul credinței, este considerată, pe bună dreptate, superioară cunoașterii raționale obținute discursiv²¹⁰.

În concluzie, numai dacă avem în vedere această premisă a supremației credinței și a cunoașterii simbolice, vom avea și posibilitatea de a înțelege *din interior*, configurația stilistică a culturii creștine, inclusiv vorbirea despre artă și frumos, care a făcut din alegorie și simbol principale mijloace de expresie. Pe scurt, *Weltanschauung*-ul creștin, prin misterul total pe care-l instituie ideea creației divine *ex nihilo* și, corelativ, prin ideea *harului*, a cunoașterii prin credință, face din simbol instrument privilegiat în cunoaștere. Prin intermediul simbolului mintea omenească poate „vorbi” *despre* ceea ce este *Dincolo*, iar prin *analogie* își poate chiar *reprezenta* acea lume. Întreaga lume creștină este dominată de lumea simbolului și simbolisticii²¹¹.

rețele și o întărește...În loc să aibă de a face cu lucrurile înseși, omul conversează, într-un sens, în mod constant cu sine însuși. El s-a închis în așa fel în forme lingvistice, imagini artistice, simboluri mitice sau rituri religioase încât el nu poate vedea sau cunoaște nimic decât prin intermediul acestui mediu artificial”, Ernest Cassirer, *Eseu despre om*, Ed. cit. p. 43-44.

²¹⁰ Prin cunoaștere discursivă se înțelege cunoașterea rezultată din aplicarea principiilor logice ale gândirii la mecanismele ei interne de funcționare. Această cunoaștere se realizează prin o serie de operații logice ce presupune elaborarea de noțiuni și definiții, conectarea acestora în sisteme de judecăți (propoziții cognitive) și formarea de raționamente prin conexarea mai multor judecăți. Cunoașterea rațională se împlinește în teorii, adică în ansambluri de raționamente despre diverse domenii de fapte. Această ideea a supremației credinței în față rațiunii dar și a rolului rațiunii în cunoaștere este exprimată în filosofică catolică a lui Thoma d’Aquino, preocupat de în atingerea acelei stări de conștiință în care rațiunea și credința pot coabita în stare de armonie. Thoma apără adevărul religiei creștine întărind o distincție capitală pe care și astăzi o regăsim în varianta catolică a creștinismului: distincția dintre teologia revelată și teologia naturală (sau filosofia), respectiv distincția între credință și rațiune. Credința și rațiunea sunt în armonie, susține Thoma, respectiv teologia revelată și cea rațională, întrucât ele reprezintă două poziționări complementare ale minții noastre spre a accede la adevăr. Credința și teologia revelată reprezintă chipul omenesc prin care ființa noastră poate accede la adevărurile divine. Aceste adevăruri depășesc puterea noastră de înțelegere și trebuie, prin urmare, acceptate ca atare. Adevărul dogmelor creștine este suprauman și transindividual. Expresia materială a acestui adevăr o recunoaștem în textele sacre. Credința și adevărurile obținute prin credință nu pot fi supuse îndoielii noastre, chiar dacă formularea lor este ilogică pentru noi. Chiar dacă, de pildă, transsubstanțierea, adică prezența trupului și a sângelui lui Iisus Hristos în hrana noastră sau în vinul pe care îl bem, nu poate fi explicată prin mijloace omenești, nu este un motiv ca noi să-I contestăm adevărul.

Pe de altă parte, mintea omenească are posibilitatea, până la un anumit punct, să argumenteze, să așeze pe principii raționale omenești, adevărurile obținute prin credință. Prin urmare, teologia rațională (filosofia) poate să traducă în limbajul înțelegerii noastre adevărurile supraumane. Armonia dintre rațiune și credință poate fi menținută dacă și numai dacă se aplică următorul principiu metodologic: în cazul în care rațiunea intră în conflict cu credința, ea trebuie să cedeze în favoarea credinței, pentru că ceea ce nu poate ea să înțeleagă este de natură divină. (Pe larg, Bertrand Russel, *Istoria filosofiei occidentale*, București, Editura Humanita, vol. I, cap. XIII, *Sfântul Toma d’Aquino*, p. 467-490)

²¹¹ Este interesant de știu că puterea simbolului este folosită pentru traducerea principiile credinței chiar din zorii creștinismul. Acesta a apelat, în contextul persecuțiilor de tot felul, din prudență, la simboluri cum ar pestele, cocosul, fenixul, mielul, vița de vie. În mai multe catacombe chipul Mântuitorului, de pildă, este ascuns în spatele imaginii unui pește.

Dar ce este simbolul ²¹²? Interesant de știut este că termenul „simbol” vine de la grecescul *symbolon* (verbul *symbollein* – a pune împreună) care însemna obiect tăiat în două care servea drept semn de recunoaștere. *Symbolon* desemna în mediile orfice un fragment dintr-un vas de lut pe care fiecare dintre participanți îl lua cu el ca semn al întregului dispărut. Prin urmare, fragmentul *reprezenta* întregul care nu mai există ca atare (vasul de lut era spart), și în această calitate fragmentul conservă parțial ceea ce a fost cândva. Simbolul, așadar, posedă un *înțeles* (semnificație) prin faptul că trimite (denotă) la ceva ce nu este el, ca fragment. Simplu spus, fragmentul „spune” ceva despre „altceva”. Simbolurile sunt semne cu dublu sens. Pe de o parte, simbolul este ceva care ține de ceea ce este fenomenal, *ceea ce se arată* (corporal, material, fizic etc.) și ceea ce este *ascuns* (figurat, existențial, ontologic). În concluzie, simbolul este purtător de sensuri multiple, de plurivocități și analogii²¹³. În fond, nu există artă care să nu fie de esență simbolică, fapt de care era pe deplin conștient chiar Platon. Respingerea *mimesis*-ului din cetatea ideală este realizată de pe platforma unor preferințe estetice ce se îndreptau spre arta simbolică a egiptenilor²¹⁴.

Cum se poate remarca cu ușurință, simbolul „reproduce” în ființa sa dihotomia *Dincolo versus Aici*. Ambii termeni contradictorii se regăsesc deopotrivă în natura sa. Pe de o parte, ideea de simbol presupune existența unor elemente specifice lumii de *Aici*, adică un *semn* (lat. *signum*), un *element corporal* (element material, gestual, grafic, fonetic, plastic etc.) o entitate (individualitate) determinabilă cu ajutorul *simțurilor*, ceva concret dispus în spațiu și timp ce posedă caracteristici și proprietăți *fizice* etc. Pe de altă parte, în ideea de simbol se presupune prezența *înțelesului*, a elementului spiritual caracteristic lumii lui *Dincolo*. Semnul întreține astfel o relație de la efect la cauza pentru care el este *un semn a ceva* ce există cu adevărat. Cum mai spuneam, termenul de „existență”, desemnează doar ceea ce este spiritual,

²¹² „Aria semantică a termenului de simbol se întinde la figurativitatea și concretețea proprii unei imagini semnificative până la convenționalitatea și vidul intuitiv care prezidează lumea cifrelor și literelor sau semnelor operatorii. Cuvântul „simbol” poate suscita în mintea fiecăruia o analogie emblematică, un fragment de realitate mitică sau un semn grafic care evocă un sunet, o mărime, o operație sau o relație. De la artă și religie până la chimie, lingvistică, logică-matematică, „simbolul” subîntinde o realitate care este aceeași în virtutea unei singulare însușiri: substituirea”. Cf. Gabriel Liiceanu, *Om și simbol. Interpretări ale simbolului în teoria arte și filosofia culturii*, București, Editura Humanitas, 2005, p. 12.

²¹³ „De la început cunoașterea simbolică definită triplu, ca gândire totdeauna indirectă, ca prezență figurată a transcendenței și ca înțelegere epifanică, apare la antipodul...cunoașterii (*savoir*), așa cum este ea instituită de zece secole încoace în Occident”. Cf. Gilbert Durand, *Aventurile imaginii. Imaginația simbolică. Imaginarul*, București, Editura Nemira, 1999, p. 27.

²¹⁴ A se vedea și <http://www.ortho-logia.com> care prezintă pe lângă o serie de incursiuni filologice referitoare la istoria cuvântului „simbol” și o analiză competentă a relației dintre simbol și icoane.

ceea ce nu are existență concretă. Pentru creștin, lucrurile corporale fiind vremelnice, *nu există*²¹⁵, ele sunt *semne* pentru ceea ce există cu adevărat, Dumnezeu.

Elementele materiale ale lumii dar și cele produse de om, artefactele, inclusiv cuvintele ori semnele iconice, sunt *simboluri mandatare* ale divinității sunt *arătări* ale sale, ale căror înțelesuri pot fi descifrate *numai*, prin credință, cu *ajutor* divin.

Simbolul *substituie* o realitate cu o altă realitate, fiind un „purător de cuvânt” al realității substituite în condițiile în care el se prezintă și pe sine. O icoană, de pildă, este un substitut al divinității, o prezintă, o reprezintă, transmite un mesaj despre *felul* în care există divinitatea și, în același timp, se prezintă și pe sine ca obiect făcut, ca artefact.

Problematica teoretică ce a pus-o simbolistica creștină în fața minții umane este foarte dificilă, căci *Dumnezeu s-a arătat oamenilor prin ceea ce nu este el*²¹⁶. Prin urmare, actul interpretării semnelor divine urmează un cerc vicios, numit mai târziu „cercul hermeneutic” ce constă într-un proces de înțelegere a ceva ce este mai dinainte înțeles (preînțeles). Cu alte cuvinte, premisele interpretării sunt fondate deja pe niște concluzii, în timp ce concluziile sunt văzute la rândul lor ca premise. Simplu spus, noi ajungem la adevărul textului biblic pe care noi *deja* îl credem ca adevărat. Interpretarea confirmă ca adevărat ceva despre care noi *deja* știam că este adevărat. Firește că întrebarea ce se impune este următoare: în ce constă atunci relevanța interpretării? Răspunsul creștin în această privință este următorul: credinciosul știe ce este adevărul pentru că el este un adevăr de credință. Adică ceea ce este obținut prin har divin. Numai că postularea existenței adevărului, nu înseamnă și *trăirea* lui în suflet și, totodată, *înțelegerea* lui, adică legarea adevărului divin cu *conținuturi* și *stări ale conștiinței omenești*. În acest caz, circularitatea interpretării generează o varietate multiplă de înțelesuri de cele mai multe ori, în ordinea logicii umane, reciproc contradictorii, dar echivalente ca adevăr prin actul mărturisit al credinței.

²¹⁵ Trebuie spus că una dintre marile supoziții ale gândirii europene necontestate până la mijlocul secolului al XIX-lea, este aceea ce *plenitudinii ființei* lumii. Ideea raționalității lumii și a perfecțiunii ființei divine a traversat lumea europeană încă din momentul ei grecesc. În conformitate cu acest principiu, trebuie să vorbim despre „grade” de existență și de perfecțiune. Dumnezeu se confundă cu existența autentică. Celelalte moduri de a fi sunt plasate în diverse ierarhii ale existenței. Vezi, Arthur O. Lovejoy, Marele lanț al Ființei. *Istoria ideii de plenitudine de la Platon la Schelling*. București, Editura Humanitas, 1997.

²¹⁶ Cf. Pr. Prof. Dumitru Abrudan, <http://holytrinity-la.org/rom> „Sărbătorirea Botezului Domnului se mai numește cu un termen grecesc și *epifanie* adică "Arătarea Domnului". Pe buna dreptate i s-a dat acest nume, pentru ca acum Domnul se arată prima dată în public, gata de a îndeplini misiunea pentru care a fost trimis de către Tatăl. Vazându-L Ioan, cel care boteza, în Iordan, pe toți cei ce veneau din Ierusalim și din toată Iudea, L-a vestit și el și L-a arătat lumii ca fiind "Mielul lui Dumnezeu ce ridică păcatele lumii" (In.1,29). Dar, la Boboteaza, nu numai Fiul cel Unul Născut s-a arătat, ci și celelalte două Persoane treimice și-au dezvăluit în chip deslușit existența. "Deschiderea cerului" de care ne vorbește Sfânta Evanghelie (Mt.3,17) tocmai lucrul acesta îl sugerează, anume ca taina cea mai presus de minte și de cuvânt a Treimii devine acum cunoscută, bineînțeles atât cât este cu putință creaturii sa o cunoască”. A se vedea și Antoaneta Olteanu, *Calendarele poporului român*, București, Editura Paideia, 2001, p. 38-40.

Prin simbol, ceea ce este spiritual, abstract, invizibil ceea ce aparține lumii lui *Dincolo* poate fi „vizualizat” în timp ce lucrurile concrete, individuale (naturale sau artefacte) aparținând lumii lui *Aici*, transcend vizibilul, sunt semene ale lui *Dincolo*. Se creează astfel o lume a *corespondențelor* între cele două lumi radical diferite ce nu pot comunica nemijlocit, corespondențe mediate, cum spuneam, de simbol.

Dincolo și *Aici*, cele două vocabule ale binomului creștin sunt puse în corespondență prin simbolurile *revelației* și *întropării*²¹⁷, „coborârea” lui *Dincolo* către *Aici* și a *îndumnezeirii*, „ridicarea” lui *Aici* către *Dincolo*. Conștiința creștină simbolică, având la dispoziție numai *mijloace indirecte de cunoaștere*, vede în lumea de *Aici* semne pentru lumea de *Dincolo*. Lumea de *Aici* ține locul literelor alfabetului pe care le combinăm pentru a forma cuvinte pentru a înțelege lumea lui *Dincolo*²¹⁸. Astfel, „omul medieval trăia într-o lume populată de semnificații, trimiteri, suprasensuri, manifestări ale lui Dumnezeu în lucruri, într-o natura care vorbea neîncetat un limbaj heraldic, în care un leu nu era doar un leu, un hipogrif era tot atât de real ca un leu pentru ca la fel ca acesta era un semn...al unui adevăr superior. Este o viziune simbolico-alegorica asupra universului²¹⁹”

Desigur, că între simbol și alegorie²²⁰ (figură de stil ce presupune utilizarea unui șir de comparații, metafore și personificări) există o serie de distincții²²¹ pe care orice tratat de

²¹⁷ Problema Întropării, numită de Sfântul Pavel, un scandal și o nebunie, nu are echivalent în sursele originare ale creștinismului și nici nu este de găsit într-o altă religie. Iisus face legătura între Dumnezeu și om pentru că este mediator „deoarece este Dumnezeu-om. Poartă în Sine tot universul intim al divinității, tot Misterul trinitar și totodată misterul vieții în timp și în nemurire. Este cu adevărat om. În El divinul nu se confundă cu umanul. Rămâne ceva esențialmente divin”. A se vedea, Ioan Paul al II-lea, *Să trecem pragul speranței*, București, Editura Humanitas, 1995, p. 71.

²¹⁸ Despre mecanismele gândirii simbolice, a se vedea, Borella, Jean, *Criza symbolismului religios*, Iași, Editura Institutul European, 1995, p. 30-31.

²¹⁹ Umberto Eco, *Arta și frumosul în estetica medievală*, *Ed. cit.* p. p.67

²²⁰ „În Grecia, operația alegorică s-a numit mai întâi *hyponoia*, care prin opoziția cu discursul simplu, desemnează „conjectura” sau „bănuială”. *Hypo-noein* însemna a sesiza subînțelesul, semnificația pe care o acoperă un văl... a rosti altceva, a declara public (în *agora*) altceva decât ceea ce se spune...[...]. Pe de altă parte, ca figură de stil, alegoria a fost definită retoric...Quintilian o analizează ca pe o „metaforă continuă” care, prea obscură fiind, alunecă în enigmatic. Astfel, interpretativă sau expresivă, alegoria constă întotdeauna într-o semnificație potrivit celuilalt; iar în lumea greacă și latină rolul său nu era doar ornamental, ci și moral și cognitiv. Moral, pentru că permite corectarea, într-un sens pios sau rațional, a ceea ce era revoltător în mituri. Cognitiv, pentru că i se dă sarcina de a dezvălui o structură secretă a lumii, prin intermediul limbajului care o reflectă: stoicii îndeosebi, care înțeleg prin *intelligere* un *intus legere* (o „lectură înlăuntru”), au descris cunoașterea ca pe un fel de decriptare...[...]. În iudaism...alegoria presupune în același timp existența adevărului și și dovada absenței lui; omul devine alegorist tocmai pentru că este gonit din adevăr. Pentru creștinism, dimpotrivă, întruparea lui Dumnezeu este cea care guvernează alegoreza; ea apare posibilă și necesară tocmai pentru că divinul a devenit vizibil, în persoana lui Iisus Hristos: necesară pentru că a refuza alegoria înseamnă a refuza Verbul întrupat; și posibilă, pentru că dacă păcatul originar ne-a lipsit de adevăr, în schimb Întruparea – sau reiterarea ei euharistică – îl reintroduce în figuri, făcând să survină, după expresia admirabilă a lui Bernadino din Siena, „Creatorul în făptură, ne-închipuitul în chip, nerostitul în spunere, neexplicatul în vorbă, nevăzutul în viziune”. Coborârea lui Dumnezeu în lume permite omului o înălțare, al cărui mijloc îl reprezintă alegoria”. Pe larg, Yves Hersant, *Alegoria, în Spiritul Europei. Gusturi și maniere*, vol. 3, ed. coord de Antoine Compagnon și Jacques Seebacher, p. 24-26. A se vedea și Ioan Pânzaru, *Despre alegorie*, în „Studii și cercetări lingvistice”, Nr. 4, Anul XXXIX, 1988.

stilistică le face. Dar, dacă plecăm de la ideea că atât simbolul cât și alegoria apelează la analogie și substituție putem, pentru a înțelege mentalitatea medievală, să le vedem ca proceduri similare de punere în corespondență a lui *Dincolo* cu *Aici*. Faptul acesta ne va permite să vorbim despre o viziune simbolico-alegorică, așa cum procedează și Umberto Eco fără să fie nevoie ca la tot pasul să distingem între simbol și alegorie. Conștiința creștină vede peste tot semnele criptice, enigmatice, ale prezenței divinității în lume, iar obsesia ei majoră constă în încercarea de decriptare a mesajului acestora.

Ei bine, plecând de la aceste precizări teoretice, trebuie spus că vorbirea despre artă și frumos în Evul Mediu este profund marcată de gândirea simbolică plină de analogii a omului medieval, de viziunea simbolico-alegorică pe care o propune *Weltanschauung*-ul creștin.

În fapt, *cheia înțelegerii tuturor reprezentărilor teoretice inclusiv a esteticii medievale se află în structura dihotomică a Weltanschauung-ului creștin. Corespunzător dihotomiei Acolo versus Aici, toate reprezentările teoretice sunt cupluri de contrarii mediate, puse în corespondență, de simbol și alegorie.*

Faptul acesta devine cu atât mai evident dacă ne raportăm la reprezentarea teoretică cea mai răspândită a frumosului în lumea creștină: frumosul ca lumină.

II Teorii ale artei și frumosului în lumea medievală

1. Preliminarii. Caracteristici ale esteticii medievale.

Ca și în cazul vechii culturii grecești, nici în perioada creștină nu putem vorbi despre o estetică în sensul propriu al cuvântului. Cauza este aceeași. Și în lumea creștină arta și frumosul sunt gândite separat. Desigur, sunt și contexte în care frumosul este gândit ca un predicat al artei, dar faptul acesta nu contrazice ideea de bază a creștinismului: frumosul ca perfecțiune este un nume al ființei divine. Prin urmare, ca nume la ființei divine frumosul este, ca și la greci, un predicat universal, care se poate aplica oricărui obiect individual (ca prezență ori absență). Pentru Părinții bisericii (și ideea este transmisă cu consecvență timp de un mileniu) întreaga creație este frumoasă²²¹. Corespunzător dihotomiei *Weltanschauung*-ul medieval, *Acolo versus Aici*, frumosul are o dublă natură ontologică. Pe de o parte, fiind nume

²²¹ „Alegoria pleacă de la o idee (abstractă) pentru a ajunge la o figură, în timp ce simbolul este mai întâi și de la sine figură și, ca atare, sursă de idei între altele”, Cf. Gilbert Durand, București, Editura Nemira, 1999, *Aventurile imaginii. Imaginația simbolică. Imaginarul*, p. 17. A se vedea și *Tabelul nr. 1, Moduri de cunoaștere indirectă*, în celelele cărora autorul așează pe două coloane alegoria și simbolul pentru a se vizualiza cu mai multă ușurință diferențele și asemănările dintre cele două moduri de cunoaștere indirectă.

²²² Cuvântul grecesc care desemna această convingere era *pankalia*, într-o traducere liberă însemnând frumosul este prezent pretutindeni în lume.

al ființei divine, frumosul este o entitate metafizică, transcendentă ființei umane și poate fi cunoscut cu mijloacele credinței, în ordine umană, prin mistică. Pe de altă parte, lumea fiind o creație a lui Dumnezeu și purtând atributele acestei creații, frumosul este o entitate sensibilă, prin faptul că *toate* lucrurile sensibile, corporale ale lumii, în grade diferite, sunt *purtătoare* de frumusețe. Fiind de naturi distincte, frumosul metafizic și frumosul sensibil *nu pot comunica*. Frumosul metafizic este divin, incorporeal, spiritual, în timp ce frumosul sensibil este lumesc, legat de corporal, de materie. Chiar dacă nu este posibilă comunicarea, cele două forme de frumos pot fi puse însă, într-un mod *simbolic* (alegoric), în *corespondență* prin faptul că Dumnezeu s-a arătat oamenilor prin cea de-a doua parte a treimii sale, prin Iisus Hristos. *Întruparea* dă posibilitatea omului de a pune în corespondență cele două regimuri ontologice *Acolo versus Aici* și, respectiv, frumosul metafizic cu frumosul sensibil. Lumea lui *Aici* *corespunde* lumii lui *Dincolo*. Fiecare entitate își păstrează statutul, nu comunică, dar își corespund. Această distincție între cele două regimuri ale frumosului este un postulat derivat din atributele ființei divine între care ideea creației *ex nihilo* este primordială. În treacă fie spus, în baza acestor convingeri, distincția dintre frumosul natural și frumosul artistic era pentru omul medieval absurdă.

Pe de altă parte, nu putem vorbi despre o estetică medievală în sensul propriu al cuvântului și pentru faptul că nu avem de-a face cu o corelație sistematică între artă și frumos. Arta, văzută ca o plăcere provocată de lucrurile frumoase sufletului, este, nu de puține ori, considerată a fi nocivă. Motivul este simplu. Pentru creștin, scopul suprem al vieții terestre este mântuirea și nu dobândirea de plăceri lumești. Valorile trupului sunt respinse în numele valorilor spirituale, iar viața de pe pământ este un mijloc în dobândirea mântuirii. Așa se explică de ce interesul pentru artă este derivat, mijlocit, întrucât arta nu îndeplinește funcții soteriologice (legate de mântuire, de dobândirea vieții veșnice).

Prin urmare, vorbirea despre artă și frumos în Evul Mediu, nu a condus la o estetică sistematică, cât mai degrabă la o viziune abstractă despre lume, subordonată paradigmei creștine, în cuprinsul căreia frumosul și arta sunt componente din întreg. Vorbirea despre artă și frumos este *implicită* și are loc *numai* în contexte exterioare esteticii. Explicabil, desigur, pentru că Părinților bisericii creștine, cei care au fixat reperele fundamentale ale învățaturii, s-au referit la frumos sau la artă (în accepțiunea actuală) doar în măsura în care veneau în atingere cu anumite versetele biblice. Așa se face că estetica medievală, cea elaborată de Părinții bisericii, este un mod de a vorbi *nemijlocit* despre Dumnezeu și numai *în plan secund*, despre artă și frumos în accepția de astăzi a termenilor.

Medievalii nu privesc, așadar, arta și frumosul în natura lor originală și, prin urmare, nu putem vorbi despre estetică. Pe de altă parte, este tot atât de adevărat că medievalii discută foarte aprins natura acestor entități, frumosul și arta, și de aceea, pe urmele lui Umberto Eco, putem vorbi chiar de existența unor teorii estetice (desigur într-un sens slab), elaborate chiar și atunci când dominata intelectuală este religioasă²²³.

În esență, trebuie spus că fundamentele esteticii medievale se găsesc în Biblie și că orice discuție despre artă și frumos trimite la acest fundament. Faptul acesta, ce pare a simplifica înțelegerea vorbirii despre artă și frumos în Evul Mediu, complică *ad infinitum* reprezentările estetice întrucât mesajul biblic, creștin, cum se știe, este deschis *tuturor* interpretărilor. Biblia, unificând într-un *tot organic* cele două tradiții, greco-latină și iudaică și, apoi, pe acest fundament, preluând selectiv și influențele culturii și mentalității populațiilor germanice, a produs o *mutație intelectuală* în conștiința omului european²²⁴. Or, această unificare de tradiții *diferite* într-un *tot organic* implică producerea de *noi înțelesuri* cuvintelor fundamentale aparținând tradițiilor de *dinainte* de unificare. Aici, în eterogenitatea tradițiilor unificate și în polisemantismul cuvintelor fundamentale iudaice, grecești și latine, trebuie căutat izvorul inepuizabil de înțelesuri pe care Biblia îl aduce în lumea sensibilității și gândirii europene²²⁵. Faptul are o însemnătate capitală. *Weltanschauung-ul* creștin cuprinde cuvinte

²²³ Cf. Umberto Eco, *Op. cit.* „Vom considera drept teorie estetică orice discurs care, învederând o oarecare intenție sistematică și punând în joc concepte filosofice, se ocupă de fenomene care privesc frumosul, arta și condițiile de zămislire și de apreciere a operelor de artă, privesc raporturile dintre artă și alte activități și dintre artă și morală, privesc misiunea artistului, noțiunea de agreabil, ornamental, stil, privesc judecățile de gust, precum și critica acestor judecăți ca și teoria și practica interpretării textelor verbale și nonverbale, adică problema hermeneutică...”, p. 7.

²²⁴ „Civilizația noastră s-a născut din întâlnirea mai multor culturi, ale căror interpretări privind existența umană erau atât de diferite, încât o fost nevoie de o enormă răsturnare istorică, însoțită de o credință fanatică, pentru a realiza o sinteză durabilă. În această sinteză, materiale de origine diversă au suferit o reconvertire și o reinterpretare ce poartă urmele culturii dominante a timpului: cultura unui popor învins, grecii, reînsuflețită de un popor cuceritor, romanii”, Cf. Ioan Petru Culianu, *Eros și magie în Renaștere, 1484*, Iași, Editura Polirom, 2003, p. 29.

²²⁵ Polisemantismul ideii de frumos, de pildă, derivă între altele și din felul în care textul biblic, cu precădere Vechiul Testament, a cunoscut diverse variante de traducere. Cum se știe, Vechiul Testament a fost redactat în ebraică, pe durata a douăsprezece secole (se estimează că anul 1250 î. H. Este acela în care Moise a primit tablele Legii pe muntele Sinai). Istoria tragică a poporului evreu dus în captivitate de mai multe ori și, totodată, transformările limbii vii, au produs modificări substanțiale ale limbii ebraice vii. Astfel, în decursul secolelor limba ebraică a fost înlocuită cu dialectul aramaic (limba în care a vorbit Iisus Hristos). Pe de altă parte, evreii aflați în diaspora elenistică, cu precădere cei din Alexandria, și-au propus să traducă Vechiul Testament din ebraică pe care nu o mai vorbeau în limba cunoscută de ei, limba greacă. Astfel a luat naștere *Septuaginta*, după numele celor 72 de învățați evrei aduși din Palestina în Alexandria, locul în care s-a înfăptuit această traducere în secolul al III-lea î. H. *Septuaginta*, traducerea în limba greacă a Vechiului Testament, a dobândit o mare autoritate fiind folosit de Sfântul Pavel ca text de referință și de Sfinții care au evanghelizat atâtea populații antice. *Septuaginta* este considerat și astăzi textul revelat al Ortodoxiei. În secolul al IV-lea d. H., Sfântul Ieronim (Eusebius Sophronius Hieronymus, 347 - 420) traduce Vechiul Testament, parțial din *Septuaginta*, parțial după textul ebraic, în latină, versiune cunoscută sub numele de *Vulgata*. Această variantă este textul fundamental pentru biserica catolică. În paralel cu *Septuaginta* și *Vulgata*, Vechiul Testament redactat în ebraică a supraviețuit și a continuat să fie citit în sinagogă timp de mai multe secole. Între secolele VIII-X, d. H. s-a resimțit însă nevoia de o canonizare a acestui text, întrucât existau o serie de neînțelegeri între rabinii interpreți ai

fundamentale grecești, cuvinte fundamentale latine, cuvinte fundamentale iudaice dar investite cu *noi* înțelesuri²²⁶. Prin urmare, cuvintele fundamentale ale culturii (estetice) medievale au doar o înrudire nominală cu cuvintele fundamentale ale tradițiilor unificate. Simplu spus, chiar dacă în lumea creștină **numele** cuvintelor fundamentale care desemnează frumosul și arta, ori raporturile dintre etc. sunt aceleași, *înțelesurile* lor sunt *diferite*.

Din acest punct de vedere, estetica medievală nu trebuie văzută, așa cum se consideră deseori în mod superficial, ca un comentariu al esteticii grecești. Dimpotrivă. De pildă, chiar dacă teoriile grecești ale frumosului sunt preluate în totalitate, estetica medievală propune un *comentariu propriu și original* al lor și, dincolo de comentariu, pe baza acestora o serie de mari inovații conceptuale.

Revenind, atunci când vorbim despre estetica medievală, vorbim despre un discurs integrat comentariilor biblice. Cine parcurge textele estetice creștine cu scopul de a extrage o teorie coerentă despre artă și frumos, în felul în care procedăm noi astăzi, va fi cu siguranță dezamăgit. Diferența dintre realizările artistice de excepție ale lumii medievale și teoria estetică a acelor vremuri este șocantă. În alte cuvinte, capodoperele artistice nu sunt însoțite, în ordine explicativă, și de capodopere teoretice. Practica artistică a surclasat *total* înțelegerea teoretică specializată, un caz unic în istoria culturii europene. Faptul trebuie *înțeles* și nu

acestui text sacru. Neînțelegerile proveneau din faptul că limba ebraică fiind consonantică, înțelesul era stabilit de cititorul textului care intercala vocalele între consoanele din care era format un cuvânt sau altul. Or, ebraica veche, ca limbă vie, nu mai exista și era dificil de a intercala vocalele în textul consonantic. De pildă, consoanele *zkhr* putea fi citite fie *zecher*, amintire, pomenire, fie *zakhar*, bărbat. Datorită acestor ambiguități, între secolele VIII-X, d. H s-a realizat o nouă versiune *ebraică* a Vechiului Testament prin intercalarea vocalelor în textul consonantic existent. Astfel s-a născut textul masoretic (masora – tradiție) al Vechiului Testament care stă la baza Bibliei protestante (luterană și calvină). Disputele filologice în jurul acestor variante ale Vechiului Testament sunt, ușor de bănuț, prin subtilitatea lor, greu de evaluat. Cert este că în funcție de canonizarea unui text sau altul din variantele enumerate ale Vechiului Testament, se optează pentru anumite *înțelesuri* ale unor cuvinte fundamentale, inclusiv cele legate de estetică. De pildă, pe cazul limbii române, dacă se optează pentru textul masoretic, așa cum a optat Gala Galaction în 1936, atunci textul din Facerea, 1:3-4, are următoare variantă de traducere: *Și a zis Dumnezeu: „Să fie lumină”! Si a fost lumină. Să a văzut Dumnezeu că e bună lumina, și a despărțit lumina de întuneric* (a se vedea, *Biblia sau Sfânta Scriptură*, București, Institutul Biblic și de Misiune Ortodoxă al Bisericii Ortodoxe Române, Ediția din 1968). Dacă se optează pentru textul *Septuagintei*, așa cum au optat Bartolomeu Valeriu Anania în 2001, atunci textul din Facerea, 1:3-4, are următoare variantă de traducere: *Și a zis Dumnezeu: „Să fie lumină”! Si a fost lumină. Să a văzut Dumnezeu lumina că e frumoasă, și a despărțit lumina de întuneric* (a se vedea, *Biblia sau Sfânta Scriptură*, București, Institutul Biblic și de Misiune Ortodoxă al Bisericii Ortodoxe Române, 2001). În această ultimă variantă de traducere ni se propune următoarea explicație filologică care a motivat traducerea cuvântului grecesc *kalos* prin frumos și nu prin bine așa cum a optat Gala Galaction. „Ca adjectiv, *kalos* înseamnă frumos, ca adverb înseamnă bine. Lumina frumoasă e opțiunea exegetică a Sfântului Vasile cel Mare. Frumos și bine, laolaltă, induc ideea de armonie” (p. 22). Prin urmare, opțiunea pentru o anumită variantă de traducere a Bibliei înseamnă, în același timp, și acceptarea unor principii, teze fundamentale în orice act de interpretare. Iată, plecând de la acest exemplu, că ideea polisemantismului textului biblic trebuie avută în vedere în orice judecată privitoare la cultura estetică medievală.

²²⁶ „E nevoie de trei ingrediente pentru a face Europa: Roma, Grecia și creștinismul – căruia Valéry nu uita să-i pună temelia în Vechiul Testament”, Cf. Rémi Braque, *Europa, calea romană*, Cluj, Editura Design & Print, 2002, p. 31.

condamnat sau ridiculizat așa cum s-a întâmplat deseori în istorie. Cum spuneam, pentru omul medieval, *primordială* era mântuirea, care nu este reductibilă la nimic altceva. Mântuirea este *scopul suprem* a vieții pământești, *idealul de viață* al omului medieval. Toate celelalte lucruri erau secundare fiind gândite ca mijloace în dobândirea mântuirii. Așa cum arată și Hans Sedlmayr, arta, frumosul și, corespunzător, reprezentările teoretice, au stat timp de o mie de ani sub semnul dominant al ființei divine. Astfel, prin raportare la acest criteriu, mai exact al raportului omului cu Dumnezeu, Sedlmayr distinge nu numai două perioade distincte ale acestei estetici, ci și deosebiri sau asemănări, în ordine estetică, între creștinismul european și cel bizantin²²⁷.

Cum spuneam, fundamentele esteticii medievale se găsesc în Biblie, iar principiul de la care plecăm în orice discuție despre artă și frumos în Evul Mediu trebuie să facă referiri obligatorii la simbolul luminii. În fapt, noutățile majore în plan conceptual pe care le aduc cu sine reprezentările teoretice asupra frumosului și artei în Evul Mediu sunt, simplificând desigur lucrurile, legate de elaborarea unei noi imagini asupra artistului și producerea unei esteticii originale, diferită de lumea veche dar și de cea a modernității.

În primul rând, lumea medievală propune, ceea ce va deveni un canon în viziunea europeană, imaginea *artistului creator*²²⁸, a omului înzestrat cu *har*²²⁹, capabil să creeze,

²²⁷ A se vedea, Hans Sedlmayr, *Pierderea măsurii*, București, Editura Meridiane, 2001, Cap. XV, *Arta modernă. A patra perioadă a artei occidentale*, p. 203-208. Cele două perioade sunt: *Dumnezeu - Stăpânul*, „*Preromantic*” și „*Romantic*” și, respectiv, *Dumnezeul-om. Goticul*. În *prima perioadă*, întinsă între anii 550-1150, serviciul divin deține o poziție solară. Sarcina exclusivă a artei este aceea de a fi pusă în slujba exclusivă a bisericii, iar obiectul ei de exercițiu creativ este lumea supranaturală. Cu toate că există o diferență între lumea bizantină și lumea occidentală în raportul dintre arta lumească și cea religioasă – în Bizanț există o concurență între biserică și palatul imperial, între arta eclesiastică și cea imperială – „clădirile și imaginile au același caracter sacramental, ele mijlocesc prin semne bogate în înțelesuri după principiul *asemănării neasemănătoare* experiența unor lucruri care în fond depășesc orice experiență. Omul și natura sunt, așa-zicând, înălțați în starea tainică a lumii de dincolo. Legile reprezentării imagistice derivă din acest principiul. *Domnește suprafața*”. În ciuda faptului că arta romanică occidentală se deosebește prin forma arhitecturală a clădirilor, printr-o altă concepție asupra materiei, luminii și imagini ale divinității, iconografia îl înfățișează pe Dumnezeu ca luptător cu forțele întunericului și ca judecător implacabil cu dușmanii creștinătății. În a *doua perioadă*, cuprinsă între anii 1140-1470, „arta stă sub semnul Dumnezeului-om. Rezultă o nouă imagine a divinității, raportul omului cu Dumnezeu se manifestă fundamental”. Dacă în prima perioadă accentul este pus pe ideea de transcendență a lui Dumnezeu, de stăpân și judecător al omului, pe ceea ce este taină lumii de *Dincolo*, în această a doua perioadă, accentul cade pe relația de iubire dintre Dumnezeu și om. Or, iubirea omului, fapt legat de senzorial, de trăire și sensibilitate, coboară transcendența în lumea lui *Aici*. Treptat, menirea artei se transformă în sensul că naturalul, umanul din cea de-a doua persoană a trinității, Iisus Hristos, tinde să coboare în reprezentarea cotidianului și în studiul naturii. Prezența sentimentului își face loc tot mai mult odată cu Giotto care anunță deja trecerea la Renaștere.

²²⁸ Modelul artistului creator este î găsim reprezentat în Vechiul Testament, *Ieșirea*, 35:30-35 și 36:1-2, în contextul alcătuirii cortului sfânt care urma să adăpostească *Tablele legii* pe care Moise le-a primit de la Dumnezeu pe Muntele Sinai. „Apoi a zis Moise către fiii lui Israel: Iată Domnul a chemat anume pe Bețaleel, fiul lui Uri a lui Or, din seminția lui Iuda; Și l-a umplut de *duhul dumnezeiesc al înțelepciunii, al priceperii, al științei și-a toată iscusința*, Ca să lucreze țesături iscusite, să facă lucruri de aur, argint și de aramă; Să cioplească pietre scumpe pentru încrustar, să sape în lemn și să facă lucruri iscusite. Și *priceperea de a învăța pe alții a pus-o în inima lui* a lui Ohaliab, fiul lui Ahisamac, din seminția lui Dan; *A umplut inima acestora de înțelepciune, ca să facă pentru locașul sfânt orice lucru de săpător și de țesător iscusit, de cusător de pânză de mătase violetă,*

similar ființei divine, obiecte *noi*, diferite de cele date în ordine naturală. În alte cuvinte, ideea că artistul creează, adică prin voința și acțiunea sa produce un *spor* de ființă, adaugă la lumea obiectelor existente noi entități care nu ar fi existat în absența creației, este plămădită în lumea medievală.

Desigur, din punct de vedere social artistul face parte, cum vom remarca în capitolul destinat conceptului artei și statutului artistului, din categoria modestă a lui *laboratores*, a celor care muncesc cu brațele. Dar artistul, și textul biblic precizează explicit, este diferit de meșteșugar. Artistul se pune în slujba divinității. Obiectul lui de exercițiu este sacru, el este legat de lăcașul cel sfânt. Artistul posedă haruri divine – înțelepciune, pricepere, cunoaștere și știință etc. pentru că numai el, prin creația sa, poate face legătura între cele două lumi: *Dincolo - Aici*.

Faptul acesta nu trebuie să-l pierdem niciodată din vedere. Suntem într-o perioadă în care conceptul artei în sens modern, creație a artistului individual care se exprimă pe sine, nu exista. Arhitectura religioasă, obiectele de cult, icoanele etc. *nu erau percepute ca artă*, așa cum ne raportăm noi astăzi la realizările Evului Creștin, ci ca imagini miraculoase ale transcendenței. În lumea medievală nimeni nu se îndoia de faptul că există icoane ale Mântuitorului care nu sunt făcute de mâna omului. Prin urmare, nu individualitatea artistului ca persoană explica puțința de reprezentare a divinității, ci faptul că acesta lucra sub influența harului divin, a *ajutorului din afară*. Artistul, sub acțiunea ființei divine în sufletul lui, *creează ex nihilo*.

Astfel, Evul Creștin înlocuiește viziunea greacă a artistului demiurg care produce noul prin știința de a ordona materiale existente, cu o viziune genetică, creatoare *ex nihilo* de obiecte care nu sunt în natură. Creația artistică este un *spor*, *un adaos*, de ființă. Sursa creației se află în *har*, în elementul spiritual care este ceva *dăruit*, *o gratuitate obținută din afară*, și pe care sufletul artistului o poartă cu sine. Parabola creației este parabola sporirii talanților²³⁰ *dăruiți de Dumnezeu*²³¹. Artistul trebuie să-și împlinească vocația sa de om cu har. Acest mod

stacojie și vișinie, și de in, și de țesător în stare de a face orice lucru și *a născoci* țesături iscusite. Și Bețaleel și Ohaliab, și toți cei cu *inimă iscusită, căroră Domnul le dăduse înțelepciune și pricepere, ca să știe să facă tot felul de lucruri, trebuitoare la lăcașul cel sfânt, vor trebui să facă cum poruncise Domnul*".

²²⁹ Cum am mai arătat, harul înseamnă ceea ce Dumnezeu dăruiește gratuit, deci fără merit, omului. Desigur că harul pe care Dumnezeu l-a dat *tuturor* oamenilor este viața. Totodată, Dumnezeu a dăruit și individual, fiecărui om, un anumit har, adică o capacitate de a face ceva venită din afară.

²³⁰ A se vedea, Matei, 25,14-30.

²³¹ Desigur că termenul creație *ex nihilo* era folosit cu precădere pentru acțiunile lui Dumnezeu. Omul este ființa decăzută tocmai pentru că a vrut să ajungă ca Dumnezeu. Adam după ce a mâncat din pomul cunoașterii, ar fi dorit să mănânce și din cel al nemuririi. Or, această condiție de muritor, de cădere în timp a omului, nu poate fi corelată cu creația *ex nihilo*, atributul divinității prin excelență. În creștinism există un om dublu – omul de dinainte și cel după cădere. Prin cădere el și-a pierdut puterea, iar rațiunea și voința lui au fost corupte. Așa se

de a vedea poziția artistului în lume, artistul-creator, se va generaliza în Renaștere, devenind, cum se știe, viziunea canonică a modernității și postmodernității. A crea înseamnă a produce o existență nouă. Sugestiile limbii latine sunt lămuritoare în acest sens: existența este un compus din: *ex*-în afară, *sistere*-a sta, a exista înseamnă a ieși în afară, iar verbul *existere* se traduce prin, a ieși din, a se naște din. Astfel, a crea e deosebit de activitatea rutinieră a lui a face. Creația produce o operă, ceva ce este unic și original (o existență).

Cum spuneam, Evul Creștin produce, în ordinea inovației conceptuale, o nouă concepție asupra frumosului – *frumosul ca lumină și formă frumoasă* – numită, prin tradiție deja, *estetica luminii*, urmând sugestiile celui mai important simbol al lumii medievale: lumina.

2. Estetica luminii

Corespunzător creației divine *ex nihilo*, fundamentul *Weltanschauung*-ului medieval, ce face din taină și simbol elemente constitutive ale lumii, creștinismul a modelat, prin comparație cu tradiția păgână, o nouă sensibilitate artistică, a indus noi căi de practicare a artei și a fundamentat un nou proiect axiologic și estetic. Prin urmare, și vorbirea despre artă și frumos se înscrie într-o nouă configurație teoretică distinctă de lumea veche. Desigur că fundamentul noilor reprezentări teoretice asupra artei și frumosului trebuie identificat în Biblie și, totodată, în tradiția de interpretare a ei, considerată de toți creștinii *Sfânta Tradiție* (greacă și latină²³²)

Trebuie spus limpede că spre deosebire de antichitatea păgână, estetica medievală este o estetică a simbolurilor. Faptul se explică prin cel puțin două cauze. În primul rând, pentru faptul că arta în toate formele ei de expresie (mai cu seamă artele vizuale) este dominată de simbolul religios și transmite un mesaj simbolic ce poate fi decodat numai în universul de

explică de ce Dionisie Areopagitul ori Aureliu Augustin nu vorbesc despre creație, ci despre producere, ordonare, în sens grecesc. Cu toate acestea textul biblic, prin invocarea harului, permite utilizarea termenului de creație și în ordinea faptelor (artistice) omenești. Căci, aceste fapte își au geneza în *liberul arbitru*, în capacitatea omului de gândi și acționa în conformitatea cu propria sa *voință* (*putere*). Prin urmare, în actul creației omul acționează *ca și cum* ar fi Dumnezeu, liber de condiționările exterioare și înzestrat cu puterea *imaginației* și *voinței* proprii. Libertatea, puterea și imaginație proprii, sunt cele trei atribute ale omului care-l fac susceptibil de creație. Îndumnezeiește omului în Renaștere nu înseamnă nimic altceva decât atribuirea maximală a acestor atribute, libertate și putere, omului.

²³² „Doctrina Bisericii se sprijină pe autoritatea Sfintei Scripturi. Ce zice Scriptura? este cea dintâi întrebare a teologului, dar Sfânta Scriptura trebuie citită și înțeleasă în spiritul tradiției neîntrerupte a Bisericii. În acest sens *Tradiția* nu este o altă sursă a Revelației, alături de Sfânta Scriptură, ci principiul, criteriul și mediul ei permanent. Biblia și Tradiție formează un țesut sau două suvițe ale unei frânghii de rezistență, nu doar două verigi succesive ale unui lanț”. Vezi sensurile termenului „tradiție” în Preot Prof. dr. Ion Bria, *Dicționar de teologie ortodoxă*, Editura Institutului Biblic și de Misiunea al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1994, p. 401-404.

semnificații al învățăturii creștine²³³. În al doilea rând, estetica medievală este o estetică a simbolurilor, pentru că ea își are izvorul în Biblie²³⁴ și, din acest punct de vedere, este o vorbire despre Dumnezeu. Or, cum arătam, corespondența dintre cele două regimuri de realitate, ontologice, *Dincolo versus Aici*, se poate realiza numai prin intermediul simbolului. Și cum cel mai important simbol biblic este lumina, nume al lui Dumnezeu, atunci desigur reprezentarea dominantă a frumosului medieval este legată de ceea ce am putea numi estetica luminii. În alte cuvinte, cum remarca extrem de pertinent un cunoscut medievist, estetica Evului Mediu este doctrina încarnării slavei divine²³⁵.

Simbolul luminii se află în chiar inima creștinismului, întrucât *Dumnezeu este lumină*²³⁶. Atât Vechiul cât și Noul Testament și, nu mai puțin, Părinții și Tradiția, atunci când se referă la Dumnezeu folosesc, de regulă, cuvintele „lumină” sau „foc” și derivate simbolice ale acestor cuvinte²³⁷. Chiar termenul „Dumnezeu”, în ordine etimologică, sugerează ideea de *lumină*, de *zi* – latinescul *Deus* provine din rădăcina indo-europeană *deiwo* sau *dyeu*, care înseamnă luminos²³⁸.

Pe lângă celelalte splendori, lumina creatoare a Domnului este mai presus de toate, deoarece strălucirea ei răzbate atât pe tărâmul binelui, cât și pe cel al frumosului. Geneza biblică este explicită în acest sens. Lumina este frumoasă²³⁹ și, în egală măsură, bună. În ziua a șasea, Dumnezeu își privește retrospectiv creația și conchide că e bună. Prin urmare, ca și în cazul grecilor, dar pe un alt fundament, al creației *ex nihilo*, frumosul este identificat cu binele. Creația divină este frumoasă și totodată bună²⁴⁰. Prin urmare, frumosul nu numai că nu este neutru în raport cu binele și răul, el e chiar binele²⁴¹.

²³³ De pildă, peștele, *ichthus* în limba greacă, este acronim cu *Jesu Christos Theu Soter*, ori frunza de palmier indicând un martir care a murit pentru credință, vezi, *Istoria vizuală a artei*, ed. cit. p. 76-79.

²³⁴ „Simbolul este, în Biblie, carnea limbajului. Limba ebraică se pretează foarte bine la această întrupare, cuvântul Domnului putând fi astfel proferat pe toate tonurile...Domnul care a creat lumea prin Cuvântul său face din toate lucrurile cuvinte, putând astfel articula un mesaj care se adresează omului în întregul său, inteligenței sale, avântului său emoțional, simțului său al frumosului” Cf. Maurice Cocagnac, *Simboluri biblice. Lexic teologic*, București, Editura Humanitas, 1997, p. 7.

²³⁴ Hans Urs von Balthasar, *La Gloire et la Croix, I*, Aubier, Paris, trad. R. Givord, 1961, p. 13.

²³⁵ Hans Urs von Balthasar, *La Gloire et la Croix, I*, Aubier, Paris, trad. R. Givord, 1961, p. 13.

²³⁶ Textele biblice abundă în identificarea lui Dumnezeu cu lumina. Indicăm o listă, desigur incompletă, a referințelor. Psalmii, 23, 10; 35, 9; 45, 8-10; 103, 1-2; Avacum, 3, 3-4; Iov, 36, 22-23; Iezechiel 1, 27-28, 2,1; Înțelepciunea lui Solomon, 7, 26, 12, 16; 28-30; Ioan 1, 4-5 și 9; I Timotei, 6, 15-16; Iacov, 1,17; Isaia, 6-13; 26,19. O listă completă poate fi găsită în Maurice Cocagnac, *Op cit.* p. 13-47.

²³⁷ Nu întâmplător Maurice Cocagnac inventariind simbolurile biblice acordă, chiar la începutul lucrării, un spațiu tipografic impresionant pentru simbolurile „Dumnezeu-lumină” și Dumnezeu-Foc.

²³⁸ A se vedea, *Proto-Indo-European Roots*, în <http://indoeuro.bizland.com/project>, care face o complexă analiză a rădăcinii etimologice a lui *Deiwo*.

²³⁹ Cum specificam, urmând îndrumările lui Vasile cel Mare, Părintele părții grecești a Bisericii, luminii așa cum apare ea în Facerea, 1, 3, i s-a asociat predicatul frumos.

²⁴⁰ Creația divină, geneza *ex nihilo* și, după modelul ei, creația omului, este în mod necesar bună. Deci nu orice produce omul este creație. Numai obiectele care produc un bine sunt demne de a fi numite creații. Conceptul

Demn de știut este și faptul că de lumină este legat și Diavolul, Lucifer, *înger de lumină*²⁴² și căpetenia celei de a doua trepte îngerești²⁴³. Acesta, în loc să progreseze în sfințenie, s-a mândrit, voind să fie asemenea cu Dumnezeu (Isaia 14,14). Dumnezeu l-a blestemat, i-a luat harul Duhului Sfânt și astfel s-a transformat în diavol. Împreună cu el au căzut și îngerii care i-au urmat lui (diavolii), care sunt supuși Satanei (Efes. 6,12). „Am văzut pe satana, căzând ca un fulger din Cer...” (Luca 10,18).

Identificarea ființei divine cu lumina și focul apare în multiple contexte biblice. Iată doar câteva dintre ele: Dumnezeu se îmbracă în lumină ca și cu o haină; Lumina este o energie infinită, imperceptibilă, dar și o strălucire perceptibilă, comparată deseori cu curcubeul, prin vedere; Lumina este veșnică și este un atribut divin; Strălucirea este principala proprietate a lui Dumnezeu Savaot, Împăratul slavei, stăpânul oștirii cerești: soarele, astrii cei luminători; Fața lui Dumnezeu degajă o lumină înspăimântătoare pentru că arată adevărul și dezvăluie nimicnicia și păcatele omenirii; Privirea Domului înseamnă supraveghere, binefacere și dăruire de lumină; Domnul este cel care dăruiește vederea dar care și pedepsește orbirea (spirituală); Minte și inima omului posedă „ochi” proprii, discernământul, pentru a vedea lumina credinței; Lumina este cea care scaldă spațiul locuit de cei vii și este mort cel ce nu mai are lumină; Lumina lui Dumnezeu strălucește întru Iisus Hristos. Iisus Hristos este lumină: „Eu sunt lumina lumii; cine crede în Mine, nu va umbla în întuneric, ci va avea lumina vieții”, (Ioan, 8, 12); Credința întru Iisus Hristos este o lumină care-l transformă pe credincios într-o ființă luminoasă: „Cât aveți lumina, credeți în Lumină, ca să fiți fii ai

creației este diferit deci de ordine. Orice creație aduce pe lume o nouă ordine *bună*. Dar nu orice ordine instituită de faptele omului merită nume de creație. Ceea ce produce răul nu aparține creației ci Diavolului. Lagărele de exterminare, de pildă, au instituit o ordine a lumii, dar ele nu pot fi văzute drept creații pentru că scopul lor era producerea răului. Această idee a fundat întreaga cultură europeană. Creația este pusă *întotdeauna* în slujba binelui. Astfel, și astăzi am putea spune că orice operă de artă urmărește un bine și că frumosul este o specie a binelui.

²⁴¹ Cf. Leszek Kolakowski, *Horor Metaphisicus*, București, Editura All, 1997, cap. *Despre creația divină și cea umană*. „Bunătatea lui Dumnezeu este concepută de obicei ca tripartită: ca bunăvoință și dragoste față de creaturile lui, ca sursă din care se nasc toate regulile binelui și ordinii și ca bunătate intrinsecă independentă de actele creatoare. În acest caz, bunătatea este echivalentă chiar cu ființa, astfel că Dumnezeu ar fi fost la fel de bun, chiar dacă, în loc să creeze lumea ar fi rămas în solitudine sa indiferentă....Bunătatea lui Dumnezeu nu se raportează la sine; ea *radiază* în mod firesc potrivit faimoasei formule a Sfântului Toma *binele se dăruiește pe sine*. E firesc să asociezi creația cu *propagarea luminii*, ca în metafizica medievală a luminii”, p. 79-80.

²⁴² A se vedea, Henri-Irénée Marrou, *Patristică și umanism*, București, Editura Meridiane, 1996, cap. *Un înger decăzut, un înger totuși*, p. 495-511.

²⁴³ Sfânta Scriptură ne spune că sunt nouă cete îngerești și trei ceruri (II Cor. 12,4), conform cu descoperirea avută de Sfântul Apostol Pavel. Sfântul Dionisie Areopagitul, în cartea sa "Despre ierarhia cerească" spune că cetele îngerești se împart în trei grupe triadice: 1. prima grupă triadică îngerească: serafimii, heruvimii și tronurile; 2. a doua grupă triadică îngerească: domniile, stăpâniile și puterile; 3. a treia grupă triadică îngerească: îngerii, arhanghelii și începătorii. Dumnezeu își descoperă voința Sa la îngerii din ceata superioară, iar aceștia, la rândul lor, o comunică celorlalți îngeri. În felul acesta, tainele și puterile lui Dumnezeu urmează în ordine descendentă, de la serafim la înger și fiecare ierarhie ulterioară este consacrată numai cu acele cunoștințe, pe care este capabilă să le cuprindă la nivelul respectiv al dezvoltării spirituale.

luminii”, (Ioan 12, 36). De reținut că în *Înțelepciunea lui Solomon* este dezvăluită legătura dintre frumusețe și lumină. Alături de celelalte realități create, Înțelepciunea care le învâluie în frumusețe are o strălucire deosebită. „Ea este mai frumoasă decât soarele și decât toată orânduirea stelelor, dacă o pui alături cu lumina, înțelepciunea o întrece. Fiindcă după lumină urmează noaptea, pe când înțelepciunea rămâne nebiruită în fața răutății”, (*Înțelepciunea lui Solomon* 7, 29-30). În jurul luminii gravitează, desigur, și semnificațiile simbolice ale obiectelor de cult: sfeșnicul (candelabrul) sfânt și candelile, cununa de lumină (diadema, tiara, turbanul), pietrele prețioase (diamantul și safirul) etc.

Dumnezeu este, totodată, foc. Cuvântul și faptele lui sunt înflăcărare – focul care nu mistuie nimic (este ceea ce vede Moise pe muntele Sinai, rugul aprins care nu arde nimic în jur în mijlocul căruia este așezat Dumnezeu) este imaginea veșniciei divine. Dumnezeu este stâlpul de foc din care-i veghează ocrotitor pe fii lui Israel; De pe muntele Sinai, Domul coboară în foc; Dumnezeu vorbește din mijlocul focului, Dumnezeu este stăpânul focului pentru că cuvântul Domnului este de foc; Mânia Domnului este un foc mistuitor; Focul este Sfântul Duh pentru că el i-a înflăcărat pe apostoli pentru a propovădui Cuvântul; Apocalipsa, ultima carte a Noului Testament, conține cele mai dese referiri la focul judecății, focul mistuitor și purificator. Domnul îi va judeca cu foc pe oameni după faptele lor.

Cuvântul fundamental al esteticii medievale este așadar, lumina (focul) simbolul lui Dumnezeu și al Întrupării lui vizibile, Iisus Hristos.

Lumina pune, așadar, în corespondență simbolică cele două lumi *Dincolo versus Aici* și, prin urmare, tot lumina face ca frumosul inteligibil să poată fi pus în corespondență cu frumosul sensibil, să-și corespundă unuia altuia. În ordinea cuvintelor fundamentale, *lumina* – *strălucire* corespunde frumosului inteligibil (metafizic, incorporeal, spiritual etc.), frumosul care aparține lumii de *Dincolo*, în vreme ce *lumina* – *culoare* corespunde frumosului sensibil (fizic, corporal, material), frumosul care aparține lumii lui *Aici*. Pe de o parte, cele două *moduri distincte de a fi* sunt plasate, firește, în regimuri ontologice diferite, corespunzătoare dihotomiei *Dincolo versus Aici*. Pe de altă parte, frumosul inteligibil este pus în corespondență cu frumosul sensibil, întrucât sunt forme de manifestare ale luminii: *lumina-strălucire* – *versus lumina - culoare*. Frumosul inteligibil, ca nume al divinității, este frumosul care posedă existența autentică, în vreme de frumosul sensibil, proprietate a obiectelor lumii, se supune viziunii creștine a ierarhiei existenței (gradelor de existență²⁴⁴). Teoretizările

²⁴⁴ Gradele de existență se referă la faptul că lucrurile au, prin comparație cu perfecțiunea divină care cuprinde ceea ce este maximal ca ființă, calități (proprietăți generale) în anumite grade. Prin urmare, când vorbim despre lucrurile sensibile, ele posedă grade diferite de frumos. Unele sunt mai frumoase decât altele în funcție de poziția

privind frumosul strălucire este un ideal, iar idealul este, se știe, locul în care vrei să ajungi. Or, acest fapt, condiționează înțelegerea artei și frumosului în evul mediu.

Trebuie spus clar, că lumea medievală a vorbit în exclusivitate despre frumosul inteligibil, obiect de reflecție teologică și filosofică și numai în contexte marginale despre frumosul sensibil. În sinteză, acum putem înțelege de ce Evul Mediu, vorbind despre frumos nu a produs o teorie estetică, cât mai degrabă tratate de teologie și de metafizică creștină. Cu toate acestea, pentru a înțelege vorbirea despre artă și frumosul sensibil, o bună reprezentare a modului în care a fost înțeles frumosul metafizic este o condiție de înțelegere a esteticii creștine. Mai ales că dezbaterile medievale în legătură cu natura frumosului metafizic a creat premisele de a defini *frumosul ca formă și de a-l lega de artă*. Am putea spune că ideea de arte frumoase este pregătită de dezbaterile legate de natura frumosului metafizic și de corespondența acestuia cu frumosul sensibil, în sinteză cu ideea de formă frumoasă. O idee care se va impune în Renaștere pentru a deveni dominantă la începuturile modernității.

3. Dihotomia frumosului în estetica medievală. Frumosul metafizic versus frumosul sensibil

Cum spuneam, estetica luminii este marea noutate pe care o aduce cu sine lumea intelectuală medievală în vorbirea sa despre artă și frumos și, corespunzător polarității *Acolo versus Aici*, distincția tranșantă între frumosul metafizic și frumosul sensibil. Motivul este simplu – universul creștin este unul de natură morală, rigorist și orientat către cea mai importantă aventură spirituală – întâlnirea cu Dumnezeu. Ceea ce pentru omul secular de astăzi pare o rătăcire sau un mit, oricum ceva de neînțeles²⁴⁵, era pentru creștin o motivație interioară care-i mobiliza și focaliza energiile într-un singur punct: mântuirea, dobândirea vieții veșnice. Prin urmare, vorbirea despre frumos este una despre Dumnezeu și, în acest caz, scrutarea frumuseții este o poartă către realitatea spirituală, pentru creștin, singura reală cu adevărat.

Estetica luminii despre care vorbeam este, în esență, o estetică a frumosului metafizic. Ea este instituită de Biblie, așa cum am remarcat, prin simbolul luminii și focului, ca moduri de apariție a lui Dumnezeu, dar și de Părinții bisericii grecești și latine, de marii teologi și

pe care o ocupă în ierarhia lumii. De pildă, oamenii sunt mai frumoși decât animalele sau plantele pentru că sunt „mai aproape” de îngeri și de Dumnezeu.

²⁴⁵ „Un mit nu este întotdeauna o simplă fantasmă. El are o puternică energie simbolică ce poate activa și în mod pozitiv actele noastre”, Cf. Ionel Bușe, *Logica pharmakon-ului*, București, Editura Paideia, 2003, p. 227.

filosofi, sursa celui de-la doilea „plămân”²⁴⁶ al creștinismului: Sfânta Tradiție. Întrucât lumea creștină a trăit, din motive istorice cunoscute, divizată în două mari arii culturale distincte, corespunzătoare celor două limbi dominante, greaca și latina, Răsăritul și Occidentul, vom trata separat specificul vorbirii despre frumosul metafizic cu referire la fiecare dintre ele.

Cum mai spuneam, toate zbaterile omului medieval, inclusiv cele care țin de artă și frumos, sunt legate de obsesia *intervalului*, de încercarea de conciliere a celor două regimuri ontologice - *radical* distincte - corespunzătoare adverbilor *Dincolo versus Aici*. Și estetica luminii, desigur, trebuie integrată în această încercare de conciliere, în structurile de sensibilitate și de gândire ale omului medieval preocupat de dobândirea mântuirii²⁴⁷. Problema comunicării dintre frumosul metafizic și frumosul sensibil este, așadar, un caz particular al zbaterilor omului medieval neputincios să răspundă la cele mai importante întrebări pe care și le impunea conștiința sa: Cum poate omul păcătos, decăzut, locuitor la lumii lui *Aici*, să-și răscumpere greșeala săvârșită? Cum poate fi dobândită mântuirea și cucerirea Paradisului pierdut? Cum poate fi recucerită lumea lui *Dincolo*? În final, cum se poate armoniza ceea ce este respins în ordine rațională, dar acceptat în ordine sufletească? Cum vom remarca, lumea medievală răspunde diferit la aceste întrebări, corespunzător celor două mari tradiții creștine, tradiția greacă și tradiția latină.

Tradiția greacă, în alte cuvinte, orizontul de cuprindere al *Weltanschauung-ului* creștin de *expresie greacă*, ce a fundat Imperiul Bizantin și mentalitatea creștină răsăriteană, propune, ca răspuns la aceste interogații obsesive, *calea mistică*, primordialitatea credinței și subordonarea rațiunii, contemplația, *retragerea* din lumea valorilor pământești, curățenia sufletească și, ca ideal de om, *sfântul*²⁴⁸. Textele fundamentale ale esteticii grecești, în acest înțeles, sunt textele filocalice. Iubirea de frumos este iubirea de Dumnezeu, cale de cunoaștere, de atingere a sfințeniei și mântuirii.

Tradiția latină, cea care a fundat mentalitatea creștină occidentală, propune ca răspuns la aceste interogații obsesive *fapta, implicarea în lume, orientarea acțiunilor* lumești în sens creștin, calea rațiunii împletită cu cea a credinței, iar ca ideal de om, *homo faber*. Ideea de

²⁴⁶ Se spune, pe bună dreptate, că învățătura creștină are „doi plămâni”: Sfânta Scriptură și Sfânta Tradiție, adică adevărurile revelate de Isus Cristos și transmise prin viu grai de către Apostoli și urmașii acestora, Sfinții Părinți. Tradiția, în înțeles creștin, este considerată ca fiind aureolată de vreme și neschimbată. Ea nu are istorie pentru că este veșnic adevărată și propovăduită încă de la începuturi. A se vedea, Jaroslav Pelikan, *Tradiția creștină, O istorie a dezvoltării doctrinei*, Iași, Editura Polirom, 2006, vol. I, *Nașterea tradiției universale*, cap. *Câteva definiții*, p. 25-33.

²⁴⁷ Istoriile mai recente ale filosofiei medievale integrează dezbaterile privitoare la frumos la capitolul „metafizica luminii”. A se vedea, Gheorghe Vlăduțescu, *Op. cit.* p. 14-19.

²⁴⁸ A se vedea, Cyril Mango, *Sfântul*, în vol. *Omul bizantin*, Iași, Editura Polirom, 2000, p. 293-320, care cuprinde între altele și interesante observații asupra hagiografiei bizantine.

liber arbitru, de posibilitate de a alege, teoretizată de Părinții latini ai bisericii, va stimula orientarea gândirii occidentale către ideea libertății de creație artistică și mai apoi, a libertății individuale și sociale.

Cu toate că estetica luminii este o estetică a frumosului *nu* și a artei - cum vom remarca arta este departe de a-și dobândi autonomia și conștiința de sine estetică - dezbaterile din Evul Mediu privind natura frumosului pregătesc terenul unificării moderne a ideii de „frumos” cu ideea de „artă”. Căci, dacă frumosul metafizic este *strălucire*, adică ceva în sine, nelegat de nimic, atunci frumosul sensibil este *culoare*, deci legat de ceva, de o anumită *formă*. Simplu spus, frumosul sensibil este o *formă frumoasă*. Dar, și faptul trebuie reținut, frumosul sensibil aparține tot teologiei și nu esteticii, pentru că el este, cum se spune, *teologie colorată*. Căci numai în ordine teologică este posibilă legătura între *Dincolo-Aici*, prin ipostazele trinitare ale ființei divine. Cea de-a doua ipostază a divinității s-a întrupat prin persoana lui Iisus Hristos și a coborât în lumea omului. Prin urmare, *Întruparea* face legătura dintre frumosul metafizic și cel fizic. Dumnezeu, prin cea de-a doua ipostază a trinității, a devenit vizibil, s-a arătat. El este cuvânt și imagine întrupate. Dubla natură a frumosului-lumină – strălucire și culoare – sunt moduri teologice de a vorbi și sunt obiect al credinței nu al rațiunii.

Aceste convingeri au modelat mintea omului medieval care gândea totul în simboluri și semne ale mântuirii. Așa se explică de ce, vreme de mai bine de un mileniu, arta sacră a dominat lumea creației artistice și de ce teologia este cea care a fixat canoane artei și nu artistul. Reprezentările teologice ale frumosului metafizic au acționat precum ochelarii prin care priveau artiștii lumii medievale. Din acest punct de vedere, Evul Mediu se dovedește foarte interesant sub aspectul mecanismelor de *dirijare* a practicilor artistice, influenței teologiei ca teorie *exterioară* a artei. Așadar, reprezentările teoretice asupra frumosului au modelat mintea artiștilor în sensul că le-a *orientat* creația și, totodată, criteriile de evaluare a frumosului sensibil. Faptul acesta probează încă o dată că fundamentele artei nu se află în universul artistic, ci în modul în care oamenii se reprezintă pe ei înșiși, pe scurt, în *Weltanschauung*-ul pe care-l împărtășesc în comun.

Cum mai spuneam, spre deosebire de antichitatea greco-latină, Evul Mediu leagă tot mai mult arta de frumos pe care îl concepe ca formă. În fond, distincția dintre frumosul metafizic și frumosul sensibil are la bază ideea formei. Din această perspectivă, Dumnezeu este formă spirituală. Ființa sa nu are nimic corporal. El există în sine ca formă. Prezența Lui în lume o sesizăm, între altele, și prin existența formelor lumii, a „tiparelor” ei, a genurilor și speciilor care nu sunt lucruri materiale, corporale. Formele sunt creații ale divinității.

Dumnezeu, când a făcut lumea, nu a creat fiecare lucru individual, ci formele acestora, tiparele, arhetipurile. Deci genurile lucrurilor nu sunt conținuturi, ci forme. De exemplu, genul „om” nu este tot un om, ci o formă. Și frumosul este tot astfel: o formă și nu un conținut anume. Nu există un lucru ca atare pe care să-l fi numit „frumos”. Numai Dumnezeu poate fi numit cu acest atribut. Medievalii, când vorbeau despre frumos, se gândeau la forme. Numai că pentru ei exista o ierarhie a acestora. În vârful ei se aflau, desigur, formele spirituale, teologice. Ele erau cele mai prețuite, pentru că se aflau în vecinătatea lui Dumnezeu. Rațiunea omului, „inima”, sufletul lui erau considerate mai frumoase decât toate celelalte forme de existență. Frumusețea sufletului nu poate fi întrecută de nimeni, pentru că este suflare divină. Iar ceea ce este divin este frumos. Artele liberale, expresie ce desemna „știința medievală”, urmau imediat în ierarhia frumuseții, pentru că partea spirituală, intelectul, rațiunea nu erau stânjenite în exercițiul lor de nimic material, corporal. Apoi urmau artele vulgare, mecanice, etc. care și ele erau considerate frumoase, desigur, dar cu rezerve. Pentru că frumosul ca formă spirituală era corupt de partea de materialitate, de corporalitate a artei.

Trebuie să admitem că o astfel de înțelegere a frumosului și a legăturii lui cu arta este extrem de îndepărtată de experiențele noastre estetice. De aceea, o recompunere a sensurilor cuvântului „formă” se impune pentru a înțelege mai bine atât lumea medievală, cât și modul nostru de a judeca estetic lumea. Adică de a percepe lumea din unghiul formelor frumoase.

4. Forma – un concept plurisemantic

Frumosul în înțeles european este, încă de la greci, legat de conceptul formei. Așa se explică de ce cuvântul *formă* a dăinuit în timp încă de pe vremea romanilor fiind prezent în mai multe limbi europene, italiană, franceză, spaniolă, portugheză, română, rusă, poloneză, rusă și cu mici schimbări, în engleză și germană. „Latina *forma* înlocuise de la bun început doi termeni grecești: *morfe* și *eidos*, primul desemnând mai ales formele vizibile, celălalt – pe cel noțional. Și această dublă moștenire a contribuit în mod considerabil la polisemia variată a formei”²⁴⁹. Tatarkiewicz în *Istoria celor șase noțiuni* propune o istorie complexă a *formei*, distingând șase înțelesuri majore ale ei după cum urmează²⁵⁰:

a) Forma sistem și proporție a părților

Această primă accepție a formei este specifică gândirii grecești care, prin raportare la ceea ce este parte ori fragment, a privilegiat în reprezentările teoretice, întregul, sistemul,

²⁴⁹ A se vedea, Wladyslaw Tatarkiewicz, *Forma: Istoria unui termen și cinci noțiuni*, în *Istoria celor șase noțiuni*, Ed. cit. p. 312.

²⁵⁰ Vezi, *ibidem*, p. 312-347.

unitatea integrală, universalul, cetatea, Unul, Divinul etc. Frumosul este și el concept ca întreg, ca unitate în diversitate. Un lucru este frumos *ca întreg*, dacă între părțile lui constitutive există armonie. Cum am mai spus, grecii au deosebit între forme obișnuite ale lucrurilor și formele frumoase ale lor. Teoria armonie a frumosului (Marea Teorie) are în vedere acest înțeles al formei - frumosul este forma ce rezultă din respectarea proporțiilor între elementele constituente. Ordinea și proporția sunt frumoase sau, după expresia lui Platon, „Respectarea măsurii și proporției e totdeauna frumoasă”²⁵¹. Ideea de *formă frumoasă ca armonie* – frumusețea formei derivă din armonia părților - invocată și astăzi în diferite contexte de viață, este o reprezentare *cantitativă* pentru că aceasta trimite la proporții și raporturi determinabile prin numere. Plotin, cum știm, a propus o teorie complementară frumosului armonie, susținând că atât obiectele compuse posedă frumusețe, cât și obiectele simple cum ar fi soarele, lumina, aurul. Frumosul este, în acesta caz, *strălucire* a obiectelor. Așadar, frumosul constă și în forma strălucitoare a unor obiecte. Prin urmare, frumosul ține de o *calitate* a obiectelor și nu de raporturi de cantitate.

În Evul Mediu au circulat ambele accepții ale frumosului – forma-strălucire și forma-armonie. Cum am remarcat, Biblia vorbește despre frumosul lumină, strălucire, ca formă de manifestare a divinității. În ordinea Tradiției, ideea de frumos ca formă strălucitoare este elaborată de Dionisie Areopagitul și preluată, între alții și de Toma d’Aquino care vorbește deopotrivă și despre strălucire și proporție. Aureliu Augustin a exprimat opțiunea pentru frumosul armonie în cuvintele: „Place numai frumosul, din frumos numai formele, din forme - proporțiile, din proporții – numerele” sau „Nu există un lucru bine întocmit care să nu fie frumos” ori „Cu cât lucrurile posedă în mai mare măsură proporție, formă și ordine. Cu atât sunt mai bune”²⁵². Aceste trei cuvinte, *măsură*, *formă*, *ordine*, au devenit una dintre piesele de rezistență ale esteticii medievale. În evul mediu, forma, înfățișarea, figura, măsura, numărul era folosite ca sinonime. Spre sfârșitul Evului mediu, ideea de formă este identificată cu *figura*. În limba română, frumosul este derivat din substantivul latinesc *formositas*, ceea ce însemna în latina vulgară însemna forma plăcută ochilor, ceea ce are o formă agreabilă, și din adjectivul *formosus*, ceea ce induce gândul la ceea ce este bine format, modelat, deci la armonie. Deducem din cele spuse că forma ca sistem este mai degrabă o abstracție pentru că armonia este ceva decelabil prin intermediul gândirii și nu ale simțurilor.

²⁵¹ Platon, *Philebos*, fr. 64 e.

²⁵² Apud, Wladyslaw Tatarkiewicz, *ibidem*, p. 312.

b) Forma - aspect exterior

Această accepție a frumosului implică în mod *nemijlocit*, prezența simțurilor, ceea ce se aude ori se vede. Ea este caracteristică poeziei, opune *forma ca aspect* conținutului și a apărut în medii sofisticate interesate de arta convingerii prin cuvânt. Distincția între sunetul cuvintelor, forma în care cucerește auzul și conținutul celor transmise devine, apoi, comună cărților de retorică. Producerea de emoții estetice prin apel la elementele legate de sonoritatea cuvintelor și nu la conținutul lor a fost și este și astăzi utilizată de poeți. Prin urmare, în acest caz, nu este important *ce* spui, ci *cum* spui. Pe de altă parte, în poezia tradițională conta forma intelectuală sau imaginativă, modul de exprimare, figurile stilistice, tropii (metafora, alegoria, hiperbola, personificarea, metonimia etc). Între formă și conținut se stabilea astfel un dualism plecându-se de la faptul că enunțurile noastre se raportează, pe de o parte, unele la altele (*verba*) și, pe de altă parte, se referă la lucruri (*res*), vorbind despre ele. Raportarea la sine a cuvintelor ține de formă, de aspect, de ceea ce poate însemna *scriitură frumoasă*, în schimb raportarea cuvintelor ține de conținut și se referă la lucruri²⁵³. Cum arată Tatarkiewicz, dualismul formă *versus* conținut este specific artelor cuvântului și în mai mică măsură artelor plastice. „Pe un tablou al lui Monet se văd malurile Senei, aceasta e conținutul tabloului; însă conținutul se află pe pânza pictată, nu dincolo de ea. Privitorul vede malurile Senei, nu numai culori și forme....privitorul vede în tablouri conținuturile lui. Dincolo de tablou nu e conținutul său, ci obiectul, modelul său – după care s-a călăuzit pictorul”²⁵⁴.

În artele vizuale acest înțeles al formei poate fi asimilat cu cel de *culoare*. Atunci când Henri Focillon²⁵⁵ vorbește despre faptul că formele artistice se exprimă pe sine, se autosemnefică întrucât ele nu sunt semne ori imagini ce stau pentru altceva, ci pentru sine, are în vedere, între altele, și forma-culoare. Desigur că desenul nu este exclus dar, în esență, culoarea, ceea ce impresionează nemijlocit văzul este implicat în sensul propriu al formei aspect exterior.

În treacă fie spus, odată cu nașterea avangardismului în artele vizuale forma ca aspect începe să fie considerată ca intrând în definiția artei, fiind opusă conținutului²⁵⁶. Teza este

²⁵³ Această distincție este folosită și astăzi. De pildă, criticii literarii consideră că operele filosofice pot fi citite și analizate din punct de vedere estetic și nu filosofic. Adică analiza vizează forma de exprimare, aspectul formal și nu conținutul de gândire exprimat de aceste opere. Cu alte cuvinte, ceea ce interesează în această accepție nu este *adevărul spuselor* ci *forma* acestora. Nu *ceea ce* se spune, ci *cum* se spune. Prin urmare, filosofii nu sunt analizați ca filosofi, ci ca scriitori. A se vedea, Eugen Simion, *Fragmente critice IV. Cioran, Noica, Eliade, Mircea Vulcănescu*, București, Editura Univers Enciclopedic, 2000.

²⁵⁴ Wladyslaw Tatarkiewicz, *ibidem*, p. 329.

²⁵⁵ Vezi, Henri Focillon, *Viața formelor și elogiul mâinii*, București, Editura Meridiane, 1995, p. 45-46.

²⁵⁶ Manifestele formaliste, suprematiste, uniste, puriste, neoplasticiste ale lui Malevici în Rusia, ale lui Le Corbusier în Elveția, a formaliştilor în Polonia, a lui Mondrian în Olanda, a lui Focillon în Franța sunt teoretizări ale ideii că forma se identifică cu ideea de operă de artă. Conținutul, mesajul, operei, tema, narațiunea,

limpede exprimată de Le Corbusier care susținea că în artă importantă este forma și nu conținutul. Vom reveni asupra acestei idei de formă în capitolul destinat modernității.

c) Forma spațială – contur al obiectelor

Într-o primă accepție forma spațială se referă la proprietatea fundamentală a obiectelor de a avea un contur, o figură geometrică. Formele obiectelor sunt figuri, corpuri, contururi, suprafețe și sunt distincte între ele. De pildă, forma spațială a omului este corpul. Nu există două obiecte cu aceeași formă, cu toate că ele pot fi asemănătoare prin raportare la formele geometrice ideale. Prin intermediul formelor, ca figuri ale obiectelor, noi deosebim lucrurile unele de altele. Această formă spațială este caracteristică artelor vizuale și se confundă cu termenul de *desen*. Ideea aceasta este fixată în conștiința artistică europeană de tratatul lui Georgie Vasari (1511-1574) care unifică sub același termen, desenul, arhitectura, sculptura și pictura²⁵⁷. Forma spațială se identifică, așadar, cu desenul, fiind percepută diferit, cel puțin până în veacul al XVIII-lea de culoare.

e) Forma substanțială (esență) – forma în sens filosofic

Acest înțeles al formei își are originea în gândirea lui Aristotel pentru care esența unui lucru, adică ansamblul proprietăților care-i conferă identitatea acestuia, este dată de formă. Forma unui lucru se exprimă în noțiuni sau, ceea ce este același, în forme esențiale, ce cuprind ansamblul proprietăților comune unor clase de obiecte. Simplu spus, formele sunt clasele de obiecte care sunt obiect al gândirii și nu al percepției. Vedem lucrurile individuale, dar nu și formele lor. Vedem mărul, de pildă, dar nu vedem forma de fruct. Prin urmare, fructele nu există în plan senzorial. Nimeni nu a văzut fructe, animale sau culoare. Ele sunt clase de obiecte, proprietăți generale și esențiale ale obiectelor, le definesc, exprimă ceea ce este esențial în ele, forme ale obiectelor. De reținut, faptul că Aristotel folosește și termenul *entelechia* înțeles ca o inteligență supremă, ca un spirit universal, ca o gândire care imprimă universului un *scop final*. Prin urmare, Aristotel gândește *finalist* (teleologic, *telos* însemnând în greaca veche *scop*), adică plecând de la *orientarea obiectelor (formelor) către desăvârșire*. Cum mai spuneam, universul grecesc este însuflețit și conștient de sine. Lucrurile, prin esența lor, prin forme, împlinesc, așadar, anumite scopuri și a cunoaște aceste scopuri devine parte a

concordanța cu realitatea, ideea etc. sunt situate pe plan secund. Distincția tranșantă dintre formă și conținut a alimentat și dezbaterile legate de dualismului formelor (forme figurative versus forme nefigurative), dezbateri care nu sunt încheiate nici astăzi. *Ibidem*, p. 330-331.

²⁵⁷ Vezi, Giorgio Vasari, *Viețile celor mai de seamă pictori, sculptori și arhitecți*, Vol. 1, București, Editura Meridiane, 1962. Acest volum are un important capitol teoretic intitulat „Introducere la cele trei arte ale desenului adică arhitectură, sculptură și pictură”, care a influențat reprezentările estetice ale lumii europene, prin ideea că desenul este „părintele” celor trei arte.

cunoașterii generice. Prin urmare, orice formă trebuie judecată prin raportare la o întrebare fundamentală: ce scop îndeplinește? în alte cuvinte, către ce tinde?

Ideea aceasta legată de teleologie este o constantă a gândirii creștine. Lucrurile sunt *toate orientate de Dumnezeu, către creator, respectiv către desăvârșire*. Dacă în lumea filosofiei grecești, formele în sens aristotelic, erau invocate în contexte ontologice (ca proprietăți generale ale lucrurilor) și gnoseologice (legate de mecanismele formale de cunoaștere), în Evul Mediu, cum vom remarca, Toma d'Aquino propune un înțeles estetic formelor artistotelice.

f) Forma apriori

Ideea de formă apriori este introdusă de Kant în *Critica Rațiunii Pure* și se referă la acele structuri subiective care fac posibilă experiența noastră omenească. Există forme apriori specifice celor trei nivele de înțelegere omenească: sensibilitatea, intelectul și rațiunea. În *Critica Facultății de Judecare*, de pildă, tratatul lui Kant despre artă și frumos, nu se vorbește despre forme apriori ale frumosului, ci determinarea condițiilor formale ale întemeierii judecății de gust. Ulterior, și asupra acestui fapt vom reveni, pe urmele gândirii lui Kant s-au creat teorii apriori ale imaginii vizuale, cu ajutorul cărora s-a încercat să se explice dinamica fenomenului artistic în cultura europeană.

Interesat de a stabili o istorie completă a formei, Tatarkiewicz trece în revistă și alte accepții interesante ale formei, dar neesențiale pentru demersul nostru²⁵⁸.

Distincția riguroasă între diversele înțelesuri ale formei (frumoase) este necesară pentru a înțelege atât problemele perene ale esteticii cât și dinamica ei istorică. Faptul acesta va deveni cu atât mai evident cu cât vom înainta în disputele medievale ale frumosului și artei.

De pildă, dacă nu am avea o bună reprezentare asupra ideii de formă substanțială nu ne-am putea reprezenta dezbaterile atât de aprinse ale scolasticii medievale în legătură cu natura frumosului și a stabilirii raportului dintre frumosul metafizic, inteligibil, și frumosul sensibil.

²⁵⁸ A se vedea, capitolul *Istoria altor forme*, care prezintă o tipologie a formelor tehnice legate de producția artistică, apoi despre diversele forme artistice permanente specifice diferitelor arte, despre formele artei în sens morfologic etc. p. 341-347.

III Teorii ale artei și frumosului în lumea bizantină. Războiul icoanelor

1. Cultura europeană răsăriteană - caracteristici generale

Cum s-a putut remarca, lumea gândirii și sensibilității medievale a fost generată de pierderea de sens a culturii antice, grecești și latine. La cumpăna dintre cele două ere, sentimentului existenței ca suferință și conturarea orientării soteriologice a gândirii ca dominantă a sa, cuceresc tot mai multe minți care se convertesc la creștinism. Nu drumul cunoașterii pure este urmărit acum, ci calea care duce la salvare și mântuire.

Imperiul bizantin ilustrează acest adevăr prin faptul că este, așa cum se știe, moștenitorul *nemijlocit* al culturii antice grecești, pe fondul căreia s-a instituit noul *Weltanschauung* creștin. În cele unsprezece secole de existență, această parte a lumii dezvoltă un tip aparte de cultură și civilizație, complementară lumii medievale europene și, în multe privințe, superioară acestora cel puțin în secolele care au premers în Occident perioada („Renașterea”) carolingiană. În perioada Evului Mediu timpuriu, Imperiul bizantin, a fost singurul stat civilizat cu o monarhie absolută și o administrație puternică, capabil să conserve și să dezvolte forme de cultură pe care Imperiul Roman de Apus le-a pierdut sub năvala popoarelor migratoare.

Expresia „Imperiul bizantin” aparține modernității, secolului al XVII-lea. În realitate numele oficial al imperiului era „Noua Romă”, iar locuitorii s-au autoidentificat, cel puțin între anii 330-610, prima etapă a culturii bizantine, când limba oficială era latina, ca romani. În ciuda acestei autoidentificări și a conștiinței de urmași legitimi ai Romei, cultura bizantină este eminent grecească. Cu alte cuvinte, trecerea de la cultura greacă clasică și elenistică la cea bizantină s-a realizat treptat, organic, cu transformări insesizabile de la secol la secol. Desigur că apariția creștinismului a produs o dislocare profundă în toate formele culturii, dar procesul s-a petrecut mult mai lin decât în Occidentul european.

Imperiul bizantin a fost, fapt de o importanță crucială pentru Europa, primul mare stat creștin²⁵⁹. Aici s-au ținut primele două concilii ecumenice, s-au stabilit dogmele și canoanele creștinismului, sistematizate în secolul al IV-lea de Părinții Bisericii orientale: Vasile cel Mare, Grigore din Nyssa, Grigore din Nazianz și Ioan Chrysostomul. Spre deosebire de Occident, unde viața urbană a fost părăsită din cauza năvălirii popoarelor migratoare, în Imperiul bizantin, marile orașe, în frunte cu Constantinopolul au continuat o viață înfloritoare. Până la jumătatea secolului al XI-lea, Imperiul bizantin a fost cea mai mare putere economică

²⁵⁹ „Ordinea terestră nu este altceva decât imaginea imperfectă a celei cerești...Întâistătorul ei era împăratul, locțiitorul lui Dumnezeu, iar curtea era reflexul celei din ceruri”. Cf. Guglielmo Cavallo, *Introducere, în Omul bizantin*, Ed. cit. p. 8.

din Europa, iar Constantinopolul cel mai bogat oraș. Constantinopolul era capitala eleganței, a bogăției, a luxului, a rafinamentului, iar comorile de artă pe care le poseda făceau din el cel mai bogat muzeu al acelor timpuri. Organizarea Constantinopolului era similară Romei. Orașul era situat tot pe șapte coline și era împărțit ca și Roma în paisprezece sectoare și a fost înfrumusețat de Constantin cel Mare cu forumuri, palate imperiale, apeducte, cisterne, terme, coloane cu statuile împăraților, arcuri de triumf, hipodrom²⁶⁰ și biblioteci. „Nenumărate statui, busturi, capiteli și coloane, frize și felurite basoreliefuri de marmură fuseseră aduse din întreg imperiul. Biserica cea Mare – cum numea poporul Sfânta Sofia, adunase cea mai importantă colecție de artă religioasă din întreaga creștinătate: icoane pe lemn sau în mozaic, cruci sculptate în fildeș, ferecate artistic în aur și argint și încrustate cu pietre prețioase, obiecte de uz liturgic din aur și argint, lucrate cu tehnica email sau tehnica *cloisonné*; veșminte bisericesti de brocart ornate cu broderii din fir de aur și cu sute de perle; cărți liturgice cu splendide miniaturi etc. Altarul era din aur, împodobit cu pietre prețioase, și emailuri. În fundul absidei se afla tronul de argint aurit al patriarhului. Impresia puternică a ansamblului era sporită de efectele luminii strecurată prin ferestre și a miilor de plăci decorative de marmură policromă”²⁶¹.

Constantinopolul a fost o bună bucată de vreme cel mai mare centru de cultură al lumii medievale. În secolul al V-lea s-a fondat Universitatea, reorganizată în secolul al IX-lea, în care se studiau toate disciplinele timpului. Viața omului bizantin este mozaică și plină de contradicții interioare. Omul bizantin nu este atras doar de caracterul spiritual al cultului, ci și de fastul pământesc, de știință dar și de dogme și canoane, de fidelitate față de credință dar și practici idolatrice. Pacea sufletească, simțul eternității și raportarea vieții la el, temele acestea apar frecvent în arte, se îmbină cu pasiune pentru jocuri și plăceri lumești oferite din plin de celebrul Hipodrom.

Însă lumea bizantină este de departe dominată de ideea de *ierarhie*, într-un triplu sens: ierarhie divină, ierarhia bisericească, ierarhie pământească. Teoreticianul acestei idei este Dionisie Areopagitul care a sintetizat într-o viziune unică modul în care Dumnezeu își face simțită voința sa în lume prin intermediul cetelor îngerești organizate ierarhic. Cetele îngerești

²⁶⁰ „Găsim aici reprezentarea acelei sinteze dintre moștenirea Romei și religiozitatea răsăriteană care...va constitui factorul tipologic, de fond al întregii civilizații a Bizanțului. Vecinătatea hipodromului cu lavra Sfintei Sofia este un alt simbol...al depășirii dualismului dintre tradiția romană și credința creștină”. *ibidem*, p. 9.

²⁶¹ A se vedea, Ovidiu Drimba, *Imperiul bizantin*, în vol. *Istoria culturii și civilizației*, București, Editura Vestala, 2002, p. 257-262.

se împart în trei grupe triadice²⁶²: din prima grupă fac parte, serafimii, heruvimii și tronurile, apoi din cea de-a doua grupă, domniile, stăpânii și puterile în sfârșit, a treia grupă triadică îngerească este compusă din îngerii, arhanghelii și începătoriile. Dumnezeu își descoperă voința Sa la îngerii din ceata superioară, iar aceștia, la rândul lor, o comunică celorlalți îngeri. În felul acesta, tainele și puterile lui Dumnezeu urmează în ordine descendentă, de la serafim la înger și fiecare ierarhie ulterioară este consacrată numai cu acele cunoștințe, pe care este capabilă să le cuprindă la nivelul respectiv al dezvoltării spirituale.

Această voință este transmisă ierarhiei bisericești și apoi împăratului. Poziția solară în societatea bizantină este ocupată de împărat²⁶³. Unitatea *sacră* dintre puterea laică și cea eclesiastică este caracteristica principală a Imperiului bizantin. Împăratul era personaj sacru, unsul lui Dumnezeu pe pământ, împărat-preot, întrucât Bizanțul este privit ca o imagine a împărăției cerurilor pe pământ. Puterea împăratului pe pământ este asemenea divinității – nelimitată și necontestată de nimeni. Ideea că împăratul era cel care realiza voința lui Dumnezeu pe pământ era o convingere intimă a oamenilor de atunci și constituia axa principală a mentalității bizantine. Faptul acesta este evident în arta imperială care a cultivat în toate formele posibile imaginea sacră a basileului²⁶⁴. Astfel reprezentările Pantocratorului²⁶⁵

²⁶² A se vedea, *Dionisie Areopagitul despre Ierarhia cerească* dar și *Scoliile Sfântului Maxim Mărturisitorul despre Ierarhia cerească*, în vol. Sfântul Dionisie Areopagitul, *Opere complete*, București, Editura Paideia, 1996.

²⁶³ „Soarele e ca un împărat...După cum soarele are prioritate în universul fizic al bizantinilor, tot astfel împăratul este apogeul și principiul suprem de organizare a societății lor. Aidoma razelor soarelui mediteranean, puterea și splendida prezență a împăratului copleșesc realitatea și imaginația bizantinilor, Cf. *Michael McCormick, Împăratul*, în vol. *Omul bizantin*, Ed. cit. p. 263.

²⁶⁴ „Artiștii însărcinați cu reprezentările subiectelor creștine s-au lăsat inspirați de modele furnizate de arta palatului. Acesta a fost îndeosebi cazul artiștilor din primele veacuri ale creștinismului care, stimulați de punctele de vedere ale unor anumiți teologi și ținând cont de înrudirea temelor simbolice, au întrebuițat adeseori imagini familiare din arta imperială pentru a crea, după modelul lor, o serie de compoziții simbolice ale lui Hristos Împărat al Universului și biruitor asupra morții”. A se vedea, Egol Sendler, *Icoana. Chipul nevăzutului. Elemente de teologie, estetică și tehnică*, București, Editura Sofia, 2005, cap. 3, *Limbajul bizantin*, p. 54-67.

²⁶⁵ Pantocrator (*Pantokrator* = Atotțiitorul) - este denumirea care se mai dă turlei celei mari de deasupra naosului (din bisericile ortodoxe de stil bizantin) după pictura de pe fundalul turlei care reprezintă chipul lui Dumnezeu. *Atotțiitorul* (Pantocrator) cum e numit în art. 1 din Crez: "Tatăl Atotțiitorul, Făcătorul cerului și al pământului". Zugravii îl înfățișează de obicei sub chipul lui Cristos numai bust (arătând prin aceasta că noi nu cunoaștem decât în parte cele ale lui Dumnezeu și subliniind unitatea ființială și inseparabilă dintre Dumnezeu-Tatăl și Dumnezeu-Fiul). Cristos Pantocrator este înfățișat în icoana din turla cea mare, cu chipul sever și grav, cu trăsături fine, ochii negri, privirea scrutătoare și barba neagră; cu mâna dreaptă binecuvântează, iar în stânga ține Sf. Evanghelie deschisă, înscrisul simbolic al inițialelor Alfa și Omega: "Începutul și Sfârșitul", prima și ultima literă din alfabetul grec, simbolizând eternitatea și atotputernicia lui Dumnezeu (după cum scrie în Apocalipsă 1,8: "Eu sunt Alfa și Omega, Cel ce este, Cel ce era și Cel ce vine, Atotțiitorul..."). Chipul Pantocratorului este zugrăvit în cadrul unui medalion circular, înconjurat de un curcubeu în jurul căruia sunt înscrise diferite formule biblice sau liturgice: "Cerul e tronul Meu și pământul, scaun al picioarelor Mele", ș.a. În jurul Lui sunt pictați îngeri și serafimi, în registre circulare. Pantocratorul reprezintă pe Dumnezeu așa cum L-au văzut, în viziunile lor, proorocii Vechiului Testament (Isaia 6,1-3, Ezechiel etc). A se vedea, Ene Braniște, Ecaterina Braniște, *Dicționar enciclopedic de cunoștințe religioase*, Editura Diecezană, Caransebeș, 2001.

din cupolele bizantine, indiferent de spiritualizarea lor ulterioară, poartă amprenta mediului de viață dominat de poziția sacră a împăratului, considerat *atotțiitorul* lumii pământești.

Lumea bizantină, modul de a trăi, de a crede și a spera, formele sociologice de viață etc. au nutrit din interior prin mecanisme greu de pus în evidență cu rigoare, științific, practicile artistice și paradigma teoretică asupra artei și frumosului. Chiar dacă valorile fundamentale creștine sunt comune atât Răsăritului cât și Vestului, totuși lumea bizantină și-a construit o identitate proprie ce poate fi pusă, în evidență, desigur între atâtea alte elemente, prin forma sa caracteristică de expresie artistică: icoana.

Cum se explică acest fapt? *Taina Întrupării* este răspunsul, faptul că, din întreaga învățătură creștină, sensibilitatea religioasă bizantină rezona cel mai intens și profund la nivel de trăire cu imitarea vieții lui Iisus Hristos. „În Orientul creștin, aspirația fundamentală rămâne cea a plenitudinii vieții noastre în Dumnezeu, urmărită cu un fel de realism spiritual total. Încă din zorii evanghelici Răsăritul e absorbit de o singură dorință și de o singură evidență: realizarea deplină a vieții lui Dumnezeu, acea viața nouă pe care El însuși a venit să o aducă lui. Dacă Dumnezeu s-a întrupat, creștinul nu mai poate avea decât un singur țel: acela de a trăi în totală asemănare (s. n.) cu Dumnezeu încă din lumea de aici”²⁶⁶. Răspunsul particularizează lumea bizantină prin raportare la lumea occidentală și reprezintă, totodată, soluția originală la întrebarea generică: care este calea spre mântuire? Bizantinul păstrează credința și iubirea ca mod de cunoaștere, aspiră spre sfințenie și duce mai departe programul creștinismului primitiv, evanghelic, apostolic. Ciudat poate, în condițiile în care omul bizantin se percepea pe sine ca un continuator legitim al culturii grecești²⁶⁷.

Revenind, accentul pus pe asceză și pe monahism – între secolele XIV-XV, în numeroasele mănăstiri ale Imperiului, viețuiau 180.000 monahi și monahii – pe solemnitatea ritualurilor ce țin de cultul ortodox plin de simboluri tainice și pe spiritualizarea figurilor sfinților ce împodobesc canonic bisericile și mănăstirile etc. au imprimat Răsăritului o vădită identitate față de Occidentul creștin. De pildă, decorațiunea murală canonică a unei biserici bizantine ilustrează identitatea inconfundabilă a frumosului metafizic răsăritean care

²⁶⁶ André Scrima, *Despre isihasm*, București, Editura Humanitas, 2003, p. 64-65.

²⁶⁷ „Bizanțul n-a avut niciodată conștiința clară a prăpastiei care se căscase, după mai bine de un mileniu, între el și Grecia antică. Acești descendenți ai grecilor se mișcau de acum într-o sferă spirituală complet diferită de aceea a strămoșilor lor. Cele două sfere, ale lumii antice și a lumii creștin ortodoxe erau aproape impenetrabile una pentru alta. Artele plastice sunt în această privință revelatoare. Arhitectura religioasă a Bizanțului...ascultă de niște reguli estetice total străine de spațiul arhitecturii antice. Accentul nu se pune pe linia exterioară...ci pe „căldura” interioară, pe „vrajă”, pe mister. Esențialul unui templu grecesc este efectul sensibil al rânduirii colonadelor sale. Esențialul unei biserici bizantine este efectul insinuant al decorațiunii sale interioare, încărcată de semnificații mistice”, Cf. Neagu Djuvara, *Civilizații și tipare istorice. Un studiu comparat al civilizațiilor*, București, Editura Humanitas, 1999, p. 96.

sintetizează nu imagini ale lumii, ci marele plan divin al mântuirii. Astfel, „în punctul cel mai înalt al cupolei se vede un bust al lui Hristos, stăpânul Universului (*Pantokrator*), cu Sfânta Evanghelie în mână, privind în jos cu o expresie mai curând severă. Nu departe de Mântuitor, mai jos, între ferestrele cupolei, un grup de prooroci poartă suluri pe care sunt înscrise profețiile rostite de fiecare dintre ei și fac semn înspre Hristos, a cărui întrupare au prorocit-o. Acești prooroci sunt singurii reprezentanții ai Vechiului Testament. În absidă e plasată e icoană a Fecioarei Maria, Împărăteasa Cerurilor, care ține în poală Pruncul. Sus, pe bolți, sunt înfățișate schematic episoadele – cheie ale Noului Testament: Buna-Vestire, Nașterea, Botezul...până la Înviere și Înălțarea Domnului. Restul spațiului este disponibil în arcuri și pe suprafețele verticale ale pereților exclusiv sfinților...care nu sunt angajați în nici o acțiune; uneori sunt reprezentate numai busturile, alteori ei apar în întregime, dispuși frontal în fața observatorului: martiri, sfinți, militari, episcopi, diaconi, călugări...Istoria umanității de după venirea lui Hristos e una singură: ea e domnia Harului (*charis*), opusă domniei Legii (*nomos*) și ilustrată de oameni care împărtășesc credința în Dumnezeu...Elementul cronologic e irelevant”²⁶⁸.

Accentul pus pe teologia Întrupării explică *orientarea* omului bizantin către anumite genuri ale artelor vizuale, cultivarea unora în „exces” și estomparea altora, cât și fascinația pentru imaginea colorată, pentru icoană, Astfel, „Bizanțul și-a pierdut interesul pentru sculptură, în general, și statuară în special. Artistul bizantin e foarte puțin sensibil la forma corpului uman, ea fiind pentru el lipsită de semnificație, poate chiar impură. În pictură trupurile sunt parcă descărnate. Efectul de extaz religios, care e căutat, trebuia să provină dintr-un întreg ansamblu de aranjamente, de gesturi, de culoare, de convenții...În imaginea unui sfânt nu se caută reprezentarea trăsăturilor lui, se caută iradierea sfințeniei lui. Atât în epicentru cât și în periferie, singura creație durabilă a civilizației bizantine pare să fi fost arta religioasă, mai ales arta picturală”²⁶⁹.

Bizanțul transformă radical reprezentarea antică a omului, pentru că tot ce amintește de lumea sensibilă trebuie transfigurat, simbolizat. Arta bizantină se îndreaptă spre chip, spre locul prezenței duhului divin, spre ochi și privire. Corpul, în schimb, rămâne ascuns între faldurile veșmintelor. Acest fapt nu est întâmplător pentru că în chip se concentrează forța interioară, în el se exprimă individualitatea imaginii. Tendința spre spiritualizare este ceva cu totul inconfundabil în arta bizantină. „Astfel, vreme de un mileniu, arta bizantină are ca principală preocupare spiritualizarea formelor și subiectelor. Ceea ce ea urmărește să

²⁶⁸ Cyril Mango, *Sfântul*, *Op. cit.* p. 293-294.

²⁶⁹ Neagu Djuvara, *Op. cit.*, p. 97.

reprezintă nu este episodul pasager, ci viziunea religioasă, adevărul credinței. Aceste picturi nu reprezintă rodul meditației individuale a unui artist, ci o teologie în imagini”²⁷⁰.

Această expresie a lui Sendler, „teologia în imagini”, caracterizează fidel ansamblul manifestărilor specifice artelor vizuale. Aceleași teme iconografice de extracție teologică fixate în reguli stricte sunt recognoscibile atât în frescele cât și în mozaicurile care decorează bisericile bizantine și, lucru demn de reținut, pretutindeni găsim aceleași evoluții ale iconografiei. Astfel Dumnezeu-Tată nu este niciodată reprezentat (Îl va reprezenta pentru prima dată Michelangelo în Capela Sixtină). Hristos cunoaște, în funcție de diversele vârste ale creștinismului, schimbări ce pot fi detectate în toate provinciile. „Astfel, în primele secole figura lui este blândă, milostivă, plină de umanitate; în epoca ereziilor și după victoria bisericii Hristos este înfățișat ca un luptător; iar la urmă – după ce conciliul din Niccea a stabilit dogma unității dintre Tatăl și Fiul într-o atotputernică Ființă divină – figura lui este cea a unui triumfător și autoritar suveran al lumii (*Pantokrator*)”²⁷¹.

Artistului bizantin îi era modelată mintea și orientată sensibilitatea de această teologie în imagini și de supremația „esteticii Întrupării”. Faptul este ilustrat de tehnicile mozaicului care, se știe, reprezintă contribuția cea mai de seamă a Bizanțului în arta universală. Utilizarea exclusivă a frontalității figurii umane și accentuarea privirii în ochii neobișnuit de mari, scoate în evidență nu trăsături umane, caractere individuale, ci grandoare, solemnitate, sacralitate și spiritualitate.

Prin urmare, arta bizantină este orientată *decisiv* de reprezentările frumosului metafizic, de teologia și estetica luminii. Ea este într-adevăr, cum spune Sendler, o teologie în imagini. Imaginile trebuia să zugrăvească adevărurile veșnice, marea taină a lumii, Întruparea și Învierea. Aceste obsesii artistice produc o schimbare a teoriei *mimesis*-ul antic, a asemănării reprezentării picturale cu modelul real. Or, „pe Dumnezeu nimeni nu L-a văzut vreodată; Fiul cel Unul-Născut, care este în sânul Tatălui, Acela l-a făcut cunoscut” (Ioan: 1: 18) și, prin urmare, omul nu are acces *nemijlocit* la modelul real al Întrupării. Faptul acesta a generat o serie de dezbateri în lumea creștină a Răsăritului mai ales prin invocarea „*imaginii arhetipale*”²⁷², mitul fondator, după expresia lui Jean-Jacques Wunenburger, al teologiei

²⁷⁰ Egon Sendler, *Op. cit.* p. 65.

²⁷¹ Ovidiu Drimba, *Op. cit.* p. 344.

²⁷² Suferind de lepră, Regele Avgar a trimis la Hristos pe arhivarul său Hannan (Anania), cu o scrisoare în care-l cerea lui Hristos să vină la Edessa pentru a-l vindeca. Cum Hannan era pictor, Avgar i-a recomandat să facă portretul lui Hristos și să i-l aducă în cazul în care Acesta ar fi refuzat să vină. Aflându-l pe Hristos înconjurat de mult popor, Hannan s-a urcat pe o piatră pentru a-l vedea mai bine. A încercat să-l facă portretul, dar nu a reușit, din pricina „slavei negrite a chipului Său care se schimba mereu sub puterea harului”. Văzând că Hannan de străduiește să l isvodească portretul, Hristos a cerut apă, S-a spălat, Și-a șters fața cu o maramă, pe care a rămas imprimat chipul Său. (Aceasta este prima icoană a lui Hristos, numită în Biserica Ortodoxă „nefăcută de

icoanei. *Mimesis*-ul ca *asemănare neasemănătoare*, ca experiența unor lucruri care în fond depășesc orice experiență omenească nemijlocită, va constitui subiectul celei mai importante lupte cristologice din Imperiul Bizantin: lupta (disputa icoanelor).

În sinteză, simplificând desigur lucrurile, arta bizantină posedă câteva caracteristici proprii ale artelor vizuale²⁷³:

i) artele vizuale aspiră să pătrundă în lumea divinității și să respingă modelele lumești de viață. De pildă, pictura bizantină neglijează cu bună știință armonia, violentând legile proporției. Disproporția devine mijloc de expresie artistică. Scopul artei nu este reprezentarea mimetică având modele naturale, ci etică și teologică. Imaginea transmite un mesaj divin;

ii) arta bizantină elimină formele și volumele, forma frumoasă și corporalitatea modelului. Imaginile sunt plate, fără carnație și fără relief. Desenul nu va mai urma în mod realist liniile modelului, ci va deveni schematic, abstract, cedând locul luminii și strălucirii culorilor care trimit gândul la ordinea spirituală a lumii;

iii) arta bizantină este impersonală și tradițională. Totul fiind codificat în cadrul unor reguli și norme precise privind compoziția scenelor ori alegerea subiectelor, noutatea nu-și găsește locul. Există desigur schimbări și modificări graduale și de detaliu dar nu derogări sau salturi.

iiii) arta bizantină este mistică și simbolică. Arhitectura religioasă, mozaicul și icoana, marile creații ale Bizanțului doresc să emoționeze privitorul în sens creștin, adică să-i producă stări de contemplație și extaz pentru a trece de la sensibil la inteligibil. În reprezentarea ființei umane sunt urmăriți cu obstinație „ochii sufletului”, privirea interioară orientată către înalt. Personalitatea unică a individului este abandonată în favoarea imaginii creștinului anonim și impersonal.

2. Războiul icoanelor

Dualitatea *Weltanschauung*-ului medieval corespunzătoare adverbelor *Acolo versus Aici* a generat în toate domeniile intelectuale medievale dezbateri și confruntări extrem de aprinse, unele dintre ele conducând chiar la conflicte militare. Lupta icoanelor este un astfel de episod în jurul căruia s-a vărsat sânge s-au produs prigoniri, nedreptăți și persecuții,

mâna omenească” – acheiropoiètos.) I-a dat marama lui Hannan pentru ca acesta să o poarte împreună cu scrisoarea către cel care îl trimisese. Pânza din Kamulia, Capadocia, ca și giulgiul din Torino țin de aceeași înțelegere. Cf. Jean-Jacques Wunenburger, Op. cit, p. 143.

²⁷³ Pe larg, Ovidiu Drimba, Op. cit. p. 334-337.

mutilări, suferință și moarte²⁷⁴. Avem de-a face, prin durată și amploare, cu primul război religios creștin de proporții.

Spre deosebire de estetica greacă, reflecția teologico-estetică medievală a impus, mai ales în spațiul Răsăritului, norme pentru creația artistică. Artă trebuia să fie ilustrativă și didactică, să înfățișeze adevărul, să-l propage și să-l propovăduiască. Funcțiile artei nu sunt estetice, ci educative, modelatoare, formative. Pictură iluzionistă, cea care reproduce lumea vizibilă, frumusețea lumii sau a corpului uman este abandonată în favoarea picturii simbolice. Pictura devine ceva similar textului scris din Biblie - transmite un mesaj sacru invizibil prin imagini vizibile. Nu întâmplător pentru greci, la nivelul reprezentărilor acțiunii, a scrie era echivalent cu a picta. Se foloseau pentru ambele activități același cuvânt, *gráphein*. Imaginea, ca și textul scris, devine și ea o formă de apropiere și de „(re)cunoaștere” a divinității.

Evul Mediu a îndrumat, orientat și canonizat creația artistică vizuală. Frumusețea sensibilă trebuia să se conformeze frumuseții inteligibile, perfecțiunii divine, interioare. Reprezentările metafizice asupra frumosului au dirijat practicile artistice, creația efectivă, iar faptul acesta devine evident atunci când vorbim despre imaginea plastică a sacralului *caracteristică* pentru Imperiul bizantin: *icoana*.

Acest mod de a înțelege arta figurativă, reprezentățională, a fost contestat încă dinainte de legalizarea creștinismului și chiar după Edictul de la Milan, de către o serie de teologi și învățați creștini dar considerați eretici. Disputele între adepții artei sacre figurative, iconodulii și cei care contestau legitimitatea acestei forme teologice de expresie, iconoclaștii, au rămas în cadrul bisericii, până când unii împărați bizantini iconoclaști, pe motiv că ființa divină nu poate să ia forme figurative, au impus iconoclamul cu forța. A urmat o perioadă de conflicte, ce au durat o sută treizeci de ani cu victorii și înfrângeri parțiale de ambele tabere. În final războiul religios al icoanelor s-a încheiat cu înfrângerea iconoclaștilor. Așa se face că problema reprezentării sensibile a divinității prin imagini făurite de om a devenit una dintre marile provocări teologico-filosofice și estetice ale creștinismului.

²⁷⁴ Motivele de natură teologico-filosofică, dogmatică și estetică ale luptei icoanelor sunt analizate de doi cercetători consacrați, Vladimir Lossky, renumitul filosof creștin rus, Leonid Uspensky, fostul decan al Institutului Teologic Saint-Denis din Paris și de cardinalul Christoph von Schönborn, arhiepiscopul Vienei. A se vedea, Leonid Uspenski și Vladimir Lossky, *Călăuziri în lumea icoanei*, București, Editura Sofia, 2003 și Christoph von Schönborn, *Icoana lui Hristos*, București, Editura Anastasia, 1996. Apoi sinteza lui Jaroslav Pelikan, *Tradiția creștină, O istorie a dezvoltării doctrinei*, mai ales, volumul al II-lea, *Spiritul creștinătății răsăritene*, (600-1700), și volumul al III-lea, *Evoluția teologiei medievale* (600-1300), apărute la Editura Polirom, Iași, 2006, poate fi consultată cu profit teoretic întrucât propune o perspectivă comparativă.

Originile acesteia își au izvorul, desigur în Biblie, în Vechiul Testament, care interzicea evreilor să se închine altor divinități. „Să nu ai alți dumnezei în afară de Mine! Să nu-și faci chip cioplit și nici un fel de asemănare a nici unui lucru din câte sunt în cer, sus, și din câte sunt pe pământ, jos, și din câte sunt în apele de sub pământ” (Ieșirea:20,3-4). Interdicția era formulată pentru că chipul lui Dumnezeu, după cădere, este întunecat în sufletul omului și nici o imagine a acestuia nu mai poate avea legătură cu Dumnezeu. Pe de altă parte, înclinația naturală a omului spre idolatrie, spre venerarea de idoli, de false realități, explică, odată mai mult, interdictul biblic.

Creștinismul primitiv respectă cu ardoare acest interdict, exprimându-și astfel manifest dezacordul cu păgânismul idolatru, exprimat mai ales în cultul împăratului. O bună parte din prigoana primilor creștini se explică și prin refuzul lor de a practica cultul divin al împăratului. Învățătura creștină ca mod de viață ce urmărea transformări interioare respinge, totodată, și inegalitățile sociale bazate pe cultul bogăției care și-a găsit forme artistice de expresie. De aceea arta catacombelor, dincolo de accentul exclusiv pe simbolistică, prezintă o mare simplitate a mijloacelor. „Câteva trăsături într-o gamă restrânsă de culori, câteva pete de lumină sunt suficiente pentru a exprima esențialul cu sobrietate”²⁷⁵. Forme și volume sunt părăsite în favoarea cultivării prin imagine a simbolurilor creștine: vița de vie, simbolul peștelui (simbolul hranei mesianice) etc.

Odată cu legalizarea creștinismului, lucrurile dobândesc o întorsătură semnificativă. Creștinismul trebuie să se adapteze condițiilor instituționale, politice, sociale și mentale preexistente. Puterea lui de asimilare s-a dovedit unică. În decursul secolelor, arta creștină începe să cultive exigențe diverse, uneori chiar contradictorii cu fundamentele învățăturii inițiale. La Roma și Constantinopol, o dată cu creșterea puterii basileului, arta devine reflectarea atotputerniciei divine. Astfel, în secolul al IV-lea, creștinismul adoptă formele artei imperiale, iar iconografia sublimează această influență.

De pe la începutul secolului al V-lea și până la Împăratul Iustinian (527-565) se produce o sinteză în arta vizuală bizantină între influențele elenistice și orientale și simbolistica creștină. „Începând cu această epocă, Hristos va fi înfățișat cu părul lung, cu barbă și cu ochii închiși la culoare. Vălul, care acoperă părul femeilor și cade până la genunchi (ca în icoanele Maicii Domnului), își are originea în civilizația orientală...Prin integrarea atâtor elemente diferite, această artă creștină devine un instrument perfect pentru a exprima plenitudinea credinței, unificând și sfințind diversitatea culturilor”²⁷⁶.

²⁷⁵ Egon Sendler, *Op. cit.* p. 18.

²⁷⁶ *Ibidem*, p. 20.

După patru secole de istorie liberă, imaginile sunt acceptate pretutindeni în Biserică, se identifică cu credința, sunt trăite de credincioși și se transformă în reprezentări de cult, devin icoane. Trebuie făcută precizarea că termenul „icoană” este o imagine (de obicei bi-dimensională) reprezentând pe Hristos, sfinți, îngeri, evenimente biblice importante, pilde sau evenimente din istoria bisericii. La început icoanele fost pictate pe pereții naosului. Apoi, au fost prinse în iconostas. Cu timpul au devenit „portabile”. Erau venerată acasă, în spațiul intim și familial și îl însoțea pe creștin oriunde se afla.

Prin urmare, prezența icoanei făcea parte din viața creștinului și avea un impact asupra credinței, de cele mai multe ori, chiar mai important decât textele biblice. Explicația est simplă - analfabetismul era generalizat în lumea medievală, iar imaginea sacră suplinea lectura textelor sacre. Cum spunea Sfântul Grigore cel Mare pictura oferă analfabetului ceea ce scrierea exprimă cititorului. Ignoranții văd ce trebuie să urmeze, cei ce nu știu citi scrierile pot citi pictura. Prin urmare, pe măsură ce spiritualitatea creștină se preciza prin scrierile „doctorilor” Bisericii Răsăritului și Apusului, a sinoadelor ecumenice și iconografia se maturiza având un impact major asupra maselor de credincioși analfabeți. Am putea spune că icoanele au contribuit la propagarea și menținerea credinței în rândul maselor de creștini analfabeți la concurență cu textul biblic.

Icoanele devin, pe măsura trecerii timpului, obiectul pietății populare. Populația creștină din zona orientală a Imperiului Bizantin și chiar și cea din Italia bizantină au început să practice idolatria față de icoane. Cum am spune noi astăzi, mulți creștini confundau semnificatul (conținutul, sensul) cu semnificantul (suportul). Exista o febră neostoită în a achiziționa icoane de toate tipurile, mai ales cele făcătoare de minuni, icoane care erauenerate *ca obiecte fizice*.

Dincolo de aceste aspecte doctrinare care atacau substanța vie a creștinismului, ideea mântuirii prin Hristos, disputa icoanelor are desigur și cauze economice și politice la care nu ne vom referi. Importante pentru estetică sunt dezbaterile privitoare la *natura imaginii*, dezbateri care au angajat importante segmente de estetică filosofică²⁷⁷. Avem de-a face, cum spune Alain Besançon, cu „cea mai profundă discuție de teologie estetică²⁷⁸”.

Războiul icoanelor a durat, cu mici întreruperi, mai bine de o sută de ani (între 726-842). Cum spuneam, de o parte a taberei s-au aflat iconoclaștii (*eikon-icoana; klasomos-sfârâmare*). De cealaltă parte erau iconodulii (*eikon-icoana; dulos-slujitor, sclav, rob*).

²⁷⁷ Pentru înțelegerea estetico-filosofică a disputei icoanelor și a influenței asupra culturii europene actuale, consultarea lucrării lui Alain Besançon, *Imaginea interzisă. Istoria intelectuală a iconoclasmului de la Platon la Kandisky*, București, Humanitas, 1996, este o condiție de bună informare.

²⁷⁸ *Ibidem*, p. 126.

Sub aspect teoretic, teologico-filosofic, avem de-a face cu o luptă între *image* și *simbol*, între prezență și reprezentare. Spre deosebire de semn sau simbol, ca *mandatar prezent* al unor diverse realități (sacre, divine), imaginea e locul survenirii sau apariției, a arătării, (epifaniei) unei prezențe personale. Dacă simbolul poate fi manipulat și instrumentalizat în folosul unei alte prezente, imaginea este propriul ei simbol, propria ei reprezentare nemanipulabila.

Sub aspect politic, avem de-a face cu un război al simbolurilor de putere, al reprezentării acesteia pe pământ. Dacă divinitatea este reprezentată prin imagine, atunci împăratul nu are de ales decât să împartă puterea și să lupte pentru promovarea propriei imagini. Or, într-o astfel de situație, împăratul întotdeauna posedă o imagine de al doilea plan, primul plan fiind rezervat divinității. Așa se explică de ce împărații iconoclaști au recurs la reprezentarea divinității prin simboluri nonfigurative, de regulă prin cruce.

Faptele înregistrate de istoria cronologică sunt pline de persecuții, crime, asasinate și numeroase suferințe ²⁷⁹. Originea teoretică acestei lupte se află, cum arătam, în ambiguitățile

²⁷⁹ Din ordinul califului Yazid II (720-724), guvernator al Egiptului, s-a început distrugerea icoanelor din biserici, ceea ce provoacă indignarea populației. În același timp, se declanșă și în Imperiul Bizantin lupta iconoclastă. Leon III Isaurul (717 – 741) împăratul Bizanțului, fost simplu soldat sirian, printr-un edict din 726, cere distrugerea icoanelor și a statuilor, socotite idolatrie. Ordonând distrugerea icoanei miraculoase aflată deasupra porții de bronz a palatului imperial, se produse o încăierare în care ofițerul de pază a fost ucis. Scene asemănătoare se întâmplară și în alte orașe. Împăratul porunci distrugerea tuturor icoanelor din biserici și mănăstiri. Patriarhul German (715-729) protestă, dar a fost depus și înlocuit cu Anastase. La Roma, Papa Grigore II (715-731) și Grigore III (731-734), sirian, intervin în favoarea apărării icoanelor, iar basileul este excomunicat în 732. Roma devine centrul luptei antiiconoclaste și antibizantine. Ca represalii, împăratul răpește patriarhatului Romei diecezele Italiei meridionale, Dalmația și Balcanii, pentru a le trece sub jurisdicția patriarhului Constantinopolului; confiscă averile patrimoniale ale Bisericii Romei în Italia bizantină și Sicilia. Papa se vede obligat să ceară ajutor în Occident și de aceea se adresează lui Carol Martel al Franciei (715-741). Lupta împotriva icoanelor continuă mai aprig sub Constantin V Copronimul (fiul lui Leon Isaurul) care, sub teroare, adună un sinod la Constantinopol, în 754, cu 338 episcopi iconoclaști, ce hotărăsc ștergerea cultului icoanelor, alegând ca patriarh la Constantinopol un iconoclast. Călugării și preoții iconoduli sunt maltratați, li se tăiau mâinile, li se scoteau ochii, episcopii fiind siliți să adere la iconoclasm. Sub împărăteasa Irina, situația s-a schimbat. La observațiile patriarhilor Paul și Tarasiu de a readuce pacea în Biserică și de a relua legăturile cu Roma, s-a convocat Sinodul ecumenic al VII-lea la Niceea, în 787, sub președinția delegaților Papei Adrian I și a patriarhului Tarasie. Acest sinod ecumenic afurisește soborul iconoclast din 754 (de la Hiera) și pe patriarhii iconoclaști, restabilind cultul icoanelor. Pentru a domni singură, împărăteasa Irina 792-802 îl alungă pe fiul ei și-i scoase ochii. Domni până în 802, când este detronată de generalul logofăt Niceforas, un mare iconoclast. Sub împăratul Leon V Armeanul, din dinastia frigiană (802-867), se redeschide lupta împotriva icoanelor, iar patriarhul Nichefor, care nu recunoaște acte sinodale fără aprobarea Papei, este silit să abdice (815) și este înlocuit cu mireanul incult Theodat I. Acesta ține un sinod în care anulează hotărârile Sinodului ecumenic din 787; trece la persecutarea episcopilor care nu se supun; pe egumenul Teodor Studitul al mănăstirii Stoudion și pe călugării lui, ce se opun iconoclaștilor îi torturează, îi alungă, îi exilează. În 820, după 27 de ani de persecuție, Leon V Armeanul este asasinat, luându-i locul Mihail II, iconoclast moderat. L-a urmat Teofil I (829-842), mare iconoclast, care muri cu remușcări pentru crimele făcute împotriva iconodulilor. Îi urmă fiul său, Mihail III (842-867), care împreună cu mama sa Teodora, convocă Sinodul din 11 martie 842, sub președinția patriarhului Metodie, iconodul. În ceremonia solemnă din Sfânta Sofia, se proclamă cultul icoanelor și Duminica Ortodoxiei, recunoscută de Papa Romei Grigore IV (827-844) și de toți patriarhii Orientului. (Pe larg în, M. Hussey, *The Cambridge Medieval History, Volume IV — The Byzantine Empire Part II*, Cambridge University Press 1966).

textului biblic și al diverselor versete reciproc contradictorii din Vechiul și Noul Testament ori din interiorul aceleiași Evanghelii²⁸⁰.

Nu întâmplător, desigur, iconoclasmul a început în provinciile orientale al Imperiului Bizantin, unde *monophysismul* (crența că natura lui Iisus Hristos este numai de ordin divin nu și uman) nu îngăduia reprezentarea figurativă a divinității. Au fost interzise reprezentările sfinților, a lui Hristos, a Fecioarei sub formă umană. Mozaicurile figurative și icoanele au fost distruse. Asistăm acum la o reîntoarcere la modelul grecesc naturalist - locul subiectelor sacre a fost luat de arta ornamentală: animale, păsări, copaci, peisaje. A fost păstrată doar crucea ca simbol religios. Mănăstirile au fost laicizate, călugării expulzați, închiși, exilați.

În spatele iconoclasmului nu stăteau numai armatele împăraților, curtea, aristocrația ori înaltul cler fidel puterii, ci și o serie de mari învățați creștini iconoclaști, unii dintre ei declarați eretici (Origene, de pildă), alții admiși în interiorul creștinismului. Între aceștia, cunoscuții părinți și scriitori bisericești ca Iustin Martirul, Athenagora din Athena, Tertulian, Epifaniu de Salamina, Eusebiu de Cezareea, etc. care au formulat obiecții iconoclaste întemeiate pe textele sfinte.

În esență, iconoclaștii apărau punctul de vedere al transcendenței absolute a lui Dumnezeu și, din acest punct de vedere aveau dreptate. *Dincolo* este cauza lui *Aici*. Există în sine, nefiind condiționat de existența lui *Aici*. Între cele două lumi există o diferență de natură ontologică și nu de grad. Or, a susține că este cu puțință a picta chipul lui Hristos, este absurd, pentru că înseamnă a „închide în contur” divinitatea Sa insesizabilă. Forma sensibilă, materială, nu poate figura ceea ce este incorporeal și spiritual. Partea divină din Hristos este invizibilă, căci după Înălțare, partea umană este total absorbită. Întoarcerea la Tatăl nu s-a realizat în calitate de om, ci de Dumnezeu. Prin urmare, Hristos ca element al trinității fiind Dumnezeu, nu poate fi reprezentat figurativ, pictural, ci doar prin simbol. Icoana în acest caz, nu are nimic divin în ea pentru că este făcută de mâna omului. A venera icoana înseamnă a ne întoarce la idolatrie și păgânism, la venerarea chipurilor făcute de oameni.

Iconodulii, în schimb, apărau punctul de vedere al comunicării divinității cu oamenii. *Dincolo* are sens numai prin raportare la *Aici*. Înainte de creație nu exista nici *Dincolo* nici *Aici*. Dumnezeu era în sine. Or, datorită creației suntem constrânși să facem această distincție. Dumnezeu nu a ieșit din lumea sa, a rămas *Dincolo* însă, prin creație, este deopotrivă prezent

²⁸⁰ Pentru a ne limita la un exemplu ilustrativ, de pildă, porunca Decalogului de a nu-ți face chip cioplit și de a nu i te închina lui (Ieșirea, 20, 4; Deut. 5, 8) vine în conflict cu Evanghelia după Ioan, „Și Cuvântul lui s-a făcut trup și s-a sălășluit între noi, și am văzut slava lui, slavă ca a Unuia-Născut din Tatăl, și de har și de adevăr” (Ioan 1,14), ori cu alte versete care formulează prescripția că Dumnezeu trebuie cinstit numai în "duh și adevăr" (Ioan 1, 18; 4, 24; 5, 37; 20, 29; Romani 1, 23, 25; 10, 17; II Cor. 5, 7, 16).

și în lumea lui *Aici*. Dumnezeu s-a arătat pe sine prin Întrupare, prin Iisus Hristos, care a luat chip de om. Prin urmare, Întruparea permite să vorbim despre posibilitatea realizării imaginii lui Dumnezeu în icoane²⁸¹.

Intervenția lui Ioan Damaschinul (676-754), mare învățat iconodul este foarte interesantă sub aspectul distincțiilor realizate în polisemantismul cuvântului „icoana”. Acesta evidențiază șase tipuri de imagini distingând între: a) icoana - imagine naturală - copilul este imaginea părinților; în cazul creștinismului icoana naturala prin excelență este Fiul lui Dumnezeu. Acesta poartă în întregime în El însuși, pe Tatăl (Coloseni 1, 15), și se deosebește de Acesta prin aceea că este cauzat, acesta fiind singura diferență personală); b) icoana – imagine ideală (paradigmatică exemplară) - proiectul unei case pe care îl are arhitectul în minte; în cazul creștinismului ea se referă la ideile divine, la proiectul pe care Dumnezeu l-a avut în vedere. c) icoana – imagine imitativă (antropologică) – imaginea a „ceva”, a unui lucru, a unui obiect; în cazul creștinismului imaginea umană a lui Dumnezeu. „Și a zis Dumnezeu: Să facem om după chipul și asemănarea noastră ca să stăpânească peștii mării, păsările cerului, animalele domestice toate vietățile ce se târăsc pe pământ”(Facere 1, 26); d) icoana – imagine cosmologică – imaginile ce folosesc analogiile sensibile pentru realități inteligibile, spirituale: ex. îngerii au ochi, aripi; e) icoana – imagine simboică – folosirea semnelor pentru a aminti creștinului elementele cele mai importante ale credinței (marea, apa, norul simbolizează Duhul Botezului; rugul aprins o simbolizează pe Maica Domnului care a ținut în pântecele ei Focul Veșnic, etc.); f) icoana – imagine artistică – tabloul, pictura, etc. În sens creștin, imaginile sunt realizată sub influența harului divin. Poziția iconofilă a Ioan Damaschinul a fost exprimată în cuvinte memorabile. “Nu zugrăvesc Dumnezeirea nevăzută, ci zugrăvesc trupul care s-a văzut al lui Dumnezeu. Căci dacă nu se poate zugrăvi sufletul, cu cât mai mult nu se poate zugrăvi Cel care a dat și sufletului un chip de materie...căci cinstirea dată icoanei trece asupra prototipului ei și cel ce se închină icoanei se închină persoanei zugrăvite pe ea. În felul acesta se va întări învățătura Sfinților noștri Părinți, adică predania Bisericii universale, care de la o margine a lumii până la cealaltă a primit Evanghelia”²⁸².

²⁸¹ În paranteză fie spus, ca și în cearta universalităților din lumea creștină occidentală, și în cearta icoanelor, sunt activate resursele filosofice grecești, în mod special Platon și Aristotel. Platon era invocat de iconoclaști pentru că el a fost teoreticianul lui *Dincolo*, fiind și el nemulțumit de capacitatea artei figurative de a reproduce lumea inteligibilă. Pentru el universalul există în sine prin Idee, fiind transcendent lumii, iar individualele, în calitate de „copii” ale ideilor-prototipuri, devin inteligibile prin „participare” la universal. Aristotel este invocat de iconoduli, pentru că el susține că universalul este invocat și postulat în vederea individualului. Proprietățile generale și universale se predică despre individuale, ca elemente comune ale lor. Prin urmare, individualul este „purător” de universal, fiind la rigoare, semnul unui universal. Astfel, cum arată Alain Besançon în lucrarea citată, Teodor Studitul și Maxim Mărturisitorul, iconoduli fervenți, operează cu o schemă de gândire aristotelică chiar dacă argumentele lor sunt teologice sau extrase din Biblie.

²⁸² Cf. Sfântul Ioan Damaschin, *Dogmatica*, Editura Librăriei Teologiei, București 1988, p. 360.

De ce au învins iconodulii? În primul rând, pentru că erau majoritari. Iconoclasmul a fost susținut de cei asociați împăratului, de clerici și slujbași ai curții, prin urmare, de cei puțini și puternici. Chiar și în timpul marilor prigoane marea masă a creștinilor a crezut totdeauna în imaginile credinței ei. Așadar, în această luptă, imaginea a învins. Căci, așa cum spune Giovanni Sartori²⁸³, imaginea are o mai puternică forță de penetrare și de convingere decât textul scris. Or, cunoașterea prin concept este elitistă în vreme ce cunoașterea prin imagini este democratică. Apoi, pentru că iconodulii luptau împotriva dorinței împăratului de a avea totul sub control, ceea ce l-a pus *ab initio* în conflict cu vocația universalistă a creștinismului. Nu trebuie neglijat nici faptul că de partea iconodulilor au fost mari personalități cum ar fi Ioan Damaschinul ori Theodor Studitul. Astfel, următoarele argumentele ale lui Ioan Damaschinul au avut un puternic impact în lumea ecclesiastică: iconodulia nu este idolatrie, cum susțin adversarii noștri, susține Ioan Damaschinul, pentru că trebuie să distingem între *latreia*, *adorarea* care se cuvine numai lui Dumnezeu și *venerarea* respectuoasă (*proskynesis*), care se cuvine la tot ce are caracter de sfințenie. Pe scurt: *Îl adorăm pe Dumnezeu și îi venerăm pe sfinți*. Dumnezeu, fiind Duh Sfânt, nu poate fi reprezentat. Vechiul Testament într-adevăr interzice idolatria, dar nu și reprezentarea a ceea ce are caracter de sfințenie. Hristos, Sfânta Fecioară, îngerii și sfinții s-au arătat însă sub formă materială și prin urmare, pot fi reprezentați. Prin cultul icoanelor ne adresăm în fapt prototipului. Prin acest fapt, rememorăm viața și faptele prototipului, ne instruim, ne întărim evlavia. Fiind sfințite, icoanele coboară harul asupra noastră și se interpune între noi și prototip. Icoana mijlocește, așadar, între *Dincolo* și *Aici*.

În sfârșit, convingerea credincioșilor că icoanele reproduc prototipul, adică chipul lui Iisus imprimat de sine pe drumul Golgotei sau ca în cunoscutul episod la „giulgiului”, cel nefăcut de mâna omului, a constituit de asemenea un argument în plus în favoarea iconodulilor²⁸⁴.

După ce în Sinodul al VII-lea ecumenic (Niceea, 787) se stabilesc regulile de producere a artei sacre, a icoanelor cu precădere - producerea artei sacre, cu mesaj divin, este fixată prin canoane și extrasă din lumea subiectivității artistice și a preferințelor individuale – „numai arta, desăvârșirea integrală a execuției să aparțină pictorului, însă tocmirea (alegerea subiectului) și dispoziția (tratarea subiectului) atât din punct de vedere simbolic cât și tehnic

²⁸³ A se vedea, Giovanni Sartori, Homo Videns. *Imbecilizarea prin televiziune și post-gîndirea*, București, Editura Humanitas, 2005, în mod special, Partea întâi. *Primatul imaginii*, p. 17-48.

²⁸⁴ A se vedea cap. *Generarea de imagini*, în Jean-Jacques Wunenburger, *Op. cit.*, p. 142-144.

sau material să aparțină părinților”²⁸⁵, un Sinod regional a fost convocat la Constantinopol în anul 843, sub Împărăteasa Teodora. Venerarea icoanelor a fost solemn proclamată în Catedrala Sfânta Sofia. Călugări și preoți au mers în procesiune și au restaurat icoanele la locul lor de cinste. Ziua respectivă s-a numit „Triumful Ortodoxiei” și până în prezent este sărbătorită anual printr-o slujbă aparte în prima duminică din Postul Mare - „Duminica Ortodoxiei”.

În rezumat, victoria iconodulilor se datorează nu numai credinței celor care îl mărturiseau pe Iisus Hristos, ci și activităților reflexive ale teologilor bizantini. Faptul acesta poate fi pus în evidență dacă trecem în revistă teoriile teologico-estetice care au dominat lumea intelectuală bizantină mai bine de o mie de ani.

3. Frumosului metafizic versus frumosul sensibil. Teorii reprezentative

În acest context de viață, desigur, creionat extrem de sumar, trebuie să plasăm reprezentările teoretice ale frumosului metafizic specific Răsăritului (ortodoxiei religioase) fixate de Părinții greci, cei care interpretează creștin tradiția grecească, printr-o raportare erudită și extrem de subtilă a lui Platon, Aristotel ori Plotin, la textul Bibliei. Ilustrative în acest sens sunt concepțiile lui Vasile cel Mare²⁸⁶ și Dionisie Areopagitul.

a) Vasile cel Mare (279-329) și teoria frumosului – *adecvare*

Vasile cel Mare a fost un bun cunoscător al filosofiei și științei antice, convertit la creștinism, în *Omilia despre creație* fixează aliniamentele generale ale esteticii ortodoxe, ca sinteză între teoria frumosului armonie și frumosului strălucire cu *Cartea Facerii* în propoziția: Dumnezeu este cauza tuturor lucrurilor frumoase. Nimic din creație nu este de prisos, totul este armonic distribuit prin faptul că părțile sunt adaptate la scopul întregului. Creația este frumoasă în totalitatea ei datorită finalității ei. Prin urmare, Vasile cel Mare, propune ideea de frumos ca *adecvare* la scop. Desigur că ideea aceasta nu este nouă, iar rădăcinile se află în unitatea dintre frumos și bine din lumea greacă. Noutatea însă constă în aceea că frumosul ca *adecvare* a lucrurilor la scopul lor este extins la întregul univers. Lumea nu este frumoasă pentru că ne *place*, ci pentru că este *intențional* construită.

Prin urmare, Vasile cel Mare susține că *frumosul este o perfecțiune*, o unitate desăvârșită între existența unui lucru și scopul său, ce rezultă din *intențiile* lui Dumnezeu. *Deci ideea de frumos trebuie legată de intenție, de intenționalitate, de ceva subiectiv, de*

²⁸⁵ A se vedea, *Historical Discovery presents Councils of the Church*, <http://www.geocities.com/Heartland>

²⁸⁶ A se vedea adresele: <http://www.teognost.ro/carti> ; www.crestinism-ortodox.ro; www.newadvent.org/catholic/encyclopedia, *Basil of Caesarea*, care reproduc o bună parte a operei teologice semnate de Vasile cel Mare.

creație. „Pășim pe pământ ca și cum am vizita un atelier în care divinul sculptor își înfățișează operele minunate. Domnul marele făcător de minuni și artist, ne-a chemat să ne arate propriile opere”²⁸⁷. Lumea trebuie privită ca o *operă frumoasă*, iar predicatul *frumos* aparține ideii de operă. Desigur că Vasile cel Mare avea în vedere divinitatea și că făcea distincția între frumusețea divină a lumii, în calitatea ei de creație divină, și cea umană. Dar ideea că frumosul, prin raportare la Dumnezeu, la intențiile sale, ține și de o *dimensiune interioară* este o mare noutate. Există așadar, un frumos ca *dispoziție interioară* care premerge *opera* ce dobândește predicatul *frumos* datorită acestei intenționalități. Evident că Vasile cel Mare având ca model divinitatea, considera că frumusețea ține de spiritualitate și că sufletul este mai frumos decât trupul. Dar, admitând că *lucrurile vizibile* sunt frumoase, în calitatea lor de creații, opere a lui Dumnezeu, Vasile cel Mare transmite ideea că putem predica frumosul despre orice lucru care este adecvat perfect scopului său.

Ideea că frumosul este perfecțiune, cu alte cuvinte, este frumos ceea ce satisface în gradul cel mai înalt un anumit scop, va genera cu timpul marea dezbatere: frumosul natural *versus* frumosul artistic.

Pentru estetica antică, frumosul natural este termenul prim. Natură este frumoasă în sine, ea este armonie, unitatea perfectă a părților. Logosul lumii este frumos. Omul produce obiecte care sunt frumoase pentru că ele imită obiectele existente în natură. Frumosul artistic este o copie, imitație a frumosului natural. Frumosul artistic este așadar, termen secund, iar frumosul natural termen prim.

Estetica creștină păstrează această viziune asupra frumosului, dar o interpretează din perspectiva creației *ex nihilo*. Frumosul natural nu este frumos prin sine, ci prin faptul că este *creație* a ființei divine. Natura este frumoasă pentru că Dumnezeu a așezat, *cu intenție* frumosul în ea. Prin urmare, *nu există frumos în absența creației*. Creația înseamnă *intenție, proiect, structură subiectivă*. „După cum spune Atanasie, nu numai opera însăși e văzută, ci și artistul; un om greșește dacă, admirând un edificiu, nu-l evocă și pe arhitectul lui”²⁸⁸. Cum se va putea remarca, odată cu începutul modernității și cu debutul procesului de secularizare, ființa divină va fi înlocuită de om. Atributele divinității sunt transferate, odată cu Renașterea, către om. Frumosul este legat de opera de artă și de intenția liberă a creatorului. Opera de artă este o creație *liberă* a omului și este o funcție a intențiilor lui. Cum va spune David Hume,

²⁸⁷ *Apud*, Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol. II, *Estetica medievală*, Ed. cit. p. 30. Cum mai semnalăm, această lucrare, citată în marile sinteze estetice contemporane, este prețioasă nu numai datorită erudiției și acurateții informației autorului, cât și antologiei de texte care însoțește fiecare dintre cele patru volume. Or, existența acestei antologii de texte estetice extrem de bogate și variate îi conferă acestei istorii un plus de valoare documentară.

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 30.

peste un mileniu și jumătate de la Vasile cel Mare, frumusețea nu e o calitate a lucrurilor în sine, ea există în spiritul celor care o creează și o privesc.

După Vasile cel Mare, lucrurile vizibile ca adecvare perfectă la scop, au proprietatea de a fi frumoase. Dar aceasta nu înseamnă că frumusețea nu este o mărime scalară, graduală. Există o frumusețe trecătoare. Ea este legată de natură, de lucrurile care se schimbă, de trupul omenesc supus degradării. Adevărata frumusețe este cea interioară, a sufletului omenesc. Desigur, a sufletului creștin, doritor să-l găsească pe Dumnezeu. Sufletul virtuos este frumos. În această concepția *ierarhică* a frumosului, găsim justificarea estetică a portretului, a icoanei despre care am vorbit.

În consecință, prin Vasile cel Mare, frumusețea interioară și simbolică își face loc în inima esteticii creștine. Indiferent de dezvoltările ulterioare aceste idei sunt dominante până la Renaștere.

b) Prin Dionisie Areopagitul²⁸⁹ se face trecere de la ideea de frumusețea creației la ideea frumuseții creatorului. Dacă pentru Vasile cel Mare frumusețea este o proprietate a creației, a lucrurilor vizibile, pentru Dionisie Areopagitul creatorul însuși este frumos. În lucrarea *Despre numele divine*²⁹⁰, Dionisie Areopagitul a introdus în estetica creștină cel mai abstract concept de frumos în contextul încercării de a determina atributele lui Dumnezeu. „Noi spunem că Dumnezeu nu este nici suflet, nici minte. El nu are nici închipuire, nici părere, nici rațiune, nici înțeles. Nici nu se opune, nici nu se înțelege. Nu e nici ordine, nici micime, nici mărime, nici egalitate, nici asemănare, nici neasemănare, nici nu stă, nici nu se mișcă...Este mai presus de toată afirmarea, fiind cauză desăvârșită și unică a tuturor²⁹¹. Prin urmare, fiind transcendent lumii, Dumnezeu nu poate fi identificat cu nimic. Mintea noastră nu-l poate identifica și nici numi, pentru că este inefabil. În sine este fiecare atribut în parte dar în același timp nici unul. Asemănarea cu Plotin este uimitoare și toți exegeții sunt unanim de acord că Dionisie Areopagitul este un neoplatonic creștin. Ei bine, în acest context al imposibilității numirii și cunoașterii ființei divine, Dionisie Areopagitul sintetizează conceptul

²⁸⁹ Personalitatea lui Dionisie Areopagitul este și astăzi extrem de controversată. Cercetătorii creștini susțin că ar fi trăit în secolul I d.H. și a fost contemporan cu Sfântul Pavel și convertit de acesta la creștinism. Alți cercetători care-l numesc Pseudo Dionisie Areopagitul, susțin că este un personaj ce nu poate fi identificat, că ar fi trăit prin secolul al V-lea. Învățătura lui a fost cunoscută deopotrivă în Răsăritul și Occidentul Europei, fiind citat de multiple ori chiar și de Thoma. Este considerat cea mai mare autoritate în domeniul angelologiei creștine. A se vedea, Gheorghe Vlăduțescu, *Teologie și metafizică în cultura Evului Mediu*, București, Editura Paideia, 2003, p. 84-88. O prezentare integrală a personalității lui în volumul lui Louth Andrew, *Dionisie Areopagitul. O introducere*, Sibiu, Editura Deisis, 1997.

²⁹⁰ A se vedea, Sfântul *Dionisie Areopagitul, Opere complete și Scoliiile Sfântului Maxim Mărturisitorul*, București, Editura Paideia, 1996, Trecere, introducere și note de Pr. Dumitru Stăniloae, Ediție îngrijită de Constanța Costea, operă ce cuprinde: *Despre Ierarhia cerească, Despre Ierarhia bisericească, Despre numirile divine, Despre Teologia mistică, Epistolele, Scoliiile*.

²⁹¹ Cf. *Despre Numirile Dumnezeiești*, Ed. cit. p. 256.

religios de Dumnezeu derivat din Biblie, cum am remarcat, identificat *simbolic* cu lumina și focul, cu conceptul despre Unul (Absolut) al filosofiei grecești (neoplatonice în special). Pentru Dionisie Areopagitul, frumosul este un predicat *absolut* care poate fi atribuit *numai* divinității. „Iar frumosul ca atotfrumosul și suprafrumosul și pururea existent și același frumos, nu devine, și nici nu se pierde, nici nu crește, nici nu se vestejește, nici nu ia ceva frumos în ceva urât, nici nu e o dată, altădată nu, nici nu e față de ceva frumos, față de altceva urât, nici nu e o data, altădată nu, ca uneori fiind frumos... Ci același e în sine cu sine, de același unic chip, fiind pururea frumos și având în sine, mai înainte de tot frumosul, în mod superior, frumusețea izvorătoare. Căci a preexistat prin firea simplă și suprafirească a tuturor celor frumoase, toată frumusețea și tot frumosul în mod unitate în calitate de cauză. Căci din acest frumos le vine tuturor celor ce sunt existența și pentru frumos sunt toate armoniile și prietenii și comuniunile între toate și toate, și prin frumos s-au unit toate. Și frumosul e începutul tuturor sau cauza făcătoare a tuturor...Și e capătul tuturor și cauza iubită și finală (căci toate se fac pentru frumos) și exemplară, căci toate se definesc conform lui. De aceea frumosul e același cu binele, pentru că toate se doresc după frumos și bine prin toată cauza. Și nu există ceva din cele ce sunt care să nu se împărtășească de frumos și de bine”²⁹².

Din această *contopire* dintre viziunea greacă, neoplatonică, frumosul este Unul, Absolutul, Binele și textul biblic, dintre Plotin și Facerea, a rezultat conceptul creștin fundamental despre frumos. El este un *în exclusivitate* predicat al lui Dumnezeu, mai mult, este chiar unul dintre *numele* divinității. Totodată, frumosul este *mod de manifestare* (epifanică desigur căci Dumnezeu se arată prin ceea ce nu este el în mod nemijlocit) al divinității. El se „arată” pe sine în creație, în opera sa.

Frumosul „copiază” așadar, attributele divinității. În primul rând, frumosul este *bine*. Apoi, frumosul este *perfecțiune* și *putere* și, totodată, este *adevărul*. Fiind divin, frumosul aparține misterului, tainei, iar la accesul *către* el, este posibil prin credință, prin trăire mistică.

Unificând Unul grecesc, neoplatonic, inclusiv *emanația*, conceptul central al gândirii plotiniene, cu textele Bibliei, cu simbolistica creștină a lui Dumnezeu ca lumină și foc, Dionisie Areopagitul produce viziunea creștină canonică a frumosului: *frumosul este absolut, armonie, adevărat și lumină*. Frumosul este *arhetip* al divinității: creștinul trebuie să-l iubească, să-l contemple și să *tindă* către el. Această concepție, va fi împărtășită, desigur asociată cu alte elemente, prin Toma d’Aquino, și de creștinismul occidental.

²⁹² *Ibidem*, p. 148.

Dionisie Areopagitul identificând frumosul cu atributele divinității, desființează practic estetica. Căci, frumosul sensibil, ca predicat al lucrurilor (formelor), obiect de investigație estetică, nu are existență autonomă. Frumosul este intangibil fiind obiect de analiză al metafizicii. Cu toate acestea, frumosul sensibil este „salvat”, pe o cale ocolită, pentru că materia, lumea terestră, fiind o creație divină, mai păstrează „urme”, semne ale creatorului. Aceste urme, ecouri ale frumuseții divine întipărite în „memoria lucrurilor” configurează frumosul sensibil, vizibil, ca o copie imperfectă a frumosului arhetipal. Iată cum Dionisie Areopagitul asimilează creștinismului platonismul fără reticențe. Din această perspectivă, estetica lui este aceea a unui Platon creștinat.

Revenind, cu toate că Dionisie Areopagitul transferă problematica frumosului din domeniul esteticii în cel al teologiei, viziunea sa influențează arta bizantină în toate componentele ei – muzică, poezie, arte vizuale și, în mod cu totul special, în arhitectură²⁹³. Am putea spune că o bună parte a idelilor lui Dionisie Areopagitul au contribuit la configurarea *căii Răsăritului* de deschidere către ființa divină inaccesibilă cunoașterii raționale. Iar una dintre aceste căi este venerarea icoanelor. Lumea occidentală, mai ales cea protestantă, este și astăzi surprinsă de comportamentul creștinilor ortodocși. Închinarea și sărutul icoanelor par gesturi mai degrabă idolatre decât comportamente creștine. Dar, cine îi frecventează pe Părinții greci, pe Dionisie Areopagitul poate înțelege că icoana poate fi o cale de comunicare cu misterul lumii. Fascinația artei bizantine constă tocmai în acest mesaj.

IV Teorii ale artei și frumosului în lumea occidentală

1. Cultura europeană apuseană - caracteristici generale

Cum spuneam, lumea gândirii și sensibilității medievale a fost generată de pierderea de sens a culturii antice, grecești și latine. La cumpăna dintre cele două ere, sentimentului existenței ca suferință și conturarea orientării soteriologice a gândirii ca dominantă a sa, cucerește tot mai multe minți care se convertesc la creștinism. Nu drumul cunoașterii pure este urmărit acum, ci calea care duce la salvare și mântuire. Acest adevăr poate fi sesizat invocând nu numai cazul părții Răsăritene a lumii medievale, zonă în care continuitatea lumii

²⁹³ De pildă catedrala din Edessa a fost făcută pe baza unui simbolism extras din ideile lui Dionisie Areopagitul. Construcția bisericii reproduce un triplu simbol corespunzător ideii de Sfântă Treime. Ea are trei fațade identice și unica lumină pătrunde în cor prin trei ferestre, iar ca simbol al lui Hristos pe pământ sunt înfățișați apostolii, profeții și martirii; ca simbol al cosmosului. Pe larg, Władysław Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol. II, *Ed. cit.* p. 51-52 și în Egon Sendler, *Op. cit.* cap. *Influența lui Dionisie Pseudo-Areopagitul asupra icoanei*, p. 183-190.

antichității este preeminentă, cât mai degrabă în partea ei Apuseană dominată de fracturi teribile și discontinuități culturale și artistice majore.

În mod paradoxal, cu toate că Imperiul bizantin pare a fi continuator al Imperiului Roman după prăbușirea Romei – Constantinopolul fiind numit „Noua Romă” – limba latină la mijlocul secolului al VI-lea este abandonată în favoarea limbii grecești. Limba latină folosită doar în administrație este înlocuită cu limba culturii, greaca. Așa se face că tradițiile romane vor fi duse mai departe nu de către cei care se considerau moștenitorii de drept ai Romei, bizantinii, cât mai degrabă de popoarele germanice cuceritoare ale fostelor posesiunii romane din Apus, ori de slavii occidentali. Și pentru ca paradoxul să fie și mai accentuat, aceste tradiții ale culturii romane au fost continuate de lumea Apusului după ce „frumosul edificiu roman s-a năruit în întregime: organizarea politică este fragmentată în regate dominate de minorități de origine barbară, economia este pretutindeni redusă la „țările” din jurul „burgurilor”, justiția este primitivă, moravurile brutale, confortul rudimentar, științele cad în uitare, filosofia și literatura sunt plătând, pentru a nu spune inexistente, artele se mulțumesc să repete timid modelele romane, paleocreștine sau bizantine. Istoricii arte nu găsesc nici măcar termenul potrivit pentru a desemna stilul sau stilurile care anunță stilul romanic”²⁹⁴.

În starea de degingoladă care a durat secole de-a rândul după căderea civilizației romane (o civilizație prin excelență a orașului, ci o economie de schimb bazată pe munca sclavilor)) și trecerea la civilizația medievală (o civilizație prin excelență a satului baza pe munca țaranului serv), elementul de unitate în lumea fărâmițată a lumii medievale a fost asigurat de limba latină care s-a impus tuturor popoarelor germanice cuceritoare și de Biserica Apuseană, latină.

Biserica latină a fost cea care a asigurat continuitatea de cultură cu vechea lume romană. *Weltanschauung-ul* creștin a fost cel care a unificat o lume extrem de eterogenă compusă din popoarele de neam germanic, vizigoți, burgunzi, ostrogoți și vandali, alemani, convertiți de timpuriu la creștinism, ori din popoare de neam slav, cehi, slovaci, polonezi, croați etc și, mai târziu, din popoarele venite din Nord: vikingii, suevii, danezii etc. Părinții Bisericii latine – Ambrozie de Milan, Ieronim de Stridon, Augustin de Thagaste, Grigorie cel Mare și Isidor de Sevilla – au insistat ca preoții să folosească în predicile lor limba latină vulgară, vorbită de popor, ceea ce a avut o importanță decisivă în unificarea mentalităților atât de diferite ale popoarelor migratoare. Astfel, activitatea culturală și artistică se *confundă* cu cea a bisericii. Prin urmare, a vorbi despre cultura medievală occidentală, inclusiv despre

²⁹⁴ Cf. Neagu Djuvara, *Op. cit.* p. 127.

teoriile estetice, înseamnă a ne plasa *ab initio* în orizontul de cuprindere al *Weltanschauung-ului* creștin de expresie latină.

Cum spuneam, *Weltanschauung-ul* creștin de factură latină s-a constituit pe fondul unor multiple fracturi și discontinuități ce au durat secole întregi. În pofida unor elemente de vizibilă continuitate cu veche cultură greco-romană²⁹⁵, secolele ce au urmat căderii Romei, respectiv secolele VI-VIII, sunt secole în care domină „barbaria”. Cu excepția unor mici insule de știință de carte și cultură înaltă, ignoranța este generalizată chiar în interiorul bisericii. Cultura păgână era respinsă cu convingerea că nu poate exista un compromis între aceasta și creștinism.

Odată cu Carol cel Mare (742 - 814), rege al francilor, împărat al Occidentului și fondator al Imperiului Carolingian, ce cuprindea aproape toate teritoriile occidentale ale Imperiului roman, încoronat de către Papă în anul 800 ca Împărat al Imperiului roman, asistăm la un reviriment cultural de anvergură. Așa se explică de ce istoricii Evului Mediu vorbesc despre „renașterea carolingiană” în sensul de avânt, de intensificare și de prosperare a activității culturale. „Renașterea carolingiană” este una legată de învățământul creștin, de cultivarea sistematică a artelor liberale, de traducerea operelor fundamentale ale antichității latine, de corectarea textului latin al Bibliei lui Ieronim, de reorganizarea liturghiei creștine, a mănăstirilor, de organizarea de biblioteci²⁹⁶ etc. Totodată, „Renașterea carolingiană” a fost una de tip artistic. Acum se pun bazele culturii medievale în artele plastice. Astfel, sunt notabile schimbările în arhitectură dar și în sculptura în piatră. Mozaicul, argintăria, arta cărții – caligrafie, miniatură, legături somptuare cu elemente de aur și argint, filigran, perle și pietre prețioase etc.²⁹⁷.

Carol cel Mare a atras din Italia și Anglia maeștrii care au creat școlile de la Tour, Fulda, Lyon, Laon, Reims, Chartes. Profesorii erau numiți scolastici și predau, la inițiativa lui Alcuin (730-804), elev al Școlii din York, creatorul învățământului medieval, „artele liberale” – *trivium* și *quadrivium*.

„Renașterea carolingiană” coincide cu constituirea și maturizarea *Weltanschauung-ului* creștin de expresie latină, cu *forma mentis* a omului medieval occidental, fapt care

²⁹⁵ Au existat câțiva mari autori care au mediat între cultura antichității și Occidentul latin medieval. Aceștia au tradus lucrări grecești de știință și filosofie în latină, au redactat opere de teologie creștină în limba latină, au scris gramatici, muzică, opere literare etc. Cei mai importanți au fost, la Ravena capitala regatului ostrogot a lui Theoderic, Boethius (450-524) și Cassiodor (485-578), în Galia Grégoire de la Tours (538-597), Isidor din Sevilla (600-654).

²⁹⁶ Costurile acestui reviriment cultural sunt impresionante. De pildă, numai pentru pregătirea pergamentului pe care urma să fie copiat textul biblic – cum se știe pergamentul era obținut din prelucrarea pieilor de miei nefățați – era necesară sacrificarea unei turme de aproximativ 350 de oi.

²⁹⁷ A se vedea, *Istoria vizuală a artei*, Enciclopedia Larousse, Ed. cit. cap. *Renașterea carolingiană*, p. 90-99.

explică, în ciuda unor evenimente istorice negative²⁹⁸, nașterea unei noi perioade de avânt cultural, apariția unei noi „renașteri” în timpul regelui Otto I cel Mare (962 - 973), întemeietorul Imperiului romano-german (primul Reich german).

Se vorbește curent de „Renașterea ottoniană”, de un având al culturii și artei, care cuprinde perioada dominată politic de dinastia întemeiată de Otto I cel Mare. Este vorba despre perioada domniilor lui Otto al II-lea (973 - 983), Otto al III-lea (984 -1002) și Henric al II-lea (1002 - 1024), perioadă care coincide în planul artelor vizuale cu începutul stilului artei romanice și cu influența artei bizantine în Apus mai ales în domeniul artelor prețioase – orfevrărie, miniatură, fildeș.

Maturizarea deplină a Evului Mediu occidental se realizează pe deplin odată cu Frederic II (1194-1250), nepotul lui Frederic Barbarossa (1123 - 1190), un spirit enciclopedist ce amintește de omul Renașterii, cunoscător de mai multe limbi, dotat cu un simț artistic neobișnuit cu multiple talente științifice, cititor împătimit și bun administrator și organizator cultural. Odată cu el începe ceea ce s-a numit „Renașterea Medievală” care a cunoscut între secolele XIII – XIV o perioadă de împlinire a Evului Mediu pentru a face loc Renașterii.

Caracteristicile acestei perioade sunt cunoscute. Toate tratatele de istorie medievală vorbesc despre o serie de fenomene dinamice care se întrețes și care fac din Occidentul medieval un factor de progres unic în întreaga lume. Continua prosperitate a Bisericii, formarea orașelor, consolidarea structurilor statale, constituirea primelor state birocratice occidentale, schimburile intelectuale sporite între țările nordice și cele mediteraneene, contacte cu cultura și civilizația Orientului Apropiat prin relațiile stabilite de republicile italiene cu Bizanțul, ori prin expedițiile cruciadelor etc. Limba latină devine acum limba cultă a întregului Occident. În paralel, se dezvoltă un interes pentru cultura clasică, pentru istoriografie, literatură, știință și filosofie. Arhitectura și artele vizuale cunosc o înflorire spectaculoasă. Este perioada afirmării artei romanice și a artei gotice, a inventării unor noi limbaje arhitecturale și plastice, chestiuni asupra cărora vom reveni în capitolul destinat teoriei frumosului sensibil, a artei creștine occidentale.

Cum spuneam, debutul Renașterii carolingiene coincide cu constituirea și maturizarea *Weltanschauung-ului* creștin de expresie latină, cu *forma mentis* a omului medieval occidental. De reținut este faptul că și în lumea creștină occidentală, desigur, avem de-a face

²⁹⁸ „Renașterea carolingiană se încheie brusc, probabil din cauza ultimului și teribilului val barbar, al normanzilor, care a fost mult mai devastator decât precedentele și care încheie sau precipită procesul de fragmentare feudală odată cu ruina economică a statelor și retragerea populațiilor în jurul punctelor fortificate”. Cf. Neagu Djuvara, *Op. cit.* p. 127.

cu aceeași reprezentare duală a lumii, specifică celor două adverbe: *Dincolo versus Aici*. Numai că, în această parte a lumii, învățătura creștină primește accente diferite.

Astfel, reprezentarea asupra omului și a relației lui cu Dumnezeu în lumea medievală occidentală suferă schimbări majore pe măsură ce societatea se maturizează²⁹⁹. În primele secole creștine, atât răsăritenii cât și apusenii îl vedeau pe om ca pe o ființă condamnată la suferință ca urmare a săvârșirii păcatului original și alungării lui din Rai. Această viziune pesimistă asupra omului căzut în timp și condamnat iremediabil la chin și moarte s-a păstrat continuu în lumea Bizanțului, până la cucerirea lui de către turci. În schimb, în lumea creștinismului occidental, pe măsură ce înaintăm în timp, această viziune este treptat abandonată pentru a face locul unei concepții optimiste asupra omului. Omul poartă în sine scânteia divină, este părtăș și asociat la creație din moment ce Adam a fost pus de Dumnezeu să fie stăpânul lumii terestre, să numească realitățile și să facă cu ele tot ce-și dorește. Căci, se spune: dacă Dumnezeu nu interzice, atunci încuviințează omului. Interdicțiile divine au caracter de esențialitate și nu se referă la orice amănunt al practicării vieții. Or, atunci când tace Dumnezeu, vorbește omul. Dumnezeu l-a înzestrat pe om cu liber arbitru. L-a lăsat să acționeze, să aleagă între bine și rău, l-a dotat cu discernământ, cum va spune Descartes, cu bun simț.

Dacă în Răsărit, munca este percepută ca o condamnare, ca o suferință și ispășire a păcatului original, în Occident munca va fi concepută, odată cu maturizarea Evului Mediu, ca o *continuare a creației* pe pământ. Prin muncă omul își poate răscumpăra greșeala, se poate mântui. Răstrângerea chipului divin în om se materializează în activitate și creație. Cum mai spuneam, Occidentul latin interpretează *altfel* Biblia. Pentru creștinismul de expresie latină, fapta, implicarea în lume, orientarea acțiunilor lumești în sens creștin, viziunea optimistă asupra omului survin în prim-planul autoreprezentării sale. Nici urmă de pesimism bizantin.

Faptul acesta poate fi ilustrat prin schimbările vizibile în iconografia medievală occidentală. Dacă, de pildă, în primele secole ale creștinismului domina figura lui Iov ros de ulcerații și aflat la dispoziția bunului plac divin al mântuirii „de la sfârșitul secolului al XIII-lea, arta ne propune dimpotrivă, portretul omului, sub trăsăturile realiste ale mai-marilor acestei lumi: papă, împărat, rege, prelat, mare senior, burghez bogat, toți încrezători, mândri de ei înșiși, etalându-și reușita, frumoși dacă se poate...impunându-i celui care îi privește admirarea trăsăturilor lor individuale”³⁰⁰.

²⁹⁹ Pe larg, Jacques Le Goff, *Omul medieval*, Iași Editura Polirom, 1999, *Studiul introductiv*, p. 5-34.

³⁰⁰ *Ibidem*, p. 9.

Și mai este încă ceva demn de reținut. Cum arată Jacques Le Goff, „în perioada carolingiană creștinismul latin a făcut o importantă alegere. El a preferat imaginile, respingând arta nonfigurativă a evreilor și musulmanilor, iconoclasmul creștinismului grec bizantin. Relația dintre om și Dumnezeu...este reprezentată prin trăsături umane....Dacă Sfântul Duh figurat prin simbolismul animal al porumbelului, scapă antropomorfismului, primele două persoane speculează opozițiile complementare ale bătrâneții și tinereții, ale regalității și Pătimirii, ale divinității și umanității...începând din secolele XII și al XIII-lea Iisus este Hristosul Pătimirii, al Biciuirii, al Batjocurilor, la Răstignirii, al Plângerii. Printr-o tulburătoare răsturnare de imagini, de-acum încolo omul suferinței este prin excelență Dumnezeuul Întrupării, este Hristos...Iar marea taină a istoriei, pe care de-a lungul întregului Ev Mediu teologii s-au străduit s-o explice, este de ce Dumnezeu a acceptat, a hotărât să se facă om, să se umilească în Hristos”³⁰¹.

Lumea Apuseană se deosebește de aceea a Răsăritului și prin formele sociologice de viață. Dacă în Bizanț domină ierarhia și unitatea sacră dintre împărat și biserică, în Occident, chiar dacă monarhia de drept divin este necontestată, vom avea de a face, pe întreg parcursul Evului Mediu cu o dualitate a puterii. Pe de o parte, Papa vrea să-și subordoneze întreaga putere pământească, respectiv pe regii și împărații aflați sub influența catolicismului. Apoi, împărații doresc să dobândească un control asupra Papei și bisericii catolice, simbolul autorității medievale necontestate. Pe de altă parte, în întreg Evul Mediu latin, asistăm permanent la o luptă între autoritatea centrală, rege sau împărat, dornică în impunerea totală a autorității politice și administrative și nobilii care-și afirmă propria lor autoritate și putere. În al treilea rând, sistemul ierarhic bizantin bazat pe sistemul comandă-execuție este inoperabil în Occident pentru că aici organizarea socială este tripartită și dominată de ideea de *solidaritate*. În această societate, schematic desigur, pot fi detectate trei componente sociologice: *oratores*, *bellatores*, *laboratores*, cei care se roagă, cei care luptă și cei care muncesc. „Schema corespunde peisajului social de după anul 1000. Există mai întâi clericii și în special călugării...a căror funcție e rugăciunea ce îi leagă de lumea divină și le dă pe pământ o putere spirituală de excepție; apoi...cea a cavalerilor care protejează celelalte două ordine prin forța armelor; în sfârșit, lumea muncii, reprezentată de țărani care, prin produsul muncii lor, asigură viața celorlalte două ordine”³⁰².

În sfârșit, cam tot în această perioadă, se înfiripă în diverse medii teologico-filosofice, ideea omului *microcosmos*, omul care posedă în sine propria sa centralitate. Departe de a fi o

³⁰¹ *Ibidem*, p. 10.

³⁰² *Ibidem*, p. 14.

ființă decăzută, ființa umană se constituie într-un univers propriu cu multiple posibilități de autodeterminare. Această idee cultivată de creștinismul Occidental va face carieră în Renaștere.

2. Frumosului metafizic versus frumosul sensibil. Teorii reprezentative ale artei și frumosului

a) Aureliu Augustin (354-430)

În acest context general al culturi medievale de expresie latină trebuie să plasăm și dezbaterile estetice legate de frumos.

Kalos și *kalon*, cuvintele care desemnau în grecește frumosul, frumusețea și derivatele lor din limba comună au fost traduse în limba latină prin *pulchrum*, *pulchere* și *honestus*. Termenul de *honestum* este teoretizat de Cicero și era conceput ca unitate dintre plăcere și utilitate. Totodată, *honestum* era proprietatea unui lucru de a fi prețios și demn de laudă independent de utilitatea lui sau de răsplata și roadele pe care ar putea să le aducă³⁰³. Cu toate că sensurile comune ale limbii latine³⁰⁴ au impregnat înțelesurile grecești ale ideii de frumos (ordinea, măsura, onestitatea, desăvârșirea, corectitudinea etc.), paradigma unității dintre frumos și bine exprimată de Platon și surprinsă de Aristotel într-o celebră formulă³⁰⁵ este, în esență, păstrată și în latina medievală.

Ieronim (347-420), unul dintre Părinții Bisericii latine, cel care a tradus din greacă, ebraică și aramaică *Biblia* în limba latină, varianta canonică a catolicismului cunoscută și sub numele de *Vulgata*, a păstrat în textul biblic latin această unitate între bine și frumos. Din acest punct de vedere, Evul mediu este un continuator fidel al antichității, chiar dacă perspectiva asupra frumosului este integrată *Weltanschauung-ului* creștin. Pentru creștinism această unitate deriva din unitatea ființei divine, din modurile ei fundamentale de numire și apariție. Universul este dominat de ordinea morală, de bine. Însă, orice bine este și frumos.

Ca și pentru lumea antichității grecești, și pentru lumea creștină de expresie latină, frumosul este un concept „valiză” care se referă la mai multe lucruri deodată. Cu toate că, în

³⁰³ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol. I, Ed. cit. p. 285.

³⁰⁴ „Ceea ce este frumosul pentru noi astăzi, elinii numeau *Kalón*, iar latinii - *pulchrum*. Acest ultim termen a dispărut în latina renascentistă, lăsând locul unui cuvânt nou *bellum* (de la „*bonum*”, diminutiv „*bonellum*”, abreviat - „*bellum*”) devenit în italiană „*bello*”, în franceză - *beau*, iar în engleză *beautiful*. În română s-a păstrat termenul frumos în care se recunoaște ușor latinescul *formosus*. În orice caz, ceea ce este important este faptul că și-n limbile vechi și-n cele actuale sunt și substantive și adjective derivate din aceeași rădăcină: *Kallós* și *Kalon*, *pulchritudo* și *pulcher*, *bellezza* și *bello*, *frumusețe* și *frumos*. De asemenea, se știe că grecii utilizau adjectivul substantivat *tó Kalon* pentru frumusețe, iar „*Kallós*” l-au păstrat pentru noțiunea abstractă, pentru frumos”, Cf. Vasile Morar, *Estetica. Interpretări și texte*, Editura Universității din București, p. 132.

³⁰⁵ Cf. Aristotel, *Retorica*, 1,9, 1366a 33. „Frumosul este ceea ce este de preferat prin el însuși și de lăudat, sau ceea ce, fiind bun, este plăcut pentru că este bun”.

calitate de gen suprem, frumosul este nume al lui Dumnezeu, el apare *totdeauna* contextualizat în ceva corporal. Deci frumosul metafizic este exprimat printr-o anumită formă de frumos sensibil. Medievalii, moștenitori ai tradiției greco-latine, au fost pe deplin conștienți de acest fapt pentru că aveau pentru a desemna felurile contexte de apariție a frumosului mai multe cuvinte³⁰⁶.

Și în scrierile lui Aureliu Augustin (354-430), frumosul apare sub diferite nume, dar unitatea dintre bine și frumos este o piesă de bază în viziunea sa estetică. Ceea ce reprezintă Vasile cel Mare pentru estetica creștină răsăriteană, reprezintă Augustin pentru partea apuseană. Ca și Vasile cel Mare și Augustin este fondator de viziune estetică³⁰⁷. În ciuda diferențelor de timp și de loc în care au trăit există o mare asemănare între cei doi. Și unul și celălalt erau buni cunoscători ai culturii păgâne. Ambii s-au nutrit de la aceleași izvoare intelectuale clasice păgâne, le-au citit și interpretat creștin. Ambii împărtășesc teza de bază a creștinismului: *pankalia*³⁰⁸ și ambii privesc lucrurile naturale ale lumii ca opere divine de artă.

³⁰⁶ Unele contexte de apariție a frumosului au fost menționate de greci.”... *symmetria* sau frumusețea geometrică a formelor, *harmonia* sau frumusețea muzicală, *eurythmia* sau condiționarea subiectivă a frumosului. La Roma s-a inventat categoria de *sublim*, mai ales datorită retorilor și concepției înaltei elocvențe *sublimis*...Din secolul al VII-lea, Isidor din Sevilla desprindea pe *decus* (ales) din *decor* (frumusețe concretă). Mai târziu scolasticii dădură acest nume unei variante a frumosului, conforme cu norma; iar *venustas* era pentru ei varianta farmecului și a grației; mai cunoșteau și categoriile *elegantia*, *magnitudo*, adică măreția, *variatio*, varietatea de aspecte, *suavitas*, adică dulceață. Pentru variantele frumosului, latina medievală avea multe denumiri: *pulcher*, *bellus*, *decus*, *excellens*, *exquisitus*, *mirabilis*, *delectabilis*, *preciosus*, *magnificus*, *gratus*....În timpurile mai noi, au fost propuse pe rând diferite categorii – cel mai adesea *gratia*, dar și *subtilitas*, și corectitudinea (*la bienséance*). Cf. Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria celor șase noțiuni*, Ed. cit. p. 227.

³⁰⁷ Estetica lui Augustin este, desigur, de inspirație teologică. Dar faptul acesta nu-i izolează sensibilitatea la frumusețea lucrurilor și nici nu-l împiedică de la observații pătrunzătoare privind frumusețea lumii și a operelor de artă. Noutatea punctului său de vedere poate fi pusă în lumină, între altele, și din următorul excerpt din Confesiunii: „O, Doamne, Te iubesc nu cu o conștiință plină de îndoială, ci cu una sigură...Dar ce iubesc eu de fapt, când Te iubesc pe Tine? Nu iubesc frumusețea trupului, nici podoaba timpului, nici strălucirea luminii, care, iată, e atât de dragă ochilor acestora, nici dulcile melodii ale cântecelor de toate felurile, nici mireasma încântătoare a florilor, nici uleiurile parfumate și a aromelor, nici mâna și mierea, nici membrele potrivite pentru îmbrățișările trupesti; atunci când eu îl iubesc pe Dumnezeu meu, nu pe acestea le iubesc; și totuși eu iubesc o anumită lumină, o anumită voce, o anumită mireasmă, o anumită hrană și o anumită îmbrățișare, când eu iubesc pe Dumnezeu meu – lumina vocea, mâncarea mireasma, mâncarea, îmbrățișarea ființei mele lăuntrice, acolo unde, pentru sufletul meu, strălucește o lumină pe care spațiul n-o poate cuprinde; și unde sună o melodie pe care timpul n-o ia cu sine; și unde adie un parfum pe care suflarea vântului nu-l risipește; și unde se simte gustul unei mâncări, pe care lăcomia nu-i micșorează...Târziu de tot te-am iubit, o, Tu, Frumusețe atât de veche, și totuși atât de nouă...Și iată că Tu Te afli în lăuntru meu, iar eu în afară, și eu acolo, în afară. Te căutam și dădeam năvală peste aceste lucruri frumoase pe care tu le-ai făcut, eu cel lipsit de frumusețe”, Augustin, *Confesiuni*, București, Editura Humnaitas, 1998, p. 338-339.

³⁰⁸ „De ce eternul Dumnezeu a dorit să facă în acel moment cerul și pământul pe care mai înainte nu-l făcuse? Cei care spun aceasta, dacă vor să li se pară că lumea este eternă și fără nici un început și că, în acest caz, nici nu este făcută de Dumnezeu, sunt mult prea îndepărtați de adevăr și suferă de o boală mortală. De îndată ce s-au făcut auzite vocile profetice, lume însăși a proclamat că ea nu s-ar fi putut ivi prin cea mai aleasă putere proprie de schimbare și mișcare și prin înfățișarea cea mai frumoasă a tuturor celor ce se pot vedea, ci, printr-un oarecare mod tăcut, că este făcută numai de Dumnezeu, măreț în mod inefabil și invizibil, frumos în mod inefabil și invizibil”. Cf. Sfântul Augustin, *Despre cetatea lui Dumnezeu*, XI, 4, în vol. *Despre eternitatea lumii. Fragmente sau tratate*, București, Editura IRI, 1999, p. 55.

În ciuda faptului că împărtășesc aceeași credință ori că prețuiesc aceleași valori, sau că Biblia este sursa principală din care—și extrag ambii ideile, cu toate aceste similitudini așadar, viziunile lor teoretice asupra frumosului și artei creștine sunt diferite. „Estetica lui Vasile venea direct din Grecia; cel a lui Augustin trecea prin Roma. Cel dintâi a recurs mai mult la Plotin, celălalt mai mult la Cicero. Estetica lui Vasile se concentra asupra celor mai generale probleme ale frumosului, cea a lui Augustin includea probleme specifica ale artei. Cel dintâi celebra frumusețea lumii, cel din urmă era conștient și de urâtenia ei. Unul prețuia arta pentru elementul divin din ea, celălalt emitea un avertisment împotriva ei, percepându-i elementele umane. După Vasile și Augustin estetica răsăriteană și cea apuseană s-au dezvoltat în chip divergent. Pseudo-Dionisie și Teodor Studitul, reprezentanții iconoduli bizantini, au fost cei mai speculativi esteticieni cunoscuți în istorie, în timp ce succesorii lor Augustin, Boethius și Cassiodorus, au fost simpli enciclopediști și colecționari de informații, definiții și clasificări pozitive”³⁰⁹.

În paranteză fie spus, scrierile lui Augustin demonstrează că învățătura creștină și, firește ca un caz particular, estetica aferentă ei, a luat forma tipului de personalitate a învățaților. Ea nu este un algoritm impersonal. Oricât ar părea de paradoxal, ca pretutindeni în lumea faptelor de cultură, și în cazul creștinismului domină diversitatea punctelor de vedere. Căci Biblia conține o perspectivă *omenească* asupra unei învățături divine. Ceea ce nu înseamnă suprimarea caracterul ei divin.

Revenind, Augustin este pentru estetica creștină de expresie latină un întemeietor. Timp de un mileniu Augustin a rămas autoritatea de necontestat a esteticii creștine occidentale.

Important de știut este că estetica creștină a Răsăritului este diferită de estetica creștină a Apusului, ca rezultată a unor deosebiri dintre cele două variante ale învățăturii creștine, ortodoxia și catolicismul. Prin urmare, Răsăritul și Apusul se deosebesc, în primul rând, prin viziunile teologice distincte și chiar concurente pe care le-au adoptat în istorie - felul în care îl concep pe Dumnezeu, trinitatea, creația, harul și mântuirea etc. - și mai apoi, ca ceva derivat, din punctul de vedere al esteticii. Cu alte cuvinte, estetica, reprezentările teoretice asupra frumosului și artei au urmat cele două căi în creștinism: calea Răsăritului *versus* calea Apusului.

³⁰⁹ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol. II, *Estetica medievală*, Ed. cit. p 90.

De pildă, dacă avem în vedere creația divină *ex nihilo*, atât Răsăritului cât și Apusul împărtășesc același punct de vedere. Dar, dacă ne raportăm la *creația umană* Răsăritul are o viziune distinctă față de Apus.

Pentru Răsărit, cum spuneam, prin Vasile cel Mare, lumea este o operă de artă pusă înaintea omului pentru a fi privită și contemplată. Dumnezeu a creat lumea ca pe ceva *deosebit* de sine și care e *altceva decât propria sa substanță*. Dumnezeu s-a arătat în lume prin ceea ce nu este el, prin creația sa care este *unică*. Nu pot exista două creații. Prin urmare, omul nu poate *recrea* ceea ce Dumnezeu a creat *ex nihilo*. Creația omului este ceva de ordin secund, ceva de ordinul lui *poiesis* (termen folosit de Vasile cel Mare) și nu creație *ex nihilo*. Omul „creează” din materia preexistentă, cuvânt sau diverse substanțe materiale, după legile propriiei sale firi de ființă (de)căzută. A susține că omul, prin creația sa artistică, poate să-și depășească condiția de ființă (de)căzută este o semeție și un păcat de moarte. De aceea, omul Răsăritului creștin a accentuat tema mântuirii, a răscumpărării păcatului originar prin fapte creștinești, prin retragere din lume, prin rugăciune și mistică, prin curățenie sufletească și umilință. Uciderea semeției din noi care ne pândește la tot pasul este norma fundamentală de viață a creștinului din Răsărit. Cum mai spuneam, arta nu are o funcție soteriologică și prin urmare, ea nu-și poate depăși statutul de *mijloc* în dobândirea mântuirii³¹⁰.

Prin Augustin, Apusul pune accentul nu atât pe ideea mântuirii omului ca ființă (de)căzută, cât pe ideea *omului îndumnezeit*. Dumnezeu a făcut omul după chipul și asemănarea sa (Facerea, 1, 26-27) și prin urmare noi suntem, prin sufletul nostru, purtători de Dumnezeu.

„Inima³¹¹”, numele generic al spiritului nostru lăuntric, iubirea, cea pe care a așezat-o Dumnezeu în momentul creației este locul cel mai tainic al vieții noastre interioare³¹² și este cunoscută *doar* de către Dumnezeu. „Inima” fiecărui om este neliniștită, îl caută pe Dumnezeu chiar și atunci când omul nu este conștient de acest fapt. Toată zbaterea inimii, intențiile ei,

³¹⁰ A se vedea, Mircea Vulcănescu, *Studii despre religie*, București, Editura Humanitas, 2004, în mod special, *Logos și eros în metafizica creștină*, p. 23-45 și Dora Mazdrea, *Nae Ionescu, Biografia*, Vol. II, Editura Acvila, 2002, p. 489-494.

³¹¹ În Biblie sunt peste 25 de contexte în care apare termenul „inimă”. Augustin citează frecvent Epistola către Efesieni, 3, 16-17, unde Sfântul Pavel vorbește de omul dinlăuntru întărit de Sfântul Duh. Hristos sălășluiește în inima credincioșilor.

³¹² *Pneuma* și *psyche*, cuvintele grecești care desemnau sufletul au fost traduse în latină prin *animus* ca putere a minții, prin *anima*, principiul vieții, „materia” a spiritului spirit, sau prin *mens*, minte „natura” minții. Dumnezeu ca o ființă în trei persoane, Tatăl, Fiul și Sântul Spirit. Limba română a preluat pentru denumirea celui de-al treilea element al Trinității, slavul Duh și nu latinescul Spirit. Evident că cele două cuvinte sunt sinonime din moment ce desemnează aceeași entitate. Citând următoarele fragmente din Noul Testament, *Domnul este Duh și unde este Duhul Domnului este liberate* (Corinteni II, 3, 17) Augustin susține că spiritul nostru este locuit de divinitate.

sunt îndreptate către Dumnezeu. Neostoirea aceasta a inimii, iubirea ca ieșire din sine, ca dorință irepresibilă, îl împinge pe om la faptă. Numai că omul trăiește simultan în două lumi, două cetăți; *civitas terrena*, Babilonia sau Roma, rodul iubirii de sine a omului și *civitas Dei*, rodul iubirii de Dumnezeu, Ierusalimul. Cea dintâi caută bunăstarea, cea de-a doua pacea veșnică. În cursul istoriei, cele două cetăți se amestecă, separarea celor buni de cei răi având loc în lumea de dincolo și încheindu-se prin Judecata de Apoi.

Prin urmare, „inima”, sentimentul iubirii, face legătura între lumile trasate de cele două adverbe antinomice: *Dincolo versus Aici*. Și cum „inima”, iubirea este principiul motor al faptei, legătura între cei doi poli ai *Weltanschauung-ului* creștin este fapta. Iată cum Augustin, atunci când vorbește de mântuire, pune accentul pe faptă, pe acțiune, pe creație, pe *înălțarea omului la condiția sa divină*. Prin urmare, noi suntem locuiți de un *om lăuntric*, de o natură diferită de natura noastră omenească, prin intermediul căruia noi putem dobândi cunoașterea, dacă este însoțită de actul credinței. Cred pentru a înțelege! Aceasta era formula favorită a lui Augustin, care ne îndemnă să ne folosim *rațiunea* și să-l urmăm în cunoaștere pe Învățătorul lăuntric, pe Iisus Hristos³¹³.

Ideea îndumnezeirii omului nu exclude la Augustin idee de cădere a omului și posibilitatea mântuirii lui. Cu alte cuvinte el împărtășește, împreună cu Vasile cel Mare, dogma centrală a creștinismului: căderea și mântuirea. Numai că spre deosebire de Părinții bisericii Răsăritului, Augustin concepe *altfel* raportul dintre *acțiunea* (libertatea) lui Dumnezeu asupra omului și *acțiunea* (libertatea) omului. Omul nu are în același timp *liber arbitru*, capacitatea de alege și *libertate*, puterea de a face ceea ce a ales. Omul fiind o ființă (de)căzută prin natura sa nu poate să-și schimbe această natură. Deci nu există alegere. Dumnezeu ne-a condamnat pe toți prin păcatul original. Dar tot Dumnezeu acordă și posibilitatea răscumpărării, grația divină. Or, Dumnezeu fiind liber nu este constrâns să acorde *tuturor* această grație. Dumnezeu nu are *obligații* față de oameni. Că Dumnezeu acordă această grație o știm sigur. Numai că nu știm și *cui* o acordă. Omul, prin sine nu are nici un *drept* pentru a fi mântuit. Dacă Dumnezeu acordă această mântuire o face din rațiuni divine pe care noi nu le putem penetra. Prin urmare, individul uman este *predestinat*. El este fie mântuit, fie nu este mântuit. El nu poate să influențeze cu nimic alegerea lui Dumnezeu. Dar asta nu afectează libertatea noastră. Grația divină nu reduce libertatea. Creștinul, avându-l pe Hristos

³¹³ „Dar în privința tuturor lucrurilor pe care le înțelegem, nu ne lămurim de la cel care rostește vorbe în afară, ci de la adevărul care domnește în însuși spiritul nostru...Însă acela care ne lămurește ne și învață: este Cristos, despre care se spune că sălășluiește în omul lăuntric, adică nepieritoarea putere a lui Dumnezeu și veșnica înțelepciune: de la acesta într-adevăr ia povață orice suflet rațional...”. Aurelius Augustinus, *De magistro*, București, Editura Humanitas, 1994, p. 111-112. A se vedea și capitolul al XIII-lea, *Cristos-adevărul ne învață înăuntrul nostru*, p. 113-118.

în inimă, este liber. Numai că el nu are certitudinea că Dumnezeu îi va acorda grația. El trebuie să speră că va fi ales și trebuie să acționeze în consecință. Chiar dacă nu are certitudini.

Dacă adăugăm la doctrina predestinării – cum vom remarca, preluată de protestantism în Renaștere – și doctrina lui *filioque*, adică ideea că Sfântul Duh purcede și de la Fiul nu numai de la Tatăl, atunci vom avea o bună reprezentare a elementelor doctrinare care desparte Răsăritul de Apus. La baza acestei deosebiri se află viziunea lui Augustin asupra învățaturii creștine³¹⁴.

Am insistat asupra acestor elemente chiar dacă ele nu țin *strict* de estetică. Cu toate acestea, cum vom remarca, estetica creștină de expresie latină își formulează tezele în *cadrele* gândirii augustinienne, mai bine de o mie de ani. Apoi, fenomenul Renașterii nu poate fi înțeles în absența ideii îndumnezeirii omului ce-și are sorginea în lucrările lui Augustin. În sfârșit, prin recursul la viziunea creștină a lui Augustin ne putem explica *activismul* omului occidental, *implicarea* sa în lumea cetății terestre, accentul pus pe *rațiune* în propensiunea cunoașterii, în final, nașterea științei și răzvrătirea omului occidental împotriva ființei divine. Toate aceste elemente sunt dezvoltări ulterioare ale viziunii creștine augustinienne.

Revenind, în acest context trebuie să plasăm și ideile estetice ale lui Augustin. Cum spuneam, Augustin, înainte de convertire s-a hrănit cu învățătură păgână. Prin urmare, a păstrat viziunea greco-latină asupra frumosului pe care o interpretează creștin. La întrebarea clasică: lucrurile plac pentru că sunt frumoase sau sunt frumoase pentru că ne plac? Augustin dă inițial un răspuns specific antichității - lucrurile sunt frumoase. Prin urmare, frumosul are obiectivitate, este independent de noi. Noi îl contemplăm nu îl producem. Frumosul este o ordine. Ordinea este armonia universului. El este ordonat pentru că reflectă legile veșnice din mintea lui Dumnezeu. El conferă bunătate și frumusețe creației chiar și acolo unde ochiul omenesc crede că percepe răul și urâtenia.

Ca un veritabil creștin, Augustin distinge cele două specii ale frumosului corespunzător dihotomiei, *Dincolo versus Aici*. Frumosul se definește prin unitate, ordine, armonie, măsură, formă și aparțin atât lumii sensibile cât și celei spirituale, inteligibile. Lucrurile din lumea fizică sunt mai degrabă *plăcute* decât frumoase. Cele mai frumoase lucruri, în sensul de *plăcute*, sunt cele legate de viață și de manifestările vieții. Deasupra frumosului fizic stă, desigur, frumosul spiritual, autentică frumusețe. Frumusețea supremă, care transcende lumea este Dumnezeu. Prin raportare la el avem de-a face cu grade de frumos,

³¹⁴ Pe larg în Henry Chadwick, *Augustin*, București, Editura Humnaitas, 1998, în special cap. 8 *Creația și Treimea*, p. 122-133 și cap. 10, *Natură și har*, p. 150-167.

corespunzător ierarhiei gradelor de existență. Frumosul divin poate fi contemplat numai de sufletele neprihănite, cum sunt îngerii. Omului îi este inaccesibil accesul la acest frumos.

Dar cea mai importantă contribuție la teoria frumosului a aduce Augustin prin ideea dimensiunii lui subiective³¹⁵. Frumosul este o proprietate obiectivă, dar el se răsfrânge în sufletul omului în funcție de *constituția* lui interioară. Cu alte cuvinte, Augustin, vorbește despre *experiența estetică*, de felul în care frumosul este o dimensiune interioară omului, ceva trăit și gândit. Astfel, Augustin anticipează preocupările de psihologie artistică întrucât este interesat de a stabili raportul dintre impresiile senzoriale, percepții și intelect. Lucrurile își relevă frumusețea doar în *înclinația* unui suflet de a o percepe. Cei care sunt interesați de utilitatea lucrurilor nu-i văd frumusețea. Deci, sesizează frumosul cel care are o atitudine dezinteresată față de obiecte. Așadar, trebuie să existe o omologie, o congruență între suflet și lucru, un element aparținător ambelor entități. Acesta este *ritmul* (ritmul sunetului, al percepție, memoriei, acțiunii și al discernământului intelectului). Omul se naște cu un ritm sădit în el de Dumnezeu însuși. Omul trăiește (simte) frumosul lumii și pe cel al lui Dumnezeu, pentru că în chiar sufletul lui există „organe” care sesizează acest frumos. Iar totalitatea acestor „organe” sunt numite cu termenul generic de „simț”.

Dar cum se explică existența urâtului într-o lumea creată de Dumnezeu? Augustin nu ocolește problema, cu toate că este foarte greu de dat un răspuns. Pentru orice creștin era limpede că Dumnezeu nu putea crea urâtul. Augustin susține că urâtul se relevă *doar* din punctul de vedere al omului. Nu există urâtul ca atare, așa cum există frumosul. Urâtul este totdeauna contextualizat. Ce este urât pentru unii este frumos pentru alții. Pe de altă parte, urâtul înseamnă lipsa unor calități care împreună conferă frumusețe unui lucru. O lipsă de unitate, ordine, armonie sau formă. Obiectele lumii nu pot avea toate aceste calități întrunite în substanța lor. În acest fel, urâtul este ceva ce pune în evidență frumosul, este precum umbra care pune în evidență lumina. Cert este că urâtul absolut nu există, ci ține de o anumită perspectivă. Cu mult mai târziu, José Ortega y Gasset³¹⁶, în secolul al XX-lea, va susține și elabora perspectivismul, teoria punctului de vedere din care privim lucrurile.

Influența esteticii lui Augustin timp de aproape un mileniu nu a venit numai din viziunea sa asupra frumosului ci, complementar, și din cea a artei.

³¹⁵ A se vedea, *Augustine Site*, by James J. O' Donnell, <http://ccat.sas.upenn.edu>.

³¹⁶ A se vedea, José Ortega y Gasset, *Tema vremii noastre*, București, Editura Humanitas, 1997, în mod special cap. X, *Doctrina punctului de vedere*, p. 136-143.

Pe urmele anticilor de la care a preluat ideea, arta este meșteșug. Numim artă ceea ce este produs numai de către om. Arta înseamnă cunoaștere, știința de a face. Cântecul păsărilor nu este artă și nici muzică.

În viziunea despre artă a lui Augustin vom găsi cea mai mare apropiere a acestora de frumos. Prin urmare, Augustin susține că ar trebui să vorbim despre artele frumoase, adică despre acele meșteșuguri care produc frumos. Argumentația sa este demnă de tot interesul: Dumnezeu și dobândirea mântuirii trebuie să fie țelul suprem al fiecărui credincios, deci și artistul plastic se supune aceluiași principiu. Prin urmare, artele vizuale nu mai trebuie văzute ca arte imitative și iluzioniste, ci ca aspirație de a zugrăvi lumea lui Dumnezeu. Ele trebuie să aspire către frumosul divin, către frumosul inteligibil și să renunțe la frumosul senzorial. Cu alte cuvinte, arta trebuie să transmită un mesaj de înălțare sufletească și nu de incitare a trăirilor și poftelor lumești.

Două sunt consecințele acestei apropieri dintre artă și frumos. Prima se referă la distincția dintre utilitatea lucrurilor realizate de meșteșugari și frumusețea lucrurilor realizate de artiști. Utilitatea unui lucru se referă la adecvarea acestuia la un anumit scop. Un lucru este util dacă își atinge scopul, dacă îl satisface plenar. În același timp, același lucru destinat utilității este și frumos. Unitatea dintre bine și frumos era dată de al treilea element înglobator: scopul. Augustin însă merge mai departe. Utilitatea unui lucru nu este însă același lucru cu frumusețea lui. Un lucru poate fi util în raport cu un anumit scop și inutil în raport cu altul. Prin urmare, utilitatea este un concept relativ, fiind dependentă de scop. O haină groasă este utilă atunci când este frig și inutilă când este cald. Or, frumosul nu se corelează cu scopul care face ca un lucru să fie util sau inutil. Frumosul place universal. Ordinea, armonia, ritmul sunt întotdeauna frumoase, fiind admirate în sine și pentru sine. Și în aceasta constă utilitatea lui. Cu alte cuvinte, lucrurile frumoase au o utilitate intrinsecă. Prin urmare, nu toate lucrurile utile sunt și frumoase. În schimb, toate lucrurile frumoase sunt și utile. Dacă Augustin ar fi făcut pasul mai departe ar fi dat de teoria gratuitității artei. Este ceea ce va face Kant peste veacuri.

Important de reținut că în această apropiere a frumosului de arte, Augustin face distincția dintre diferite tipuri de estetică ce trebuie să corespundă specificului artelor³¹⁷. Astfel, plecând de la o observație elementară, el distinge între estetica artelor vizuale și estetica cuvântului scris, a artelor cuvântului. Augustin constată că imaginile plac și transmit o stare și un mesaj tuturor oamenilor, indiferent dacă sunt sau nu educați. Oricine vede o

³¹⁷ Vezi, Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol. II, *Estetica medievală*, Ed. cit, p. 87-88.

imagine, un tablou de pildă, poate să emită spontan o judecată. În schimb, o operă literară poate fi înțeleasă numai de cel care știe să citească și să înțeleagă ceea ce a citit. Așadar, în artele vizuale contează *forma* în timp ce în artele cuvântului contează *conținutul*. Prin urmare, o estetică a artelor vizuale trebuie să fie o *estetică a formelor* în vreme ce estetica artelor cuvântului trebuie să fie o *estetică a conținutului*. La întrebarea, care ar trebui să fie funcția picturii, Augustin dădea un răspuns extrem de familiar nouă: pictura trebuie să producă forme frumoase. Funcția picturii este aceea de a crea frumosul și nu de a produce imitații sau iluzii ale realității.

A doua consecință a apropierei artei de frumos este la Augustin de-a dreptul surprinzătoare prin raportare la premisele de la care a plecat. Dacă artele frumoase, în accepția de arte vizuale, plac în mod universal și dacă ele produc plăcere înseamnă că artele frumoase sunt nocive. Emoțiile provocate de artă îl îndepărtează pe credincios de la scopul fundamental al vieții: mântuirea. Prin urmare, artele produc în om trăiri pe care acesta ar trebuie să le reprime. Așadar, premisa sa după care artele frumoase ar trebuie despărțite de meșteșuguri, o premisă adevărată și de-a dreptul revoluționară în ordine conceptuală, conduce la o negare generală a artei și, în mod special, a artelor vizuale. Căci artele vizuale produc frumosul prin *formă* și această formă se adresează simțului văzului. Or, Augustin după ce teoretizează specificul artelor vizuale, producerea de forme frumoase, neagă utilitatea ei. Principiile sale teologice și pedagogice au învins. Dar cum să negi utilitatea unei arte, în condițiile afirmării specificului ei? Augustin nu a putut rezolva această dilemă, pe care a transmis-o întregului Ev Mediu.

Artele vizuale aveau un statut ambiguu. Izvorul ambiguității este înscris chiar în modul lor de a fi, în statutul lor în lume. Ele au capacitatea mirifică de a se adresa *nemijlocit*, prin simpla vedere a *forme*i, sufletului omenesc. Prin urmare, ea este în întregime o artă senzorială. Or, *încercarea de transformare a mesajului senzorial al acestor arte într-un conținut spiritual, religios a constituit piatra de încercare a esteticii medievale*. În termeni teologici, dilema artelor vizuale în Evul Mediu este aceasta: *cum poate fi reprodusă în imagini sensibile frumusețea inteligibilă?* Augustin sesizează această problemă, o trăiește într-un mod dramatic și o lasă nerezolvată. Toți cărturarii creștini sensibili la arte care i-au succedat au încercat să rezolve această problemă de fond: cum poate fi spiritualizat senzorialul? În rezolvarea acestei probleme estetice s-a angajat cel mai strălucit reprezentant al gândirii medievale, Toma d'Aquino.

b) Thoma d'Aquino (1225-1274)

Între moartea lui Augustin și nașterea lui Thoma d'Aquino s-au scurs aproximativ 800 de ani. În tot acest răstimp, ideile estetice ale lui Augustin au fost dominante. Desigur, pe măsura trecerii timpului, estetica lui a fost rafinată din punct de vedere teoretic. Anumite idei au fost accentuate sau estompate de Boethius, Cassiodorus și Isidor de Sevilla, dar, în esență, viziunea lui Augustin a rămas neschimbată. Faptul este valabil și în perioada „Renașterii carolingiene” sau a „Renașterii ottoniene”.

Interesant de știut este că războiul icoanelor din Bizanț a fost resimțit și în lumea creștină latină, dar nu a lăsat urme vizibile. Carol cel Mare de pildă și, mai apoi, urmașii lui, conservă cunoscuta recomandare - imaginile pentru oamenii simpli sunt precum scrisul pentru învățați - a lui Grigore cel Mare, papă al Romei între 590-604. Sinodul din Arras din 1025 susține că pictura e un fel de literatură pentru cei neînvățați. Imaginea este, așadar, un substituent al scrisului și are menirea de a educa, de a păstra vie memoria faptelor creștinești importante și, cel mai important lucru, imaginile, artele vizuale au menirea de a *înfrumuseța* casa Domnului.

Momentul culminant al esteticii medievale occidentale este atins odată cu Thoma d'Aquino, cel mai strălucit reprezentant al scolasticii³¹⁸ medievale. Estetica acestuia trebuie integrată încercării scolasticilor de a găsi o cale de conciliere între rațiune și credință, de a

³¹⁸ Termenul de „scolastică” își are originea în latinescul *schola*, școală și este rezultatul descoperirii de către Occident a scrierilor lui Aristotel, traduse din arabă. La început erau denumiți *scolastici* învățații din școlile monahale medievale, mai târziu termenul s-a extins la profesorii de filosofie și teologie din universitățile lumii occidentale din secolele XI-XIII. Scolastica reprezintă o încercare de a justifica prin intermediul rațiunii faptele legate de credință. Acest curent care, de la mijlocul secolului al XI-lea până în secolul al XV-lea, a fost un element dominant în instituțiile de învățământ religios și în universitățile Europei, avea ca scop principal alcătuirea unui sistem logic, în care să se reunească filosofia greacă și romană cu învățătura creștină. *Interesul principal al scolasticilor nu consta în descoperirea și cercetarea unor fenomene noi, ci doar să explice cunoștințele deja dobândite în antichitate în lumina dogmelor creștine.* În aceasta constă diferența esențială între Scolastică și modul modern de gândire din Renaștere. Thoma este cel important reprezentant al scolasticii. El apără adevărul religiei creștine întărind o distincție capitală pe care și astăzi o regăsim în varianta catolică a creștinismului: distincția dintre teologia revelată și teologia naturală (sau filosofie), respectiv distincția între credință și rațiune. Credința și rațiunea sunt în armonie, susține Thoma, respectiv teologia revelată și cea rațională, întrucât ele reprezintă două poziționări complementare ale minții noastre spre a accede la adevăr. Credința și teologia revelată reprezintă chipul omenesc prin care ființa noastră poate accede la adevărurile divine. Aceste adevăruri depășesc puterea noastră de înțelegere și trebuie, prin urmare, acceptate ca atare. Adevărul dogmelor creștine este suprauman și transindividual. Expresia materială a acestui adevăr o recunoaștem în textele sacre. Credința și adevărurile obținute prin credință nu pot fi supuse îndoielii noastre, chiar dacă formularea lor este ilogică pentru noi. Chiar dacă, de pildă, transsubstanțierea, adică prezența trupului și a sângelui lui Iisus Hristos în hrana noastră sau în vinul pe care îl bem, nu poate fi explicată prin mijloace omenești, nu este un motiv ca noi să-i contestăm adevărul. Pe de altă parte, mintea omenească are posibilitatea, până la un anumit punct, să argumenteze, să așeze pe principii raționale omenești, adevărurile obținute prin credință. Prin urmare, teologia rațională (filosofia) poate să traducă în limbajul înțelegerii noastre adevărurile supraumane. Armonia dintre rațiune și credință poate fi menținută dacă și numai dacă se aplică următorul principiu metodologic: în cazul în care rațiunea intră în conflict cu credința, ea trebuie să cedeze în favoarea credinței, pentru că ceea ce nu poate ea să înțeleagă este de natură divină. A se vedea, Constantin Aslam, *Op. cit.* și *Catholic encyclopedia*, în www.newadvent.org

elabora un sistem conceptual unitar apt să armonizeze contradicțiile intelectuale existente în interiorul *Weltanschauung*-ului creștin.

Pentru a înțelege estetica produsă de Thoma, recursul la Aristotel ține de o stringență metodologică, mai ales că Thoma se considera, cu modestie, doar un comentator al lui Aristotel. Tezele sale estetice erau îndreptate polemic împotriva tradiției creștine de până la el, tradiție susținută ideatic de estetica lui Platon și a lui Augustin. În lumea scolasticii, ideile tradiției erau reprezentate de călugărul franciscan Bonaventura (1221-1274) în următoarele teze: „1. Optimismul estetic sau ideea că lumea e frumoasă; 2. Integralismul estetic potrivit căreia lumea e frumoasă ca totalitate, adică nu în amănunt, ci datorită ordinii universale care domnește în ea; 3. Transcendentalismul estetic sau opinia că adevăratul frumos trebuie găsit în Dumnezeu; 4. Cât despre frumosul natural, frumusețea sufletului e superioară frumuseții corpului”³¹⁹. Thoma asimilează aceste idei estetice acumulate de tradiție, le duce mai departe prin opera sa, dar propune și importante elemente de noutate.

În primul rând, definiția frumosului pe care o propune Thoma este de o importanță fundamentală în înțelegerea esteticii din Evul Mediu matur și o contribuție ideatică importantă pentru estetică în general.

*„Binele privește facultatea dorinței, fiind bine ceea ce oricine dorește, deci are caracter de scop, de vreme de dorința este o mișcare către ceva. Frumosul, în schimb privește facultatea de cunoaștere, de fapt frumoase sunt numai acele lucruri, care fiind văzute provoacă plăcere. De aceea frumosul constă în proporția justă: pentru că simțurile noastre se desfată cu lucrurile bine proporționate, ca fiind în ceva asemănător lor; ca orice altă facultate de cunoaștere, simțul este de fapt o proporție. Și cum cunoașterea se face prin asimilare, iar asemănarea, pe de altă parte, privește forma, frumosul se leagă realmente de ideea de cauză formală”*³²⁰.

Thoma propune, cum se poate remarca, în această definiție a frumosului, mai multe distincții conceptuale:

i) frumosul se aplică la lucrurile care fac plăcere vederii, privirii. Prin urmare, din clasa tuturor lucrurilor existente sunt frumoase cele care produc plăcere vederii. Aici se impun două observații. Prima: „vederea” este luată aici în sensul în care grecii vorbeau de *theoria*,

³¹⁹ A se vedea, Wladyslaw Tatarkiewicz, *Op. cit.* p. 330

³²⁰ Apud, Thoma d’Aquino, *Summa teologiei*, I, 5, 4, Umberto Eco, *Op. cit.* p. 104. Acest fragment este selectat și citat și de Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol. II, *Estetica medievală*, Ed. cit. p. 332-333, în următoarea variantă de traducere: „Binele (bonum) privește dorința...frumosul (pulchrum), puterea cognitivă; se cheamă frumoase acele lucruri care procură plăcere când sunt privite, de unde înseamnă că frumosul stă în cuvenita proporție, căci simțurile găsesc plăcere în lucrurile proporționate cum trebuie și asemănătoare propriilor proporții, deoarece atât simțurile cât și orice putere cognitivă constituie un fel de rațiune și deoarece cunoașterea se realizează prin asimilare, iar asimilarea ține de formă. Frumosul ține pe drept cuvânt de conceptul de cauză formală”.

vederea lucrurilor, *contemplație*. „Privirea” este „vedere”, adică o reprezentare a minții sub forma ochiului, simbol al cunoașterii universale. Cum se știe, sub inspirația motivelor orientale, și în iconografia creștină Dumnezeu este reprezentat printr-un ochi simbolic. A doua observație: termenul de „lucru” este aici luat ca individual, ca o *entitate* materială sau spirituală. Prin urmare, această definiție include atât entitățile inteligibile, cele legate de frumosul spiritual, cât și entitățile sensibile, expresii ale frumosului corporal. Dacă aceste entități când sunt *privite*, *văzute*, produc (instantaneu) plăcere, atunci suntem îndreptățiți să spunem că sunt frumoase. Importanța acestei precizări este majoră. Căci, dacă frumosul este legat intim de plăcerea generată de *vedere de privire (contemplație)*, putem să-l distingem de bine.

ii) Thoma vorbește despre proporțiile interioare simțurilor. Prin urmare, chiar dacă frumosul este o proprietate obiectivă a unor lucruri care prin forma lor de manifestare induc plăcere sufletului nostru, complementar, trebuie să vorbim și despre o anumită organizare interioară a simțurilor. Definiția dată de Thoma frumosului lasă să de înțeleagă faptul că simțurile au propriile proporții, deci o anumită structură interioară ordonată, armonică. Asta înseamnă că simțurile posedă această structură în ele însele, independent, de pildă, de faptul *efectiv* al vederii. Există, așadar, și o dimensiune interioară a frumosului pe linie „formală”. Proporțiile interioare ale sufletului intră în *relație* cu proporțiile exterioare ale lucrurilor și produc, prin intermediul vederii, plăcerea. Prin urmare, frumosul este o relație între proporțiile, structurile interne ale simțurilor și proporțiile, structurile efective aparținând obiectelor.

iii) Ideea de *asimilare*, din partea a doua a definiției, ne sugerează că există o facultate, „un fel de rațiune”, ce sintetizează într-un tot datele ce survin din simțuri și din puterea cognitivă putere care produce plăcerea prin privire. Acest fapt ne îndreptățește, susține, Thoma să invocăm ideea de *cauză formală* atunci când vorbim despre frumos. Vom reveni asupra acestui aspect.

iiii) Trebuie să deosebim binele de frumos. Binele se referă la *facultatea dorinței*, în vreme ce frumosul se referă la *facultatea de cunoaștere*. Prin urmare, ființa omenească posedă facultăți distincte, dispozitive ale minții care au funcții specializate. Dorința, în calitatea ei de facultate (formă) interioară imprimă obiectelor proprietatea de a fi bune. Un obiect dacă este dorit, atunci devine bun în măsura în care servește scopului dorinței. Desigur că obiectul respectiv poate fi și frumos, dar el nu este dorit pentru această proprietate, ci pentru că este adecvat scopului. Prin urmare, lumea obiectelor poate fi distribuită în două clase majore în funcție de cele două facultăți ale minții. Cele la care se referă facultatea dorinței sunt bunuri.

Cele la care se referă facultatea cunoașterii sunt frumoase. Prin această definiție, Thoma distinge ceea ce a fost gândit împreună timp de milenii, frumosul ca specie a binelui. Frumosul este o formă pe care o contemplăm, pe când binele este finalitatea către care năzuim.

Thoma este cel mai importat „estetician” al Evului Mediu matur și pentru faptul că, plecând de la Aristotel, adică de la individual, propune o *analiza conceptuală* a artei și frumosului plecând de la obiectul estetic (sensibil). Am putea spune că perspectiva de analiză a lui Thoma amintește de investigațiile contemporane din domeniul esteticii analitice³²¹.

În termeni estetici, Thoma, atunci când vorbește despre frumos, pleacă de la frumosul natural, de la felul în care el este actualizat într-un individual. Poziționarea minții sale este aristotelică. Ne reamintim că, pentru Aristotel, individualul, ceea ce există ca *substanță*, ca substrat, este constituit dintr-o *materie* „turnată” într-o *anumită* formă. Individualul constituie punctul de plecare în cunoașterea lucrurilor lumii. Individualul este întotdeauna subiectul logic într-o propoziție cognitivă. De pildă, în propoziția „tabloul acesta este frumos”, „tabloul acesta” – individualul cel care configurează în *forma* tabloului materialele date, pânza, pigmenții, culorile etc. - este subiectul logic la care se asociază un predicat universal „frumos”. „Frumos” este un predicat universal în sensul că poate fi predicat nu numai pentru subiectul „tabloul acesta” ci și pentru „sculptura aceasta”, „desenul acesta”, „icoana aceasta”.

Prin urmare, frumosul poate fi predicat despre un subiect sensibil, corporal, ca *proprietate intrinsecă* a lui. Astfel, Thoma contrazice perspectiva neoplatonică, a frumuseții ideale, dominantă până la el. Pentru neoplatonici, singura formă de frumos autentic este frumosul inteligibil. Frumosul sensibil participă la frumosul inteligibil în calitatea lui de copie imperfectă, de umbră. Or, perspectiva lui Thoma este una „naturalistă”. Căci atunci când vorbește despre frumosul inteligibil, Thoma îl gândește prin *analogie* cu frumosului sensibil. Mai precis, atât lucrurilor sensibile cât și lucrurilor inteligibile se aplică *același* predicat: „frumos”. De pildă, sufletul, ca un obiect inteligibil, este frumos dar și o sculptură, obiect sensibil, este frumoasă. Fiind un universal, predicatul „frumos” se predică atât despre obiectele inteligibile cât și despre obiectele sensibile. În ambele cazuri, predicatul „frumos” desemnează o *formă esențială*, definitorie. Indiferent de natura lui, inteligibilă sau sensibilă, frumosul denumeste esența unui obiect: acela de a plăcea³²².

Pentru a înțelege latura inovativă a viziunii despre frumos a lui Toma trebuie să avem în vedere conceptul de *formă substanțială*. Fără să intrăm în dezbateră nici azi încheiată a

³²¹ Vezi, Mary Devereaux, *The Philosophical Status of Aesthetics*, în [http:// www.aesthetics-online.org](http://www.aesthetics-online.org)

³²² J.-M. Robinne, Introduction à la Philosophie thomiste. Notions fondamentales, <http://www.salve-regina.com>.

raportului dintre existență și esență – conceptele fundamentale ale filosofiei thomiste³²³ – trebuie menționat că la Thoma ideea de esență se identifică cu ideea de formă substanțială. În opera sa, Thoma folosește, *distingându-le*, toate celelalte accepții ale formei - forma în sens de contur, de proporție a părților ori de aspect exterior - dar accentul este pus pe forma substanțială, pe esență, pe forma în sens filosofic. Forma, în înțeles filosofic, este modelul, tiparul, arhetipul ori structura intimă a lucrurilor. Spre deosebire de conținut care este „materia” unui lucru, forma este ideală, necorporală. Structura unui lucru nu este materială, ci ideală.

Raționamentul lui, în această privință, este destul de simplu: Realitatea se organizează în unități organice. Există structuri ale realității sensibile, esențe, care sunt forme de organizare, în care sunt ierarhizate și dispuse lucrurile. Aceste structuri ale realității materiale nu sunt la rândul lor materiale, ci spirituale. Prin urmare, lucrurile care compun realitatea sensibilă sunt expresii ale tipurilor, ale esențelor care există nematerial și pe care lumea medievală le-a numit realități spirituale. Esențele preexistă lucrurilor sensibile pentru că ele sunt modele, arhetipuri. Cum mai spunea, Dumnezeu nu a creat fiecare lucru individual, ci modele, formele acestora.

Thoma este un metafizician, un filosof interesat de determinarea realității care stă dincolo de universul naturii sensibile. În alte cuvinte, Thoma vrea să determine formele universale, nepieritoare, care într-un fel sau altul sunt prezente în substanțele sensibile, pieritoare. Raționamentul lui Thoma este convingător și astăzi. Orice lucru sensibil se deosebește de alt lucru sensibil prin formă. Dar forma nu este ceva corporal. Forma este un fel de *putere*, capacitatea de a ține un obiect în identitate cu el însuși. De reținut că identitatea provine din *identitas*, un cuvânt compus din pronumele *id*, care înseamnă sine și substantivul *ens*, ființă. Identitatea este așadar, *ceea ce se manifestă în sine și se manifestă existând*. Deci, identitatea este esență, formă, Thoma, cum mai spuneam, gândește aristotelic, plecând de la grecescul *evlos*. Și acest verb desemna ceea ce este înăuntru, interiorul sau conținutul unui lucru, ceea ce îl face să fie ceea ce este și nu altceva. În concluzie, forma substanțială ține de ceea ce e înăuntru, de tot ce este în identitate cu sine și se manifestă în afară, ca existență.

³²³ Esență – existență este o pereche de concepte specifică filosofiei scolastice. Thoma susține diferența reală dintre esență și existență în cadrul lucrurilor sensibile. De pildă, orice lucru se definește printr-o anumită esență: omul prin faptul de a fi rațional. Existența unui lucru este diferită de esența sa. Or, în ființa divină, esența coincide cu existența. Esența lui Dumnezeu este chiar existența lui. O bună reprezentare a rafinamentului conceptual implicat de filosofia thomistă pe această temă este sintetic tratată în Étienne Gilson, *Introducere în filosofia Sfântului Thoma d'Aquino*, București, Editura Humanitas, 2002, cap. *Problema existenței lui Dumnezeu*, p. 59-76 și Anthony Kenny, *Thoma d'Aquino* București, Editura Humanitas, 1988, cap. *Ființa*, p. 59-105.

Am putea înțelege mai bine subtilitățile gândirii lui Thoma dacă avem în vedere omul. Forma de om este dată de sufletul lui. El se manifestă înăuntrul omului și îi conferă acestuia identitate cu sine. Tot astfel, prin analogie, trebuie să înțelegem și forma lucrurilor, un fel de „suflet” al lor, o „putere” care le ține în marginile propriei lor firi. Forma este un principiu vital, un fel de energie internă, care este gândită prin analogie cu Dumnezeu, forma substanțială a lumii.

Dar forma substanțială a lucrurilor nu conferă numai identitate lucrurilor, ci și rațiunea lor de a fi, *scopul* pe care-l îndeplinesc. Fiind creație divină cu *scop*, întregul univers medieval era conceput ca animat. Universul este asemenea unui organism. Fiecare organ al acestuia îndeplinește o anumită funcție, un scop determinat. Întregul există prin faptul că părțile sale îndeplinesc funcții specializate. Lucrurile sunt toate orientate către Dumnezeu, către creator, respectiv către desăvârșire.

În consecință, forma substanțială conferă nu numai identitate lucrurilor, ci dezvăluie totodată și scopul pentru care acestea există. Dumnezeu, prin actul creației a stabilit, privitor la fiecare lucru, atât forma lucrurilor cât și scopul pe care-l au de îndeplinit. Planul divin al lumii poate fi descifrat mai bine dacă corelăm forma substanțială a lucrurilor cu scopul lor. Din acest punct de vedere, forma oricărui lucru este adaptată la scopul său. De pildă, omul, prin esența, forma sa, prin sufletul său, este orientat către bine. Dumnezeu este cauza ultimă a omului, spune Thoma, și în această orientare a lui trebuie să-i vedem esența. În fapt, întreaga lume este orientată către Dumnezeu, dar cel mai „aproape” de ființa divină este omul.

Dacă aplicăm acest mod de a gândi esența lucrurilor văzute ca forme substanțiale la estetică, nu ne vom mira de ce Thoma este cel mai de seamă teoretician al domeniului din întreg Evul Mediu. Într-o lume dominată de ierarhia instituită de cele două adverbe ontologice *Dincolo versus Aici*, în care frumosul autentic era *doar* frumosul inteligibil, Thoma impune ideea că lucrurile sensibile posedă o frumusețe *intrinsecă*. Lucrurile sensibile sunt frumoase prin ele însele, prin forma lor. Ele nu primesc frumusețea de undeva din exteriorul lor, ci din esența lor lăuntrică, din „sufletul” lor. Pe scurt, unele lucruri sensibile sunt frumoase prin chiar *esența* lor. Or, dacă acestea sunt frumoase prin esența lor, atunci scopul pe care-l urmăresc ține de propria lor interioritate, de ceea ce sunt. Prin urmare, frumusețea devine chiar scopul pe care-l îndeplinesc aceste lucruri în lume. Și dacă Dumnezeu a creat lucruri care sunt frumoase prin esența lor, atunci plăcerea pe care ne-o procură nu mai trebuie să fie hulită. Prin urmare, plăcerea este un bine și nu un rău. Dumnezeu însuși ne-a îndemnat să ne bucurăm de plăcerea pe care ne-o provoacă lucrurile frumoase.

Concluziile lui Thoma sunt, cum se remarcă, surprinzătoare. Dacă în lumea filosofiei grecești, formele, în sens aristotelic, erau invocate în contexte ontologice (ca proprietății generale ale lucrurilor) și gnoseologice (legate de mecanismele formale de cunoaștere), în Evul Mediu, Thoma propune un înțeles estetic formelor artistotelice.

Formele substanțiale gândite estetic – inovația conceptuală capitală a Thoma – au indus idei în contradicției cu viziune tradițională asupra raportului dintre artă și frumos. Pe de altă parte, frumosul poate fi predicat despre lucrurile sensibile. Lucrurile sunt frumoase prin esența lor, prin forma lor. Forma frumoasă este un principiu în sine și coagulează în jurul ei toate celelalte proprietăți ale lucrurilor. Pe de altă parte, Thoma consideră că este legitimă asocierea dintre frumos și plăcere. Din moment ce există lucruri care sunt create pentru a ne face plăcere, atunci plăcerea nu este un rău. Cu astfel de idei, Thoma se desparte de universul reprezentărilor medievale și se apropie de lumea Renașterii.

Cum arată și Umberto Eco³²⁴, Thoma face un pas hotărâtor către Renaștere întrucât legitimează folosirea rațiunii ca instrument de cunoaștere, atunci când este vorba despre universul faptelor sensibile. Cu toate că rațiunea este supusă credinței, ea își exercită puterile în mod autonom pentru a înțelege lumea faptelor vizibile și, totodată, lumea faptelor omului. Rațiunea apelează la mijloacele ei „modeste”, la facultatea critică de judecare și la raționament. Prin urmare, alegoria și simbolul rămân privilegiate în a înțelege lumea de *Dincolo*. Pentru înțelegerea lumii de *Aici*, rațiunea este suficientă. Renașterea nu va face decât un mic pas înainte, atunci când va despărți discursul teologic de cel științific. Abia atunci se vor fi create premisele unificării ideii de artă cu ideea de frumos.

Importanța ideilor estetice ale lui Thoma trec dincolo de interesul pur filosofic. Aceste idei pe care trebuie să le încadrăm, cum spuneam, în curentul ideatic specific scolasticii, vor influența practicile artistice legate de ceea ce numim astăzi stilul gotic³²⁵.

³²⁴ Umberto Eco, *Arta și frumosul în estetica medievală*, Ed. cit. cap. Thoma d'Aquino și lichidarea universului alegoric, p. 91-96.

³²⁵ Pentru investigațiile privind influența modelatoare a ideilor esteticii scolastice asupra stilului gotic a se vedea, Erwin Panofsky, *Arhitectură gotică și gândire scolastică*, București, Anastasia, 1999, Alain Erlande-Brandenburg, *Catedrala*, București, Editura Meridiane, 1993, E. H. Gombrich, *In Search of Cultural History*, Oxford, 1969, Von O. Simson, *The Gothic Cathedral. Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order*, New York, 1956, Paul Frankl, *Gothic Architecture*, New Haven and London, Yale University Press, 2000.

V Condiția artei și artistului în lumea medievală. Reprezentări teoretice.

1. Artele liberale - precizări terminologice și conceptuale

Modul în care a fost reprezentată *teoretic* arta în lumea Evului Mediu creștin este influențată, în bună măsură, de concepțiile specifice antichității elenistice și romane³²⁶. Romanii au tradus grecescul *téchnē* cu termenul de *ars*, operație care a implicat, în ordine semantică, atât o pierdere cât și un câștig. Pe de o parte, prin traducere s-au pierdut o parte dintre sensurile conferite de limba elină și de multiplele și subtilele dezbateri filosofice. Pe de altă parte, actul traducerii lui *téchnē* cu *ars*, a însemnat conferirea de noi sensuri rezultate din mentalitatea romană orientată pragmatic³²⁷. Cu toate acestea sensurile dominante ale lui *téchnē* s-au conservat în cuvântul *ars* chiar și atunci când el a fost asociat cu epitetul *liberale*. Simplu spus, ideea de *arte liberale* care a dominat atât lumea romană cât și cea creștină până târziu în Renaștere sunt de proveniență grecească.

Atitudinea depreciativă a vechilor greci față de munca fizică, de efortul ce implică consum de energie musculară a constituit, cum știm, un criteriu de tipologizare a artelor. Astfel, aceștia distingeau între artele libere și artele servile. Cele care nu implicau trudă, efort fizic, erau libere. Muzica, de pildă și, mai târziu, pictura au fost considerate de unii ca fiind arte libere. Arhitectura și sculptura erau considerate arte servile. Și Platon și Aristotel împărtășeau acest mod de a vedea lucrurile.

Stoicii greci, și pe urmele lor, cei romani împărțeau artele în *vulgares* (comune), în categoria cărora intrau toate îndemânările ce implicau efort fizic și *liberales* cele care erau rodul activității intelectului, gândirii. „Posidonius zice că sunt patru feluri de arte: artele vulgare și josnice, artele de agrement, cele educative și cele liberale. Artele *vulgare* sunt meseriile manuale care au ca scop ușurarea traiului; la acestea nu găsești nici umbră de demnitate sau de frumusețe. Arte de *agrement* sunt acelea care au ca scop desfătarea ochilor și

³²⁶ A se vedea, Henri-Irénée Marrou, *Patristică și umanism*, București, Editura Meridiane, 1996, cap. *Artele liberale în antichitatea clasică*, p. 25-50.

³²⁷ Romanii erau un popor care au cultivat rațiunea practică, adică rațiunea strâns legată de acțiunea strict reglementată. Spre deosebire de lumea greacă, a diferențelor de cetate la cetate, lumea romană era o societatea contractualistă. Totul era reglementat. Acțiunea înseamnă o dezvoltare și reglementare a comportamentului exterior al omului, o reflecție asupra posibilității aplicării moralității eficiente la viața practică. Așa se explică orientarea culturii latine către ceea ce poate fi reglementat, către drept, justiție, civism și morală. Omul roman era un om pragmatic și ritualist. Religia ilustrează din plin această orientare. Nici o urmă de mistică. Accentul cădea pe elementele sociale al religiei, pe reglementarea și comportamentul cerut de organizarea cultelor. Funcțiile religiei erau integrative: sociale și politice. Așa se explică de ce timp de secole a dominat cultul împăratului, un cult care nu avea nimic esoteric în el. Omul roman a cultivat o artă asemeni lui. Domeniul în care au excelat o fost arhitectura și în care, tehnic vorbind, i-au întrecut pe greci. Nu întâmplător cea mai evoluată artă este teatrul, iar dintre științe retorica, ce beneficia de tratate care furnizau reguli și tehnici ale elocinței pentru că romanii preferau să vadă cu ochii lor desfășurarea ficțiunii, și nu să și-o imagineze în urma lecturii unor opere literare, cf. Eugen Cezek, *Istoria Romei*, București, Editura Paideia, p. 84

urechilor. Artele *educative* sunt acelea care au ceva asemănător cu artele liberale propriu-zise...*Liberale* însă, sau ca să mă exprim mai bine, libere, nu sunt decât artele al căror scop este virtutea”³²⁸.

Celebrul medic roman de origine greacă Galenus a asociat acestei tipologii a artei, distincția dintre artele *meșteșuguri* și artele *intelectuale*. În categoria artelor intelectuale includea următoarele preocupări științifice: retorica, geometria aritmetica, dialectica, astronomia, gramatica și muzica. Aceste arte intelectuale erau considerate ca fiind fundamentale în educație indiferent de „specializarea” aleasă ulterior. Constatăm că artele vizuale nu sunt considerate intelectuale, ci arte ale meșteșugului.

Pentru lumea grecească clasică, dar mai ales elenistică, artele liberale erau considerate *enkyklios paideia*, un fel de „tur de orizont” intelectual formativ în lumea științelor. Omul liber, cetățeanul, filosoful trebuie să cerceteze *propedeutic* aceste discipline. Mai precis, înainte de a întreprinde studiile filosofice obligatorii în formația intelectuală, omul liber trebuia să parcurgă mai întâi domeniul artelor liberale care confereau o educație enciclopedică. Sugestiile etimologice sunt lămuritoare. În grecește *kyklos* însemna cerc, deci avem de-a face cu o educație *în cerc* – parcurgerea tuturor disciplinelor prinse în sistemul unic al cunoașterii. După parcurgerea acestui ciclu formativ de „arte ciclice”, în „cerc”, mintea era capabilă, gândeau anticii, să opereze cu abstracțiile filosofice și realități inteligibile.

Artele liberale sunt libere pentru faptul că ele nu vizau nici un interes particular, material. Acestea sunt libere de constrângerile vieții materiale și, cum spunea Posidonius, scopul cultivării lor este atingerea *virtuții*. Prin urmare, artele liberale nu se referă la artă în sensul în care gândim noi lucrurile, ci la învățământ, la formarea intelectuală. Prin artele liberale se urmărea atingerea unui ideal intelectual, o anumită modelare a minții și nu o educație artistică în sensul în care noi gândim astăzi arta.

Aceste înțelesuri ale artei și distincțiile aferente ei au pătruns în cultura Evului Mediu prin Augustin care, înainte de convertire, le-a teoretizat și le-a conceput în acord cu tradiția: artele liberale sunt propedeutice, ele pregătesc mintea și sufletul tânărului înainte de a studia filosofia³²⁹.

Sapientia desemna cu un cuvânt întreaga cultură și învățătură de la sfârșitul antichității latine și începutul Evului Mediu. Căutarea înțelepciunii era considerată drept cea mai înaltă formă de viață din câte poate să aleagă sufletul omenesc. Dobândirea înțelepciunii era

³²⁸ Seneca, *Scrisori către Luciliu*, București, Editura Științifică, 1967, apud, Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol. I, *Ed cit.* p. 295.

³²⁹ Marrou Henri Irénée, *Sfântul Augustin și sfârșitul culturii antice*, Editura Humanitas, București, 1997, cap. III, *Cele șapte arte liberale și enciclopedia*, p. 181-199.

considerată cea mai înaltă virtute, iar artele liberale pregăteau împlinirea acestui ideal. Prin urmare, *studium sapientiae*, studiul filosofiei (înțelepciunii) era idealul formativ pe care îl propunea Augustin înainte de convertire.

După convertirea sa la creștinism, adică după redefinirea idealului de umanitate – substituirea idealului căutării înțelepciunii cu cel al dobândirii mântuirii – Augustin redefineste poziția artelor liberale în conștiința creștină. Astfel, cu unele rectificări, Augustin păstrează disciplinele care compuneau artele liberale, dar le „convertește” la creștinism. *Cultura creștină*, studiul Bibliei, înțelegerea rațională a tainelor credinței, cultivarea iubirii, a umilinței și a tuturor valorilor creștine sunt recomandate acum de Augustin în lucrarea *De docta christiana*. Deci învățătura creștină este primordială prin raportare la învățătura lumească. Știința și cultura creștină care aprofundează datele revelației este singura cultură legitimă. Ea subordonează intereselor ei toate celelalte domenii ale învățării - pe unele le elimină ca fiind nocive, iar pe altele le „creștinează”.

Am insistat asupra acestui înțeles al artei pentru că în Evul Mediu distincția dintre artele liberale și artele vulgare, numite și mecanice³³⁰, este fundamentală pentru înțelegerea *Weltanschauung-ului* formativ creștin. Structura acestuia este fixat în istoria creștinismului apusean, urmând sugestiile lui Augustin, apoi cele ale lui Boethius, filosoful care grupează cele șapte arte liberale în două cicluri de instruire. Primul ciclu este numit *trivium* (cele trei căi) și cuprindea grupul de discipline literar-filosofice: gramatica, retorica, dialectica. Urma cel de-al doilea ciclu, *quadrivium* (cele patru căi), constituit din discipline matematice: aritmetica, geometria, astronomia și muzica (știința raporturilor matematice dintre sunete). Artele liberale devin discipline formative obligatorii odată cu reforma învățământului inițiată de Carol cel Mare prin Alcuin din York și sunt cultivate, cu mici schimbări, și în Renaștere. Trebuie subliniat că și în Evul Mediu artele liberale erau propedeutice ca și în antichitate. Numai că ele erau propedeutice la studiul teologiei, dreptului și medicinei, domenii care se studiau în universitățile medievale, cum am spune noi astăzi, în învățământul superior.

³³⁰ Expresia „arte mecanice” ilustrează foarte bine mentalitatea religioasă medievală. Cuvântul „mehanic” este un derivat de la *moechor*, care înseamnă adulter, acțiunea de a săvârși adulterul. Prin urmare, este o acțiune condamnată, întrucât ea încalcă decalogul și una dintre cele șapte taine: căsătoria. În căsătorie, sufletele unite pe pământ sunt unite și în ceruri. De aici și interdicția creștină a divorțului. Cel care se îndeletnicește cu meșteșugurile, cu orice formă de activitate manuală, săvârșește un fel de adulter, pentru că menirea omului este să se ocupe primordial cu lucrurile spirituale și nu cu cele materiale. Or, îndreptarea intelectului către activitatea materială este similară unui adulter. În loc ca el să fie îndreptat către propria sa cauză, către cultivarea credinței și a virtuților creștine, intelectul „trădează”. El se îndreaptă către lucrurile materiale. Intelectul se comportă adulterin. Spre deosebire de artele mecanice, artele liberale sunt libere pentru că intelectul se bucură de libertate. În artele mecanice, adulterine, intelectul își împrumută în acțiunea sa lucruri exterioare lui, substanțe materiale, vulgare, în vreme ce în artele liberale intelectul acționează prin sine. El își păstrează noblețea și fidelitatea față de sine și nu „trădează” ca în cazul artelor mecanice.

2. Condiția artelor vizuale în Evul Mediu

În Evul Mediu prin termenul *ars*, fără alt calificativ, se înțelegea exclusiv domeniul artei de gen superior, artele liberale, disciplinele *științifice* ale vremii și nu domeniile creației artistice așa cum le considerăm noi astăzi. În mod normal, ne-am aștepta, prin raportare la principiul terțului exclus, ca toate celelalte activități ce implica talent și îndemânare, inclusiv meșteșugurile de toate felurile, să fie prezente în diversele tabele la capitolul arte *vulgare* sau mecanice. Ei bine, nu este așa. Contrar înclinației minții omului medieval de a respecta legile logice ale gândirii chiar și atunci când se plasa în domeniul tainic al credinței, de regulă artele vizuale, în înțelesul de astăzi, nu puteau fi încadrate cu certitudine. Există o fluctuație evidentă de-a lungul istoriei. Astfel, artele vizuale erau plasate când la capitolul arte liberale, când în tabelul artelor vulgare. Au existat situații în care acestea arte nu figurau în nici o listă ca și cum ar fi fost inexistente³³¹.

Cum se explică acest fapt contradictoriu? Desigur, invocând polaritatea *Weltanschauung-ului* creștin, imposibilitatea reconcilierii depline a realităților pe care le desemnau cele două adverbe *Dincolo versus Aici*.

Artele liberale erau libere, pentru a-l cita din nou pe Posidonius, pentru că ele vizau cultivarea virtuților, pregătirea necesară pentru a dobândi învățătura creștină predată *oral*. Este surprinzător pentru noi, cei care identificăm cultura cu cuvântul scris, să aflăm că în întregul Ev Mediu învățământul era oral, că existau învățați care nu știau să scrie³³². Nu trebuie să uităm un fapt elementar. Cultura medievală este o cultură a manuscriselor și nu a cărții. Lectura acestor manuscrise nu se realiza în tăcere, ci cu *glas tare*, fapt care conducea la formarea unei sinestezii, adică la o interacțiune între vizual și auditiv, pierdută odată cu inventarea tiparului în Renaștere. Preeminența culturii orale, auditive, pentru majoritatea covârșitoare a oamenilor și a integralității vizual-auditiv pentru pătura cultă, reprezintă una dintre caracteristicile majore ale sensibilității artistice ale omului medieval.

³³¹ *Ibidem*, p. 184. A se vedea tabelul ce reproduce o tipologie de zece clasificări ale artei liberale de la Heracleides din Pont, sec. IV, î.Cr. și Lactanțiu, sec IV d. Cr.

³³² „Oricât de onorate erau cărțile, scrierile nu dețineau decât un rol secundar, rolul de prim plan era acordat cuvântului rostit. Omul medieval se instruia ascultând. Încheierea unei înțelegeri între două părți nu era marcată printr-o semnătură pusă pe un act scris, ci de angajamentul *verbal* luat în fața unor martori. Un examen la universitate, care conferea un titlu sau un drept, nu era o teză scrisă, ci discuție, o dezbatere publică...Predica ținea un rol extrem de important în lumea medievală, - și era ținută peste tot, în biserici, în piețe, la bălciuri sau la răspântia drumurilor. O predică acționa considerabil asupra mulțimii; putea mobiliza numaidecât o cruciadă, putea să propage o erezie, putea să dezlănțuie o răscoală”, Cf. Ovidiu Drimba, *Istoria culturii și civilizației*, Vol. VI, București, Editura Vestala, p. 155-156.

Modelarea minții omului medieval era diferită de a omului modern și pentru faptul că oralul, *auditivul*³³³ și, asociat acestuia, *unitatea sinestezică auz-văz* dețin un rol dominant. În modelarea minții omului modern un loc fundamental l-a avut tiparul. În schimb, modelarea minții omului medieval s-a realizat sinestezic, *oral*, prin cuvântul rostit, și prin imagine. Revenind, pentru a ilustra sinestezia auz – văz și asocierea simbolurilor dobândire separat dar percepute ca un tot, vom face apel la manuscrisele anluminat „sursa majoră a iconografiei creștine în Evul Mediu”³³⁴. Cum se știe, încă din antichitate, utilizarea pergamentului a permis apariția „cărții” legate. *Codex*-urile, cartea legată, obținută prin asamblarea mai multor „caiete” de piele, erau îmbrăcate în plăci de fildeș sau metal prețios, ilustrate cu numeroase *viniete* inserate în text care transpuneau *vizual* cele mai mici detalii ale scriiturii. Astfel, existau manuscrise anluminat în care numai pentru Geneza, prima carte a Bibliei, erau peste 300 de ilustrații. Citirea cu glas tare concomitent cu vizualizarea imaginilor crea în sufletul lectorului stări de înaltă elevație spirituală. Treptat, imaginea devine o afirmare a dogmei sau un comentariu teologic la fel de important ca și textul scris.

Prin urmare, cu toate că artele vizuale împărtășeau oarecum același scop cu artele liberale, anume tot o dobândire a virtuții dar prin mijlocirea educativă a imaginilor, ele nu au fost acceptate în corpusul acestora din cel puțin trei motive. În primul rând, pentru că producerea imaginilor implica o activitate de îndemânare fizică, anumite mișcări ce apropiiau aceste arte de meșteșugurile vulgare, mecanice. Apoi, pentru faptul că artele vizuale nu operau cu abstracții. Ele fiind legate de ceea ce este material și figurativ, de o formă corporală, nu puteau fi trecute în rândul artelor vizuale, care erau prin excelență arte intelective. În sfârșit, studiul artelor liberale era legat de mântuire. Artele liberale îl pregăteau pe creștin să se înalțe la ceruri. Or, Părinții Bisericii, deopotrivă greci și latini, au detectat înclinația naturală a artiștilor de a produce opere urmărind frumusețea aspectului exterior, forma și ornamentul. Statuile erau atât de frumoase încât oamenii au ajuns să le adore, spune un istoric antic.

³³³ Prin raportare la celelalte simțuri, auzul este privilegiat. Biblia este cuvântul lui Dumnezeu. Apostolul Pavel spune textual: „Credința vine prin auz, iar auzul din cuvântul lui Dumnezeu” (Romani 10, 17). Cunoscutul episod cu Toma necredinciosul subliniază faptul primordialitatea credinței față de văz. „Pentru că m-ai văzut Tomo, ai crezut, fericiți cei care nu au văzut și au crezut” (Ioan 20,29). Cum se știe, Iisus Hristos nu a scris nimic. Prin cuvântul său, El s-a adresat tuturor oamenilor și le-a transmis mesajul esențial: omul poate dobândi mântuirea numai prin credință. Toată cultura păgână devine astfel inutilă. Mai mult chiar ea este o rătăcire, o amăgire. În Biblie există doar o referință la filosofie, sinteza înțelepciuni păgâne, și aceasta este negativă. Luați aminte ca nu cumva, cineva să facă din voi cu filosofia o pradă, prin deșarta înțelepciune care vine după tradiție cu stihile lumii și nu cu Hristos (Apostolul Pavel, Epistola către Coloseni, 2. 8). Dar cuvântul este mijlocit de vedere. Dumnezeu a vorbi oamenilor prin Iisus întrupat. Iisus s-a arătat apostolilor, iar la faptele sale au fost vizibile. Prin urmare, chiar credința de întemeiază pe auz și văz.

³³⁴ Cf. *Istoria vizuală a artei*, Ed. cit. p. 130.

Înclinația naturală spre idolatrie a oamenilor a fost consemnată de mai multe ori în Biblie³³⁵ ceea ce i-a determinat pe Sfinții Părinți să nu includă pictura și sculptura printre artele liberale. Prin urmare, artele vizuale nu puteau avea statul de arte liberale pentru că prin frumusețea lor produc desfătare, plăcere, ceea ce îl îndepărtează pe credincios de valorile morale.

Caracterul acesta ambiguu al artelor vizuale proveneau din faptul că ele se situează în *interval*, în spațiul dintre cel două lumi decupate de adverbele *Dincolo versus Aici*. Ele aparțin deopotrivă, în același timp și sub același raport, atât lumii de *Dincolo*, cât și lumii de *Aici*. Fiind abilitate și cunoaștere, artele vizuale erau asemănătoare artelor liberale, adică posedau *universalitate*. În dublu sens. În primul rând, ele sunt un semn, un *substitut*, al lumii de *Dincolo*, a lumii inteligibile. Apoi, artele vizuale produc mesaj *universal*, accesibil oricui. Imaginea este universală. Toți oamenii înțeleg, fără pregătire, natural și instantaneu mesajul artelor vizuale. Pe de altă parte, arta aparține lumii de *Aici*. Și tot în dublu sens. Ea este, în primul rând, legată de corporal, de frumosul sensibil, de ceea ce este materie. Pe de altă parte, artele vizuale sunt copii, *mimesis*-uri, ale lumii de *Aici*.

Suspiciunile legate de artele vizuale au fost exprimate de Augustin într-un mod plastic: imaginile îl leagă pe om de obiecte și îl depărtează de creator. Cu toate aceste reticente, biserica nu numai că a tolerat (ceea ce în fond nu poate fi interzis) prezența imaginilor, a formelor frumoase în viața cotidiană a omului, dar a trasat și canoane ale artei.

Statul artei este surprins de Tatarkiewicz în cuvinte demne de reținut: „Arta trebuia să-i prezinte pe sfinți, ca modele de imitat pentru oameni, și evenimente de seamă ca mărturii ale harului și minunii Domnului. Din acest motiv, arta a dobândit caracteristici pe care nu le avusese în antichitate. Deoarece avea de înfățișat pilde de bunătate și de atestat adevărul, ea a devenit ilustrativă și didactică. Trebuie nu numai să înfățișeze adevărul, ci și să-l propovăduiască și să-l propage; astfel funcțiile ei nu mai erau doar cognitive, ci și educative”³³⁶.

Prin urmare, zămislirea și aprecierea operei de artă în evul mediu era subordonată credinței. Arta, cum arată și Toma, era *asociată cunoașterii* și nu plăcerii, satisfacției estetice, artistice. Pentru omul medieval imaginea ținea loc de cuvânt rostit. Imaginea este în acest înțeles *cuvântul întrupat*. Dumnezeu este Cuvântul³³⁷, iar prin întruparea sa în Iisus Hristos,

³³⁵ Vezi, *Ieșirea*, 32, 4-8.

³³⁶ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol. II, *Ed cit.* p.33.

³³⁷ *Sfânta Evanghelie după Ioan*. Capitolul 1. Dumnezeu-Cuvântul S-a făcut trup. Mărturia lui Ioan Botezătorul despre Mielul lui Dumnezeu. Cei dintâi ucenici ai lui Iisus. 1. La început era Cuvântul și Cuvântul era la Dumnezeu și Dumnezeu era Cuvântul. 2. Acesta era întru început la Dumnezeu. 3. Toate prin El s-au făcut; și

acesta devine imagine. Dumnezeu s-a arătat prin Fiul sub chip simbolic dar și omenesc. Cum mai spuneam, cuvântul rostit și imaginea devin împreună alegorie, alcătuiesc un imperiu alegoric plin de *paradoxuri logice* de care vorbesc toți cercetătorii Evului Mediu.

Simplu spus, paradoxurile culturii și artei creștine medievale aici își au sorgintea, în epifanie, în arătarea lui Dumnezeu, în Întruparea lui Dumnezeu în realități care nu sunt în mod *nemijlocit* EL (logos, cuvânt rostit și imagine), fapt exprimat de Bernardino din Siena (1380-1444) în cuvinte memorabile: „Creatorul în făptură, ne-închipuitul în chip, nerostitul în spunere, neexplicatul în vorbă, nevăzutul în viziune”.

Spre deosebire de antichitate unde artiștii nu țineau cont în nici un fel de opiniile filosofilor – recomandările lui Platon în materie de artă nu au fost luate în serios de practicienii artei, ci doar de teoreticieni - în Evul Mediu exercitarea artei era sub controlul bisericii³³⁸.

Arta medievală ilustrează consecvența cu sine a omului medieval. Suprema aventură a omului este una de natură spirituală, întâlnirea cu Dumnezeu, iar arta *poate* doar mijloci această întâlnire. Arta este deci *mijloc* și nu scop. Abia Renașterea îi schimbă statutul artei. Din mijloc în atingerea unor scopuri de natură spirituală, ea este transformată în scop în sine. Menirea artei este să placă, să producă bucurie de a trăi. Pe scurt arta îndeplinește o funcție hedonică și în această funcție constă și scopul ei. În schimb, pentru omul medieval, cine întârzie în lumea plăcerii, a esteticului sensibil, riscă să rateze mântuirea. Arta nu conduce la mântuire, nu are funcție soteriologică. Din cauza aceasta nu se află în prim-planul vieții. Arta, prin frumusețea ei, te poate rățăci, te depărtează de la virtuți. Nu strălucirea podoabelor trebuie cultivată, ci edificare de sine. Nu frumosul lumesc se află în prim plan, ci frumosul divin. Or, cine și-ar fi permis o deturnare de la scopul fundamental al vieții pe acest pământ?

fără El nimic nu s-a făcut din ce s-a făcut. 4 Întru El era viață și viața era lumina oamenilor. 5. Și lumina luminează în întuneric și întunericul nu a cuprins-o. 6. Fost-a om trimis de la Dumnezeu, numele lui era Ioan. 7. Acesta a venit spre mărturie, ca să mărturisească despre Lumină, ca toți să creadă prin el. 8. Nu era el Lumina ci ca să mărturisească despre Lumină. 9. Cuvântul era Lumina cea adevărată care luminează pe tot omul, care vine în lume. 10. În lume era și lumea prin El s-a făcut, dar lumea nu L-a cunoscut. 11. Întru ale Sale a venit, dar ai Săi nu L-au primit. 12. Și celor câți L-au primit, care cred în numele Lui, le-a dat putere ca să se facă fii ai lui Dumnezeu, 13. Care nu din sânge, nici din poftă trupească, nici din poftă bărbătească, ci de la Dumnezeu s-au născut. 14. Cuvântul S-a făcut trup și S-a sălășluit între noi și am văzut slava Lui, slavă ca a Unuia-Născut din Tatăl, plin de har și de adevăr.

³³⁸ În paranteză fie spus, ideea că arta se autodetermină estetic nu rezistă la o analiză istorică. Fundamentele artei nu sunt la rândul lor artistice, ci politice, sociale și culturale. Nu programele estetice își spun ultimul cuvânt în orientarea creației artistice, ci cele extra-estetice. Platon a întreprins o critică a artei nu din interiorul ei, deci nu din unghi estetic, ci din exterior. Critica lui este moral-politică. El aplică un ideal politic asupra artei. Evul Mediu aplică artei un program spiritual.

3. Estetica artelor vizuale

La începuturile creștinismului, viziunea grecească, păgână, asupra frumosului inteligibil și a legăturii acestuia cu frumosul sensibil este respinsă *ab initio* pentru că fundamentele ei sunt pederastice³³⁹. Ne reamintim că pentru greci contemplarea frumosului în sine prilejuiește dorința pentru un trup frumos este un scop al vieții³⁴⁰. Cum am remarcat, pentru creștini arta nu poate îndeplini aceste funcții. Creștinul prețuiește frumusețea interioară, valorile pasive și proiective – pacea, supunerea, cumpătarea, răbdarea, bunătatea, nădejdea, etc. și nu frumusețea exterioară asociată *ne varietur* cu seducția, slăbiciunile trupesti, pe scurt cu plăcerea carnală.

Prin urmare, este respins și frumosul sensibil păgân, frumosul legat de obiectele frumoase ori de diversele forme de manifestare artistică, pentru că el producea trăiri, pasiuni și plăceri care-i perturbau pe oameni de la cultivarea virtuților. Însă, odată cu trecerea timpului, se instaurează o anumită îngăduință generată de încercarea erudiților creștini de a dirija trăirile provocate de artă către formele superioare de viață spirituală. Frumosul fizic este, după o expresie deseori folosită, *teologie colorată*, iar arta aferentă lui reprezintă un mod de a-l arăta pe Dumnezeu prin imagine. Imaginea, *cuvântul întrupat*, este, de cele mai multe ori, la concurență cu cuvântul *rostit*. Ambele însă, cuvântul *rostit* și imaginea, cum spuneam, au modelat, prin sinergia lor, mintea artistului, dar și a teoreticianului artei în Evul Mediu.

Statutul teoretic incert al artelor vizuale se reflectă și în faptul că în întregul Ev Mediu nu s-a elaborat un tratat specific așa cum antichitatea a realizat-o, de pildă, prin Aristotel. Cu toate acestea, pot fi extrase *indirect*, din două surse principale, reprezentările teoretice asociate artelor plastice. Pe de o parte, textele filosofice și teologice, cronicile și diversele aprecieri ce au vizat artele vizuale constituie, desigur, sursa principală de reconstituire a teoriei artelor vizuale. Pe de altă parte, realizările artistice efective „trădează” o anumită viziune teoretică, o concepție asupra artelor vizuale³⁴¹. Desigur că istoria și teoria artei se apleacă asupra teoriei

³³⁹ A se vedea, Andrei Cornea, *Pederastie și homosexualitate la Atena*, în vol. *Platon. Filosofie și cenzură*, București, Editura Humanitas, 1995, p. 80-86 și Petru Creția, *Despre iubire (Studiu introductiv la Banchetul)*, în vol. *Studii filosofice*, București, Editura Humanitas, 2004, p. 128-193.

³⁴⁰ Vezi, Platon, *Banchetul*, fr. 211d „Aici este, iubite Socrate, grăi străina din Mantinea, tocmai aici e rostul vieții noastre. Căci dacă viața merită prin ceva s-o trăiască omul, numai pentru acele merită, care ajunge să contemple frumusețea însăși”.

³⁴¹ A se vedea, Erwin Panofsky, *Arhitectura gotică și gândire scolastică*, București Editura Anastasia, 1999, o lucrare clasică în teoria artei care analizează modul în care scolastica a influențat arhitectura gotică. Panofsky, argumentează că arhitectura gotică, dincolo de alte determinări de ordin practic, este transpunerea arhitecturală a dorinței teologilor din perioada medie a scolasticii de a sistematiza și armoniza summele sentențiare, greoaie și opace, ale iluștrilor predecesori. Cu alte cuvinte, trecerea de la stilul arhitectural roman la cel gotic este reproducerea în alt plan a trecerii de la Petru Lombardus la Toma d'Aquino. Ca și stilul gotic, scolastica de întemeia pe tradiție. Arta gotică păstra proporțiile tradiționale; gândirea scolastică se baza pe concordanță autorităților. Apoi, orientarea către realism și estomparea elementelor de idealism.

incorporate de realizări artistice efective prin acte de interpretare a limbajului plastic, a iconografiei sau stilisticii picturale. Estetica are în vedere mai degrabă prima categorie de resurse interpretative.

Interesant de știut, medievalii atunci când vorbeau despre frumos o făceau în contextul operelor produse de artele vizuale. Frumosul era pus, așa cu procedau și grecii, într-o relație cu lumea vizibilă. Frumosul sensibil, vizibil, ținea de lumea obiectelor frumoase create de artiștii plastici, fiind extrem de prețuite de omul medieval³⁴².

Arta medievală este legată intim de biserică. Nu există cuvinte pentru a sublinia rolul cultural și civilizațional fondator al bisericii în condițiile prăbușirii civilizației orășenești latine. În lumea occidentală, biserica rămâne în fostele orașe singura structură administrativă, iar noile așezăminte încep cu construirea lor. Ea a reușit să impună idealul moral legat de mântuirea sufletului unor popoare care trăiau din cuceriri sângeroase și pradă. Astfel, pe ruinele fostului Imperiu Roman, episcopii (re)construiesc bazilici, baptiserii sau ospicii. Înființarea unor școli episcopale sau monastice permit salvarea culturii clasice și a limbii latine. Într-o societate analfabetă, în care populația se exprimă în dialecte amestecate, biserica și limba latină au avut singurul rol unificator. Biserica impune încă de timpuriu propria sa concepție despre artă. Dacă arhitectura se inspiră din construcțiile civile romane, statuarea prea legată de cultele păgâne este interzisă.

În fazele de început, modelul teoretic greco-latin a fost imitat în toate chipurile. Ideea de originalitate și paternitate a ideilor a lipsit cu desăvârșire acestei lumi³⁴³. Pe măsură ce arta vizuală creștină se maturizează și devine mai rafinată se produc și primele inovații conceptuale importante și, totodată, sunt alimentate și o serie de dispute teoretice. Contrar opiniei comune ce consideră că, în materie de creativitate teoretică, Evul Mediu nu a excelat, „cultura medievală are simțul inovației, dar se silește să o ascundă sub învelișurile repetării, contrar culturii moderne care simulează inovarea și atunci când repetă ”³⁴⁴.

³⁴² Această prețuire poate fi pusă în evidență de terminologia estetica extrem de bogată. „Frumosul vizibil primea diferite nume...Cel mai adesea era numit *pulchritudo*, dar se întrebuntau și alte nume ca *formositas* sau *speciositas*, care însemna *ființă corect formată* sau alcătuire frumoasă. *Venustas* avea o nuanță specială și desemna fie atractivitatea, farmecul, aspectul grațios, fie magnificiența și bogăția aparenței. *Decor* era înrudit cu *decorum decens*, desemnând ceea ce este adecvat, conform unei norme și, prin urmare, perfect....*compositio* denumea frumosul put formal al construcțiilor. Cf. Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol. II, *Ed cit.* p. 223.

³⁴³ Ibidem, p. 10 „Evul mediu este o epocă a autorilor care se copiau în lanț, fără a se cita...într-o epocă a culturii manuscrise – cu manuscrise greu accesibile – copierea acestora era unicul mijloc de face posibilă circulația ideilor. Nimeni nu se gândea că aceasta ar constitui o infracțiune; trecând din copie în copie, adesea nimeni nu mai știa cui îi revine paternitatea unei formulări și, la urma urmei, se considera că dacă o idee este adevărată, ea aparține tuturor....medievalii...gândeau că originalitatea este păcatul trufiei....”

³⁴⁴ Umberto Eco, *Arta și frumosul în estetica medievală*, București, Editura Meridiane, 1999, p. 9.

Au existat, cum spuneam, o serie controverse teoretice legate de administrarea tradiției păgâne și de mesajul creștin al artei. Punctele de vedere contrare erau exprimate, de regulă, de teologii erudiți care rafinau continuu învățătura creștină în concordanță cu principiile ce au fundat întemeierea diverselor ordine religioase. Prin urmare, o bună cunoaștere a acestor controverse, implică o precunoaștere a principiilor cultivate de ordinele călugărești care își disputau între ele întâietatea și fidelitatea față de credință³⁴⁵. Repetăm încă o dată! Disputele estetice în Evul Mediu au fost formulate în limbajul teologiei. Ele s-au consumat în interiorul *Weltanschauung-ului* creștin, în universul limbajului teologic și nu într-un univers conceptual specific numai esteticii³⁴⁶.

Problema estetică fundamentală a artei pe care au dezbătut-o sute de ani erudiții medievali poate fi rezultată în întrebarea: Dacă artele vizuale trebuie prețuite *numai* pentru mesajul lor creștin, pentru referințele biblice, pe scurt pentru calitatea lor de a fi *teologie în culori*, sau și pentru frumusețea *sensibilă*, artistică, prin care transpare mesajul credinței? Cu alte cuvinte: în ce relație se află imaginile care transmit mesajul credinței și idealul mântuirii cu frumosul sensibil, cu ceea ce produce plăcere și încântare?³⁴⁷

De-a lungul timpului s-au formulat multiple răspunsuri care pot fi grupate, desigur făcând abstracție de nuanțe, în două mari grupe.

În prima grupă îi putem plasa pe adepții esteticii negative: artele vizuale trebuie să minimizeze prezența frumosului sensibil pentru că acesta se adresează simțurilor și stimulează cultivarea valorilor lumești. În acest caz, arta creștină ar fi deturnată de scopurile ei firești și ar cădea în păcatele artelor făurite de păgâni. Din cea de-a doua grupă fac parte adepții esteticii pozitive, optimiste, care considerau că mesajul creștin este potențat cu cât operele de artă sunt mai frumoase. Sufletul creștinului trebuie elevat și pus în permanent în situația să-și dorească mântuirea. Or, aceste trăiri pot fi provocate de grandoearea și bogăția casei Domnului, a bisericii, care sugerează aici, pe pământ cum va fi, dincolo, Raiul.

³⁴⁵ Reprezentările teoretice asupra artei își au originea în lumea teologilor creștini integrați diverselor ordine religioase. Cel mai vechi ordin, cel al benedictinilor, a fost fondat de călugărul Benedict de Nursia în anul 529 la Montecassino, în Italia. Principiile benedictinilor, evlavia, umilința, ruga și munca au avut o influență decisivă în promovarea creștinismului latin. În anul 1098 s-a desprins un subordin reformator, sub impulsul lui Roger de Molesmes, denumit cistercieni (după numele latin cistercium al mănăstirii franceze Citeaux din arondismentul Beaune). Unul dintre cei mai învățați călugări ai ordinului a fost Bernard de Clairvaux. Ordinul franciscanilor a fost fondat în anul 1209, în Italia de către călugărul Francisco de Assisi. Ordinul și-a propus să facă muncă misionară și să ducă o viață ascetică, plină de modestie. Ordinul dominicanilor specializat în actele creștine legate de predică și spovedanie a fost creat în Franța în 1216. Albertus Magnus și Thomas de Aquino, de pildă, au fost dominicanii. În sfârșit, ordinul iezuiților, creat de Ignatius de Loyola în anul 1534 ca reacție la Reformă au primit sarcina de a răspândi prin învățământ credința catolică.

³⁴⁶ A se vedea, Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol. II, *Ed cit.* p. 225-244.

³⁴⁷ Această formulare medievală ascunde de fapt una dintre cele mai importante teme de reflecție estetică: raportul între conținutul și forma artei. Este arta *doar* formă frumoasă? Este o întrebare la care încă nu avem un răspuns satisfăcător pentru toată lumea.

Fără să intrăm în amănunte, trebuie spus că această problemă fundamentală a luat diverse forme, între altele, cum mai spuneam, stabilirea unor reguli privind gestionarea trecutului păgân. Astfel, unii teologi erudiți considerau că arta păgână, în mod special sculptura, trebuie admirată pentru frumusețea ei, dar condamnată pentru mesajul ei păgân. Cum arată și Tatarkiewicz, primii creștini nu au dăruit statuile zeilor greci sau romani, dar au asistat cu indiferență la degradarea lor. Mai târziu, unii învățați creștini considerau că statuile păgâne pot fi privite ca opere de artă, deci au o valoare estetică chiar dacă nu au valoare religioasă.

Apoi, o altă controversă legată de problema fundamentală a esteticii medievale: Cum trebuie să fie arhitectura? Simplă sau grandioasă?

Estetica negativă a diferitelor ordine religioase care doreau să trăiască așa cum au trăit primii creștini, considerau că lăcașul Domnului nu trebuie să aibă podoabe. Grandoarea și bogăția sunt forme ale vanității. Prin urmare, simplitatea estetica este recomandată ca fiind în acord cu actul credinței și nădejdi mântuirii. „Picturile frumoase, diferitele sculpturi, toate împodobite cu aur, hainele alese cu și scumpe, tapiseriile minunate, lucrate cu mulțime de culori, ferestrele împodobite și cu costisitoare, geamurile colorate cu safir, capele și odăjdii țesute cu aur, potirele din aur bătut cu pietre...toate acestea sunt cerute nu din nevoia folosinței lor, ci din pofta ochilor”³⁴⁸.

Dimpotrivă, estetica pozitivă, optimiștii, susțineau contrariul. De pildă, abatele Suger, cel care a inițiat reforma abației și a corului bazilicii Saint-Denis (sec. XII), primul monument de artă gotică în Europa, își justifica astfel opțiunile pentru ornament, frumusețe și bogăție: „Am împodobit altarul minunat ca operă și bogăție cu un basorelief demn de admirație pentru forma și materialul lui...Și deoarece prin tăcuta lucrare a văzului nu poate fi ușor înțeleasă din descrierea felurilor materiale întrebuințate: aur, geme și mărgăritare – îmbinate pe înțelesul doar al învățaților – am făcut să fie explicat prin cuvinte scrise toată strălucirea plăcutelor alegorii. Desfătat de podoaba casei Domnului, de înfățișarea multicoloră a nestematelor, mă simt sustras grijilor exterioare și purtate de la cele materiale spre cele nemateriale, căci pioasa meditație mă îndeamnă a zăbovi în contemplarea felurilor virtuți. Mi se pare că mă văd pe mine însumi așezat pe o străină întindere care nu era nici pe de-a întregul în întinarea lumii, nici cu totul în puritatea cerului și că, prin îndurarea lui Dumnezeu, mă puteam înălța în mod analogic din acea lume inferioară către acea superioară”³⁴⁹.

³⁴⁸ Pierre Abélard, *Epistola a opta către Heloisa*, apud, *ibidem*, p. 250.

³⁴⁹ Abatele Suger, *Frumusețea înalță cugetul către sfera imaterială*, apud, *ibidem*, p. 252.

În ciuda dezbatărilor și a varietății punctelor de vedere, forța esteticii medievale a constat în caracterul ei colectiv. Ceea ce s-a întâmplat în Evul Mediu este, prin analogie, similar cu comportamentul intelectual al savanților care lucrează în paradigma științelor mature. În ciuda diversității punctelor de vedere, a varietății etc. există un *acord unanim* în privința fundamentelor. Nimeni nu mai chestionează astăzi, în lumea fizicii de pildă, dacă principiul inerției este valid ori dacă legea a doua a termodinamicii nu este cumva falsă. Ca și în lumea științei actuale unde progresul este colectiv, tot astfel și în lumea medievală, învățații creștini au lucrat în mod constant pe baza acelorași postulate și cu aceleași intenții și scopuri. Sute de învățați, generație după generație, au rafinat postulatele creștine și au realizat un sistem uniform de gândire și sensibilitate și, ca un corolar, un acord între elitele intelectuale pe care nici o epocă nu l-a mai cunoscut. Impresia de monotonie vine din acest acord formidabil. Lumea medievală este monotonă nu pentru că este prin sine monotonă, ci pentru faptul că noi am pierdut simțul detaliului și a al subtilității. Noi nu mai avem acces la rafinamentele artei și esteticii pentru că ne raportăm altfel la timp. Timpul pentru lumea medievală se scurgea uniform. El începea odată cu creația și sfârșea al Judecata de Apoi. Omul nu se grăbea. Era bine așezat în timp. Omul medieval avea simțul eternității înscris în mintea și sensibilitatea lui și nu era interesat de economia de timp pe care noi vrem s-o facem. În consecință, diversitatea esteticii și practicii artistice medievale implică o unitatea stilistică și modelare unică a minții. Acest element de unitate în diversitate a esteticii creștine poate fi pus în evidență prin câteva scurte considerații asupra celor două stiluri artistice caracteristice Evului Mediu matur: romanic și gotic.

Atât stilul romanic (secolele XI-XII), cât și stilul gotic (sec. XIII-XIV), ilustrează specificul esteticii creștine, unitatea și diversitatea ei, sensul și scopul vieții formulat în cadrele mentale ale *Weltanschauung*-ului creștin.

Astfel, arta vizuală din perioada Evului Mediu matur, în acord cu *Weltanschauung*-ul creștin a aspirat la proporții supraumane, supratereștre. Dimensiunile umane și normele naturale sunt părăsite sau adaptate principiilor esteticii teologice. Aceasta este, în fond, principala trăsătură a artei medievale. Omul și natura nu mai sunt teme de inspirație majoră în artă, ci ființa divină și lumea aferentă ei.

În raport cu această fundamentală sursă de inspirație arta creștină a fost inspirată de trei direcții estetice complementare: a) direcția iconoclastă, cea care susține, invocând interdicțiile biblice, că Dumnezeu nu poate fi reprezentat în nici un fel. Această direcție caracteristică creștinismului timpuriu a fost responsabilă, cum am văzut, de războiul icoanelor; b) Dumnezeu poate fi reprezentat *doar* simbolic, prin *semnele* care trimit către

realitatea lui supranaturală. Această direcție este caracteristică tuturor perioadelor creștinismului și totodată, caracteristica de bază a artei Evului Mediu³⁵⁰; c) Dumnezeu poate fi reprezentat prin operele sale, prin formele creației sale. Această direcție începe să fie cultivată în perioada Evului Mediu matur și târziu și este specific stilului gotic. Ea a generat o artă realistă creștină, caracterizată prin redări de forme corporale. „Realismul” creștin sintetizează în limbajul artistic plastic, unitatea dar și ierarhia celor două realități: corporală și spirituală³⁵¹. Este vorba, desigur, despre un realism „supravegheat” de canoane. Proporțiile naturale au devenit proporții ideale, așadar, simboluri³⁵². Cu toate acestea, artiștii se inspirau copios din formele sensibile, corp omenesc și natură, pe care le luau ca modele și pe care le prelucrau în conformitate cu cerințele. Corporalitatea devine astfel un semn pentru ceea ce este în „spatele” ei. De aici și până la realismul Renașterii mai era doar un pas de făcut.

Trebuie spus că estetica teologică specifică creștinismului medieval orienta (ghid) nu numai creația artelor vizuale ci și receptarea operelor plastice. Cu alte cuvinte, avem de-a face și cu o modelare a minții receptorului nu numai a creatorului. În fapt, omul medieval în general avea o sensibilitate fasonată de credință și de supremația scopului final al vieții: dobândirea mântuirii.

Arhitectura era admirată pentru măreția ei. Catedralele aveau dimensiuni care depășeau cu mult resursele economice ale unei generații de oameni. Efortul constructiv perpetuat de la o generație la alta, mobilizarea unor resurse precare pentru a finaliza edificii impunătoare în condițiile unei sărăcii aproape generalizate, pot fi înțelese numai dacă avem o bună reprezentare a *Weltanschauung-ului* creștin. Totul este direcționat către lume de *Dincolo*, către dobândirea mântuirii. Apoi, claritatea și strălucire bisericilor gotice, cu ferestrele lor uriașe erau de asemenea admirate. Lumina, simbol al divinității și obiect de venerație mistică, era cu atât mai prețuită cu cât vitraliile erau mai bogate și mai rafinate.

³⁵⁰ Simbolistica spiritualului și transcendentului domină configurația artelor vizuale. Biserica era trupul lui Hristos. Ferestrele, permițând intrarea luminii, îi simboliza pe Sfinții Părinți; colanele care susțineau clădirea îi simboliza pe episcopi. Bolta bisericilor simboliza cerul. Florile și copacii erau imagini ale faptelor bune ce creșteau din rădăcinile virtuții. Candelabrele aminteau de coroana vieții veșnice dobândite în Rai. Vezi, Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol. II, *Ed cit.* p. 210-225.

³⁵¹ „În conformitate cu filosofia timpului, nu se considera că arta trebuie să redea lumea reală de dragul ei însăși, ci ca să demonstreze că înțelepciunea și puterea Creatorului. Ea nu s-a oprit, așadar, la aparența tranzitorie, accidentală a lucrurilor, ci a pus în evidență trăsăturile esențiale ale, durabile și cele mai apropiate de perfecțiune. Artiștii romanici distorsionau fără nici un scrupol figurile umane în scopul de a realiza forme decorative, după cum și artiștii gotici le idealizau fără nici un scrupol, ceea ce este, în felul său, tot o distorsiune. Ei încercau să însuflească corpului omenesc un mai mare și mai înalt grad de frumusețe (mai cu seamă dacă era corpul unii sfânt), decât se poate vedea în natură...Corpurile erau făcute frumoase prin reliefarea frumuseții sufletului”. Cf. Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol. II, *Ed cit.* p.214.

³⁵² De reținut că acolo unde arta nu adoptă într-un mod expres *mimesisul*-ul, de altminteri nici nu există imitație în forme pure, orice modificare a proporțiilor naturale este un însemn de intenție simbolică. Într-un sens foarte general, orice formă de creație artistică este simbolică, întrucât opera de artă este simbol (unitate dintre semn, sens și referință).

Măreția, proporția, bogăția și calitatea rară a materialelor, metalele rare și bijuteriile prelucrate miniatural etc. tot ceea ce amintea omului medieval de Paradisul promis, era extrem de prețuit de lumea medievală³⁵³. Exista, am putea spune, o uniformitate pronunțată în exprimare judecăților de valoare. Atât în actul creației cât și în cel al receptării. Acest lucru explică perpetuarea pe distanța de mai bine de o mie de ani a aceleași imagini nu numai față de artă ci și față de artist.

4. Condiția artistului plastic

Condiția artistului plastic în Evul Mediu este similară artelor pe care acesta le ilustrează: una paradoxală. Și în acest caz, ca în atâtea altele, Evul Mediu ni se înfățișează ca o lume dominată de contraste³⁵⁴.

Dacă în lumea antichității greco-latine filosoful constituia pivotul și sursa activităților intelectuale, științifice, iar idealul de om era identificat cu figura înțeleptului, lumea intelectuală a Evului Mediu este dominată de călugăr, de preot, de „slujitorii Domnului”. Idealul pe care omul medieval voia să-l atingă era „sfântul”³⁵⁵. Într-o lume dominată de violențe, cruzime și insecuritate pământească, proiectele de viață angelică, de retragere din lume, de adoptarea unei vieți penitente care să sporească șansa mântuirii dominau imaginarul medieval. Ei bine, în această lume de reprezentări specifice *Weltanschauung-ului* creștin, trebuie să plasăm și condiția reală, socială și reprezentatională a artistului. Cum spuneam, poziția sa în lumea medievală este paradoxală din cauze multiple.

În primul rând, din punct de vedere social și mental, omul medieval își reprezenta lumea prin sistemul ierarhiei și obligațiilor ce-i revin. Pentru noi, cei care privim lumea prin sistemul drepturilor, este dificil să înțelegem că ideea de ierarhie nu era contestată de nimeni. Motivul este simplu – în convingerea omului medieval Dumnezeu a aranjat astfel lucrurile pe pământ. În această optică, viața omului și misiunea lui pe pământ corespunde unui plan divin. Chiar dacă omul nu cunoștea integral acest plan – Biblia îl dezvăluie doar parțial și în conformitate cu înțelegerea limitată a omului - de existența lui nu se îndoia nimeni. Planul lumii mundane, lumea corespunzătoare adverbului *Aici*, corespundea, într-un fel sau altul planului divin, lumii lui *Dincolo*.

³⁵³ A se vedea, Jean Delumeau, *Grădina desfătărilor. O istorie a Paradisului*, în mod special capitolul II, *Paradisul ca loc de așteptare*, ce surprinde înfrigurarea și speranța de nezdruccinat a omului medieval că cei drept vor avea parte de înviere, p. 24-36.

³⁵⁴ A se vedea, Umberto Eco, *Istoria frumuseții*, Ed. cit. cap. *Lumină, bogăție, sărăcie*, p. 105-109.

³⁵⁵ A se vedea, Giovanni Micoli, *Călugărul și André Vauchez, Sfântul în vol. Omul medieval*, coordonat de Jacques Le Goff, Ed cit. p. 38-68 și, respectiv, p. 288-314.

Încă din secolul al IX, societatea medievală este văzută ca o piramidă stratificată pe trei etaje ierarhice și valorice. Această ierarhie tripartită îi avea în frunte pe clerici, *oratores*, deci cei ce se roagă, urmați de cavaleri *belatores* sau cei ce se luptă, pentru ca pe ultimul loc să fie plasați țăranii, negustorii, meșteșugarii, artiștii, *laboratores*, cei ce muncesc³⁵⁶. Membrii fiecărei categorii îi priveau pe ceilalți prin sistemul obligațiilor reciproce. Preoții aveau obligația să acorde asistență pentru dobândirea mântuirii, cavalerii asigurau paza și securitatea terestră, iar cei care munceau asigurau hrana, serviciile și celelalte mijloace de supraviețuire. Desigur că această schemă simplifică excesiv realitatea. Existau stratificări în interiorul fiecărei categorii și, desigur, poziții de graniță. Oricum, pentru a înțelege statutul artistului, este suficient să avem această imagine tripartită. Fie că privea „în sus”, spre ierarhia pământească și, deopotrivă, spre cea divină, fie că privea „în jos”, către cei care aveau obligații către sine, omul medieval gândea totul prin sistemul responsabilităților.

Din această ierarhie, așadar, face parte artistul ocupând, cu toate celelalte categorii sociale producătoare, poziția cea mai de jos a societății. Din punct de vedere social, artistul era asimilat meșteșugarului, pentru că munca sa implică efort manual. Și el este un *laboratores*.

Reprezentările asupra artistului plastic, cum spuneam, sunt contradictorii. Întrucât nu desfășoară exclusiv o muncă conceptuală, mentală, acesta nu se diferențiază social de meșteșugarul obișnuit. „În textele medievale nu găsim nici un termen care să-i desemneze pe cei numiți astăzi „artiști”; *artifices* sunt îndeobște numiți artizanii și împreună cu ei artiștii”³⁵⁷.

Constatăm că cei care produc, *artifices* (*artifex*) sunt percepuți la fel cum îi percepeau vechii grecii de *demiurgoi*. Meșteșugarii posedă știința regulilor producerii, a capacității de face, de a produce. „Arta nu este expresie, ci construcție, operare în vederea obținerii unui rezultat. Construcție a unei nave sau a unei case, a unui ciocan sau a unei miniaturi: *artifex* este potcovarul, retorul, poetul, pictorul și cel care tunde oile...*ars* este un concept foarte cuprinzător, care se extinde și la ceea ce noi am numi artizanat sau tehnică, iar teoria artei este înainte de toate o teorie a meșteșugului. *Artifex* produce ceva care servește la corectarea, completarea sau prelungirea naturii”³⁵⁸. Prin urmare, artiștii sunt în posesia științei și regulilor făptuirii, a supraviețuirii pe pământ. Dar știința acestora și regulile de producere cunoscute de

³⁵⁶ A se vedea, *Notă asupra societății tripartite, a ideologiei monarhice și a reînnoirii economice din secolul al IX-lea până în secolul al XII-lea*, în Jacques Le Goff, *Pentru un alt Ev Mediu*, Ed. cit. p. 135-142.

³⁵⁷ Enrico Castelnovo, *Artistul*, în vol. *Omul medieval*, p. 200.

³⁵⁸ Umberto Eco, *Arta și frumosul în estetica medievală*, Ed. cit. p. 127.

artifex nu sunt capabile să asigure mântuirea. Prin raportare la artele (științele) liberale, intelectuale, artele mecanice, vulgare, fizice, sunt arte inferioare.

Acest mod curent de reprezentare a poziției artistului venea însă în conflict cu imaginea biblică a omului înzestrat cu har. Artistul este dăruit cu *duhul dumnezeiesc al înțelepciunii, al priceperii, al științei și-a toată iscusința, priceperea de a învăța pe alții ca să știe să facă tot felul de lucruri trebuitoare la lăcașul cel sfânt* etc.³⁵⁹. Deci artistul este mai mult decât un meșteșugar. El este posesorul unui dar divin special care îl singularizează în lumea celorlalți *artifex*. „Noul element creștin rezidă în interpretarea *forme* și *arte* ca daruri ale lui Dumnezeu, care le conferă artiștilor un caracter de divinitate în ceea ce fac și văd. Artă creatorului constă într-o anumită stare de spirit, o posedare a unor numere, care, dacă se poate spune așa, bat tactul ca un șef de orchestră, în vederea plasmuirii imaginilor și mișcărilor musculare. Artistul vede înăuntru lumina aprinsă acolo de Dumnezeu și efectele acestei lumini sunt exteriorizate de către el, în lemn, piatră, corzi sau piele întinsă. Lumina și numărul datorită cărora lucrează artiștii sunt parte nemuritoare din ei. Intenția artistului, deși el mișcă membrele sau lemnul sau piatra, este imobilă în sine și în afara fluxului temporal. Dumnezeu e artistul naturii și artistul omenesc îi urmează procedările, luând seama la tiparul răsădit în el de înțelepciunea eternă, cu singura deosebire că el e limitat la condițiile mediului său materiale, pe când Dumnezeu omnipotent nu este. Spre deosebire de Dumnezeu-creatorul, artistul produce prin urmare, corpuri cu corpuri, în conformitate cu ideea din sufletul său, în timp de Dumnezeu creează formă cu formă”³⁶⁰.

Pe de altă parte, munca artistului este, prin rezultate sale, diferită de a meșteșugarului care producea lucruri utile. Cum am remarcat, pe urmele lui Isidor din Sevilla și a lui Toma, medievalii făceau distincția dintre frumos și utilitate. Prin urmare, o astfel de distincție implica și săvârșirea unei deosebiri similare în rândurile celor considerați *artifex*. Artistul plastic este și nu era în același timp *artifex*. Dacă avem în vedere faptul că munca lui se baza pe efort fizic, el trebuia asimilat meșteșugarului care produce lucruri utile. Or, artistul plastic produce în același timp și lucruri frumoase. Imaginile produse de el comunică, prin ele însele și, în același timp, două stări pe care un lucru util nu le posedă: o afectare cuceritoare a „inimii” o stare de încântare, de plăcere și concomitent, o stare cognitivă, stimularea unei interes de cunoaștere. Prin urmare, opera artistului avea *ceva* deosebit în ea. Acel *ceva* era tainic, având posibilitatea de a deschide pe loc, fără nici un fel de intermediari, sufletul omului. Când era vorba despre icoane, de pildă, acel *ceva* necunoscut era numit har, ajutorul

³⁵⁹ *Ieșirea*, 35:30-35 și 36:1-2.

³⁶⁰ , Katharine Everett Gilbert și Helmut Kuhn, *Istoria esteticii*, Ed. cit. p. 155.

divin, din *afara* omului. Acest ajutor era permanent invocat, provocat prin rugăciuni și așteptat în stări de penitență”³⁶¹.

Prin urmare, artistul posedă ceva deosebit, el produce nu numai lucruri utile, ci și lucruri frumoase care împodobesc casa Domnului. Am putea spune că artiștii înșiși se considerau pe sine deosebiți față de marea masă a meșteșugarilor. De unde și permanentele dispute și conflicte cu comandarii operelor plastice consemnate în documentele vremii. Cum se știe, bisericile, picturile, sculpturile aveau o semnificație simbolică imprimată de teologi și nu de artiști. Aici găsim, de cele mai multe ori, una dintre sursele majore ale permanentelor neînțelegeri. Clericii, nu numai că voiau ca arta să fie pusă în slujba mesajului divinității. Pretindeau chiar o reprezentare a lui Dumnezeu, cât și a lumii divine ce gravita în jurul trinității ființei divine. Prelații aveau la îndemână Tradiția: textele biblice, scrierile Părinților, iconografia primilor comunități creștine. Artiștii posedau talentul, imaginația, secretele branșei din care făceau parte, pe scurt, știința de a produce. Or, în timp ce prelații aveau la dispoziție limbajul conceptual, pe care-l transformau în canon de creație, artiștii erau în posesia secretelor limbajului artei.

Am putea spune că principala problemă a artistului plastic consta în căutarea mijloacelor de traducere a limbajului conceptual și simbolic al comanditarului în limbajul științei sale, în limbajul imaginilor plastice, artistice. Dacă avem în vedere această preocupare majoră a artistului, putem explica din interior mult controversata problemă a libertății de creație. Opinia curentă este că artistul Evului Mediu a trăit într-un mediu estetic tiranic, într-o lume care impunea canoane artistice și, prin urmare, libertatea de creație a lui a fost inexistentă. Faptele par a susține o astfel de opinie. Marea majoritate a capodoperelor artei romanice și gotice sunt realizate de anonimi. Așa să fie oare?

Dacă nu privim lumea medievală din perspectiva prejudecăților proprii, ci din interiorul propriei mentalități, din interiorul *Weltanschauung-ului* creștin, constatăm că artiștii, în ciuda poziției lor sociale inferioare, erau stimați și priviți cu invidie pentru talentul și harul lor. Pe de altă parte, artistul nu-și dorea o libertate despre care nici nu bănuia că ar putea exista. El nu se concentra pe o creație care să-l exprime pe sine. Acest lucru era echivalentul semeției, cum știm, un păcat capital, de moarte. Artistul medieval era preocupat să caute mijloacele pentru a reda mai bine Biblia în imagini. Problema lui era legată, să

³⁶¹ „Iconarii, erau călugări care, înainte de a porni la lucru, se pregăteau prin post, rugăciune, spovedanie și împărtășanie; se întâmpla chiar să fie amestecate culorile cu apă sfințită și cu fărâme de moaște, ceea ce nu ar fi fost cu putință dacă icoana nu ar fi avut un caracter sacramental”, Cf. Frithjof Schuon, *Despre unitatea transcendentă a religiilor*, București, Editura Humanitas, 1994, p. 87. A se vedea integral cap. IV, *Problema formelor de artă*, p. 87-103, care prezintă relația dintre formele artei sacre și simbolurile divine exprimate prin icoane.

spunem, de știința și cunoașterea mijloacelor. Care sunt mijloacele pe care le are la îndemâna artistul pentru a exprima sacralitatea? Nici Renașterea nu a depășit integral această mentalitate. Ca toți ceilalți oameni care au trăit în segmentul medieval istorie și artistul era cu ochii îndreptați către veșnicie. Prin urmare, starea de anonimat fiind o stare specifică nici artistul nu dorește să se lege de lucruri trecătoare.

Prin urmare, pentru a înțelege din interior condiția artistului plastic medieval, trebuie să plecăm de la „axiomele” acestei lumii. Ele sunt recognoscibile în *Weltanschauung-ul* creștin, mai precis în exprimarea idealului de viață și, strâns corelat, în modul de reprezentare a idealului artistic. Respingerea artei senzoriale a grecilor, considerată nocivă, și investirea imaginii cu sacralitate a avut un rol modelator asupra sensibilității artistice. Trebuie reținut că sensibilitatea este totdeauna modelată cultural, în ciuda faptului că rădăcinile ei sunt biologice și psihologice. Cum poți reda cu mijloace concrete, materiale, spiritualul? Aceasta a fost problema artei medievale. Ea s-a dezvoltat nu prin investigații estetice asupra experienței artistice, deci a unei teorii izvorâte din analiza faptului artistic, nici ca o generalizare a datelor de observații ale creatorilor înșiși, deci a teoriilor produse în atelier (așa cum s-a realizat în Renaștere), ci prin aplicarea unor canoane teologice la arta. Artă medievală este îndrumată de teologie și nu de estetică. Artistul executa comenzi ale felului în care teologii îl gândeau pe Dumnezeu. Desigur că biserica nu a exercitat un control absolut. Până la urmă biserica este a oamenilor, iar punctul de vedere uman este prezent în totalitate. Numai că el este filtrat printr-un ideal artistic. Iar acest ideal este teologic și cuprinde aspirația ființei umane către valorile spirituale, către transcendent, către Dumnezeu. *Weltanschauung-ul* este cel care orientează arta. El se transformă în ideal artistic.

Revenind, artistul medieval nu se percepea pe sine ca fiind lipsit de libertate chiar dacă regulile *exterioare* artei, de natură teologică, erau desigur, tiranice. Dimpotrivă. Libertatea de a căuta mijloacele îi revenea în totalitate, deci și responsabilitatea actelor sale. Imaginile create de el erau apoi venerate de toți credincioșii. Artistul se considera un privilegiat. Un om ales de Dumnezeu care posedă un mandat divin exprimat, cum am văzut, explicit, de Biblie. De aceea, nu trebuie să vedem în artist un personaj umil și „exploatat” de celelalte categorii sociale situate social și economic deasupra lui³⁶². Artistul era în căutarea mijloacelor unei arte care să-l predisună pe om la evlavie și contemplație. O sarcină dintre cele mai dificile având în vedere că mijloacele lui erau doar corporale.

³⁶² A se vedea, Enrico Castelnuovo, *Artistul*, în vol. cit. p. 199-205.

Cum arată Enrico Castelnuovo, noi încă avem o imagine schematică a artistului medieval, imagine care intră în contradicție cu documentele vremii. Indiferent dacă era cleric sau laic, artistul plastic, mai ales din secolul al XI-lea, începe treptat să dobândească un prestigiu care nu mai poate cuprinde categoria umilă de *laboratores*. Desigur că ierarhia socială medievală nu s-a schimbat și, prin urmare, neexistând alte diviziuni sociale, artistul nu poate evada din tradiția dată. Însă modul de percepție al lumii medievale se schimbă treptat pe măsură ce artistul devine un personaj indispensabil într-o societate care îl preamărea pe Dumnezeu printr-o extrem de mare varietate de forme artistice. În Italia, la Pisa și la Modena, înscrisuri extrem de elogioase așternute pe zidurile noilor catedrale îi celebrează pe artiștii care lucrau acolo. În Toscana, mormântul sculptorului a fost încastrat în fațada catedralei. Numeroase nume de sculptori romanici sunt de asemenea gravate în diverse catedrale din Germania. Importanța artistului începe să crească pe măsură ce în societatea medievală se dezvoltă și înfloresc orașele. Acum se produce o schimbare semnificativă în privința comenzilor. Apare acum un nou comitent pe piață. Biserica, curtea regală și papalitate încep să fie concurate de un comitent colectiv: conducerea orașelor. Artiștii sunt acum disputați. Se creează ierarhii valorice în sânul fiecărei specializări artistice. Se organizează și primele corporații medievale ale artiștilor, breslele, care au avut un rol fundamental în apărarea individualității profesionale, a adâncirii diviziunii sociale a muncii, în asigurarea progresului tehnic. Fiecare breaslă adăpostea anumite secrete de fabricație care sunt păzite cu strășnicie și predate după complicate ritualuri de inițiere care sporeau solidaritatea între membrii. Numele străzilor orașelor s-au dat ulterior ținând cont tocmai de această dispoziție geografică a breslelor. Ele s-au transformat treptat în veritabile instituții de învățământ practic. S-au stabilit reguli formative stricte și ierarhii precise de valoare. Trecerea de la un stadiu inferior de cunoaștere a artei la un altul superior avea loc prin probe severe care erau trecute public.

Artistul acumulează treptat prețuire și notorietate. Nu este egalul social al comanditarului, dar artistul întotdeauna își negociază condițiile muncii sale. Prezența artistului în viața societății medievale devine, mai ales între secolele XIII-XIV, indispensabilă. Artistul începe să-și afirme orgoliile și superioritatea care derivau din talentul și cunoașterea sa. Așa se explică de ce artele figurative încep să dobândească demnitate în ochii savanților specializați în artele liberale. Din secolul al XIII-lea, unii artiștii sunt considerați *doctores*, titlu acordat înainte doar savanților ce se îndeletniceau cu artele liberale. Mai mult chiar, unii artiști sunt înnobilați, semn că avem de-a face cu un merit cucerit prin forțe proprii și cu ceea ce este dobândit prin naștere, fără efort personal.

La sfârșitul Evului Mediu, în a doua jumătate a secolului al XIV-lea, în anumite orașe din Italia (Florența este un bun exemplu) artiștii plastici devin egali cu maeștrii artelor liberale. Discriminările se apropiau de sfârșit. Artele figurative sunt cotate la fel cu artele liberale. Arta figurativă posedă un caracter intelectual similar artelor liberale. Ele nu sunt activități exclusiv mecanice precum meșteșugurile. Artele figurative se fundează nu pe efort fizic, ci pe ingeniozitate, pe știință și cunoaștere. Mai mult chiar, artiștii sunt posesori de talent, ceea ce-i face chiar superiori maeștrilor în arte liberale. Petrarca, Dante, Giotto reprezintă doar vârful aisbergului unei lumi artistice care se autopercepe ca egală cu celelalte categorii sociale. Poziția excepțională a artistului în lume este, așadar, o creație a Evului Mediu, pe care Renașterea o rafinează și o impune definitiv în conștiința europeană.

Lumea medievală a dispărut, lăsând loc unei noi lumi pe care a născut-o, a crescut-o și a maturizat-o în sânul ei, Renașterea. Dar ideile ei estetice nu au murit. „Multe dintre ideile fundamentale elaborate de estetica medievală vor supraviețui în secolele următoare și până în zilele noastre. Le vom găsi reafirmate, deghizate, citate ca recurs la niște autorități indiscutabile, chiar dacă vor fi inserate de fapt în alte contexte și vor fi profund modificate”³⁶³.

³⁶³ Umberto Eco, *Arta și frumosul în estetica medievală*, Ed. cit. p. 160.

