



ESTETICA VIETII COTIDIENE ÎN FILOZOFIA RSR

Christian FERENCZ-FLATZ

Institutul de filozofie Alexandru Dragomir, București
UNATC, București
Alexandru Dragomir Institute for Philosophy, Bucharest
National University of Theatre and Film, Bucharest
Personal e-mail: christian.ferencz@phenomenology.ro

THE AESTHETICS OF EVERYDAY LIFE IN SOCIALIST ROMANIAN PHILOSOPHY

Abstract: The present paper analyses the emergence of a novel field of interest in the philosophical aesthetics of the 1960s in Romania: the aesthetics of everyday life. As such, it first starts by drawing out an overview of the aesthetic discussions in 1950s Romania by closely reading several articles from the main philosophical journal of the period: *Cercetări filozofice*. In this regard, I focus on two main aspects, namely the theory of reflection, which was the guiding principle of Marxist-Leninist aesthetics, and the theory of the social function of art. Further on I will sketch out how these two aspects defined the main traits of the local aesthetics of everyday life, a topic which took the center fold of aesthetic interest for almost a decade, and which has ever since the early 2000s found renewed interest.

Keywords: design, reflection, socialist realism, commodity aesthetics, industrial aesthetics

Citation suggestion: Ferencz-Flatz, Christian. "Estetica vieții cotidiene în filozofia RSR." *Transilvania*, no. 11-12 (2021): 1-11. <https://doi.org/10.51391/trva.2021.11-12.01>.



Textul de față nu-și propune nimic mai mult decât să recitească pe diagonală câteva texte de estetică apărute în *Cercetări filozofice*. Aceasta era, după cum se știe, revista institutului de filozofie de la București din 1954 până în 1963. Înainte de asta, singura publicație periodică de filozofie din țară traducea doar, articol cu articol, revista omoloagă din Uniunea Sovietică, *Voprosy filosofii*; după aceea, s-a revenit la denumirea din interbelic, aflată în uz și astăzi, anume *Revista de filozofie*. O asemenea analiză se confruntă cu cel puțin două neajunsuri vădite, care ar merita abordate din capul locului în chip de introducere.

În primul rând, a vorbi tocmai de această perioadă din estetica filozofică românească implică fără îndoială un decupaj destul de aleator, căci, indiferent de motivele care au determinat în 1964 revenirea la vechea denumire a revistei, gestul n-a avut în tot cazul decât o semnificație simbolică. Sigur, n-a fost o chestiune cu totul irelevantă și e ușor de văzut că ea marchează cel puțin o schimbare de accent în legătură cu trecutul pre-comunist, punând sugestia unei continuități în locul rupturii drastice, pe care căuta s-o proiecteze faza anterioară. Dar redacția revistei a rămas aceeași și după schimbarea de nume, la fel și rubricile, periodicitatea sau principalele direcții tematice. Pe scurt, nu există nicio

diferență semnificativă între un text de estetică apărut în *Cercetări filozofice* în 1962 și unul apărut în *Revista de filozofie* în 1964, care să justifice o atare focalizare. Dimpotrivă, dacă vrei să urmezi un decupaj logic în tratarea esteticii filozofice din perioada socialismului românesc, ai la dispoziție varii opțiuni mult mai îndreptățite. Poți, pe de o parte, să urmărești dezbaterile legate de chestiunea artei moderniste și a avangardelor, respinse cu vehemență ca artă burgheză diversionistă în anii 1950, dar recuperată apoi treptat începând cu a doua jumătate a anilor 1970. E o poveste care s-a tot spus: ea s-a petrecut în mare măsură în aceeași termeni, cu varii decalaje, în toate țările blocului estic și e, în esență, o istorie de tip *rise and fall* a neutralizării conținuturilor marxist-leniniste în filozofia socialismului de stat, care s-a petrecut ca atare mult înainte de schimbarea de regim.¹ Pe de altă parte, dacă nu vrei să mergi pe căi chiar atât de bătătorite, poți să obții un survol mult mai comprehensiv al dezvoltării esteticii în timpul socialismului de stat dacă urmărești lucrurile cel puțin până la marea conferință internațională de estetică, organizată la București în 1972. Aceasta marchează vizibil apogeul disciplinei în timpul socialismului de stat și reunește la un loc cele mai importante direcții în care aceasta evoluează (cuprinzând, între ele, și inițiative deosebit de interesante, cum este estetica

informațională, care nu apar decât după 1964). Mai mult decât atât, momentul îi strânge la un loc pe principalii autori cu o contribuție relevantă în domeniu, între care unii semnificativi, cum e Ion Ianoși sau Nicolae Tertulian, nu debutează decât la sfârșitul anilor 1960. Să te oprești la mijlocul anilor 1960 înseamnă deci, într-un anumit fel, să lași deoparte ce-i mai bun din estetica socialismului românesc. Și totuși: momentul nu e ales cu totul aleator. Textele epocii descriu acești ani drept „perioada desăvârșirii construcției socialismului”, iar denumirea e destul de grăitoare: ea sugerează, pe de o parte, că tranziția la un regim socialist, i.e. „construcția” lui s-a încheiat în mare; dar indică, pe de altă parte, și faptul că rămân încă să fie ajustate, aranjate o serie de detalii. Pe scurt: construcția socialismului românesc a ajuns la faza finisajelor, iar în măsura în care acestea privesc între altele și domeniul academic și științific, o să încercăm să vedem aici cum anume afectează acest lucru discursul estetic.

În al doilea rând, și aceasta e a doua mare dificultate de principiu pe care o pune cercetarea esteticii filozofice în timpul socialismului de stat românesc, un comentariu filozofic contemporan nu poate să treacă nereflectat peste natura cu totul idiosincronică a textelor cu care avem de-a face aici. În fapt, dacă proiectul de cercetare mai amplu, sub egida căruia se înscrie și articolul de față – un proiect care vizează cartografierea producției filozofice din deceniile socialismului de stat – își propune să arunce un ochi proaspăt peste această literatură, care constituie realmente un întreg continent uitat, trebuie spus din capul locului că o asemenea explorare este totuși departe de a fi una nemijlocit palpantă. Astfel, dacă te uiți de pildă la articolele din revistele de filozofie ale epocii, care constituie principalul material de studiu al acestui proiect, ele sunt în mod direct cu totul neofertante pentru un interes filozofic contemporan, înțelegând prin asta că doar într-un mod cu totul și cu totul excepțional ai putea găsi în cuprinsul lor vreun text pe care să-l poți pur și simplu reproduce ca atare drept o contribuție relevantă pentru dezbaterile filozofice actuale. S-ar putea însă merge chiar mai departe de atât. Căci textele respective sunt cel mai adesea aproape ilizibil de monotone, repetitive și complet previzibile: ele folosesc iar și iar aceleași concepte cu sens fixat și se învârt la nesfârșit în jurul aceluiași teze și formule. Ca atare, ele nu numai că nu par să aibă vreo ambiție de originalitate, cum subîntinde ea în fond însuși conceptul unei contribuții academice – de ce să scrii și publici un articol, dacă nu ca să extinzi un subiect, să aduci un argument nou, să răstorni bazele pe care se poartă discuția? – ci dimpotrivă: principala lor ambiție pare să fie mai curând aceea de a demonstra cât mai vizibil că ele *nu* spun în fapt nimic nou, că doar confirmă și reîntăresc niște adevăruri deja stipulate. Întreaga lor orientare retorică e marcată de la un cap la altul de angoasa de a arăta că nu se depărtează de la linia oficială, iar din acest motiv ele sunt – cu toată creativitatea, pe care o pun uneori în joc pentru asta și înaintea oricărei diabolizări de pe poziții ideologice² – o lectură indigestă din perspectiva practicilor noastre filozofice și academice de azi, antrenate pe texte care se justifică întâi de toate prin originalitatea lor. Tocmai din această cauză, nu

poți, dincolo de orice diferend ideologic, să redescoperi pur și simplu asemenea materiale cum ai redescoperi, să zicem, un clasic uitat pe nedrept, pe care e suficient să-l redai publicității pentru ca relevanța lui să fie imediat evidentă, ci ai nevoie mai curând, pentru a le face să vorbească contemporaneității, să intervii asupra lor în varii feluri: să le pui în constelații noi de lectură, să le citești *en masse* pe segmente mai lungi de timp, să le corelezi contextual cu alte tipuri de documente, să le investighezi ca formă de discurs după mecanismele sale specifice de funcționare sau chiar să le supui unor tehnici de analiză cantitativă, care să treacă dincolo de prima impresie, s-o admitem, dezolantă.

Acum, sigur că aceste caracteristici „dogmatice”, să le spunem, ale textelor despre care vorbim aici sunt cu atât mai pronunțate cu cât tematica lor se apropie mai mult de nucleul sensibil al doctrinei oficiale marxist-leniniste în accepțiunea lui sancționată de documentele de partid, în vreme ce, dimpotrivă, în cazul tematicilor care ies de sub incidența sa, asta s-ar întâmpla într-o măsură mai mică. O asemenea precizarea e fără îndoială justă, dar ea ar trebui să aibă în vedere din capul locului trei lucruri. Întâi de toate, nu există cu adevărat domenii care să fie *a priori* exceptate de la reglementarea lor prin marxism-leninism. În principiu, disciplinele clasice ale filozofiei burgheze nu sunt recunoscute ca atare, ci ele trec în anii 1950 printr-un amplu proces de reconfigurare, așa încât până și o disciplină aparent străină de lume ca logica e supusă la presiuni. Astfel, o bună parte a textelor de logică din revistele de filozofie ale primului deceniu de socialism de stat sunt dedicate unei polemici partizane, purtate de pe pozițiile logicii dialectice, împotriva logicii formale dominante în acel moment. Mai mult decât atât, până și rezultatele unor științe particulare pozitive precum biologia sau fizica sunt trecute printr-un filtru ideologic, motiv pentru care filozofia științei e și ea un domeniu în care se face risipă de multă creativitate. În al doilea rând, acest întreg câmp teoretico-ideologic nu e nicidecum static, ci el evoluează în timp, iar așa cum, în cazul logicii, linia polemică împotriva logicii formale a cedat destul de curând unei tratări neutre și tehnice a acestui domeniu, se poate spune că lucrurile evoluează la fel și în alte domenii, așa încât, tendențial, o tot mai mare parte a tematicilor și a autorilor, aflate inițial sub tutela dogmatică a marxism-leninismului sancționat, sunt lăsate treptat să se emancipeze și devin tehnic-neutre. Această evoluție merge până într-acolo încât, la nivelul anilor 1980, cea mai mare parte a articolelor din *Revista de filozofie* sunt, prin tematică și tratare, imposibil de distins din oficiu de articolele din anii 1990. În al treilea rând, în fine, acest proces nu face nicidecum mai atractive sau mai ofertante filozofice textele rezultate de pe urma sa, ci le lasă dimpotrivă cu atât mai astenice și lipsite de miză.

Acum, e neîndoiește că o atare dinamică a neutralizării caracterizează în genere și domeniul esteticii. Astfel, ai aici, foarte grosier prezentat, o primă fază, care se întinde până pe la începutul anilor 1970, în care discuția estetică se poartă apăsător în termenii materialismului dialectic, și o tot mai accentuată degrevare a acestei tematici după aceea, sub semnul unei filozofii a „valorii culturale”, neutre din punct



de vedere politic. În acest context, o temă precum aceea a esteticii informaționale, pomenite mai devreme, e interesantă nu în ultimul rând și pentru că ea se dezvoltă oarecum pe muchia dintre aceste două faze, în măsura în care ea este, pe de o parte, motivată încă de optica materialismului dialectic, găsim și un sprijin în etosul științificist al acestuia, dar, pe de altă parte, ea marchează în același timp deja și o tot mai pronunțată eliberare de sub dogmele estetice ale marxism-leninismului în direcția unui pozitivism științific neutru.

Perioada de care se ocupă textul de față premerge în tot cazul aceste evoluții. În cuprinsul său, voi schița, mai întâi, cadrul în care se poartă discuția estetică în prima fază politică a anilor 1950. Apoi, voi trasa pe scurt contururile pe care le capătă în acest orizont o tematică ce dă un fel de actualitate neașteptată discuției: e vorba de estetica vieții cotidiene, o temă care migrează în epocă, pentru scurtă vreme, în centrul preocupării estetice tocmai din cauza problematizării sale într-o optică marxist-leninistă și care e azi, din cu totul alte motive, din nou de interes.

1.

Într-un text de bilanț, publicat în primul număr pe 1956 al *Cercetărilor filozofice* sub titlul „Sarcini actuale în domeniul filozofiei” – un text asumat de redacție, care aruncă o privire critică peste activitatea instituțională și publicistică din domeniul filozofiei în prima decadă a comunismului românesc și trasează prioritățile pentru cea care urmează – estetica lipsește aproape cu desăvârșire. Ea nu e pomenită decât *en passant* într-o frază care conchide sec: „Orientarea cercetărilor în direcția studierii problemelor estetice a lipsit cu desăvârșire din preocupările Institutului de filozofie. Abia planul pe anul 1956 prevede primele lucrări în această privință”.³ Ce înseamnă asta este că estetica devine oficial abia începând cu 1956 una dintre direcțiile majore de studiu ale Institutului de filozofie, prezentă în aproape fiecare număr al revistei și în planul lor de publicații, ceea ce corespunde în mare „turnurii estetice”, constatate, după moartea lui Stalin, și în alte țări ale blocului socialist.⁴ Ce-i drept, articole răzlețe mai apar și înainte de asta. Unul dintre ele, textul lui Alexandru Băleanu, „Despre caracterul obiectiv al legilor artei”, trasează încă din 1954, în al doilea număr al *Cercetărilor filozofice*, principalele linii pe care vor merge, cel puțin în anii 1950, studiile de estetică ale filozofilor români. După cum o arată destul de limpede și titlul, obiectivul reflecției sale e unul dublu. Pe de o parte, Băleanu polemizează împotriva unei accepții subiectiviste a artei, deci contra ideii de a vedea arta ca pe o expresie a artistului creator, fie că asta s-ar întâmpla în termenii idealismului subiectiv, deci sub forma artei ca spirit transpus în materie, ori în aceia ai unei teorii a artei ca manifestare a libertății în contra determinismului causal, cum o susținea în epocă estetica existențialistă.⁵ În răspăr cu asemenea concepții, deci, estetica socialismului românesc timpuriu caută să lege arta de realitatea obiectivă, făcând din capacitatea sa de a o reflecta pe aceasta principalul criteriu al evaluării ei. Mai mult decât atât, însă, estetica socialismului

de stat susține totodată și consecințele care decurg de aici în privința esteticii înseși, dat fiind că, în baza fundamentării sale științifice prin materialismul-dialectic, estetica poate să capete în sfârșit, după Băleanu, statutul unei științe obiective în toată regula.⁶ Pe scurt: avem de-a face cu o estetică care clamează primatul obiectului în fața subiectului (primul sens al obiectivității) și care are totodată pretenția științificității sale (al doilea sens), și tocmai de pe aceste poziții urechează apoi frecvent critica de artă rapsodică din revistele culturale, care susține în fond o estetică subiectivistă prin chiar faptul că se lasă, în propria activitate, dirijată exclusiv de arbitriul judecăților de gust.

Acum, argumentul central pentru toată povestea asta e destul de bine cunoscut, e vorba de celebra teorie a reflecției, pe care o regăsești practic ca teorie estetică dominantă în tot Blocul Estic, din Uniunea Sovietică și până în RDG, și pe care o apără în anii 1950 la unison virtualmente întreg spectrul filozofiei acceptate, de la figuri majore ca Lukács – care-i dă pesemne forma cea mai articulată în textul său din 1954, „Kunst und objektive Wahrheit”⁷ – până la ultimul doctorand în filozofie de la București, care scrie despre „funcția gnoseologică a artei”. Teoria se revendică, după cum se știe, din două mari surse teoretice. Pe de o parte, fundamentul său mai îndepărtat îl constituie desigur concepția lui Marx asupra relației dintre bază și suprastructură, așadar ideea potrivit căreia „modul de producție al vieții materiale determină în genere procesul vieții sociale, politice și spirituale”.⁸ Conform acestei teze, formele artistice, laolaltă cu cele politice, juridice, filozofice sau religioase, sunt o expresie a conștiinței sociale, care ar trebui după Marx înțeleasă pornind de la condiționările sale materiale, pe care ele le exprimă, mai curând decât invers.⁹ Pe de altă parte, fundamentul său mai proxim îl constituie nu atât Marx, cât Lenin, care schițează în polemica sa celebră contra empiriocriticismului lui Mach bazele epistemologice ale materialismului dialectic. Potrivit lui Lenin, a accepta realitatea materială ca bază, ce determină conștiința socială, implică totodată a recunoaște și în domeniul cunoașterii primatul obiectului dinaintea conștiinței. În consecință, demersurile conștiinței în toate formele sale – iar Lenin vorbește acolo mai ales de cele filozofice și științifice, dar argumentul le implică deopotrivă și pe cele artistice – trebuie văzute ca un efort de asimilare sau de reflecție a realității materiale. Ambele poziții teoretice sunt nemijlocit relevante pentru estetica socialismului de stat, căci, unde Marx face posibilă o critică ideologică a artei burgheze, dar și a filozofiei idealiste ca expresii ale falsei conștiințe, revelând felul în care ele sunt determinate de niște interese de clasă implicite, Lenin trasează linia de interpretare pentru o filozofie și o artă socialiste, i.e. pentru o conștiință socială care-și asumă deschis sau „conștient” sarcina reflecției realității. Din acest punct de vedere, pragmatic, cele două poziții teoretice par mai ușor de împăcat decât ele sunt, iar combinarea lor trece aproape pe nesimțite, în cele mai multe dintre texte, la justificarea *parti pris*-ului pentru o artă realistă, care reușește să reflecteze în mod veridic și obiectiv realitatea, spre deosebire de modernismele literare (Joyce, Proust și Kafka)

sau plastice (îndeosebi expresionismului abstract), care sunt criticate îndeobște fie ca simple demersuri diversioniste, fie ca expresie ideologică a lumii burgheze în declin.

Evident, asta e o prezentare grosieră, care ignoră disputele mai nuanțate purtate în epocă pentru justa definire a realismului socialist în raport cu realismul critic de pildă, sau cu naturalismul, ori transformările prin care trece această concepție asupra esteticii în paralel în toate statele blocului estic, odată cu reevaluarea unor poziții canonice inițiale, cum sunt acelea ale lui Plehanov. Asemenea nuanțări sunt însă mai puțin relevante în contextul de față nu în ultimul rând fiindcă ele nu joacă niciun rol în literatura estetică din revistele de filozofie românești, care reprezintă principalul nostru obiect de interes aici. În fapt, literatura filozofică a marxism-leninismului românesc e departe de o scolastică a nuanțelor fine în această privință, după cum se poate cu ușurință ilustra. Iată, de pildă, o mostră din articolul lui Băleanu, care ajunge, scurt pe doi, de la teza relației dintre bază și suprastructură la instituirea realismului socialist ca unică formă artistică legitimă, într-un text care, fiind unul dintre primele studii de estetică publicate în RSR, nu are alibiul de a fi expeditiv fiindcă tratează un subiect despre care s-a tot discutat:

„Materialismul istoric ne învață că existența socială determină conștiința socială. În lumina acestei învățături urmează să analizăm arta ca formă a conștiinței sociale. Conținutul oricărei cunoașteri, conținutul gândirii omenești în genere, îl constituie realitatea. Dacă latura materială, condițiile exterioare, existența și alte fenomene asemănătoare le numim conținut, atunci latura ideală, conștiința și alte fenomene asemănătoare le putem numi formă. Raportul dintre artă și realitate ca raport între subiect și obiect este așadar un raport între formă și conținut. În cadrul acestui raport conținutul este factorul prim, determinant”.¹⁰

Ca și cum raportul dintre forma și conținutul artei ar fi nemijlocit totuna cu acela dintre conștiință și realitate sau ca și cum din teza lui Marx a relației dintre bază și suprastructură nu s-ar putea la fel de bine trage și concluzia inversă: că un conținut just e neutralizat ideologic prin punerea lui într-o formă neproblematică, respectiv că revoluționarea artei burgheze nu se poate face decât prin inovații de formă (așa cum o susține, de pildă, cineva ca Godard). Cert e în tot cazul că, altfel decât în RDG, bunăoară, unde pozițiile tranșante ale esteticii staliniste din anii 1950 ajung curând să fie revizuite în urma unor polemici intense și îndelungate, asemenea dispute lipsesc cu desăvârșire în estetica filozofică românească de până la 1970, în vreme ce transformările ei – care urmează în mare totuși același traseu ca în alte state estice – se petrec mai curând prin acomodări tacite și relaxări implicite ale conceptelor, care sunt păstrate ca atare în aparență, dar sunt deformate încetul cu încetul și devin tot mai permissive.¹¹ Tocmai aceste evoluții se lasă urmărite cu ușurință în articolele de estetică din *Cercetări filozofice*. Astfel, antisubiectivismul tranșant al lui Bălean din 1954, lasă locul spre sfârșitul anilor 1950 unor discuții din ce

în ce mai elaborate asupra formelor diverse ale subiectivității în artă. Potrivit unui text din 1958, putem distinge chiar o triplă funcție a subiectivității în receptarea estetică: întâi de toate, rolul central al subiectului e implicit deja din start în conceperea artei ca reflectare a realității obiective; în al doilea rând, subiectul intră în joc deopotrivă și prin recursul artei la ficțiune și imaginație, iar în al treilea rând, subiectivitatea își găsește locul și în apelul artei la resorturile emoționale ale receptorului.¹² În mod similar, teza marxist-leninistă a artei ca formă a conștiinței sociale care reflectă realitatea materială e adusă cu timpul tot mai mult în proximitatea teoriilor antice ale artei ca *mimesis*,¹³ în vreme ce „caracterul obiectiv al legilor artei”, despre care vorbea Băleanu, se preschimbă încetul cu încetul într-o discuție asupra „obiectivității *valorii* estetice”¹⁴, într-o manieră ce se apropie discret de limbajul neutru al esteticilor neokantiene ale valorii, de exemplu a lui Nicolai Hartmann, tradusă în 1974 și devenită curând una din cărțile de căpătâi ale esteticienilor români.

O evoluție similară s-ar putea constata și cu privire la celălalt punct central al esteticii marxist-leniniste, pe care l-am pus în paranteză până acum: teza funcției sociale a artei. Căci, într-adevăr, dacă arta socialistă trebuie să se caracterizeze prin obiectivitate, cum o susțin teoreticienii anilor 1950, acest lucru nu înseamnă nicidecum că ea ar fi imparțială, ci ea trebuie deopotrivă să facă în mod deschis dovadă partinității ei comuniste, iar o mare parte din acrobatica esteticii socialismului de stat constă în efortul de a împăca simultan aceste două exigențe. Evident, discuțiile asupra partinității comuniste a artei produse în RSR au la rândul lor inițial o tentă polemică, nu doar în măsura în care ele vin în contra pozițiilor dominante ale esteticii occidentale contemporane, care resping o asemenea funcționalizare a artei sub denumirea de didacticism, tezism etc., ci și în măsura în care ea contravine deopotrivă tradiției estetice locale, așa cum o întruchipează mai ales Măiorescu.¹⁵ Împotriva lui, dar și a Lucian Blaga, se îndreaptă cele mai virulente dintre atacurile polemice ale esteticienilor anilor 50, care vor să arate atât că, negând rolul social al artei, acești autori promovează de fapt implicit niște poziții de clasă interesate de *statu quo* (motiv pentru care arta funcționează în fond și la ei ca un instrument al intereselor sociale), cât și că, procedând astfel, teoreticienii burghezi răstălmăcesc și mistifică de fapt însăși creația artistică, ignorând ancorarea sa socială inevitabilă. Dacă însă această parte polemică decurge oarecum lin din premisele marxiste ale esteticienilor socialiști, partea mai dificilă a argumentației lor începe acolo unde ei trebuie, în plus, să redefinească o atare funcție în cadrele socialismului existent.

Problema pe care o pune această translație e una dublă: ea se leagă, pe de o parte, de faptul că schema marxistă a relației dintre bază și suprastructură este, pe cât de utilă unui demers critic ce deconspiră partizanatele implicite ale unor opere de artă pretins pur estetice, pe atât de refractară unui demers ce caută să deducă din ea prescripții pozitive pentru o artă a socialismului de stat. Pe de altă parte, nici discursurile despre funcția și acțiunea politică a artei, care pleacă în mod tradițional de la situația luptei de clasă și de la



posibilitățile utilizării sale ca instrument de agitație, nu mai pot fi reluate ca atare în condițiile „desăvârșirii construcției socialismului”, cu atât mai mult cu cât ele par în primă instanță să contravină conceptului osificat de obiectivitate al realismului socialist. Tocmai în jurul acestor dileme caută să-și croiască un drum, destul de neajutorat în primă instanță, discuțiile despre partinitatea esteticului începând cu a doua decadă a comunismului românesc. Astfel, un text al lui Grigore Smeu din 1956 încearcă să arate că, dacă conflictul social e o condiție necesară a interpretării socialiste a artei, asemenea conflicte nu trebuie neapărat să fie unele antagonice (cum nu se mai găsesc, desigur, în societatea fără clase), ci ele pot fi la fel de bine și unele neantagonice, și tocmai asemenea conflicte neantagonice în câmpul muncii, de pildă, pot da în mod legitim o motivație socială operelor de artă socialiste.¹⁶ Alte texte din aceeași perioadă văd rolul social al artei pur și simplu în faptul că ea adresează „o chemare înflăcărată pentru constituirea fericirii poporului”.

Dincolo de asemenea argumente ingenue, spre sfârșitul anilor 50 se poate distinge o nemulțumire tot mai clară a esteticienilor socialiști, care nu mai vor să acorde artei doar rolul encomiastic de a glorifica „viețile constructorilor socialismului” și de a reflecta „realitățile revoluționare”. Drept urmare, încep să apară deopotrivă și construcții teoretice mai elaborate, care încearcă să sintetizeze într-un tot coerent aspectele divergente ale discursului marxist-leninist despre artă, dând un loc precis în cadrul său și funcției sale sociale, sau mai precis acum: social-educative. O mostră grăitoare în acest sens o constituie textul semnat de Ludwig Grünberg și Ion Pascadi la începutul anilor 60: „Formarea idealului estetic socialist”. Textul începe cu o teză tare: „Prin lichidarea proprietății private dispar și consecințele nocive pe care aceasta le avea asupra raporturilor estetice dintre om și realitate”.¹⁷ Drept urmare, noile forme economice, care îl eliberează pe om de obsesia grijilor materiale, deschid totodată calea către „dezvoltarea unor noi raporturi estetice, calitativ deosebite prin conținutul, amploarea și rolul lor”.¹⁸ Restul textului nu mai e nici pe departe la fel de spectaculos, dar el e totuși interesant prin felul cum reflectă stabilizarea într-o matrice dogmatică în această perioadă a întregii discuții legate de funcția socială a artei în comunism. În acest sens, autorii pun de la bun început mare preț pe a se disocia de un „sociologism vulgar”, care nu e interesat decât să devoaleze conținuturile ideologice ale operei de artă. Prin aceasta, ei dau curs unei tendințe curente în marxism-leninismele de după moartea lui Stalin, care refuză de formă eticheta dogmatismului și se delimitează la rândul lor de orice formă de *Vulgärmarxismus*, eticheta standard aplicată în Vest filozofiei diamat. La rândul lor, Grünberg și Pascadi insistă asupra faptului că a concepe o funcție socială a artei nu înseamnă nicidecum a tăgădui specificitatea esteticului. Mai precis, ei argumentează distingând din start între un ideal *esthetic* socialist, unul *etic* și unul *politic*, și stabilesc o serie de relații între cele trei. Potrivit lor, idealul politic este, ca „expresia cea mai concentrată a economicului”,¹⁹ baza celorlalte două, iar idealul etic se găsește într-o „interdependentă organică”²⁰

cu cel estetic; totodată, arta socialistă este, în calitatea sa de manifestare estetică, determinată de perspectiva idealului politic și etic al marxism-leninismului, dar ea are în același timp la rândul său o înrâurire etică și politică, în măsura în care contribuie la formarea conștiinței socialiste. Dincolo de orice alte merite, această argumentație le permite în mod evident autorilor să facă o echilibrată teoretică aparent imposibilă, îngăduindu-le să apere autonomia esteticului și specificitatea valorii estetice, recunoscând forma artistică a operei și forma specifică de receptare emoțională a ei bazată pe valorizare estetică (ceea ce o apropie până la virgulă de cele mai conservatoare forme ale esteticii burgheze în epocă), și *în același timp* să susțină partinitatea acestei arte, așadar rolul său politic și educativ. Iată, de pildă, un citat edificator, care reflectă această tendință tot mai pronunțată în estetica socialistă a anilor 1960 de a împăca și capra și varza, așadar în cazul de față: atât judecata specific estetică, cât și tendința socială a artei: „Pe baza noilor realități sociale, are loc și în țara noastră, sub conducerea partidului, procesul de dezvoltare a idealului estetic socialist. Aceasta este o parte componentă a idealului social socialist și exprimă, în modalitatea specific estetică, idealul politic și etic al clasei muncitoare, contribuind la promovarea lui printr-o acțiune sintetic-unitară asupra sensibilității, afectivității, rațiunii și voinței umane”.²¹ Ai aici, în mod evident, partidul și subordonarea față de politic; dar ai în același timp și o argumentație pentru „modalitatea specific estetică” și o teorie a receptării și valorizării artei (care cuprinde sintetic-unitar afectul, sensibilitatea, rațiunea și voința) în perfect acord cu dezvoltările neokantiene din interbelic, pe care esteticienii *Institutului de filozofie* vor ajunge curând să le și îmbrățișeze deschis – o ilustrație perfectă a felului cum, în cuprinsul acestor materiale, schimbările de poziții se petrec de fapt mereu mascat, cu alibiul retoric că nu spun în fond nimic nou.

2.

Sigur, când te uiți la teoriile estetice ale filozofilor RSR e destul de ușor să nu vezi în ele decât niște proptele menite să justifice *post festum* teze fixate de fapt prin decretul de partid. Or, în condițiile unei atare heteronomii a discursului teoretic, care urmează ca plastilina linia trasă prin decret politic, întregul efort argumentativ pare să n-aibă nicio miză în sine. Astfel, de pildă, teoria artei ca oglindire vine evident să fundamenteze prescripția realismului socialist ca unică direcție artistică acceptată; odată ce prescripția dispăre și teza oglinirii e trasă deoparte, chiar dacă ea continuă să figureze ca literă moartă în centrul discursului estetic. La fel, teoria partinității artei servește în cele din urmă pentru a subordona activitatea artistică controlului de partid; de altfel, unul dintre articolele din *Cercetări filozofice* de la finele anilor 1950, care dezbate pe larg chestiunea funcției sociale a artei, se și numește explicit: „Despre însemnătatea îndrumării de către partid a artei și literaturii”. Odată ce controlul respectiv slăbește, însă, și teoria partinității își pierde de fapt sensul, chiar dacă ea continuă să bântuie prin textele de estetică ș.a.m.d. Ei bine, deși lucrurile

stau într-adevăr așa, iar construcția teoretică are într-adevăr acest rol subaltern față de interesele de partid, aspectul ei poate cel mai interesant vine din faptul că ea poate *cu toate acestea* să genereze perspective teoretice noi.

În acest sens, una dintre consecințele colaterale relativ neașteptate ale teoriei artei ca oglindire este că ea implică, între altele, și o oarecare deplasare de accent în relația dintre frumosul artistic și cel non-artistic. Tema are, după cum se știe, o tradiție veche în teoria estetică, mai ales sub forma discuției clasice despre „frumosul natural”. Acesta juca încă un rol central în esteticile secolului XVIII, în vreme ce filozofii de după Hegel au tins într-o tot mai mare măsură să restrângă domeniul teoretizării estetice la sfera artei propriu-zise. Ei bine, esteticienii RSR resping această marginalizare a frumosului natural în favoarea artei și contestă departajarea calitativă pe care o face estetica burgheză pe urmele lui Hegel între frumosul artistic și cel natural în detrimentul celui din urmă. Ținta lor nu e, însă, în această privință, nicidecum aceea de a revaloriza experiența peisagistică *per se*, deci frumosul natural în accepțiunea lui clasică, ci mai curând aceea de a nu permite o disociere prea adâncă între artă și realitatea *socială*. Căci, argumentează ei, din moment ce arta autentică, ca parte a efortului omenesc de a-și însuși realitatea obiectivă, trebuie văzută ca o oglindire a acesteia din urmă, e clar că nici aprecierea artei nu poate fi complet ruptă de aceea a realității, și deci frumosul artistic comunică cu cel natural.

Formulat astfel, argumentul atrage însă după sine niște aporii, pe care le depistează deja textul lui Grigore Smeu din 1958, „Caracterul estetic al frumosului realității”. Smeu își pune aici întrebarea foarte ingenוא dacă nu cumva reducerea aprecierii estetice a artei la calitățile estetice ale obiectului reflectat artistic, așadar în cele din urmă: echivalarea frumosului artistic cu oglindirea frumosului real, exclude în fond capacitatea artei de a trata în mod valid estetic asupra urâtului social. Din moment ce operele de referință ale esteticii realiste, în speță romanele realismului burghez de la Balzac la Dickens, abundă în zugrăviri considerate legitime estetic ale urâtului social, pe care ei îl pun în lumină critic, teza asta ar trebui în mod cert nuanțată. Iar nuanța pe care o aduce Smeu aici este că frumosul artistic se trage de fapt întâi de toate din poziționarea valoric-emoțională a artistului față de realitate, realitate care poate foarte bine să fie și inestetică.²² Soluția este, evident, trivială și ea reprezintă o diluare a teoriei oglinzirii în varianta sa dură, cum era susținută încă la mijlocul anilor 1950, dar una care păstrează încă tendințial o anumită continuitate între registrul artistic și acela al realității.

Sigur că asta nu e singura dilemă care se ivește din aceste dezbateri. Ce e relevant aici, însă, este altceva și anume faptul că în contextul lor își găsește totodată originea și o tematică cu totul nouă, care începe să se înfiripe pe la sfârșitul anilor 1950 între interesele esteticienilor de la *Institutul de filozofie*: aceea a esteticii vieții cotidiene. Direcția e anunțată de două articole ale esteticianului Marcel Breazu apărute în revistele Institutului: „Stil și ornament – categorii ale esteticii vieții cotidiene” (1963) și „Specificitatea esteticului vieții cotidiene” (1964). Dezvoltările lui sunt apoi republicate și

asigură principală armătură teoretică a celei mai consistente contribuții la această direcție, volumul colectiv editat de el împreună cu Anton Moiescu sub egida Institutului de filozofie în 1966: „Estetica vieții cotidiene”. Volumul e recenzat în anul următor într-un text substanțial în *Revista de filozofie* de către Pavel Câmpeanu după care subiectul se estompează treptat în anii 1970 și dispare fără a lăsa mari urme. Evident, asta nu e tot: varii reviste – de la „Scânteia” la „Lupta de clasă” și de la „Contemporanul” și „Femeia” la „Arta plastică” și „Studii și cercetări de istoria artei” – dedică în a doua jumătate a anilor 1960 fie articole sporadice, fie chiar rubrici constante esteticii obiectelor de zi cu zi, iar numeroase publicații din ultimii ani au documentat aceste discursuri cu privire la designul sovietic sau est-german²³ într-un mod care poate fi util și pentru a face ordine în această masă de literatură locală. Ce ne interesează aici, însă, în mod specific e emergența acestei direcții în cadrul discursului *filozofic* al epocii, remarcabilă măcar și numai fiindcă ea vine cu peste 30 de ani înainte ca tematicile „estetica cotidianității” să se impună în estetica occidentală, unde ele proliferază azi.

Sigur, nu trebuie să ne facem iluzii aici: „estetica vieții cotidiene”, așa cum o discută filozofii socialismului românesc în anii 1960 nu e chiar totuna cu „estetica cotidianității”, așa cum s-a impus ea începând din anii 1990 și apoi tot mai pregnant după jumătatea anilor 2000. În forma sa contemporană,²⁴ „estetica cotidianității” grupează, după cum se știe, o serie întregă de tendințe, care vin să reconfigureze rolul esteticului în existența umană dincolo de sfera propriu-zisă a artei, acordând atenție unor domenii considerate îndeobște infraestetice sau extraestetice: în sfera simțurilor privite de obicei ca străine de estetic (estetica mirosului sau estetica gustativă), în tratarea unor obiecte de zi cu zi, care ar ieși altfel din sfera interesul estetic clasic (ce includea încă obiectele artizanale), sau în genere în abordarea unor largi sfere de fenomene (de la cele meteorologice la atmosfere afective și subtilități ale interacțiunii sociale), care au lipsit până acum cu totul de pe radarul esteticii tradiționale. În estetica RSR nu găsești, desigur, nimic din fervoarea descoperirii unor atare micro-fenomene estetice și nimic din bogăția de resurse conceptuale, care sunt mobilizate azi pentru a da seama de ele. Din contră, prin comparație, domeniul esteticii vieții cotidiene așa cum e discutat în epocă e unul destul de searbăd. Structura lui se citește pesemne cel mai bine din cuprinsul volumului colectiv (interdisciplinar) editat de Breazu și Moiescu, pe care l-am pomenit mai devreme. Ce găsești concret aici? Întâi de toate, cele două studii teoretice ale lui Breazu însuși, reluate într-o formă ușor dezvoltată. Apoi, două texte ale unui alt estetician de la Institutul de filozofie, Grigore Smeu, unul despre estetica industrială („Aspectul estetic al mașinilor unelte”) și celălalt despre designul de produs („Esteticul ca atribut al calității produselor materiale de larg consum”). În fine, un text destul de inșpid, semnat Ioan Achim, despre estetica locului de muncă și două texte de urbanistică scrise de arhitecți, care păstrează în mare tonul tehnocrat al unor prelegeri informative de arhitectură cu minime provocări teoretice. La asta se mai adaugă pesemne cel mai excentric



text din volum, semnat de un alt filozof, Ion Pascadi, „Valoarea estetică a relațiilor sociale”, un text care, în pofda asemănării de titlu, e totuși departe de a prefigura analizele dedicate esteticii sociale ale lui Arnold Berleant.²⁵ Din contră, articolul se mulțumește, pe cea mai mare parte a sa, cu generalități asupra epitetelor de ordin estetic pe care le poți atribui noii orânduiri socialiste (frumusețe și armonie, de pildă), pentru a dedica apoi pagini bune unor analize formale ale festivităților comuniste, fără a intra de pildă de loc în microanaliza estetică a relațiilor de muncă în socialism (care se prefigura a fi pesemne subiectul cel mai promițător aici). Pe scurt: dacă măsuror lucrurile după un standard contemporan, nu poți să nu fii dezamăgit trecând prin aceste texte. Nu vei găsi în ele fenomene noi cucerite pentru analiza estetică, ci dimpotrivă, toate studiile vin practic pe domenii gata constituite, de la design la urbanism, cu excepția ultimului text altminteri destul de confuz. De asemenea, nu vei găsi nici instrumente teoretice noi, noi concepte sau metode de studiu, ceea ce se vede deja din cele două articole introductive ale lui Breazu, care propun niște categorii uzate ale esteticii clasice („stil” și „ornament”) ca singure repere pentru studiul acestui câmp, dar și din analizele aplicative ale volumului, care se mulțumesc doar cu reflecții abstracte, pe alocuri chiar hilare azi, despre coloritul obiectelor de uz sau despre relația de complementaritate dintre funcționalitate și estetică.

În schimb, e cu neputință să valorizezi aceste texte doar pentru sine fără să ai în vedere deopotrivă și contextul lor mai larg și fără a recunoaște cel puțin cât de improbabilă era în realitate emergența acestui câmp de studii în socialismul românesc. De ce? Pe de o parte, fiindcă interesul pentru el nu reflecta nemijlocit poziția partidului, care nu pare să aibă la momentul respectiv nicio preocupare specială pentru estetica ambientală sau a producției. Acest lucru se vede între altele, indirect, și din aceea că, atunci când au nevoie să recurgă în argumentația lor la sprijinul autorității și nu fac asta prin apel la sursele istorice, Marx, Engels și Lenin, care n-au scris desigur nimic despre design, esteticienii români ai cotidianității se luptă să tragă pe tarla lor niște citate din hotărârile de partid, care vorbesc de fapt despre cu totul altceva, de pildă despre necesitatea creșterii „calității” producției. Pe scurt, avem de-a face aici cu un proiect care se mișcă evident în marginea mandatului de partid sau care încearcă chiar să pună timid o temă nouă pe agenda acestuia, insinuând pe alocuri chiar recomandări privitoare la felul în care artiștii și arhitecții ar trebui implicați mai profund în procesul producției de bunuri pentru a le putea asigura o formă estetică superioară. Mai mult decât atât, putem vedea cu ușurință cât de excentric e în fond acest proiect și din faptul că el lipsește cu desăvârșire din survolurile principalelor direcții ale esteticii filozofice marxist-leniniste din blocul estic, cum ar fi prelegerile de estetică canonice ale lui Moisei Kagan, traduse și în germană și difuzate chiar și în RFG la începutul anilor 1970, deși Kagan însuși a fost altminteri implicat în dezbaterile asupra problematicei designului din URSS.²⁶ Pe de altă parte – și punctul acesta e poate chiar mai important decât celălalt – esteticienii români care se avântă în asemenea discuții, ca

și celor sovietici, de altfel, le e din capul locului cât se poate de clar că, în ceea ce privește designul utilajelor, bunăoară, sau în egală măsură al obiectelor de uz și de consum, persistă deja un decalaj vizibil între producțiile occidentale și cele ale Estului socialist.

Această discrepanță o descrie, din partea vestică, și Wolfgang Fritz Haug, în lucrarea lui celebră de la începutul anilor 1970, *Kritik der Warenästhetik*, o carte care își propune să dezvolte o teorie critică a funcției economice a esteticului (de la design și ambalaj la publicitate) în Capitalism și expune cu acest prilej următorul contrast între Est și Vest:

„În piețele din Germania de Est, de exemplu, cauți în zadar utilizări ale esteticii mărfii, de la culori la ambalaje care se bat să-ți fure privirile, pentru aceeași clasă de valori de întrebuințare. Asta se întâmplă fiindcă, în Socialism, forma producției de mărfuri este subordonată din start unui plan de ansamblu, în cuprinsul căruia forma produsului e redusă la un element esențialmente insignifiant. Rezultatul este că avem de-a face aici cu o economie concepută să satisfacă nevoi – o economie a valorii de întrebuințare, caracterizată de bunuri standardizate, disponibile în orice magazin. Iar mărfurile sunt standardizate mai precis prin aceea că firmele concurente nu par să se deosebească prin nimic atâta vreme cât e vorba de produse de același tip și de aceeași calitate”.²⁷

Haug vorbește apoi mai departe și despre frustrările pe care le provoacă est-germanilor forma austeră a produselor lor, bunăoară a conservelor care le amintesc de anii de război, când iau contact cu reclamele transmise de televiziunile vest-germane. Cert e pe scurt că, atunci când vorbim despre design și despre fenomenele esteticii cotidiene în genere, avem de-a face mai curând cu un subiect vulnerabil în blocul socialist.

Acest aspect transpare în repetate rânduri și din textele esteticienilor români, chiar dacă ei îl punctează desigur în niște formulări mult mai prudente decât ale lui Haug: „Nu poate fi contestat”, scrie Grigore Smeu în eseuul lui despre estetica mașinilor-unelte, „și nici ignorat faptul că în majoritatea marilor întreprinderi capitaliste contemporane, mașinile-unelte au un aspect estetic deosebit de atrăgător. Formele, culorile, liniile etc. sunt elaborate pe bază de cercetări minuțioase și adeseori constituie – în această privință – modele remarcabile la nivel mondial”.²⁸ Tocmai aici se găsește însă poate și punctul cel mai interesant al dezvoltărilor lor, fiindcă, altfel decât în restul textelor, care dezvoltă analize pozitive destul de cuminti ale fenomenelor estetice amintite prin recurs la un bagaj mărginit de concepte („stil”, „ornament”, „formă”, „colorit” etc.), în acest punct, textele lor devin polemice și încearcă să profileze, cel puțin cu titlul de schiță, în contrast cu o înțelegere capitalistă a designului, atuurile unei teoretizări materialist-dialectice.

În ceea ce privește critica designului capitalist, lucrurile merg în mare măsură deja în linia pe care o va dezvolta și Haug peste câțiva ani în critica sa a esteticii mărfii, fără să se suprapună totuși întocmai cu argumentele lui. Astfel, scrie Smeu, nu putem să discutăm despre superioritatea estetică a utilajelor occidentale fără să ne punem mai întâi problema funcției pe care o îndeplinește de fapt aspectul estetic al

acelor utilaje la locul de muncă, așadar fără a supune relația dintre om și mașină deopotrivă unei *analize sociale*, care să vizeze relația omului cu mijloacele de producție și poziția sa în raport cu ele. Or, dacă privești lucrurile din această perspectivă, remarci numaidecât că, în societatea capitalistă, „aspectul estetic îndeplinește – nu în exclusivitate însă cu precădere – rolul unei condiții care să permită o și mai mare intensificare a exploatării”.²⁹ De ce se întâmplă asta? Evident, fiindcă caracterul estetic al utilajelor urmărește în realitate să sporească randamentul muncitorului, or, din moment ce acest plus intră ca profit în buzunarul capitalistului, eficientizarea muncii e implicit totodată și o intensificare a exploatării. Astfel, scrie Smeu „caracterul estetic atrăgător al mașinilor unelte este dominat de caracterul inestetic al relațiilor de exploatare fiind aservit pe căi complexe și întortocheate acestui caracter. În acest sens, frumosul devine pe nesimțite față de muncitor un mic tiran rafinat și insinuant”.³⁰ De bună seamă, Smeu se străduiește să fie nuanțat aici, când spune, într-unul din citatele de adineaori, că în capitalism esteticul servește „nu în exclusivitate, însă cu precădere” exploatării. El e conștient, mai precis spus, că transformările estetice ale utilajelor industriale nu vin doar dintr-un interes de sporire a productivității, ci și ca urmare a impunerii așa-numitei doctrine a „relațiilor umane”, așadar a eforturilor reformiste de a asigura muncitorilor în contra unui taylorism feroce condiții de muncă demne de o ființă umană prin varii campanii duse pentru a umaniza pe cât se poate munca industrială. Smeu acroșează scurt și aceste argumente și le concede anumite merite. În schimb, spune el, nici această fărâmă de progres nu face până la urmă decât să servească interesele de clasă ale burgheziei, care poate astfel să mascheze cu atât mai bine exploatarea sub chipul grijii pentru cel exploatat.

Argumentul său merge însă chiar mai departe de atât în ceea ce privește designul bunurilor de consum, a căror calitate net superioară în Occident e în egală măsură marcată de necesitățile de comercializare, de concurență și în cele din urmă de goana după profit. Altfel decât în cazul utilajelor industriale, însă, Smeu nu se mai mulțumește aici să susțină doar că superioritatea estetică a obiectelor occidentale e umbrită până la urmă de inesteticul relațiilor sociale care le subîntind, ci el spune în fapt că funcția socială a esteticului în acest context sabotează chiar calitatea produselor.³¹ Asta se întâmplă, pe de o parte, fiindcă, în contextul producției de masă, goana după profit duce la o scădere inevitabilă a calității datorată exigențelor cantitative ale producției – dar asta afectează în genere producția de masă și în socialism. Mai mult decât atât, însă, ea duce în capitalism totodată și la o depreciere voită a acesteia, așadar la o tendință de a asigura produselor o durabilitate scăzută, pentru a face necesară înlocuirea lor prin achiziționarea unui nou produs cu scopul ultim al creșterii vânzărilor. Astfel, după Smeu, producția capitalistă în interes comercial atrage după sine în mod nemijlocit o scădere calitativă asumată a produselor, pe care estetica lor superioară, greu de tăgăduit altminteri, e de fapt întâi de toate chemată s-o mascheze. Or, dacă estetica produselor occidentale e într-adevăr superioară ca rafinament la prima

vedere, ea e în cele din urmă nu doar moralmente inferioară prin faptul că servește în fond unei falsificări – ceea ce reiese, de pildă, din felul în care designul occidental duce la reliefarea ostentativă a unor elemente fără interes pentru unitatea lor cu caracteristicile tehnic-funcționale ale produsului – ci ea e în cele din urmă, prin asta, și estetic inferioară față de ceea ce ar putea fi estetica de produs în blocul socialist. În vreme ce hipertrofierea esteticului vine în Capitalism pur și simplu să fure ochii de la calitățile sale funcționale (adesea voit deficitare), o teorie a designului eliberat de servituțile sale economice ar putea pune funcționalitatea și estetica în relația lor legitimă.

Acum, sigur că alternativa pe care o formulează concret aceste texte, vorbind despre situația designului în socialismul de stat e destul de fantezistă. Ele nu pun în joc nici pe departe aceeași acuitate critică pentru a descrie situația de fapt în RSR, așa cum este, ci formulează mai curând niște simple deziderate, care decurg în mod lax din doctrina marxist-leninistă a muncii, și se simt în același timp obligați să le prezinte ca deja realizate (și nu, precum în teoriile sovietice ale designului, ca propuneri pentru o reconfigurare din temelii a esteticii obiectelor tehnice). Astfel, după Smeu, desființarea exploatării în socialism duce nemijlocit la transformarea mașinii într-un colaborator al muncitorului, iar „aspectul estetic atrăgător al uneltelor se conjugă cu frumusețea relațiilor socialiste. Funcția pe care o îndeplinește aspectul estetic al mașinilor se amplifică, devine mai bogată în rezonanțe umane. Potențele spirituale ale muncitorului descătușat de povara exploatării, de apăsarea ei continuă, devin disponibile pentru solicitări multiple. În acest sens, aspectul estetic al uneltei [de care muncitorul din capitalism nu se poate bucura din cauza exploatării] începe să fie apreciat și valorificat nu numai din punct de vedere tehnic funcțional [...], ci și pentru el însuși, pentru capacitatea pe care o are de a intensifica bucuria muncitorului care începe să fie conștient că desfășoară o activitate productivă creatoare”.³² La fel și în discuția despre designul de produs: „Entuziasmul și pasiunea muncitorului descătușat de întregul cortegiu de suferințe și umilințe capătă potențe creatoare noi, care, canalizate și valorificate în mod corespunzător, pot determina – atunci când există preocuparea intensă pentru educarea unui gust estetic autentic – ca frumusețea produselor ce ies din mâinile oamenilor muncii liberi, stăpâni pe soarta lor, să întrecă strălucirea soarelui”.³³ Sigur, te poți întreba cum își exercită muncitorul potențele creatoare și la ce-l ajută entuziasmul și pasiunea în cadrul unei munci mecanizate, cum o pune în joc producția industrială modernă încă și în socialism. Dacă, însă, lipsa de onestitate a discuției privitoare la situația muncii și a relației cu obiectul în condițiile socialismului real este într-o-câtva de înțeles în condițiile controlului strict de partid asupra discursului filozofic, rămâne totuși relevant faptul că, cu câteva decenii bune înainte ca subiectul să se edifice în estetica occidentală, esteticienii RSR ajung să formuleze deja în reflecțiile lor, oricât de rudimentar, niște probleme filozofico-sociale ale designului, cum sunt puse ele azi mai ales în dezbaterile asupra implicațiilor sociale ale deciziilor



de design sau asupra distincției cardinale dintre designul emancipator sau subjugator.³⁴

3.

În cele din urmă, e destul de clar că speranțele pe care le legau esteticienii autohtoni de posibilitățile unui concept socialist al designului nu s-au realizat în RSR, iar asta nu doar în sensul în care eforturile lor teoretice din anii 1960 s-au împotmolit curând fără a cunoaște avansuri remarcabile, ci mai ales în sensul în care nici pledoaria lor pentru a pune preocupările estetice pe agenda producției socialiste nu a prins rod. Parte din vină o poartă fără îndoială, cum sugeram deja, caracterul pur apologetic al considerațiilor lor despre situația muncii, formele colaborării și a relației cu obiectele în socialism. Textul deja pomenit al lui Ion Pascadi despre estetica relațiilor sociale oferă pesemne cele mai grăitoare mostre în acest sens. Găsești aici totul, de la declamații sforăitoare („Valoarea estetică a relațiilor sociale socialiste este caracterizată prin măreție, grandoare, sublim”³⁵ sau „Munca liberă se transformă treptat într-o bucurie și o plăcere”³⁶); la mistificări uneori de o brutalitate cinică precum discuția despre „munca voluntară” în socialism ca element de utopie realizată, sau observațiile despre „democratismul orânduirii noastre socialiste, participarea largă a maselor la conducerea statului, a treburilor obștești”³⁷; și până la considerații ilustrative atât de meschine încât scufundă în ridicol întreaga problematizare. Iată, de pildă, câteva rânduri despre ritualurile ieșirii la pensie: „În același sens au căpătat semnificații etice și estetice și alte momente ale raportului de viață și muncă, cum ar fi ieșirea la pensie. În cuvântul cald de despărțire, în buchetul înmănat tovarășului ce împlinește un număr ‚rotund’ de ani se simte o dată mai mult acea trainică legătură statornică între membrii unui colectiv de muncă socialist. Este vorba aici de o ceremonie nouă, proprie orânduirii socialiste, în ea sunt exprimate într-un mod expresiv și simbolic frumusețea care domnește în relațiile dintre oameni”³⁸.

În fapt, e aproape imposibil să te gândești la o recuperare nemijlocită a acestor texte. Comparate, pe de o parte, cu contribuțiile contemporane ale esteticii cotidianității, ele sunt rudimentare și, în cele din urmă, lipsite de soluții teoretice reale. Comparate, pe de altă parte, cu discursurile unei estetici socialiste radicale, așa cum o dezvoltă avangarda sovietică în interbelic sau pe urmele ei teoria critică timpurie – într-o serie întregă de texte care constată bulversarea totală a domeniului estetic și a reperelor sale cardinale ca urmare a transformării mijloacelor de producție și a formelor sociale – textele de estetică ale socialismului românesc par căldicele, prudente și acomodante, mai conservatoare chiar decât multe

dintre propunerile burgheze din aceeași perioadă. E suficient să te gândești în acest sens, bunăoară, la formularea celebră a lui Benjamin, potrivit căruia, în societatea socialistă, „munca însăși capătă glas, iar expunerea sa în cuvinte reprezintă o parte indispensabilă din competența necesară exercitării ei, drept pentru care, competența [artistică] nu se mai fundamentează într-o pregătire specializată, ci, din contră, într-una politehnică, devenind bun comun”³⁹. Nicăieri la esteticienii socialismului românesc nu vei găsi scrise răspicat asemenea teze, deși consecințe similare răzbat aproape la tot pasul din textele lor.

Astfel, am putut vedea, vorbind despre estetica vieții cotidiene, că în analizele esteticienilor primelor decenii ale socialismului românesc devine tendențial problematică însăși distincția dintre obiectul estetic și sfera largă a vieții de zi cu zi cu totalitatea obiectelor sale, în condițiile în care, pe de o parte, funcționalizarea socială a artei așa cum o implică conceptul „partinității” și, pe de altă parte, investirea estetică a obiectelor de uz cotidian tind să surpe din ambele direcții frontiera tradițională dintre artă și lumea vieții prozaice. Aceeași demantelare tendențială a granițelor se petrece însă deopotrivă și în ceea ce privește relațiile dintre creația artistică propriu-zisă și munca liberă, concepută acum la rândul ei prin filtrul „bucuriei creației”, într-un fel care o apropie până la indistinție de înțelegerea tradițională a activității artistice, pentru a nu mai vorbi despre mutările de accent pe care le aduce cu sine implicit în epocă în relația dintre artist și receptorii săi tratarea artei de amator, de la brigăzile artistice de agitație (valorizate ca un nou gen al creației artistice de masă) și până la cinecluburile muncitorești care înfloresc în această perioadă. În discuția asupra tuturor acestor aspecte, esteticienii RSR frizează constant remarce radicale, ce pun sub semnul întrebării legitimitatea însăși a esteticii ca domeniu, sau invită la o regândire totală a relațiilor dintre artă și munca, doar pentru a vira apoi numaidecât, sub masca delimitării de sociologismul vulgar, înspre zona confortabilă a esteticii tradiționale, unde distincțiile dintre artă și non-artă, artist și non-artist, rămân neproblematic în picioare.

În schimb, dacă stringența teoretică nu e atuul acestor expuneri, relevanța lor istorică, pe care am urmărit-o în textul de față, se leagă întâi de toate de însăși posibilitatea emergenței lor din preceptele filozofiei staliniste a artei.

Acknowledgement

This work was supported by a grant of the Ministry of Research, Innovation and Digitization, CNCS/CCCDI – UEFISCDI, project number PN-III-P4-ID-PCE-2020-0707, within PNCDI III.

Note:

1. Pentru o analiză sintetică a acestei problematici pe cazul RDG, care face vădite similitudinile cu evoluțiile din RSR, vezi de pildă W. Henckmann, G. Schandera (ed.), *Ästhetische Theorie in der DDR 1949 bis 1990: Beiträge zu ihrer Geschichte* (Berlin: Berliner Wissenschaftsverlag, 2001).
2. De altfel, vezi cum descrie peisajul Alex Cistelean în articolul lui din acest număr. Pentru el, „filozofia marxistă – configurația ei internă, obiectul și mizele ei – s-au aflat într-o continuă schimbare, care reflectă desigur schimbările contextului social-politic imediat, dar trasează totodată și o direcție de evoluție destul de unitară de-a lungul deceniilor; iar această direcție de evoluție generală, contrar celei de-a doua asumptii, a fidelității filozofiei din România comunistă cu spiritul, măcar, al filozofiei lui Marx și Engels, este una de continuă îndepărtare de principiile constitutive ale acesteia din urmă, îndepărtare care merge până la opoziție sau răsturnare”. Vezi Alex Cistelean, „Materialism dialectic și istoric în comunismul românesc (I)”, *Transilvania*, nr. 11-12 (2021).
3. ***: „Sarcini actuale în domeniul filozofiei”, *Cercetări filozofice* III, nr. 1 (1956): 14.
4. Vezi în acest sens și Y. Karpova, *Comradely Objects. Design and Material Culture in Soviet Russia, 1960s-80s*. Manchester: Manchester University Press, 2020), 24-64.
5. A. Băleanu, „Despre caracterul obiectiv al legilor artei”, *Cercetări filozofice* I, nr. 2 (1954): 149.
6. Băleanu, „Despre caracterul obiectiv”, 173.
7. G. Lukács, „Kunst und objektive Wahrheit”, *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* II, nr. 1 (1954): 113-148.
8. Karl Marx, „Contribuții la critica economiei politice”, în Karl Marx, Friedrich Engels, *Opere*, vol. 13. (București: Editura politică, 1962), 3-175.
9. Vezi, pentru o analiză mai consistentă a fenomenului în Europa de Est, Adela Hîncu, Viktor Karády (eds.), *Social Sciences in the Other Europe since 1945* (Budapesta: Pasts Inc., Central European University, 2018).
10. Băleanu, „Despre caracterul obiectiv”, 150.
11. Vezi, de exemplu, cum discută în acest număr despre „acomodarea” structuralismului Ștefan Baghiu, propunând aceeași variantă pentru acceptarea curentului în mijlocul național comunismului, căci ne aflăm „în zona criticii de pe baze marxiste a structuralismului”, care „începe să fie practică mai ales prin introducerea unor eseuri ample care au și funcția de a populariza sau de a problematiza variante extrem de atomizate ale gândirii structuraliste vestice”. Ștefan Baghiu, „Structuralismul în revistele de filozofie din România comunistă: respingere și acomodare (1954-1967)”, *Transilvania*, nr. 11-12 (2021).
12. M. Cernea, „Pentru o interpretare materialist-dialectică a elementului subiectiv în artă”, *Cercetări filozofice* V, nr. 5 (1958): 169-175.
13. G. Smeu, „Despre veridicitate ca element fundamental în arta autentică”, *Cercetări filozofice* VI, nr. 6 (1959): 109-129.
14. Breazu 1958
15. Vezi de exemplu M. Breazu, „Despre obiectivitatea valorii estetice”, *Cercetări filozofice* V, nr. 6 (1958): 29-48.
16. G. Smeu, „Cu privire la interpretarea frumosului și a emoției artistice în opera literară”, *Cercetări filozofice* III, nr. 6 (1956): 26-27.
17. L. Grünberg, I. Pascadi, „Formarea idealului estetic socialist”, *Cercetări filozofice* IX, nr. 3 (1962): 623.
18. Ibid.
19. Ibid., 624.
20. Ibid.
21. Ibid.
22. G. Smeu, „Caracterul estetic al frumosului realității”, *Cercetări filozofice* V, nr. 1 (1958): 130-131.
23. Vezi în acest sens Karpova, *Comradely Objects* sau E. Rubin, *Synthetic Socialism: Plastics and Dictatorship in the German Democratic Republic* (Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 2009).
24. Pentru o prezentare consistentă a domeniului, vezi Y. Saito, *Aesthetics of the Familiar: Everyday Life and World-Making*. (Oxford: Oxford University Press, 2017), 9-68.
25. Vezi A. Berleant, „Ideas for a Social Aesthetic”, în *The Aesthetics of Everyday Life*, eds. A. Light, J.M. Smith (New York: Columbia University Press, 2005), 23-38.
26. M. Kagan, *Vorlesungen zur marxistisch-leninistischen Ästhetik* (Berlin: Dietz, 1971).
27. W.F. Haug, *Kritik der Warenästhetik* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009), 178.
28. M. Breazu, A. Moisescu (ed.), *Estetica vieții cotidiene* (București: Editura științifică, 1966), 103.
29. Ibid., 103.
30. Ibid., 104.
31. Ibid., 138-139.
32. Ibid., 105.
33. Ibid., 142.
34. Vezi, de pildă, teoria politică a designului elaborată în Friedrich Von Borries, *Weltentwerfen. Eine politische Designtheorie* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2016), dar și expoziție sa organizată la Pinakothek der Moderne din München: *Politics of Design, Design of Politics*: <https://www.pinakothek-der-moderne.de/en/exhibitions/friedrich-von-borries-politics-of-design-design-of-politics/>.
35. Breazu și Moisescu *Estetica vieții cotidiene*, 395.
36. Ibid., 389.
37. Ibid., 370.



38. Ibid., 390.

39. Walter Benjamin, *Opera de artă în epoca reproductibilității sale tehnice*, traducere de Christian Ferencz-Flatz (Cluj-Napoca: Tact, 2014), 60.

Bibliography:

- ***. "Sarcini actuale în domeniul filozofiei" [Nowadays Tasks in the Domain of Philosophy]. *Cercetări filozofice* III, no. 1 (1956): 7-16.
- Băleanu, A. "Despre caracterul obiectiv al legilor artei" [On the Objective Character of Laws of Art]. *Cercetări filozofice* I, no. 2 (1954): 149-173.
- Baghiu, Ștefan. "Structuralismul în revistele de filozofie din România comunistă: respingere și acomodare (1954-1967)" [Structuralism in the Philosophy Journals in Communist Romania: Rejection and Accommodation (1954-1967)]. *Transilvania*, no. 11-12 (2021).
- Benjamin, W. *Opera de artă în epoca reproductibilității sale tehnice* [The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction] translated by Christian Ferencz-Flatz. Cluj-Napoca: Tact, 2014.
- Berleant, A. "Ideas for a Social Aesthetic." In *The Aesthetics of Everyday Life*, edited by A. Light and J.M. Smith, 23-38. New York: Columbia University Press, 2005.
- Breazu, M. "Locul și rolul artei în societate" [The Place and Role for Art in Society]. *Cercetări filozofice* III, no. 1 (1956): 75-96.
- Breazu, M. "Despre obiectivitatea valorii estetice" [On the Objectivity of Aesthetic Value]. *Cercetări filozofice* V, no. 6 (1958): 29-48.
- Breazu, M. "Stil și ornament – categorii ale esteticii vieții cotidiene" [Style and Ornament – Categories of Everyday Life Aesthetics]. *Cercetări filozofice* X, no. 6 (1963): 1361-1382.
- Breazu, M. "Specificitatea esteticului vieții cotidiene" [The Specific of Everyday Life Aesthetics]. *Revista de filozofie* I, no. 1 (1964): 35-44.
- Breazu, M., and A. Moisescu, eds. *Estetica vieții cotidiene* [The Everyday Life Aesthetics]. Bucharest: Editura științifică, 1966.
- Cerneia, M.: „Pentru o interpretare materialist-dialectică a elementului subiectiv în artă”, în: *Cercetări filozofice* V/5, 1958, p. 169-175.
- Cistelecan, Alex. "Materialism dialectic și istoric în comunismul românesc (I)." *Transilvania*, no. 11-12 (2021).
- Grünberg, L. și Pascadi, I.: „Formarea idealului estetic socialist”, în: *Cercetări filozofice* IX/3, 1962, p. 623-638.
- Haug, W. F. *Kritik der Warenästhetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009.
- Henckmann, W., and G. Schandera, eds. *Ästhetische Theorie in der DDR 1949 bis 1990: Beiträge zu ihrer Geschichte*. Berlin: Berliner Wissenschaftsverlag, 2001.
- Hîncu, Adela, and Viktor Karády, eds. *Social Sciences in the "Other" Europe since 1945*. Budapest: Pasts Inc., Central European University, 2018.
- Kagan, M. *Vorlesungen zur marxistisch-leninistischen Ästhetik*. Berlin: Dietz, 1971.
- Karpova, Y. *Comradely Objects. Design and Material Culture in Soviet Russia, 1960s-80s*. Manchester: Manchester University Press, 2020.
- Lukács, G. "Kunst und objektive Wahrheit." *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* II, no. 1 (1954): 113-148.
- Marx, K. "Contribuții la critica economiei politice" [Contributions to the Critique of Political Economy]. In Karl Marx, Friedrich Engels, *Opere* [Works] vol. 13, 3-175. Bucharest: Editura politică, 1962.
- Rubin, E. *Synthetic Socialism: Plastics and Dictatorship in the German Democratic Republic*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 2009.
- Saito, Y. *Aesthetics of the Familiar: Everyday Life and World-Making*. Oxford: Oxford University Press, 2017.
- Smeu, G. "Cu privire la interpretarea frumosului și a emoției artistice în opera literară" [In Respect to Interpreting the Beautiful and Artistic Emotion in Literary Works]. *Cercetări filozofice* III, no. 6 (1956): 19-38.
- Smeu, G. "Caracterul estetic al frumosului realității" [The Aesthetic Character of the Beauty of Reality]. *Cercetări filozofice* V, no. 1 (1958): 127-138.
- Smeu, G. "Despre veridicitate ca element fundamental în arta autentică" [On Veridic as Fundamental Element of Authentic Art]. *Cercetări filozofice* VI, no. 6 (1959): 109-129.
- Von Borries, Fr. *Weltentwerfen. Eine politische Designtheorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2016.