

ONTOLOGIA OPEREI DE ARTĂ

Mădălina Diaconu

TEXT

équivalences

2002

This edition is a revised reprint of the text published originally in:

Marin Diaconu (ed.)

MĂDĂLINA DIACONU

Ontologia operei de artă în lumina principiului identității

(Cover by Lukas Marcel Vosicky),

CRATER, Bucharest 2001 [ISBN 973-9029-63-9]

© 2001 MĂDĂLINA DIACONU (Vienna, Austria)

PRESENT EDITION:

© 2002 MĂDĂLINA DIACONU (Vienna, Austria) [TEXT]

© 2002 ADRIAN REZUȘ (Nijmegen, The Netherlands) [EDITION]

© 2002 ÉQUIVALENCES / ESSAIS (Nijmegen, The Netherlands)

TYPESET BY ROMANIAN \TeX © 1994–2001 ADRIAN REZUȘ
PRINTED IN THE NETHERLANDS – AUGUST 20, 2002

*Totul a fost deja spus,
dar, întrucît nimeni nu ascultă,
trebuie să o luăm mereu de la început.*
RÉMY DE GOURMONT

Cuvînt înainte

Într-o lume a multiplicității și a devenirii, a deschiderii și a interrelațiilor de tot felul, ce poate fi mai inactual decît să vorbești despre identitate? Și ce poate fi mai desuet decît să continui să folosești termenul de „operă“, zguduit de evoluția artei din ultimul secol? Teoreticienii care au proclamat dizolvarea conceptului de operă aveau în vedere în special practicile mișcărilor de avangardă, care au desființat, rînd pe rînd, unitatea materialului, prin practicarea colajului, apoi însuși substratul material, în manifestări de tipul *happening*; se adaugă dipariția unei raportări unitare la obiectul estetic, fie ea perceptivă (precum imposibilitatea stabilizării percepției în *Op art*) sau de interpretare (prin cultivarea voită a polisemiei ireductibile). Obiectul de artă a ajuns să fie compus tot mai mult din serii total divergente, cu neputință de a fi aduse într-un punct de fugă sau de a fi derivate dintr-un centru comun. După unii, aceasta ar reprezenta o manifestare tipică postmodernității, caracterizată ea însăși la modul general prin conceperea unei pluralități radicale.

Dintr-o altă perspectivă, revenirea în forță a naturii în artă (și) sub semnul mentalității ecologiste a dinamitat teza, de regulă rămasă necontestată în estetica posthegeliană, după care obiectul esteticii îl reprezintă arta și a proiectat o umbră de îndoială asupra identității artei în diferența sa față de natură. Încă din 1948 Martin Heidegger observa într-o scrisoare către Elisabeth Blochmann că „esența artei și a Poeziei (*Dichtung*) a devenit problematică“.¹ Ulterior, descurajați de imposibilitatea teoriei de a ține pasul cu transformările survenite în artă, esteticienii reuniți la un colocviu în 1980 au proclamat de-a dreptul „sfîrșitul disciplinei filosofice numite estetică“.²

Criza generală actuală a esteticii nu trebuie eludată prin invocarea caracterului mai mult sau mai puțin „excentric“ al experimentelor de avangardă, lăsate în urmă, de altfel, odată cu eșecul lor; dimpotrivă, considerăm că indigența teoriei estetice în asimilarea artei contemporane trebuie explicată prin chiar fundamentarea esteticii pe logica gîndirii metafizice. Fiindcă nu trebuie să uităm că estetica este o disciplină filosofică, și anume una constituită ca disciplină aparte odată cu marile sisteme metafizice moderne; mai mult, primele sale realizări

¹Apud Beda Allemann – „Heideggers Begriff der Kunst“. În: Edelgard Spaude (Hg.) – *Große Themen Martin Heideggers. Eine Einführung in sein Denken*. Rombach, Freiburg, 1990, p. 92.

²Willi Oelmüller – Introducere la *Kolloquium Kunst und Philosophie. Bd. 1. Ästhetische Erfahrung*. Ferdinand Schöningh, Paderborn, München ș.a., 1981, p. 12.

notabile au și fost integrate ca părți componente în sistemele filosofiei clasice germane. Încercările ulterioare de abandonare a speculativismului și de apropiere de o perspectivă descriptivă, empirică, pozitivistă, într-o estetică elaborată pornind „de jos“ și asociată cu metodele de cercetare științifică, nu au reprezentat o direcție atât de radicală pe cât se doreau, din moment ce nu au discutat valabilitatea supozițiilor logicii tradiționale, pe care se sprijineau și ele. Așadar, oportunitatea menținerii tezelor esteticii – fie ea speculativă sau cu deschideri empirice – nu poate fi decisă decât după ce se analizează dacă tipul de logică aflat la baza ei este sau nu adecvat obiectului său. Altfel spus, estetica nu numai că nu poate fi separată de fundamentul ei filosofic, dar criza sa generală actuală ne *obligă* să luăm în considerare acest fundament. De-abia restabilirea legăturii cu originile poate oferi premisa reorientării viitoare a esteticii într-un sens mai profitabil pentru sine și pentru artele înseși.

Supozițiile logice sînt mereu prezente în subsidiarul teoriilor estetice, ceea ce nu înseamnă că această conexiune este și conștientizată și cu atât mai puțin tematizată. Analiza legăturii dintre estetică și logică ar trebui să se desfășoare în ambele sensuri: pe de o parte, după cum am menționat, în estetică, la fel ca în oricare altă ramură a filosofiei, acționează implicit principiile și schemele logice, dar pe de altă parte, esteticianul, ca și teoreticianul oricărui domeniu particular, trebuie să se întrebe dacă formele ce-i sînt puse la dispoziție de logică sînt valabile pentru specificul obiectului său. În caz contrar, actul său de probitate intelectuală s-ar cuveni preschimbat într-unul de „curaj“, de insurgență împotriva unei dictaturi necondiționate a logicului. Aparent, punerea problemei este lipsită de sens, din moment ce logica – o știm cu toții – stabilește regulile gândirii formale, fiind de aceea aplicabilă la orice conținut. Totuși, atîta timp cît nu vom ști cu precizie dacă mai înainte a fost logica sau ontologia (sau poate structura limbii, deci gramatica), avem dreptul să sperăm în disponibilitatea la dialog a logicii în raport cu particularitățile obiectului de studiu. Optăm, așadar, pentru o relație de intercondiționare între logică și ontologie, apoi între tipurile de logică și ontologiile regionale, relație în virtutea căreia nu vor fi aplicate în mod indistinct, uniform aceleași forme (logice) la conținuturi variate, ci vor exista scheme logice preferențiale în funcție de specificul ontic al obiectului.

Particularizarea acestor considerații la tema lucrării de față implică recunoașterea faptului că teoriile estetice depind direct de presuposiții ontologice și, prin medierea acestora, de anumite forme logice. În mod concret, criza conceptului de operă în teoria asupra artei contemporane (mai ales în artele plastice) se poate origina într-o interpretare determinată a identității și a principiului identității. Odată cu o „liberalizare“ a acestuia din urmă ar fi asigurată și o înțelegere mai largă a operei de artă, ceea ce ar permite menținerea conceptului de operă în estetică. Se vede că – departe de a fi o temă inactuală – identitatea ar trebui, dimpotrivă, considerată drept punctul de plecare al oricărei teorii estetice, iar principiul identității drept condiția *sine qua non* a posibilității și a necesității esteticii înseși. Interpretarea identității constituie, așadar, condiția de principiu a legitimării esteticii ca disciplină, deschizînd calea elaborării unei „logici a artei“. Ea ar completa modelul identității lucrului cu o identitate a procesului (ar fi, așadar, o logică a evenimentului), ar ieși din neutralitatea ju-

decății pentru a cuprinde și dimensiunea calitativă, axiologică – esențială în artă față de științele naturii – și ar înlocui indiferența prin diferență și orientare, monologismul subiectului logic prin dialogism și comunicare, substanțialismul prin relaționalism, particularul subsumat mecanic generalului printr-un „holomer“ activ și vectorial, iar exemplele prin exemplaritate.

Sperăm ca relevanța problemei identității pentru artele contemporane, pentru teoria estetică și pentru logică să fi justificat alegerea temei de față. Faptul că mai ales în ultimele două decenii s-au înmulțit discuțiile pe marginea identității și, legată de ea, a alterității nu este, fără îndoială, independent de stringența problemei identității personale (în psihologie, psihiatrie și psihanaliză) și comunitare (identitatea religioasă, politică, națională, fenomenul interculturalității etc.). Asistăm în mod evident la zdruncinarea conceptului tradițional al identității și la încercări de a-i da o nouă accepțiune, mai largă, operațională în noile contexte.³ Diferitele aspecte ale identității personale și colective ies însă din sfera de interes a lucrării noastre, care se limitează la abordarea identității în dimensiunea sa formală.

Ca atare, vor fi urmărite aici mai întâi principalele paradigme ale identității, așa cum au fost ele conturate în istoria filosofiei, în ordinea apariției lor, începând cu presocraticii și pînă la reformulările principiului identității în filosofia contemporană, în special în opera lui Heidegger, Lévinas și Noica. Identitatea se va dovedi în continuare indispensabilă pentru însăși întemeierea *de jure* a esteticii ca disciplină. Presuposițiile tacite ale identității operei de artă vizează faptul că, pînă de curînd, estetica a aplicat operei de artă modelul identitar al ființei eleate, caracterizat prin unitate, permanență și închidere. Acest model va fi corectat de teoreticienii „operei deschise“, care au mutat accentul pe deschidere și pe diversitatea sincronă și diacronă a receptărilor. Dar autonomia primului tip, al operei de artă ca lucru, și heteronomia celui de-al doilea, al operei ca semn polivalent, provin la rîndul lor din „identitatea sprijinită“ proprie unui strat ontologic și mai profund, al operei de artă văzute în specificitatea ei. Timpul natural-distrușător și cel istoric-împlinitor de la primele două niveluri sînt derivate dintr-o temporalitate originară, care constă, după cum se va vedea, din depășirea diferenței ontologice. Închiderea și deschiderea coexistă în modelul *aurei*; identitatea lucrului devine astfel o *identitate a procesului, izotopică și unilaterală, festivă, kairotică și rizomică*, o identitate a *darului*, triadică sau *dia-logică* și „*spiramentică*“ (de la lat. *spiramen*, v. cap. 4. 5). „Întruchipare“, opera de artă (și avem în vedere mai ales produsul artelor plastice) reprezintă *tetrada* lucrului, a activității, a locului și a modalității.

Toate modelele alternative propuse aici pentru identitatea operei de artă caracterizează o identitate deschisă, ce integrează temporalitatea, pluralitatea și relația. Identitatea operei de artă înseși este un tip de relație desprins, la rîndul său, dintr-o relație, mai precis, din tripla raportare la creator, la teoretician și la receptor. Aceste perechi configurează următorii izotopi distincți ai identității: *identificarea* (in-diferență) în cazul relației creator–operă; *identitatea*

³Ecouri ale acestei preocupări se fac simțite în artă: Bienala de la Veneția din 1995 a purtat în mod semnificativ titlul „Identitate și alteritate“.

statică (indiferență), ca atitudine a teoreticianului; și, respectiv, *conferirea de identitate* (diferență și deferență din partea receptorului). Am privilegiat aici, din punct de vedere teoretic, ultimul tip menționat. Experiența estetică mijlocește nu numai ajungerea la identitate a operei de artă, ci și dobândirea identității personale de către receptor. La aceasta concură întâlnirea, prin intermediul artei, cu alteritatea; ea se realizează ca lăsare a celuilalt să fie în alteritatea sa.⁴ Altfel spus, receptarea artistică angajează ceea ce am denumit dispozițiile fundamentale ale alterității (cum ar fi entuziasmul, uimirea sau admirația) și reclamă starea de *Gelassenheit*. Datorită fenomenului anamnezei estetice, recuperării „privirii adamice“ prin contactul cu arta, aceasta din urmă conține, mai ales astăzi, un potențial dezalienant, putând fi recunoscută ca modalitate de contrabalansare a tendințelor de derealizare și de cădere a individului în autism și într-un narcisism monologic în societatea tehnologică. Arta contemporană poate restitui simțul realului, al minunatului și al miraculosului, ca și disponibilitatea pentru dialog. Ea însăși este o „minune“, ceea ce îndreptățește, pe de o parte, relegarea esteticului de un etic mai larg înțeles și, pe de alta, propunerea unei estetici aporetice, ca propedeutică a teoriei estetice generale.

⁴Formula traduce în fapt conceptul heideggerian de *Gelassenheit*, înțeles ca *Sein-lassen des Anderen in seiner Andersheit*.

Capitolul 1

Paradigme ale identității în istoria filosofiei

Existența este mai plină de paradoxuri decât sîntem noi dispuși să recunoaștem. Iată, de pildă, problema identității: toate lucrările de filosofie se folosesc de ea și totuși în general există o reținere în a o tematiza. Aici totul este deja spus, nu mai rămîne nimic de adăugat și, în plus, ce altceva este identitatea – mai ales cea formală – decât o temă seacă și extrem de plicticoasă? Principiul identității îl acceptă toată lumea, iar în formularea sa clasică, $A = A$, îl critică aproape toți filosofil pentru sterilitatea sa; practic, pare să nu existe o *problemă* a identității formale, din moment ce valabilitatea sa este acceptată unanim. Atmosfera începe să se însuflețească de-abia cînd se aruncă în joc identitatea reală, fie a lucrului cu sine de-a lungul unui segment de timp determinat, fie a lucrurilor între ele. Atunci discuțiile se aprind pînă la a deveni palpitate; atunci își fac apariția adevărate probleme, paradoxuri și aporii.

Întreaga lucrare de față se constituie într-un fel de pariu cu limita, propunîndu-și să deștepte interesul acolo unde de obicei se trece în fugă, ca peste lucruri cunoscute de toți, și să elaboreze un discurs acolo unde ne împiedică tocmai aparenta simplitate desăvîrșită a temei. Căci ce poate fi mai elementar decât faptul de a fi identic cu sine și ce poate fi totodată mai indigest decât o discuție despre ce este cel mai simplu? Este aproape o contradicție să încerci să clarifici chestiunea identității fără a folosi, însă, chiar în același timp, identitatea și aproape un abuz să înlocuiești simplul prin complex, așa cum este constrîns să procedeze orice discurs despre identitate. În general, principiul identității și tema identității reprezintă prin însăși natura lor un punct de plecare sau de susținere a unei demonstrații, de genul unei axiome, iar nu o problemă de sine stătătoare.

O nouă dificultate în discutarea identității o generează faptul că – așa cum observa Dieter Henrich – „nu există în zilele noastre nici o publicație, nici măcar lexicoane, cu ajutorul cărora să fie posibil să dobîndești o viziune de ansamblu

asupra problematicii ramificate pe care o are de rezolvat o teorie a identității¹. Motivele sînt găsite de Henrich în diversitatea problemelor asociate cu tema identității, la care se adaugă folosirea polisemică a conceptului astăzi, cu deosebire în științele sociale. Încercînd să contureze o schiță pentru o posibilă monografie viitoare a identității, autorul amintit discută separat teoriile identității în istoria filosofiei, problema social-psihologică a identității și identitatea în logica formală; el analizează apoi aspecte semantice ale identității, corelația dintre identitate și predicție, identitate–persoană și încheie cu probleme ale identității în teoria artei.

Din punct de vedere social-psihologic, identitatea este echivalentă în general cu „autonomia“, cu „constanța“ sau „caracterul“ și este o însușire complexă, pe care persoanele o pot dobîndi de la o anumită vîrstă, dar la care pot, de asemenea, să nu ajungă niciodată sau pe care pot să nu o dețină în mod constant.² În filosofie, identitatea reprezintă – după același Dieter Henrich – un predicat ce exprimă unicitatea și individualitatea. Din acest punct de vedere, un lucru are o identitate deja din momentul în care este ceva individual, neavînd sens să spunem că accede la identitate sau că o pierde. Problema se prezintă însă mai complicat în filosofie, unde „poate fi doar anevoie cuprinsă cu privirea“; aici distingem între o abordare ontologică și una gnoseologică a identității. Prima își propune să răspundă la întrebarea ce înseamnă atunci cînd spunem că un lucru este același, fie sincron, fie diacronic, și subsumează identitatea personală drept un caz particular al identității. Cea de-a doua are în vedere atît faptul că orice enunț reprezintă afirmarea sau negarea unei identități între subiect și predicat, cît și realizarea individuării, modul cum se disting între ei membrii unei aceleiași clase. Concluzia lui Dieter Henrich este că în istoria filosofiei se constată pînă astăzi o concurență între teoria formală (logică și gnoseologică) a identității și problema identității personale (psihologice), relația dintre cele două aspecte rămînîndu-i necunoscută. În fine, o a treia perspectivă asupra identității este prezentă în logica formală. În logica clasică se pot deosebi două principii ale identității: unul este semantic, este cunoscut drept principiul caracterului determinat și exprimă cerința folosirii consecvente a sensului unui termen; celălalt, $A = A$, este totuna cu teza noncontradicției și a fost considerat de Fichte și de Schelling drept principiul formal suprem al gîndirii.

În continuare vom urmări principalele repere ale configurării identității în filosofie și în logică, lăsînd în afara interesului, după cum am mai spus, aspectele psiho-sociologice ale identității, deoarece le considerăm ca fiind derivate din problema identității personale, ea însăși un caz particular al identității cu sine a unui lucru. Pentru a nu mai complica și mai mult situația, vom proceda mai

¹Dieter Henrich – „«Identität» – Begriffe, Probleme, Grenzen“. În: Odo Marquard und Karlheinz Stierle (Hg.) – *Identität*, Wilhelm Fink, München, 1979, p. 133.

²Se fac trimiteri în acest sens la lucrări ale lui William James și George Herbert Mead, la psihanaliza freudiană și la psihologia eului (Erikson și Heinz Hartmann) etc. Spre exemplu, William James distinge între un „sine“ și un „sine social“, ultimul fiind constituit ca sumă a „recunoașterilor“ obținute de un individ de la ceilalți semenii. În concepția sa, partea cea mai durabilă și mai intimă a sinelui este alcătuită dintr-o serie de rezultate ale apropierei. Ulterior, G. H. Mead va încerca să identifice acel „sine intim“ cu sinele social, datorită originii sociale a sinelui spiritual (a persoanei).

întii la o trecere în revistă, după criteriul istoric, a principalelor poziții filosofice referitoare la identitate, după care, în capitolul următor, vom puncta câteva aspecte ale problemei din punctul de vedere al logicii formale.

Identitatea își face apariția ca temă de reflecție filosofică odată cu școala eleată, și anume prin XENOFAN, chiar dacă deocamdată doar în mod indirect. Ea este abordată aici pe două planuri: la nivelul ființei, considerată și divinitatea sau Unul, care e omogenă, identică cu sine și sferică, și în planul fizic al generării lucrurilor. De la început identitatea este asociată cu cauzalitatea, atunci când se consideră că: „[...] într-adevăr, ceva născut trebuie să se fi născut neapărat fie din ceva asemenea cu el, fie din ceva deosebit: amîndouă ipoteze imposibile, întrucît, din două lucruri asemenea, nu se vede pentru ce unul ar naște pe celălalt în loc să fie el cel născut (membrerele unei egalități avînd aceleași proprietăți și comportîndu-se identic în raporturile lor reciproce), iar un lucru deosebit nu se poate nici el naște din altul deosebit“.³ Generării îi corespunde în artă creația, dar dificultățile relației dintre artist și operă rămîn neschimbate: pot fi ei diferiți – fapt evident pentru simțul comun – și totuși aceiași? Cum se explică faptul că opera diferă de artist (nu punem aici problema omului, ci a *artistului*), fiind creată totuși de el? Ultima chestiune, deși valabilă pentru întreaga creație artistică, se ascute în cazul operelor literare sau muzicale, unde lipsește chiar și acea materie exterioară de la începutul celorlalte activități artistice.

La PARMENIDE identitatea revine în legătură cu predicția, din moment ce „[...] unic e ceea ce se spune despre fiecare lucru sub raportul naturii lui: bunăoară, în cazul oamenilor, omul“.⁴ Dat fiind faptul că orice aserțiune poate fi privită ca o identitate și cum enunțul ce afirmă esența individualului – cazul pus în discuție de Parmenide – realizează o punere în legătură între particular (S) și general (P), cum putem înțelege atunci că identitatea constatată între subiect și predicat nu angajează afirmarea asemănării de principiu dintre particular și general? După cum vom vedea, în cazul operelor de artă dificultatea sporește, întrucît de răspunsul la această întrebare depinde însăși legitimarea esteticii și a teoriei artei. Orice teorie formulează enunțuri generale despre lucruri individuale, când se știe că orice *individuum est ineffabile*. Mai mult însă, în sfera artei unicitatea indivizilor nu mai constituie o trăsătură peste care se poate trece cu vederea, ci una esențială, concurînd la crearea valorii estetice, prin intermediul originalității. Și nu numai atît: dacă despre toți oamenii este valabilă predicarea atributului umanității, ca esență a lor, putem spune oare același lucru despre *Hamlet*, *Cina cea de taină* și *Requiem*-ul lui Mozart, că au un predicat comun al esenței, și anume acela de a fi opere de artă? Funcționează și în sfera artei caracterul general al esenței sau, unicitatea fiind *esențială* pentru opera de artă *ca operă de artă* și nu ca simplu lucru, vom avea de-a face aici cu esențe individuale de genul legii individuale a lui Simmel? Iar în acest ultim caz nu s-ar ajunge oare la imposibilitatea subsumării operelor de artă sub un gen comun și, în ultimă instanță, la respingerea drept false a enunțurilor generale în sfera artei,

³Xenofan, A, fragm. 28. În: Adelina Piatkowski, Ion Banu (coord.) – *Filosofia greacă pînă la Platon*, vol. I, partea a doua, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1979, p. 180 sq.

⁴Parmenide, A, fragm. 28, în: *ibidem*, p. 222.

așadar la postularea imposibilității *de principiu* a unei teorii a artei? Conceptul însuși de operă de artă ar fi un termen vid tocmai datorită caracterului său general, singurele enunțuri admisibile fiind cele individuale, și anume tautologiile de genul: „*Hamlet e Hamlet*“ ori „Esența lui *Hamlet* de Shakespeare e aceea de a fi *Hamlet*“ sau, cel mult, de a fi o piesă „hamletiană“. Tautologiile însă – fapt unanim admis – sînt sterile sub raport cognitiv. Și apoi, după ce criteriu am ales *Hamlet*, *Cîna cea de taină* și *Requiem*-ul pentru a le pune aceeași întrebare, din moment ce ele nu există ca opere de artă, ci numai în individualitatea lor unică și inefabilă?

Dificultatea este enunțată aici doar în treacăt, urmînd a reveni asupra ei în capitoul următor. Deocamdată nu putem trece de Parmenide fără a menționa că la el se constituie un prim model încheiat al identității, cu urmări incalculabile chiar pentru tematizarea artei. După cum se știe, prăpastia eleată dintre inteligibil și sensibil se explică tocmai prin raportarea diferită la principiul identității: dacă ființa (inteligibilul) este „una, din pricina identității cu sine și pentru că nu suferă variații“, sensibilul implică dezordine, devenire și mișcare, deci o contracuzare a identității⁵. Celebra ființă parmenidiană este nenăscută, nepieritoare, întregă, neclintită și fără capăt: „[...] nici nu era, nici nu va fi, de vreme ce e acum laolaltă, una și neîntreruptă“⁶. Întîlnim aici o logică a disjuncției exclusive: „[...] trebuie neapărat <să credem> că este întru totul, ori că nu este“, „[...] hotărîrea (*krîsis*), în această privință stă în alternativa: este sau nu este“⁷. *Anánke* condamnă ființa la imobilitate sau – după greul Parmenide – „o ține bine“, „nemișcată în hotarele unor cumplite legături“⁸. Ființa nu este divizibilă, ci e „toată la fel“, „plină de ființă“ și „în întregime continuă“: „<în lăuntru-i> ființa se mărginește cu ființa (*eón gar eónti pelázei*)“⁹. *Pelázein* avea însă în limba greacă și sensul activ de „a (se) apropia“, „a avea legături cu...“. De aceea putem citi în ființa „aceeași în aceeași stare zăbovind, [care] zace în sine și astfel, neclintită, rămîne locului“¹⁰ și paradigma desăvîrșirii; acea mărginire în interior cu sine poate apărea și ca o pașnică odihnă în sine, ca o apropiere (fără să se miște) de sine. Altfel spus, identitatea parmenidiană, absolută și abstractă, văzută de filosofi drept o înghețare și o rigidizare a vieții, se deschide spre înțelesul unei calde intimități cu sine. Or, să nu uităm că și opera de artă permite o apreciere similară, trimițînd aici anticipativ la pasajele din *Originea operei de artă* a lui Heidegger despre odihna în sine și despre liniștea operei.¹¹ „Lectura“ lui Parmenide accentuează constrîngerile ființei: „Amarnica Nevoie o ține în strînsoarea hotarului ce-o înconjoară din toate părțile, pentru că nu-i e îngăduit ca ființa să fie neisprăvită: astfel se face că nu-i lipsește nimic; căci de i-ar lipsi ceva, i-ar lipsi totul“¹². Aceasta se explică tocmai prin

⁵Parmenide, A, fragm. 34, *ibidem*, p. 223.

⁶Parmenide, B, fragm. 8, *ibidem*, p. 235.

⁷*Ibidem*.

⁸*Ibidem*.

⁹*Ibidem*, p. 236.

¹⁰*Ibidem*.

¹¹Martin Heidegger – „Originea operei de artă“, în: idem – *Originea operei de artă*, Ed. Univers, București, 1982, p. 62 sq.

¹²Parmenide, *op. cit.*, p. 235.

sugestia că limitele îi sînt *date* sau *puse* din exterior. După cum a arătat însă Noica și după cum pare mai firesc pentru mentalitatea grecească, limita poate veni și dinăuntru, ca o împlinire, ceea ce transformă săvîrșirea în desăvîrșire, iar limita în împlinire.¹³

O ultimă observație se impune în legătură cu Parmenide. Clement Alexandrinul face referire la identitatea afirmată de acesta între ființă și gândire în termenii: „punea laolaltă ființa și gândul”.¹⁴ Așadar, identitatea apare ca un act de unire, de „punere laolaltă” sau de punere în relație, ceea ce evidențiază dintr-odată corelația dintre identitate și unitate, ca și prezența subiectului gânditor în actul de stabilire a identității. Și atunci se naște întrebarea: este identitatea un fapt real sau numai o relație stabilită de subiect, un fel de ficțiune utilă, poate chiar indispensabilă gândirii? Răspunsurile diferă în istoria filosofiei: dacă pentru Aristotel identitatea gândită corespunde unei situații reale, empirismul englez modern va aduce în prim-plan, odată cu Locke, subiectul ce operează identificarea sau sinteza, pentru ca în secolul al XVIII-lea să se conchidă că identitatea nu reprezintă decît o ficțiune generată de propensiunea minții noastre de a concepe un obiect nemodificat într-o anumită perioadă de timp (Hume) sau care se datorează lipsei de finețe a simțurilor noastre (negarea de către Leibniz a identității indiscernabililor). În orice caz, amintita formulare parmenidiană a ideii de identitate prezintă identitatea drept sinteză, deci relație, și anume ca relație exterioară, posterioară relatorilor¹⁵. Și această trăsătură își va pune amprenta asupra conceperii identității în sfera artei, odată cu susținerea unui primat al substanțelor față de relații.

Ultimul eleat, MELISSOS DIN SAMOS, reafirmă, la rîndul său, identitatea cu sine a ființei, adică – sincron – omogenitatea și – diacronic – imuabilitatea ei. Ființa este unică, pură și neamestecată, „teafără și nevătămată”, imobilă, dar, spre deosebire de ființa xenofantică, este nemărginită. Afirmarea identității exclude predicția devenirii: „Într-adevăr, de se preface în altceva (*heteroiousthai*), urmează neapărat că ființa nu mai e una și aceeași”.¹⁶ De asemenea, lipsa „suferinței” se datorează din nou completitudinii ființei.

Paradigma HERACLITICĂ alege devenirea în locul identității, arătînd că: „[...] nu ne putem scufunda de două ori în același rîu și nici atinge de două ori

¹³Constantin Noica – *Cuvînt împreună despre rostirea românească*, Ed. Eminescu, București, 1987, p. 289 sq.

¹⁴Parmenide, B, fragm. 3, *op. cit.*, p. 232. Locuțiunea „a pune laolaltă” este folosită pentru „a identifica” și în traducerea fragmentului 6 din partea B.

¹⁵Avem în vedere aici clasificarea relațiilor de către Julius Jakob Schaaf în relații exterioare, interioare și transcendentale. Prima formă concepe relația pornind de la purtătorii ei, drept „reunirea, respectiv separarea lor doar ulterioară”. În cea de-a doua categorie intră acele *Beziehungen* care sînt constituite în funcție de relația însăși (*Relation*), văzută drept „ceea ce precede, aprioricul care își produce din sine însuși purtătorii și argumentele”. În fine, abia relația transcendentă reprezintă în concepția lui Schaaf relația autentică, întrucît în ea unitatea și deosebirea relatorilor, unilateralizate în tipurile menționate anterior, dobîndesc o importanță egală. (J. J. Schaaf – „Das Sein Heideggers als Beziehung”, în: *Perspektiven der Philosophie. Neues Jahrbuch*, Bd. 9, 1983, p. 36)

¹⁶Melissos, B, fragm. 7, în: *Filosofia greacă pînă la Platon*, vol. I, partea a doua, ed. cit., p. 302.

substanța pieritoare într-o stare identică <cu sine însăși>.¹⁷ Se anticipează astfel logica dialectică a lui „și . . . și“ în locul celei parmenidiene a lui „sau . . . sau“: „Coborîm și nu coborîm în aceleași ape curgătoare, sîntem și nu sîntem“.¹⁸ Mai interesant decît aceste locuri comune cu privire la Heraclit ni se pare a fi însă citatul preluat de Porphyrios și tradus drept: „Tot unul (*xynón*) este începutul și sfîrșitul unei circumferințe“.¹⁹ Or *xynós* este varianta poetică ionică pentru *koinós* („comun“), trimițînd din nou la ideea identității ca sinteză, întrucît *xyn* provine din *syn* („cu“), iar *xynón* este forma participială a verbului *xýno*, care înseamnă, printre altele, tocmai „a reuni“ și „a pune în comun“. Și mai important pentru desfășurarea cercetării noastre asupra identității este fragm. B 106 din Plutarh, după care „[. . .] fiecare zi este la fel cu toate celelalte“.²⁰ Este evident în acest pasaj că Heraclit nu renunță la orice fel de identitate odată cu acceptarea devenirii, ci că – în afară de relativizarea identității lucrurilor – descoperă un nou tip de identitate, pe care-l vom trata mai în amănunțime cînd vom discuta identitatea procesului. Că este vorba aici de un alt fel de identitate, nu mai necesită nici o argumentare, căci a compara o zi cu alta și, mai mult, a afirma identitatea lor constituie o situație diferită atît de compararea a două lucruri aparținînd aceluiași gen, cît și de compararea aceluiași lucru în două momente temporale diferite. Între identitatea cu sine și identitatea cu altul iată că *tertium datur*: identitatea holomerică sau izotopică.

Problema identității revine, de această dată din perspectiva teoriei cunoașterii, la SOCRATE, și anume sub forma definițiilor, ca judecăți ce corelează individualul cu generalul propriu (cu ideea adecvată). Vom sări la PLATON peste parmenidismul lumii ideilor, pentru a trece la dialogurile logice, care marchează, după Hegel, începutul dialecticii speculative, deci a unui tip de gîndire ce operează cu unitatea contrariilor. Două dialoguri tîrzii sînt relevante pentru noua treaptă atinsă în teoretizarea identității: *Parmenide* și *Sofistul*. Exercițiu formal de dialectică, *Parmenide* reamintește distincția dintre contrarii la nivelul ideilor, chiar dacă unul și același lucru participă la idei contrare.²¹ Principiul identității apare mai întîi ca principiu al noncontradicției: „Dacă s-ar susține că cele în sine asemenea sînt neasemenea sau, tot așa, că cele neasemenea sînt asemenea, atunci afirmația aceasta ar fi, cred eu, cu adevărat surprinzătoare.“²² La fel, identitatea și diferența apar drept participare la asemănare, respectiv la neasemănare. Totuși, atunci cînd se discută consecințele privind esența și existența ipotezelor despre Unu, identitatea și asemănarea, ca și egalitatea sînt menționate distinct. De pildă, se spune că dacă Unul este unu, acestuia i se întîmplă lucruri diferite

¹⁷Heraclit, B, fragm. 91, în: *ibidem*, p. 362.

¹⁸Heraclit, B, fragm. 49, *ibidem*, p. 356.

¹⁹Heraclit, B, fragm. 103, *ibidem*, p. 363.

²⁰*Ibidem*, p. 364.

²¹„Prin urmare, cînd un ins va purcede să arate că unele și aceleași lucruri, de felul pietrelor, lemnelor sau al altora, sînt și plurale și unu, vom spune că insul le arată pe acestea ca plurale și ca unu, dar nu că-l înfățișează ca plural pe Unul însuși sau că înfățișează însăși pluralitatea ca Unu.“ (*Parmenide*, 129 d, în: Platon – *Opere*, vol. VI, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1989, trad. Sorin Vieru). Similar, *Phaidon*, 102 b – 103 c, în: *Opere*, vol. IV, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1983 (trad. Petru Creția).

²²Platon – *Parmenide*, 129 b.

în legătură cu esența sa: el nu are identitate, nici diferență cu sine sau cu altceva, nici asemănare ori neasemănare, nici egalitate sau inegalitate în ce privește mărimea; el nu cunoaște nici temporalitatea, nici ființa și n-are nici măcar un nume. Pe scurt, dacă Unul este unu, el nu poate avea nici existență, nici esență, deci nici un fel de identitate ontologică. Particularizînd criteriul identității, Unul nu are identitate și nici diferență, nici cu sine, nici în raport cu altceva, fiindcă – fiind unu – nu poate fi identic cu altceva, iar fiind numai unu, nu poate fi identic nici chiar cu sine, din moment ce a fi identic înseamnă altceva decît a fi unu. Iată așadar că identicul și faptul de a fi unu nu sînt sinonime și, ca atare, este „vădit că ceea ce constituie însăși natura Unului nu constituie și natura identicului”²³. Jocul discursiv al personajului Parmenide cade în sofisme, de genul că a fi identic cu ceva nu înseamnă și a fi una cu el, fiindcă atunci cînd ceva devine identic cu altceva, el nu devine și unu, ci, „devenind identic cu pluralitatea, trebuie să devină plural, iar nu unu”.²⁴ Iar în ce privește construcția teoretică a lui Platon, desfășurarea jocului din *Parmenide* îl constrînge la inconsecvențe cu sine, dacă avem în vedere, de pildă, folosirea sinonimă a termenilor de „identic” și de „unu” în *Sofistul* (255 b–c). Identitatea revine și în discutarea consecințelor celorlalte ipoteze: dacă Unul este, el este identic cu sine și diferit de sine, identic cu celelalte și diferit de ele. Nu mai insistăm aici nici asupra demonstrării acestei teze, nici asupra expunerii celorlalte ipoteze și a consecințelor lor în problema identității, din cauza irelevanței acestui joc formal pentru ontologia artei.

Nu ne servește în acest sens prea mult nici sistemul categorial din *Sofistul*. Aici identității și diferenței le sînt atribuite un caracter derivat, fără a putea fi totuși reduse la celelalte trei genuri supreme: ființa, mișcarea și repaosul. Mai degrabă este profitabilă sugestia denumirii relației dintre genuri drept „îmbinare”, „împărtășire” sau „armonizare”. Înlocuirea copulei „este” prin „are parte de” rezolvă unele dificultăți de principiu ale judecării, mai ales în judecățile care pun laolaltă un particular și un general, întrucît participarea atenuează strictetea identității²⁵.

Ca o concluzie, problema identității se pune la Platon la început în legătură cu căutarea ideii lucrurilor denumite la fel (deci a esenței) și cu formularea definițiilor; în cea de-a doua perioadă, a elaborării „sistemului”, identitatea apare în caracterizarea lumii ideilor, ca univers al unor ființe parmenidiene multiple, pentru ca în ultima perioadă identitatea să fie ridicată la rangul unuia din cele cinci genuri supreme (la care se va adăuga, pornind de la alteritate, neființa, ce le străbate pe toate). Tabloul nu excelează, desigur, prin claritate. Alexandru Surdu întreprinde o sistematizare a fenomenului prin distingerea în filosofia platonice a trei planuri: antitetic, dialectic și speculativ; dacă antiteticul implică „încălcarea legii identității și a noncontradicției în domeniul lucrurilor sensibile”, dialecticul presupune „respectarea legii identității și noncontradicției în

²³ *Ibidem*, 139 d.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Este adevărat totodată că – după cum arăta Alexandru Surdu în *Introducerea la dialogurile logice platonice* – în *Parmenide* relația (de comunitate, de amestec sau de participare) se stabilește între idei, iar nu între lucrurile sensibile și idei ori între copie și model, din moment ce toate ideile sînt în sine (în: Platon – *Opere*, vol. VI, ed. cit., p. 42 sq.).

cadrul gândirii și vorbirii“, iar speculativul, „încălcarea legii identității în domeniul genurilor supreme“.²⁶

O poziție interesantă în universul filosofiei grecești o constituie respingerea valabilității judecăților non-tautologice de către întemeietorul școlii cinice, ANTISTENE DIN ATENA. La el se referă, fără să-l numească, Platon în *Sofistul*, când amintește „întâmpinarea că e cu neputință atât ca mai multe lucruri să fie una cât și una mai multe, el distrându-se să nu admită că se poate spune despre om cum că e bun, ci doar bun despre bun și om despre om“²⁷. Ulterior, Aristotel îl scoate din anonimatul în care-l lăsase Platon pe contemporanul său și, deși recunoaște justificarea parțială a obiecției lui Antistene, sfârșește totuși prin a o critica: „[...] într-un anumit sens, despre fiecare lucru în parte nu există decât o singură propoziție ce exprimă esența permanentă a acelui lucru“ (la fel cum susținea Parmenide), însă teoria cirenaicului, după care nu am avea voie să-i adăugăm unui lucru decât propria sa noțiune, păcătuiește prin simplitate și conduce la concluzii inacceptabile, cum ar fi imposibilitatea contradicției și adevărul oricărei propoziții formulabile.²⁸ Stagiritul apără și legitimitatea judecăților în care lucrul este combinat cu un atribut al său, „care sînt oarecum identice“.²⁹ Numele lui Antistene reapare în *Metafizica* în cartea *H* (3, 1043 b), unde este menționată ideea acestuia că un lucru (o substanță compusă) nu poate fi definit ca atare, ci numai printr-o perifrază, printr-o împletire (de pildă om = animal + biped); în ce privește părțile, ele fiind simple, nu pot fi definite nici măcar printr-o perifrază.³⁰

Acest intermezzo quasi-comic din istoria tematizării identității, comparabil cu jongleriile sofistice, deși formula în fond o obiecție cât se poate de serioasă, ia sfârșit odată cu teoria aristotelică, pe care o apreciem drept cel de-al doilea mare moment, după Parmenide, în configurarea problemei. ARISTOTEL este primul care stabilește existența mai multor tipuri de identitate, fie patru în *Metafizica* (Δ , 6, 1016 b – 1017 a) – identitatea numerică, după specie, după gen și prin analogie –, fie trei în *Organon* (*Top.*, I, 7, 103 a) – numerică, după specie și după gen. Iată, de pildă, ce afirmă în *Metafizica*: „Sînt unul după număr lucrurile a căror materie este una; după specie, acelea care se cuprind în una și aceeași definiție; după gen, acelea despre care se afirmă aceleași categorii, iar după analogie toate lucrurile care se au unul față de altul cum se are cel de-al treilea față de-al patrulea.“³¹ Aceste tipuri de identitate reprezintă tot atîtea feluri de unitate și se ordonează într-o ierarhie, în care identitatea numerică, cea mai „tare“, le implică pe celelalte trei, în timp ce reciproca nu este valabilă. Identitatea numerică este asociată și cu ceea ce numim astăzi sinonimie, fiindcă „este sub raport numeric identic ceea ce are mai multe nume, dar este numai un lucru, de exemplu haină și manta“³². La Aristotel însă, sinonimia pare să aibă

²⁶ *Op. cit.*, p. 22 sq.

²⁷ Platon – *Sofistul*, 251 b, în: *Opere*, vol VI.

²⁸ Aristotel – *Metafizica*, Δ , 29, 1024 b, Ed. Academiei, București, 1965.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ V. nota 45 a lui Dan Bădărău la *Metafizica*, ed. cit., p. 273.

³¹ *Metafizica*, Δ , 6, 1016 b.

³² Idem – *Topica*, I, 7, 103 a, în: *Organon IV. Topica. Respingerile sofistice*, Ed. Științifică,

un sens puțin mai larg decât cel obișnuit, din moment ce implică o comunitate de nume și una a „noțiunii corespunzătoare numelui“. Aceasta face, de pildă, ca omul și boul să fie considerați termeni sinonimi în calitatea lor comună de animale³³, deși – după cum observă Mircea Florian în nota corespunzătoare – avem de-a face aici numai cu o identitate de gen, nu și cu una de specie. Tot el constatare că identitatea acoperea la Aristotel un spectru mult mai larg decât în terminologia modernă, unde a dispărut folosirea termenului pentru comunitatea de specie, de gen și prin analogie.³⁴

De altfel, și pentru Aristotel „identice în sensul principal este unul sub raport numeric“ (*Top.*, VII, 1, 151 b). Iar identitatea numerică are trei sensuri (specii) după criteriul „intensității“: cea mai puternică este *identitatea definiției* sau a *esenței* (ex. : haină = manta; animal care merge pe două picioare = om) și *identitatea pe baza unui accident* (a fi așezat / a fi muzical = Socrate; *Top.*, I, 7, 103 a). În primul caz avem o identitate între *definiendum* și *definiens*³⁵, ceea ce determină convertibilitatea lor. De asemenea, întrucât „definiția este o vorbire ce exprimă esența“ (*Top.*, VII, 5, 154 a) și cum esența unui lucru este unică, nu poate exista decât o singură definiție pentru un lucru, ca și pentru două sau mai multe lucruri identice (*Top.*, VI, 14, 151 b). Reversul este și el adevărat: lucrurile non-identice nu pot avea o aceeași definiție. Identitatea (numerică) atrage după sine o serie de proprietăți, cum ar fi: „opușii identicilor sînt și ei identici“ (*Top.*, VI, 7, 146 a); termenii derivați de la termeni identici sînt, la rîndul lor, identici (*Top.*, VII, 1, 152 a); identitatea generării și a distrugerii lucrurilor identice, ca și a agenților ce le pot influența; variația proporțională și tranzitivitatea. În ce privește identitatea numerică a lucrului cu sine, se pune problema dacă esența este identică sau nu cu lucrul (*Metaf.*, Z, 6). Răspunsul lui Aristotel este afirmativ: numai mental, în procesul cunoașterii, separăm lucrul și esența lui; în realitate, ele formează o unitate. Altfel spus, substanța și esența sînt identice și la fel sînt și definițiile lor.

De altfel, identitatea după specie și cea după gen constituie însăși condiția de posibilitate a cunoașterii în genere, ca *epistème*, întrucît se știe – după lecția învățată de la Socrate – că nu există altă știință decât a generalului și că „nu poate exista nici demonstrație, nici definiție pentru lucrurile sensibile individuale“ (*Metaf.*, Z, 15, 1040 a). „Orice lucru – scrie Aristotel – poate fi cunoscut numai întrucît are o unitate, e identic cu sine însuși și are un caracter de generalitate.“ (*Metaf.*, B, 4, 999 a). Altfel spus, atît identitatea de număr (ca expresie a unei relative stabilități a lucrurilor), cît și cea generică (garantînd posibilitatea subsumării lucrurilor sub concepte) sînt indispensabile pentru constituirea științei. Iar aceasta din urmă se ocupă cu studierea anumitor contrarii, cu „cercetarea Aceluiași și a Deosebitului, a Asemănării și a Neasemănării, a Identității și Contrarietății“ (*Metaf.*, B, 1, 995 b).

Iată, așadar, că tabloul aristotelic oferă nu numai lămuriri asupra sensuri-

București, 1963.

³³Idem – *Categoriile*, 1, 1 a, în: *Organon I. Categoriile. Despre interpretare*, Ed. Științifică, București, 1957.

³⁴Mircea Florian, în *Topica*, ed. cit., p. 16.

³⁵„[...] conținutul definiției este identic cu lucrul însuși“ (*ibidem*, VI, 7, 146 a).

lor identității, ci și îmbogățiri terminologice. Dacă este evident și pentru simțul comun că identitatea, asemănarea și egalitatea, pe de o parte, alteritatea, deosebirea și contrarietatea, pe de altă parte, se grupează în două serii opuse – prima derivată din Unul, cea de-a doua, din Pluralitate³⁶, nu se impune de la început cu tot atîta claritate care sînt relațiile dintre termenii fiecărui grup. Aristotel vine și aici cu precizări, arătînd mai întîi că atît identitatea, cît și asemănarea și egalitatea sînt specii ale Ființei sau Unului, dar că în timp ce identicul este Unul după substanță, asemănătorul este Unul după calitate, iar egalul, acela a cărui cantitate este una.³⁷ Identitatea se clasifică în identitatea după accident (ca de pildă între „alb“ și „cult“, ca accidente ale unui aceluiași subiect Socrate) și în identitatea în sine, cu cele patru specii ale sale: după materie, număr, specie și gen³⁸. Mai departe, asemănarea este descrisă vag ca relație între lucruri care „au, din toate punctele de vedere, aceleași atribute“ și care „prezintă mai mult asemănări decît deosebiri“ [sic!]. Ele au aceeași calitate sau sînt identice sub raportul forme³⁹. În ce privește seria opusă, în timp ce altul este altul nu datorită unui caracter propriu, ci prin simplul fapt al existenței sale, ceea ce e deosebit de un lucru se deosebește de el prin ceva anume⁴⁰. Așadar, deosebirea reprezintă o specie a alterității, mai ales în condițiile în care termenul „deosebit“ se folosește și pentru lucrurile „ce conțin alteritatea chiar în însăși substanța lor“⁴¹. Ambele presupun totuși identicul și de aceea au cumva un caracter secundar în raport cu acesta. Spre exemplu, deosebirea nu este posibilă în afara unei identități mai generale a diferiților, întrucît „trebuie neapărat să existe un lucru identic în raport cu care se vădesc diferențele dintre două lucruri“⁴². De asemenea, deosebirea cunoaște mai multe grade, ajungînd pînă la contrarietate, ca „deosebire perfectă“⁴³.

Mai reținem din teoria aristotelică doar precizarea că identitatea, alteritatea și contrarietatea se schimbă în funcție de categoriile în care sînt înglobate, și anume fiindcă și Unul și Ființa sînt luate în mai multe sensuri, iar identitatea (din care derivă și alteritatea și contrarietatea) provine, la rîndul său, ca specie, din unitate sau ființă. Logica parmenidiană a lui „sau... sau“ este însă depășită; chiar dacă identitatea de gen rămîne o unitate complet închisă atît din punct de vedere fizic, cît și logic, genurile fiind incomunicabile și ireductibile, deja unitatea specifică se confundă, după Pierre Aubenque, cu mișcarea însăși prin care discursul generalizează și este, deci, o unitate deschisă. Identitatea parmenidiană se sparge mai întîi, asemenea lumii ideilor platoniciene, într-o serie de unități închise ermetic⁴⁴. Apoi, identitatea (de specie) își asociază mișcarea. În

³⁶ *Ibidem*, I, 3, 1054 a.

³⁷ *Ibidem*, Γ, 2, 1004 a; Δ, 15, 1021 a.

³⁸ *Ibidem*, Δ, 9, 1017 b – 1018 a. Se observă aici menționarea distinctă a identității după materie și după număr, ca și „uitarea“ identității prin analogie. Aceasta nu reprezintă, de altfel, singura inconsecvență aristotelică în abordarea problemei.

³⁹ *Metafizica*, I, 3, 1054 b.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Metafizica*, Δ, 9, 1018 a.

⁴² *Ibidem*, I, 3, 1054 b.

⁴³ *Ibidem*, I, 4, 1055 a.

⁴⁴ Aici situația este totuși incertă, și anume, după Aubenque, tocmai datorită ezitărilor lui

fine, identitatea, ca specie a unității, nu este numai opusă pluralității, ci – lucru aproape scandalos pentru mentalitatea grecească, ce a privilegiat în mod constant unitatea față de pluralitate și ființa în raport cu devenirea – identitatea însăși este precedată (logic) de pluralitate.⁴⁵ Unitatea nu este, din nou, altceva decât „punere laolaltă“, astfel încât, în mod paradoxal, identitatea însăși, iar nu numai experiența devenirii lucrurilor, sfărmă mirajul grecesc al unității și al unicității ființei parmenidiene, iar aceasta tocmai în virtutea conceperii relației drept exterioară, adică a afirmării antecedentei relaterelor în raport cu stabilirea (de către subiect) a relației.

În perioada următoare nu se aduc elemente noi în conceperea identității. Ființa parmenidiană și ideea platonicească renasc la DIONISIE PSEUDO-AREOPAGITUL în caracterizarea divinității: „[...] veșnică și neschimbătoare; rămâne în sine întocmai cum este întotdeauna; prezentă deopotrivă în toate; este așezată întocmai cum este în sine, statornică și neatinsă, în limitele cele mai frumoase ale identității sale supranaturale; e neschimbătoare, fixă, neclintită, invariabilă, neamestecată, imaterială, infinit de simplă, fără trebuinți, fără creștere, fără micșorare, nenăscută [...] și este desăvârșită în sine, identică cu sine însăși și definită de ea însăși într-un chip unic și identic ce face să strălucească identitatea din ea asupra tuturor celor în stare să participe la ea [...]”; ea cuprinde de mai înainte în sine, în mod identic, cele contrare, potrivit cu cauza unică și una, care-i mai presus de întreaga identitate.⁴⁶ Aflat mai presus de orice identitate, ca de orice atribut sau nume, Dumnezeu „rămâne totuși în sine și-n identitatea sa proprie fără a ieși din ea, stînd pe loc [...] și dîndu-se [...] în cei ce se îndreaptă spre el“⁴⁷. El dăruiește identitatea, asemenea unui centru fix veșnic identic cu sine și care conferă identitate celor ce vin spre el. Astfel, alături de identitatea statică a unicității divine (Dumnezeu care „e mai presus de toate, întrucît e același, nu se aseamănă cu nimic“), se configurează modelul unei identități dinamice, orientate, obținute întotdeauna parțial, „prin imitarea [...]”

Aristotel în considerarea ființei drept omonimă sau sinonimă. Se știe că ființa are la Aristotel tot atâtea semnificații cîte categorii sînt, dar nu se știe dacă folosirea aceleiași copule, „este“, acoperă și o unitate de esență (cazul sinonimiei, în care ființa ar fi un gen suprem), sau dacă pluralitatea genurilor rămîne ireductibilă și radicală, ca în cazul omonimiei, unde un nume comun maschează multiplicitatea semnificațiilor. Aristotel – ne convinge Aubenque – înclină către ipoteza omonimiei, dar dacă semnificația ființei este în mod esențial multiplă, devine imposibil un discurs perfect coerent, adică univoc. Singura ieșire din aporie ar putea-o oferi luarea în considerație a referirilor aristotelice, în afară de *unitatea universalului*, la *unitatea de referință* (*tà prós hén*) și la *unitatea de serie* (*tà to hephexês* – *Metafizica*, Γ, 2, 1005), conform cărora cel ce cunoaște termenul de referință (*tò hén*) cunoaște prin aceasta tot ce se raportează la el (*tà prós hén legómena*) iar cel ce cunoaște primul termen al seriei cunoaște întreaga serie. Pornind de aici, cunoașterea ființei ca ființă s-ar putea constitui totuși ca știință universală în sensul de știință a sistemului sau a seriei (Pierre Aubenque – *Le problème de l'être chez Aristote. Essai sur la problématique aristotélicienne*. P. U. F., Paris, 1962, p. 242).

⁴⁵ „Identitatea este un fel de unitate, o unitate de existență a unei pluralități sau aceea care rezultă din considerarea mai multor lucruri ca unul, ca atunci cînd spunem că un lucru e identic cu sine, caz în care același lucru e socotit ca două lucruri“ (Aristotel – *Metafizica*, Δ, 9, 1018 a).

⁴⁶ Dionisie pseudo-Areopagitul – *Despre numele divine*, IX, 4, în: *Despre numele divine. Teologia mistică*, Institutul European, Iași, 1993.

⁴⁷ *Ibidem*, IX, 5.

celui care-i mai presus de orice limită și rațiune⁴⁸. Se constituie prin aceasta o scară ontică în funcție de gradul de asemănare cu ființa supremă. Între ființări, identitatea este mediată, trece prin participarea (ca asemănare) la același model. Modelul este totodată și cauza asemănării celor ce participă la el și creatorul asemănării în sine: ființările sînt angajate pe drumul ascendent al apropierii de prototip tocmai pentru că există o „putere a asemănării divine“ ce îndreaptă toate creaturile spre autorul lor⁴⁹.

În pofida poieticității și a lipsei de rigoare a expunerii, modelul lui pseudo-Dionisie se va dovedi extrem de profitabil pentru estetică, în primul rînd datorită asertării caracterului orientat și dinamic al identității, în al doilea rînd prin asocierea identității, pe de o parte, cu faptul de a se dăruii (aici din partea lui Dumnezeu), și, pe de altă parte, cu fenomenul imitației și al identității unilaterale (Dumnezeu există în lucruri, care nu sînt decît emanații ale sale, dar aceleași lucruri sînt și asemenea și neasemenea lui Dumnezeu). Îndepărtîndu-se de orice abordare formală a problemei, autorul anonim al tratatului echivalează identitatea cu egalitatea și cu dreptatea, cu pacea și liniștea divină⁵⁰. Identitatea cu sine revine aici propriu-zis divinității, iar identitatea cu altul, lucrurilor, văzute în primul rînd în raportarea lor la Altul divin.

Trecem peste filosofia scolastică și peste perioada următoare, în care un NICOLAUS CUSANUS, fascinat de Dionisie pseudo-Areopagitul, va găsi în *non aliud* numele însuși al lui Dumnezeu, ca *id ipsum* și drept identicul însuși; el nu-și are definiția în afara sa și stă la baza tuturor celorlalte ființări identice.⁵¹ Poposim astfel în epoca modernă. Filosofia modernă engleză readuce discutarea identității în cîmpul experienței. La LOCKE identitatea apare drept specie a relației, fiind legată, ca și diversitatea, de comparație⁵². Ea este o raportare a unui lucru la un altul sau la sine. Sub primul aspect, nu există de fapt două lucruri identice, iar criteriul spațial este suficient pentru a le deosebi, chiar dacă, altfel, ele sînt indiscernabile. Tocmai de aceea problema identității nu are, de fapt, sens decît ca raportare la sine în diferite momente ale timpului. Tematizarea autoraportării reprezintă una din cele două contribuții majore ale școlii engleze la îmbogățirea sferei problemei, cea de-a doua fiind legată de soluționarea subiectivistă a caracterului identității. Criteriul spațialității (două lucruri de același fel nu pot ocupa în același timp același spațiu, deci nu există nici măcar două lucruri identice, din moment ce diferă fie și numai prin poziția lor) și criteriul temporal (lucrurile identice trebuie să aibă același început în timp, iar „ceea

⁴⁸ *Ibidem*, IX, 6.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*, IX, 10 și XI, 1.

⁵¹ Nicolaus Cusanus – *Directio speculantis seu de non aliud*, apud Richard Wisser – „Von der Unumgänglichkeit des Nicht-Anderen für alle Arten des Anderen“, în: Günther Eiferl, Otto Saame (Hg.) – *Das Fremde – Aneignung und Ausgrenzung. Eine interdisziplinäre Erörterung*, Passagen, Wien, 1991, p. 181. Pornind de la Cusanus, Wisser remarcă faptul că *anders* exprimă un raport de identitate destul de „ciudat“ (*merkw-ürdig*), în sensul că, fiind o raportare la altceva, iar nu la sine, el deține doar o identitate oarecum „împrumutată“, iar nu una autentică (*op. cit.*, p. 187).

⁵² John Locke – *Eseu asupra intelectului omenesc*, Ed. Științifică, București, 1961, C. II, cap. XXVII, § 1.

ce a avut un singur început este unul și același lucru⁵³) exclud inter-identitatea. Dimpotrivă, împreună ele compun acel *principium individuationis* moștenit de la scolastici. El constă la Locke „în existența însăși, care fixează o ființă, de orice fel ar fi ea, într-un anumit timp și într-un anumit loc ce nu pot fi comune pentru nici o altă ființă de aceeași specie⁵⁴. În consecință, un lucru poate fi cel mult identic cu sine, dar aici trebuie făcută distincție între identitatea de substanță, identitatea individualității și cea personală. Identitatea de substanță vizează păstrarea masei sau a materiei și este necesară corpurilor fizice, inanimate, în scopul conservării identității. Individualitatea apare numai la ființele vii și nu presupune menținerea neschimbată a materiei; mai mult, supraviețuirea este condiționată de schimburile energetice și de substanță cu mediul. Identitatea biologică exprimă faptul de a lua parte „la aceeași viață, care continuă datorită particulelor de materie ce se perindă mereu, dar care în această succesiune sînt legate în mod vital de același corp organizat⁵⁵. Forma supremă a identității este totuși cea personală, „adică însușirea de a fi aceeași, pe care o are o ființă rațională“; ea este, deci, proprie omului și constă în conștiință și în memorie.⁵⁶ Identitatea persoanei diferă atât de identitatea de substanță, cât și de cea biologică și, prin urmare, după cum afirmă Locke însuși, de identitatea numerică. Faptul devine evident cînd se pune problema metempsihozei; printre altele, autorul se întreabă dacă – admitînd în principiu valabilitatea acesteia – cel ce este în această viață este totuna cu persoana care a fost în altă viață, în condițiile în care nu mai păstrează nici o amintire a acțiunilor acelei persoane. Răspunsul său este negativ, motivat de faptul că absența memoriei echivalează cu absența conștiinței de sine: „[...] deoarece conștiința lui nu se întinde la nici una din acțiunile unuia sau altuia din acești oameni, el nu este una și aceeași persoană cu vreunul din ei [...], oricît de adevărat ar fi că același spirit care însuflețise corpul lui Nestor sau pe acela al lui Thersites ar fi *numericeste același* (s. n.) cu spiritul care-i însuflețește acum corpul său“.⁵⁷ Și dacă identitatea personală nu este același lucru cu identitatea „spiritului“, cu atât mai puțin va fi ea sinonimă cu identitatea individualității sau biologică și încă și mai puțin cu identitatea de substanță.⁵⁸ Irelevant pentru ontologia artei este și faptul că întregul sistem recompensator-punitiv, moral și juridic, se întemeiază pe identitatea personală.

HUME preia tema identității cu sine a unui lucru și accentuează abordarea gnoseologică a problemei.⁵⁹ El arată că identitatea este legată de noțiunile de existență continuă și de existență distinctă și că ideea existenței continue e anterioară celeilalte, pe care o produce. Scepticul Hume își propune să demonstreze

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*, § 3.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ De aceea, afirmă Locke, „în măsura în care această conștiință se poate întinde înapoi la orice acțiune trecută sau la orice gînd trecut, în aceeași măsură se întinde identitatea acelei persoane“ (*ibidem*, § 9).

⁵⁷ *Ibidem*, § 14.

⁵⁸ Identitatea personală „nu constă în identitatea de substanță, ci [...] în identitatea de conștiință“ (*ibidem*, § 19). La fel în § 16.

⁵⁹ David Hume – *A Treatise of Human Nature*, Oxford University Press, 1958, Book I, Part IV, Sect. II și IV.

că simțurile nu sînt suficiente pentru elaborarea acestor noțiuni; pentru aceasta este nevoie de intervenția rațiunii (*reason*). Noutatea demersului său constă în întrebarea dacă identitatea reprezintă un fapt real sau numai o iluzie produsă de constanța impresiilor noastre, în condițiile în care accesul nostru la realitate se face întotdeauna doar prin intermediul simțurilor. Subiectul are despre ceea ce consideră a fi un obiect doar impresii disparate (*broken impressions*). Există însă o propensiune a minții noastre de a stabili o continuitate între aceste impresii atunci cînd ele sînt asemănătoare, procesul fiind favorizat de amintirea pe care o avem despre cele trecute. Un al doilea pas îl constituie proiectarea acestei continuități asupra înseși realității percepute, ceea ce face posibilă nașterea convingerii despre existența unei lumi ordonate în afara noastră, în care identitatea cu sine a lucrurilor ar fi un fapt obiectiv.

Ceea ce am rezumat aici, Hume va explica în patru puncte. El ia mai întîi în discuție principiul de individuație și arată că, dacă observăm un singur obiect, nu ajungem la ideea de identitate, ci numai la cea de *unitate* și la un principiu gol al identității, de forma: „un obiect este același cu sine însuși“. Totodată, noțiunea de identitate nu este produsă nici de o multiplicitate de obiecte, oricît de asemănătoare între ele, deoarece astfel am ajunge numai la ideea de *număr*. Or, identitatea reprezintă un termen mediu între noțiunea de unitate și cea de număr, iar la constituirea ei contribuie conceptul de *timp*: un singur obiect – spune Hume –, așezat în fața noastră și observat pentru o anumită perioadă fără a descoperi în el vreo întrerupere sau variație, este capabil să ne dea noțiunea de identitate. La drept vorbind însă, nu sîntem îndreptățiți să afirmăm că un obiect existent la un moment dat este același cu sine în alt moment de timp. Din trăsăturile identității, ca principiu al individuației, nu rămîn de fapt decît două: invariabilitatea și caracterul neîntrerupt al unui obiect de-a lungul unei presupuse variații de timp.

La punctul următor, Hume explică motivul pentru care asemănarea dintre percepțiile noastre discontinue ne determină să le atribuim o identitate numerică, deși ele sînt doar invariabile. Motivul căutat este trecerea ușoară a imaginației de-a lungul ideilor despre aceste percepții diferite și întrerupte, similară situației în care am avea o singură percepție constantă și neîntreruptă. Explicația identității este completată de Hume prin menționarea tendinței de a uni aparențele discontinue într-o existență continuă, datorită senzației de „jenă“ (*uneasiness*) în care aruncă mintea orice contradicție față de sentimente sau pasiuni. Asertarea identității obiectelor este cea care rezolvă situația contradictorie a observării de similitudini de către impresii disparate, și anume prin atribuirea calităților contrare unor existențe diferite: întreruperea este atribuită percepțiilor, iar faptul de a continua – obiectelor. La această „decizie“ contribuie și forța și intensitatea convingerii (*belief*) ce se naște din propensiunea spre identitate; aceasta din urmă este o tendință naturală a minții și de aceea satisfacerea ei produce plăcere și lasă mai ușor impresia de a corespunde realității, iar nu de a fi o simplă operațiune a spiritului.

Identitatea personală a sinelui este, după Hume, la fel de fictivă ca și identitatea asociată plantelor și animalelor. Mintea nu reprezintă decît o succesiune de percepții distincte, „un fel de teatru pe care mai multe percepții își fac succesiv

aparitiia⁶⁰. Simplitatea și identitatea îi lipsesc; pe cea din urmă noi i-o atribuim din cauza unificării ideilor despre percepții în imaginație, cu ajutorul relațiilor de asemănare, de contiguitate și de cauzalitate. Identitatea depinde, așadar, de aceste trei relații, și cum esența lor constă în producerea unei tranziții ușoare a ideilor, „noțiunile noastre de identitate personală provin în întregime din trecerea lină și neîntreruptă a gândirii de-a lungul unei serii de idei corelate⁶¹. Astfel, memoria nu descoperă doar identitatea, ci contribuie la producerea ei, lăsând impresia de asemănare între percepții. Concluzia scepticului Hume este că „toate problemele delicate și subtile referitoare la identitatea personală nu pot fi soluționate vreodată“ și că ele trebuie să fie privite mai degrabă drept dificultăți gramaticale decât filosofice.⁶²

În *Etica* lui SPINOZA identitatea apare ca o contestare a inter-identității și ca afirmare a unicității: „În natura lucrurilor nu pot exista două sau multe substanțe de aceeași natură sau cu același atribut⁶³. Aceeași teză va fi folosită și pentru demonstrarea altor propoziții, cum ar fi cele despre imposibilitatea ca o substanță să fie produsă de o altă substanță sau referitoare la infinitatea și la ineputabilitatea substanței⁶⁴.

Mult mai pe larg revine identitatea în diferite scrieri ale lui LEIBNIZ, unde ea este abordată dintr-o perspectivă logică și ontologică. Vom începe cu primul aspect, amintind că în *Nouveaux Essais sur l'entendement humain* se face distincție între adevărurile primitive și cele derivative. Fiecare din aceste grupe este împărțită, la rândul ei, în adevăruri ale rațiunii și factuale. Adevărurile primitive ale rațiunii sînt afirmative și negative; cele afirmative sînt de fapt așa-numitele adevăruri identice sau tautologiile, care par doar să repete același lucru, fără să ne învețe ceva, ca în exemplele: „Fiecare lucru este ceea ce este“, „A este A“, „Voi fi ce voi fi“. Totuși, departe de a fi inutile, propozițiile identice prezintă o deosebită importanță logică, întrucît principiul identității, formulat drept „orice este este“⁶⁵, stă la baza principiului contradicției. De asemenea, fiindcă ideea de identitate (la fel ca și cea de imposibilitate) este înăscută, adevărurile de rațiune identice vor fi imediate, evidente și nu au nevoie de nici o dovadă.⁶⁶ Și mai departe: „Ideile de *ființă, posibil, același* sînt înăscute într-o așa măsură, încît intră în toate gândurile și raționamentele noastre“.

Noutatea concepției lui Leibniz rezidă însă mai ales în aspectele ontologice ale identității. Mai întii, în ce privește identitatea ca autoraportare, el preia totuși observațiile lui Locke, ca atunci cînd descoperă identitatea individuală doar acolo unde există suflet (deci la ființele vii).⁶⁷ Pe urmele empirismului englez se merge și în diferențierea dintre identitatea individuală, vitală și identitatea de

⁶⁰ *Ibidem*, Book I, Part IV, Sect. VI.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Baruch Spinoza – *Etica demonstrată după metoda geometrică și împărțită în cinci părți*. Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1981, I, propoz. V.

⁶⁴ *Ibidem*, I, propoz. VI, VIII, XIII.

⁶⁵ G. W. Leibniz – *Nouveaux Essais sur l'entendement humain*, Flammarion, Paris, [f. a.], I, 1, § 4, p. 37 sq.

⁶⁶ *Ibidem*, I, 3, § 3., p. 62 sq.

⁶⁷ Identitatea individuală corespunde la Leibniz identității biologice de la Locke.

substanță, ca și în corelarea identității personale cu așa-numita *consciousness* sau *consciosité* ce însoțește gândirea. Dacă Philalèthe, ale cărui opinii le-am expus aici, reprezintă punctul de vedere al lui Locke, Théophile vine cu un adaos în problema identității personale, considerînd că în afara memoriei și a conștiinței, identitatea personală se poate constitui și din relația cu ceilalți. Ideea merită a fi reținută ca primă remarcă asupra fenomenului ajungerii la identitate prin intermediul alterității, fenomen care își va găsi o amplă tratare în sociologie și în unele orientări psihologice.⁶⁸ Tot atît de puțin ne rețin atenția precizările lui Leibniz în domeniul identității morale sau personale (al cărui criteriu este așa-numita *consciosité*), ca și speculațiile sale despre identitatea indivizilor ce locuiesc în lumi diferite ori evaluarea valabilității metempsihozei.

Adevăratul său aport în problema identității vizează *principiul identității indiscernabililor*. Cunoscînd multiple formulări în opera sa și reluat în variate ocazii, el exprimă relația de asemănare completă, de identitate după conținut, fie a unui lucru cu el însuși, fie a două sau mai multor individuale. Această identitate poate fi reală (absolută), ceea ce o face echivalentă cu inter-identitatea, sau poate fi doar aparentă (relativă), ca relație a unei asemănări mai mari sau mai mici. După cum arată pe bună dreptate Călin Candiescu, principiul spune la Leibniz că pînă și lucrurile foarte asemănătoare între ele sînt de fapt diferite, și anume nu numai ca poziție în spațiu (*solo numero*), ci și după conținut.⁶⁹ În aceste condiții, denumirea corectă ar fi principiul *non-identității* indiscernabililor. Eroarea denumirii o provoacă Leibniz însuși, care – după ce afirmă categoric că „nu există doi indivizi indiscernabili“ și dă și exemplul căutării zadarnice a unor frunze sau picături de apă absolut identice – enunță principiul drept „al identității indiscernabililor“⁷⁰. În principiu, „două stări indiscernabile sînt una și aceeași stare“, dar „printre lucrurile sensibile nu se găsesc niciodată două indiscernabile“⁷¹. Ca atare, supoziția despre două lucruri indiscernabile pare posibilă – spune Leibniz – în termeni abstracti, dar ea nu va fi niciodată confirmată în realitate. În ce privește statutul acestui principiu în ansamblul concepției lui Leibniz, pe de o parte, el nu reprezintă o premisă a filosofiei acestuia, ci este dedus, fiind confirmat apoi de experiență; pe de altă parte, el nu este un principiu contingent, cum ne-ar putea lăsa să credem referirile sale la

⁶⁸Despre identitate ca raportare reală (identitatea individuală sau personală) la Leibniz a se vedea și *Disertație metafizică*, XXXIV (în: G. W. Leibniz – *Opere filosofice*, Ed. Științifică, București, 1972, I, p. 114 sq.).

⁶⁹Cf. Călin Candiescu – „Asupra principiului indiscernabililor“, în: *Probleme de logică*, vol. X. *Identitate, contradicție, temporalitate*, coord. Crizantema Joja, Călin Candiescu, Ed. Academiei, București, 1993, p. 49. Iată cîteva formulări ale acestui principiu: „[...] nu este adevărat că două substanțe s-ar putea asemăna în întregime, nefiind diferite decît *solo numero*, și [...] ceea ce Sf. Thoma afirmă în această privință despre îngeri sau inteligențe (*quod ibi omne individuum sit species infima*) este adevărat despre toate substanțele“ (*Disertație metafizică*, IX, p. 77). Sau: „[...] nu este cu putință să existe doi indivizi în întregime asemenea, adică deosebiți *solo numero*“ („Corespondența cu Arnauld“, în: *Opere filosofice*, I, p. 182). Și încă: „Filosofii vulgari s-au înșelat cînd au crezut că există lucruri care diferă *solo numero*, adică numai fiindcă sînt două („Scrisoarea a V-a către Clarke“, pct. 26, în: *Opere filosofice*, I, p. 590). Aceeași idee apare în *Nouveaux Essais... (Avant-propos și II, 1, § 2)*.

⁷⁰Leibniz – „Scrisoarea a IV-a către Clarke“, în: *Opere filosofice*, I, pct. 4 și 5, p. 565.

⁷¹*Ibidem*, pct. 13, respectiv pct. 21, 23, 25, p. 566, 568.

experiență, ci unul necesar.⁷² El se întemeiază pe legea rațiunii suficiente, din moment ce admiterea sa ar contrazice „înțelepciunea divină, în care nimic nu este îngăduit fără temei rațional“⁷³. Existența inter-identității nu constituie, așadar, o imposibilitate logică (o contradicție), așa cum ar fi fost cazul dacă principiul identității indiscernabililor ar fi fost derivat din legea identității formale, ci are o imposibilitate metafizică, întrucât existența unei rațiuni suficiente este metafizic necesară.

Principiul non-identității indiscernabililor poate fi citit, după Candiescu, în patru moduri: ca teză a discernabilității (în cele din urmă) a indiscernabililor; ca exprimând inexistența indiscernabililor; ca implicând unitatea și infinitatea individualilor; în fine, văzut în corelația sa cu identitatea numerică. Ne vom opri în cele ce urmează asupra ultimelor două variante. Este cert faptul că așa-numitul principiu al identității indiscernabililor este strâns legat de principiul leibnizian al individuației (a se vedea referirile la Thoma d’Aquino), mai ales că acesta din urmă mai este numit de Leibniz și principiu de distingere sau principiu intern de distingere⁷⁴. Théophile afirmă aici că, în afară de diferența de timp și de loc, este prezent și un principiu intern de distincție, ceea ce face ca, în ciuda faptului că există lucruri de aceeași specie, să nu existe niciodată unele „cu desăvârșire asemănătoare“. Identitatea și diversitatea nu constau în timp și loc, chiar dacă diversitatea lucrurilor este însoțită de cea a timpului și a locului, ci mai degrabă prin lucruri putem să deosebim un loc sau un timp de un altul. Conceperea identității reale este, așadar, independentă la Leibniz de concepția sa ontologică, de monadologie, de interpretarea spațiului și a timpului și de legea continuității. Astfel, faptul că toate substanțele create formează o serie, în care fiecare poziție posibilă este ocupată, și anume o singură dată, face ca indivizii să fie unici și, prin însăși natura lor, diferiți. De asemenea, nu este o întâmplare că principiul identității indiscernabililor se aplică doar substanțelor, în timp ce pot exista atribute indiscernabile – principiul lui Leibniz spune doar că „două lucruri care sînt *materialicește* diverse, adică două *substanțe* diferite, se deosebesc întotdeauna și în ce privește predicatul lor (s. n.)“⁷⁵. După cum arată cea de-a patra lectură propusă de Candiescu, în cazul conceptelor, principiul inexistenței indiscernabililor (reali) se transformă în identitate numerică. În câmpul obiectelor abstracte, principiul indiscernabililor presupune identitatea numerică a doi sau mai mulți identici în conținut; dacă în planul logic identitatea indiscernabililor ar fi contrazis principiul individuației, în planul conceptelor nu se mai poate naște nici o obiecție în acest sens. Și totuși Candiescu susține că aici nu poate fi vorba de fapt de un adevărat principiu al indiscernabililor, ci numai de principiul identității formale, logice, în timp ce Leibniz făcea clar distincție între cele două. (Reamintim că ultimul – sintetic – era derivat din principiul rațiunii suficiente, diferit de cel al identității formale și al contradicției – ambele analitice.) Călin Candiescu explică denumirea obișnuită, eronată a principiului tocmai

⁷²Vezi și Bertrand Russell – *La philosophie de Leibniz. Exposé critique*, Félix Alcan, Paris, 1908, p. 59–66.

⁷³G. W. Leibniz – *Scrisoarea a V-a către Clarke*, pct. 21, 25, p. 568.

⁷⁴Idem – *Nouveaux Essais...*, II, 27, § 1, p. 182.

⁷⁵*Ibidem*.

prin această a patra lectură a sa, chiar dacă formulările ce o îndreptățesc sînt mai rare decît pentru celelalte trei. Întreaga concepție ontologică îl obligă însă pe Leibniz să respingă inter-identitatea indivizilor reali, într-un lanț deductiv în care non-identitatea indiscernabililor este derivată din principiul individuației, acesta, la rîndul său, din principiul rațiunii suficiente, la baza căruia stă principiul fundamental al monadismului. Conform acestuia din urmă, orice individ din mulțimea infinită a individualelor reale reflectă, în felul său, întregul univers; altfel spus, orice individ este însuși universul, dar la modul finit, dintr-o anumită perspectivă⁷⁶. Or, cum punctele de vedere sau perspectivele sînt în mod necesar diferite, nici indivizii nu vor putea fi identici.⁷⁷

Lecturii kantiene a lui Leibniz din *Critica rațiunii pure* îi datorăm încetățenirea ideii că Leibniz ar fi susținut identitatea indiscernabililor, întrucît KANT urmează tocmai cea de-a patra lectură a principiului. În capitolul despre ambibolia conceptelor reflexiei⁷⁸, el afirmă că un obiect considerat ca obiect al intelectului pur este identic numeric atunci cînd, în urma unei repetate comparații, constatăm că el își păstrează de fiecare dată aceleași determinări interne sub raportul cantității și al calității. Cînd avem însă în vedere un fenomen, comparația conceptelor nu este suficientă, ci, „oricît de identic ar putea să fie totul sub acest raport, totuși diversitatea locurilor pe care le ocupă fenomenul în același timp este un principiu suficient al diversității numerice a obiectului (simțurilor) însuși“, doar spațiul este condiție de posibilitate a fenomenelor externe⁷⁹. Iar Leibniz a luat, după Kant, fenomenele drept lucruri în sine, deci drept *intelligibilia* sau obiecte ale intelectului pur, și a extins principiul identității indiscernabililor, valabil în sfera conceptelor despre lucruri, și asupra obiectelor simțurilor (*mundus phaenomenon*), făcînd astfel abstracție de condițiile în care sînt intuite ele.⁸⁰ Diversitatea locurilor face pluralitatea și distincția lucrurilor ca fenomene nu numai posibile, ci și necesare. În concluzie, principiul identității indiscernabililor este valabil ca „regulă analitică a comparației lucrurilor prin simple concepte“, dar în nici un caz ca lege a naturii⁸¹.

După modelul identității absolute, sferice a ființei parmenidiene și după identitatea arborescentă, care conduce gradat de la genurile supreme (poate chiar de la ființă) pînă la indivizi, în fine, după perspectivismul leibnizian, ce sparge ființa, ca pe o oglindă, într-un număr infinit de entități, reflectînd fiecare, dar fiecare în felul său, întregul, un alt moment de referință în tematizarea identității îl constituie idealismul clasic german. Identitatea devine punct de început și

⁷⁶Idem – „Monadologia“, pct. 62, în: *Opere filosofice*, I, p. 521.

⁷⁷Compromiterea posibilității inter-identității de către perspectivism își are originea în pct. 9 al *Monadologiei*: „Trebuie ca fiecă monadă să fie diferită de oricare alta; căci în natură nu există niciodată două fapte cu desăvîrșire una ca cealaltă și în care să nu putem găsi nici o deosebire internă sau întemeiată pe o determinație intrinsecă“. Iar variația continuă a fiecărei monade relativizează chiar și identitatea ca raportare la sine (*ibidem*, pct. 10 – ambele la p. 510).

⁷⁸Immanuel Kant – *Critica rațiunii pure*, Ed. Științifică, București, 1969, p. 261–279.

⁷⁹*Ibidem*, p. 263.

⁸⁰Sau în exemplul lui Kant: „[...] conceptul de un picior cub de spațiu este în sine total identic, oriunde și ori de cîte ori l-aș gîndi. Dar două picioare cubice nu sînt totuși diferite în spațiu decît prin locurile lor“ (*ibidem*, p. 273).

⁸¹*Ibidem*, p. 268.

totodată de încheiere al sistemului idealismului critic transcendențial sau al doctrinei științei. Schema generală presupune mai întâi un moment de coincidență a viitoarelor contrarii, în primul rând a obiectivului și a subiectivului, a existenței și a reprezentării. Identitatea este minată însă de tensiunea dintre opuși, ceea ce duce la succesiunea de diferențieri, în cursul căreia se produc determinații și se realizează sinteze parțiale, după modelul teză – antiteză – sinteză. În fine, prin actul moral (Fichte), prin filosofie (mai ales la Fichte și Hegel) sau prin artă (Schelling), principiul revine sau încearcă să revină la sine, într-o identitate îmbogățită.

Punctul inițial de realizare a identității absolute este pentru FICHTE eul pur sau egoitatea în genere, deosebită de eul empiric sau de individualitate. Cunoașterea absolută reprezintă unitatea intuiției supreme, punctul de „contopire absolută” și de „întrepătrundere intimă” a celor două caracteristici ale absolutului, existența „în repaus” și libertatea, ca act sau ca „devenire absolută”. Fichte insistă asupra faptului că această reunire nu înseamnă nici o „simplă alăturare”, nici „doar o unitate formală și negativă, o nondiferențiere”, ci o „întrepătrundere și identificare intimă” între cele două contrarii⁸². Cunoașterea supremă se realizează în forma „întrepătrunderii vii a absolutității înseși” și contopește asocierea și dispersarea, gândirea („rezidare în unitate”) și intuiția („oscilarea în diversitatea elementelor”)⁸³. Ea pendulează între ele tocmai pentru că în sine este organică. În acest „punct al sintezei complete”, cum îl numește Fichte⁸⁴, existența și non existența obiectului se confundă în varianta posibilității pure, a indeciziei stării-de-fapt, văzută ca in-diferență în privința acesteia. Realitatea și posibilitatea sînt reunite, la fel forma și materia libertății – mai înainte Fichte „demonstrase” că actul punerii de sine a eului, ca început al sistemului, era indisolubil legat de libertate, ca act spontan și necondiționat, și că libertatea formală reprezintă condiția absolută de posibilitate a cunoașterii în genere. Fără a mai insista asupra tezelor ce compun *Wissenschaftslehre*, reținem numai că în conștiința absolută „ipostaza ideală și cea reală sînt reunite cu totul și nedespărțite”⁸⁵.

Schema fichteiană a tezei (eul se autoinstituie ca eu într-o propoziție formală care este și un act de libertate), a antitezei (prin chiar faptul că se declară identic cu sine, eul se delimitează de ceea ce nu este, de non-eu) și a sintezei (în principiu: „Eul opune înlăuntrul eului un non-eu divizibil eului divizibil”) este reluată cu modificări în *Sistemul idealismului transcendențial* al lui Schelling și va fi adusă la forma sa „clasică” în dialectica hegeliană. Și la SCHELLING, în lucrarea amintită, se afirmă identitatea din punct de vedere teoretic între filosofia transcendențială și cea a naturii, cu deosebirea că în timp ce prima pleacă de la factorul subiectiv și derivă din el ceea ce este obiectiv, cealaltă acordă întîietate obiectivului și deduce din el subiectivul. Cunoașterea în genere implică o formă de identitate, și anume între obiectiv (natura, ceea ce e lipsit de conștiință) și subiectiv (eul, inteligența, conștiința). Sistemul cunoașterii,

⁸²J. G. Fichte – *Doctrina științei*, Ed. Humanitas, București, 1995, p. 128.

⁸³*Ibidem*, p. 130 și 137.

⁸⁴*Ibidem*, p. 171.

⁸⁵*Ibidem*, p. 174.

numit încă, pe linia lui Fichte, și doctrină a științei, idealism transcendențial sau realism ideal, își propune să dovedească identitatea dintre această activitate inconștientă, care a produs natura, și cea conștientă, care se manifestă în voință. Pentru a avea garanția unei valabilități absolute, el nu are voie să se sprijine pe nimic exterior, garanție a adevărului său fiind coerența sau reîntoarcerea în final la punctul de plecare. La Schelling, acest demers va lua forma dezvoltării de la intuiția intelectuală a filosofului la intuiția estetică din artă. Care reprezintă însă acel punct fix de plecare și la care revine Ouroboros-ul sistemului speculativ?

Principiul filosofiei este postulat de tânărul Schelling în conștiința de sine sau în propoziția „eu = eu“. Ea satisface cele două condiții pentru a fi principiul sistemului: condiționarea reciprocă a conținutului și a formei și caracterul deopotrivă identic și sintetic. Pentru a lămurii ultima cerință, amintim că, după Schelling, sistemul trebuie să plece de la ceva necondiționat, or, „*necondiționat*” cunosc numai ceva a cărui cunoaștere este condiționată doar de subiectiv, iar nu de ceva obiectiv⁸⁶. O asemenea cunoaștere se exprimă de fapt în teze identice, de tipul $A = A$, întrucât ele sînt pur formale și fac abstracție de conținutul subiectului A, respectiv dacă acesta este real, imaginar sau chiar imposibil. Dar cunoașterea veritabilă nu rămîne în interiorul gândirii, ci corelează ceva obiectiv cu ceva subiectiv, sub forma propozițiilor sintetice. Acestea din urmă sînt însă condiționate, iar pentru a fi certe trebuie reduse la ceva care să fie adevărat în mod necondiționat, deci la identitatea gândirii în genere, ceea ce este contradictoriu. Pentru a ieși din această situație – arată Schelling – trebuie găsit un punct de coincidență între identic și sintetic, o teză care să aibă ambele caracteristici. În ea obiectul și conceptul lui „*sînt*” absolut *una* în mod original și nemijlocit⁸⁷. Or, identitate perfectă între existență și reprezentare, între subiect și obiect, între cel ce intuieste/reprezintă și ceea ce este intuit/reprezentat nu poate fi găsită decît în conștiința de sine. Aici conceptul eului se realizează prin actul conștiinței de sine sau, cu alte cuvinte, eul însuși nu este altceva decît un act pur. Cunoaștere nemijlocită, originală, liberă, fiind deopotrivă cunoaștere a obiectului și producere a acestuia, principiul eu = eu este, ca și la Fichte, o intuiție intelectuală. Caracterul identic și sintetic al propoziției eu = eu reprezintă o noutate a idealismului școlii clasice germane în istoria conceptului de identitate. Eu = eu stabilește o egalitate, dar cum termenii relaționați sînt opuși (eul producător și eul produs, subiectul și obiectul), el reprezintă în același timp o teză sintetică.⁸⁸ Prin urmare, simpla formulă $A = A$ exprimă o dualitate originală în cadrul libertății ori identitatea originală din dualitate, cum îi place lui Schelling să spună.

De asemenea, principiul eu = eu sau „sinteza absolută conținută în actul conștiinței de sine“⁸⁹ satisface și prima cerință menționată a principiului filosofiei, de a fundamenta atît forma cît și conținutul cunoașterii: „Căci principiul formal suprem $A = A$ nu este posibil decît prin *actul* exprimat în teza eu = eu,

⁸⁶F. W. J. Schelling – *Sistemul idealismului transcendențial*, Ed. Humanitas, București, 1995, p. 34.

⁸⁷*Ibidem*, p. 37.

⁸⁸„Prin teza eu = eu, teza $A = A$ se transformă deci într-o teză sintetică“ (*ibidem*, p. 45.).

⁸⁹*Ibidem*, p. 63.

prin actul celui care se obiectivează pe sine, al gândirii identice cu sine. Așadar, departe de a depinde de principiul identității, teza $eu = eu$ îl condiționează mai degrabă pe acesta.⁹⁰ Spre deosebire de $A = A$, propoziție formală, care nu afirmă decât că *dacă* A este admis, el trebuie considerat identic cu sine, $eu = eu$ are și implicații de conținut: eul există nemijlocit prin chiar faptul de a fi conceput, ceea ce înseamnă că $eu = eu$ este totuna cu teza „Eu sînt“. În continuare, Schelling arată că, nefiind o aserțiune pur formală, ci un „act sintetic“, conștiința de sine sau „subiectul-obiect“ nu conține o identitate originară, ci una produsă și mediată. Originară este divergența orientărilor din eu, iar mediatorul dintre subiect și obiect trebuie să fie o activitate oscilantă între cele două, desfășurată într-o serie infinită de acțiuni particulare. Opoziția dintre eul subiectiv și cel obiectiv constituie o relație dialectică, în care termenii se suprimă reciproc, dar niciodată în mod definitiv, pentru că se presupun și au nevoie unul de celălalt pentru a fi ca atare. Atît în teză (identitatea dintre subiectul și obiectul din eu), cît și în antiteză (opozitia lor), termenii relaționați sînt pur ideali; pentru a deveni reali, ei „trebuie să-și împartă oarecum identitatea“, și anume printr-o a treia activitate a eului, prin care eul se limitează pe sine.

Această tratare a identității va fi parțial reluată în cele trei *Logici* ale lui HEGEL, și anume în *Jenenser Logik. Metaphysik und Naturphilosophie* (1802), în *Știința logicii* (1833) și în *Enciclopedia științelor filosofice. Logica* (1843). Două trăsături disting noua interpretare hegeliană a problemei: discreditarea identității formale, tautologice și avansarea unei identități concrete, îmbogățite, dinamice, mediate de negația dialectică. Prima dintre ele pleacă de la interpretarea lui Schelling a relației dintre teza $eu = eu$ și principiul clasic, formal al identității, $A = A$; cea de-a doua dezvoltă schema teză – antiteză – sinteză. În ce privește primul aspect, în partea consacrată metafizicii din *Jenenser Logik*, Hegel descrie cunoașterea ca pe un sistem de principii, cele mai importante fiind principiul identității sau al noncontradicției, principiul terțului exclus și cel al rațiunii suficiente. Principiul identității, $A = A$, arată că ceva este identic cu sine indiferent de determinațiile sale de conținut. Această „egalitate absolută cu sine“⁹¹ este nulă sub raport cognitiv, o propoziție de genul „Copacul este copac“ nu este altceva decât „nimicul cunoașterii copacului“. Principiul identității trebuie să se nege (*aufheben*) pe sine datorită contradicției în care intră: aici adevărul nu e reflectat în sine (egalitatea absolută cu sine neagă reflecția în genere, întrucît face abstracție de trecerea în altceva, ca proces indispensabil gândirii) și totuși adevărul este pus sub această formă reflectată. Altfel spus, „ceea ce prin excelență nu ființează în sine (*das schlechthin nicht Anseiende*) este pus ca fiind în sine“ și, prin urmare, în mod paradoxal, deși exclude raportarea la orice alteritate, identitatea formală este „o relație a pluralității absolute, dar ca una neraportată, ci pusă drept fiind pentru sine“, cînd trebuie să fie de fapt raportare a ceva la altceva.⁹²

Ideea revine în *Știința logicii*, unde *identitatea* apare ca prim moment al

⁹⁰ *Ibidem*, p. 46.

⁹¹ G. W. Fr. Hegel – *Jenenser Logik. Metaphysik und Naturphilosophie. Sämtliche Werke. Bd. XVIII a.* Felix Meiner, Leipzig, 1923, p. 136.

⁹² *Ibidem*, p. 136 sq.

determinațiilor esenței, celelalte două fiind *deosebirea* (diferența) și contradicția. Principiul identității, formulat pozitiv drept „Totul este egal cu sine însuși, $A = A$ ” sau, negativ, ca principiu al noncontradicției („ A nu poate fi în același timp A și non- A ”)⁹³, este considerat aici prima lege a gândirii, dar depreciat drept „expresia unei tautologii goale”, lipsite de conținut și care „nu duce mai departe”. Hegel nu respinge însă identitatea ca atare, ci numai ceea ce el numește identitate pură, raportarea simplă la sine. În acest moment esența este de fapt lipsită de determinării sau, oricum, determinațiile reflectării au cel mult un caracter formal, nu sînt de natură calitativă și se raportează numai la ele însele. Esența, ca identitate simplă cu sine, „nu conține decît adevărul formal, abstract, necomplet”⁹⁴. Această identitate a intelectului este abstractă tocmai fiindcă face abstracție de diferență, în timp ce, după Hegel, adevărul nu este complet decît în uniunea identității cu diversitatea, sub forma identității concrete a rațiunii. După cum s-a arătat și în *Jenenser Logik*, separarea identității și a diversității nu poate duce decît la paradoxul că identitatea raportării nemijlocite la sine este ea însăși diversitate abstractă a oricărei lipse de raportare. De asemenea, Hegel consideră falsă ideea comună despre confirmarea empirică a adevărului absolut al principiului identității, din moment ce, dimpotrivă, experiența întîlnește identitatea doar unită cu diversitatea. Adevărul începe întotdeauna la Hegel odată cu medierea, care transformă principiul identității și pe cel al contradicției din legi analitice în legi sintetice. Adevărata identitate conține mișcarea de reflectare, pune deci mai întîi din sine diferența sau se pune ca a fi altceva, pentru ca apoi să-și resoarbă alteritatea, modul-de-a-fi-altceva, într-o identitate îmbogățită. Veritabila identitate nu este un dat, ci rezultatul unui proces în care acționează negația și negarea negației și care cuprinde nu numai simpla egalitate cu sine, ci și diferența și contradicția. Așadar, în dialectica hegeliană, identitatea include diferența, dar suprimată (*aufgehoben*), doar printr-o astfel de identitate mijlocită putîndu-se explica ființa ca idealitate.

Nici măcar în identitatea abstractă nu se putea lăsa deoparte diferența, chiar și $A = A$ este un raport, o diferențiere a lui A de el însuși sau o dedublare; aici însă diferențele rămîn exterioare, alcătuiind o pluralitate de entități reciproc indiferente. Cu atît mai complicată este diferența în identitatea concretă; ea însăși nu este, de altfel, decît o „diferență ce se raportează pe sine la sine”⁹⁵. Dar și diferența, cel de-al doilea moment al determinațiilor esenței, cunoaște, la rîndul său, mai multe momente: diferența absolută, diversitatea și opoziția. *Diferența absolută*, simplă este relația dintre A și non- A , este „diferența ce se raportează pe sine la sine [...]”. Dar ceea ce diferă de diferență este identitatea. Prin urmare, diferența este ea însăși și identitatea. Ambele împreună constituie diferența: diferența e întregul și momentul său”⁹⁶. Se ajunge astfel la *diversitate*, care presupune atît identitatea cît și diferența: „[...] ceea ce e distinct subzistă ca ceva în chip indiferent divers față de alt ceva, fiindcă ceea ce e distinct e identic cu

⁹³Idem – *Știința logicii*, Ed. Academiei, București, 1966, p. 394.

⁹⁴*Ibidem*, p. 398.

⁹⁵Idem – *Enciclopedia științelor filosofice. Partea I. Logica*. Ed. Academiei, București, 1962, p. 230.

⁹⁶Idem – *Știința logicii*, p. 402 sq.

sine“.⁹⁷ Dacă diferența implică identitatea și diferența, în momentul diversității aceste două aspecte sînt separate, pentru sine, diversitatea fiind o raportare exterioară între ființări subzistente. Iar dacă primul moment, al diferenței absolute, se dovedea a fi identic cu identitatea, diversitatea, ca moment secund, deci ca negație a tezei, va conduce la un principiu opus celui al identității și care este formulat de Hegel astfel: „Toate lucrurile sînt diverse, sau nu există lucruri care să fie egale unul cu altul“.⁹⁸ Acesta este invalidat de experiență, întrucît chiar prin faptul că putem compara două lucruri oarecare, ele nu sînt numai inegale, ci și egale, măcar în calitatea lor comună de lucruri. Sinteza dintre identitate (diferența absolută) și diversitate se împlineste în *opozitie*, ca diferență esențială, determinată. Relația nu se mai stabilește acum între A și non-A, ca în primul caz, nici între un A și B exterioare și indiferente unul față de celălalt, ci între ceva și altul său (celălalt). În opoziție, identitatea însăși devine produsul alterității, deoarece „fiecare e în general așa cum e, în primul rînd, întrucît există celălalt“⁹⁹. Relațiile dintre pozitiv și negativ, ca termeni ai opoziției, se complică dialectic în mod corespunzător: „[...] în al doilea rînd, fiecare există întrucît celălalt nu există“ și, în fine, în al treilea rînd, „fiecare e în el însuși pozitiv și negativ“.¹⁰⁰

Aceasta duce deja la „concilierea“ identității și a diferenței în cea de-a treia determinație a esenței, în *contradicție*. De aceasta se leagă principiul sintetic al celor trei principii ale reflectării, formulat de Hegel drept: „Toate lucrurile sînt în ele însele contradictorii“.¹⁰¹ Mai mult, contradicția este considerată „rădăcina oricărei mișcări și vieți; numai întrucît ceva posedă în el însuși o contradicție, acest ceva se mișcă, are impulsuri și activitate“¹⁰². Odată cu mișcarea contradicției, a afirmării de sine ca negativ și apoi a suprimării acestui negativ, ne apropiem de realitatea concretă, contradicția rezolvată fiind *temeiul*. Or, acesta reprezintă al treilea moment al teoriei esenței, după aparență și după esențialității sau determinațiile de reflectare, și este „esența ca identitate cu sine pozitivă, dar identitate care, în același timp, se raportează ca negativitate la sine, se determină deci pe sine și se transformă pe sine“¹⁰³. Temeiul încheie ciclul esenței și face trecerea spre *fenomen*, odată cu care începe *existența*, iar din existență se va dezvolta lucrul, ca totalitate a determinațiilor temeiului și ale existenței. În lucru toate determinațiile reflexiei, inclusiv identitatea, revin ca existente și, de aceea, ca lucru în sine, lucrul este identic cu sine.

După cum s-a văzut, identitatea abstractă, formală reprezintă pentru Hegel numai un punct de plecare. De aceea ea va caracteriza ființa pură, indeterminată, parodie aproape a ființei parmenidiene. Cum nu conține diferență nici în cuprinsul său, nici față de ce s-ar afla în afara sa, ființa pură este „ființa absolut-negativă“, sinonimă cu Neantul¹⁰⁴. Și nimicul, ca și ființa pură, este „simplă

⁹⁷ *Ibidem*, p. 403.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 407.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 411.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 411 sq.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 425.

¹⁰² *Ibidem*, p. 426.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 421.

¹⁰⁴ Idem – *Logica*, p. 174.

egalitate cu sine însuși, vid total, lipsă de determinare și lipsă de conținut; lipsă de diferență în el însuși¹⁰⁵. Adevărul ființei și al neantului este abia sinteza lor, devenirea, ca trecere a nimicului în ființă, de data aceasta într-o ființă reală, determinată. Ființa pură și neantul sînt simple abstracții; în realitate nu există nimic care să nu conțină deopotrivă ființa și neființa.¹⁰⁶

Respingînd identitatea în care termenii puși în relație rămîn exteriori, inerți unul față de celălalt precum obiectele fizice, Hegel apără o identitate dinamică, orientată, în care un element conduce spre următorul, există cumva „întru“ acesta, așa cum se dezvoltă o ființă vie. Identitatea odihnei în sine a ființei parmenidiene, identitatea diversificării sau identitatea arborescentă a sistemului aristotelic, identitatea speculară leibniziană sînt completate de un nou model, și anume al identității de tip organic. Aceasta nici nu exclude diferența (ca la eleați), dar nici nu produce diferențele (inter-individuale) din interior, cu ajutorul principiului de individuație al monadelor, pe care le condamnă la incomunicabilitate (Leibniz). De asemenea, identitatea hegeliană nu se realizează ca o simplă cuplare mecanică între o identitate mai generală (comunitatea de specie ori de gen) și o diferență specifică (ca în dialogurile platonice tîrzii, la Aristotel și Porphyrios), ci devine o desfășurare liniară, procesuală, mediată de diferență. Identitatea este aici deopotrivă punct de plecare și de sosire, după modelul unor produceri și asimilări succesive ale alterității (ale negațiilor parțiale).

Considerăm că va fi nevoie de cel puțin încă o sută de ani pînă la configurarea unui nou tip major de identitate, odată cu Wittgenstein și Heidegger. Între timp, încercările de teoretizare sînt mai degrabă minore, căzînd în formalism și în discuții specioase. O contribuție notabilă o constituie totuși celebra distincție a lui Frege dintre sens (*Sinn*) și semnificație (*Bedeutung*)¹⁰⁷, în timp ce alte realizări le menționăm mai mult cu titlu enumerativ: este vorba despre lucrarea lui A. Meyerson intitulată *Identité et réalité* (1912) și realizată dintr-o perspectivă fizicistă; de contribuțiile unor I. Cohn, R. Eisler și K. Reinhardt; despre tratarea din punct de vedere logic sau logico-matematic a problemei de către Sigwart, Russell și Couturat (prin definirea unității și a pluralității numerice), de F. C. S. Schiller sau F. H. Bradley. Identitatea personală face obiectul unor discuții aparte, de natură logică sau psihologică, la William James, în psihologia eului, la Gordon W. Allport și Gardner Murphy. Pozitivismul logic își pune amprenta asupra problemei prin Ayer și Carnap (ultimul vorbește de cercuri de asemănare și de comunitatea imperfectă care presupune cercuri de asemănare încălecate),

¹⁰⁵Idem – *Știința logicii*, p. 64.

¹⁰⁶O altă dovadă a desprinderii lui Hegel de concepția tradițională asupra identității formale, statice o oferă critica ideii de unitate, care ar exprima o identitate cu totul abstractă, fiind, încă și mai mult decît identitatea, o operație a reflexiei subiective. Unitatea este în genere considerată drept produs al comparației, ca reflexie exterioară. Or, întrucît comparația descoperă elemente comune în obiecte deosebite, unitatea – apreciază Hegel – se obține „prin faptul că se presupune completa *indiferență* a înseși obiectelor comparate față de această unitate, astfel încît această comparare și unitate nu privesc înseși obiectele, ea fiind acțiune și determinare ce le este exterioară“ (*ibidem*, p. 73).

¹⁰⁷Gottlob Frege – „Über Sinn und Bedeutung“, în: *Funktion, Begriff, Bedeutung. Fünf logische Studien*. Hg. und eingeleitet von Günther Patzig. Vandenhoeck, Ruprecht in Göttingen, ³1969, p. 40–65.

iar Wittgenstein, după câteva observații din *Tractatus logico-philosophicus*, va elabora modelul asemănărilor de familie. În fine, Bertrand Russell distinge indiscernabilitatea de identitate: prima reprezintă o relație simetrică și reflexivă, fără să fie și tranzitivă, în timp ce identitatea se caracterizează prin tranzitivitate. De asemenea, pe când indiscernabilitatea este un dat fenomenal, propozițiile de identitate se referă la lucrurile înseși și sînt de fapt nonverificabile. Identitatea este, așadar, mai „tare“ decît indiscernabilitatea – dovada: dacă este suficientă o constatare de discernabilitate pentru a infirma asertarea unei eventuale identități, niciodată însă acumularea de indiscernabilități nu va permite prin sine asertarea identității.

O abordare sistematică a temei identității poate fi întîlnită în § 14 din *Logica* lui CHRISTOPH SIGWART, unde se menționează trei interpretări ale principiului identității. Mai întîi, sub forma „A este A“, el trebuie să afirme că „orice obiect al gândirii este identic cu sine și trebuie să fie gândit drept chiar acesta, iar nu altul“¹⁰⁸. În această variantă, el reprezintă o premisă și o condiție necesară a întregii gândiri, orice act de judecare fiind posibil numai dacă presupunem constanța de conținut a reprezentărilor noastre despre obiectele particulare. În al doilea rînd, principiul identității stă la baza tuturor judecăților afirmative și este condiție a oricărei judecăți, întrucît susține că subiectul și predicatul acesteia trebuie să stea în relație de identitate în cazul unei judecăți valabile. El poate fi privit atît ca lege naturală, în sensul că gîndirea operează conform lui, cît și ca lege normativă, deci în calitate de criteriu de valabilitate a propozițiilor asertorice. Este însă totodată adevărat că identitatea inerentă oricărei judecăți nu înseamnă neapărat și exprimarea unei tautologii goale, ci realizează o unificare sau „punere lalolaltă“ (*In-Einssetzung*) a diferitelor reprezentări. În fine, cea de-a treia interpretare a principiului identității este metafizică. Ea postulează că fiecare ființare este identică cu sine și că ființa însăși reprezintă ceea ce este absolut identic cu sine și invariabil. Identitatea poate fi *reală*, atunci cînd două nume, percepții sau reprezentări sînt raportate la aceeași persoană, la același lucru ori proces (de pildă cînd se afirmă că filosoful Seneca este identic cu tragedianul Seneca), și în acest caz nu exclude caracterul diferit al obiectelor în diferite momente de timp, sau este identitate *logică*, dacă privește conținutul reprezentării ca atare: de exemplu cînd mai multe cuvinte, expresii sau formule desemnează același concept.

Și F. H. BRADLEY se opune, ca și Sigwart, ideii că principiul identității, care stă la baza judecății, ar implica faptul că nu există nici o diferență între subiect și predicat.¹⁰⁹ După Bradley, nici chiar enunțurile analitice nu trebuie confundate cu enunțurile tautologice, întrucît în orice judecată relevantă din punct de vedere cognitiv este operată o sinteză. Reducerea axiomei identității la principiul unei tautologii nu face decît să o transforme în enunțarea explicită a unei erori. Iar interesul principal al autorului îl constituie o interpretare a legii identității de așa natură încît să-i recunoască valoarea pentru cunoaștere. În acest sens, el propune o interpretare a principiului identității care spune că

¹⁰⁸Christoph Sigwart – *Logik*. Bd. 1, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, ⁵1924, p. 108.

¹⁰⁹F. H. Bradley – *The Principles of Logic*, vol. I, Oxford University Press, ²1962, Book I, Ch. V, §§ 1–9, p. 141–145.

„adevărul este adevărat întotdeauna“ sau: „Ceea ce e adevărat într-un context este adevărat în altul“, „S – P este adevărat oriunde și oricând“. ¹¹⁰ Altfel spus, adevărul nu e independent numai de subiectul cunoscător, ci și de „schimbare și întâmplare“. Aici identitatea coexistă cu diferența, întrucât adverbele „oriunde“ și „întotdeauna“ pun în lumină diferențele (= circumstanțele) în raport cu care relația S – P rămîne o identitate. Bradley reia problema identității și atunci cînd ia în discuție logica ecuațională a lui Jevons, pentru a-și reafirma teza că orice propoziție conține nu numai identitate, ci și diferență, sau cînd definește procesele de comparare și distingere. ¹¹¹ El remarcă faptul că, dacă atunci cînd facem o comparație începem cu diferența, pentru ca pînă în final să devină explicită identitatea termenilor și să fie lăsate deoparte deosebirile lor, în cazul distingerei (*distinction*) se pleacă de la o unitate vagă, ce se diversifică apoi. Nu numai asemenea operațiuni simple depind de identitate ca de un punct central, ci chiar și construcții mai complicate, cum ar fi o inferență, sînt elaborate în jurul unui centru identic.

Abordarea logică a problemei identității este completată de Bradley în *Appearance and Reality* cu precizări asupra identității reale. Pentru ca un lucru să existe, el trebuie să aibă identitate, „trebuie să ocupe o durată dincolo de momentul prezent“, iar lucrul însuși nu este decît „o legătură a identității în diferențe“ ¹¹². Acest conținut identic dincolo de timpul prezent este însă considerat ideal, întrucît transcende existența dată; pentru a vorbi despre un lucru, este nevoie ca acesta să aibă, cel puțin pentru o perioadă de timp, o existență continuă, ceea ce pare să depindă de păstrarea unei identități de caracter, ca relație între trecut și prezent. De aceea lucrul se transformă de fapt în „relația tranzițiilor din propria sa istorie“, într-o „relație inclusivă, ce transcende orice timp dat“ ¹¹³. Lucrul fiind conceput ca o relație, el va fi esențialmente, deși nu în totalitate, o idee, și anume o idee care nu este reală în nici un moment determinat. Lucrurile se relevă a fi astfel doar aparențe, iar nu realități. Practic, vom continua totuși să vorbim despre lucruri, dar nici aici nu vom fi scutiți de probleme. Astfel, uneori întîmpinăm dificultăți în a spune dacă un obiect este sau nu același, întrucît ar trebui să cunoaștem mai înainte acel caracter general care ar constitui esența lucrului. O parțială soluție ar oferi-o considerarea identității personale drept în principal o problemă de grad. De altfel, în domeniul identității personale se complică și mai mult problemele identității în general, astfel încît, deși cunoaștem un criteriu al acesteia (și anume memoria), întrebarea în ce constă identitatea *generală* a sinelui rămîne insolubilă și absurdă, întrucît sinele nu are un sens determinat.

Demnă de o mențiune aparte este și explicarea identității de către ANDRÉ

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 143.

¹¹¹ *Ibidem*, vol. I, Book II, Part II, Ch. IV, §§ 1–7, p. 370–374 și vol. II, Book III, Part I, Ch. V, §§ 1–15, p. 457–469. „Nici o propoziție nu asertează o *pură* identitate, dar fără afirmarea sau implicarea identității nu poate fi făcută nici o judecată“ (vol. I, p. 373) – afirmă el –, soluția acestui *puzzle* fiind aceea că identitatea și diferența se implică reciproc, sînt cele două fațete ale aceluiași fapt.

¹¹² *Idem* – *Appearance and Reality. A Metaphysical Essay*. London: Swan Sonnenschein & Co., New York: The Macmillan Company, ²1908, p. 72.

¹¹³ *Ibidem*, p. 73.

LALANDE în *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* (1926)¹¹⁴. El distinge patru aspecte ale identității. Primul îl constituie unicitatea într-un același moment al timpului și într-un același loc a unui obiect (fenomen) desemnat prin două nume sau combinații conceptuale diferite. În al doilea rând, identitatea se referă la caracterul unui individ despre care se spune că este „același“ în diferite momente ale existenței sale („identitatea eului“). Aceste prime sensuri sînt denumite de obicei indistinct drept identitate numerică. Al treilea sens vizează așa-numita identitate calitativă sau specifică, aplicabilă obiectelor gîndirii în general, și constă în caracterul a două obiecte diferite în timp și spațiu, dar care prezintă aceleași calități. În fine, identitatea este folosită și pentru a desemna relația logică dintre doi termeni identici. Meritul major al descripției lui Lalande rezidă în sistematizarea problemei; în ce privește contribuția sa personală la dezvoltarea problemei, ea se reduce, în fond, la propuneri de revizuire terminologică (spre exemplu, el propune înlocuirea expresiei „identitate numerică“ prin „identitate temporală“ sau „juridică“) și la distingerea diferenței și a identității numerice, pe de o parte, de cele intrinseci, pe de altă parte¹¹⁵.

Diversificarea extremă a abordărilor identității în filosofia, în logica și în științele social-umane contemporane ne obligă la o selecție strictă a interpretărilor prezentate aici. Dacă utilizăm drept criteriu relevanța pentru ontologia artei, atunci apreciem drept cele mai fructuoase încercări reformulărilor principiului identității de către Martin Heidegger și Emmanuel Lévinas. La HEIDEGGER vom avea în vedere în special *Der Satz der Identität*, prima parte din *Identität und Differenz* (1957). Heidegger pleacă aici de la rezumarea curentă a principiului identității, $A = A$, apoi renunță la formula ecuației (*Gleichung*), unde identitatea apare ca egalitate sau ca identitate goală, formală, tautologică (*Gleichheit*), în favoarea identității ca *Selbigkeit* și *Zusammengehörigkeit*.¹¹⁶

Demersul său cunoaște mai mulți pași, strict controlați logic, ce realizează o treptată îndepărtare de imediatetea lui $A = A$. Sînt reamintite denumirile latinești și grecești ale identicului (*idem*, respectiv *tò autó*), pentru a se justifica preferarea termenului de *das Selbe* în locul lui *das Gleiche*. Apoi este invocat un pasaj din *Sofistul* (254 d), în care se spune că *hékaston autó tautón* (*jedes selber dasselbe*), dar și că *hékaston heauto tautón* (*jedes selber ihm selbst dasselbe*), pentru ca din logica dativului (*heauto*) să rezulte o reinterpretare a principiului identității. În loc de: „Fiecare A este el însuși același“ („Jedes A ist selber dasselbe“), este mai adecvat, după Heidegger, să spunem: „Fiecare A este el însuși același cu sine“ („Mit ihm selbst ist jedes A selber dasselbe“). Corectura este semnificativă, întrucît înlocuiește nemijlocirea raportării lui A la sine însuși prin medierea cu ajutorul relației de tipul „cu“. Identitatea devine o sinteză, o punere a unității, „die Einung in eine Einheit“. Această unitate (*Einheit*) nu

¹¹⁴André Lalande – *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Félix Alcan, Paris, 7 1956, p. 453–458.

¹¹⁵Chiar dacă la moderni sensul diferenței este oarecum indistinct, referindu-se la orice caracter ce deosebește un lucru sau concept de un altul, se impune separarea *diferenței numerice* de *diferența intrinsecă*: prima desemnează un raport între obiecte diferite ale gîndirii, o „diferență între...“, cea de-a doua exprimă caracterele care alcătuiesc aceste diferențe numerice, este o „diferență proprie lui...“ sau „caracteristica lui...“ (*ibidem*, p. 233).

¹¹⁶Martin Heidegger – *Identität und Differenz*, Günther Neske, Pfullingen, 1957, p. 13 sq.

este totuna cu uniformitatea egalității indifferente (*bloße Einerleiheit*), ci este meritul idealismului speculativ, prin Fichte, Schelling și Hegel, de a fi arătat că relația identității este unificare sau mediere cu caracter sintetic. Identitatea unei ființări este, așadar, *Selbigkeit* sau „unitate cu sine însuși“, iar principiul său nu mai este formulat ca reduplicare, $A = A$, ci ca sinteză a judecării, ca „A este A“. El reprezintă condiția de posibilitate a științei în genere.

Heidegger nu se mulțumește însă cu acest rezultat al cercetării, ci introduce și mai adânc diferența în însăși natura identității, folosindu-se pentru aceasta de binecunoscutul fragment parmenidian: *tò gar autó noein éstin te kai einai*¹¹⁷. Acesta este interpretat în sensul că: „Denken und Sein gehören in das Selbe und aus diesem Selben zusammen“¹¹⁸, ceea ce face din identitate (*Selbigkeit*) o coapartenență (*Zusammengehörigkeit*). Ea nu mai este identitatea metafizică, respectiv o trăsătură a ființei, ci în fragmentul lui Parmenide ființa însăși devine „o trăsătură a acestei identități“¹¹⁹. La rîndul său, faptul coapartenenței (*das Zusammengehören*) este înțeles diferit dacă punem accentul pe aspectul comunității (*Zusammengehören*) sau pe cel al apartenenței (*Zusammengehören*). În primul caz, reinterpretația sa a identității – consideră Heidegger însuși – nu ar aduce nimic nou, întrucît în *Zusammengehören*, *gehören* însuși exprimă modul tradițional de concepere a relației în genere. El are aici sensul de a fi „zugeordnet und eingeordnet in die Ordnung eines Zusammen, eingerichtet in die Einheit eines Mannigfaltigen, zusammengestellt zur Einheit des Systems, vermittelt durch die einigende Mitte einer maßgebenden Synthesis“¹²⁰. Relația este, așadar, exterioară, în calitatea sa de *nexus* și *connexio*, de asociere, coordonare, înlănțuire sau corelare (*Verknüpfung*) a relaterilor; ea este ceva *stabilit*, și anume pornind fie de la un pol al relației, fie de la celălalt, este o unitate produsă dintr-o *Zusammenordnung* (combinare, coordonare, aranjare) și cunoaște formele unor ordonări, mijlociri, împletiri și înlănțuiri. Or, Heidegger este interesat de fapt de reciprocitatea relației, iar aceasta nu e posibilă decît dacă gîndim coapartenența drept *Zusammengehören*, derivînd așadar comunitatea dintre relate din faptul apartenenței. Tabloul este aparent anti-tetic: gîndirea reprezentatoare (*vorstellendes Denken*) a identității metafizice este opusă gîndirii străbătătoare (*erfahrendes Denken*) din noul tip de identitate, identitatea ca sinteză sau punere-laolaltă (*Synthesis*, *Zusammenstellen*) – apartenenței (*Gehören*). De fapt, cele două forme nu sînt ireductibile, ci *Zusammengehören* este gîndită ca o relație subsecventă lui *Zusammengehören* și derivată din ea: după Heidegger, coapartenența, ca relație exterioară, este clarificată pornind de la sensul termenilor relativi, dar sensul însuși al acestora este determinat în funcție de o relație anterioară, care nu e altceva decît

¹¹⁷În traducerea lui D. M. Pippidi: „căci e tot una a gîndi și a fi“ (Parmenide, fragm. B, 3, în: *Filosofia greacă pînă la Platon*, vol. I, partea a doua, ed. cit., p. 232).

¹¹⁸„... gîndire și ființă își au locul într-un Același și fac parte din acest Același“ (trad. Dan-Ovidiu Totescu, în: Martin Heidegger – *Principiul identității*, Ed. Crater, București, 1991, p. 11).

¹¹⁹M. Heidegger – *Identität und Differenz*, p. 19 (*Principiul identității*, p. 12).

¹²⁰*Ibidem*, p. 20 (ed. germ.), respectiv 12 (rom.): „[...] subordonat și clasificat în ordinea unei coeziuni, rînduit în unitatea unei multiplicități, reunit în unitatea sistemului, mijlocit prin mijlocirea unificatoare a unei sinteze care dă și hotărăște măsura“ (trad. Totescu).

coapartenența.

Interesul autorului nu vizează totuși problema formală a identității, luată ca scop în sine, ci mai mult lămurirea, cu ajutorul ei, a relației dintre om și ființă. Această relație nu trebuie concepută, după el, ca fiind stabilită fie de către om, fie de ființă, ca un fel de subsumare sau repartizare mecanică (*Zuordnung*) a unui termen sub celălalt, așa cum consideră metafizica, iar apoi filosofia antropocentrică, umanistă. Dimpotrivă, relația are o reciprocitate care ne împiedică să vorbim despre primatul unuia dintre termenii relaționați: pe de o parte, ființa omului este ea însăși relație (*Bezug*), într-un joc al lui *hören – gehören*, al apartenenței la ființă și al ascultării apelului ființei.¹²¹ Pe de altă parte, ființa este *An-wesen* și, ca atare, are nevoie de *Dasein* și nu poate „ființa“ (*wesen*) în absența acestuia.¹²² În concluzie, „[...] om și ființă sînt transmiși (*übereignet*) unul altuia“ și își aparțin reciproc (*Zueinandergehören*)¹²³. Altfel spus, ființa și omul alcătuiesc o constelație (*Konstellation*) care se manifestă diferit în diverse epoci. De pildă, în epoca dominației tehnicii ca *Ge-stell*, această relație ia forma unei „puneri de sine“ reciproce între om și ființă.¹²⁴

Odată cu introducerea termenului de *übereignet* în caracterizarea relației dintre om și ființă și mai ales prin menționarea necesității „sinuciderii“ gândirii reprezentatoare și a saltului în apartenența la ființă, se face pregătirea pentru executarea ultimului pas pe linia „rescrierii“ identității. Acesta necesită elaborarea „conceptului“ de *Ereignis*. Denumire pozitivă pentru „abisul“ (*Abgrund*) în care trebuie să se abandoneze *Dasein*-ul, *Ereignis*-ul săvîrșește procesul de *Vereignen und Zueignen* a relatorilor om și ființă. Heidegger se folosește aici de o viclenie terminologică, întrucît *Ereignis* are deja în rădăcina sa apartenența (*eignen*). Or, cum apartenența reprezintă, după cum am văzut, pentru Heidegger *definiens*-ul pentru identitate, se justifică astfel și legătura dintre *Ereignis* și identitate. Se introduce prin aceasta o dimensiune *activă* a identității, nu numai fiindcă termenul desemnează în germana curentă un eveniment sau o întîmplare deosebită, ci și pe linie etimologică, întrucît *Er-eignis* exprimă „dobîndirea-conferire a Propriului (*des Eigenen*)“.¹²⁵ *Ereignis*-ul heideggerian nu este, așadar, o întîmplare oarecare, un *Geschehnis* sau *Vorkommnis*, ci un

¹²¹ „Im Menschen waltet ein Gehören zum Sein, welches Gehören auf das Sein hört, weil es diesem übereignet ist“ (*ibidem*, p. 22/13).

¹²² „Sein west und währt nur, indem es durch seinen Anspruch den Menschen an-geht. Denn erst der Mensch, offen für das Sein, läßt dieses als Anwesen ankommen. Solches Anwesen braucht das Offene einer Lichtung und bleibt so durch dieses Brauchen dem Menschenwesen übereignet“ (*ibidem*, p. 23). Despre relația dintre *Dasein* și ființă la Heidegger, vezi și Emil Kettering – *NÄHE. Das Denken Martin Heideggers* (Neske, Pfullingen, 1987) și idem – „NÄHE im Denken Martin Heideggers“, în: (Hg.) Richard Wisser, *Martin Heidegger – Unterewegs im Denken. Symposium im 10. Todesjahr* (Karl Alber, Freiburg i. Br., München, 1987, p. 111–130).

¹²³ *Ibidem*, p. 23/14.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 27/16.

¹²⁵ Pentru traducere, a se vedea indexul terminologic heideggerian propus de Gabriel Liiceanu și de Thomas Kleininger la sfîrșitul volumului *Originea operei de artă*, Ed. Eminescu, București, 1982, p. 385. În același volum, trimitem la o notă lămuritoare despre *Ereignis* la traducerea eseului despre tehnică (p. 142 sq.).

*singulare tantum*¹²⁶.

În concepția lui Heidegger, identitatea nu este numai dinamică, un „eveniment“ ce are loc, ci implică deopotrivă raportarea la Celălalt. Ea nu-i revine lucrului izolat, ci prin *Ereignis* „Mensch und Sein *einander* (s. n.) in ihrem Wesen erreichen“¹²⁷. Caracterul dinamic al identității este exprimat cu ajutorul a doi termeni-cheie: *erreichen* (a ajunge) – relatele nu *au* identitate, ci *ajung* la aceasta prin *Ereignis* – și *schwingen* (a se balansa, a se clătina, a oscila sau a vibra). Interesantă prin ambivalența sa este mai ales această mișcare de balansare, întrucât *Ereignis* nu este numai o „acțiune“ (ca *Er-eignen*), ci și „domeniul care vibrează (s. n.) în sine, prin care om și ființă ajung fiecare în esența celuilalt“¹²⁸. Această oscilare însă sugerează și nesiguranță și justifică, după Heidegger, incertitudinile în teoretizarea identității.¹²⁹ Sigur este totuși că identitatea este o relație mediată, ce include diferența dintre relate, și o coapartenență a relatelor la o unitate nenumită (desemnată în alte lucrări drept *Seyn*, ființa însăși sau *Ereignis*). Identitatea este dinamică, dar aici „activitatea“ are alt sens decât cel tradițional, fiind legată de *Seinlassen*.¹³⁰ De aceea „esența identității este o proprietate a dobândirii-conferirii Propriului“ („das Wesen der Identität ist ein Eigentum des Er-eignisses“), din moment ce *Ereignis* este chiar acel *Zusammengehörenlassen* ce face posibilă identitatea¹³¹.

În concluzie, conform lui Heidegger există trei mari concepții asupra identității: Prima și cea mai falsă este cea a tautologiei goale, a dedublării sau a raportării nemijlocite a unei entități la sine ($A = A$). Cea de-a doua a fost introdusă abia de idealismul speculativ german și presupune sinteza sau unitatea mediată; ea este în genere formulată drept „A este A“, chiar dacă poate corela și doi termeni diferiți. În fine, Heidegger își consideră propria interpretare drept al treilea moment al acestei desfășurări, văzută ca o coborîre pînă la esența adevărată a identității. Cei doi termeni sînt derivați acum din coapartenența lor originară, în virtutea căreia identitatea se desprinde din relație, fiecare *relatum* ajungînd la identitate, la ceea ce îi este propriu, numai în și prin relația cu alteritatea. De asemenea, această relație nu ființează nici prin faptul că niște relații preexistente se angajează în ea, nici prin sine, ci este lăsată, la rîndul ei, să fie de către un enigmatic „eveniment“. Acesta nu este nici o entitate (o unitate superioară, mai cuprinzătoare), nici o relație, ci singurul său predicat este activitatea pură, formulată tautologic: *das Ereignis er-eignet*.

În afară de această contribuție majoră la reformularea problemei identității

¹²⁶M. Heidegger – *Identität und Differenz*, p. 29.

¹²⁷*Ibidem*, p. 30/17.

¹²⁸*Ibidem*.

¹²⁹„Das Ereignis als Er-eignis denken, heißt, am Bau dieses in sich schwingenden Bereiches bauen. Das Bauzeug zu diesem in sich schwebenden Bau empfängt das Denken aus der Sprache. Denn die Sprache ist die zarteste, aber auch die anfälligste, alles verhaltende Schwingung im schwebenden Bau des Ereignisses“ (*ibidem*). De altfel, Heidegger avertizase încă din cuvîntul înainte la volum că: „Beweisen läßt sich in diesem Bereich nichts“, ci numai „weisen manches“ (*ibidem*, p. 10).

¹³⁰Pentru noul sens al acestei „activități“, anterior de fapt oricărei distincții dintre activitate și pasivitate, trimitem la o altă lucrare tîrzie a lui Heidegger, *Gelassenheit*, Neske, Pfullingen, 1959.

¹³¹Idem – *Identität und Differenz*, p. 31/18.

din *Identität und Differenz*, pe parcursul vastei opere heideggeriene întâlnim risipite și alte sugestii fecunde pentru tema respectivă.¹³² Menționăm aici numai în treacăt câteva dintre ele: distincția repetată dintre *das Gleiche* (identical formal) și *das Selbe* (identical ce include diferența); ideea, preluată de la Hölderlin, că pentru a ajunge la identitatea proprie este nevoie de experiența alterității (la Hölderlin, a străinătății)¹³³; identitatea dintre *Dichten* și *Denken*, similară vecinătății vîrfurilor despărțite printr-un abis¹³⁴; permanenta evitare a imediației, care-l face să accepte cu entuziasm ideea lui Hölderlin despre pericolul identificării poetului-semizeu cu sacrul în momentul inspirației¹³⁵; identitatea ca joc de oglinzi al polilor tetraedii; medierea relațiilor de identitate pe orizontală (de pildă, între oameni) prin relațiile de *coapartenență* pe verticală¹³⁶; interpretările conceptelor de *harmonie* (Heraclit), *Innigkeit* și *Feind-seligkeit* (Hölderlin)¹³⁷ etc. Înțelegerea identității drept coapartenență se menține ca o constantă de-a lungul mai multora din scrierile sale.¹³⁸

Cea de-a doua reformulare majoră a principiului identității în filosofia contemporană, cu consecințe importante pentru ontologia artei, se întâlnește la un oponent teoretic al lui Heidegger, și anume la EMMANUEL LÉVINAS, care în *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* (1974) pretinde înțelegerea lui *A est A* drept *A a-oie*. Ca și Heidegger, sub a cărui influență stă, Lévinas concepe ființa ca verb și, spre deosebire de acesta, și formulează acest lucru cât se poate de clar: „[...] ființa este verbul însuși. Temporalizarea este verbul ființei“.¹³⁹ În acest sens trebuie înțeleasă amintita reformulare a principiului identității drept *A a-oie*, ca în exemplele „le son résonne“ sau „le rouge rougeoie“¹⁴⁰. Chiar dacă pecetea stilului heideggerian este inconfundabilă (să ne amintim de „Die Welt weltet“, „Das Nichts nichtet“, „Das Ding dingt“), relevantă este totuși alegerea deliberată de exemple din sfera artei, deoarece, după Lévinas, în artă întâlnim verbe trezite, aflate pe punctul de a recădea în substantive. El nu vede în artă o colecție de produse inerte, ci în pictură roșul înroșește, verdele înverzește, după cum în muzică sunetele răsună, iar în poezie vocabulele cîntă. Primatul unei logici a substantivului este abrogat pentru o instalare a constelației verbale; altfel spus, logica judecății logico-ontologico-gramaticale, care pune în relație subiectul-substanță-substantiv cu predicatul-atribut-adjectiv se transformă în

¹³²Mai pe larg despre identitate și despre relație în general la Heidegger în: Mădălina Diaconu, *Blickumkehr. Mit Martin Heidegger zu einer relationalen Ästhetik*. Peter Lang, Frankfurt a. M., New York, Wien, 2000.

¹³³M. Heidegger – *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Klostermann, Frankfurt a. M., 1944, p. 83 sq.

¹³⁴Idem – *Hölderlins Hymnen «Germanien» und «Der Rhein»*. Gesamtausgabe Bd. 39. Klostermann, Frankfurt a. M., 1980, p. 52, 184 ș. a.

¹³⁵Idem – *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, ed. cit., mai ales p. 62–69.

¹³⁶Idem – *Hölderlins Hymnen*. . . , ed. cit., Ga 39, p. 72 sq.

¹³⁷*Ibidem*, p. 117 sq., 123 sq. și 245 sq.

¹³⁸Copula însăși, ca relație de identitate ce stă la baza judecății, exprimă după Heidegger o „coapartenență a termenilor legați în propoziții“ (idem – *Die Grundbegriffe der Metaphysik*. Ga 29/30. Klostermann, Frankfurt a. M., 1983, p. 477).

¹³⁹Emmanuel Lévinas – *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. Martinus Nijhoff, The Hague, 1974, p. 44.

¹⁴⁰*Ibidem*, p. 46.

transcrierea unei acțiuni verbale și a modalității sale adverbiale. Lévinas nu formulează atât de clar substituția, ci remarcă doar importanța noțiunilor modale în artă, în care vede o *rezonanță a esenței*, deși – am îndrăzni să obiectăm – ideea de esență retrimite la o logică a substantivului, în timp ce „cum“-ul la care se referă Lévinas asociază verbul („rezonanța“) mai degrabă cu adverbul decât cu substantivul. În orice caz, după Lévinas arta este un proces, și anume unul în care quidditatea se face modalitate. Astfel, arta modernă trebuie înțeleasă drept „rezonanță sau producere a esenței în calitate de opere de artă“, iar „esența violoncelului – modalitate a esenței – se temporalizează [...] în operă“¹⁴¹. Remarcile lui Lévinas despre ontologia artei, deși rămase în stadiul de sugestii, vor conduce la ideea de aură a operei de artă. Pentru aceasta va trebui însă să renunțăm la noțiunea de esență, prea legată de ontologia substanțialistă, calchiată pe modelul lucrului, și să optăm pentru o ontologie a procesului și pentru o identitate izotopică, în absența centrului.

Preocuparea lui Lévinas pentru problema identității este mai amplă și are rădăcini mai profunde. El consideră că întreaga ontologie se desfășoară sub vraja identității, ca o reducere a culturii la același, nelăsând loc unei veritabile alterității. Astfel, dialectica hegeliană, ca proiectare și retragere succesivă a alterității, este exemplară pentru ceea ce el numește mișcarea în cerc a filosofiei. Dialectica solipsistă a conștiinței rămîne captivă în Același, produce diferențe doar pentru a le „asimila“, asemenea peregrinărilor lui Ulysse, care nu uită să se întoarcă în patrie. Alergia ontologiei la alteritatea ireductibilă și la diferența absolută o face inaptă să dezvolte o etică. Abia experiența *face-à-face*, relația cu chipul celuilalt (*le visage de l'Autrui*) descoperă caracterul funciar al alterității umane, personale, în spatele căreia se ascunde „ileitatea“ (*illéité*) persoanei divine, ca Alteritate absolută. Solipsismului ontologic, care reduce alteritatea la același, necunoscutul la cunoscut, obiectul exterior la structurile subiectului cunoscător, i se opune experiența etico-religioasă. Deschiderea față de altul uman și divin nu se realizează însă sub forma reciprocității, ca în dialogismul unui Buber, ci într-o relație tot asimetrică, deși în sens contrar celei ontologice: eul trebuie să se simtă, așa-zicînd, de parcă ar fi în pielea celuilalt (*comme avoir-l'autre-dans-sa-peau*). Responsabilitatea sa față de celălalt este infinită, întrucît este an-arhică, anterioară oricărei decizii, alegeri sau conștientizări, ca un fel de a priori moral; datorită ei, eul devine ostaticul (*l'otage*) celuilalt. Etica solidarității și a responsabilității infinite pretinde o „unicitate fără identitate“, face elogiul non-identității în scopul unei „substituirii a celuilalt“ și solicită imperativ „de-poziția Eului“, deci o anumită *schimbare a poziției* eului, tocmai pentru a face posibilă *ieșirea din* indiferența față de semenii („diferența față de celălalt, ca non-indiferență“) ¹⁴². În mod paradoxal, într-o asemenea capitulare în fața celuilalt, identitatea personală nu este pierdută, ci de-abia acum dobîndită cu adevărat, din moment ce doar responsabilitatea infinită față de celălalt îmi asigură unicitatea: eu pot fi substituit în orice acțiune și aptitudine a mea, în afară de chiar această responsabilitate infinită față de semenul meu, de la care nu

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 52 sq.

¹⁴² *Ibidem*, p. 73 și 75.

mă pot eschiva nicicum.¹⁴³ Această relație particulară față de alteritate face ca identitatea sau „secretul subiectului“ să fie căutate într-o mișcare de recurență infinită către relația cu celălalt, ascunsă în „pliurile cele mai intime“ ale eului¹⁴⁴.

De altfel, în ultimele decenii se înregistrează în filosofie o tendință generală de părăsire sau de relativizare a identității, prin deplasări vizibile către contrariile acesteia, odată cu susținerea non-identității (Adorno, Ute Guzzoni), a diferenței pure (poststructuralismul francez) sau a alterității (Lévinas). După Bernhard Waldenfels, interesul crescând pentru alteritate constituie o tendință importantă a filosofiei franceze contemporane. Ea își are originea în observația lui Husserl despre experiența relației cu ceea ce este străin (*Fremdheit*), ca „accesibilitate a ceea ce a fost inițial inaccesibil“, și se corelează la succesorii săi francezi (și nu numai) cu motive cum ar fi absența, îndepărtarea sau – am putea adăuga noi – vidul¹⁴⁵. Istoria contemporană a conceptului de alteritate începe ca alienare a eului în propria sa casă, ca în teoria despre stadiul oglinzii (Lacan) sau în filosofia lui Lévinas, continuă cu *Fremdheit des Anderen*, cu alteritatea celui alt care iese din sfera de exercitare a puterii eului (Lévinas despre chipul celui alt și despre porunca „Să nu ucizi!“) și ajunge pînă la experiența interculturalității.

Interesul filosofiei pentru relația dintre identitate și alteritate este stimulat nu numai de cercetările antropologice, ci și de dezvoltarea orientării hermeneutice. Astfel, interpretarea se desfășoară la granița dintre sine și altul, ca joc între unitatea interpretării ideale și multiplicitatea lecturilor reale: și anume, aporia oricărei interpretări spune că dacă obiectul este identic cu subiectul, atunci el nu are nevoie de interpretare, iar dacă reprezintă o alteritate absolută, interpretarea devine imposibilă. După Gadamer, „înțelegerea înseamnă mereu a înțelege altfel. Ceea ce se deschide [. . .] atunci cînd cuvîntul meu ajunge la cineva [. . .], nu poate fi fixat nicînd într-o identitate rigidă. Acolo unde trebuie să fie comprehensiune, nu este numai identitate. Dimpotrivă, a înțelege înseamnă că cineva este capabil să treacă în locul celui alt, pentru a spune ce a înțeles de aici și ce are de spus despre aceasta“¹⁴⁶.

O altă orientare majoră care relativizează identitatea o reprezintă dialectica, mai ales prin *Negative Dialektik* a lui ADORNO. Ca și Lévinas, Adorno vede în identificare mecanismul principal al întregii filosofii și se instituie într-un „avocat al non-identicalului garantat într-o oarecare măsură de artă“, rămînînd în același timp în limitele raționalismului¹⁴⁷. Concepția sa este dialectică deoarece vine ca o continuare a dialecticii, cerută de însăși dezvoltarea interioară a acesteia, dar este negativă, întrucît se plasează pe o poziție opusă lui Hegel, la care coincideau identitatea și pozitivitatea. Dimpotrivă, dialectica negativă se pronunță

¹⁴³ „Unicitatea acestui Eu nu ține de o trăsătură unică a naturii sau a caracterului său – nimic nu este unic, adică refractar conceptului, în afară de *Eul* responsabilității“ (*ibidem*, p. 77).

¹⁴⁴ Catherine Chalier – Lévinas. *L'utopie de l'humain*. Albin Michel, Paris, 1993, p. 177.

¹⁴⁵ Bernhard Waldenfels – „Schatten der Aufklärung. Motive der französischen Philosophie im 20. Jahrhundert“. In: „Information Philosophie“ 1 (März 1995), p. 18–27, mai ales 22.

¹⁴⁶ Hans-Georg Gadamer – „Dekonstruktion und Hermeneutik“, în: Annemarie Gethmann-Siefert (Hg.) – *Philosophie und Poesie. Otto Pöggeler zum 60. Geburtstag*, Bd. 1, Frommann-Holzboog, Stuttgart, Bad Cannstatt, 1988, p. 7 sq.

¹⁴⁷ Rolf Wiggershaus – *Theodor W. Adorno*, C. H. Beck, München, 1987, p. 125.

împotriva concilierii finale între ceva și contrariul său și pentru o „reorientare către non-identitate”¹⁴⁸. Dacă în orice sinteză este activă voința de identitate și dacă identitatea pură este pusă de subiect din exterior, subiectul însuși fiind un produs al gândirii identificatoare, dialectica trebuie să sfârșească lanțul al identității cu ajutorul energiei pe care o înmagazinează în contradicțiile sale. Acest lucru a fost săvârșit în dialectica hegeliană cumva împotriva intenției autorului ei, prin mișcarea conceptelor, care le scoate pe acestea din sine și le trimite către contrariile lor. Totuși, văzută de Hegel drept „conștiință a non-identității ce străbate identitatea”¹⁴⁹, dialectica este nu numai un proces progresiv, ci totodată unul retrograd, după modelul cercului, în care diferența dispăre în final în sinteză. Or, după Adorno contradicția dialectică reprezintă de fapt expresia non-identificabilului indisolubil, fără a cădea, odată cu observarea acestui fapt, în transformarea obiectului într-un tabu pentru subiect, în sensul că acesta ar renunța (fie scientist, fie iraționalist) să mai cerceteze obiectul. Așa-numita „rezistență a celuilalt împotriva identității”¹⁵⁰, pusă în evidență de experiență, trebuie respectată în gândire, fără a fi fetișizată, respectiv dihotomia dintre non-identificabil și gândirea identificatoare trebuie relativizată în punctul de fugă al „identității raționale”.

Pe linia Heidegger-Adorno vine UTE GUZZONI, care consacră o lucrare întreagă pledoariei pentru renunțarea la primatul identității în gândire și în practica socială.¹⁵¹ Ea afirmă fără rezerve că în cultura și în istoria occidentală relațiile cu lumea au fost în mod constant definite prin tendința subiectului de a-și concepe și trata obiectul ca pe ceva identic. Guzzoni distinge trei aspecte ale acestei identități: în primul rând, lucrurile sînt identice între ele, ceea ce face posibilă subsumarea lor în concepte sau tratarea lor după aceleași reguli; în al doilea rând, fiecare lucru este identic cu conceptul său, ignorîndu-i-se individualitatea, unicitatea, „restul” neintegrabil în concept; în sfîrșit, lucrul era reprezentat doar de subiectul uman, și anume de unul abstract și general. Adevărata relație este însă experiența non-identității, a alterității, singura care dă un sens comunicării în locul discursului monologic. Noua concepție este denumită *Kritische Theorie* și operează o critică atît a gândirii, cît și a realității, în sensul că proclamă necesitatea transformării practice a realității (sociale).

Critica identității se adresează de fapt în primul rînd mecanismului de identificare, realizat ca identificare unilaterală de către subiect a obiectelor între ele și a lor cu subiectul. Doar în al doilea rînd această critică vizează identitatea identificată și, în orice caz, nu implică o respingere *de plano* a identității, ci numai a pretenției în legătură cu caracterul său absolut. Faptul non-identității solicită o păstrare a celuilalt în alteritatea sa (*Zulassen des Anderen als Anderen*)¹⁵² și se asociază cu sentimentul uimirii, văzută nu ca stare tranzitorie

¹⁴⁸Theodor Adorno – *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit. Gesammelte Schriften* 6, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1977, p. 146.

¹⁴⁹*Ibidem*, p. 160.

¹⁵⁰*Ibidem*, p. 163.

¹⁵¹Ute Guzzoni – *Identität oder nicht. Zur Kritischen Theorie der Ontologie*. Karl Alber, Freiburg. i. Br., München, 1981.

¹⁵²*Ibidem*, p. 261.

sau ca moment ce declanșează cercetarea, ci ca o stare ce însoțește permanent experiența și gândirea.

În raportarea unui lucru la sine, non-identitatea este faptul de a fi altfel sau unicitatea individuală (*das Anderssein von etwas an ihm selbst*)¹⁵³. A face abstracție, ca pînă acum, de acest rest nesubsumabil conceptului atrage după sine eșecul gândirii în experiență. Din perspectivă diacronică, non-identical se referă la fenomenul *devenirii* (*Anderswerden und Andersgewordensein*), iar sincron, la o „diversitate imanentă“ sau la *polisemie*. În ultimul caz, autoarea se apropie de punctul de vedere al perspectivismului, considerînd că orice caracterizare este *ipso facto* interpretare și că în timp ce gândirea identificatoare reduce toate perspectivele la una singură, al cărei adevăr îl absolutizează, gândirea non-identificatoare păstrează toate aceste perspective diferite, fără a le face să conveargă într-o „concluzie“ sau într-un concept unificator. Mai mult, un lucru nu poate ajunge la identitate în absența relațiilor sale cu exteriorul: „ființarea este [...] constelație a diferitelor“ și nod de relații.¹⁵⁴ În virtutea acestui concept al lucrului-constelație, gândirea non-identității recuperează accidentul, acel *symbebekós* aristotelic, drept ceea ce este lucrul, fără a intra totuși în esența sa.

Cel de-al doilea compartiment al non-identității, *heteroraportarea*, conține alteritatea celor ce-și sînt reciproc altele (*das Anderssein von gegeneinander Anderen*)¹⁵⁵ și pune accentul pe diferențele dintre ființări. Orice individual este mereu un altul în funcție de relațiile în care intră și de termenul de referință, ceea ce face din el centrul unui cîmp de relații, fără să fie neapărat și *punctul* central al acestui cîmp. Altfel spus, o ființare își dobîndește identitatea pornind de la un anumit context semnificativ (*Bedeutungszusammenhang*) mai cuprinzător, respectiv – pe linie heideggeriană – din relația sa cu „lumea“, văzută ca „totalitate datătoare de sens“¹⁵⁶. De aici rezultă mai întîi pierderea primatului ontologic al relației de cauzalitate, care rămîne o simplă relație printre altele, și apoi renunțarea la căutarea legităților generale în favoarea „caracterului contextual și a specificității“ (*Jeweiligkeit und Eigenheit*)¹⁵⁷.

În experiență, non-identitatea readuce sentimentul alterității, care fusese estompat în trăirea cotidiană, unde aveam în general de-a face cu obiectele „umanizate“ (artefacte și lumea tehnică). Preluînd din nou o idee din *Sein und Zeit* (§ 16), autoarea consideră că dispoziția uimirii pune în mișcare gândirea, care conștientizează sentimentul, pînă atunci implicit, de familiaritate (*Vertrautheit*). Experiența devine un joc comun între subiect și obiect (care se transformă, la rîndul său, dintr-un *Gegenstand* într-un *Gegenüber*), iar relația cognitivă nu se mai desfășoară într-un singur sens, ci devine interacțiune și comunicare. Identitatea, atît cea a subiectului, cît și a obiectului, se desprinde din relație.

Încă de la Aristotel identitatea este contrapusă ba alterității, ba diferenței. Cruciada contemporană de relativizare a identității din spațiul filosofiei ger-

¹⁵³ *Ibidem*, p. 262.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 271.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 273.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 276.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 161.

mane se radicalizează în poststructuralismul francez și în dezbaterile din jurul postmodernismului. Precursori favoriți sînt considerați nu întîmplător Leibniz și Nietzsche, ambii apărători ai diferenței în defavoarea identității, în numele unei concepții perspectiviste care la Leibniz rămîne mai degrabă limitată la o ontologie de tip metafizic, în timp ce la Nietzsche ea se extinde în cîmpul cunoașterii. Autor al unor monografii și despre Leibniz și despre Nietzsche, DELEUZE este categoric în pronunțarea verdictului: „[...] diferența și repetiția au luat locul identicului și al negativului, al identității și al contradicției”.¹⁵⁸ Primatul identității definește lumea reprezentării, or gîndirea modernă se naște tocmai din eșecul reprezentării și din pierderea identităților. Altfel spus: „[...] lumea modernă este cea a simulacrelor. În ea, omul nu-i supraviețuiește lui Dumnezeu, identitatea subiectului nu supraviețuiește identității substanței. Toate identitățile nu sînt decît simulate, produse drept un «efect» optic, printr-un joc mai profund care este cel al diferenței și al repetiției”.¹⁵⁹ De aceea interesul autorului constă în a gîndi „diferența în ea însăși”, diferența pură, deosebită de contradicție, pentru că nu este o negație a identicului, ci este total lipsită de negație. De asemenea, repetiția se deosebește de generalitate: generalitatea, fie ea calitativă (ca asemănare ce produce cicluri) ori cantitativă (ca echivalență ce naște egalități), provine din ideea de egalitate, fiindcă presupune intersubstituibilitatea termenilor; repetiția însă este o singularitate nesubstituibilă. Principiul generalității, cel al schimbului, trebuie înlocuit, după Deleuze, de principiul furtului și al darului, iar generalitatea particularului, de universalitatea singularului. Nu este nevoie să facem noi legătura între această nouă concepție și artă – corelația ne-o prezintă autorul însuși, cînd alege drept exemplu pentru universalitatea singularului sărbătoarea, caracterizată prin paradoxul de a repeta un *irrecommandable*. Iar opera de artă este concepută de el după chiar acest model: „[...] o operă de artă este repetată ca o singularitate fără concept”.¹⁶⁰ Repetiția este diferență pură, lipsită de concept, chiar dacă se caută în spatele ei un *Sine impersonal (Soi)* ce se repetă.

Platonismului, ca model al gîndirii filosofice tradiționale, i se reproșează distincția dintre „lucrul” însuși și simulacre și privilegierea originalului; dimpotrivă, teoria lui Deleuze este o inversare explicită a platonismului, așadar o gloriificare a domniei simulacrelor și a reflexelor. Simulacrul devine autonom, ba mai mult, „adevăratul caracter sau forma existentului”; ceea ce revine nu are o identitate prealabilă și constituită, nu există instaurare a unei fundări sau a unui fundament, ci numai un raport între *sans-fond* și *non-fondé*¹⁶¹. Păstrarea unității identice ducea în filosofia artei cel mult la serialism, la serii permutante și la structuri circulare. După Deleuze este însă nevoie nu numai de multiplicarea perspectivelor (ca în *Opera deschisă* a lui Eco), ci și de divergența seriilor, de un proces radical de decentrare, pentru a se ajunge la un haos informal, care nu are altă „lege” decît propria sa repetiție.

Prin urmare, nu poate surprinde atașamentul autorului pentru baroc, ex-

¹⁵⁸Gilles Deleuze – *Différence et répétition*, P. U. F., Paris, 1968, p. 1.

¹⁵⁹*Ibidem*, p. 1 sq.

¹⁶⁰*Ibidem*, p. 8.

¹⁶¹*Ibidem*, p. 92.

primat într-o carte apărută la douăzeci de ani după prima și intitulată *Le pli. Leibniz et le baroque*. Barocul înlocuiește obiectul prin *objectile*, transformă lucrul înzestrat cu atribute și cu o anumită identitate într-o funcționalitate pură, „ca și când ar declina o familie de curbe încadrate de parametri, inseparabilă de o serie de declinări posibile sau de o suprafață de curbura variabilă pe care o descrie el însuși [lucrul]”¹⁶². Punctul de aplicare a modelului este găsit de data aceasta în obiectul tehnologic. Ideea atestă o îndepărtare clară de esențialism, obiectul-obiectul devine eveniment, iar subiectul (*sub-jectum*, *sujet*), un *superjet*, un loc, o poziție, un punct de vedere. În acest perspectivism, inclusiv identitatea subiectului este dobândită din relație, fiindcă nu există un subiect definit în prealabil, ci va deveni subiect numai ceea ce ajunge în punctul de vedere sau, mai degrabă, ce rămâne în punctul de vedere, cel ce se situează într-o anumită perspectivă, ca punct terminus pe direcția ce face legătura cu celălalt capăt (cu obiectul).

Pronosticul formulat de Foucault, într-o recenzie la *Différence et répétition* din 1969, anume că „*incipit philosophia differentiae*”, avea să fie confirmat de întreaga dezvoltare a concepției lui Deleuze, dar avea să facă o veritabilă carieră și la alți filosofi francezi, dintre care îi amintim aici numai pe Derrida și pe Baudrillard. Legătura cu filosofia germană se face prin Heidegger, la care se raportează atât Deleuze cât și Derrida. Însă în timp ce Deleuze se reclamă de la cel ce-a criticat mecanismul reprezentării aflat la baza metafizicii și a conceput diferența ontologică (dintre ființă și ființare) drept un dat ultim, ireductibil, DERRIDA are o atitudine ambivalentă față de Heidegger. Pe de o parte, el îl critică pentru lipsa sa de radicalitate, considerînd că a rămas sub vraja unei ontologii a prezenței și a esenței, de factură metafizică, dar pe de altă parte, în *Marges de la philosophie*, unde introduce termenul de *différance*, mărturisește legătura strînsă dintre acest concept și anumite pasaje din *Sein und Zeit*. *Différance* este mișcarea prin care limba și orice cod se constituie ca țesătură de diferențe și conține deopotrivă sensul de diferență (*différence*), de discernabilitate sau non-identitate, dar are și o implicație temporală și temporizatoare.¹⁶³ De aceea participiul *différant* exprimă atât caracterul de a fi diferit, cât și o acțiune „aflată în curs de a diferi, înainte chiar de a fi produs un efect constituit drept diferit (*différent*) sau drept diferență (*différence*)”¹⁶⁴. Pe scurt, *différance* desemnează cauzalitatea originară ce produce prin sciziune și diviziune diferențele (*différences*), fără a avea propriu-zis un sens activ, din moment ce este anterioară diferenței dintre activ și pasiv.

Alte concepte care s-au impus în spațiul dezbaterilor contemporane france-

¹⁶² Gilles Deleuze – *Le pli. Leibniz et le baroque*, Éditions de Minuit, Paris, 1988, p. 26.

¹⁶³ *Différance* provine de la *differre*, care – după Derrida – nu reprezintă simpla traducere a grecescului *diapherein*, pentru că adaugă sensului de diferență și unul absent în termenul grecesc, și anume acțiunea de a a amîna, de a ține cont de timp și de împrejurări, întîrzierea, rezerva și reprezentarea, temporizarea. O altă sursă a termenului este găsită în *Jenenser Logik* a lui Hegel, unde acesta folosește expresia *differente Beziehung* separat de *Unterschied* sau de *Verschiedenheit* tocmai atunci cînd este vorba de timp și de prezent, de o acțiune de diferențiere. (Jacques Derrida – „La différance”, în: *Marges de la philosophie*, Éditions de Minuit, Paris, 1972).

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 9.

ze în jurul identității și diferenței sînt cele de *diseminare* (Derrida), de *rizom* (Deleuze / Guattari), de *urmă* (Lévinas, Derrida, dar și Heidegger în opera tîrzie) sau de *subiect fractal* (Baudrillard). Astfel, subiectul fractal este cel ce se sparge, precum o oglindă, într-o mulțime de ego-uri minuscule identice, în care fiecare parte reflectă întregul, procesul desfășurîndu-se numai în sensul multiplicării, fără a se reveni la unitate. Tabloul este indubitabil leibnizian, dar în timp ce la acesta jocul identității speculare a monadelor era mirific, la BAUDRILLARD conotațiile sînt sumbre, coșmarești. El vede în subiectul fractal un Narcis de un tip particular, care își face un ideal din formula unei reproduceri genetice nesfîrșite și din beția incontrollabilă a risipirii de sine într-o „fantomă a identicului”¹⁶⁵. Sentimentul realității dispăre, iar subiectul rămîne singur cu imaginile și fantasmalele sale. Nu este greu de ghicit că descrierea lui Baudrillard se raportează de fapt la societatea tehnologică actuală.

Independent însă de sistemul de referință (bibilic la Lévinas, baroc la Deleuze, al artei contemporane și nu numai la Deleuze și Derrida) și dincolo de deosebiri terminologice dintre autorii amintiți, se poate contura o imagine unitară a configurării identității în filosofia franceză de astăzi. Este evidentă reorientarea de la identitatea compactă, esențialistă, atribuită metafizicii, către o lume a diferențelor, ce proliferază amețitor, în absența unui centru sau a unui punct de plecare. Un asemenea tablou dinamic și mobil se află în cea mai radicală antiteză imaginabilă față de identitatea statică, omogenă, compactă, parmenidiană. Relația primează față de esență, evenimentul față de lucru, fără ca dispoziția acestei răsturnări a metafizicii să ducă totuși, precum la Nietzsche, la o exaltare a descătușării forțelor vitale. Dimpotrivă, dionisiacul exclusiv al acestei lumi are în sine ceva neliniștitor, probabil ca orice exces, amintind de senzația de inconfort trezită de proliferarea nebunească din *Jack și vrejul de fasole*. Falsa îmbătăre de sine cu diferențe și diversități maschează de fapt o nostalgie apăsătoare după centrul pierdut, iar aruncarea în abisul instabilității este o încercare de a uita năzuința spre stabilitate. Conceptul de *urmă*, înlocuind prezența (pe care s-a întemeiat ontologia) prin prezent¹⁶⁶, are ca revers tocmai absența agentului producător al urmei. Prinși într-o lume a efectelor, respectiv a diferențelor deja produse (*différences*), incapabili să regresăm pînă la presupusa cauză sau unitate, ne resemnăm, aparent voioși, la fenomenalism, fără a ne putea debarasa de nostalgia centrului, a aceluia ceva ce scapă jocului producerii diferențelor (*le jeu de la différence*).

Arta postmodernă accentuează interesul pentru reformularea problemei identității, fapt dovedit cel puțin de WOLFGANG WELSCH în mai multe lucrări.¹⁶⁷ În acord cu procesul general de pluralizare și diversificare (de la sfera politică, unde se pledează pentru dialog și pentru toleranță și pînă la coexistența unor stiluri de viață diferite), întreaga artă contemporană atestă o „identitate în tranziție”

¹⁶⁵Jean Baudrillard – „Videowelt und fraktales Subjekt“, în: (Hg.) Karlheinz Back u. a. – *AISTHESIS. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Reclam, Leipzig, 1990, p. 252.

¹⁶⁶J. Derrida, *op. cit.*, p. 9.

¹⁶⁷Ne referim aici mai ales la *Unsere postmoderne Moderne* (Acta Humaniora, Weinheim, 1987) și la *Ästhetisches Denken* (Philipp Reclam Jun., Stuttgart, 1990).

(Welsch), așadar o dizolvare a identității monolitice. Astfel, fotografiile lui Cindy Sherman trimit la conceptul unei identități multiple, iar lucrările lui Paco Knöllner și derformările lui Arnulf Rainer, la o identitate deschisă, respectiv exprimă atacul la adresa identității dintre persoană și imagine. Granițele devin permeabile, conceperea identității personale pe baza unui substrat substanțial constant devine desuetă, nu mai există identități, ci doar o identificare succesivă a indivizilor cu diferitele roluri pe care le interpretează. Structuralismul și poststructuralismul proclamă moartea subiectului și fac problematice subiectivitatea și identitatea, spre indignarea unor filosofi germani, idealști sau adepți ai Teoriei Critice. Procesul, anticipat deja de Nietzsche, exprimă de fapt căutarea sau conturarea unor noi forme de identitate, accentuat plurale. Identitatea de tip quasi-biologic, constituită prin desfășurarea „nucleului” unui individ, este înlocuită prin identitatea construită social, prin mecanisme de identificare, iar impactul massmedia asupra unui public tot mai larg întărește această convingere. Devine, de asemenea, discutabil conceptul normalității psihice, ca tip ideal în raport cu care diferitele dezordine psihice ar fi niște devieri de la regulă. Sociologii – și-i avem aici în vedere pe teoreticienii „societății postindustriale” – invocă, la rîndul lor, identitățile „transversale” (*crosscutting identities* la Daniel Bell).

Filosofii postmodernității proclamă sfîrșitul acelor *métarécits* ce strîngeau laolaltă indivizii sub semnul unor ideologii comune (Lyotard) și se sperie de identitate ca de procesul unei clonări universale (Baudrillard). Ei stigmatizează orice nostalgie față de o identitate unitară drept urme ale unei mentalități totalitar-metafizice și pledează pentru renunțarea la obsesia unității chiar și în ce privește sensul, pe care-l consideră nod al unei rețele de relații, trimiteri și aluzii (Derrida). Interesul principal este consacrat mișcărilor de decentrare, realitatea apare esențialmente eterogenă, dramatică, iar nu armonică, perspectivă, iar nu unitară. Pînă și în ce privește formele logice preferate se schimbă paradigma bazată pe inducție și deducție, pe repetiție, reducție, consecvență și progresie, în favoarea complexității și a contradicției, a paradoxiei și a paralogiei. În locul căutării consensului se proclamă disponibilitatea pentru disens.¹⁶⁸ Pluralitatea devine o bază, dar și un scop al postmodernismului, situația actuală fiind interpretată drept punctul de plecare al unui tip de identitate denumit de Welsch *identitate transversală*, care constă în interacțiuni și întrepătrunderi. Gîndirea postmodernă se caracterizează, după el (ca și după Lyotard), printr-o vădită omologie cu arta modernă, văzută ca avangardă a transformărilor din societate și din gîndire. Mai mult, cum arta în genere poate fi considerată o „școală elementară a pluralității” (Welsch), paradigma estetică devine modelul după care reflectează orientări filosofice generale (de exemplu hermeneutica post-heideggeriană și post-gadameriană). Identitatea monolitică este subminată, de asemenea, de curente venite din partea științei, cum ar fi gîndirea constructivistă, pe care unii

¹⁶⁸ „Diferența, disensul și contradicția sînt considerate emblema gîndirii postmoderne. Diferența este însă asociată în mod conștient cu trecerea și cu relația” (Siegfried J. Schmidt – „Wissenschaft als ästhetisches Konstrukt? Anmerkungen über Anmerkungen”, în: (Hg.) Wolfgang Welsch – *Die Aktualität des Ästhetischen*, Wilhelm Fink, München, p. 291).

o pun în paralel cu gândirea postmodernă.¹⁶⁹

Un tablou similar al societății contemporane îl configurează MICHEL MAFESOLI în *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique* (1990). El susține că ne aflăm la începutul unui proces de trecere de la o logică a identității la una a identificării, fapt dovedit de capitolele consacrate de el plăcerii simțurilor, domniei aparenței, barochizării lumii sociale, naturalizării culturii și pregnanței imaginii. Argumentele sînt în mare parte comune cu cele ale lui Welsh. Se amintește, de pildă, că literatura insistă asupra fragilizării eului, care se constituie din acțiunile sale, fără a mai exista o unitate a expresiilor lui. Conceptele sociologice tradiționale de clasă, categorii socio-profesională și individ sînt derivate din postulatul identitar, tributar unei logici de tip parmenidian, în care identitatea presupune o ipseitate închisă și omogenă. De aici provin dificultățile teoriei în a urmări identificările contemporane, unde identitatea se construiește prin relație, în cadrul unor procese comunicaționale. Se propune ca în loc de „individ“ (corespunzător identității în sens „tare“, închise) să se vorbească despre „persoană“, definită prin integrarea în comunități și printr-o identitate deschisă. Se caută puncte de sprijin pentru noua interpretare relațională a identității în exemple luate din societățile „primitive“; studii etnologice au pus în evidență faptul că aceste comunități se caracterizează printr-o indiferență identitară (de pildă, față de identitatea adevăratului tată fizic), ceea ce duce la o solidaritate specifică. De asemenea, în aceste grupuri cultele posesiunii înlocuiesc, în clipele de transă, identitatea imobilă cu o identificare a inițiatului cu zeii ce-l locuiesc. Eul nu mai reprezintă o entitate stabilă, ci o sinteză dinamică, identitatea fiind rezultatul unei apartenențe multiple la diferite grupuri. La rîndul lor, grupurile înseși se constituie prin identificarea indivizilor cu un pol idealizat (zeitatea ori un intermediar: sfîntul, eroul, un conducător charismatic), în procesul unei reversibilități constante, atît pe verticală (în relația cu „Altul“), cît și pe orizontală (în relația cu „alții“). Interesul pentru multiplicitatea eului reactualizează importanța afectivității, întrucît emoțiile sînt animate de logici diferite. Mai mult chiar, „posesiunile“ cotidiene (toxicomania, reuniunile muzicale, amicale, grupările religioase) redescoperă transa.¹⁷⁰ Localismul – ca expresie a dezintegrării unității – este apreciat drept o tendință de fond a societății contemporane și în general „apartenența la o comunitate, căutarea unei proximități fuzionale, procesele de imitație și contagiunea afectivă revin în forță în viața publică“¹⁷¹. Se constată, așadar, un proces general de estetizare a societății, întrucît arta reprezintă domeniul poate cel mai evident în care primează multiplicitatea, diversitatea și existența unor mecanisme de identificare.

Am văzut că filosofia franceză contemporană este extrem de sensibilă la fenomenul pluralității și al alterității. Sprijinindu-se pe receptivitatea reprezen-

¹⁶⁹Siegfried J. Schmidt, *op. cit.*, p. 294.

¹⁷⁰Observația lui Maffesoli este, de altfel, confirmată și de influența crescîndă pe care o cunoaște în ultima vreme teoria lui Antonin Artaud despre teatru, acesta propunînd tocmai relegarea teatrului de origine sa rituală, prin accentul pus pe mijloace nonverbale și prin înlocuirea lucidității spectatorului cu intrarea în transă.

¹⁷¹Michel Maffesoli – *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, Plon, Paris, 1990, p. 279.

tanților ei față de arta modernă, ca și pe cercetările din științele socio-umane, din psihologie, psihiatrie, din antropologia culturală și din sociologie, ea configurează modelul unei diferențe ireductibile și al unei alterități radicale. Mult mai moderată, filosofia românească rămîne în cadrul gîndirii identității. Abordări ale problemei identității întîlnim aici în principal la Blaga și la Mircea Florian, însă o contribuție originală în această chestiune nu vom găsi decît la Noica.¹⁷²

Astfel, referirile lui BLAGA din *Experimentul și spiritul matematic* rămîn didactice. Trecem peste aprecierile făcute de el în legătură cu principiul formal al identității, care nu implică încă o „cunoaștere înțelegătoare“ (paradisiacă și luciferică), deoarece nu exprimă nimic despre conținutul ca atare al lucrului, ci numai „modul cum lucrul e «gîndit»“¹⁷³, ca și peste rezumarea unora din pozițiile teoretice asupra identității, formulate de-a lungul timpului. Ne interesează mai degrabă concluzia, împărtășită de mulți, că, deși absolut „rațională“ din punct de vedere logic nu poate fi decît o propoziție tautologică, pentru a fi relevant cognitiv, principiul identității trebuie să iasă din simpla egalitate cu sine. Acest lucru s-a împlinit în istoria filosofiei prin constituirea și a altor moduri de raționalizare în afara postulatului identității pure. Blaga se referă la modele configurate pornind de la identitatea atenuată, de la identitatea matematică (a echivalenței) și de la cea contradictorie. Primul model apare, de pildă, la Aristotel și conține judecăți în care raportul dintre subiect și predicat are o identitate „parțială“ (ca în exemplul „omul e un mamifer“) și „elastică“ („omul e o ființă capabilă de progres“, aici tinzîndu-se la o îmbogățire a conceptului de „om“). Avantajele acestei interpretări a identității constau în posibilitatea organizării cunoașterii în concepte generice cu ajutorul identității parțiale – ca în științele descriptive și clasificatoare sau în filosofile de tip platonice și aristotelice –, ca și în contribuția la „expansiunea“ (transformarea) realității. Identitatea elastică presupune menținerea într-un neînterupt flux a conținutului noțiunilor sau, oricum, scoaterea lor din rigiditate, astfel încît să fie capabile să-și asimileze noi predicate. Modelul identității matematice apare în matematică și în științele de tip galileo-newtonian și se bazează pe principiul „egalității cantitative“ sau al echivalenței dintre concepte altfel eterogene sub raport logic. În fine, identitatea contradictorie constituie fundamentul dialecticii și este apreciată drept cea mai concesivă adaptare a raționalității la structurile empiriei; ea ocupă polul opus „combustiei“ eleate, în care diferențele sînt topite cu desăvîrșire în unitate.

O abordare interesantă o oferă și articolul lui MIRCEA FLORIAN despre *Categoria de relație*¹⁷⁴. Substanța și relația sînt considerate de Florian drept cele două structuri logico-ontologice ale realității și gîndirii, iar identitatea drept caracterul lor comun. Identitatea cunoaște o situație unică în alcătuirea sa logică. În sens propriu, ea nu se poate multiplica pentru a da naștere unei comparații și

¹⁷²Mai poate fi amintită totuși aici, pentru claritatea ei, analiza logică făcută de Athanase Joja identității concrete, care însă nu este altceva decît identitatea dialectică („Logica și metalogica principiului identității“, în: *Studii de logică*, II, Ed. Academiei, 1966, p. 223–262).

¹⁷³Lucian Blaga – „Experimentul și spiritul matematic“, în: *Trilogia cunoașterii. Opere*, 8, Ed. Minerva, București, 1983, p. 426.

¹⁷⁴Mircea Florian – „Categoria de relație“, în „Revista de filosofie“, Tomul XXII, nr. 6/1975, p. 661–672.

pentru a constata o relație între mai mulți termeni. De pildă, „omul în genere“ este „unul și același“ și tocmai de aceea nu poate fi raportat la nimic altceva. Pe de altă parte, se vorbește despre identic ca despre ceva care se dublează pentru a se compara cu sine, identitatea apărând ca autoraportare, deci ca un gen de relație. În concepția lui Florian însă, identitatea nu este în mod nemijlocit o relație¹⁷⁵, și aceasta pentru că identitatea presupune a fi unul și același numai *mijlocit*, adică prin raportarea factorului identic la alt factor cu care acesta coexistă. Relația nu se instituie între termeni considerați identici, ci între termenul identic („unul și același“) și complexul variabil în care este încadrat; numai astfel se produce iluzia multiplicării identicului.

După cum am menționat, configurarea problemei identității va avea cel mai mult de profitat de pe urma ontologiei lui NOICA și ne referim aici nu atât la tematizarea genurilor din *Sofistul* drept categorii ale naturii anorganice, în *Douăzeci și șapte de trepte ale realului*, cât la dezvoltarea propriei concepții în lucrările ulterioare. Reconfigurarea identității în cazul operei de artă găsește sugestii fertile în considerațiile sale despre izotopii finței, despre limită ca împlinire (deci nu numai ca săvârșire, dar și ca desăvârșire), sau în precizarea raporturilor dintre existență și esență cu ajutorul particulei „întru“: „Existența călătorește înăuntrul esenței. Ea nu precede esența, de vreme ce nu e posibilă decât prin aceasta. Dar nici esența nu precede existența, de vreme ce nu se «realizează» decât prin aceasta. Existența se încorporează în esență“.¹⁷⁶ De asemenea, prepoziția „întru“, ca expresie a unei spațialități care nu este și fixație, a unei identități orientate și dinamice, cu cele două fețe ale sale, exterioritatea și interioritatea, deschiderea și închiderea, va oferi modelul pentru înțelegerea relației dintre opera de artă și aura sa, dintre operă și receptor: opera de artă se deschide spre receptor, pentru că se realizează, se „împlinește“ numai în receptare, iar receptorul există ca atare numai în disponibilitatea deschiderii sale spre operă, fără ca acest raport să implice vreodată o deschidere *totală*, adică o pierdere de sine a unui termen în celălalt. Configurația lui *întru* justifică și pledoaria lui Noica pentru o dialectică orientată, în care rațiunea urmează să iasă din neutralitate pentru a teoretiza și, în același timp, pentru a săvârși ea însăși devenirea întru ființă.

Nu numai dialectica închiderii ce se deschide poate fi preluată în reorientarea discuției despre identitate; de ce să nu ne închipuim și că o reflecție mai serioasă ar putea găsi modalități de a aplica la artă întregul model ontologic al tensiunii (deschidere către general), al distensiunii (multiplicitatea, închiderea într-un individual) și al cîmpului (pulsățiile, organizarea internă, închiderea ce se deschide, determinațiile)? Noica simte nevoia reformulării „principiului steril al identității“, $A = A$, care „nu spune nimic“, cu atât mai mult cu cât el a fost deja infirmat odată cu descoperirea fenomenului izotopiei.¹⁷⁷ Identitatea repre-

¹⁷⁵Și nici nu poate fi, din moment ce este comună relației și esenței, iar acestea sînt cele două ipostaze *irreductibile* (s. n.) ale generalității, ale universului“ (*ibidem*, p. 666).

¹⁷⁶Constantin Noica – *Trei introduceri la Devenirea întru ființă*, Ed. Univers, București, 1984, p. 52.

¹⁷⁷Idem – *Devenirea întru ființă*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1981, p. 64 și 210.

zintă, după el, generalitatea proprie a lucrului, o limitare (conferă un statut specific lucrului), dar o limitare care nu limitează, fiindcă „ea educă lucrul, îl e-ducă, scoțându-l din el și făcându-l sau lăsându-l să se prefacă oricât, pentru că îl ține sub controlul ei“¹⁷⁸. Această identitate vectorială (dinamică și orientată) nu se pierde în multiplicitatea pură a diferențelor, ca în filosofia franceză; altfel spus, infinitatea rea a diversității, de care pomenea Hegel și pe care Noica o caracterizează drept „devenire întru devenire“, a „timpului rotitor“, este convertită în ontologia noiciană într-o devenire sporitoare, împlinitoare, a timpului „rostitor“. Identitatea este pusă în acțiune, fără a fi suprimată într-o devenire oarbă; se iese astfel dintr-un esențialism static, parmenidian, fără a se cădea în extrema cealaltă, a activității pure, lipsite de suport. *Întru* menține astfel justa măsură între faptul de a rămâne în sine și de a trece în altceva, între interioritate și exterioritate.

Dialectica bună a acestei scheme ne-o recomandă ca bază logică posibilă pentru o ontologie a artei. Or, Noica însuși dezvoltă această logică sub forma *logicii lui Hermes*, propunându-și să dea seamă de individual și să nu mai facă abstracție de dimensiunea calitativă a acestuia. Este tocmai ceea ce lipsește în logicile de pînă acum, care, datorită acestui fapt, sînt puțin susceptibile de a surprinde specificul obiectelor artistice. Ideea holomerului, ca parte ce reflectă întregul și care se ridică la puterea întregului sau îl interpretează, răspunde imperativului de a nu mai lăsa deoparte conținutul. Ipoteza s-ar cuveni să-i intereseze mai ales pe teoreticienii așa-numitelor *Geisteswissenschaften*, sensibile la fenomenul valorii, și promite poate chiar și filosofiei artei o legitimare teoretică a originalității creatoare, înțelese drept unicitate înzestrată cu valoare. Holomerul sau holoforul, ca unitate activă ce eliberează din sine formele logice și mulțimea secundă sau ca „mulțime a mulțimilor cu un singur element“¹⁷⁹, poate fi luat drept punct de plecare în elaborarea unei „logici a artei“ și întrucît presupune conceptul identității unilaterale sau al participării.

Întreaga perspectivă sinoptică asupra abordării identității în istoria filosofiei a avut menirea de a ne introduce în problemă, văzută generic, înainte de a o particulariza în sfera artei. Nu ne mai rămîne decît să căutăm în multitudinea modelelor oferite pe cel adecvat ontologiei artei sau să-l constituim prin combinarea unor trăsături luate de la mai multe modele. Opțiunea noastră s-a oprit asupra reformulărilor identității în filosofia contemporană, care, dincolo de deosebiri mai generale de concepție, se caracterizează, toate, prin integrarea diferenței, a mișcării și a pluralității în conceptul tradițional al identității. S-ar putea replica aici că deja Aristotel cupla identitatea (de gen) cu diferența (specifică) – aici era însă vorba de o juxtapunere mecanică, nedialectică. S-ar putea obiecta, în continuare, că ulterior, la Hegel, diferența și devenirea sînt intricate în însăși natura identității. Și aici însă identitatea acționa tiranic, sub masca „liberală“ a recunoașterii alterității și a negativității; diferența sfîrșea totdeauna prin a fi resorbită într-o identitate mai cuprinzătoare. Ambele modele au și fost, de altminteri, preluate în teoria asupra operei de artă: identitatea ierarhică

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 245.

¹⁷⁹ *Idem* – *Scrisori despre logica lui Hermes*, Ed. Cartea Românească, București, 1986, p. 145.

aristotelică stă la baza clasificării operelor de artă văzute ca obiecte oarecare ale considerației teoretice, cu nimic deosebite de ființările naturale sau de concepte; la rîndul său, identitatea îmbogățită hegeliană va caracteriza opera de artă ca produs spiritual ce necesită interpretarea, în sensul că, la acest nivel al său, identitatea operei constă din textul original *plus* suma interpretărilor sale¹⁸⁰. Și atunci de ce nu ne oprim aici? De ce mai căutăm sugestii la Heidegger și Lévinas, la Noica și Deleuze? – Pur și simplu pentru că bănuim existența unui strat ontologic și mai profund al operei de artă în afara subzistenței sale ca obiect fizic și ca semn încărcat cu sens. Acest ultim strat, care îi conferă de fapt specificul de operă de artă, pretinde recurgerea la alte modele explicative ale identității. Este ceea ce ne propunem să încercăm în lucrarea de față.

¹⁸⁰Doar se știe că la Hegel „adevărul este întregul. Întregul este însă numai esența care se împlinește prin dezvoltarea sa“ (G. W. F. Hegel – Prefața la *Fenomenologia spiritului*, Ed. Academiei, București, 1965, p. 18).

Capitolul 2

Configurarea esteticii ca disciplină în lumina principiului identității

Înainte de a porni la drum în aplicarea identității la sfera artei, se cuvine să mai zăbovim puțin asupra rezultatelor cercetării logicii formale în legătură cu identitatea. Poate că logica ori definițiile standard din dicționare și enciclopedii pot oferi un punct de plecare mai clar sau, în orice caz, incontestabil pentru această problemă, în condițiile în care – după cum s-a observat din primul capitol – interpretările ontologice sau ținând de o logică ontologică ale conceptului mai mult induc nesiguranță decît sînt lămuritoare. Din perspectiva logicii formale, identitatea este o specie a relației de echivalență, mai precis, cel mai fin tip al echivalenței formale; ea are proprietățile reflexivității, a simetriei și a tranzitivității și poate fi înțeleasă drept un concept ideal (implicînd neglijarea totală a deosebirilor), ca echireferență a semnelor sau ca indiscernabilitate a obiectelor. Pentru definirea sa se amintește de obicei așa-numita „lege a lui Leibniz“: „Eadem sunt quorum unum potest substitui alteri salva veritate“, chiar dacă Frege și Church au demonstrat între timp că Leibniz face aici confuzie între utilizare și invocare, întrucît consideră că *lucrurile* sînt identice dacă *numele* unuia din ele poate fi pus în locul *numelui* celuilalt fără încălcarea adevărului.¹ Reflexivitatea și substitutivitatea caracterizează univoc identitatea; de aceea ele sînt denumite frecvent și cele două principii ale identității. De fapt, principiul identității în varianta sa clasică, $A = A$, nu face decît să exprime reflexivitatea

¹Vezi *Dicționarul de logică* al lui Gheorghe Enescu (Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1985, p. 144) și *Introducerea* lui Kuno Lorenz la: (Hg.) Kuno Lorenz – *Identität und Individuation. Bd. 1. Logische Probleme in historischem Aufriß* (Fromann-Holzboog, Stuttgart, Bad Cannstatt, 1982, p. 11–18).

relației de identitate. El admite formulări sintactice ($p \equiv p$) sau semantice („orice propoziție este *echivalentă* cu sine“, „orice termen este *sinonim* cu sine“) și stă la baza unei importante reguli terminologice, cea a consecvenței în folosirea sensului termenilor pe parcursul unui proces logic, nefiind permise schimbări de sens decât dacă ele sînt anunțate în prealabil.

În general, identitatea este clasificată de Călin Candiescu în identitate logică (formală), concretă și transcendentală.² Prima este abstractă și tautologică, iar principiul care o formulează este, în limbaj kantian, analitic a priori; identitatea concretă sau ontologică poate fi stabilită în raport cu sine (ipseitate concretă) sau cu altul (asemănare completă ce face abstracție de diferența numerică, inter-identitate), și enunțarea ei este o judecată sintetică a posteriori (este deci heterologică); în sfîrșit, identitatea transcendentală sau ipseitatea transcendentală este sintetică a priori și exprimă unitatea și permanența lucrurilor în timp, bazîndu-se pe ideile de unitate și substanțialitate. Taxonomia identității este realizată de autorul amintit și în alte forme³, interesîndu-ne mai ales ultima variantă, de fapt o scară de gradată ce conduce de la identitate la diferență în următoarea succesiune: tautologia, identitatea virtuală (a entităților abstracte, proprie definițiilor și sinonimiei), cuprinderea ($A \subseteq B$, $A \in B$); Unul ca unu, Unitatea de ființare și Unul anumit; identitatea numerică (de subzistență, de referință și *de suppositio*); identitatea de conținut; identitatea cu sine (ipseitatea ca auto-raport), identitatea concretă; inter-identitatea; unicitatea; idempotența (identitatea numerică a indiscernabililor, ca în cazul apariției multiple a unui termen); diferența; contradicția; multiplul; alteritatea; deosebirea; diversitatea; și, în fine, unitatea sau unicitatea. Or, să ne amintim că pentru Sigwart identitatea nu admitea grade – ea era considerată o proprietate absolută, care nu poate fi decât afirmată în întregime sau negată în întregime – și de aceea expresiile „identitate parțială“ sau „identitate relativă“ conțin o *contradictio in adjecto*.⁴

Dar ce importanță pot avea pentru estetică⁵ toate aceste complicate considerații logico-filosofice? Nu forțăm oare prea mult deschiderea teoriei artei spre discipline filosofice prea îndepărtate, cum sînt ontologia și mai ales logica? Și, la urma urmei, există vreo legătură între estetică și problema identității?

²Călin Candiescu – „Asupra principiului indiscernabilelor“, în: Crizantema Joja, Călin Candiescu (coord.) – *Probleme de logică, vol. X. Identitate, contradicție, temporalitate*, Ed. Academiei, București, 1993, p. 45–48.

³De pildă: tautologie (identitatea formală), unitate de ființare (transcendentală sau concretă), asemănare completă, cu subsumarea inter-identității, și, ca ultimă formă, identitatea numerică, avînd sensul slab de unitate și pe cel tare de unicitate. Mai departe, identității numerice îi sînt atribuite: tautologia (considerată înainte tip aparte), ipseitatea (transcendentală sau concretă), definiția, identitatea de referință și identitatea *de suppositio* (*ibidem*, p. 56).

⁴Christoph Sigwart – *Logik*, ed. cit., p. 109.

⁵Precizăm că pentru a nu complica și mai mult discursul prin explicații suplimentare, vom folosi pe tot parcursul lucrării în mod indistinct termenii de „estetică“ și „filosofia artei“, după cum vom neglija și diferențele dintre artistic și estetic în genere. Plecăm, așadar, de la următoarele premise: 1 estetica este o disciplină *filosofică*, întrucît s-a constituit prin particularizarea tezelor filosofice generale în cîmpul artei; 2 ea are ca obiect arta, chiar dacă invazia esteticului non-artistic în societatea contemporană a zguduit serios această convingere. Fie însă admisă această restrîngere a domeniului esteticii în lucrarea de față, din moment ce interesul major îl constituie aici identitatea *operei de artă*.

Deocamdată ne mulțumim să răspundem pozitiv la această ultimă întrebare, considerînd că ne lovim de diferite aspecte ale identității în însăși justificarea mai întîi a posibilității esteticii ca disciplină teoretică și apoi a necesității sale; or, o asemenea justificare ar trebui să stea drept prim capitol al oricărei concepții estetice.

2.1 Problema identității și posibilitatea esteticii

*Cele mai multe evenimente sînt
inexprimabile, ele au loc într-o sferă care n-a fost
călcată niciodată de vreun cuvînt; și mai
neexprimabile decît toate sînt operele de artă. . .*

RAINER MARIA RILKE

Istoria filosofiei a demonstrat că ideea de identitate constituie poate prima condiție de realizare a cunoașterii, nici o știință sau altă formă de cunoaștere nefiind posibile în afara admiterii principiului identității. Faptul îmbracă mai multe aspecte, dintre care amintim: necesitatea constanței (fie și relative) a obiectului de cunoscut, cerința unei anumite continuități și din partea subiectului (pînă la regula amintită a folosirii consecvente a sensului termenilor), identitatea ca relație ce fundamentează orice judecată etc. Tocmai de aceea legea identității, împreună cu cea a noncontradicției și a terțului exclus „treceau ca *legi generale ale gândirii*, legi ce stau la baza oricărei gândiri“ și „erau considerate ca absolute în ele însele și nedemonstrabile, dar ca unele ce sînt recunoscute ca adevărate și acceptate în chip nemijlocit și necontestabil de orice gândire, de îndată ce le prinde sensul“⁶.

Dacă însă principiul identității pare evident pentru oricine, în istoria filosofiei s-au făcut auzite voci care au cerut respectarea lui atît de strictă, încît se ajungea la excluderea tuturor propozițiilor non-tautologice (Antistene). Trebuie să recunoaștem că poziția lor era cît se poate de „rațională“ și de „logică“. Dificultatea evidențiată astfel este valabilă pentru orice disciplină a cunoașterii, dar în cazul teoretizării artei ea pare să devină de-a dreptul insurmontabilă; principiul identității, care face posibilă știința în genere, este tocmai cel ce compromite estetica, înțelegă ca sistem de judecăți despre operele de artă în generalitatea lor.

Se cunoaște faptul că limba nu poate exprima decît generalul; chiar și numele obiectelor singulare sînt aplicabile mai multor referenți. Se știe, de asemenea, că schema cunoașterii, exprimată și în formula judecății „S este P“, realizează o corelare a individualului cu generalul. În teoria obiectelor fizice se admitea proprietatea individualității ireductibile a lucrurilor, dar acest fapt nu împiedica neglijarea unicității ultime și folosirea numai a trăsăturilor comune ale indivizilor pentru a ajunge la concepte generale, la repartizări pe specii și genuri sau la formularea unor legi valabile pentru clase întregi. De ce n-ar fi posibil atunci

⁶G. F. W. Hegel – *Știința logicii*, ed. cit., p. 394.

același lucru și în cazul obiectelor artistice? Încercările de acest gen au condus la teoria genurilor și a speciilor în artă și la conceptul însuși de artă, ca gen comun al artelor particulare. Conținutul clasificărilor a variat în estetică, principiul n-a fost însă contestat decât sporadic și ne referim aici îndeosebi la Croce. După el, intuiția-expresie este indivizibilă și, cum aceasta nu conține trăsături, operele de artă alcătuite din intuiții-expresii nu vor putea fi nici ele comparate și, deci, nici subsumate unor clase. Acceptarea acestui fapt nu conduce la concluzia că trebuie să abandonăm taxonomiile deja elaborate – ele au o valoare practică incontestabilă pentru educația artistică și pentru orientarea noastră în câmpul artei –, dar ne impune totuși să nu pierdem din vedere că astfel de clasificări au la bază criterii exterioare, irelevante pentru esteticitatea operelor, ca de pildă tehnica folosită. Foarte coerentă, la fel de „rațională“ și de „logică“ pe cât fusese obiecția lui Antistene, ideea lui Croce dinamită însă posibilitatea esteticii și a teoriei artei în genere. În plus, ea îl arunca pe autorul său în dificultăți tot mai serioase, obligându-l, pentru a fi consecvent cu sine, să ajungă la enunțuri tot mai șocante și inacceptabile. Cert este că – fie speriați de radicalitatea demersului crocean, fie observând fundătura la care ducea ea – esteticienii din perioada următoare nu i-au preluat obiecția amintită în legătură cu clasificarea operelor de artă, astfel încât un Nicolai Hartmann, de pildă, va reveni liniștit la ideea artelor particulare și a împărțirii lor în genuri și specii.

Și totuși este mult adevăr în „absurditatea“ lui Croce, întrucât împinerea sa privește statutul generalului în sfera artei. Orice teorie operează cu generaluri (concepte sau reguli); or, se ridică întrebarea dacă în artă există un asemenea general sau dacă avem de-a face aici numai cu ceea ce Deleuze numea „universalitatea singularului“? Iar dacă este așa, cum se mai poate elabora un discurs despre artă? Și avem oare dreptul să mai vorbim despre artă din moment ce nu există decât operele de artă, ca într-o lume nominalistă? Problema este veche, ne trimite cu secole în urmă, la cearta universalilor. Trăind atunci, Croce ar fi fost fără îndoială nominalist. În favoarea acestei poziții vine faptul că în artă unicitatea (originalitatea) operei de artă este esențială, doar este constituantă a valorii! Dacă în discursul despre obiectele lumii fizice subiectul își permitea să facă abstracție de principiul individuației și să reducă lucrurile la *exemple* sau la *exemplare* ale unui tip ideal, în artă nu există un asemenea model, ci diversitatea este fundamentală (a se citi: „este fundamentul însuși“).⁷ Operele de artă – și ne referim evident la cele confirmate ca valori, la așa-numitele „capodopere“ – sînt *exemplare*, de data aceasta în sensul că sînt reprezentative și pot fi ridicate la puterea întregului, precum holomerul lui Noica. Pentru a distinge cele două situații ne vine în ajutor limba: latinescul *exemplum* era folosit cu două accepțiuni diferite, pe de o parte ca fiind sinonim cu copia, reproducerea și exemplarul, și, pe de altă parte, în sensul de model, ca în expresia *exemplum ad imitandum*. În primul sens, el poate fi aplicat lumii fizice, văzută prin lentilele unei prezumtive ontologii platonice: lucrurile naturale sînt integrabile în

⁷ Despre dificultățile de constituire a istoriei artelor în condițiile individualității și unicității obiectului ei, a se vedea și Hans Sedlmayr – *Epoci și opere. Studii de istoria și teoria artei*, vol. I, Ed. Meridiane, București, 1981, p. 91. Autorul menționat apreciază că problema „autenticelor generalia“, prezentă și în alte științe, devine aici fundamentală și aproape insolubilă.

concepte din ce în ce mai generale tocmai pentru că imită un presupus model, iar a le cunoaște înseamnă a recupera acel prototip, eliberându-l de zgura accidentelor. Ca model însă, exemplul însuși dă naștere la imitații. În spațiul dintre aceste două sensuri ale „exemplului“ se joacă întreaga diferență dintre lucruri și opere de artă. Acestea din urmă nu sînt *exempla* sau exemplare pentru că ar imita vreun prototip, fie lucruri naturale, fie idei, ci, dimpotrivă, pentru că sînt cap de serie pentru copieri și reproduceri; opera de artă este exemplară, iar nu exemplar.

Se pune atunci întrebarea: ce fel de general trebuie să-i corespundă pentru ca judecata și deci cunoașterea discursivă să rămînă posibile? Totodată, dacă opera este cap de serie pentru imitații (copii sau reprezentării succesive), de ce oare, în timp ce în științele naturii ceea ce este valabil despre tipul ideal este valabil și despre oricare exemplar al speciei, în artă cele mai importante judecăți despre model, și anume cele privind valoarea, nu pot fi extinse și asupra copiilor sale? La prima întrebare ne permitem să amînăm răspunsul pentru capitolele următoare, cînd vom discuta identitatea izotopică și logica evenimentului, în legătură însă cu cea de-a doua încercăm deja o ipoteză: situația diferită în cele două cazuri se explică tocmai prin faptul că în artă, spre deosebire de natură, *individualitatea este esențială*. Dar atunci – și cu aceasta revenim la întrebarea de la care am plecat – cum mai sînt posibile judecățile despre opere de artă?

Reamintim că enunțurile de identitate pot corela doi termeni diferiți, ca în judecățile obișnuite, de tip „A este B“, sau pot realiza o reduplicare a unui termen, ca în formulările tautogice („A este A“). Să analizăm pe rînd cele două variante în sfera artei. Propozițiile de forma „A este A“ sînt, după cum am văzut, condamnate unanim drept tautologii sterile sub raport cognitiv. Și totuși ne permitem să luăm în răspăr tot acest consens în legătură cu principiul identității și să avansăm ipoteza că el ar exprima o trăsătură esențială a operei de artă. Pentru a-l reinterpretă favorabil este nevoie numai să ne eliberăm de obediența față de sensul literal și să vedem în „A este A“ o metaforă a *odihnei în sine* a operei de artă. Menționată mai mult sau mai puțin explicit de diverși teoreticieni, trăsătura apare în această formulare în *Originea operei de artă* a lui Heidegger. Înainte de a fi o dispută între lume și pămînt, încă și mai înainte de a se deschide spre istorie și spre oameni (prin conceptul de lume), lumea și pămîntul „fac corp comun“ în unitatea naturii de operă, iar această unitate constă în „subzistarea în sine a operei“, în „acea odihnă unitară și închisă proprie odihnirii în sine“⁸. Totuși, odihna nu exclude mișcarea, ci o „include“, este o concentrare în sine a mișcării, așadar suprema formă de mișcare. „A = A“, ca formulă a odihnirii în sine a operei de artă, exprimă autosuficiența acesteia; opera subzistă ca și cînd n-ar exista decît ea, într-o supremă și sublimă indiferență față de tot ceea ce o înconjoară și într-o închidere esențială, precum Unul parmenidian. Nimic nu-i poate tulbura liniștea, nimeni n-o poate agresa⁹,

⁸Martin Heidegger – „Originea operei de artă“, în vol. *Originea operei de artă*, Ed. Univers, București, 1982, p. 62.

⁹Se justifică astfel afirmația lui Franz Rosenzweig: „«Vandalii» au ucis întotdeauna numai ceea ce era deja mort“ (*Der Stern der Erlösung. Gesammelte Schriften*, Bd. 2, Martinus Nijhoff, Haag, ⁴1976, p. 271).

ea nu poate fi nicicând forțată să se dezvăluie pe de-a-ntregul. Inepuizabilitatea interpretării nu este decît forma blîndă prin care, dezvăluindu-se și intrînd în dialog, opera se retrage și mai mult în miezul ei misterios și insondabil, pentru a-și apăra identitatea și pentru a nu fi luată în posesie.

Opera de artă este, prin însăși natura ei, *tautologică*, pentru că nu vrea decît să spună același lucru, și anume să se rostească pe sine. Ea nu vrea nici să producă plăcere, nici să instruiască ori să formeze convingeri și cu atît mai puțin vrea *în sine* să tranforme societatea, să echilibreze psihic sau să deschidă porțile transcendenței. Dacă se întîmplă ca impactul ei asupra receptorilor să aibă și asemenea consecințe, ele trebuie înregistrate doar ca efecte secundare, chiar dacă stau în intenția artistului: opera de artă însă *nu „vrea“ decît să fie*.¹⁰ Poate că este nepotrivit să se vorbească aici despre faptul de a voi. Opera de artă *este* pur și simplu, cu simplitatea cu care există pietrele, neîntrebate și neîntrebînd pe nimeni, într-o magnifică singurătate¹¹, dar – spre deosebire de acestea – într-o strălucire care menține la distanță. „De fapt – afirmă Grimaldi –, o operă de artă are unitatea, substanțialitatea și intemporalitatea unei lumi. Identică în mod imuabil cu sine, fără nimic posibil care să nu fie manifest în ea, retrasă în suficiența cărnii sale impasibile, absolut independentă de noi, închisă în prezentul său etern, orice operă ne descoperă o lume inaccesibilă sub ochii noștri. Nimic din ceea ce-i este propriu nu se poate schimba, surveni ori dispărea“.¹² De aceea ea seamănă cu ființa parmenidiană sau cu divinitatea pseudo-areopagitică. Închiderea operei de artă este sinonimă cu taina ei; în mod paradoxal, desfășurarea procesului de interpretare, în paralel cu o „luminare“ a operei, scoate în neascuns opera *ca taină*, o descoperă *ca ascundere și ca închidere*.

Dar atunci ne întrebăm cum este posibil să afirmăm despre A mai mult decît că este A? Cum putem sparge rotunjimea desăvîrșită a operei pentru a o fixa de un B diferit de ea? Problema este valabilă pentru enunțuri în general și presupune trecerea de paradoxul analizei, după care orice enunț este ori tautologic ori fals – fantoma lui Antistene ne urmărește pînă astăzi. A rezolva aporia impune soluționarea naturii judecății de tip S – P, ceea ce ne depășește cu mult puterile; de aceea ne vom mulțumi să apelăm la nume de autoritate, cum ar fi Leibniz. El arăta că identitatea ce stă la baza oricărei propoziții exprimă o includere a predicatului în subiect, fie în mod manifest, actual (ca în așa-numitele „propoziții identice“), fie numai în mod virtual. Relația este denumită *in-esse* sau *inherentă* și este legată de necesitatea ca în propozițiile adevărate „termenul subiectului să cuprindă în el totdeauna pe cel al predicatului, astfel încît cine ar înțelege în chip perfect noțiunea subiectului ar judeca totodată că predicatul îi

¹⁰Iar arta contemporană a ajuns la conștiința acestui fapt, dovadă afirmația pictorului abstract Barnett Newman: „Creăm imagini a căror realitate este evidentă prin sine“ (*apud* Stephan Schmidt-Wulffen – „Vom Außenseiter zum Agenten“, în: (Hg.) Wolfgang Welsch – *Die Aktualität des Ästhetischen*, Wilhelm Fink, München, 1993).

¹¹După Nicolas Grimaldi, obiectul natural este „un obiect absolut independent, fără legătură cu anturajul său și închis în propria-i suficiență“ (*L'Art ou la feinte passion: Essais sur l'expérience esthétique*, P. U. F., Paris, 1983, p. 18).

¹²*Ibidem*, p. 227.

aparține¹³. La fel, *Logica de la Port-Royal* a lui Arnauld și Nicole interpretează identitatea dintre subiect și atributul său în judecată drept o „uniune“, natura afirmației fiind aceea „de a uni și de a identifica, pentru a spune astfel, subiectul cu atributul, întrucît aceasta e ceea ce se semnifică prin cuvîntul «este»“¹⁴. La rîndul său, nici Bradley nu vedea în judecată afirmarea unei identități totale între subiect și predicat și considera că, deși în orice judecată poate fi găsită o identitate, ea include mereu diferența.¹⁵

Dar să lăsăm totuși în seama logicii ontologice spulberarea obiecției lui Aristotene și legitimarea posibilității judecării și să ne îndreptăm către o altă dificultate de principiu în constituirea esteticii ca „știință“. Pînă acum am discutat condițiile în care este îndreptățită corelarea individualului cu generalul în cadrul judecării. Arătăm la început că în științele naturii lucrurile se lasă integrate în compartimente tot mai generale; acolo numele înseși ale obiectelor sînt date de clasele cărora le aparțin, mai precis de clasa cea mai apropiată de individual, care-i exprimă esența (la un cal, de pildă, se fac referiri de obicei folosind termenul de „cal“, iar nu pe cele mai îndepărtate de „mamifer“, „vertebrat“, „animal“ sau „ființare“). Și pentru ființele vii, dar mai ales pentru lucrurile inanimate nu există nume speciale ale indivizilor în afara celor ce le desemnează esența, iar aceasta este considerată a fi ceva comun, generic. Numai pentru ființele vii, care se individualizează în așa măsură încît numele ce exprimă esența devin insuficiente, se introduc așa-zisele nume proprii. Chiar dacă nici numele propriu nu are un termen de referință unic, el este totuși mai mult o funcție (de individualizare) decît expresia unui atribut. Sau, cu cuvintele lui Hegel: în ontologie „numele individual e [...] ceva lipsit de sens, în înțelesul că el nu exprimă ceva general, ci apare ca ceva pur convențional“¹⁶.

Dacă în viața cotidiană nu poartă nume decît oamenii și, eventual, alte ființe vii apropiate, iată că există o categorie aparte de obiecte inerte, de „lucruri“, care sînt și ele individualizate printr-un „nume propriu“: operele de artă. Titlul lor nu este altceva decît echivalentul numelui propriu de la persoane. Or, prin ce-și justifică ele acest privilegiu, care le scoate din categoria lucrurilor moarte pentru a le apropia de condiția de persoane? Prin faptul că încorporează o viață, un spirit, în calitate de obiectivări umane? Dar există atîtea produse și opere omenesti ce rămîn nenumite. De ce oare, dintre toate creațiile umane, numai operele de artă și scrierile cu diferite conținuturi (filosofic, științific, religios, moral) poartă un nume? Să fie vorba aici tot numai de exercitarea unei funcții de individualizare în raport cu alte exemplare ale aceleiași specii? Dar atunci numele ar servi identificării și prevenirii confuziilor. Identificarea înseamnă însă recunoaștere a identității sau conferire de identitate. Or, cum contribuie numele (titlul) la constituirea identității unei opere de artă? Este el exterior operei, o predicție accidentală sau una esențială despre operă? Este practic imposibil să se răspundă precis și univoc la această ultimă întrebare, întrucît arta ne oferă

¹³G. W. F. Leibniz – „Disertație metafizică“, VIII, ed. cit., p. 76.

¹⁴Antoine Arnauld, Pierre Nicole – *La logique ou l'art de penser par MM. De Port-Royal*, Eugène Belin, Paris, 1877, p. 174.

¹⁵F. H. Bradley – *The Principles of Logic*, vol. I, ed. cit., p. 373.

¹⁶G. W. F. Hegel – *Știința logicii*, p. 100.

situații extrem de diferite, de la titlul ca simplă etichetă pentru „identificarea“ unei opere, deci pentru individualizarea ei în raport cu alte lucrări ale aceluiași autor (precum „Concertul nr. 20 pentru pian și orchestră în re minor“ de Mozart sau „Cantata B. W. V. 142“ de Bach), situație în care titlul și opera propriuzisă își rămân exterioare, și pînă la titlurile care sînt deja orientative pentru o anumită interpretare (*După-amiaza unui faun, Patul lui Procust, Comedia umană, Muzele neliniștitoare, Coloana recunoștinței fără de sfîrșit*). Poate că modelul cel mai adecvat în conceperea relației dintre titlu și operă este cel al unui continuum, de la raportarea pur exterioară (etichetarea) în scopul recunoașterii și pînă la intrucații intime între „numele propriu“ al operei și conținutul său (aici titlul însuși intră în „aura“ operei de artă, despre care vom vorbi mai tîrziu).

Neîndoielnic, plasarea operelor de artă concrete pe această scară trebuie să depindă și de specia și de genul artistic în care se încadrează. De pildă, în cazul picturii titlurile naturilor moarte sînt mai mult redundante, cele ale portretelor servesc la identificarea persoanei, în timp ce titlurile tablourilor istorice nu mai sînt pur și simplu informative, ci îndrumă deja receptarea și interpretarea; în fine, în unele variante ale artei abstracte sau în suprarealism ele devin indispensabile decodării. Situația este similară în literatură, unde plasarea operelor pe acel continuum menționat tinde să se apropie mai mult de polul exteriorității titlului față de operă pentru genul epic și dramatic sau de celălalt capăt, al interiorității, în cazul genului liric, cu particularități pe specii. În afara criteriului genului și al speciei, relația dintre titlu și operă depinde de curentul sau de școala reprezentată de operă, fiind evidentă diferența, de pildă, dintre „cumînțenia“ (respectiv previzibilitatea relativă) a lucrărilor realiste și fantezia alegerii titlurilor pentru alegoriile baroce, pentru anamorfozele manieriste sau mai ales în cazul artei plastice moderne. În funcție de aceste situații distincte, judecățile despre opere de artă trebuie să ia în discuție și titlurile lor dacă acestea intră în aura operei de artă, deci dacă sînt constitutive pentru valoarea estetică, sau pot folosi titlurile doar pentru identificarea obiectului aflat în discuție.

2.2 Problema identității și necesitatea esteticii

Teoria în general urmărește surprinderea unor trăsături comune ale obiectelor studiate, pentru a le integra în clase tot mai ample și pentru a formula legi de comportare, eventual chiar în scopul predicției. Am văzut însă că aceste obiective se lovesc în sfera artei de faptul că aici unicitatea și individualitatea le este esențială obiectelor, ceea ce face propriu-zis imposibilă clasificarea lor. Mai mult, ele par să nu asculte de reguli generale, arta fiind prin excelență domeniul „legilor individuale“. Artistul trebuie să se lase condus în creație de legea proprie plămuirii respective și singură respectarea acesteia garantează valoarea realizării finale.¹⁷ Fiecare operă împlinită își are propria-i lege, care a stat la baza creării ei și care-i asigură corența interioară. Cu atît mai puțin poate

¹⁷V. Nicolai Hartmann – *Estetica*, Ed. Univers, 1974, p. 5 și Luigi Pareyson – *Estetica. Teoria formativității*, Ed. Univers, București, 1977, p. 103.

o teorie a artei să facă predicții sau să postuleze norme, fie pe cale deductivă, fie în urma generalizărilor inductive, pentru că atunci ar deveni superfluă condiția însăși a artei, originalitatea. În fine, printre atâtea alte obstacole în elaborarea unei teorii a artei se numără și limitele discursivizării experienței estetice și a nuanțelor sale afective.

Dar chiar dacă am trece, folosindu-ne de diverse viclenii logice, de toate aceste dificultăți sau chiar dacă am rezolva situația după modelul nodului gordian și am infirma imposibilitatea esteticii scriind o estetică, așa cum în vechime unii au răspuns la aporiile despre imposibilitatea mișcării ridicându-se și mergînd (ceea ce nu este de fapt un răspuns la întrebarea pusă, atunci cînd este contestată posibilitatea *de principiu* a unui fenomen, iar nu cea practică, reală), în fine, dacă am ieși cu succes din toate aceste încercări, ar fi oare și suficient pentru a legitima disciplina numită estetică? Faptul că atîtea lucrări poartă acest nume nu constituie o justificare în sine a existenței disciplinei, dacă ea nu și-a asigurat încă din punct de vedere logic fundamentul și premisele. Mai mult, unii ar putea afirma că și dacă se spulberă toate obiecțiile mai sus-menționate privind *posibilitatea* esteticii, nu s-a dovedit încă prin aceasta că ea ar fi și *necesară*. Fiindcă, într-adevăr, *cui prodest aethetica?* În timp ce critica de artă, mai ales astăzi, oferă receptorului puncte de orientare în ce privește interpretarea și aprecierea, cu cît ne îndepărtăm de acest prim nivel spre generalități tot mai cuprinzătoare, de la teoriile artelor particulare, prin esteticile artelor particulare spre estetica generală și filosofia artei, cu atît mai radicale devin respingerile, atît din partea artiștilor, cît și din partea receptorilor. Critica artistică era tolerată în măsura în care contribuia la o mai bună înțelegere a operei și, deci, la „optimizarea“ receptării; teoria generală a artei însă nu este luată în seamă nici de artiști, nici de receptori. Primii nu vor respecta niciodată recomandările și cu atît mai puțin imperativele esteticii normative, iar receptorii nu-și vor forma bunul gust citind tratate de estetică. (Paradoxul că tocmai un om lipsit de gust a elaborat cea mai reușită teorie estetică – ne referim la Kant – este mereu actual.)

Artiștii au mai mare încredere în „estetica artiștilor“ decît în cea a filosofilor și în general nu caută sprijin la filosofi pentru a înțelege arta. Dimpotrivă, astăzi se înregistrează mai degrabă o tendință contrară: filosofia apelează la artă pentru a se înțelege pe sine și face din artă modelul pentru o nouă concepție despre adevăr. Atît hermeneutica, prin Heidegger și Gadamer, cît și așa-numita „artă critică a interpretării“ sau „critica ideologiei“, prin Benjamin și Adorno, statuează arta drept loc al adevărului în genere. Dacă s-a schimbat însă atitudinea unor curente filosofice față de artă, estetica se lovește totuși și azi de o atitudine de desconsiderare din partea exponenților ramurilor mai „serioase“ ale filosofiei, din cauza lipsei de „științificitate“ a teoriilor lor. De fapt există o opoziție mai profundă între artă și filosofie, pe care conceperea esteticii ca știință, construită în analogie cu logica sau cu etica, încearcă în van s-o treacă sub tăcere. În loc să conducă la o izbîndă teoretică, această atitudine duce cel mult la o victorie *asupra* artei.¹⁸ După părerea noastră, estetica trebuie să renunțe la pretenția

¹⁸În legătură cu deformarea naturii artei ca urmare a folosirii în estetică a unui model prea îngust al raționalității, trimitem la articolul lui Gottfried Boehm – „Der erste Blick. Kunstwerk

de a fi sau fie și numai de a deveni o *strenge Wissenschaft*, pentru că ea nu poate satisface această pretenție decât cu prețul pierderii caracterului specific al obiectului său. Altfel spus, estetica trebuie să se „resemneze“ și să accepte că se află într-o cu totul altă poziție decât alte discipline filosofice. Aceasta înseamnă că ea nu poate fi normativă pentru comportamentul estetic și că așa-numitele cunoștințe pe care le oferă nu au nici o valabilitate practică.¹⁹ Pentru a nu mai „dezamăgi“ (Hartmann), pentru a putea măcar spera să trezească interesul receptorilor și pe cel al artiștilor, estetica trebuie să înceapă prin a deveni *aporetică*, singura modalitate prin care ea ar putea respecta alteritatea fundamentală a artei și structura ontică miraculoasă a acesteia de a reuni contrariile. Până atunci însă ea va fi considerată tiranică de către artiști, plictisitoare și inutilă de receptori, incoerentă și plină de paradoxuri de către filosofi, reușind să renească anume ce poate fi mai dezavantajos: aroganța față de obiect, preluată din filosofia generală, și lipsa de rigoare, pe care i-o transmite obiectul ei și care o face contestabilă în filosofie.

Dacă opera de artă se odihnește în sine, cea mai potrivită formă de verbalizare a situației ar fi tautologia „A este A“. Ea este însă relevantă pentru cunoaștere numai ca *metaforă* a autosuficienței și a autoreferențialității operei; a exprima această trăsătură *tale quale*, în enunțuri tautologice, ar echivala cu o sinucidere a teoriei estetice. Altfel spus, este adevărat că în artă acționează principiul identității, și anume într-o variantă specială, dar dacă estetica ar exprima acest fapt prin simpla reduplicare a titlului, ea n-ar spune de fapt nimic. Dar oare este nevoie ca teoria artei să spună ceva? Dacă opera de artă își e suficientă sieși, închisă în sine și netrimitivă la nimic altceva, o teorie a artei ar fi nu numai superfluă, dar chiar inoportună, pentru că ar scoate în mod forțat opera din acea calmă reflectare în sine. Astfel de concluzii nu pot fi evitate dacă interpretăm identitatea în sens parmenidian, așa cum am făcut până acum. Să ne amintim totuși că aceasta este criticată în dialectica hegeliană în favoarea conceptului unei identități concrete, ca identitate îmbogățită, în care adevărul este nu numai rezultatul, ci și drumul ce duce la el. În mod similar, putem considera identitatea operei de artă drept un proces al acumulării succesive de determinații de-a lungul procesului interpretării. Or, să nu uităm că tocmai o asemenea concepție stătea la baza teoriei hegeliene despre „moartea artei“ și a aprecierii în mai mare măsură a teoriei despre artă decât a artei propriu-zise. Ne referim aici mai puțin la faptul că, fiind realizată într-o formă conceptuală, reflecția asupra artei este mai adecvată conținutului Ideii absolute, cât la considerarea adevăratei identități drept forma finală a devenirii universale, astfel încât orice treaptă superioară pe scara acestei desfășurări de momente este mai apropiată decât treptele precedente de identitatea concretă, autentică și mai îndepărtată de identitatea goală, formală, incipientă.

Așadar, ipoteza noastră este că atât *posibilitatea*, cât și *necesitatea* teoriei

– Ästhetik – Philosophie“, în: (Hg.) Wolfgang Iser – *Die Aktualität des Ästhetischen*, Wilhelm Fink, München, 1993, p. 358.

¹⁹V. și Milan Damnjanović – „Kunst in der veränderten Welt“, în: (Hg.) Willi Oelmüller – *Kolloquium Kunst und Philosophie, Bd. 1, Ästhetische Erfahrung*, Ferdinand Schöningh, Paderborn, 1981, p. 43.

asupra artei pot fi legitimate din perspectiva *logicii ontologice* (iar nu a logicii formale) dacă acceptăm o interpretare a identității ca identitate îmbogățită, așa cum apare în sistemul hegelian. Conform acesteia, un lucru nu trebuie lăsat în acea odihnire în sine a imediatității neproblematică, care oferă imaginea falsă a plinătății și a autosuficienței; ceva nu *are* identitate, ci *ajunge* la identitate, și anume prin conferirea de determinații – or, este tocmai ceea ce înfăptuiește teoria.

2.3 Aspecte ale identității în artă

Dacă pînă acum am avut în vedere numai corelația dintre conceptul de identitate și *teorie* în genere, în particular dintre identitate și *teoria artei*, problema identității se relevă a avea implicații multiple în sfera *artei* însăși. Este vorba, evident, mai întâi de faptul că și operele de artă sînt lucruri individuale, ceea ce ridică întrebarea care sînt criteriile ce determină granițele în interiorul cărora considerăm o operă ca fiind aceeași?²⁰ Operele de artă se prezintă în mod diferit în diversele arte particulare, fie sub înfățișarea unui corp material în artele plastice, fie ca o acțiune, și anume una repetată, în artele interpretative (muzică, dans, teatru). Împreună cu Dieter Henrich ne întrebăm și dacă „o operă literară este [...] aceeași în majoritatea edițiilor – dar chiar și în edițiile grotești, utilizate în scopul persiflării?... Și chiar și în traducerile sale sau doar în cele care trec drept «adecvate»?”²¹ Iar dacă o compoziție muzicală nu este reală deja ca text, să fie oare opera partitura împreună cu toate interpretările sale sau există totuși interpretări care depășesc acea limită a domeniului sau a „clasei” în interiorul cărora avem dreptul să vorbim despre *aceeași* operă?

Legată de această problemă este relația dintre opera de artă și suportul său material. Sînt ele identice ori nu, poate fi opera de artă redusă la un obiect sau la o acțiune fizică sau acestea sînt doar instrumente de realizare a unei esențe de natură ideală? Este evident că opera de artă nu este un simplu obiect fizic și că nu poate fi redusă la materialitatea apariției ei. Dar oare fundamentul material este un substrat ce face parte integrantă din operă sau – așa cum consideră, de pildă, Croce – doar un canal de transmitere a unui „mesaj”, ce-i drept, indispensabil *practic* (întrucît receptorul nu dispune de altă cale de acces la fantezmele artistului), dar fără să fie necesar și *în principiu*? Dacă în arta religioasă situația este clară, obiectul de cult fiind numai o epifanie a divinității, care își are însă identitatea dincolo de lucrul material ales într-un mod mai mult sau mai puțin întâmplător ca loc al hierofaniei, în general se consideră că în artă conținutul și forma se află într-o unitate indisolubilă. Unitate nu înseamnă totuși aici și identitate. În orice caz, această legătură de nedesfăcut explică de ce copiile sînt considerate lipsite de valoare în artele plastice, dar nu mai înțelegem de ce pluralitatea esențială a reprezentațiilor (în sens de *performances*) în artele interpretative nu respectă și ea același principiu, după care numai originalul

²⁰Dieter Henrich – „«Identität» – Begriffe, Probleme, Grenzen“, în: (Hg.) Odo Marquard und Karlheinz Stierle – *Identität*, Wilhelm Fink, München, 1979, p. 182.

²¹*Ibidem*.

contează? Aici mai multe reprezentatii ale aceleiași opere pot fi la fel de apreciate – mai mult, putem vorbi despre o *aceeași* operă –, chiar dacă materialitatea apariției este de fiecare dată alta, în condițiile absenței unui *original* propriu-zis al operei.²² Și atunci oare se poate, și dacă da în ce sens se poate vorbi despre identitatea dintre original și copii sau dintre diferitele interpretări ale unei opere?

Identitatea artei implică, de asemenea, relația dintre operă și realitatea exterioară pe care o imită sau dintre operă ca expresie și stările interioare exprimate de ea. În continuare, creația însăși poate fi interpretată ca străduință a artistului de a se identifica pe cât posibil cu plăsmuirile sale (celebru este cazul Flaubert), pentru a le putea exterioriza, după cum și receptarea conține mecanisme introptice. Și cum altfel se explică impactul profund al muzicii asupra ascultătorilor dacă nu prin recunoașterea unei identități mai profunde? La fel, cum putem evita menționarea identificării dintre privitor și interpret atunci când discutăm despre dans? Capitole întregi din estetică sînt, așadar, note de subsol la marea problemă a identității: teoria simbolului²³; considerațiile despre creație și receptare; arta ca imitație și problema imaginației sau arta ca expresie și problema sincerității; structura interioară a operei și relația ei cu mediul fizic; distincția operă de artă – obiect estetic în fenomenologie; interpretarea ca încercare de identificare și de a *se* identifica (de a se transpune în celălalt) și, legat de aceasta, problema moralității în artă și a efectului formativ al artei; mecanismul constituirii publicului; constituirea în jurul artei a diferite grupuri sociale și tipurile corespunzătoare de introptatie (deosebirea dintre public în general și *fans*) etc.

Pentru a lua numai exemplul picturii, s-a demonstrat că receptarea tablourilor construite pe schema renesantistă a perspectivei centrale are drept condiție o simultană *identificare* a spectatorului cu subiectul ce constituie spațiul și care determină punctul de fugă și o *non-identificare* cu acesta; ambivalența procesului face posibilă concomitența unei perspective antropocentrice și reflecția receptorului asupra ei.²⁴ Relațiile de identitate variază în timp, perspectiva se multiplică

²²Originalul există în teatru doar ca text dramatic, nu și ca reprezentare scenică, or spectacolul teatral și textul literar țin de două arte diferite.

²³Vezi distincțiile lui Schelling dintre schemă, alegorie și simbol (*Filosofia artei. Despre relația artelor plastice cu natura*, Ed. Meridiane, București, 1992, p. 100 sq.). Simbolicul reprezintă absolutul „prin in-diferența absolută a universalului și particularului în cadrul particularului“ și constituie sinteza schematicului și a alegoricului. Un veac și jumătate mai târziu, Wladimir Weidlé va separa copia (*Spiegelbild, Abbildung*) de imagine (*Bild*), ultima putînd fi semn (*signitives Bild*) sau simbol (*mimetisches Bild*). În cazul unei asemănări depline cu originalul, copia poate fi cel mult o reduplicare sau o egalitate fortuită, fără a ajunge vreodată la o identitate absolută cu modelul. În *semn* relația dintre semnificat și semnificant este exterioară, de desemnare; doar în *simbol* semnificatul este exprimat de semnificant, și anume într-o reprezentare (*darstellend*), în care forma și conținutul sînt intricate („Vom Sichtbarwerden des Unsichtbaren. Bildsemantik“, în: *Gestalt und Sprache des Kunstwerks. Studien zur Grundlegung einer nichtästhetischen Kunsttheorie*, Mäander Kunstverlag, Mittenwald, 1981, p. 58–63). Și pentru Cassirer, Susanne Langer sau Rainer Piepmeier opera de artă este un simbol, după ultimul un „simbol prezentativ al experienței despre lume“ („Das Werk der Künste“, în: Willi Oelmüller [Hg.] – *Kolloquium Kunst und Philosophie, Bd. 3, Das Kunstwerk*, 1983, p. 78).

²⁴Max Imdahl – „Überlegungen zur Identität des Bildes“, în: Odo Marquard, Karlheinz

în baroc (Ruisdael), apare ca o coincidență între *natura naturans* și *natura naturata* în procesul de *réalisation* la Cézanne, situația complicându-se odată cu acele *objets trouvés* ale lui Duchamp. Se ajunge astfel la situația paradoxală a steagului american pictat de Jasper Johns, în fața căruia spectatorul constată iritat că îi este imposibil să decidă dacă are de-a face cu un steag obișnuit sau cu o pictură. Aceasta nu exprimă altceva decât „criza de identitate“ a obiectului²⁵, fiindcă o prezumtivă *identitate* a lucrului exclude aici *nonsubstituibilitatea* tabloului, ceea ce contrazice întreaga învățătură logică despre semnificația identității. În general artele plastice contemporane oferă un câmp extrem de larg de verificare (mai mult de infirmare) a convingerilor obișnuite despre identitate: unitatea operei este distrusă prin colaj și prin procedeul creației colective; opera nu mai este lucru, ci devine eveniment sau stil de viață („sculptura de sine“ preconizată de Michel Onfray, pe urmele lui Foucault), dacă nu rămâne un simplu proiect mental; de asemenea, se cultivă confuzia, de multe ori calculată, între natură și artefacte.

Problema identității este actuală și în literatură. Mai ales sub forma identității social-psihologice sau a celei personale, identitatea constituie astăzi o temă predilectă a literaturii, fie și numai sub forma dezagregării personajelor, ba chiar și a eului auctorial. Dieter Henrich se întreabă chiar de ce limbajul poetic manifestă o preferință marcată pentru termeni lipsiți de o identitate precisă.²⁶ Mai mult, avem nevoie de un Leibniz *redivivus* pentru a rezolva problema identității unui personaj care apare în diferite opere ale aceluiași sau ale mai multor autori; căci dacă Leibniz discutase identitatea indivizilor ce trăiesc în lumi diferite, Henrich se adresează operelor de artă ca lumi estetice, închise în sine, și se întreabă nedumerit dacă același Ulise călătorește la Homer și la Joyce. La fel, transformarea în personaj fictiv a unei persoane reale (nu numai Faust, ci în întreaga literatură istorică) ridică serioase probleme în legătură cu condițiile de identitate ale obiectelor ficționale ale literaturii. Ce înseamnă că Faust este o figură literară și cum putem deosebi între situațiile în care avem o nouă interpretare a personajului cunoscut sau când sub același nume se creează figuri total noi? Aceeași dificultate în stabilirea identității o întâmpină știința istoriei când trebuie să stabilească începutul și sfârșitul unei epoci și nu poate fi rezolvată decât prin modelul *identității* cu sine a *unui proces*.

După cum am văzut, conceptul identității este extrem de ramificat în artă și în teoria artei. În cele ce urmează nu vom urmări însă decât câteva fire din acest nod complicat, și anume pe cele referitoare la condițiile formale ale identității operei de artă în genere, făcând abstracție de conținutul ei particular și analizând-o în relația ei, pe de o parte, cu pluralitatea reprezentațiilor și a interpretărilor și, pe de altă parte, cu mediul fizic, cu receptorul și cu artistul.

Stierle – *Identität*, Wilhelm Fink, München, 1979, p. 191–196.

²⁵Lucy R. Lippard – *Pop Art*, Londra, 1966, p. 70, *apud* Imdahl, *op. cit.*, p. 190.

²⁶Dieter Henrich, *op. cit.*, p. 182 sq.

Capitolul 3

Trăsăturile identității și structura operei de artă

Pentru ca o teorie să fie recunoscută drept valabilă, ea trebuie să dea seama inclusiv de cazurile extreme pe care le cunosc obiectele ei. Din punctul de vedere al teoriei identității, acestea vor fi în artă, la un pol, artele plastice, iar la celălalt, reprezentările teatrale, muzicale și coregrafice. În primul caz, opera are un substrat material durabil și unic; de aceea, oricărei reduplicări a sa, sub forma copiei, îi sînt contestate valoarea și, implicit, oarecum și statutul de operă de artă. Dimpotrivă, în artele interpretative configurația stabilă (*Gestalt*) este înlocuită prin acțiune și nu se mai poate pune, de fapt, problema relației dintre original și copii, din moment ce nu există nici un original. Artele par să se înscrie astfel pe o linie continuă între o *identitate statică* (identitatea în sensul ei tare) și una *dinamică*, mergînd spre multiplicitatea ireductibilă, altfel spus, între o *identitate a lucrului* și una *a procesului*. Pe această scară, artele plastice sînt plasate la prima extremitate amintită, artele interpretative la cea de-a doua, în timp ce literatura, fotografia și filmul ocupă o poziție intermediară.¹ De asemenea, nu este întîmplătoare preferința diferitelor epoci culturale pentru anumite arte: unul din motive îl reprezintă tocmai tipul de identitate dominant în *Wel-tanschauung*-ul respectiv și care cunoaște manifestări paralele în alte sfere ale

¹Identitatea oferă în cazul literaturii o unitate ideală (a textului), independent de variantele sale materiale de înmagazinare (în manuscrisul autorului sau al copiștilor, în variantă tipărită în diverse forme). Totuși, această independență rămîne relativă: la întrebarea lui Dieter Henrich dacă identitatea unei opere literare poate fi considerată indiferentă față de caracterele cu care e tipărită ea sau – am adăuga noi – față de punerea în pagină ori de ilustrațiile ce o însoțesc, îndrăznim să răspundem negativ, pornind de la faptul că textul intră în rezonanță cu „mediul” în care se manifestă fenomenal. (Se confirmă astfel ipoteza noastră despre opera de artă ca „tetradă” a lucrului, locului, acțiunii și a modalității din cap. 4. 5.) Spre deosebire de textele științifice sau filosofice, textul literar nu rămîne exterior modalității în care se prezintă simțurilor ori imaginației și de aceea, fie și numai din acest motiv, nu poate fi redus la un conținut pur spiritual. În ce privește arta filmului, și aici există un substrat material, ca în cazul operelor plastice (rola pe care este păstrat filmul), însă el nu mai este nici unic și nici forma adecvată conținutului. Purtătorul material este aici exterior conținutului, la fel cum partitura reprezintă o notare convențională, exterioară muzicii.

spiritului, de pildă în filosofie sau în știință. Așa se explică privilegierea teatrului și apogeul muzicii în Baroc, dezvoltarea prin excelență a artelor plastice în Renaștere și caracterul dramatic și muzical al Romantismului.

Conceptul de operă de artă, ca instrument principal de lucru în teoretizarea obiectelor artistice, trebuie să fie apt de a explica tot ce se plasează între identitatea lucrului și cea a procesului. Dar avem oare voie să păstrăm noțiunea de operă artistică în condițiile în care, în contextul așa-numitei crize actuale a artei, se pune în discuție, pentru prima oară în istorie, caracterul de operă al artei și este enunțată posibilitatea de a exista artă în afara operelor? Referirile multiple la aceste schimbări din artă angajează și denumiri diferite: *désœuvrement* (Philippe Minquet), *Entwerklischung*, „negarea operei“, „dispariția operei“ sau „absența operei“ (F. Popper) sînt doar cîteva dintre ele.² Philippe Minquet propune chiar o *esthétique du désœuvrement*, considerînd că estetica poate funcționa și în afara conceptului de operă, din moment ce are ca obiect producțiile artistice, care nu au existat întotdeauna în forma operei. Pe de o parte, dacă înțelegem prin operă de artă o configurație culturală autonomă, constatăm că întreaga artă a popoarelor primitive, iar după unii chiar și a Europei de pînă la Renaștere, nu a cunoscut opere de artă. Pe de altă parte, dacă vedem în acest termen un obiect material înzestrat cu valoare estetică, artiștii contemporani îl vor respinge drept o schemă teoretică inadecvată pentru realizările lor, care evidențiază tendința de a produce „opere de artă imateriale“.

Procesul apare cu deosebită pregnanță în artele plastice contemporane.³ Aici artiștii încep să uite că fuseseră confundați cîndva cu meșteșugarii și pretind că activitatea lor trebuie să rămînă pur spirituală și să renunțe, de aceea, a mai produce o realitate nouă, respectiv o operă. „Arta devine un punct de vedere: depinde de atitudinea artistică și de decizia artistică ce este declarat «operă de artă»“. Artistul desemnează și comentează realitatea pe care el o numește «operă de artă» ș. a. m. d.“⁴ În acest fel, conchide Damnjanović, se ajunge la o absolutizare a activității artistice, iar opera de artă este redusă la un simplu rezultat. Artiștii plastici renunță la modelarea transformatoare a unei materii, care să întruchipeze viziunea imaginată și trezesc viziunile ce somnolează în obiecte gata făcute, fie că este vorba de lucruri naturale sau de obiecte de uz comun, pe care le aduc în expoziții și le prezintă drept opere de artă (Duchamp). O altă variantă a primatului *activității* artistice o constituie producerea intenționată a unor opere efemere sau chiar autodestructive: ceea ce pentru Papi era doar o excentricitate amuzantă (episodul sculpturilor din fum din *Gog*), ridică astăzi pretenția de a fi artă autentică. Alteori „operele“ sînt „create“ în natură, iar în expoziție sînt aduse doar fotografiile sau informații despre ele (*Earth Art*); sau se abandonează pur și simplu încercarea de a mai încorpora în

²Milan Damnjanović – „Es gibt Kunstwerke – wie sind sie möglich?“, în: Willi Oelmüller (Hg.) – *Kolloquium Kunst und Philosophie*, Bd. 3, p. 62 sq.

³Vezi Peter Bürger – *Theorie der Avantgarde* (Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1974) și același – „Probleme gegenwärtiger Ästhetik“, ca și discuția în jurul acestui referat în: (Hg.) Willi Oelmüller – *Kolloquium Kunst und Philosophie*, Bd. 1, Schöningh, Paderborn, 1981, p. 200–244.

⁴Milan Damnjanović, *op. cit.*, p. 62 sq.

obiecte materiale plăsmuirile imaginației, din moment ce ele devin accesibile receptorului chiar și numai prin intermediul unor planuri de lucru, scheme sau explicații verbale (*Concept Art*). Mai ales ultima orientare pare să fie o aplicare strictă a considerațiilor teoretice ale lui Croce, după care arta are un caracter esențialmente spiritual. Se glisează astfel în general în artele plastice contemporane de la „o filosofie artistică a capodoperei“ la una „a acțiunii estetice“, și anume sub impactul existențialismului, iar apoi al mișcărilor ecologiste și nu în ultimul rând sub influența diverselor culte orientale.⁵

Arta se retrage dintr-o activitate producătoare de obiecte într-o activitate pur spirituală, de tipul reveriei și al meditației, urmărindu-se, printre altele, corelarea practicii artistice cu existența artistului. Astfel, se consideră că arta trebuie să devină din scop în sine un instrument al împlinirii existențiale, în primul rând a artistului și apoi, eventual, a receptorului. Ea trebuie să-l împace pe om cu natura, de care s-a rupt prin mentalitatea științifică și tehnică și să-l reînvețe „locuirea“, să-l ajute să regăsească sentimentul intimității cu lumea. Alți artiști folosesc arta ca experiență de redescoperire a alterității obiectelor, ceea ce poate fi interpretat fie pozitiv, ca recuperare a unui sens al „minunatului“ și al „miraculosului“, fie negativ, ca expresie a alienării. Așadar, pornind de la transformările conceptului de operă de artă în mișcările de avangardă (dizolvarea unității operei și a autorului în colaje, folosirea ca agent creator a hazardului în dadaism sau a inconștientului în suprarealism), trecând prin *happening* și prin acele încercări în care receptorul contribuie activ la *producerea* operei (a structurii ori a configurației acesteia)⁶ și încheind cu experimentele radicale de tipul artei conceptuale și *Land Art* sau cu cele mai recente ale digitalizării – toate acestea contestă conceptul de operă.

În arta contemporană opera este înțeleasă, pe de o parte, ca propunere ce poate fi acceptată, schimbată ori chiar respinsă de contemplatori, în calitatea lor de participanți la „co-creație“, arta transformându-se într-o acțiune esențialmente socială și comunicațională. Pe de altă parte, se cade în extrema opusă, se absolutizează opera în caracterul său reic și se vorbește în loc de „operă de artă“ de *Stück* sau *pièce*⁷. Înfricoșați ca în fața unei aruncări în gol, esteticienii văd în aceste transformări un început radical nou în istoria artei, din moment ce este pus sub semnul întrebării un concept fundamental al teoriei artei de pînă acum. Unii propun drept soluție ca estetica să ia ca obiect *experiența estetică*, iar nu opera.⁸ Alții avansează prudent soluții vagi, de genul că acest concept devenit problematic trebuie să fie limitat, extins sau eliminat. Altfel spus, trebuie să se aleagă între a-l îngrădi, prin folosirea lui numai pentru

⁵V. și Erwin Kessler – „Existență artistică și operă de artă“, în *Revista de filosofie* nr. 6 (nov. – dec.) 1992, p. 527.

⁶De pildă, privitorului i se poate recunoaște dreptul de a scoate anumite elemente ale imaginii sau de a le rearanja, în caz că structura i se pare prea complicată. De asemenea, aspectul, „forma“ unei instalații pot varia în funcție de distanța la care se plasează spectatorul față de ea, de mișcările, gesturile și chiar de privirile acestuia.

⁷Milan Damnjanović, *op. cit.*, p. 63.

⁸Este cazul lui Rüdiger Bubner, care solicită revenirea la estetica lui Kant tocmai pentru că aici se ia ca punct de plecare experiența estetică, iar nu opera de artă (*Ästhetische Erfahrung*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1989).

arta europeană în perioada dintre Renaștere și a doua jumătate a secolului al XIX-lea, și a-l utiliza într-un sens foarte larg (și cel puțin aparent nebulos), drept „tot ceea ce ține de istoria și de prezentul oricărei culturi [...] și care este expus în muzee și expoziții sau este studiat în științe“; în fine, el ar putea fi eliminat când se descrie arta contemporană.⁹ Dar să fie oare nevoie de soluții atât de radicale? Nu putem răspunde la această întrebare mai înainte de a ne lămuri dacă transformările actuale privesc conceptul de operă în genere sau numai o variantă a sa, derivată dintr-un anumit mod de înțelegere a identității. Și dacă Peter Bürger propunea păstrarea termenului de operă pentru arta contemporană, dar menținându-l sub forma de „operă de artă montată“ (*montiertes Kunstwerk*)¹⁰, considerăm, la rîndul nostru, că el poate rămîne în continuare operațional dacă redefinim identitatea obiectului artistic.

3.1 Identitatea lucrului

După cum am menționat, contestarea primatului teoretic al operei în artă vine astăzi mai ales dinspre artele plastice. Faptul este de altfel explicabil, întrucît majoritatea esteticilor de pînă acum au aplicat un model ontologic extrapolat din sfera artelor plastice și calchiat, la rîndul său, după paradigma lucrului. Astfel, era considerat operă de artă un obiect fizic înzestrat cu valoare estetică, obținut prin prelucrarea unei materii de o spiritualitate creatoare, numită artist. El avea un conținut ideal, dar o formă materială, cele două aspecte fiind indisolubil legate. De aici decurge și importanța teoriei simbolului pentru estetică, întrucît simbolul era tocmai nodul ce lega două lumi, a spiritului și a materiei. Lucrul însă are o unitate închisă, cea a substanței; faptul că el intră în devenire și că accidentele sale variază în timp nu-l împiedică să păstreze o anumită constanță și continuitate, altfel spus, o identitate statică.

Așadar, conceperea tradițională a operei de artă pleacă de la o anumită ontologie, care are la bază o înțelegere determinată a identității. Aceasta din urmă este proprie simțului comun și de aceea se înrădăcinează adînc în modul nostru curent de a aborda orice obiect al cunoașterii sau al acțiunii. Ea a impregnat chiar și limbajul: spre exemplu, în limba română caracterul de a fi același este exprimat prin adverbul „totuna“, compus din „tot“ și „una“. Prin urmare, este aproape imposibil să gîndim identitatea altfel decît ca pe o totalitate și o unitate, ca pe o unitate nediferențiată (odată ce diferențierea presupune scindarea întregului). Identitatea va avea ceva din indiferența cu care spui: „Mi-e totuna“ cînd ești pus în fața unei alternative și va fi similară uni-formității.¹¹ Variantele sînt intersubstituibile, identitatea nu înseamnă altceva decît posibilitatea schimbului. Dacă inter-identitatea (identitatea cu altul) este echivalentă

⁹Vezi discuția la introducerea lui Willi Oelmüller – „Zu einem nicht mehr ästhetischen Werkbegriff“, în: (Hg.) W. Oelmüller – *Kolloquium Kunst und Philosophie*, Bd. 1, p. 187 sq.

¹⁰Despre montaj și alegorie în opera de avangardă, v. Peter Bürger, *op. cit.*, p. 95–107.

¹¹În deosebirea dintre uni-formitate și uniformitate, Noica transpunea distincția heideggeriană dintre *Einerleiheit* (echivalată uneori cu *Gleichheit*) și adevărata identitate, a lui *Selbigkeit* (concepută, după cum am văzut, ca o coapartenență ce presupune diferența termenilor identici).

cu o egalitate abstractă, ca intersubstitutivitate a exemplarelor, materializări indiferente și in-diferente ale unui model generic, identitatea cu sine sau auto-raportarea va avea drept condiție păstrarea în timp a unității, și anume a unei unități închise (totalitate). Putem vorbi astfel despre trei caracteristici principale ale identității unui lucru și, implicit, ale operei văzute ca lucru: *permanența*, *unitatea* și *închiderea*.

3.1.1 Permanența

Identitatea cu sine a fost mereu echivalată cu fenomenul continuității în timp (a se vedea, de pildă, Hume). Faptul că identitatea are drept adversar principal schimbarea este marcat în limba germană prin derivarea cuvântului ce desemnează schimbarea (*Veränderung*) de la *ander(e)* – „altul”.¹² În acest context se pune problema devenirii, văzută ca unitate între permanență și schimbare; aplicată la domeniul artei, ea angajează tema relației dintre opera de artă ca lucru/obiect fizic și timp. La acest prim nivel timpul apare ca în *Fizica* lui Aristotel, distrugător și corupător¹³. Timpul consumă și îmbătrânește, mistuie sau desface, descompune; Noica îl va reboteza drept timp „destrămător”. Mișcarea aristotelică este deci „extatică” – ea scoate lucrul din sine, îl scufundă din ființă în neființă, trece identicul în altceva.

În artă, timpul preschimbă realizările arhitectonice în ruine, șterge strălucirea culorilor, distruge integritatea operelor, fie prin curgerea sa firească, fie prin catastrofe naturale sau provocate de om (războaie etc.). Între identitatea-permanență și contrariul său, opoziția este radicală: „alterarea”, ca variantă a raportului cu alteritatea, nu poate avea decât un sens negativ, cel al distrugerii substratului material al operei. Consecințele nu se opresc aici, ci devierea operei de la forma sa originară antrenează incompletitudinea sau falsificarea interpretării. Mai mult, se poate ajunge chiar la lipsa de înțelegere, adică la transformarea operei într-o alteritate absolută pentru subiect, care vede în ea un simplu lucru mut. În acest proces al coruperii unei identități primare, timpul fizic își asociază timpul istoric. Situația pare să revendice conceptul unei identități eleate, unde: „[...] ce e unu e veșnic identic cu sine. Ce e identic cu sine «n-ar putea pieri, nici făcut nu s-ar putea face, nici alcătuirea nu și-ar putea-o schimba, nici nu suferă, nici nu pătimizește. Căci, de-ar păți ceva din toate acestea, n-ar mai fi unu»”.¹⁴ De ce-am ezitat totuși, folosind cuvântul „pare”? Tocmai pentru că „pățimurile” – cum se exprimă Melissos – sînt exclusiv negative doar pentru corp; tot ele

¹²S-a ajuns astfel la aprecieri de genul că alteritatea (*Andersheit*) ar desemna „o dinamică atotcuprinzătoare a variabilului” (Richard Wisser – „Von der Unumgänglichkeit des Nicht-Anderen für alle Arten des Anderen”, în: [Hg.] Günther Eifler, Otto Saame – *Das Fremde – Aneignung und Ausgrenzung. Eine interdisziplinäre Erörterung*, Passagen, Wien, 1991, p. 173). Reamintim că, în *Știința logicii*, Hegel justifica devenirea naturii tocmai prin relația dintre ceva și altceva: orice este în același timp ceva și altceva, există însă și un altceva care este astfel nu numai în raport cu ceva, ci și pentru sine – este vorba despre natura fizică. Fiind altceva pentru sine, ea este alt ceva în sine însăși, e alt ceva al lui alt ceva și, ca atare, este inegală cu sine, deci se neagă pe sine, se schimbă (*op. cit.*, p. 101).

¹³Aristotel – *Fizica*, Ed. Științifică, București, 1966, 221 b, p. 12.

¹⁴Melissos din Samos, în: *Filosofia greacă pînă la Platon*, vol. I, partea a 2-a, B, ed. cit., fragm. 7.

au însă și capacitatea de a transfigura. Altfel spus, ele distrug cel mult corpul original al operei; or, există în experiența estetică și fenomenul expresivității recurente, conform căruia operele de artă primesc noi valențe expresive tocmai datorită trecerii timpului și transformărilor survenite pe parcurs. Fenomenul depășește domeniul artei; principiul „poetizării“ (a se citi: al esteticizării) induse de distanța în timp acționează inclusiv în memorii sau poate încărcă texte aparținând la originea sferei anestetice (de pildă, toate textele științifice) cu valențe estetice. Dacă timpul acționează eminent destructiv la nivelul corporalității operei, „alterările“ generate pot fi valorizate pozitiv din punct de vedere estetic tocmai pentru că opera de artă nu se reduce la un simplu lucru.

3.1.2 Unitatea

Identitatea era după Aristotel o specie a unității și de aceea contrariul unității, pluralitatea, va fi și opusul său, fie în formă cantitativă (ca multiplicitate), fie în cea calitativă, indeterminată (diversitatea) sau determinată (diferența). Cum la chestiunea unității operei de artă ne-am referit deja în mai multe rânduri, nu vom mai insista aici asupra ei. Dacă unitatea – și, reamintim, avem în vedere unitatea operei de artă *ca lucru* – este evidentă în cazul operelor plastice și arhitectonice, situația se complică în literatură și în artele interpretative. În ultima vreme, nici în artele plastice afirmațiile nu mai sînt tranșante, chiar dacă se admite unanim că numai originalul are valoare estetică, nu și copiile. Dar ce facem cu copiile pe care le luăm o perioadă de timp drept originale? Aceeași întrebare se pune pentru falsuri. Aici nu s-a stins încă disputa dintre cei ce consideră că opera de artă atestată drept falsă rămîne la fel de adevărată ca atunci cînd o credeam adevărată (A. Koestler, É. Gilson) și cei ce văd într-un fals doar un obiect estetic, nu și o operă de artă, din moment ce nu exprimă subiectivitatea autorului ei, ci pe a altuia (W. Weidlé)¹⁵. Opere de artă sau numai obiecte estetice, falsurile și mai ales copiile își datorează identitatea indiscernabilității față de original; ele se raportează la o unitate primară, cea a lumii artistului falsificat sau chiar a lucrării reproduse.

În artele interpretative nu mai avem totuși nici unitatea de referință a unui original, nici pe cea a conturului unui lucru. Identitatea numerică devine problematică, transformîndu-se într-o *identitate a seriei*, în care nici un termen nu are dreptul să-și aroge o valabilitate exclusivă: nu există o singură reprezentare „adevărată“ pentru piesa *Visul unei nopți de vară*, nici măcar prima, desfășurată sub îndrumarea autorului, nu este un model, ci doar un cap de serie. Diferitele interpretări sînt identice poate doar prin *coapartenența* lor, ca principiu mai slab al unității presupuse de identitate.¹⁶ De asemenea, din punct de vedere

¹⁵Wladimir Weidlé – „L'oeuvre d'art et l'objet esthétique“, în: *Gestalt und Sprache des Kunstwerks. Studien zur Grundlegung einer nichtästhetischen Kunsttheorie*, Mäander Kunstverlag, Mittenwald, 1981, p. 89–91.

¹⁶Și Nicolai Hartmann constata că identitatea operei, uimitor de stabilă și în alte arte, este, în anumite limite, „suspendată“ în reprezentările teatrale, fără însă ca ea să dispară: „ea se sparge în multiplicitatea reprezentațiilor succesive“, dar „acceași identitate a operei nu dispăre deloc, ci rămîne subzistentă în spatele diferențelor de interpretare, neclintită și, pentru orice cunoscător al «piesei», deasupra îndoielii“ (*Estetica*, Ed. Univers, București, 1974, p. 123).

fizic, unitatea nu mai este circumscrisă în granițele unui lucru determinat, ci implică mai întâi o succesiune (de sunete în muzică, de scene, replici, gesturi și acțiuni în teatru) și apoi angajează o mulțime de actanți (interpreții), fără a mai pune problema luminilor sau a scenografiei de teatru. O unitate se menține însă, chiar dacă ea este mai laxă și mai complexă: pe de o parte, nici o reprezentare a lui *Macbeth* nu se va confunda vreodată cu *Pescărușul*, chiar dacă în sine cele două unități vor fi *seriale*, iar nu *elementare*; pe de altă parte, și dacă se vor face încercări de înlăturare a distanței dintre spațiul scenic și public (ca în proiectul *Stării de asediu* al lui Camus sau în *Trilogia greacă* pusă în scenă de Andrei Șerban), se va menține o delimitare a spațiului scenic al „operei“ de artă de tot ceea ce îi este străin, inclusiv de public. În lucrările de estetică se vorbește frecvent de momentul izolării unei opere de artă față de spațiul extrartistic (Vianu, Blaga, chiar și Huizinga). Izolarea este cerută nu numai de imperativul păstrării *distanței*, ci și de cel al construirii unității, și anume atît printr-un efect de coagulare, de „punere laolaltă“, cît și printr-un proces de delimitare față de alteritate, fie ea mediul fizic (în care intră receptorul) sau o altă operă.

Pornind de la opera de artă ca lucru fizic, deci drept ceva înzestrat cu unitate, am ajuns astfel la esența operei de artă și la caracterul său de totalitate. Opera de artă este un întreg, dar nu o unitate nediferențiată, ci una articulată lăuntric într-o structură, asemenea unui „microcosmos“ (Lukács, Oskar Becker) sau unui „cosmoid“ (Blaga). „Părțile“, „straturile“ și „trăsăturile“ sale particulare se află nu numai într-un raport de întrepătrundere, ci și într-un anumit context ordonator, fiind guvernate de un principiu organizator. După Sedlmayr, de pildă, există un principiu structural al întregului, care face ca alcătuirea operei să fie necesară și să aibă o legitate. „Centrul vital“ sau caracterul vizual-intuitiv este activ, „calitativ și vital, originar și individual“; el face să conveargă conținutul și forma și-i conferă unitate operei, impregnîndu-i toate elementele și nivelurile.¹⁷ Tot el îi asigură operei „densitatea“ sa, ca o metaforă a polisemiei: ca și visul, opera este o textură de relații, întrepătrunderi și aluzii. De altfel, densitatea (*Dichte*) operei de artă este înțeleasă ca rezultat al unor procese analoge condensărilor (*Verdichtungen*) din vise, ceea ce face ca arta și visul să se asemene din punctul de vedere al materialului folosit, cu deosebirea totuși că producțiile artistice nu mai sînt haotice, ci sînt structurate sub dominanța cîte unui caracter vizual-intuitiv. Iar interpretarea va trebui să se conducă după acest principiu al unității, să găsească intuitiv acel centru vital al operei și să demonstreze că alcătuirea sa formală este necesară, întrucît o cere centrul vital. Mai mult, după Sedlmayr progresul în interpretarea unei opere de artă se judecă după capacitatea receptorului de a deriva tot mai multe detalii din acel nucleu.

Ideea caracterului vizual-intuitiv apropie concepția lui Sedlmayr de estetica tradițională, esențialistă și organicistă. Potrivit acesteia, opera de artă ar fi similară unui organism, însuflețit de o entelehie ce conferă unitate și identitate întregului. Desigur, Sedlmayr afirmă numai, moderat, că același caracter vizual-intuitiv pătrunde în toate zonele operei și îi asigură coeziunea internă.

¹⁷Hans Sedlmayr – „Probleme ale interpretării operelor de artă“, în: *Epoci și opere. Studii de istoria și teoria artei*, vol. I, Ed. Meridiane, București, 1991, p. 93.

Consecințele sînt specifice pentru structura închisă a operei de artă: detaliile aparent cele mai insignifiante concură la constituirea valorii și de aceea modificări infime ale alcătuirii sale îi pot afecta substanțial valoarea. Aceeași idee revine la Vianu, în *Tezele unei filosofii a operei*, ca imutabilitate a formei și la Oskar Becker sub forma conceptului de fragilitate (*Zerbrechlichkeit*) a operei de artă.¹⁸ Din punct de vedere formal, opera de artă se caracterizează, după Becker, prin *Zugespitztheit*, printr-o sensibilitate extremă față de orice schimbare, fie și numai imaginată, datorită desăvîrșirii ei (*ideelle Abgeschlossenheit*)¹⁹. Procesul de creație reușit se definește tocmai prin faptul că a făcut să coincidă săvîrșirea cu desăvîrșirea, astfel încît orice nouă modificare ar distruge irevocabil opera.

Dar unitatea poate fi înțeleasă atît pornind de la *unu*, cît și de la *unic*. Dacă operele de artă ar fi nu numai, fiecare în parte, unitare, dar și în general *unități* (cazuri, exemplare), ele ar putea fi „puse laolaltă“, într-un act de identificare, pe specii, clase și genuri, deci în unități mai ample. În timp ce prima caracteristică a identității lucrului, permanența, se corelează cu tema filosofică generală a *devenirii*, unitatea ne angajează în discutarea *structurii* (identitatea ca autoraportare a operei) și în disputa asupra naturii *universalilor* (identitatea ca heteroraportare). Despre dificultățile pe care le generează această ultimă problemă pentru teoria artei am amintit însă în capitolul precedent, de aceea vom trece la ultimul aspect, cel al închiderii lucrului.

3.1.3 Închiderea

Identitatea unui lucru este desăvîrșirea unei totalități închise. „Muțenia“ lucrurilor, simpla subzistență și egalitatea cu sine, ca autoreferențialitate, sînt suficiente pentru a sugera închiderea ontologică a lucrului. Nu interesează aici faptul că, ontic, ele intră în devenire sau că au o relație cu mediul, această relație fiind cu atît mai strînsă cu cît se trece de la obiectele lumii fizice inanimate la ființele vii, tot mai complexe. Din punct de vedere ontologic însă, orice lucru se menține într-o închidere esențială. Este adevărat că dacă n-ar fi așa și dacă lumea ar intra într-un proces de fluidizare, gîndirea însăși a obiectului ar deveni imposibilă. A avea identitate echivalează, așadar, cu a sta sub determinații, iar determinația este, după Hegel, *limită*, graniță. Un lucru este finit într-un dublu sens: al limitării (este închis în propria-i identitate) și al delimitării (este separat de Altul). Sau, în formularea lui Hegel: „Ceva este ceea ce este numai *în* graniță și *prin* limita sa. Nu trebuie, de aceea, să considerăm limita ca ceva numai

¹⁸Tudor Vianu – „Tezele unei filosofii a operei“, în: *Studii de estetică. Opere 7*, Ed. Minerva, București, 1978, p. 517; respectiv, Oskar Becker – „Von der Abenteuerlichkeit des Künstlers und der vorsichtigen Verwegenheit des Philosophen“, în: *Dasein und Dawesen. Gesammelte philosophische Aufsätze*, Günther Neske, Pfullingen, 1963, p. 108 sq. Becker se sprijină chiar pe prezumtiva afirmație a lui Policlet, autor al unuia din cele două canoane ale sculpturii grecești, după care reușita (*tò eu*) unei opere depinde de un fleac (*parà mikrón*).

¹⁹Oskar Becker, *op. cit.*, p. 110. Becker precizează că fragilitatea esteticului (*Fragilität, Hinfälligkeit des Schönen*) nu trebuie confundată cu coruptibilitatea generală a materiei și, ca atare, nici nu trebuie interpretată în sensul unei fatalități tragice, ci trebuie mai degrabă asociată cu caracterul operei de artă de a fi un microcosmos și cu „minunea“ prin care ea convertește brutalitatea realității în liniștea frumuseții clasice.

exterior ființei-în-fapt, ci, din contră, limita străbate întreaga ființă-în-fapt”.²⁰ Iar în cazul operei de artă limita vine cu atât mai mult din interior; forma este punctul final al unui proces de desfășurare sau de depliere a unui germene originar, conform unei legități proprii. Deși pusă la sfârșitul enumerării, trăsătura închiderii reprezintă o premisă a unității și a permanenței, din moment ce este un fel de condiție pentru ca o entitate să-și poată duce unitatea prin timp. În ontologia tradițională ea se asociază conceptului de *substanță*, drept *causa sui*.

3.2 Identitatea interpretării

Mult timp estetica a rămas prinsă în cercul de vrajă al ontologiei de tip metafizic și, ca atare, a considerat suficientă determinarea identității operei de artă printr-un model parmenidian, fundamentat pe noțiunile de unitate, permanență și de închidere. Or, acest model n-a mai putut face față nici transformărilor survenite în practica artistică actuală și nici privilegierii altor arte decât cele plastice, care stătuseră la baza filosofiilor anterioare ale artei (este vorba despre literatură și despre muzică). Și atunci s-a înregistrat un val de teorii care a impus recunoașterea fenomenului de deschidere în artă și a necesității de a completa pura subzistență a operei ca lucru fizic printr-un demers de interpretare. „Lecturile” au dizolvat însă unitatea originară a obiectului într-o diversitate de perspective, între care trebuia totuși ca, măcar în principiu, să persiste o minimă identitate.

Orientări estetice mai mult sau mai puțin recente, cum ar fi fenomenologia, hermeneutica ori semiotica, propun implicit un nou model al identității, plurale și dinamice. Ea corespunde unui strat ontic mai profund al operei de artă: dacă primul model al identității reducea de fapt opera de artă la un lucru, esteticienii deschiderii văd în ea în primul rând un produs spiritual, chiar dacă – după cum se va dovedi – nici ei nu ajung să surprindă specificitatea domeniului artistic. Identitatea lucrului rămânea, într-un moment de timp determinat, închisă și limitată; ca interpretare, opera se deschide către dialog. La acest al doilea nivel, identitatea nu mai este dată de limită și de închiderea autoreferențială, ci de o reduplicare care nu mai este și repetiție, ci are structura lui a fi „ca altceva” (*qua, en-tant-que, als*). Or, așa-numita *Als-Struktur* este specifică interpretării. Prin urmare, cea de-a doua paradigmă a identității operei de artă va împărtăși trăsăturile identității interpretării, înlocuind permanența prin *temporalitate*, unitatea prin *diversitate* a perspectivelor, iar închiderea lucrului prin conceptul de *operă deschisă*. Cum însă *Als-Struktur* este caracteristică și altor tipuri de semne, nu numai operelor de artă ca semne iconice de un tip special, nici acest model al identității nu va fi suficient pentru a pune bazele unei ontologii a operei de artă.

3.2.1 Temporalitatea

Insatisfacția față de reducerea operelor de artă la obiecte fizice moarte pleacă de la constatarea că produsele artistice au o *viață* a lor, atât în sensul că sînt

²⁰G. W. F. Hegel – *Logica*, ed. cit., p. 92.

rezultatul unui proces de creație, cât și prin aceea că ele nu-și sînt suficiente siesi precum lucrurile, ci trebuie „însuflețite“ de receptor, care le împrumută propria-i viață. Mai mult, ele constituie începutul unui proces de interpretare, desfășurat pe o perioadă indefinită, atît cît durează și ineputabilitatea operei. Momentul devine o categorie esențială în conceperea operei de artă, văzut în concomitența continuitate și discontinuitate a unor receptări și interpretări succesive.

Interpretarea este esențialmente raportată la timp: pe de o parte, ea se desfășoară în timp, ca verigă a unei tradiții exegetice, pe de altă parte, ea suprimă (sau măcar reduce) distanța istorică față de textul interpretat. Raportîndu-se la creații ce aparțin unei alte epoci din perspectiva propriului timp, receptorul poate descoperi în operele de artă valențe expresive neintenționate de autor și introduse tocmai de agentul neutru al distanței în timp, astfel încît timpul contribuie la constituirea valorii estetice în calitate de co-creator. Toate aceste aspecte fac din temporalitate o categorie esențială a teoriei interpretării și a paradigmei ce concepe identitatea operei de artă după modelul interpretării.

3.2.2 Diversitatea

Noțiunea de interpretare trimite prin însăși natura ei la relativism; unitatea și poate chiar unicitatea (individualitatea) unui lucru lasă aici locul unei diversități de perspective. Atît sincron, cît mai ales diacronic, există o mulțime de puncte de vedere și de lecturi posibile ale unei opere. Situația se complică în condițiile în care interpretări radical divergente revendică, fiecare, un adevăr absolut. Reamintim că Deleuze descria o situație în care „identitatea lucrului citit se dizolvă realmente în serii divergente, definite prin cuvinte esoterice, după cum identitatea subiectului cititor se dizolvă în centrele decentrate ale multilecturii posibile“²¹. Să fie acest model al absenței centrului general operabil? Deși îl consideră o caracteristică a operei de artă moderne în general, autorul se limitează să exemplifice prin opera lui Mallarmé și prin *Finnegan's Wake* a lui Joyce, apreciate însă, în mod unanim, mai mult drept cazuri-limită decît drept cazuri exemplare.

Și nu mai rămîne oare nici o unitate dincolo de diversitatea interpretărilor? Dar atunci cum avem dreptul să vorbim despre interpretări ale *unei* opere? Căci interpretarea este un concept prin excelență relațional; nu există interpretare *în sine*, ci numai raportată la un obiect. Așa cum conceptul de diversitate nu este logic posibil în afara celui de identitate, care-l precede, interpretarea este, la rîndul său, condiționată de existența unui obiect care se lasă interpretat sau care reclamă să fie interpretat. Diversitatea interpretării se datorează atît distanței în timp dintre momentul receptării și cel al creării operei, cît și subiectivității receptorilor și pluralității ascunse în structura operei înseși. Polisemia artei face ca ea „să exprime întotdeauna ceva, dar niciodată același lucru“ și să aibă mereu sens, nicicînd semnificație²². Și după Eco opera de artă este un mesaj

²¹Gilles Deleuze – *Différence et répétition*, P. U. F., Paris, 1968, p. 95.

²²Nicolas Grimaldi – *L'art ou la feinte passion. Essai sur l'expérience esthétique*, ed. cit., p. 265.

ambiguu, polisemic.²³ Ea preferă relației univoce a denotației crearea unui *halou* conotativ, ceea ce se datorează, după cum vom vedea, tocmai caracterului fundamental al operei de artă de a fi un *cîmp* și o *aură*.²⁴

S-au făcut chiar și clasificări ale artelor în funcție de gradul în care suportă tirania conceptului sau, dimpotrivă, lasă spațiu de joc imaginației. În această ierarhie, arhitectura se apropie cel mai mult de primul caz, muzica de cel de-al doilea. Afirmarea polisemiei artisticului este un loc comun al esteticii filosofice, chiar dacă a cunoscut în timp și alte formulări (de pildă, a universalității lipsite de concept la Kant); nouă este însă afirmația că orice artă ambiționează să semene cu muzica. Dacă Schopenhauer îi atribuia muzicii demnitatea estetică maximă datorită caracterului său metafizic, astăzi o asemenea afirmație se justifică tocmai prin deschiderea interpretativă extremă pe care o oferă receptarea muzicii în raport cu celelalte arte.

În cazul interpretării este aproape imposibilă discutarea separată a temporalității, a diversității și a deschiderii, întrucât toate întruchipează variante ale unei dialectici între Același și Altul: interpretarea este o transpunere, subiectivă după unii, divinatorie sau empatică după alții, în timpul trecut, rămânând totuși în prezent, un dialog între sine și altul. Ea implică pluralitatea perspectivelor, dar cu păstrarea unității obiectului de referință, și o deschidere ce nu trebuie să uite să se închidă într-o formă. Opera de artă este ea însăși interpretare și obiect al interpretării. Deschidere în virtutea naturii proprii – ca punct de vedere asupra lumii –, opera se deschide comunicării cu receptorul, nerealizându-se decât cu concursul lui, și pretinde, așadar, o deschidere similară din partea acestuia. În fine, opera de artă constituie punctul de plecare pentru o întreagă serie de interpretări, fie ele actualizări (în artele interpretative), fie lecturi critice. Ca și când nu ar fi fost suficiente atâtea tipuri de deschidere, arta contemporană contrapune așa-numitelor „opere închise“ din trecut structuri deschise, incomplete.

3.2.3 Opera deschisă

În considerațiile de mai sus am lansat mai multe întrebări, pe care le-am lăsat fără răspuns – printre ele, pe cea referitoare la păstrarea unității operei dincolo de diversitatea interpretărilor ei. Valéry făcea o afirmație șocantă la vremea sa, dar care a făcut mai târziu deliciul multor hermeneuți radicali: „Nu există sens adevărat al textului. Odată publicat, un text e ca un aparat de care fiecare se poate servi după bunul său plac și după mijloacele sale“. În continuare, el aplica această idee propriilor lucrări poetice: „Versurile mele au sensul care le este împrumutat. Cel pe care li-l dau eu nu mi se potrivește decât mie și nu se

²³Umberto Eco – *Opera deschisă*, E. L. U., București, 1969, p. 2.

²⁴Și după Rainer Piepmeier opera de artă se constituie într-un nou sistem de semnificații, care la limită poate fi valabil numai pentru opera în cauză („Das Werk der Künste“, în: [Hg.] Willi Oelmüller– *Kolloquium Kunst und Philosophie*, Bd. 3, Schöningh, Paderborn, 1983, p. 74). El reia astfel ideea despre idiolect a lui Eco și pune la baza subiectivității și a perspectivității de principiu a semnului estetic tocmai varierea sau abaterea de la regulile semantice și sintactice. Noutatea și polivalența relațiilor stabilite de opera de artă sint apreciate de Piepmeier drept deschidere a unui „cîmp de posibilități“ – or, după noi, noțiunea de cîmp este sinonimă cu cea de aură a operei.

opune nimănu. Este o eroare contrară naturii poeziei și care i-ar fi chiar fatală să pretinzi că oricărui poem îi corespunde un sens veritabil, unic și conform sau identic cu gândirea autorului²⁵. Valéry respinge astfel mecanismele de identificare cu autorul, ce ar sta la baza lecturii și care, după o perioadă de negare a instanței auctoriale sub influența structuralismului și a textualismului, sînt reafirmate astăzi.²⁶ Dar dacă este adevărat – cum susține Valéry – că receptorul este cel ce conferă sens unei opere de artă, de ce nu e considerat totuși autor receptorul însuși și care mai este atunci factorul ce conferă valoare operei: structura acesteia, produsă de autor, sau bogăția imaginației receptorului? Receptorul devine astfel dintr-o condiție de actualizare a operei (Ingarden, Eco) și dintr-un co-creator (Sedlmayr) adevărata subiectivitate creatoare din domeniul artei. În paralel, opera de artă a fost depreciață treptat dintr-un lucru mort, dar purtînd în sine în mod virtual caracterul de esteticitate, într-o structură incompletă, pentru a sfîrși drept simplu pretext pentru divagări ale reveriei. Ieșind din *desăvîrșirea* sa ca lucru, opera trecea în *des-săvîrșire* (în sensul de incompletitudine, deschidere), ca să se preschimbe în *de-săvîrșire*, în ceea ce urmează a fi înfăptuit, instituit, în nimicul indeterminat ce poate fi umplut în mod arbitrar cu orice sensuri.

Observația lui Ingarden, aplicată mai ales la cazul literaturii, că opera este un produs schematic ce conține și elemente potențiale (așa-numitele „zone de indeterminare“ sau *Leerstellen*), pe care receptorul trebuie să le „concretizeze“ cu concursul său imaginativ, era cît se poate de acceptabilă și de verosimilă²⁷. Ulterior, evoluțiile din artele plastice și din muzică au impus elaborarea conceptului de „operă deschisă“. Astfel, Gehlen constata interesul actual pentru „forme deschise“, inclusiv pentru interferarea genurilor, și părăsirea „ideii tabloului ca un sistem închis“²⁸. La aceasta contribuie spargerea unității lucrului ca unicat prin realizările seriale (la impresionisti, în variațiile de natură statică ale motivelor cubiste, în improvizațiile lui Kandinsky și în seriile din arta abstractă în general, în metamorfozele lui Escher etc.). Creația devine o punere în funcțiune a unui model cu variațiunile sale. La un pol, tabloul se deschide atît de mult către mediu, încît se transformă în perete sau cuprinde tentacular și

²⁵ *Apud* Grimaldi, *op. cit.*, p. 265 sq. Tot Valéry afirma că un poem este ca atare numai *in actu* („executarea poemului este poemul“) și justifica „lectura plurală“ prin „pluralitatea căilor ce i s-au oferit autorului în timpul muncii sale de producere“ (*apud* Irina Mavrodin – *Poetică și poetică*, Ed. Univers, București, 1982, p. 71).

²⁶ În ultimele decenii opera de artă a fost văzută ca text, și anume ca intertext, atît în raport cu seriile de texte (artistice, filosofice, politice etc.) ce au alcătuit lumea în care a trăit artistul, cît și cu seriile de „texte“ ce compun lumea receptorului. Presupoziția lecturii intertextuale legitimează pluralitatea lecturilor, dar preschimbă creația artistică într-o „fabricare a cărții“, după expresia lui Mallarmé, și înlocuiește genialitatea creatoare de tip romantic prin „principiul de endogeneză a textului poetic, ce se construiește prin expansiunea dirijată a «primei litere»“ (Irina Mavrodin, *op. cit.*, p. 185). Autorul dispărea astfel în spatele mecanismului de producere a textului, pe care l-a pus în mișcare printr-o „impersonalizare creatoare“. Opunîndu-se acestei orientări, Harald Weinrich pleda pentru repunerea în drepturi a instanței auctoriale, întrucît „cititorul are nevoie de autor“ („Der Leser braucht den Autor“, în: [Hg.] Odo Marquard und Karlheinz Stierle – *Identität*, Wilhelm Fink, München, 1979, p. 722–724).

²⁷ Roman Ingarden – *Studii de estetică*, Ed. Univers, București, 1978, p. 296 ș. a.

²⁸ Arnold Gehlen – *Imagini ale timpului. Despre sociologia și estetica picturii moderne*, Ed. Meridiane, București, 1974, p. 318.

spațiul „de dincolo“.²⁹ La celălalt pol, artele plastice renunță să mai producă obiecte și realizează acțiuni (*Action Art*). Mișcarea generală de dinamizare a tabloului (începînd cu violența gesturilor la Delacroix, continuînd cu mișcarea imperceptibilă a impresionistilor, cu mișcarea stroboscopică din futurism, cu serialismul ce solicită deplasarea privirii de la un tablou la altul, și pînă la imposibilitatea perceptivă a stabilizării imaginii în *Op Art*, încheind cu sculptura cinetică și cu diferitele instalații), spargerea unității închise a tabloului prin colaje, ca și trecerile de la tablou la non-tablou – toate reflectă orientarea spre o identitate deschisă în artele plastice. În același timp, în muzică s-au propus lucrări cu o structură combinatorie; ordinea de executare a seriilor oferite de compozitor este aleasă de interpret (Stockhausen, Boulez), sau sînt date numai succesiunea sunetelor și intensitatea lor, în timp ce durata acestora este stabilită de interpret (Berio). Aminteam, de asemenea, efectuarea unor experimente cu opere deschise și în literatură, de pildă la Joyce. Toate aceste structuri sînt cuprinse de Eco în noțiunea de „operă deschisă“, definită drept „propunere a unui cîmp de posibilități de interpretare, ca o configurație de stimuli dotată cu o indeterminare substanțială, astfel încît consumatorul să fie îndemnat la o serie de «lecturi» mereu variabile“³⁰.

Deschiderea nu caracterizează însă doar arta contemporană, ci arta în general, și cunoaște mai multe niveluri de intensitate; ele se referă la: invitația adresată de operă receptorului de a participa la creație, polisemie și infinitatea lecturilor posibile. Primele două aspecte exprimă o *incompletitudine* a textului, aparent un „minus“ al operei de artă în raport cu lucrul, care constă, pe de o parte, în faptul că destinatarul trebuie să coreleze cuvintele cu o anumită semnificație și să lege cuvintele între ele și, pe de altă parte, în aceea că textul are spații albe, este întretesut cu ceea ce rămîne nespus, solicitînd în ambele ipostaze cooperarea cititorului. Slăbiciunea textului reprezintă totuși numai o viclenie a operei în raport cu cititorul, pe care-l copleșește în mod evident în cel de-al treilea aspect al deschiderii operei, și anume ca *infinitate* a interpretărilor posibile.

De fapt, orice operă de artă este deschisă în aceste trei sensuri: între textele „închise“ și cele „deschise“ în general există un continuum dependent de conținutul acestora, operele de artă plasîndu-se pe această scară evident mai aproape de polul deschiderii.³¹ De aceea noutatea epocii actuale constă numai în conștientizarea și în teoretizarea fenomenului, în paralel cu promovarea sa intenționată și cu radicalizarea sa în practica artistică. Seriile de lecturi posibile devin acum ireductibil divergente, ceea ce face ca unitatea operei să devină cu totul problematică. Se poate afirma chiar că astăzi problema dialecticii din-

²⁹Gehlen se referă aici la tablourile lui Bernard Schultze, care se extind de la perete în încăpere (*op. cit.*, p. 364).

³⁰Umberto Eco – *Opera deschisă*, E. L. U., București, 1969, p. 142.

³¹În mod similar, Hans Krämer va vorbi despre necesitatea admiterii mai multor tipuri de hermeneutică, în funcție de categoriile de texte. Hermeneutica realistă (a univocității) este mai adecvată textelor științifice și filosofice, pe cînd arta oferă obiectul cel mai potrivit pentru hermeneutica irealistă, esențialmente perspectivă (Hans Krämer – „Zur Rekonstruktion der philosophischen Hermeneutik“, în: *Journal for General Philosophy of Science* 26, 1995, p. 169–185).

tre operă și deschidere și cea a limitelor deschiderii s-au acutizat. Ce sens are afirmația lui Eco după care „o operă este deschisă atît timp cît rămîne operă, dincolo de această limită există deschiderea ca zgomot“³²? Și este oare admisibilă orice interpretare a textului, chiar și aceea care folosește textul doar ca stimul asemănător ca efect, de pildă, drogurilor? Eco sesizează pericolul pierderii măsurii și al trecerii de la oferta unei pluralități de universuri la haosul nediferențiat, de la structurile deschise la indeterminatul pur, lipsit de orice formă. El admite deschiderea de gradul I (mecanismele de integrare și completare în artă în general), o admite și pe cea de gradul al II-lea (a operelor deschise contemporane), dar nu mai poate aproba ceea ce el numește transformarea artei în „zgomot“ și a receptării estetice în „delir solipsist“. Apreciind deschiderea drept o „ofertă de libertate“ a textului, Eco menționează totodată necesitatea de a respecta principiul fidelității interpretării față de text. Persistența unei structuri minime garantează, de altfel, menținerea operei ca operă și realizarea relației de comunicare și de consum estetic. Informalul – la modă în perioada cînd își scria Eco lucrarea – nu trebuie înțeles ca o suprimare a formei, ci ca propunere a unui nou tip de formă, văzută drept un cîmp de sugestii și de posibilități.

Sedlmayr este mai conservator decît Eco. Pe de o parte, el recunoaște necesitatea interpretării pentru a retrezi la viață opera (plastică); mai mult, interpretarea intuitivă este considerată de el drept o re-creare sau o re-producere a operelor, premisă a oricărei istorii autentice a artei și, uneori, chiar a reconstituirii fizice a obiectului. Pe de altă parte, interpretarea apare ca o analiză structurală ce urmărește să înțeleagă conținutul și semnificația *obiectivă* a operei, astfel încît există, la drept vorbind, o *singură* interpretare justă, aceea pe deplin corespunzătoare viziunii ce a stat la baza operei. În susținerea unicității interpretării adecvate, Sedlmayr vine în continuarea școlii vieneze de istoria și teoria artei, reprezentată în artele plastice de Riegl și Dvorák, iar în muzică de Furtwängler. Sedlmayr va recunoaște însă că interpretarea justă este mai mult un concept regulativ, ca un fel de „asimptotă a cunoașterii, de care interpretările existente se apropie doar, dar se pot totuși apropia din ce în ce mai mult“³³. Din punct de vedere concret, interpretarea justă la un moment dat este interpretarea cea mai eficientă dintre cele disponibile.

Ideea dialecticii dintre fidelitate și libertate în interpretare, a unei dialectici care oscilează în funcție de structura operei, de gradul său de deschidere, ca și de interesul receptorului, este comună majorității esteticienilor. În general, pe de o parte se solicită ca operei interpretate să nu i se suprapună decît ceea ce conține, fie și ca potențialitate, iar pe de altă parte se arată că încercările de a ajunge la o interpretare pur obiectivă sînt sortite din capul locului eșecului, întrucît a vorbi despre o „interpretare obiectivă“ este o contradicție în termeni: dacă interpretarea este *a unei opere*, ea este săvîrșită întotdeauna *de către un interpret* și de aceea va fi mereu și o expresie a personalității acestuia. „Datoria“ fidelității se asociază cu „destinul“ implicării interpretului, fidelitatea rămîne

³²U. Eco, *op. cit.*, p. 165.

³³Hans Sedlmayr, *op. cit.*, vol. 1, p. 104.

un „exercițiu *personal* de fidelitate“³⁴. Din acest proces sînt excluse atît unica interpretare „adevărată“, cît și „adevărul“ tuturor lecturilor posibile. O operă de artă delimitează un cîmp semantic, iar interpretările sînt mai mult sau mai puțin adecvate originalului în funcție de încadrarea lor în acest cîmp. O asemenea schemă legitimează și distincția dintre adecvat și inadecvat, în măsura în care interpretările ce depășesc o anumită limită (trasată virtual) a cîmpului trebuie considerate „incorecte“ (și aici fiind admisă o anumită gradualitate). Ca deschidere sincronă și diacronă, opera nu se dizolvă, așadar, în indeterminare, ceea ce face ca nu orice interpretare a sa să fie *a priori* acceptabilă.

Dacă opera se deschide spre receptor și are nevoie de acesta pentru a fi înțelesă și pentru a se împlini, dacă se poate spune că la acest nivel secund al ei, ca produs spiritual și ca semn polivalent, în identitatea sa intră textul original *plus istoria interpretărilor sale (adecvate)*, opera de artă pretinde, la rîndul ei, o deschidere din partea receptorului. Aceasta nu constă pur și simplu în cooperarea receptorului, ci în primul rînd în *disponibilitatea* lui de a asculta apelul operei, de a fi „receptiv“ la sugestiile ei, de a se raporta *cu respect* la cerințele acesteia. De aceea este legitim să distingem, odată cu Sedlmayr, anumite premise „etice“ ale interpretării, precum: disponibilitatea de a asculta de „un altul“, superior ție, trecîndu-ți propriul eu pe planul al doilea (*kenosis*, smerenie), disponibilitatea de a te contopi cu altcineva (dragoste) și de a-l înțelege în mod just, în esența lui (dreptate), și dorința comunității cu semenii în trăirea unei experiențe superioare (solidaritate). Se recomandă atitudinea de veghe inactivă, „un mod de a te lăsa condus fără să opui rezistență“, ca început al unui *dialog* cu opera: „[...] operei de artă trebuie, deci, să i se cedeze inițiativa; trebuie să i te lași în voie pentru ca interpretarea să aibă o bază «firească»“. ³⁵ Ascultarea în tăcere reprezintă punctul ideal de pornire al oricărei interpretări. Altfel spus, așa-numitei „oferte de libertate“ a operei trebuie să i se răspundă cu respectarea libertății acesteia. Deschiderea nu reduce opera la un a fi „pentru alții“, la un simplu corelat al percepției receptorului; ea rămîne permanent și ca un „în sine“, întrucît deschiderea nu este niciodată totală. Iar liniștea deplină în care trebuie să rămîină receptorul nu este altceva decît atitudinea de *Gelassenheit* (calm, serenitate) a lui Heidegger, interpretată de acesta drept *Sein-lassen*³⁶.

3.3 Identitatea operei de artă

Prin descoperirea limitelor fenomenului de deschidere a operei, estetica receptării trimite dincolo de sine, către o teorie filosofică a artei care să surprindă un nivel ontic mai profund al operei de artă decît cel al semnului estetic. La acest nivel originar, opera se relevă în specificitatea ei de *operă de artă*, iar trăsăturile amintite mai sus, referitoare la identitatea ei ca lucru și ca produs spiritual,

³⁴Luigi Pareyson – *Estetica. Teoria formativității*, Ed. Univers, București, 1977, p. 302. Și tot acolo: „Interpretarea este o cunoaștere în care subiectul se relevă în măsura în care subiectul se exprimă“ (p. 303).

³⁵Hans Sedlmayr, *op. cit.*, vol. 1, p. 134.

³⁶Martin Heidegger – *Gelassenheit*, Günther Neske, Pfullingen, 1959.

sînt derivate din adevărata identitate a operei *ca operă de artă*. Devenirea operei ca lucru și dialectica dintre continuitatea și discontinuitatea receptărilor și a interpretărilor, însăși temporalitatea operei sînt posibile numai pentru că în sine ea este *o acțiune*, și anume o *réalisation* sau – cu Heidegger – o punere de sine a adevărului în operă. De asemenea, unitatea lucrului și multiplicitatea interpretărilor sînt epifenomenele unei *identități izotopice, a procesului*, ale unei *identități unilaterale* de tipul mimesis-ului. În fine, închiderea de la primul nivel și deschiderea de la cel de-al doilea se explică prin ambivalența închiderii și a deschiderii originare a operei; această ambivalență este exprimată cel mai adecvat de prepoziția *întru* și de categoria *aurei*. Menționăm că păstrarea structurii triadice în tratarea identității și la acest nivel se datorează unor necesități de sistematizare și de comparare cu celelalte două straturi; de fapt, și aici aspectele se implică reciproc.

3.3.1 Temporalitatea originară a operei de artă

Începînd cu celebra distincție a lui Lessing dintre plastică și poezie, taxonomiile estetice au împărțit în mod tradițional artele în statice și dinamice; primele puneau accentul pe dimensiunea spațială, celelalte pe cea temporală. Iată însă că de ceva vreme se elaborează modele spațiale ale operelor muzicale sau sînt construite după aceeași schemă abstractă atît lucrări arhitectonice, cît și altele muzicale (Xenakis). Pe de altă parte, Bernard Lamblin, Hans Theissing ș. a. introduc timpul în teoria artelor plastice³⁷. În acord cu această nouă orientare, îi atribuim operei de artă în general o identitate dinamică, în care temporalitatea devine esențială.

Temporalitatea se manifestă în artă la trei niveluri distincte. La un prim etaj, timpul acționează asupra operei ca asupra oricărui lucru și apare exclusiv în ipostaza sa din *Fizica* aristotelică, drept *Atoatedistrugătorul*. Și nici nu poate fi altfel, din moment ce aici se aplică cel mai bine modelul identității *parmenidiene*, rigide, statice și închise. La un al doilea nivel însă, timpul acționează *împlinitor* asupra operei, iar identitatea este de tipul celei îmbogățite, *hegeliene*. Unitatea lucrului autosuficient și autoreferențial devine unitatea seriei de interpretări, în care opera este cap de serie și se deschide spre dialog cu receptorul, interpretul și imitatorul. Atît timpul corupător („destrămător“), cît și timpul împlinitor sînt ipostaze ale unui timp *consumator*. Limba latină făcea distincție între *consumere*, care însemna „a folosi“ sau „a cheltui“, „a consuma“ în sensul actual, adică „a ajunge la capăt cu ceva“, „a prăpădi“, și *consummare*, care numea acțiunea de „a însuma“ sau de „a sfîrși“, dar în sensul împlinirii. În prima ipostază timpul distruge, în cea de-a doua îplinește, desăvîrșește. Timpul consumator este văzut din perspectiva sfîrșitului la care duce (*Vollendung*), cu dubla sa față, de săvîrșire și moarte deplină (*Voll-Endung*) sau ca sfîrșit bun, ca desăvîrșire (*Vollendung*). Timpul consumator în artă – văzut din perspectiva sfîrșitului – este însă derivat dintr-o temporalitate originară, ce surprinde

³⁷Ne referim la cartea lui Bernard Lamblin, *Peinture et temps*, și la cea a lui Hans Theissing, *Die Zeit im Bild*, ambele apărute în 1987.

acțiunea în desfășurare. Faptul se justifică prin caracterul operei de artă de a fi nu numai un *érgon*, un produs al unei deveniri, un *Gewirktes*, ci și o *dýnamis*, un infinitiv lung, o lucrare: opera este *Werk* în sensul lui *Wirken*, ea este o *réalisation*.

Precizăm că *réalisation* reprezintă termenul prin care Cézanne desemna, în ultimii săi ani, procesul de creație în artă și că el a suscitât interesul viu al teoreticienilor artei din ultima jumătate de veac, fără a putea fi elucidat pe deplin. Cuvântul exprimă ceea ce Rilke, în *Briefe über Cézanne*, numea *Dingwerdung*³⁸, și anume procesul de naștere a lucrurilor dintr-un sistem coloristic, trecerea de la abstract la concret, de la neființă la ființă. *Réalisation* este un alt termen pentru *génesis eis ousían* a lui Platon. Ea a fost definită de Max Imdahl drept „trecerea de la ce este dat într-o simplă materialitate a culorii la apariția de stînci, copaci, case sau orice altceva. Sau: în mediul sistemului coloristic definitiv, el însuși compact, există o materie de o importanță capitală, astfel încît într-una este și trebuie văzută mereu cealaltă“³⁹. Reamintim că Cézanne se voia „realist“, dar într-un sens mai profund al cuvîntului: el vorbește în corespondența sa și în discuțiile cu tînărul său prieten, poetul J. Gasquet, despre o imitare a naturii, dar nu în sensul copierii fenomenelor văzute. *Muntele Sainte-Victoire*, în diferitele sale variante, nu este pur și simplu corespondentul direct al percepției pictorului, ci se naște printr-un proces mult mai complicat. Se pleacă de la așa-numitele *sensations colorantes* ale artistului, apoi acestea sînt convertite printr-o logică particulară a culorii într-un sistem abstract de tonuri, în care există raporturi specifice între nuanțele unei culori și între culori (așa-numita „modulare“, denumită astfel în analogie cu creația muzicală), pentru ca din acest sistem abstract să se nască lucrurile de pe pînză într-un mod inexplicabil, ce scapă atît înțelegerii, cît și intenției autorului. Iată cum descrie Cézanne acest proces: „Iau la dreapta, la stînga, aici, acolo, pretutindeni tonurile sale [tonurile naturii], culorile sale, nunațele sale, le fixeaz, le apropii. [...] Ele fac linii; devin obiecte, stînci, copaci, fără să-mi dau seama“⁴⁰. Gestul prin care Cézanne îi descria lui Gasquet creația sa ca *réalisation* era unul de împreunare și de încrucișare a mîinilor, ca o pliere.⁴¹ Or, pliul (*Zwiefalt*) este la Heidegger tocmai „metaforă“ diferenței ontologice, a diferenței dintre ființă și ființare.

Ni se va obiecta, probabil, că legătura dintre conceptul de *réalisation* al lui Cézanne și cel de diferență ontologică la Heidegger este forțată. Sînt cunoscute însă marea admirație a filosofului pentru pictorul francez, și anume chiar pentru opera tîrzie a acestuia, ca și poezia cu titlul *Cézanne* (1970), dedicată de el prietenului René Char, în care afirmă:

„În opera tîrzie a pictorului, pliul
dintre prezent [ființare] și prezentă [ființă] a devenit

³⁸Rainer Maria Rilke – *Briefe über Cézanne*, Insel-Verlag, Frankfurt a. M., 1962.

³⁹Max Imdahl – „Überlegungen zur Identität des Bildes“, în: (Hg.) Odo Marquard, Karlheinz Stierle – *Identität*, Fink, München, 1979, p. 205.

⁴⁰Paul Cézanne – *Über die Kunst. Gespräche mit Gasquet. Briefe*, Mäander Kunstverlag, Mittenwald, 1980, p. 29.

⁴¹În traducerea germană a lucrării lui Gasquet se folosește chiar verbul *falten*.

simplicu, a fost «realizat» și în același timp depășit, preschimbat într-o identitate misterioasă⁴².

Este evident din aceste rînduri că Heidegger înțelege conceptul de *réalisation* drept procesul de depășire a diferenței ontologice. Afirmarea este fundamentală pentru o reconstituire a concepției heideggeriene tîrzii asupra artei și de aceea ne miră faptul că, din cîte știm, acest pasaj a trecut neobservat de exegeții lui Heidegger, chiar și de cei ce au discutat relația dintre el și Cézanne. Fragmentul ar trebui considerat cu atît mai important cu cît gîndirii îi revenea, după Heidegger, sarcina de a medita tocmai asupra diferenței ontologice, mai mult, de a o sesiza în ireductibilitatea ei. Or, prin interpretarea artei ca *réalisation*, arta (*Dichten*) își relevă nu numai identitatea (reamintim, ca *Selbigkeit*, nu ca *Gleichheit*) cu gîndirea, ci pare să reușească anume ceea ce filosofia nu este în stare: depășirea diferenței ontologice. Dacă gîndirea este un „regres“ conștient, un *Schritt zurück* reflexiv din nivelarea generală a ființării și o descoperire a diferenței absolute dintre ființare și ființă, arta săvîrșește inconștient pasajul invers, de la ființă la ființare. Iar transcendența operei de artă trebuie înțeleasă nu neapărat în sensul religios oferit de Crainic sau de Berdiaev, ci în primul rînd într-un asemenea sens ontologic: cel de a face posibilă „trecerea dincolo“ a ființei, în ființare. Mai radicală decît aprecierea creației drept o simplă actualizare a potențialității sau ca o „realizare“ a fanteziei, această interpretare face cu adevărat dreptate caracterului miraculos al creației și al producerii noului.

Totodată, nu este adevărat că doar activitatea de creație este o *réalisation*, în timp ce opera rămîne rezultatul final al acesteia. Opera însăși este o activitate și un proces, iar identitatea sa cu sine este cea a acțiunii de iradiere (levinasianul „A a-oie“). Temporalitatea operei nu se confundă nici cu prinderea în devenire a lucrului, nici cu timpul subiectiv al trăirii estetice, care încearcă să biruiască distanța istorică, și recunoaștem că ne este foarte greu să spunem ceva mai mult despre ea în afara faptului că este o *Urzeitlichkeit*.

Aparent ne vin în ajutor observațiile lui Sedlmayr despre participarea operei de artă la timpul istoric și la cel supraistoric ori extraistoric. Integrînd timpul natural în cel istoric, el arată că timpul istoric este un *modus defficiens* al „timpului adevărat“, în calitatea sa de timp lipsit de prezent.⁴³ În ce privește opera de artă, ea se împărtășește, ca orice alt eveniment istoric, din timpul istoric, dar în același timp experiența estetică ne relevă un alt gen de temporalitate: în experiența estetică eternitatea și clipa coincid într-un timp care nu este pur psihologic, subiectiv, ci diferit ontic de timpul istoric. În timpul extraistoric al

⁴² „Im Spätwerk des Malers ist die Zwiefalt / von Anwesendem und Anwesenheit einfältig / geworden, «realisiert» und verwunden zugleich, / verwandelt in eine geheimnisvolle Identität“. Textul a apărut împreună cu alte poeme sub titlul *Gedachtes*, în volumul *René Char* (Éditions de l'Herne, 1971) și a fost inclus ulterior în: Martin Heidegger – *Denkerfahrten (1910–1976)*, Klostermann, Frankfurt a. M., 1983, p. 163. Iar într-o versiune ulterioară, din 1974, Heidegger va relua ideea, vorbind despre o „cărare a preschimbării pliului în simplitate“ (*Pfad der Verwandlung der Zwiefalt zur Einfalt*), despre „aparitia prezentului [*des Anwesenden* – a ființării] în luminișul prezenței [ființa], ce-i drept, astfel încît pliul amîndorura este depășit în simplitatea strălucirii pure a tablourilor sale“ (idem – *Cézanne*, Jahresgabe der Martin-Heidegger-Gesellschaft, 1991).

⁴³Hans Sedlmayr, *op. cit.*, p. 157 sq.

experienței istorice avem un prezent autentic, iar acesta include toate relațiile cu trecutul și cu viitorul sub forma „prezentului etern“, a „clipei oprite în loc“⁴⁴. Prezentul nu mai este punctual, tranzitoriu, precum momentul, ci durabil. El „integrează («vindecă») momentele contrastante ale temporalității într-un timp «nealterat» (nefragmentat). Aceste momente sînt *purtate* de prezent și stau în liniște împreună, împăcate unul cu altul – suspendate (păstrate însă, și nu pur și simplu anulate) și integrate și anticipate «cu simpatie» în el: *în existentul permanent ca permanent existente în trecut și în viitor*“⁴⁵.

Astfel de considerații despre „atemporalitatea“ și „eternitatea“ operei de artă reformulează de fapt odihna în sine a operei sau intimitatea ei cu sine. Sedlmayr o interpretează, ca și Maffesoli, drept o eliberare de timp, ceea ce explică înlocuirea îngrijorării din viața cotidiană cu o *bucurie* profundă în fața artei. Structura „nealterată“ a timpului artistic stă la baza stării de fericire și dătătoare de energie, iradiată de opera de artă. Timpul trăirii estetice este, după Sedlmayr, o fărîmă de timp pur, iar experiența artistică o scurtă epifanie a timpului adevărat în cel istoric, similară unei străluminări. El își explică și tristețea tainică ce o însoțește prin discontinuitatea ei, prin nesiguranța cu privire la repetarea acesteia, ca și prin presimțirea recăderii inevitabile în timpul istoric; epifaniile sînt „fără continuitate, imprevizibile și incoercibile, ceva ce ni se întîmplă *per gratiam*, o întîmplare fericită“⁴⁶. Autorul surprinde astfel două din trăsăturile esențiale ale operei de artă: de a fi un *dar* și de a avea o *identitate kairotică*. Fiindcă ce alt termen poate fi mai potrivit pentru experiența artistică drept „întîmplare fericită“ decît grecescul *kairós*?

Înainte de a trece însă mai departe, se impune să revenim la motivul care a determinat aducerea în discuție a interpretării lui Sedlmayr, și anume dorința de a scoate din indeterminare conceptul de temporalitate originară. Din păcate, Sedlmayr se referea fie la timpul lucrului („timpul istoric“), fie la cel subiectiv al receptării (subiectiv în sensul că se raportează la subiect, chiar dacă nu este produs de acesta – „timpul extraistoric“). Ambele au fost cuprinse de noi în categoria timpului consumator. Dar nici succesiunea de momente ale timpului istoric, nici „eternitatea“ clipei în receptare nu dau seamă de temporalitatea specifică a depășirii diferenței ontologice. S-ar putea specula că mișcarea interioară a operei de artă trebuie pusă în legătură cu ceea ce, cu ani în urmă, Heidegger caracteriza drept disputa originară (*Urstreit*) dintre lume și pămînt la nivelul operei, după cum am putea bănui și că temporalitatea originară a lui *réalisation* trebuie adusă mai aproape de conceptul de *Ereignis*. Mărturisim însă că problema ne depășește puterile și de aceea o vom lăsa în suspensie, prilej poate pentru o reluare ulterioară.

Odată cu descoperirea entuziastă a lui Kierkegaard, filosofia contemporană a preluat și conceptul acestuia de clipă (germ. *Augenblick*, dan. *Øieblikket*). Fo-

⁴⁴ *Ibidem*, p. 161 sq. Subliniind, la rîndul său, atemporalitatea operei de artă, Michel Maffesoli va ajunge la exagerări, de genul că lumea operei de artă exprimă „atemporalitatea unei lumi veșnic identice“ (*Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, Plon, Paris, 1990, p. 229).

⁴⁵ Hans Sedlmayr, *op. cit.*, p. 158.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 165.

losit pînă atunci pentru a exprima acel prezent plin al eternității pe care-l relevă experiența religioasă și mai ales cea mistică, noțiunea avea să fie scoasă ulterior din contextul religios și asociată uneori cu varianta negativă a instantaneității (*Plötzlichkeit*), care caracteriza la Kierkegaard fenomenul demonic. La extinderea termenului⁴⁷ a contribuit întreaga orientare a artei moderne, de spargere a continuității și de fragmentarizare. În locul clipei ecstatice în genere, preferăm să aplicăm artei conceptul unei clipe ecstatice și *privilegiate*. Dacă opera ar fi fost doar un precipitat temporal, asemenea unui focar ce concentrează trecutul, prezentul și viitorul, dizolvînd succesiunea timpului istoric în concomitență, ar fi fost suficient termenul de *Augenblick*. Căci opera de artă săvîrșește nu numai o condensare a sensurilor, ci și a timpurilor; de aceea amintirea (coexistență între trecut și prezent) sau reveria (aducere a viitorului în prezent) reprezintă o anticameră a artei, în ele acționînd un mecanism similar precipitării estetice a timpurilor. Această condensare duce în artă la o intensificare a prezentului, care lasă impresia de plinătate vitală și de bucurie. Un timp similar este recunoscut de Sedlmayr în cult, în mit și în simbol, la sărbători și festivități, la care vom adăuga aventura – este timpul kairotic.

Kairós desemna la greci ocazia sau timpul favorabil, uneori și locul propice, pentru ca de aici să fie generalizat în sensul de timp, circumstanță, epocă sau ca stare prezentă a unui lucru. Alte accepțiuni ale cuvîntului se refereau la „utilitate“, „nevoie“, „dreaptă măsură“ sau „moderație“. La Aristotel el indică timpul „critic“, al deciziei și decisiv. *Kairos* numește, așadar, un timp concret și relativ sau circumstanțial. Termenii germani de *Moment* și *Augenblick* au deja o oarecare istorie în teoriile estetice⁴⁸. Însă abia Evangelos Moutsopoulos va face estetic relevant conceptul de *kairos*, atunci cînd va vedea în frumosul în sens larg (ca valoare estetică generică) o alcătuire kairotică din celelalte categorii estetice.⁴⁹ În ce ne privește, preferăm termenul *kairos* în locul celui de clipă (*Augenblick*) sau de moment (*Moment*), pentru a caracteriza experiența estetică, întrucît el operează o restrîngere semantică: mai precis, prin *kairos* vom înțelege aici clipa privilegiată, dăruită și aducătoare de fericire, asemănătoare unei stări harice⁵⁰ și imprevizibile. În rest, *kairos* își va însuși trăsăturile clipei și va desemna, așadar, prezentul etern, care este pentru sine, desăvîrșit în sine și autosuficient. Caracterul kairotic al operei nu infirmă acea temporalitate originară ca depășire a diferenței ontologice. Relația dintre temporalitate și atemporalitate în artă este tot atît de dialectică pe cît este cea dintre deschidere

⁴⁷Există, de pildă, lucrări consacrate ideii de *Plötzlichkeit* în literatura modernă, cum ar fi Karl Heinz Bohrer – *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1981.

⁴⁸Astfel, Oskar Becker constata caracterul heraclitic al sferei estetice în genere; el constă în faptul că „«aceiași» trăire estetică a «aceluiași» om cu «aceiași» obiect nu este, cu siguranță, repetabilă“ (*Dasein und Dawesen...*, p. 108). Aceiași devenire neînteruptă caracterizează deopotrivă opera, care este „doar pe moment“ (în momentul receptării sale), și pe artist, a cărui existență este „în același timp viitor-trecută («de o clipă») și etern-prezentă («momentană»)“ (*ibidem*, p. 115).

⁴⁹Evangelos Moutsopoulos – *Categoriile estetice. Introducere la o axiologie a obiectului estetic*, Ed. Univers, București, 1976, p. 28.

⁵⁰Reamintim că la origine *cháris* însemna și frumusețe, dar, ofrandă, celebrare, venerare sau bucurie – or toare aceste sensuri caracterizează arta.

și închidere, dintre dezvăluire și ascundere, mișcare–odihnă, unitate–pluralitate. Pe de o parte, *kairos*-ul se asociază cu odihna operei de artă, cu caracterul său de a fi o enclavă, ceea ce apropie arta de aventură și de sărbătoare, iar receptarea estetică de atitudinea de zăbovire; pe de altă parte, temporalitatea originară se datorează „disputei originare“ (*Urstreit*) și conduce la operă ca lucru material printr-o acțiune de transcendere.

Arta este o enclavă în cadrul realității prin însăși izolarea ei fizică de lume. Pentru a da numai un exemplu, în teatru „scena separă de lume o porțiune a ei, tratând-o apoi ca pe zona sa cea mai relevantă (centrul lumii)“ și astfel „absolutizează o ruptură“⁵¹. Mai mult, ea este o „enclavă de libertate imaginară“⁵², o trăire normativă despărțită de existența cotidiană, ceea ce face necesar un salt pentru a ajunge la operă. Or o structură similară cu cea a trăirii estetice o are, din acest punct de vedere, *aventura*, căreia Simmel i-a consacrat un studiu devenit clasic⁵³. Este adevărat că el folosește expresia „exclavă a contextului de viață“ (*Exklave des Lebenszusammenhangs*), dar sensul este același: aventura iese din ordinea vieții, are o închidere și o desfășurare proprii, este independentă de ceea ce o precede și de ce-i urmează, ca o insulă în viață. Delimitarea aventurii față de restul vieții se face organic; aventura nu se încheie pentru că începe altceva, ci datorită structurii temporale proprii, aceea a unui *radikales Zu-Ende-sein*⁵⁴.

Aventura se apropie de forma jocului: ambele condensează o experiență și au de aceea plinătate și intensitate. De asemenea, ca și unele jocuri, aventura implică un coeficient de risc – fapt evident în verbul „a se aventura“ – și angajează întotdeauna ceva imprezibil, „aventuros“: o aventură nu se începe, cu atât mai puțin în mod conștient, ci „intri“ în ea; totodată, desfășurarea sa este palpitantă în măsura în care ea scapă controlului participanților. Ieșind din spațiul vieții obișnuite, aventura este un fel de *sărbătoare*, iar incapacitatea noastră de a o provoca după bunul plac face din ea un *dar*. Deja Simmel apropia aventura de artă în virtutea autosuficienței și a închiderii celei din urmă: „Doar natura operei de artă constă în a decupa o bucată din seriile nesfârșite ale intuitivității sau ale trăirii, în a o dezlega de relațiile cu tot ce se află în lumea de aici și de dincolo și de a-i da o formă autosuficientă, determinată și ținută laolaltă ca de un fel de centru interior“.⁵⁵ Și arta și aventura lasă impresia că ar rezuma și ar epuiza întreaga viață, și anume într-o formă desăvârșită, ce condensează timpurile într-un prezent scos din orice relație.

Dacă la Simmel analogia dintre aventură și artă este menționată mai mult în trecut, pentru Oskar Becker *die Abenteuerlichkeit* constituie una din caracteristicile definitorii ale artei și ale artistului. Artistul apare drept „un aventurier aflat între ființă și esență“, întrucât existența sa este „o stabilizare pur mo-

⁵¹Mihai Măniuțiu – *Artă și mimare. Eseu despre arta actorului*, Ed. Eminescu, București, 1989, p. 35.

⁵²*Ibidem*, p. 33.

⁵³Georg Simmel – „Das Abenteuer“, în: *Philosophische Kultur. Gesammelte Essays*, Gustav Kiepenheuer, Potsdam, ³1923, p. 13–30.

⁵⁴*Ibidem*, p. 15.

⁵⁵*Ibidem*.

mentană, întotdeauna oarecum contingentă, «norocoasă» și de aceea *fragilă*, un echilibru extrem de labil între cele două forțe antagoniste fundamentale ale ființei [ființă /*Sein*/ și esență /*Wesen*/]⁵⁶. Artistul există „între ultima incertitudine a «proiectului aruncat» și ultima certitudine a «caracterului de a fi purtat», între caracterul extrem de problematic al oricărei ființe istorice și caracterul absolut neproblematic al oricărei ființe naturale»⁵⁷. Artistul este un „aventurier metafizic“ pentru că reușește să împace în existența sa cele două laturi ireconciliabile ale realității, *Sein* și *Wesen*, spiritul și natura, istoria și atemporalitatea. Mai mult, el *știe* că este acest ireconciliabil și că deci nu poate fi decât *lipsit de esență* (*wesenlos*) sau fenomen pur, ceea ce face ca ființa sa să fie deopotrivă aparență și adevăr, adică ironie. Ne interesează însă mai puțin consecvența discursului lui Becker, cât observația că artistul trebuie considerat un aventurier, întrucât creează o operă care apoi îi scapă, rămânând astfel oarecum cu mâinile goale și devenind, în mod paradoxal, epigonul propriei opere.

Lui Becker îi atrăgea atenția caracterul aventuros al artistului și al creației, dar și receptarea estetică reprezintă în felul său o aventură, în măsura în care ea presupune să te expui unor riscuri. După Măniuțiu, convenția teatrală se opune celei de tip social; dacă ultima protejează, prima îi expune pe parteneri (spectatori și actori) unui contact cu consecințe în mare măsură imprevizibile. Regizorul își justifică afirmația prin interpretarea experienței teatrale drept un schimb spiritual între parteneri, desfășurat sub semnul exuberanței spectatorilor. Ideea merită a fi reținută: experiența estetică în general este, în opinia noastră, un asemenea schimb de daruri, un adevărat *potlatch* între operă și receptor, în care nu se știe care dă mai mult sau care primește mai mult, este un proces de dăruire reciprocă a identității. Opera ajunge la adevărata identitate numai prin reflectarea sa în „oglinzile perceptibile și de neatins“ – după expresia lui Măniuțiu – a receptorilor, iar aceștia își primesc identitatea din relația cu opera de artă, întrucât vin aici total descoperiți, fără masca „persoanei“ (*persona*), a rolului social. O dovadă o constituie faptul că nu te poți sili să guști ceea ce de fapt nu-ți place, tot ce poți este, eventual, să disimulezi în fața celorlalți reacțiile estetice dorite sau corespunzătoare conveniențelor sociale.

Arta se adresează, așadar, aceluși nivel profund al structurii umane la care individul nu își poate pune încă măștile. Și tocmai de aceea arta are un efect atât de puternic asupra celui ce vine în contact cu ea, justificându-se sentimentul vulnerabilității noastre în fața artei și impresia de imediatete a experienței estetice. Grimaldi amintea în acest sens diverse considerații despre experiența estetică văzută drept o stare de posesiune, ca și când receptorul s-ar afla la bunul plac al obiectului. Autorii citați de el (Schopenhauer, Tolstoi, Nietzsche, Bergson, Proust) aveau toți în vedere muzica și înțelegeau trăirea estetică drept o abolire a distanței dintre operă și conștiința receptorului, ca pe o hipnoză căreia nu i te poți împotrivi sau ca pe o subjugare a sentimentelor, fără să-i poți determina cauza.⁵⁸

⁵⁶Oskar Becker, *op. cit.*, p. 119, respectiv 36.

⁵⁷*Ibidem*, p. 36. Precizăm că prin „caracterul de a fi purtat“ (*Getragenheit*) Becker desemnează aspectul inconștient, oarecum „destinal“ al creației artistice.

⁵⁸„[...] lipsită de exterioritate și de distanță, lumea artei ar fi cea căreia nu i ne putem

Aparenta lipsă de distanță este însă o impresie înșelătoare – opera rămîne mereu într-o închidere esențială, iar întâlnirea cu arta veritabilă este un dialog, nu o cădere în transă. Mai mult, distanța păstrată de operă trebuie înțeleasă mai degrabă ca o respingere a receptorului în scopul respectării libertății acestuia. După cum nu aparținem în întregime lumii în care trăim – dovadă arta ca formă a acestei evaziuni –, nici nu putem ieși cu totul din ea; în consecință, spațiul artistic este însuși intervalul, iar experiența estetică seamănă cu o călătorie de la o lume la alta sau cu o călătorie de-a lungul căreia vedem cum ia formă o lume. Timpul său este cel al unei aventuri, deoarece înnoiește timpul vieții obișnuite prin atitudinile de explorare, de pîndă și de uluială.⁵⁹

Ca o concluzie parțială, temporalitatea operei de artă s-a dovedit a fi, rînd pe rînd, structurată pe trei niveluri (temporalitate originară, timp împlinitor și timp devorator), avînd un caracter kairotic, al clipei privilegiate, dăruite și aducătoare de fericire, și semănînd cu aventura și cu jocul, ca enclavă în cadrul vieții, caracterizată prin plinătate și intensitate, prin imprezibilitate și risc. Lor le vom adăuga în cele ce urmează timpul enstatic sau zăbava și temporalitatea sărbătorii sau, așa-zicînd, „identitatea festivă“.

Aminteam că, fiind o formă de aventură, experiența estetică *iese* din desfășurarea vieții obișnuite. Ar trebui, așadar, să o caracterizeze o temporalitate ec-statică. Și totuși ec-static este mai degrabă tocmai acest timp cotidian, ca succesiune de timpuri și de momente, pe cînd trăirea estetică reușește să combine trecutul și viitorul în prezentul plin al clipei privilegiate, în care clipa și eternitatea par să coincidă. De aceea atitudinea adecvată a receptorului va fi cea *enstatică*, de zăbovire sau de adăstare în preajma operei. În acest sens, Nicolai Hartmann arăta că, spre deosebire de un semn obișnuit, în care significantul are doar rolul de a trimite la semnificație, ca un simplu popas pe drumul către aceasta, în artă mijlocul devine esențial, intuiția oprindu-se la nivelul perceptiv.⁶⁰ Dacă în percepția zilnică imaginea este menită numai să trimită către sensul invizibil, fiind apoi abandonată ca o scară pe care o arunci după ce ai ajuns la capătul ei, în percepția estetică se zăbovește în fața imaginii, căci relația de exterioritate dintre formă și conținut s-a preschimbat aici într-o întricăție indisolubilă. Mai mult, însăși odihna în sine a operei de artă pretinde ca experiența estetică să devină o enstază.

Dacă grecescul *ékstasis* se asocia cu deplasarea și cu devierea, cu fenomenele de tulburare, minie, violență, rătăcire sau stupoare, termenul opus, *énstasis*, avea fie sensul de început, inițiativă, proiect, fie pe cel de rezistență, obstacol, opoziție sau protest. Vom înțelege aici prin enstază expresia unei calde comuniuni cu obiectul, a unei intimități liniștite, opuse pasiunii violente a extazului. Trăirea estetică nu este un rapt, o smulgere din sine și o aruncare în alteritatea absolută, ci o zăbovire în alteritatea blîndă a operei de artă. Rămînînd veșnic „enstatică“ (încăpățînată, care rezistă), opera nu te refuză cu îndîrjire dintr-o aroganță a desăvîrșirii și a autosuficienței, ci te respinge numai pentru a te readuce la tine însuși. Relația dintre enstază și dobîndirea adevăratei identități personale

sustrage și care pune stăpînire pe noi“ (Nicolas Grimaldi, *op. cit.*, p. 256).

⁵⁹ *Ibidem*, p. 250.

⁶⁰ Nicolai Hartmann, *op. cit.*, p. 64.

a fost sesizată și de Michel Maffesoli, care – configurînd un tablou al societății contemporane – distingea între *extase*, ca „fuziune“ și „deposedare de sine într-un ansamblu mai vast“, și *enstase*, ca „încheiere a unui proces în care ajungem pe deplin la posesiunea de sine“⁶¹.

Dacă din punct de vedere spațial, din cauza ambivalenței închiderii și a deschiderii operei, enstaza nu este de fapt un „a sta în...“, ci un „a fi într...“ sau „a sta în preajma...“, sub aspect temporal ea exprimă *zăbava*. Provenit din slavul *zabava*, care desemna amuzamentul, petrecerea timpului în mod plăcut, oprirea în loc pentru o distracție sau încetinirea lucrului pentru o ocupație secundară, cuvîntul „zăbavă“ este folosit în mod curent pentru întîrziere, răgaz sau odihnă, iar popular păstrează sensul original al amuzamentului și al petrecerii timpului într-un mod plăcut. Or, privită din afară, și „întîrzierea“ în preajma artei este o asemenea pierdere plăcută a vremii, un moment de destinare, un răgaz pe care ți-l iei în truda zilnică; ea este un *respiro* în grijile vieții, o întrerupere în desfășurarea vieții cotidiene, de genul unei sărbători.

Și de altfel ce poate fi considerat astăzi mai firesc decît să asociezi arta cu sărbătoarea? Corelația a devenit evidentă în condițiile în care manifestările artistice oferă prilejul unor adevărate festivități. Estetica descoperă însă o înrudire mai profundă între cele două fenomene și pune similaritățile dintre ele chiar pe seama unei origini comune ori definește unul din termeni prin celălalt. Spre exemplu, după Herbert Kuhn sărbătoarea constituie „locul devenirii și al continuării artei în viață“, în timp ce pentru Kurt Badt esența artei rezidă în a fi o „sărbătoare prin gloriificare (*Feiern durch Rühmung*)“.⁶² De aceea poate nu este întîmplător faptul că procesul general de estetizare a societății contemporane merge în paralel cu dezvoltarea simțului pentru festiv. Maffesoli apreciază în acest sens că un caracter festiv tinde să contamineze toate manifestările vieții sociale, inclusiv consumul, sportul sau chiar politica, sărbătoarea redevinind o idee obsedantă.

Ce au însă în comun sărbătoarea și o reprezentare artistică? Sărbătoarea are un spațiu și un timp proprii: pe de o parte, ea pretinde un spațiu aparte, delimitat de ceea ce nu-i aparține; pe de altă parte, timpul său este prezentul ecstateric (Kuhn), prezent în virtutea plinătății și a repetabilității sale, iar ecstateric fiindcă sărbătoarea ne scoate din obișnuit, întrerupe și neagă (*aufheben*) viața cotidiană (Badt). Totodată, celebrarea ca acțiune presupune desfășurare, de la primele gesturi pînă la punctul culminant și deznodămînt, ritm ce trebuie interiorizat de participanți. Prilejul de a sărbători îl oferă un eveniment repetabil, natural (cum ar fi renașterea naturii) sau unul unic, istoric (o naștere, o victorie); el trebuie să fie, în orice caz, un fapt de extremă importanță pentru viața comunității sau pentru ordinea cosmică. Substanța sărbătorii este dispoziția afectivă: festivitatea îi unește pe participanți într-o stare comună, mai ales pozitivă, fiind un factor de coagulare socială prin contribuția sa la cristalizarea unei

⁶¹Michel Maffesoli, *op. cit.*, p. 280.

⁶²Herbert Kuhn – „Die Ontogenese der Kunst“, în: (Hg.) Dieter Henrich und Wolfgang Iser – *Theorien der Kunst*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1982, p. 118; Kurt Badt – „Feiern durch Rühmung“, în: *Kunsttheoretische Versuche. Ausgewählte Aufsätze*, DuMont, Schauberg, 1968, p. 133 sq.

conștiințe identice comune. Caracteristica esențială a sărbătorii, cea care poate fi considerată chiar „legea festivității“, este autonomia inclusivă. Ea constă în închidere și în autoreferențialitate: enclavă în cadrul vieții, sărbătoarea este, ca și jocul, liberă de orice constrângere în afara propriilor reguli, iar participanții la ea uită de sine, sînt „ca vrăjiți“. Participarea la evenimentul celebrării rezumă conceptul fericirii terestre. Ea nu este o activitate orientată spre un scop, ci e autotelică, savurînd existența însăși, valorizată pozitiv (Badt). Similară unui act de eliberare de necesitatea ce domnește în existența obișnuită, sărbătoarea ne ridică deasupra cotidianului, a vieții, rămînînd în același timp expresia unei vieți sublimite și esențializate, la fel ca și aventura, la fel ca și arta. Prin această festivitatea este *mimesis*, dar nu în sensul său denaturat, de imitare pasivă, exterioară, ci ca o reactualizare ecstatică a esenței lucrurilor, așa cum și arta face să strălucească materia în splendoarea diversității ei sau natura lucrurilor în puritatea ei, neîntinată de privirea interesată a omului pragmatic și încă nedeformată de schemele rigide ale teoreticianului. Căci, după Badt, arta nu este numai sărbătorire (*Feiern*), ci și glorificare, lăudare sau preamărire (*Rühmung*). Celebrarea se caracterizează prin faptul că obiectul „apare veridic și strălucitor în esența sa“⁶³ și poate fi săvîrșită, cu mijloace diferite, de orator, de filosof sau de diferitele categorii de artiști. Dacă din această celebrare se face însă sărbătoare, atunci apare frumusețea, adică arta; în ea se identifică – după Badt – sărbătorirea și lăudarea.

Ca și sărbătoarea, arta are o anumită *aură* și este propriu-zis lipsită de utilitate, asemenea unui act de *dăruire* dezinteresată; ea se deschide spre receptori, realizîndu-se cu adevărat doar în adresarea către ceilalți.⁶⁴ Ca excludere a activității zilnice sau ca întrerupere a timpului de lucru, sărbătoarea nu este simplul vid al unei pauze, ci ne conduce către noi înșine.⁶⁵ Ea îl transpune pe participant în ceea ce putem numi dispozițiile fundamentale ale alterității, și anume pentru că – după Heidegger – „în jurul omului se face liber“, se deschide spațiul în care devine posibilă receptarea alterității ca alteritate. Heidegger apreciază că viața cotidiană ne menține în obișnuință și de aceea „nu poate ține deschis deschisul“; abia „neobișnuitul poate lumina deschisul“. Or, faptul de a sărbători reprezintă tocmai o asemenea disponibilitate față de neobișnuit.⁶⁶ Dar și arta deschide, ca și sărbătoarea, spre o alteritate autentică, mai mult, superioară, care trebuie respectată și cinstită. De aici provine identitatea profundă dintre sărbătoare, artă și ceremonia religioasă.

Așadar, arta sărbătorește, celebrează, glorifică, inițiază, răscumpără⁶⁷. Ea

⁶³Kurt Badt, *op. cit.*, p. 136.

⁶⁴După Kuhn, sărbătoarea este în esența sa o „reprezentare ce dăruiește“ sau o jertfă (*op. cit.*, p. 124), iar Badt vede în opera de artă „o sărbătoare care este celebrată, proiectată și organizată pentru cei ce serbează împreună“ (*op. cit.*, p. 137).

⁶⁵După Heidegger, autonomia sărbătorii (*An-sich-Halten*) transpune într-un domeniu abia umblat, din care este determinată ființa noastră, ceea ce se asociază cu uimirea, spaimea sau cu sfiala (Martin Heidegger – *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M., 1944, p. 97).

⁶⁶*Ibidem*.

⁶⁷Măniușiu apropia teatrul de ritualul religios și afirma quasi-esoteric că, dintre toate artele, numai actorului „i s-a dat șansa de a-și fi sieși sărbătoare, de a oficia în el însuși, în carnea

are aura sărbătorii, timpul plin al acesteia și identitatea sărbătorii. Mai mult, ca și sărbătoarea, arta este *mimesis* în sensul originar al termenului, adică o *repetiție*, dar nu ca reproducere nediferențiată a prototipului și ca multiplicare indistinctă a identicului (*das Gleiche* de la Heidegger), ci ca reîncarnare succesivă a unui model. Identitatea operei împletește continuitatea și discontinuitatea, unicitatea punctului de plecare (fie a operei plastice ca lucru fizic, fie a textului dramatic sau a partiturii) cu pluralitatea receptărilor și a reprezentărilor. Identitatea operei de artă seamănă cu cea a soarelui, despre care deja anticii observaseră că este același și totuși în fiecare zi altul, sau, după Badt, cu cea a sărbătorii, care se repetă, se desfășoară de fiecare dată în mod originar, ca și când n-ar fi fost mai înainte niciodată⁶⁸. O sărbătoare rămîne aceeași prin faptul că se desfășoară de obicei în același moment al timpului (de fapt, fiind o forță ordonatoare, ea este cea care produce această ordine a timpului), într-un spațiu determinat și după același ritual. Și totuși reprezentarea nu are suportul material stabil al lucrului, astfel încît identitatea lucrului lasă locul aici identității mai laxe a procesului.

În fine, identitatea operei de artă seamănă nu numai cu aventura și cu sărbătoarea, ci și cu jocul; toate patru au o structură similară. Aproximarea de joc a și fost de altminteri frecvent exploatată în ontologia artei și în teoriile estetice, începînd cu Schiller, pentru care și arta și jocul reprezentau spațiul de aplicare a unei logici a concilierii, ca unificare a unor contrarii altfel ireductibile, trecînd prin Nietzsche și încheind cu ontologia artei a lui Gadamer. Vom insista aici numai asupra aspectului temporal al jocului, caracterizat printr-o repetabilitate apropiată de cea a sărbătorii⁶⁹. Pe de o parte, jocul este în sine, independent de trecut și de viitor și aspiră la eternitate; pe de altă parte, el are o durată proprie, atît în ce privește timpul trăirii, cît și succesiunea momentelor sale, văzută ca desfășurare de evenimente după schema finalității. De aceea timpul nu e suspendat în întregime: participanții la joc uită doar timpul real, măsurabil, își uită determinația istorică și proiectele reale, pentru a se lega în mod nemijlocit de clipa prezentă⁷⁰. Deja conștientizarea timpului real echivalează cu o ieșire din joc. În plus, actualitatea (*Gegenwärtigkeit*) este o actualizare (*Vergegenwärtigung*) – continuitatea temporală devine în joc succesiunea unor porțiuni de timp discrete, în care se păstrează totuși aspectul unei coexistențe, absurda simultaneitate a unor timpuri diferite. Heidemann exprimă această trăsătură în formula transponibilității temporale: jocul aduce trecutul sau viitorul în prezent și stabilește, totodată, o linie de demarcație între prezent și viitor, pentru a putea aduce ceva posibil în viitor drept ceva actual real. De asemenea, repetabilitatea jocului nu este revenirea individualului identic, ci asociază continuitatea și discontinuitatea, identitatea în sensul ei strict și diferența. Identitatea sa este din nou cea a procesului.

Același lucru este valabil pentru artă, chiar dacă unele arte au și un fun-

lui, și nu într-o operă exterioară, ceremoniile *răscumpărării* (s. n.)“ (*op. cit.*, p. 41).

⁶⁸Kurt Badt, *op. cit.*, p. 138.

⁶⁹Ingeborg Heidemann – *Der Begriff des Spiels und das ästhetische Weltbild in der Philosophie der Gegenwart*, Walter de Gruyter & Co., Berlin, 1968, p. 48 sq.

⁷⁰*Ibidem*, p. 40.

dament material constant. Dar și identitatea operei de artă se naște din relație și de aceea chiar și o operă arhitectonică nu va avea o identitate fixă decât *ca lucru*; *ca operă de artă* însă, stabilitatea identității cu sine se va dizolva în pluralitatea momentelor în care ea este însuflețită de receptor, într-o identitate a procesului. Prin aceasta, identitatea operei de artă, indiferent dacă este înțeleasă după modelul aventurii, al sărbătorii sau al jocului, trimite deja de la aspectul temporalității la relația dintre unitate și pluralitate.

3.3.2 Pluralitatea în absența centrului

După cum am menționat deja, domeniul artei se ordonează ca un continuum între modelul identității lucrului și cel al identității procesului. Diferitele arte particulare, cu genurile și speciile lor, ca și diferitele epoci și curente artistice vor ocupa o poziție proprie pe această scară, mai aproape de un pol sau de celălalt, astăzi fiind evidentă migrarea generală spre modelul identității procesului. Și cum centrul de interes al lucrării de față îl constituie găsirea unei paradigme a identității care să poată da seama mai ales de mutațiile survenite în arta contemporană, cum, totodată, ontologia luată drept bază este una dinamică și relațională, considerăm că nu trebuie să justificăm mai departe privilegierea de către noi a identității procesului. În mod corespunzător, identitatea lucrului va fi concepută drept *o înghețare a identității procesului*.

Identitatea procesuală poate fi văzută, la rîndul său, fie ca *identitate rizomică*, fie ca *identitate unilaterală*. Prima este descrisă de Deleuze și Guattari în *Le rhizôme* și caracterizează procesul de desfășurare și de extindere a unei rădăcini rizomice.⁷¹ Aceasta nu reprezintă o dezvoltare goetheană sau una a depliei (*Entfaltung*) hegeliene, unde se pleacă de la un germene ce conține în el întregul viitor, iar dezvoltarea nu este decât o desfășurare sau o actualizare a ceea ce era deja cuprins potențial, „înfășurat“, în punctul de pornire.⁷² Rizomul nu se desface pur și simplu (*entfaltet*) precum bobocul unei flori, ci se extinde realmente, se tîrăște și cucerește spațiul, stabilește noi legături, după care își mai împlintă o rădăcină în noul sol cucerit, și iar se deplasează tentacular mai departe. Dacă facem abstracție de metaforele negative prin care am descris acest proces și care nu au nimic de-a face cu neutralitatea creșterii biologice, și evoluția în timp a unei opere de artă poate fi văzută la fel. Identitatea operei de artă este dobîndită în și prin relație, iar istoria interpretărilor unei opere, cu momentele sale de desfășurare liniară, de ramificare și de reorientare, ce pun bazele unei noi tradiții și linii interpretative, seamănă în mod uimitor cu identitatea de tip rizomic. Acest model este însă aplicabil mai ales celui de-al doilea nivel al structurii operei de artă, și anume interpretării; pentru cel de-al treilea nivel, cel de autentică importanță ontologică, el este mai puțin relevant. Aici ne-ar ajuta mai degrabă modelul noician al *undeii*, care se distribuie fără să se

⁷¹În: Gilles Deleuze, Félix Guattari – *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, Éditions de Minuit, Paris, 1980, p. 9–37.

⁷²De altfel modelul poate să vină încă de și mai departe, de la augustinienele *rationes seminales*.

împartă, Unu și Multiplu în același timp. El se regăsește, cu oarecare modificări, în schema identității unilaterale, pusă în evidență de fenomenul de *mimesis*.

Publicarea în 1954 de Hermann Koller a lucrării *Die Mimesis in der Antike* avea să permită reintegrarea conceptului de *mimesis* în teoriile estetice⁷³. Acesta fusese compromis prin înțelegerea sa ca imitație fidelă sau copiere a aspectului exterior al lucrurilor, ceea ce-l făcea deopotrivă inaplicabil la așa-numitele arte nonreprezentative, cum sînt muzica și arhitectura, și problematic pentru artele care voiau să *exprime*, iar nu să copieze (de pildă, lirica). Mai mult, el devenise inacceptabil chiar pentru artele plastice, în măsura în care își propuneau să exprime instincte sau stări afective (expressionismul), viziuni (suprarealismul), să „copieze“ structurile fundamentale ale realității (cubismul, suprematismul, purismul) sau să fixeze momente ale naturii într-o artă care se îndepărta însă de realism (impresionismul). Aceste transformări veneau în contradicție cu accepțiunea tradițională a artei ca *mimesis*, luat în sensul său de proveniență platonice. Faptul i-a determinat pe artiști și pe teoreticieni fie să renunțe la termen în descrierea artelor moderne, fie să păstreze cuvîntul, dar să-l folosească în alte accepțiuni.⁷⁴

Koller avea însă să descopere că accepțiunea curentă astăzi a *mimesis*-ului nu apare la greci înainte de mijlocul secolului al V-lea î. Hr. Sensul său original era cultic și denumea actele preotului, incluzînd reprezentarea și expresia, dansul și gesticulația, ritmul, cuvîntul și melodia. *Ho mimos* era la origine participantul la cultul dionisiac, iar verbul *mímeisthai* semnifica a reprezenta (a aduce la reprezentare) prin dans sau a exprima prin dans. De aici el a fost extins la reprezentațiile teatrale, însoțite la rîndul lor, pe atunci, de muzică și de dans. Descoperirea lui Koller relega arta de cult și de expresie și făcea din artele reprezentative și dinamice paradigma pentru fenomenul artistic în general. Imperativul unui Antonin Artaud că „teatrul trebuie să devină un fel de demonstrație experimentală a identității profunde dintre concret și abstract“⁷⁵ nu va mai putea fi de acum înainte taxat ironic de teoreticienii serioși drept obsesia unui nebun genial, din moment ce o știință atît de riguroasă cum este filologia clasică avea să ajungă pe alte căi la rezultate asemănătoare. *Mimesis*-ul exprima tocmai un tip particular de identitate între „concret“ și „abstract“, la fel ca teatrul.

Cealaltă artă care era propulsată cu titlu de exemplaritate de noul (străvechiul) sens al *mimesis*-ului era dansul. Termen privilegiat de Nietzsche și asociat cu jocul, el avea să desemneze pentru Valéry modelul pentru artă în genere: „Orice acțiune care nu tinde spre ceva util și care, pe de altă parte, este susceptibilă de a fi educată, perfecționată, dezvoltată, se include în acest tip simplificat al dansului; prin urmare, toate artele pot fi considerate niște cazuri particulare ale acestei idei generale, pentru că toate artele, prin definiție, comportă o parte de

⁷³Hermann Koller – *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Francke, Bernae, 1954.

⁷⁴Acestea au fost înregistrate de Wladislaw Tatarkiewicz în *Istoria celor șase noțiuni*, Ed. Meridiane, București, 1981, p. 375–406.

⁷⁵Antonin Artaud – „Lettres sur le Langage“, în: *Le Théâtre et son Double*, Gallimard, Paris, 1964, p. 164.

acțiune, *acțiunea care produce opere*, sau care o manifestă (s. n.)⁷⁶. Motivul interesului stîrnit de dans îl constituie, așadar, faptul că el este „numai acțiune“, o permanență ce se constituie prin intermediul unei neîncetate produceri, „o poezie generală a acțiunii ființei vii“ sau – am putea spune – o renunțare la obiectivare în favoarea acțiunii pure.

Ambele acte luate drept model, atît dansul cît și teatrul, mai ales în varianta lor originară, cultică, relevă un nou tip de identitate decît cea configurată pornind de la artele plastice: este vorba de identitatea procesului sau identitatea izotopică, în care avem doar reprezentății, nu și un prototip real, și în care nu se poate vorbi, deci, despre relația dintre original și copii. Dacă avem dreptul să invocăm aici un prototip, el va fi doar ideal, absent și totuși activ, în genul neantului structurant despre care amintea Noica. De data aceasta continuitatea nu mai este cea a stabilității, a durării neîntrerupte, ca în cazul lucrului, ci se împletește cu discontinuitatea, este repetiție. Identitatea devine *coapartenență* a izotopilor la „originalul“ absent, doar presupus, sau *împărtășire* a izotopilor din acel model. Mimesis-ul desemnează deopotrivă un proces și o configurație, căci este „actul care devine imagine prin faptul reprezentării de sine“⁷⁷. Ca și sărbătoarea, mimesis-ul rămîne în sine, este închis, dar în același timp trimite dincolo de sine, la motivul sărbătorii ori la prototipul încarnat.

Dacă Herbert Kuhn remarca doar în trecut că motivul sărbătorii este *parțial identic* cu prilejul său, Weidlé formulează explicit ideea *identității unilaterale*. El amintește mențiunea lui Aristotel că pitagoricienii desemnau prin *mimesis* ceea ce era *méthexis* pentru Platon, adică relația de participare⁷⁸. Această observație – arată Weidlé – a fost preluată de Francis Macdonald Cornford într-un articol despre tradiția pitagoreică și aplicată la reprezentăția teatrală, sub forma: „O întreagă succesiune de actori poate întrupa sau reproduce un personaj, să zicem Hamlet, dar nici unul din ei nu este identic cu Hamlet“⁷⁹. Și tot Cornford adaugă: „Fiecare din ei reprezintă personajul, care nu este epuizat de nici unul din cei ce-l încarnează. În vremurile străvechi, actorul era vehicolul ocazional al unui spirit divin și legendar. În religia dionisiacă, această relație subzistă între *thiasos* sau grupul de adoratori și zeul care îi ia în posesie (*katechein*)“⁸⁰.

Un actor încorporează un prototip, care era la origine un zeu și care rămîne ulterior un personaj literar; el este o epifanie a acelui model absent, nicicînd real. Personajul – de pildă, după exemplul lui Cornford, Hamlet – este fiecare din actorii ce-l întruchipează, dar nu se reduce la reprezentările sale de pe scenă și nici măcar la suma lor. Nici o reprezentație nu se poate institui în unica formă adevărată, nu epuizează prototipul, ci rămîne o variantă, un izotop, chiar dacă unele variante sînt considerate exemplare, în timp ce altele sînt mai puțin reușite. Sau, în formularea lui Weidlé, deși nici un actor nu este identic cu Hamlet, fiecare

⁷⁶Paul Valéry – „Filosofia dansului“, în: *Poezii. Dialoguri. Poetică și retorică*, Ed. Univers, București, 1989, p. 674.

⁷⁷„[...] die Bildwerdung des Vollzugs im Sich-selbst-darstellen“ (Herbert Kuhn, *op. cit.*, p. 120).

⁷⁸Aristotel, *Metafizica*, A, 987 b.

⁷⁹Apud Wladimir Weidlé, *op. cit.*, p. 49.

⁸⁰*Ibidem*, în nota 24, p. 95.

din ei trebuie să se identifice într-o oarecare măsură cu Hamlet, dacă vrea să-l întrupeze cu adevărat.⁸¹ Cu atât mai mult se aplică această identitate unilaterală în cazul mimului din dansul dionisiac: el *este* Dionysos însuși în timpul dansului, altfel dansul său n-ar putea avea caracter cultic și un efect kathartic.

A reprezenta (*darstellen*) are în acest tip de identitate sensul de a exprima, adică de a da expresie, termenul cel mai adecvat fiind totuși, după Weidlé, *to enact* (a întruchipa). Or, după cum vom vedea puțin mai târziu, arta este esențialmente *întruchipare*, în calitatea ei de a fi concomitent configurație și acțiune, exterioritate și interioritate (datorită virtuților prepoziției „întru“). Concluzia studiului lui Weidlé este că opera de artă reprezintă o formă înzestrată cu sens, ale cărei laturi se află într-o relație specială și oscilantă, de tipul: A semnifică B – A îl exprimă pe B – A și B sînt asemănători – A este B. Acest raport este desemnat prin termenul de mimesis și dizolvă opoziția tradițională dintre activitate și operă, dintre *energeia* și *ergon*, sub semnul primatului procesului. Căci – arată autorul – mimesis este un proces, iar nu o stare, iar la origine mimesis ținea de *energeia*, iar nu de *ergon*, de arta *la lucru* (*Kunst am Werk*), nu de arta *din operă* (*Kunst am Werk*)⁸².

Mimesis există, cel puțin implicit, în toate artele; altfel spus, toate sînt acțiuni și au o identitate dinamică. Unitatea identității devine acum unificare sau a deveni una cu prototipul. Această identificare cu modelul se numește participare, dacă relația este văzută dinspre izotopii reali, dimpotrivă, întruchipare sau încorporare, dacă privim dinspre modelul absent. Într-un cuvînt, identitatea unilaterală este o împărtășire, fie că reprezentațiile concrete se împărtășesc din model, fie că acesta din urmă se împărtășește (se dă în parte) întru „realizare“, deci pentru a intra în realitate. Or, ce altceva înseamnă această împărtășire de sine decît faptul de a se dărui? Opera de artă în fenomenalitatea ei este actul și în același timp rezultatul unei dărui de sine, ea dăruiindu-se, la rîndul său, receptorilor.

Modelul identității unilaterale a mimesis-ului poate primi interpretări quasi-esoterice, după cum poate trezi cel mai pur interes logic. Ca exemplu pentru prima situație îl luăm pe regizorul și teoreticianul de teatru Mihai Măniuțiu, pentru cea de-a doua pe Noica. Astfel, fără a se referi nici la conceptul de mimesis, nici la cel de identitate unilaterală, unele afirmații ale lui Măniuțiu se află într-o uimitoare consonanță cu observațiile lui Weidlé. Totuși, spre deosebire de acesta, tendința generală a regizorului este de a aluneca într-un fel de materialism energetic, ce reflectă influența lui Artaud.⁸³

⁸¹ „El trebuie să-i împrumute unei făpturi născocite propria sa realitate, altfel (quasi-platonic spus), să participe la ideea «Hamlet», să intre într-o relație de tipul *methexis* cu ea. *Methexis* nu este însă nimic altceva decît o identitate incompletă sau unilaterală. Hamlet nu e Sir Laurence Olivier. Dar dacă Sir Laurence Olivier apare pe scenă în acest rol, atunci apare Hamlet; cel ce apare *este* Hamlet“ (*ibidem*, p. 48).

⁸² *Ibidem*, p. 53.

⁸³ Iată un exemplu: „Actorul se impune ca prim succesori *fizic* al personajului, acesta fiind consecvent preluat și asumat din punctul non-existenței lui carnale. Și asta indiferent de cîte *întrupări* anterioare a avut parte. Fiecare încarnare e prima, deoarece ea își are originea în absoluta inexistență materială a personajului (s. n.).“ (Măniuțiu, *op. cit.*, p. 26) Sau: „Actorul nu se dă în spectacol pe el însuși, ci se comunică cu o voioasă «umilință» celorlalți; el nu

Pe de altă parte, venind pe o a treia linie decît Koller (Cornford, Weidlé) și decît Măniuțiu, Noica ajunge în *Scrisori despre logica lui Hermes* chiar să formuleze explicit conceptul de identitate unilaterală⁸⁴. Termenul de referință nu este, evident, la el arta, ci se are în vedere relația dintre element și mulțimea secundă, dintre parte și întreg. Văzută din perspectiva întregului, aceasta este o relație de identitate unilaterală (mulțimea este identică fiecărui element, în timp ce elementul nu e identic cu mulțimea); dimpotrivă, din perspectiva părții, ea este o contradicție unilaterală (partea poate sîrși, în autonomia față de întreg, prin a contrazice întregul, în timp ce întregul nu contrazice partea). Aici „întregul“ corespunde prototipului sau personajului din reprezentarea teatrală, iar „partea“ – „întrupărilor“ sale reale. Se observă cu ușurință că, deși conceptul este același la Weidlé, raportul desemnat prin el este inversat: dacă la Weidlé Laurence Olivier era Hamlet, dar Hamlet nu era actorul, în logica lui Hermes, dimpotrivă, partea nu este întregul, pe cînd întregul este partea. Și totuși premisele sînt aceleași: „partea“ participă la „întreg“, iar acesta din urmă se împărtășește (se distribuie fără să se împartă, va spune Noica) părților.

Aceste similitudini ne determină să considerăm că diferențele dintre cele două accepțiuni ale identității unilaterale sînt mai mici decît par la prima vedere și că asemănările primează asupra deosebirilor, astfel încît, cu o oarecare indulgență, putem vorbi despre cele două variante ca despre un *singur* model al identității. El subliniază pluralitatea de tip izotopic, în care avem numai variante, dar nici un substrat sau model real. În același timp, pluralitatea nu este radicală, de tipul haosului diferențelor pure, în absența oricărei unități, ca la poststructuraliștii francezi și mai ales la Deleuze – un prototip există, chiar dacă el nu este nicicînd în sine, ci accede la prezență numai în „epifaniile“ sale. Deși „ireală“, matricea este activă, generează seria de reprezentări ale sale și garantează unitatea izotopilor ce participă la ea sub forma coapartenenței. Opera de artă are astfel identitatea unui proces repetitiv, în care izotopii sînt *die Selben*, dar nu *die Gleichen*. Metafora sa cea mai adecvată este cea a „scenei-corp“, de care pomenește Măniuțiu, deopotrivă *loc, lucru, și acțiune în desfășurare*.

vrea să fie admirat datorită performanțelor sale și nici asimilat prin mijlocirea sugestiei – el se vrea *împărtășit* (s. a.) spectatorilor și ține să se dăruiască lor cum s-ar dărui sieși.“ (*ibidem*, p. 42)

⁸⁴Constantin Noica – *Scrisori despre logica lui Hermes*, Ed. Cartea Românească, București, 1986, p. 146.

3.3.3 Aura operei de artă

 Totul e deopotrivă plin de lumină și de nevăzută noapte,
 amîndouă egale, de vreme ce
 nimic nu ține <exclusiv> de una sau de alta.

PARMENIDE

Se spune adesea despre opera de artă că are o structură microcosmică (Becker) sau că ar fi o quasi-subiectivitate (Dufrenne); altfel spus, ea se naște conform propriei legi, pe care autorul trebuie s-o urmeze, pentru ca, odată încheiat procesul creației, să devină autonomă față de artist și să se angajeze într-o devenire proprie, de care adeseori artistul nici nu este responsabil. Mai mult, Becker evidențiază închiderea operei de artă, rezistența acesteia față de cel ce vine în apropierea ei. El atribuia esteticului un *Spitzencharakter* tocmai pentru că la operă se poate ajunge mai degrabă printr-un fel de salt: „[...] extremele se caracterizează în general prin faptul că te poți apropia de ele neîntrerupt, chiar dacă *tot mai încet*“, pe cînd „vîrfurile se înalță abrupt, pînă la a fi pe deplin izolat de împrejurimile sale, pînă la deplina inaccesibilitate“.⁸⁵ Caracterul de a fi „vîrf“ al operei de artă constă, așadar, în închiderea și în autosuficiența microcosmică a acesteia. Pe de altă parte, tot Becker arată că esteticul este, așa cum îi spune numele, „aesthetic“ (*aisthetón*), deci sensibil, intuitiv, nemijlocit. Obiectul estetic este doar în apariția sa, în manifestarea sa fenomenală, este „fenomenalul *kath' exochén*“, „fenomenul ca fenomen“, iar felul său de a fi îl constituie apariția⁸⁶. De aceea esteticul este într-o oarecare măsură aparentă (*Schein*), întrucît cel care caută să apuce ceva „în spatele apariției“ (*Erscheinung*) rămîne cu mîinile goale.

Astfel, opera de artă se închide în muțenie și pare să respingă, în superbia și desăvîrșirea ei, orice încercare de aprop(r)iere, dar în același timp iese în neascuns, prin strălucirea apariției ei, iar ca fenomen sensibil, „aesthetic“ se adresează simțurilor unui prezumtiv receptor. De multe ori autoreferențială și suficientă sieși, inepuizabilă în interpretare, ea are totuși nevoie de receptor, iar uneori și de un interpret pentru a se actualiza. Deschisă spre dialog, opera de artă pune lucrurile în deschiderea și în neascunsul unei *Lichtung*, pentru a-l parafraza pe Heidegger; altfel spus, abia prin artă descoperim adevărata natură a lucrurilor, și anume – după cum vom vedea – tocmai pentru că arta ne readuce la o așa-numită „privire adamică“, originară și încă nealterată de obișnuință. „Disponibilitatea“ artei sau deschiderea ei nu trebuie însă interpretate greșit drept un mod de a se pune la dispoziție. Orice operă de artă este, la fel ca opera lui Nietzsche, în același timp „pentru toți și pentru nimeni“. Ea reprezintă cea mai generoasă ofertă de libertate adresată individului-receptor, dar care, fără a-l constrînge, îl aduce la identitatea de sine. Spectatorul aflat în contact cu opera de artă se uită pe sine, așa cum se spune de obicei, numai în sensul că-și uită identitatea superficială; prin intermediul alterității artei, el își recupe-

⁸⁵Oskar Becker, *op. cit.*, p. 12.

⁸⁶*Ibidem*, p. 22.

rează însă identitatea profundă și sinele nefalsificat de convenții și de interese. Dacă receptorul este prins în experiența artistică în balans între două identități, spațiul de joc ce face posibilă mișcarea îl constituie tocmai deschiderea operată de relația cu alteritatea. Iar dacă deschiderea sa către alteritatea operei de artă, deși autentic dialogică și îmbogățitoare, îl readuce pe om la sine, într-o închidere îmbogățită, este pentru că opera nu fascinează pentru a subjuga, ci rămâne ea însăși închisă în ultimă instanță; ea respinge pentru a-și păstra propria libertate și pentru a împlini libertatea celuilalt.

Procesul trăirii estetice și al interpretării artei reprezintă o succesiune de momente ale deschiderii și închiderii, de genul unei mișcări pulsatorii: receptorul face liniște în sine și se deschide către operă pentru a-i asculta apelul, dar și lansează întrebări și ipoteze de interpretare, la care opera poate răspunde sau nu, ori preferă chiar o anumită lectură a acesteia în funcție de propriile sale nevoi și aspirații. La rîndul său, opera cere ajutorul alterității umane pentru a se actualiza, apoi invită la dialog, fără a se dezvălui totuși vreodată pe deplin.

Închiderea operei de artă a fost surprinsă de Nicolas Grimaldi în formula independenței ontologice a obiectului de artă, care constă în faptul că, în timp ce a percepe lucrurile înseamnă a le situa în raport cu ambianța lor și a le stabili poziția în spațiu, a percepe o operă de artă presupune de fapt a nu-i recunoaște vreo relație cu un alt obiect și a arăta că ea nu cunoaște nici loc, nici anturaj. Închiderea operei de artă nu este totuna cu închiderea unui lucru – dacă percepem lucrurile obișnuite într-un câmp de proiecții, ceea ce face ca atenția pe care le-o acordăm să se disperseze în multiplicitatea perspectivelor noastre, Grimaldi consideră că opera de artă se prezintă de la început în totalitatea sa de nedepășit, ca o realitate absolută. Aici aparențele nu mai disimulează nimic, opera de artă este ceea ce apare, așa cum apare. Schiller a avut și el revelația autosuficienței operei de artă în fața lui Juno Ludovisi: „[...] în timp ce ne dăruim cu toată ființa încântării cerești, ne simțim cu groază respinși de măreția și cumpătarea divină. Întreaga figură odihnește parcă în sine, ca o creație gata independentă, fără concesii și fără rezistență, ca și cum s-ar afla dincolo de spațiu [...]. Pe de o parte atrași și captivați, pe de alta respinși și ținuți la distanță, ne aflăm totodată în liniștea cea mai adîncă și în agitația cea mai vie, cuprinși de o emoție pentru care mintea nu găsește noțiunea și nici verbul expresia“.⁸⁷

De aici și aprecierea distanței drept categorie a esteticului, după unii chiar drept categoria definitorie a acestuia. De la conceptul kantian al satisfacției dezinteresate, trecînd prin ironia romantică, prin detașarea schopenhaueriană a contemplării estetice, prin luciditatea plăcerii în existența estetică descrisă de Kierkegaard și pînă la nietzscheanul „pathos al distanței“ ori la modelul îmblînzirii imediatității dionisiace prin distanțarea apolinică, în fine, pînă la așa-numita „distanță psihică“ aplicată trăirii estetice de Simmel și, mai nou, de Arthur C. Danto, istoria esteticii înregistrează teorii nenumărate care subliniază importanța ideii de distanță în artă.

Aducînd în discuție și alte nume ale filosofiei contemporane, cum ar fi Adorno

⁸⁷Friedrich Schiller – „Scrisori privind educația estetică a omului“ („Scrisoarea a XV-a“), în: *Scrisori estetice*, Ed. Univers, București, 1981, p. 301.

sau Günther Anders, Konrad Paul Liessmann ajunge la concluzia că esteticul acționează ca un „mediu de distanțare“ (*Distanzierungsmedium*) și că printre conceptele centrale ale esteticii trebuie incluse distanța, răceala și tăcerea.⁸⁸ El preia ideea lui Adorno despre o inumanitate estetică și apreciază că dacă arta are un caracter social, acesta nu poate fi decât asocialitatea. Artă nu copiază lucrurile și nu oglindește realitatea, ci le transfigurează, le transformă în altceva, prin faptul că le scoate din context, le separă de lume și le „înrațează“. Pe urmele romantismului timpuriu, ale artei pentru artă din *fin de siècle* și ale lui Adorno, autorul consideră că arta pune distanță între individ și viață, fie că este vorba despre artist sau despre receptor. Ea ucide lucrurile, le fixează într-o rigiditate ostilă vieții, de tipul măștilor sau al mumiilor. De asemenea, arta stilizează răul, preschimbă căldura emoțională în răceala estetismului și pretențiile la adevărul comunicabil în retragerea în lumea solipsistă a tăcerii. Structura experienței estetice se bazează, după Adorno, nu pe empatie, ci pe distanțare⁸⁹, dar distanța nu este, după el, o zonă de siguranță, ci un spațiu al tensiunii. Altfel spus, arată Liessmann, distanța nu semnifică o absență a relației, ci este ea însăși o formă de relație, mai precis una caracterizată de interdicția atingerii. Este paradigmatică, de aceea, afirmația lui Nietzsche, comentată astfel de Werner Jung: „Nu atingeți! Acest avertisment urîțește, după cum se știe, toate muzele și pune o distanță ca graniță între privitor și operă [...]. Cine apucă tabloul îl murdărește, dimpotrivă, cine atinge lumea își murdărește el însuși mâinile de la ea“. Acesta este motivul pentru care Nietzsche proclamă principiul *Noli me tangere* ca principiu fundamental al artei⁹⁰. Opera de artă rămâne într-o alteritate esențială și nu poate fi luată în posesie.

Experiența estetică autentică este întotdeauna un joc al distanței și al apropierii. Ea nu ajunge la imediatete, la identificarea contemplatorului cu opera, dacă nu vrea să cadă în „burghezism“ (*Verbiederung* – G. Anders) sau în banalitate (Adorno). Entuziasmul pentru artă este o formă inadecvată de receptare: atît receptorul cît și teoreticianul trebuie să păstreze distanța față de operă. Interesant în cazul artei este tocmai caracterul inevitabil al distanței, frumosul sustrăgîndu-se oricărei forme de apropiere în afara contemplării: arta ca artă este „blestemul aceluia *a priori* al distanței“⁹¹. Nici măcar ideea că arta fascinează nu preschimbă trăirea estetică într-o pierdere de sine a subiectului în obiect, întrucît fenomenul fascinației reunește în mod paradoxal o apropiere imediată de obiect și inaccesibilitatea acestuia. De aceea, poate că experiența estetică în genere ar trebui concepută după modelul privirii, deci al unui contact de la distanță: distanța nu este necesară numai în sensul suspendării atitudinii practice, interesate, consumatoare, ci abia separarea și distanțarea fac posibil să vedem obiectul. Astfel, distanța în artă trimite atît la ideea închiderii operei de artă, cît și la cea a deschiderii în genere, din moment ce privirea este

⁸⁸Konrad Paul Liessmann – *Ohne Mitleid. Zum Begriff der Distanz als ästhetische Kategorie mit ständiger Rücksicht auf Theodor W. Adorno*, Passagen, Wien, 1991.

⁸⁹Amintim în același sens și inovațiile teatrale ale lui Brecht, bazate pe așa-numitul „efect de înstrăinare“ (*Verfremdungseffekt*).

⁹⁰Apud K. P. Liessmann, *op. cit.*, p. 284.

⁹¹*Ibidem*, p. 288.

condiționată de realizarea unei deschideri prealabile.

Ambivalența acestei deschideri–închideri, văzută nu doar topologic, ci și dinamic, ca mișcare de dezvăluire–acoperire, este rezumată sugestiv de prepoziția *întru*, astfel încît se poate spune că deopotrivă opera de artă și receptorul există *întru relația lor*. Căci, după Noica, „*întru* înseamnă și *în spre* și *în*: așadar, nu spune *nici înăuntru*, *nici în afară*, și una, și alta; este un fel de *a nu fi în*, înțeles ca un *a fi în*; sau mai degrabă, un *a fi în*, înțeles ca un *a deveni în*. Ca atare, el indică deopotrivă faptul de *a sta* și de *a se mișca în*, o odihnă care e și neodihnă, după cum exprimă o *deschidere* către o formă închisă, măcar determinată, ori, sub un alt unghi, o *căutare* în sînul a ceva *dinainte găsit*”⁹². „Întru“ semnifică neodihna însăși, la fel cum $A = A$ exprima în artă pentru Lévinas acțiunea unui „A a-oie“. El are un sens local, legat de conceptul de *cîmp*, dar nu ca și cînd „întru“ creează el însuși un cîmp cu liniile sale de forță sau, după cum vom prefera să spunem, dă naștere unei aure. Puțin mai jos, Noica va menține ambele variante, din moment ce lasă prepoziția într-o ambivalență esențială: „întru“ ar indica uneori o deschidere a orizontului, alteori o pătrundere într-un cîmp dat. Aceeași ambiguitate o va avea opera de artă în relațiile pe care le stabilește nu numai cu receptorul, dar și, de pildă, cu mediul unde este plasată; ea nu rămîne un obiect inert, ci intră în rezonanță cu mediul *în care se instalează*, transfigurîndu-l, astfel încît se poate afirma că, într-o anumită măsură, ea *își creează mediul*. Altfel spus, opera de artă există întru acel mediu, către care se deschide și pe care-l preface, în procesul unei stranii iradiere și iluminări exercitate asupra exteriorului.⁹³ În lumea de stihii a lui întru, lucrurile se preschimbă în miresme: *a fi întru ceva* nu înseamnă altceva decît *a fi mireasmă*, ca expresie a concomitenței faptului de *a fi* și *a deveni*. La fel, opera de artă are cumva identitatea unei miresme sau a unei arome: statică și dinamică, există în sine și înaintează către ceilalți, se dăruiește fără a se împărți, asemenea undei, și este la fel de inefabilă ca și aceasta.

Arta este așadar *întruchipare*, și anume nu numai în sensul curent al cuvîntului, ci în mod original, ca *întru-chipare*. Sugestia provine de la Noica însuși, care interpretează termenul ca expresie a acțiunii de a fi chip întru ceva, și anume „întru cuvinte, întru piatră, întru realități sau gânduri”⁹⁴. Or, acestea reprezintă tocmai materialele folosite în artă. Arta reprezintă însă o întruchipare nu numai ca specie a creației umane, ci și în mod esențial, ca punct de coincidență între acțiune și formă, între neodihna celei dintîi și odihna în sine a celei de-a doua, între curgerea acțiunii și stabilitatea configurației. Acest lucru este valabil nu numai despre artă, înțelesă ca activitate umană, ci și despre orice *operă* de artă: ea este întruchipare, dar și întru-chipare, atît rezultatul unui proces de plăsmuire (*Gestaltung*) ce s-a liniștit într-o configurație (*Gestalt*), cît și un pro-

⁹²Constantin Noica – *Cuvînt împreună despre rostirea românească*, Ed. Eminescu, București, 1987, p. 27.

⁹³Aura, înțelesă ca iradiere a operei de artă asupra ambianței sale fizice, apare chiar cu acest nume la Mikel Dufrenne, atunci cînd prezintă caracterul tentacular al operei de artă, care luminează și își estetizează vecinătățile (*Fenomenologia experienței estetice*, vol. 1, Ed. Meridiane, București, 1976, p. 227).

⁹⁴Constantin Noica, *op. cit.*, p. 308.

ces în desfășurare. Închisă într-o formă, opera de artă are deschiderea acțiunii spre ceea ce va să vină, este întruchipare în cvadrupla ei ipostază de *lucru* (chip), *acțiune* (întru-chipare), *modalitate* (ca „fel de-a fi“) și *loc* (ca în expresia veche „la tot chipul“). Mai mult, ea este o relație de „intricație“ între aceste aspecte.

Așadar, opera de artă apare ca o ființare miraculoasă care reușește să reunească în sine contrariile, iar acest lucru o face nu numai susceptibilă de a fi abordată aporetic, ci, mai mult, impune ca primă parte a unei teorii generale a artei o „estetică negativă“. Fiindcă mai ales în ce privește arta, teoria trebuie să înceapă printr-un act de umilință, iar cine a construit eșafodaje teoretice, oricât de ample și de coerente, fără a rămîne *uimit* în fața artei și a vicleniilor prin care ea se sustrage oricărei conceptualizări, n-a făcut în cele din urmă decît să înalțe castele de nisip. Mai mult, estetica aporetică reprezintă modul cum putem mulțumi pentru darul oferit de artă, și anume pentru respectarea libertății noastre. Se cuvine, deci, să răspundem respectîndu-i, la rîndul nostru, taina, ca formă a libertății sale. Sînt de prevăzut aici obiecții, de genul că într-o estetică negativă nu se spune de fapt nimic sau că se cade cel mult în iraționalism, respectiv într-o tabuizare a obiectului. Asemenea respingeri pleacă de la o înțelegere mai generală a cunoașterii teoretice drept acțiune de *luare în posesie*. Din această perspectivă numai subiectul este activ, în timp ce obiectul rămîne inert. Ideea cunoaște o formulare extremă în idealismul clasic german, la Fichte și Schelling, unde eul reprezintă un act, o activitate infinită, temei și totalitate a întregii realități, pe cînd obiectul (non-eul) este pasiv și limitat.⁹⁵

Această atitudine este însă străveche, ea poate fi găsită deja în metafora socratico-platonică a cunoașterii ca vînătoare ori în formula baconiană *Science is power*. Socrate concepe în *Theaitetos* (196 d – 199 e) cunoașterea ca închidere a păsărilor-cunoștințe în colivii. „A cunoaște“ înseamnă „a avea cunoaștere“, adică „a poseda cunoaștere“, prin faptul de a aduce și depozita în suflet cunoștințe. Sufletul este „ceva ca un porumb cu tot soiul de păsări“; gol la început, el se umple treptat, în urma expedițiilor subiectului. Socrate afirmă totuși că, după ce „va vîna, și, odată prinsă, va stăpîni cunoașterea pe care o va voi“, omul „îi va da drumul din nou“, dar nu ne spune în ce poate consta această eliberare. În ce ne privește, preferăm să ne gîndim la cunoaștere după modelul domesticirii vulpii din *Le petit prince*, ca schimb și dăruire reciprocă, în procesul unei familiarizări și a creării unei comuniuni cu „obiectul“. Sau, dacă tot este vorba despre păsări, este de preferat opțiunea sculptorului basc Eduardo Chillida, care spunea: „Mai bine un nor de păsări pe cer decît una singură în mînă“.

Revenind la estetică, nu trebuie să înțelegem prin estetica negativă un act de abdicare în fața inefabilității obiectului. Ea este, într-adevăr, expresia unei renunțări, dar a renunțării numai la pretenția de a ajunge la o cunoaștere absolută. Mai mult, esteticianul nu se resemnează astfel doar în ceea ce-l privește, păstrînd totuși speranța că un continuator mai înzestrat ar putea atinge acest ideal, ci abandonează ideea *posibilității de principiu* de a ajunge la cunoașterea fără rest și chiar la *idealul* unei asemenea cunoașteri, în numele respectării „li-

⁹⁵ „Dar tot ceea ce este obiectiv este ceva aflat în repaus, fixat, incapabil să acționeze el însuși, nefiind decît obiectul acțiunii“ (F. W. J. Schelling – *Sistemul idealismului transcendențial*, Ed. Humanitas, București, 1995, p. 54).

bertății“ (a tainei) artei. De altfel, estetica aporetică nu trebuie să rămână la enunțuri negative despre ce nu este arta sau despre imposibilitatea teoretizării ei „fără rest“, ci poate trece la construcții care să modeleze analogic, și nu numai, fenomenul artistic. Exemplul luat aici de noi pentru o asemenea descriere prin analogie este în mod intenționat echivoc, pentru a da seamă de caracterul aporetic al artei. Este vorba despre paradigma *aurei*, ca o concretizare a ambivalenței închiderii și a deschiderii sau a schemei lui „întru“.

Aminteam că opera de artă poate fi interpretată pornind de la relația dintre închidere și deschidere, dintre configurație și acțiune, ca o undă sau, și mai bine, ca o *mireasmă*. Or, în latină aceasta purta numele de *aura*. Termenul desemna pe atunci nu numai mirosul sau parfumul, fie el plăcut ori neplăcut, ci tot ce era legat de aer, de la o adiere, suflu, briză sau vânt și pînă la înaltul cerului, pînă la văzduh sau aer pur și simplu. De la suflu, curent și adiere blîndă, cuvîntul a trecut în sfera termenilor legați de lumină și ajunge să denumească, de pildă, o licărire. Legătura originară cu sfera semantică a aerului nu este întîmplătoare, căci elementul aerului trimite la ideea de distanță, de spațiu liber în care ceva se poate mișca sau în care poți respira. Or, pe de o parte, arta necesită deschidere și distanță, pe de alta, ea reprezintă un *spiramen*, deci, printre altele, o formă de cunoaștere. În limbile moderne, termenul este folosit astăzi în mod curent în legătură cu fenomenele luminoase, ca denumind zona mai puțin strălucitoare din jurul unei flăcări sau a unui arc electric. Aici nu ne interesează însă nici explicațiile fizice și nici interpretările esoterice ale aurei, ci în ce sens putem vorbi despre *aura operei de artă* și, mai mult, despre *opera de artă ca aură*. Și se acoperă oare înțelegerea de către noi a aurei estetice cu conceptul auratic al operei de artă dezvoltat de Walter Benjamin în studiul ce a făcut epocă și intitulat *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*⁹⁶?

Aura constituie, după Benjamin, categoria centrală a artei tradiționale, căreia îi sînt inadecvate reproducerea tehnică și receptarea în masă. Aura era presupuziția și rezultatul însuflețirii poetice a lucrurilor și este descrisă de Benjamin drept „aparitiție unică a unei distanțe, oricît ar fi ea de apropiată“⁹⁷. Sinonim cu unicitatea operei de artă, legat de aici și acum și excluzînd orice copie, auraticul se asociază cu funcția cultică a artei; chiar și formele cele mai profane ale cultului frumuseții, de pildă în arta pentru artă, nu reprezintă decît un ritual secularizat.⁹⁸ Artă contemporană se fundamentează însă pe politică și, ca atare, înlocuiește valoarea culturală (*Kultwert*) cu valoarea de expunere (*Ausstellungswert*) a operei de artă; mai mult, ea produce forme care sînt reproductibile tehnic, cum ar fi fotografia și filmul, și preferă adîncirii în contemplare a individului atitudinea de receptare superficială și distrată a publicului (*Zerstreuung*). Aristocratismul artei este invadat de cultura de masă, ceea ce duce la sfărîmarea aurei, consideră Benjamin. În numele acestei poziții romantice și paseiste este contestat statutul artistic al cinematografului și al fotografiei, deși

⁹⁶Walter Benjamin, în: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1963.

⁹⁷*Ibidem*, p. 18.

⁹⁸„[...] acest mod de existență auratic al operei de artă nu se desprinde niciodată integral de funcția sa de ritual“ (*ibidem*, p. 20).

este recunoscută, pe de altă parte, esteticitatea altor tehnici reproductive (cum ar fi gravurile în acvaforte și litografiile).

Exagerările și inconsecvența lui Benjamin au atras critici din partea esteticienilor și a apărătorilor cinematografeiei în genere, printre ei numărându-se Georg Lukács, Guido Aristarco și Heinz Paetzold. Unii au preluat conceptul de aură, dar l-au reinterpretat; acesta este cazul lui Adorno, după care aura obiectelor estetice reprezintă urma omenească a omeneșului uitat din lucru, iar descoperirea auraticului din lucruri echivalează cu „rechemarea în amintire a relației anterioare dintre lucruri și oameni, ca și când lucrurile s-ar dăruia oamenilor”⁹⁹. În fine, alții recunosc prezența elementului auratic în artă, dar nu numai – precum Benjamin – în arta tradițională, ci în toate obiectele artistice. Spre exemplu, pentru Paetzold, chiar și arta modernă care se revoltă explicit împotriva aurei estetice nu se poate elibera cu totul de ea, întrucât aura este cea care distinge obiectele estetice de cele doar fizice și constituie condiția pentru ca operele de artă să-și poată transcende caracterul lor pur empiric.¹⁰⁰ Așa-numita „experiență auratică” este constitutivă pentru artă în genere, ca „experiență a unei facticități și imediateți a ceea ce se sustrage”; aura însăși este o „apropiere care se retrage”¹⁰¹.

Vorbind aici despre aura operei de artă, preluăm conceptul lui Benjamin, dar în aplicația sa largă, ca în interpretarea lui Paetzold. Nu are sens să aducem în acest sens în discuție argumentele împotriva ideii lui Benjamin despre destrămarea aurei în artele reproductibile tehnic sau în favoarea creării unei pseudo-aure în cinematografie, ci ne mulțumim cu observația că aura implică o păstrare a distanței, acel *Noli me tangere* nietzschean, și că distrugerea aurei este de fapt scoaterea artei din misterul ce o învăluie.

Modelul aurei este relevant pentru ontologia obiectului estetic și datorită ambiguității sale. Aura trimite atât la ideea de luminozitate, la strălucirea caracterului fenomenal (legat de *pháinesthai*), cât și la întuneric, întrucât splendoarea apariției nu este decât un mod prin care opera își apără taina: frumusețea orbește pentru ca opera să se ascundă și mai bine în spatele ei. Dar există oare ceva „în spatele” aurei sau, așa cum credea Oskar Becker, esteticul se epuizează în fenomenalitatea sa, iar încercarea de a prinde acest ceva „din spate” se soldează în mod necesar cu un eșec? Căci aura nu este numai *a operei de artă*, ci este și *opera de artă însăși*. A face din aură spațiul ce înconjoară opera sau doar un strat („coașa”) acesteia, ar însemna să revenim la ontologia lucrului și la separarea substanței de acțiune. Opera de artă este însă deopotrivă și simultan și una și cealaltă. Ea nu iriază (ca denumire a acțiunii operei) ca și când un mesaj ar trece din straturile mai profunde ale operei spre cele de suprafață, prin aură, pentru a ajunge la destinatar. Mișcarea sa este pulsatorie sau, mai curînd, de *concomitentă* deschidere și închidere.

În orice caz, înțelegerea operei de artă ca aură impune o interpretare dina-

⁹⁹Theodor W. Adorno – *Über Walter Benjamin*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M., 1970, *apud* Heinz Paetzold – *Neomarxistische Ästhetik. Teil 1: Bloch, Benjamin*, Pädagogischer Verlag Schwann, Düsseldorf, 1974, p. 150.

¹⁰⁰Heinz Paetzold, *op. cit.*, p. 163.

¹⁰¹*Ibidem*, p. 167.

mică a principiului identității, de genul levinasianului „A a-oie“. Opera de artă te face, așadar, să vezi nu numai așa-numita lume a operei, ci lumea însăși într-o anumită lumină, să-l vezi pe non-A (realul) ca pe A (ceea ce ține de operă), fiindcă A-ul luminează non-A-ul, proiectează propria sa lumină asupra acestuia din urmă. Ea este încă mai miraculoasă decât „toarta“ care-i trezește uimirea și admirația lui Simmel pentru modul cum lega două lumi, opera de artă închisă în sine și realitatea, în simultaneitatea unui „înăuntru“ și „în afară“. Este adevărat că – așa cum afirmă Simmel – spațiul ideal al operei de artă „are tot atât de puțin contact cu spațiul real pe cât se pot atinge sunetele și mirosurile“¹⁰², însă relația dintre închiderea microcosmică și deschiderea către lumea reală nu se realizează atât ca o mediere fizică de genul „punții“, al mînerului sau al toartei, cât mai degrabă ca subtilă iradiere și blîndă „cucerire“ prin difuziune.

Opera păstrează ambiguitatea de a fi aură și de a avea o aură (de a fi „în“ aceasta), altfel spus, ea este *întru aura sa*. Aceasta face ca receptarea să poată fi concepută drept o intrare în aură și deci înțelegerea operei, comunicarea cu ea și elaborarea unei interpretări adecvate pretind să intri în aura operei. Opera „fascinează“: ea atrage, te trage în vraja aurei, dar în același timp se retrage (sustrage), rămîne la distanță. Aura sau haloul estetic lasă impresia de nemijlocire a trăirii estetice, de identificare cu muzica, respectiv cu dansatorul ori cu actorul, dar totodată pune o barieră între receptor și operă, cu atât mai înșelătoare cu cât este insesizabilă. În acest fel, opera așează nu numai lucrurile în adevărata lor lumină, ci ne iluminează și nouă identitatea. Totodată, ideea de aură poate explica fenomenul de intrare în rezonanță a operei cu mediul și poate oferi un punct de sprijin afirmațiilor unor teoreticieni în legătură cu distincția dintre limita exterioară, fizică a unei opere plastice (de pildă rama) și „limita ei esențială“. Spre exemplu, după Sedlmayr, ridicarea limitei exterioare, concrete la rangul de limită esențială ar duce la o extremă obiectualizare a artei, în timp ce există totuși elemente situate dincolo de limita exterioară a operei, care sînt mai strîns legate de esența ei decît unele din aspectele cuprinse în interiorul operei ca lucru fizic.¹⁰³ Acest fapt îl determină pe Sedlmayr să elaboreze conceptul de „sferă“ a operei de artă, „care împresoară opera plăsmuită în formă vizibilă ca un fel de văl mai fin, invizibil“¹⁰⁴. Or, vălul poate fi interpretat ca o aură, mai ales că autorul citat folosește pentru receptare termenul de „străluminare“: vălul însuși lasă să se vadă și maschează, dezvăluie, dar și protejează împotriva indiscreției privirii.

Aura este opera de artă, dar și spațiul de întîlnire dintre operă și receptor, iar acestuia îi corespunde disponibilitatea receptorului ori a individului de a deveni receptor. Artă contemporană a descoperit posibilitatea de transformare a acestei deschideri în proiectare a aurei, prin simplul fapt al scoaterii din context și al creării distanței, ceea ce a dus la instituirea unor obiecte naturale sau a unor obiecte de consum în opere de artă („cazul“ Duchamp). Fenomenul este cît se poate de ambiguu și dificil de interpretat, în sensul că nu știm dacă sensibilitatea modernă este mai *receptivă* decît cea tradițională, inclusiv față de aura lucrurilor

¹⁰²Georg Simmel – „Der Henkel“, în *op. cit.*, p. 126.

¹⁰³Mihail Alpatov, *apud* Hans Sedlmayr, *op. cit.*, p. 86.

¹⁰⁴*Ibidem*.

materiale în genere, sau dacă, dimpotrivă, ea este mai *creatoare*, producînd o pseudo-aură și acolo unde ea nu există de fapt.

În orice caz, primatul receptării asupra creației artistice a amplificat toleranța față de esteticul natural și a contribuit la relativizarea granițelor dintre esteticul natural și cel artistic, astfel încît obiecte naturale inexpressive sau chiar valorizate negativ din punctul de vedere al esteticului natural sînt acceptate drept opere valorizabile artistic. Cum se explică totuși faptul că există și azi limite ale esteticității care fac ca, oricît de mult s-ar restrînge cîmpul anesteticului, el să nu dispară niciodată în întregime? Și cum se explică faptul că nu poate fi prezentat *orice* drept operă de artă ori – dacă se încearcă acest lucru de unii artiști – publicul nu răspunde solicitării lor? Să fie oare de vină lipsa de imaginație a publicului sau există într-adevăr limite ce nu pot fi forțate? De ce, se întreabă și Grimaldi, o plajă de galeți, cu rădăcinile sale naufragiate și presărată cu bidoane ruginite și cu alte deșeuri, nu a fost luată niciodată drept o expoziție de obiecte artistice și de ce clinchetul matinal al sticlelor de lapte pe trotuar sau tropăitul cailor pe asfalt ori rumoarea prin care se animă un oraș dimineața nu lasă impresia de muzică concretă? Răspunsul lui Grimaldi este că nu a fost încă respectată condiția distanțării și că, de îndată ce izolăm lucrurile și le plasăm pe un soclu într-o expoziție sau cînd înregistrăm zgomotele și le ascultăm în singurătate și liniște, se naște posibilitatea raportării la ele ca la obiecte estetice. Dar oare, ne întrebăm mai departe, atît este suficient și oare orice posibilitate devine și realitate? Neîndoielnic, obiectele naturale își au vraja lor, iar arta contemporană exploatează cum nu se poate mai bine această descoperire.¹⁰⁵

Și totuși esteticitatea nu este instituire, exclusivă proiectare a aurei de către receptor asupra unei propuneri făcute de artist, ceea ce face ca nici chiar distanța să nu fie uneori suficientă pentru producerea efectului de esteticitate. Distingerea artei de non-artă nu poate fi realizată azi pornind de la momentul creației, după criteriul incert și discutabil al gradului de intervenție a artistului asupra unei materii, dar nici pornind de la receptare, în sensul că ar fi operă de artă sau măcar obiect estetic tot ce este recunoscut ca atare de receptor, indiferent de proveniența lucrului respectiv. Primul criteriu ar fi prea limitativ și i-ar supune pe receptori tiraniei artistului, căci ar fi operă de artă ceea ce ar fi propus ca atare de acesta din urmă, pe cînd, dimpotrivă, artistul dobîndește această calitate abia prin arta pe care o produce. Pe de altă parte, cel de-al doilea criteriu ar fi prea larg și tot atît de nesigur, pentru că ar supune arta de data aceasta subiectivității arbitrare și capriciilor receptorului-creator, neputînd fi evitat paradoxul antic al grămezii: de cîți receptori este nevoie pentru a face dintr-un obiect oarecare un obiect estetic? Este suficientă recunoașterea sa de un singur individ sau e nevoie de mai mulți și dacă da, de cel puțin cîți?

Preferăm să alegem drept criteriu existența aurei. Conform acestuia, este obiect estetic acel lucru ce creează un halou în care se poate desfășura experiența

¹⁰⁵Roger Caillois remarca în *Esthétique généralisée* faptul că în zilele noastre putem ezita, răsfoind un album căruia nu i-am privit titlul și în care planșele n-ar avea legende, să decidem dacă e vorba de reproduceri de tablouri sau de minuni naturale (*apud* Grimaldi, *op. cit.*, p. 163).

estetică. Iar acest halou trebuie să fie de durată, iar nu accidental; obiectul propus trebuie să permită și să pretindă a fi privit în mod repetat, trebuie să fie posibile mai multe momente kairotice, ale unei întâlniri fericite dintre obiect și receptor, și, eventual, ar fi bine ca expresivitatea obiectului să sporească odată cu repetarea experienței estetice. Posibilitatea repetiției indică un anumit raport al lucrului respectiv cu timpul, și anume aptitudinea de a participa la un timp împlinitor. O altă condiție a recunoașterii ar fi diversitatea în repetiție: obiectul ar trebui să ofere, pe cât posibil, lecturi diferite diferiților receptori sau aceluiași receptor în momente distincte. Numai astfel avem garanția ieșirii din identitatea monolitică, specifică lucrului, și a deschiderii către pluralitate. În fine, trebuie ca diversitatea experiențelor să fie una izotopică, a variantelor, iar nu o diversitate pură.

Rezumând, condițiile pentru a recunoaște un obiect drept obiect estetic sînt următoarele: 1 să creeze o deschidere și, deci, să i se adreseze omului; 2 această deschidere să fie de durată, iar nu o străfulgerare (de durată nu în sensul întinderii unui moment, ci al pluralității momentelor kairotice) și 3 să fie posibile cât mai multe drumuri sau traiectorii în această *Lichtung*, dar în interiorul unui aceluiași spațiu, al auri. Este evident că toate aceste condiții vor putea fi satisfăcute mai ușor și în mai mare măsură dacă obiectul este o operă produsă de cineva care i-a incifrat în mod intenționat o pluralitate de sensuri. Primatul teoretic al esteticității artistice față de cea naturală rămîne astfel asigurat, fără a institui totuși o relație de dependență a celei din urmă față de cea dintîi.

Conceptul de aură sau de cîmp estetic poate funcționa pentru a justifica multiplicitatea interpretărilor adecvate ale unei opere, deoarece pot fi luminate diferite puncte ale cîmpului și pot fi parcurse mai multe drumuri în interiorul acestuia. Aura evidențiază, de asemenea, un tip particular de relație între opera de artă și mediul în care este plasată (mai ales în cazul artelor plastice), în sensul că intrarea în rezonanță cu mediul și dobîndirea identității din relație, inclusiv din relația cu mediul, pot fi luate drept argumente împotriva muzealizării artei. Concluzia este astfel comună cu cea a hermeneuticii, de pildă gadameriene, chiar dacă nu se ajunge la ea pornind de la respingerea teoriei fenomenologice despre puritatea conștiinței estetice, în numele unei conștiințe istorice, ci de la principiul „identității auratice“ (a operei ca „miresmă“ sau văzută drept cîmp) și de la ideea dobîndirii identității din relație.

Se mai impun, totodată, în chip de concluzii cîteva observații. Una din ele privește asemănarea dintre identitatea procesului (izotopică) și cea auratică a iradierii, pe de o parte, și estetica icoanei în ortodoxism, pe de altă parte. Și aici se vorbește despre tablou ca centru de iradiere energetică, și aici, ca în orice imagine religioasă, avem modelul unei identități unilaterale: icoana *este* chipul – *eikon* – personajului sacru reprezentat, în timp ce acesta din urmă nu se reduce niciodată la chipul său pictat. În același timp însă, există între modelul estetic al identității și cel al icoanei deosebiri ce nu pot fi neglijate. Poate cea mai importantă se referă la faptul că, în timp ce în reprezentările artistice doar izotopii concreți sînt reali (altfel prototipul rămîne ca și inexistent, de pildă în cazul reprezentațiilor teatrale), în religie se crede în realitatea „prototipului“ (ceea ce în artă apărea numai în teatrul cultic, de pildă dionisiac). O altă diferență

stă la baza distincției înseși dintre imaginea estetică și imaginea de cult: ultima se constituie drept un simplu loc de adăpost pentru prezența divină, un simplu instrument, chiar dacă unul privilegiat în raport cu alte obiecte, în vederea kenozei; din perspectivă estetică însă, funcția obiectului nu este doar una anagonică și, ca atare, timpul kairotic este cel al zăbovirii în preajma fenomenului. Obiectul estetic nu se mulțumește să rămână prima treaptă pe scara pseudo-areopagitică a „unirilor“, ci mișcarea interpretării se desfășoară mai degrabă în spirală, ca descoperire de noi puncte de reper în spațiul aurei, concomitent cu procesul de aprofundare a înțelegerii operei. Fiindcă, spre deosebire de imaginea religioasă, în artă este prezent fenomenul interpretării; univocitatea „semnificației“ icoanei, a identității termenului de referință (deci a personajului zugrăvit) lasă locul echivocității și polivalenței esențiale a sensului estetic.

Cel de-al doilea model apropiat la care ne vom referi este cel configurat în textele teoretice ale regizorului Mihai Măniuțiu. Acesta menționează în general existența unui climat energetic în reprezentațiile teatrale, caracterul dublu al procesului mimetic, mai întâi ca încarnare a personajului în actor și apoi ca preluare și repetare a trăirii actorului de către public; în fine, descrierile sale sugerează ceva similar conceptului de aură, văzută chiar în materialitatea sa. Spre exemplu, el afirmă: „Senzațiile compun în jurul actorului un fel de a doua epidermă a sa, mișcătoare (asemenea unui furnicar), fluidă și în necentenită prefecere: cu cât mai mare va fi densitatea acestora, cu atât mai pronunțată îi va fi și penetrabilitatea“.¹⁰⁶ Termenii de „densitate“ și „penetrabilitate“ ne trimit direct la ideile de închidere–ascundere, respectiv deschidere–dezvăluire a operei de artă, după cum identificarea inspirației cu o „*iluminare* (s. n.) a întregii ființe a actorului“¹⁰⁷ poate fi luată ca punct de sprijin pentru înțelegerea interpretării („*inspirația*“ actorului nu reprezintă decât modul cum interpretează el textul) drept o pătrundere în aură. După Măniuțiu, „starea“ de joc a actorului este de fapt cîmpul de iradiere al actelor sale ludice, este nimbul eficient al actului ludic și de aceea „starea“ sa este „expresia cea mai intimă și totodată cea mai extinsă a energiei actului“¹⁰⁸. Ea nu este numai un nimb al actorului care se mulțumește să-l îmbrace pasiv întru contemplarea sa de către public, ci este activă, iradiază, răspîndindu-se în public, pe care îl transfigurează: „Cîmpul ei magnetic, nimbul ei de sugestie poartă acest corp invizibil al actorului spre ceilalți, ajutîndu-l să cucerească spațiul vital al fiecărui membru al asistenței și să transforme trupul și simțirea spectatorilor într-un element polimorf, anexabil fluxului generat de ea.“¹⁰⁹

În fața unei asemenea interpretări materialist-energetice a aurei trebuie să menționăm că în presupunerea unui model al aurei pentru identitatea operei de artă ne-a sedus de fapt echivocitatea fenomenului, care reunește în ființa sa, ca și arta, contrarii ireconciliabile teoretic. De aceea conceptul de aură funcționează aici mai mult ca un model intuitiv decât ca *Hintergrund* al unei explicații apodictice cu privire la artă, iar „raționamentul“ rămîne prin analogie, fără a avea

¹⁰⁶Mihai Măniuțiu, *op. cit.*, p. 92.

¹⁰⁷*Ibidem*, p. 95.

¹⁰⁸*Ibidem*, p. 23.

¹⁰⁹*Ibidem*.

siguranța descrițiilor lui Măniuțiu. De altfel, toate paradigmele introduse în acest capitol în legătură cu identitatea operei de artă trebuie luate cu titlu de propuneri, urmărind mai mult o relativizare a modelului identității parmenidienne, aplicat în mod general în estetica tradițională, ca și a modelului identității deschise, teoretizat pe larg în ultimele decenii în fenomenologie și în semiotică. Ambele direcții sînt insuficiente, întrucît nu surprind specificul operei de artă: prima este adecvată ontologiei lucrului și, ca atare, doar nivelului reic al structurii operei de artă, cealaltă îi revine oricărui produs spiritual polisemic. Propunerile făcute de noi au menirea tocmai de a sugera complexitatea și ambiguitatea problemei identității la nivelul operei de artă *ca atare*, ca prim pas pentru a justifica o estetică aporetică și pentru a solicita elaborarea unei teorii logice care să dea seama de particularitățile obiectelor estetice.

Capitolul 4

Identitatea în receptarea artistică sau identitatea între logica atributivă și logica evenimentului

4.1 Identitatea – proprietate a substanței sau a relației?

L'homme este peut-être seulement un nœud très sophistiqué dans l'interaction générale des rayonnements, qui constitue l'univers.

J. FR. LYOTARD

Cînd am prezentat identitatea la cele trei niveluri, am luat-o în considerare ca pe un fel de proprietate a operei de artă. Acest lucru este valabil mai ales pentru primul nivel, la care filosofia tradițională a artei analizează identitatea în contextul unei ontologii substanțialiste: opera de artă este un lucru, deci o substanță, căreia îi revine predicatul identității dacă are o anumită unitate și o închidere în raport cu exteriorul, trăsături ce sînt menținute pe o perioadă mai lungă de timp. Opera de artă este „ceva“ care *are* o identitate, pe care o *păstrează* de-a lungul unui segment temporal, conceptul de identitate fiind integrat, așadar, într-o „logică“ a posesiunii. Ba chiar unii au extins nepermis termenul de identitate la însăși unitatea dintre lucru și însușirile sale sau dintre lucru și activitatea sa, spre nemulțumirea lui Sigwart. El atrage atenția că subsumarea acestei relații ideii de identitate ar însemna o folosire mult prea „elasică“ a termenului și că

identic este lucrul doar cu sine, „în calitate de purtător de durată al însușirilor sale și ca subiect care rămîne unul cu sine în activitate“, dar că lucrul nu poate fi considerat identic nici cu proprietățile și nici cu activitățile sale¹. Identitatea desemnează o relație, este un *Relationsbegriff*, în care ceva ce rămîne același (un *Gleichbleibendes*) este recunoscut drept identic cu sine prin reprezentarea sa în diferite momente de timp și prin compararea conținutului acestor reprezentări repetate.

Și pentru Mircea Florian, în studiul deja citat, raporturile sînt fundamentate pe suporturi, adică pe esențe, ca elemente substanțiale, absolute; și pentru el este eronată calificarea relației de inherență dintre lucru și proprietățile sale drept identitate, dar – spre deosebire de Sigwart – Florian nu mai este atît de sigur că identitatea ar fi un gen de relație². Reamintim că, după el, structura realității este duală și constă din esențe și relații, luate drept categorii ireductibile; în acest cadru, identitatea este oarecum supraordonată, în calitatea sa de caracter comun atît genului (desemnează esența comună unui grup de indivizi și este legată, deci, de inter-identitatea indivizilor), cît și relației. De aceea Florian relativizează considerarea identității drept o formă de relație, în speță ca autoraportare, și afirmă prudent că identitatea este o relație *numai în mod mijlocit*, prin raportarea factorului identic la complexul variabil în care e încadrat. Numai în urma acestei relaționări ceva se poate dedubla, în funcție de diferitele complexe în care intră, poate fi comparat cu sine și, în final, se poate stabili că este „unul și același“, deci identic.

Identitatea ca relație poate fi regăsită în cîmpul artei fie ca autoraportare, cînd se apreciază dacă o operă de artă este aceeași de-a lungul timpului, în diferitele contexte în care apare, iar în cazul artelor interpretative în diferitele forme de manifestare, fie ca heteroraportare, în teoria artei, unde sînt comparate opere de artă individuale pentru a se stabili comunități de caractere și identități parțiale, care să facă posibile generalizările. În ambele cazuri, identitatea este stabilită printr-un mecanism de dedublare și de comparare. Identitatea este aici *statică*, fiind doar „fotografiată“ de un subiect exterior. Acest subiect ce constată identitatea și obiectul care are o identitate dinainte de a intra în cîmpul de interes al subiectului își sînt reciproc indiferente și exterioare, nu intră în rezonanță. Identitatea statică este proprie logicii ontologice substanțialiste, care o concepe pornind de la substanță, anume ca atribut al acesteia. În cazul nostru, aceea substanță era opera de artă. Întrebarea care se pune este însă de unde știam că termenul luat în discuție, pentru a i se constata identitatea, era o operă de artă, iar nu un simplu obiect fizic? Identitatea statică a autoraportării în timp și cea a comunității de trăsături în cadrul speciilor, genurilor și al artelor particulare se relevă a fi, astfel, un aspect secundar, derivat în raport cu identitatea unui lucru sau a unei reprezentări *ca operă de artă*. Or, aici identitatea iese din imobilitatea relativă a înregistrării sale exterioare, „fotografice“ și intră în mișcare, devine *dinamică* și *orientată*, altfel spus, *vectorială*. În plus, identitatea nu mai rămîne o proprietate a substanței, ci – relație ea însăși – se desprinde din relație.

¹Christoph Sigwart – *Logik*, Bd. 1, Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), ⁵1924, p. 114.

²Mircea Florian – „Categoria de relație“, în *Revista de filosofie* nr. 6/1975, tomul XXII, p. 661–672.

4.2 Anamorfoza

*E ca și cum peștii ar deveni păsări, tîrîtoarele zburătoare
și fiii pămîntului ființe cosmice.*

C. NOICA

Întrebarea de la care plecam era cum recunoaștem ceva drept operă de artă? Incontestabil intervin aici pre-judecăți, în sensul descriptiv, eventual chiar revalorizat pozitiv, al hermeneuticii gadameriene: orice apreciere se face în cadrul unui anumit orizont de așteptări, în funcție de experiența și de cunoștințele noastre anterioare. Recunoaștem un obiect fizic drept operă de artă cu atît mai lesne cu cît știm, de pildă, că ceea ce ni se prezintă este un produs uman, că autorul său este atestat de alții, fie de tradiție, fie de criticii de artă contemporani, drept artist („argumentul autorității“). Mai mult, dacă spațiul în care întîlnim acest obiect este unul instituționalizat, destinat în mod explicit prezentării operelor de artă, acest moment al recunoașterii pare să fie deja suprimat, iar demersul de receptare debutează de pe o treaptă superioară. Altfel spus, știm de la început că ne aflăm în fața unui produs spiritual investit cu sens și căutăm să-l descifrăm. Considerăm totuși că experiența artistică realizată într-un asemenea cadru consacrat reprezintă o experiență „impură“, întrucît este pregătită în mod conștient (și deci derivată) și ne va interesa mai degrabă cum are loc acea recunoaștere primară drept obiect estetic a unui obiect fizic despre care nu știm nimic și pe care-l întîlnim cu totul neașteptat într-un spațiu „profan“. Altfel spus, cum se săvîrșește *anamorfoza* prin care ceea ce ne apăsăra într-un moment dat drept simplu lucru se preschimbă în momentul următor în operă de artă, într-un obiect estetic creat de om? Cum ajunge obiectul la identitatea sa de operă de artă, iar noi, din indivizi rătăcind neatenți prin lumea lucrurilor, în receptori pasionați? Întrebarea nu vizează altceva decît modalitatea prin care cineva descoperă aura specifică operei de artă și intră în vraja acesteia. Din păcate, este dificil de imaginat o astfel de întîlnire originală, anume tocmai pentru că experiența artistică obișnuită nu se caracterizează prin imediatețe, ci este precedată și direcționată de cunoștințe și de așteptări. Doar arta contemporană ne relativizează acest orizont de așteptări, mai ales cînd se oferă spre întîlnire într-un spațiu neconvențional.

Ceea ce propunem este, așadar, mai mult un experiment teoretic, imaginar decît un caz real, încercînd să reconstituim în continuare o „anamorfoză“ pe cît posibil pură; termenul desemnează situația în care cineva recunoaște un obiect fizic drept operă de artă, lăsîndu-se cît mai puțin influențat de pre(-)judecăți și de așteptări. Se observă că, în loc să plecăm de la conceptul de substanță, am ales ca punct zero o situație; aceasta face totodată ca și noțiunea de identitate să nu mai fie un atribut relativ static al substanței, ci un proces, o dobîndire de identitate. Identitatea nu preexistă relației cu „subiectul“, fiind doar constatată, cumva confirmată de subiect, ci se desprinde din relația cu acesta; mai mult, din relație se naște nu numai identitatea obiectului fizic *ca operă de artă*, ci și identitatea subiectului (inițial indiferent) *ca receptor*. Identitatea nu mai este, așadar,

un bun posedat ori pierdut, ci devine o conferire, și anume o dublă conferire de identitate. Logica substanțialistă este substituită prin logica evenimentului.

Dar să nu ne pripim cu concluziile mai înainte de a reface întâlnirea dintre o operă de artă A și un receptor B. Înainte de întâlnire, A este un simplu obiect fizic, iar B – cum am mai spus – un trecător distrat. S-ar putea obiecta că B poate să fie un om prins în lupta pentru supraviețuire, avînd o orientare pragmatică, dar considerăm superfluu să mai demonstrăm că detașarea, dezinteresarea și uitarea temporară a intereselor vitale constituie o condiție de posibilitate indispensabilă a întâlnirii cu opera de artă – argumentarea acestui punct reprezintă un topos nelipsit în esteticile postkantiene, de la Hegel și pînă la Vianu. Revenind: cum are deci loc preschimbarea lui A din obiect fizic într-o operă de artă sau cum se poate modifica statutul său ontologic?³ A este același în ambele ipostaze și totuși a fi lucru este altceva decît a fi o operă de artă. Să fie oare anamorfoza – cum am denumit această transformare – doar o „complicare“, de genul unei suprapuneri a sensului peste structura reică? Dar cum se poate ajunge la ideea sensului, la descoperirea faptului că lucrului A îi poate fi atribuit un sens, mai mult, că această atribuire nu este o proiecție subiectivă a lui B, ci că sensul implicit trebuie descifrat, ex-plicat, scos în neascuns?

Individul vede în lucru o obiectivare a specificului uman printr-o recunoaștere tacită a afinității, la fel cum arheologii știu să recunoască într-un obiect bizar o unealtă sau o armă făcută de om, ba chiar la fel cum credea Noica în posibilitatea ca prezumtivii extraterestri să recunoască în *Cumințenia pămîntului* o lucrare de artă. Există poate o solidaritate ascunsă a spiritului sau a inteligenței universale care stă la baza acestei recunoașteri. În orice caz, anamorfoza lui A are loc prin faptul că B recunoaște incifrarea unui sens, sesizează un apel din partea lucrului de a fi scos din ascundere, dar pentru aceasta B însuși trebuie să iasă din egocentrismul limitat al orientării pragmatice și să se deschidă dialogului. Cu alte cuvinte, lucrul A devine opera de artă A în urma recunoașterii ei ca atare de către receptor, adică în urma transformării individului B în receptorul B, dar, pe de altă parte, transformarea individului cu interese practice în receptor provine din schimbarea statutului ontologic al lucrului A în opera de artă A. Teoria în genere se ferește însă de cercuri argumentative, considerîndu-le vicioase.

Singura soluție pe care o întrevădem este de a afirma că A și B au nevoie unul de celălalt drept condiții pentru a ajunge la propria identitate, ceea ce face ca anamorfoza să fie în mod necesar dublă, valabilă atît pentru opera de artă, cît și pentru receptor. Imposibilitatea de a stabili dacă anterior este apelul operei de artă (relevarea sensului incifrat, prin care A își transcende condiția reică) sau disponibilitatea, deschiderea lui B, ne face să luăm drept punct de plecare *relația dintre A și B*, mai precis relația dintre opera de artă A și receptorul B. Această relație se instituie kairotic, ca un hazard fericit, printr-un salt, și determină dubla conferire de identitate. Relatele nu sînt anterioare relației, nu vin cu identitatea lor în relație – înainte de instituirea spontană a relației, A era doar un obiect, iar B, un vagant printre lucruri; identitatea lui A *ca operă de artă* și cea a lui

³A invoca aici producerea sa de o subiectivitate creatoare numită artist nu convinge, întrucît acesta este punctul *nostru* de vedere, iar nu al lui B, despre care am menționat în premisele „experimentului“ că nu posedă cunoștințe anterioare despre obiectul în cauză.

B ca receptor se desprind din relație, sînt privite în virtutea coapartenenței lor la o relație indefinisabilă. Identitatea este o ajungere la identitate, care se naște din întâlnire, la fel cum la Buber Eu și Tu se nasc din cuvîntul originar Eu–Tu.⁴

Am încercat astfel să demonstrăm că identitatea este în această situație dinamică. Ea are, de asemenea, un caracter orientat, ce poate fi exprimat cu ajutorul prepoziției *întru*. Dacă în capitolul anterior *întru* sintetiza închiderea și deschiderea simultane ale operei de artă, el poate fi aplicat și la dubla deschidere a operei de artă și a receptorului: ambii termeni există numai în și prin relație, întru relația lor.

Interpretarea operei de artă într-o ontologie relaționalistă nu conduce totuși la subiectivism. Fără a insista asupra diferitelor variante mai vechi de definire senzualistă a frumosului, vom aminti aici numai un exemplu mai recent – estetica cibernetică. Interesul său pentru relații se manifestă, printre altele, în considerarea operelor de artă drept structuri (ordonări de elemente între care există relații); iar în procesul de percepție contează tocmai aceste relații și mai puțin purtătorii lor. De aici se ajunge la subiectivism, întrucît operele de artă sînt definite, nici mai mult nici mai puțin, decît ca „oferte perceptive ce declanșează în mod optimal emoțiile plăcute ale comportamentului de percepție”⁵. Predicatul frumuseții le revine structurilor de semne care îndeplinesc condițiile optimizării percepției, relațiile dintre elementele operelor de artă ca structuri trimit la momentul recunoașterii lor de sistemul nervos al receptorului, revenindu-se astfel la definiția străveche a frumosului pe linia senzualismului hedonist: este frumos ceea ce produce plăcere. Modernizările terminologice rămîn de suprafață, cum ar fi explicarea plăcerii estetice prin senzația de mulțumire ce însoțește orice proces de receptare și prelucrare de informații (evident între anumite limite), ca și prin asociațiile cu impresii plăcute pe care le poate deștepta. Substanța rămîne totuși aceeași, concentrată în formularea că operele de artă nu sînt nimic altceva decît „oferte perceptive de un tip special”⁶. Într-o asemenea concepție, identitatea operei de artă se naște din relația cu receptorul, dar numai ea este dependentă de relație, în timp ce subiectul are dinainte o identitate și se menține pe poziția suverană a celui ce acordă celui alt o identitate. Or, aceasta nu poate fi o veritabilă anamorfoză, din moment ce, după cum am văzut, orice anamorfoză implică o *dublă* conferire de identitate.

Anamorfoza estetică nu echivalează cu o punere în dependență a unui obiect de un subiect, ci este o desprindere a amîndorura dintr-o relație primară, ca un fel de împărtășire din aceasta. Termenii de activ și pasiv își pierd aici rostul: ambele relate se împărtășesc din relație și participă la ea într-o modalitate care ține în egală măsură de inițiativă și de receptivitate. Experiența artistică este trăirea situată la cea mai mare distanță atît de modelul dictatului, ca imperativ al subordonării necondiționate, cît și de cel al instrumentalizării. Pe de o parte, opera de artă nu acționează dictatorial asupra receptorului, chiar dacă unii au

⁴De altfel, Martin Buber aplica modelul relației dialogale Eu–Tu inclusiv la experiența estetică (*Eu și Tu*, Ed. Humanitas, București, 1992, p. 35–37).

⁵Herbert Franke – *Kybernetische Ästhetik. Phänomen Kunst*, Ernst Reinhard, ³1979, p. 255.

⁶*Ibidem*, p. 36.

văzut mai ales în muzică o asemenea imediatete, căreia nu i te poți sustrage. Am arătat însă mai devreme că arta pretinde enstază, zăbovire concentrată și reculegere, iar nu extaz și rapt violent și că faptul de a se ascunde veșnic în taina ei și de a nu se livra niciodată integral trebuie considerat o garanție pentru libertatea noastră. Pe de altă parte, „receptorul“ nu are dreptul de a se metamorfoza într-un stăpîn capricios și de a face din celălalt termen un simplu instrument al plăcerii, fie ea a simțurilor ori a jocului intelectual (ca în cazul interpretărilor excesiv de libere). Născută din *întîlnire*, trăirea estetică se desfășoară ca un *dialog* și ca o *împărtășire*, într-o relație de coapartenență. Aceste trăsături trimit, la rîndul lor, la identitatea operei de artă ca dar, la caracterul mediat, triadic al identității și la opera de artă ca spiramen.

4.3 Identitatea darului

*It is said that the world is in a state of bankruptcy,
that the world owes the world more than the world can pay,
and ought to go into chancery, and be sold.*

R. W. EMERSON

Să fie oare întîmplător faptul că verbul „a împărtăși“ implică nu numai aspectul participării („a se împărtăși din...“), ci și pe cel al dăruirii, ca în expresiile „a se împărtăși cuiva“ (cu sensul de „a se da în parte“, „a se împărți“) sau „a împărtăși“? Caracterul orientat al experienței artistice arăta că atît opera există întru comunicarea de sine și se împărtășește pe sine receptorilor – deci se împarte fără a se diviza, fără a fi consumată de aceștia –, cît și faptul că receptorul se pune pe sine în deschidere, este receptiv la apelul operei, se împărtășește din ea, altfel spus, participă la relație. Se vorbește despre atracția sau despre farmecul exercitat de opera de artă; or, ea nu poate „atrage“, adică să tragă spre sine, dacă nu iese ea însăși în întîmpinare într-un spațiu al dialogului.

Această deschidere a fost interpretată de unii drept „ofrandă“ sau act al oferirii (de sine). Spre exemplu, terminologia darului și a schimbului revine frecvent la Mihai Măniuțiu. El afirmă că actorul „i se oferă spectatorului. Sentimentul acestei dăruiri va fi neapărat dublu, el închizînd o capcană (identificarea cu personajul) și invitînd la complicitate (identificarea cu histrionul)“⁷. Dăruirea se realizează în teatru ca împărtășire sau ca o formă aparte de „împărțire“. Ea survine în spectacol dacă reușește să semene cu toți spectatorii, cu toate deosebirile dintre ei, tocmai prin faptul că limbajul său nu este un „esperanto“ uniformizant al afectelor: „Nu numai că, jucînd, actorul nu își universalizează vocea, dar paradoxul practic face ca el să și-o dialectizeze, să și-o desfacă în tot atîtea graiuri particulare cîți spectatori îl revendică“⁸.

Și invers, receptarea artistică presupune o împărtășire similară a publicului din spectacol. Aici identitatea participării comune nu exclude, ci, dimpotrivă,

⁷Mihai Măniuțiu, *op. cit.*, p. 68. Mai devreme, Măniuțiu îl citează pe Grotowski, după care publicul întîlnește actorul ca pe o „ofrandă“ ce i se oferă (*ibidem*, p. 42).

⁸*Ibidem*, p. 100.

presupune păstrarea identității individuale; trebuie ca toți spectatorii să ajungă „să viseze, în termeni diferiți unii de ai altora, același mesaj, același vis – în ultimă instanță de neexprimat – al spiritului”⁹. Între scenă și sală se întinde un spațiu fecund al întrepătrunderilor și al unei deschideri riscante. Ca și Lessing sau precum mulți alți teoreticieni ai tragicului, Măniuțiu consideră că publicul participă la propria sa aventură, fiind totuși protejat de intruziuni violente din afară cu ajutorul scenei, care interpune între realitatea vieții și scenă un spațiu izolator, securizant. Deschiderea implică, așadar, vulnerabilitate, în spațiul ei nu poate intra decât cel ce acceptă să se dăruiască pe sine, fără însă ca această disponibilitate să ajungă pînă la faptul de a se pune la dispoziția celui alt: în artă, dăruirea de sine nu suprimă niciodată libertatea, dimpotrivă, o împlinește. Prin dăruirea și uitarea de sine ajungi la libertate tocmai pentru că abia astfel te eliberezi de alienare. Măniuțiu remarcă indirect acest fapt atunci cînd constată: „Însemnat e faptul de a oferi și de a lua ce ți se oferă, deoarece a comunica înseamnă să renunți, cît mai mult posibil, la rețineri, defensivă și închistare – la apărările personale care, sub pretextul că feresc eul de intruziuni nedorite din afară, îl înăbușă, comunicarea senzorială pe care o prilejuieste teatrul e deci o agresiune împotriva a tot ce alienează dinăuntru, în chip insidios și mascat, personalitatea umană”.¹⁰ Prin trăirea artistică, individul ajunge la identitatea autentică tocmai pentru că, după cum am arătat deja, în acest gen de experiență se manifestă fenomenul de *autoprosopee*¹¹ sau manifestarea nemascată, directă a receptorului. Uitînd de sine, receptorul ajunge de fapt la identitate; „reculegerea”, ca atitudine necesară cufundării în contemplare, a permis – pentru a-l parafraza pe Vianu – ca individul să facă liniște în sine și să-și concentreze forțele sufletești într-un punct, iar prin deschiderea în relația de tip „întru”, acest sine iese în neascuns.

Dăruind vei dobîndi, își intitula N. Steinhardt o carte de interpretări la parable biblice. Eliberată de sensul său religios și investită cu un sens general-existențial, formula rămîne valabilă în cazul trăirii estetice. Renunțarea îmbogățește faptul de a lăsa să fie (*Gelassenheit*) și contribuie la eliberarea propriei identități. Ieșirea „la suprafață” a sinelui în procesul trăirii estetice (fie ea creație ori receptare) trebuie înțeleasă într-un dublu sens: atît ca punere în libertate a sinelui înăbușit sub povara măștilor sociale, cît și ca eliberare a individului de trăirile negative; arta este o formă de terapeutică.

Prin aceasta ne-am îndepărtat însă prea mult de aspectul dăruirii în sfera artei. Dacă relația dintre receptor și opera de artă se realizează drept o dăruire reciprocă, opera de artă însăși este un dar. Ea se oferă percepției și interpretării și pretinde, la rîndul său, ca receptorul să i se deschidă și s-o însuflețească, dăruindu-i stările și sentimentele sale prin mecanismul intropatiei. S-ar putea

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*, p. 69 sq.

¹¹ De la *autoprósopos* – care se arată cu fața descoperită, care se prezintă în persoană sau vorbește în propriul său nume. Dacă termenul *autoprosopee* ne aparține, observația nu se distinge totuși prin originalitate. Hans Robert Jauf menționa „opozitia față de rol, ce-l eliberează [pe receptor] la modul ludic de constrîngerile și rutina rolurilor cotidiene” (*Experiență estetică și hermeneutică literară*, Ed. Univers, București, 1983, p. 49).

obiecta că totul nu este decît un joc de cuvinte, derivat din polisemia verbului „a se împărtăși“ și dintr-o interpretare tendențios metaforică a unei situații cît se poate de simplă: faptul că opera de artă are nevoie de receptor pentru a se actualiza. Totuși, dobîndirea identității din relație, ce caracterizează opera de artă, poate fi aproximată cel mai adecvat tocmai prin apropierea sa de statutul ontologic al darului. *Identitatea operei de artă este identitatea darului*. Dar nu folosim oare termeni prea tari cînd vorbim despre un „statut ontologic“ al darului și nu exagerăm presupunînd posibilitatea unei „ontologii a darului“? Pînă acum s-a admis o ontologie în raport cu natura, cu existența socială sau cu creațiile spirituale; în ce privește opera de artă, ea a fost separată, pe de o parte, de condiția ontologică a lucrului natural și, pe de altă parte, de alte tipuri de produse umane, cum ar fi artefactul (unealta) sau creațiile filosofice, științifice, religioase ori morale. În sfîrșit, un alt element de delimitare l-a constituit activitatea. Darul a rămas, plin de umilință, nebăgat în seamă; la această situație trebuie să fi contribuit, desigur, atribuirea unui statut ontologic derivat, complex, ca și cînd darul ar fi un lucru *plus* intenția de dăruire pe care o încorporează. Așa răspunde simțul comun la întrebarea „ce este un dar?“; la fel ar răspunde poate și filosofia, dacă nu ar ignora darul cu desăvîrșire. Și totuși ceva ne nemulțumește în evidența aparentă a acestei definiții. Unealta este un produs al muncii umane plus intenția folosirii lui sau acea finalitate prezentă de la început și îi e constitutivă? Și atunci de ce în cazul darului, unde finalitatea este încă și mai explicită, intenția s-ar juxtapune mecanic reității și nu ar contribui la transfigurarea acesteia? La fel cum înainte de întîlnirea cu individul-receptor opera de artă nu exista ca atare, ci numai ca lucru, nici darul nu există *ca dar* înainte de a fi destinat celuiilalt, ci doar ca lucru. De la lucru la dar intervine o anamorfoză similară celei ce preschimbă obiectul fizic în operă de artă. Identitatea de dar nu preexistă relației cu prezumtivul beneficiar, chiar dacă această relație se poate manifesta inițial doar ca potențialitate, sub forma intenției.

Și nu numai atît: darul este prin însăși natura sa un plus, ceva care se adaugă, un *Zuwachs*; el poate foarte bine să lipsească, nu e necesar. Lumea poate continua și fără el, dar va fi mai săracă; ea supraviețuiește absenței lui, dar aceasta nu este o supra-viețuire, ci o simplă viețuire biologică.¹² Faptul că *zuwachsen* are și sensul de „a închide“ sau de „a acoperi ceva prin creștere“ nu este întîmplător. La fel, darul împlinește. În fine, așa cum se spune că o rană se vindecă prin această acțiune de *Zuwachsen*, tot la fel darul, mai ales arta ca dar, vindecă imperfecțiunile lumii acesteia. Toate aceste trăsături ale darului corespund și artei. Astfel, ne putem imagina o lume lipsită de opere de artă, arta nu apare drept o necesitate, dar în același timp ce fel de lume mai poate fi aceea? Una a viețuirii, a sărăciei, a funcționalității nemiloase, lipsite de bucuria „zăbavei“ (în sensul său vechi, atît de „repaos“, cît și de „divertisment“).

¹²De aceea „dispoziția estetică a sufletului“ a fost considerată de Schiller un „dar al naturii“: ea realizează un salt peste natură și „numai favoarea hazardului poate desface cătușele stării fizice și conduce sălbaticul la frumusețe“ (din „Scrisori privind educația estetică a omului“, „Scrisoarea a XVI-a“, în: Friedrich Schiller, *Scriseri estetice*; Ed. Univers, București, 1981, p. 338).

Arta împlinește lumea și o vindecă. Ea este un *Zuwachs an Sein* nu numai pentru că apare ca un adaos, ca un plus miraculos în raport cu realitatea, ci și pentru că în sine are un spor de ființă: arta este realitate esențializată. Ea nu se odihnește doar în sine, în taina de nepătruns a lui $A = A$, ci se oferă apariției, iese strălucitoare în neascuns, iradiază. Dăruirea de sine a operei se manifestă ca strălucire, ca străluminare, în aceasta originindu-se asemănarea sa profundă cu podoaba. Iradierea, ca acțiune a operei de artă și ca sinonim al tautologiei estetice levinasiene „A a-oie“, nu este altceva decât această străluminare a podoabei. La fel ca podoaba și precum darul, arta este inutilă, presupune gratuitate, pare iscată din nimic și sortită purei bucurări de sine; la fel ca și podoaba, arta încununează, încoronează, adică împlinește și – după cum orice podoabă împodobește ceva – nici opera de artă nu există izolată, independentă de mediul cu plasa sau de cel în care a fost creată: opera este un *decorum*¹³. Aura sa seamănă cu strălucirea giuvaerului, are un efect de transfigurare, ceea ce echivalează de fapt nu cu o preschimbare a identității, ci cu o aducere la adevărata identitate odată cu faptul luminării. Mai mult, este nevoie aici de prezența receptorului care să sesizeze noua lumină în care se scaldă lucrurile. „Opera de artă strălucește“ trebuie înțeleasă nu numai ca o transcriere a lui „A a-oie“, întrucât „a străluci“ semnifică deopotrivă „a răspîndi o lumină vie“ (= a iradia), dar și – mai ales în cazul oamenilor – faptul de a se remarca, de a se evidenția. Așadar, opera de artă strălucește în sensul că aruncă o lumină asupra lucrurilor din jur, ajutîndu-l pe om să le vadă „în adevărata lor lumină“, și în același timp se separă de lucruri, strălucește *printre* ele, se remarcă dintre ele precum o podoabă.

Arta ne-a trimis la ideea de dar, de aici la cea de podoabă și la fenomenul strălucirii. Am căzut astfel în capcana pe care n-au putut-o evita numeroși teoreticieni cînd au vorbit despre artă, ajungînd pînă la Heidegger: folosirea metaforelor care sugerează lumina. Să fie oare toți victime ale sensibilității vizuale grecești, să fi marcat într-atîta spiritul european modelul platonician, trecut prin Plotin și prin Dionisie pseudo-Areopagitul, încît să resimtă propensiunea spre asemenea metafore drept ceva natural? Să nu existe oare o legătură mai profundă între fenomenul artistic și rezonanța intim-sufletească și spirituală, conștientă și inconștientă, a motivului probabil arhetipal al luminii? Și să rămînă apropierea dintre ele la nivelul unor *topoi* retorici?

Nu este însă momentul de a ne lansa în astfel de digresiuni, oricît de ispititoare ar fi ele. Să reținem numai că opera de artă are identitatea darului în calitatea sa de *Zuwachs an Sein*, prin desprinderea identității din relație (darul e un obiect instituit *ca dar* de intenția de dăruire), datorită gratuității și dezinteresului funciar – de principiu – al intenției sale și în virtutea funcției sale așa-zicînd de expresie (darul îl exprimă pe cel ce-l face, la fel cum opera de artă este expresia autorului ei). Dobîndirea identității din relație face și ca darul să nu devină cu adevărat ca atare decît cînd este primit; la fel, opera de artă este reală numai în actualizările sale de către interpret. Iar receptarea

¹³Despre *decorum* a se vedea Hans-Georg Gadamer – *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, ⁴1975.

presupune dăruire de sine (*Hin-gabe*), disponibilitate (*Hin-gabe*) și deschidere (*Zu-wendung*). Cunoașterea agresivă, dominată de voința de a cuceri și de a posedă, rămîne neputincioasă în fața artei; aceasta se deschide numai cunoașterii ca împărtășire, cînd voința devine asentiment, iar îndîrjirea – toleranță, permisivitate (*Gelassenheit*) și voința de a te învoi, de a încheia o învoială.¹⁴

Ralph Waldo Emerson, care consacră un eseu darurilor, caracterizează un om după modul cum știe să primească un dar. El arată cît de dificil este să primești un dar cum se cuvine.¹⁵ Împotriva aparențelor, la fel de greu este să receptezi o operă de artă, să știi să-i primești darul, păstrîndu-ți totodată libertatea și respectîndu-i-o pe a ei. Căci arta este nu numai faptul de a crea sau rezultatul acestei activități, ci este și priceperea de a aduce și de a menține cei doi termeni ai relației de receptare, cum spune Emerson, *at level*. Numai astfel putem garanta că întîlnirea este fructuoasă și ne putem plăti o mică parte din datoria imensă ce ne revine prin simplul fapt că există opere de artă în lume, așa cum ne place să interpretăm motto-ul luat din Emerson. De la dar la datorie drumul este mai scurt decît am putea crede, întreaga experiență artistică se desfășoară în jurul seriei dar – dat – datorie – îndatorat, iar zăbovirea unui om în preajma operelor de artă de-a lungul vieții sale trebuie să aibă ceva din spiritul obiceiului numit *potlatch*, descris de Marcel Mauss¹⁶.

În studiul său de antropologie culturală, acesta menționează, printre altele, că la unii polinezieni legătura dintre bunuri este una de sufler, întrucît obiectul însuși are un suflet, și „de aici rezultă că a oferi un bun cuiva înseamnă a oferi ceva din tine însuși”¹⁷. Darul nu este nicînd nevinovat. Este celebră omonimia cuvîntului englezesc *gift*, semnificînd atît darul, cît și otrava, la fel ca și latinescul *venenum* sau *phíltron* și *phármakon*. În particular în cazul artei, darul este periculos, după cum am arătat, din cauza fenomenului de autoprosopee. În ce privește darul în general, Mauss explică obligația de a întoarce darul tocmai prin faptul că acesta vine de la o altă persoană și, ca atare, poate avea o influență

¹⁴Rainer Schürmann definea conceptul heideggerian de *Gelassenheit*, aplicabil după noi receptării estetice, drept o „compliance with presencing” (*Heidegger on Being and Acting: From Principles to Anarchy*, Bloomington–Indiana, Indiana University Press, 1987, 35).

¹⁵„Este un om bun cel care știe să primească bine un dar. La primirea unui dar sîntem ori bucuroși, ori ne pare rău, dar ambele emoții sînt nepotrivite. [...] Îmi pare rău cînd independența îmi este invadată sau cînd darul vine de nu știu unde, iar actul nu este astfel suportat; iar dacă darul îmi place peste măsură, atunci ar trebui să mă rușinez că donatorul mi-ar citi inima și ar vedea că iubesc lucrul său, iar nu pe el. [...] [d]arul trebuie să fie fluxul celui ce face darul către mine, corespunzător fluxului meu spre el. Cînd apele sînt la același nivel, atunci bunurile mele trec către el și ale lui către mine. Tot ce îi aparține este al meu și tot ce am îi aparține. [...] De aici faptul că lucrurile frumoase și nefolositoare sînt potrivite drept daruri.” (R. W. Emerson – „Gifts”, în: *Works*, W. P. Nimmo, Hay & Mitchell, 1907, p. 190.)

¹⁶V. Marcel Mauss – *Eseu despre dar*, Institutul European, Iași, 1993.

¹⁷*Op. cit.*, p. 53. Lumea așa-zis „civilizată” nu s-a îndepărtat prea mult de această mentalitate, dacă ne gîndim că, după Emerson, adevăratele daruri sînt cele făcute de tine însuși, iar nu cele cumpărate, pentru că doar ele încorporează o parte din sufletul celui ce dăruiește: „Inelele și alte bijuterii nu sînt daruri, ci scuze pentru daruri. Singurul dar este o parte din tine însuși. Tu trebuie să singerezi pentru mine. De aceea poetul își aduce poemul; păstorul, mielul; fermierul, grîu, [...] marinarul, coral și scoici; pictorul, tabloul său” (Emerson, *op. cit.*, p. 189).

magică și religioasă nu neapărat fastă asupra primitivului. Darul oferit nu este niciodată pentru „primitivi“ un bun inert. *Potlatch*-ul desemnează tocmai acest schimb, cu cele trei obligații ale sale: de a da, a primi și de a returna darul. Uneori, cum ar fi la indienii nord-americani, darul trebuie întors cu dobândă. *Potlatch*-ul favorizează atât reunirea triburilor, a clanurilor și a familiilor, fraternizarea oamenilor, cât și rivalitatea dintre ei, mobilul psihologic care stă la baza sa fiind dorința de putere.

Dacă înțelegem existența însăși a artei ca pe un dar, atunci în jurul ei se instituie un *potlatch*: experiența artistică trebuie concepută drept un schimb, în care se cuvine să ne modelăm sufletul în spiritul unei *Gelassenheit*, pentru a fi apti să primim darul și pentru a face, la rândul nostru, un dar similar, „de suflet“ – darului făcut de artist îi corespunde „abandonul“ (*Hingabe*) receptorului. *Potlatch*-ul în artă nu are nici constrângerea contractului, a lui *do ut des*, și totuși te îndatorează mai mult decât ai putea plăti vreodată; el nu are nici condescendența cu care se aruncă o pomană, din moment ce opera de artă nu se pune niciodată la dispoziția receptorului, ci rămîne în splendoarea strălucirii sale întunecate, înlocuind însă aroganța prin toleranță, superbia prin *Seinlassen*. De asemenea, la fel cum *potlatch*-ul este periculos, fie că refuzi să dai, fie să primești, trebuie să înțelegem că nici arta nu este inofensivă: atât artistul care refuză „să dea“, deci individul cu talent care se ratează din propria-i vină, cât și cel ce respinge arta drept o gratuitate lipsită de sens riscă, evident, de data aceasta nu vital, ci existențial, și anume neîmplinindu-se ca oameni. Căci – să nu uităm – *potlatch*-ul, după Mauss, este o *obligație de onoare*.

Asocierea dintre dar și datorie poate fi atestată, de altfel, nu numai etimologic sau cu exemplul *potlatch*-ului, ci făcînd apel și la un termen din dreptul roman timpuriu, *reus*. Derivat din *res*, el avea sensul arhaic și rar de „parte într-un proces“, dar era folosit mai ales pentru „acuzat“, „învinuit“, „vinovat“, „răspunzător“, ca și pentru „îndatorat“, „dator“. Mauss preia explicația cuvîntului din lucrarea *Römisches Strafrecht* a istoricului Theodor Mommsen și descrie astfel situația: „Înainte de toate, contractantul este *reus*; primind de la altul ceva (*res*), omul devine îndatorat (*reus*), legat de obiectul însuși prin spiritul acestuia“.¹⁸ Receptorul de artă este în felul său *reus*, îndatorat, fără a fi însă și culpabil. Conform unei asemenea interpretări, este posibilă și relegarea esteticului de un etic înțeles mai larg, în sens existențial, legătură spulberată de estetismul prost înțeles al sfîrșitului de secol trecut și pe care o reînnoadă tot mai pregnant arta contemporană.

O altă trăsătură care identifică darul sub aspect ontologic este instituirea din nimic. Darul nu este niciodată o consecință sau un efect, nu-i putem găsi „precursori“ pe scara cauzală; el pare să se nască subit, din nimic, prin simplul fapt al nașterii intenției. El este prin însăși condiția gratuității sale plusul ontologic ce nu poate fi explicat, adică dedus din altceva, ci doar constatat. La fel este și opera de artă dacă o abordăm ontologic, iar nu din perspectiva mecanismelor psihologice ce stau la baza creației. Faptul a fost exprimat cum nu se poate mai sugestiv de Gottfried Benn: „Lucrurile iau naștere prin faptul că le permiți să

¹⁸Mauss, *op. cit.*, p. 143.

fie, așadar le formulezi, le pictezi, dacă nu le îngădui să apară, dispar în ceea ce este lipsit de esență¹⁹. Darul este denumit în limbile engleză și franceză cu același termen folosit pentru timpul prezent. Ne place să credem că această suprapunere se datorează faptului că ivirea darului are ceva din spontaneitatea ajungerii la prezență și din miracolul nașterii *kairos*-ului. Ne ajută în acest sens François Fédier, care speculează omonimia pentru a interpreta conceptul de *Anwesendes*, numele ființării în gândirea târzie a lui Heidegger: *das Anwesende* exprimă „modalitatea după care tot ce este [...] ajunge să ne privească (*vient nous concerner*): ca *prae-s-ens*, adică drept ceea ce vine în apropiere de...“; iar coincidența dintre dar și timpul prezent vine din faptul că „orice prezent este în realitate ofrandă, prin aceea că se apropie sau se dă ceva ce ne privește în cel mai înalt grad“²⁰. Mai mult decât orice, opera de artă este dar și ofrandă, ca loc de deschidere (*Lichtung*) privilegiat și ca o concentrare a timpurilor în prezentul kairotic.

În opinia scriitorilor religioși, arta este dar și datorită legăturii sale cu actul haric. Chiar și pentru un raționalist precum Sedlmayr, pătrunderea prezentului adevărat în cel „existențial“, „ontic“, cum se întâmplă în cazul receptării artistice, are loc în momente „fără continuitate, imprevizibile și incoercibile“, fiind „ceva ce ni se întâmplă *per gratiam*, o întâmplare fericită“²¹. Momentul haric din cadrul dăruirii vizează în artă și bucuria asociată contemplării estetice, fiind cunoscut faptul că *cháris* a ajuns să denote grația divină pornind de la semnificațiile originare de dar, ofrandă, favoare, cult, omagiu, de bucurie și recunoștință pentru o binefacere. Cu atât mai important va fi aspectul haric pentru un Berdiaev sau pentru un Crainic. Primul notează laconic: „[...] orice dar este har și numai ceea ce este har este dăruire“, în timp ce al doilea definește în mod explicit arta drept un dar divin în ordinea naturală a existenței²². Artă este dar în primul rând ca instituire – *Stiften*, spusesese Heidegger –, întrucât „din nu știu ce adâncimi tainice, arta aduce pe lume o nouă ordine de lucruri care, prin structura lor *sui generis*, nu au nimic de-a face cu ordinea naturii. Capodoperele nu se pot rîndui în nici una din seriile lucrurilor existente. Ele alcătuiesc o lume aparte, superioară într-un fel lumii naturale“²³. În opera de artă „explodează permanent strălucirea unei frumuseți ideale“, ceea ce o face să fie „din lumea noastră și totuși din altă lume“, într-o simultaneitate a deschiderii și a închiderii. „E din cutare loc și totuși pentru oriunde, e din cutare timp și totuși pentru oricînd. E de cutare artist și totuși pentru oricine“²⁴. Ea este surprinsă

¹⁹Apud Ute Guzzoni – *Identität oder nicht. Zur Kritischen Theorie der Ontologie*, Karl Alber, Freiburg i. Br., München, 1981, p. 293.

²⁰François Fédier – „... Voir sous le voile de l'interprétation... Cézanne et Heidegger“, în: (Hg.) Walter Biemel und Friedrich-Wilhelm von Herrmann – *Kunst und Technik. Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger*, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M., 1989.

²¹Hans Sedlmayr – *Epoci și opere*, I, Ed. Meridiane, București, 1991, p. 165.

²²Nikolai Berdiaev – *Sensul creației: încercare de îndreptățire a omului*. Ed. Humanitas, București, 1992, p. 171; Nichifor Crainic – *Nostalgia paradisului*, Ed. Moldova, Iași, 1994, p. 153.

²³Crainic, *op. cit.*, p. 133.

²⁴*Ibidem*.

prin categoria saltului, înfăptuit peste natură, peste spațiu, peste timp și peste individ, altfel spus, are acel plus ontologic al podoabei.²⁵

Darul este o creație a libertății, dar incumbă responsabilitate celui ce l-a primit, fie că este vorba despre răspunsul necesar al artistului la înzestrarea nativă, fie despre datoria receptorului de a însufleți opera. Crainic remarcă prezența dăruirii, a dotării inexplicabile și nemotivate, în special în cazul artistului, de pildă atunci când discută spontaneitatea inspirației. În spirit religios, el concepe inspirația drept o relație duală între subiectul uman care o primește și un non-eu, divinitatea, caracterizat drept „o putere din afară de subiect, care dăruiește inspirația”²⁶. Asupra acestui aspect vom reveni însă atunci când vom analiza problema identității în cazul creației (cap. 5. 2).

4.4 Identitatea triadică sau dia-logică

Dacă anamorfoza era legată de desprinderea identității operei de artă din relație, analiza identității darului se justifică în primul rând prin dobândirea identității din relație și prin identitatea unilaterală, a împărtășirii. Opera de artă este dar pentru că se împărtășește celorlalți, iar relația dintre ea și receptor este cea a împărtășirii dintr-o „substanță” comună. Această împărtășire poate fi caracterizată și drept o coapartenență (*Zusammengehören*), realizată în cazul artei sub forma dia-logului.

Numeroși esteticieni și iubitori ai artei au caracterizat receptarea artistică drept o *întîlnire*, urmată de un *dialog* cu opera de artă. Printre ei se numără Schopenhauer, Ernesto Grassi și Sedlmayr. Astfel, întîlnirea debutează, după Schopenhauer, cu ascultarea apelului ce vine din partea operei; el afirmă că în fața lucrărilor de artă trebuie să stai ca în fața persoanelor de rang înalt: cu pălăria în mână, așteptînd ca ele să ți se adreseze. Momentul deschiderii către alteritate, al receptivității urmează să fie dublat de o atitudine mai activă, în vederea găsirii interpretării juste. Dialogul nu presupune însă decît în variantele sale superficiale metoda întrebării și a răspunsului sau pe cea a confruntării a două discursuri paralele (*dýo lógoi*), fie ele și dublă confesiune (Măniuțiu). Autenticul dialog este cel ce se naște dintr-un logos comun ce-i străbate (*diá*) pe interlocutori. Limba germană favorizează trecerea de la ideea ascultării la cea a apartenenței, iar Heidegger exploatează acest lucru în studiul despre Anaximandru din *Holzwege*. El arată că înțelegerea fragmentului luat ca obiect al analizei presupune intrarea în dialog cu gînditorul grec; ea se realizează mai întîi prin ascultare (*Zuhören*), pentru ca apoi o discuție autentică să fie precum firul tras din fuiorul unei apartenențe comune.²⁷ Coapartenența (*Zusammengehören*) va fi însă numele dat ulterior de Heidegger adevăratei identități. Ea poate fi reprezentată printr-o schemă triunghiulară, în care comunitatea generată de apartenența

²⁵V. și Berdiaev, *op. cit.*, p. 129: „[...] în orice act creator are loc un cîștig absolut, un adaos”.

²⁶N. Crainic, *op. cit.*, p. 133.

²⁷„Zu einer Zwiesprache gehört, daß ihr Gespräch vom Selben spricht und zwar aus der Zugehörigkeit zum Selben“ (Martin Heidegger – „Der Spruch des Anaximander“, în: *Holzwege*, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M., 1972, p. 306).

la *das Selbe* alcătuieste dimensiunea verticală, iar diferența, linia orizontală.²⁸ Acest gen de identitate nu exclude diferența, mai mult, alteritatea nu este aici alienantă, ci îmbogățitoare și împlinitoare.

Afirmam mai devreme că experiența artistică se realizează sub forma dialogului, iar nu a dictatului: dacă în ultimul caz diferența echivalează cu alteritatea alienantă, iar dobândirea identității se face printr-un simplu „transfer de personalitate“, dialogul atestă îmbogățirea de sine prin alteritate, atât prin împărtășirea dintr-un logos comun, cât și – mai ales – prin raportarea la celălalt termen al relației orizontale, la partenerul de dialog. Schema duală a dictatului, ca formă a ordonării (și anume ca subordonare), este înlocuită printr-una triadică, în care terțul guvernant echilibrează benefic și dizolvă tensiunile. Impactul cu alteritatea este astfel moderat, riscul relației nemijlocite redus, iar păcatul imediateții se îmblânzește în cuminenția zăbavnică, enstatică. Numai prin această imediatețe mediată experiența artistică scapă de pericolul raptului și ia forma unei împliniri prin alteritate. Poate că au dreptate cei ce consideră – precum Schopenhauer ori Măniuțiu – că arta exprimă nostalgia identității dintre eu și non-eu, dorul de a reveni la unitatea primordială; cel puțin numeroasele mecanisme identificatoare din sfera creației și a receptării de artă par să certifice acest fapt. Identitatea absolută este însă imediatețe, dizolvarea prin ardere este in-diferență, o așa-zicînd „ardere de tot“. Artiștii trăiesc ceva din această experiență în momentele cele mai fierbinți ale creației, deși, chiar și după un romantic speriat de „păcatul imediateții“ cum a fost Hölderlin, nici atunci imediatețea nu este deplină. Artiștii, pe de o parte, configurația operei, pe de altă parte, se interpun și răcesc incandescența primară, ferindu-ne pe noi, oameni obișnuiți, de riscul contactului direct, însă pentru aceasta plătesc uneori chiar un preț scump în ordinea umanului.²⁹

Opera de artă ne scoate din falsa identitate a existenței cotidiene, din *indiferență*, dar în același timp ne protejează de tentația abandonării de sine în relațiile nemijlocite, în identitatea primară a *in-diferenței*, oferindu-ne varianta securizantă a identității triunghiulare, dia-logice. Artă ca nostalgie a identității asociază *diferența* dintre eu și non-eu (de aici și durerea resimțită – *álgos*) și *deferența* (dorința de revenire, de *nóstos*); ea este lumea pierdută a potențialităților, prin actualizarea, fie ea și imaginară, a uneia din aceste posibilități rămase în „lumea de dincolo“.

Ne interesează aici mai puțin numele convenit acestui logos unificator din care se împărtășesc termenii relației artistice, fie el *Ereignis* (Heidegger), „Erosul colectiv“, „dorința comună de împărtășire și participare“³⁰ ori altfel, cât structura formală a identității. Și anume, acest caracter triadic reprezintă condiția oricărei experiențe de comunicare, oferind de aceea una din premisele relegării esteticului de etic. Adevărata experiență estetică nu înseamnă nici posedare de către obiect (imediatețea transei), nici comentariu critic făcut „la rece“ (mediere),

²⁸V. Mădălina Diaconu – *Blickumkehr. Mit Martin Heidegger zu einer relationalen Ästhetik*, Peter Lang, Frankfurt a. M. u. a., 2000.

²⁹Thomas Mann însuși considera în *Doktor Faustus* păcatul imediateții drept o formă de demonie.

³⁰M. Măniuțiu, *op. cit.*, p. 49.

ci este o experiență dia-logică, în care fructuozitatea interpretării o garantează prezența unor „afinități electivă“ între receptor și operă; iar acestea se datorează coapartenenței ambilor termeni la o instanță superioară. Tot astfel, acțiunea autentic morală nu înseamnă nici respectarea canoanelor și aplicarea unor reguli generale (mediere), nici identificarea deplină cu celălalt (pentru că, presupunând că acest lucru ar fi posibil, înțelegând orice, s-ar ajunge la justificarea oricăror acte și deci la suprimarea distincției dintre bine și rău), ci acea acțiune care se naște dintr-o imediatețe mediată, din receptivitatea deopotrivă față de termenul de deasupra și față de cel de lângă tine. Identificarea devine comunicare, comuniune întru ceva, principiul etic fiind cel dialogal, al unirii *într-o relație*, întru aceasta, iar nu în imediatețe pur și simplu.

Prin relevarea înrudirii profunde dintre etic și estetic sînt respinse și obiecțiile aduse amoralismului sau chiar imoralismului artei, mai ales că arta este un dar; or, nici un dar nu i-a fost făcut omului întru smintirea sa. Pînă și sfera muzicală, cea care a determinat cele mai numeroase aprecieri în legătură cu „demonia“ (a se citi: imediatețea) trăirii estetice, poate fi îmblînzită și adusă în echilibrul structurii triadice, cu deschideri etice, dacă dublăm momentul ascultării unei anumite lucrări muzicale cu cel al trăirii în spiritul acesteia³¹.

Mai mult, înțelegerea identității drept împărtășire din relație sugerează posibilitatea unei *terapii relaționale* prin intermediul artei. Aceasta se referă nu numai la rezolvarea unor disfuncționalități legate de conștiința de sine, prin configurarea propriei identități în cadrul experienței artistice, ci s-au demonstrat și efectele benefice ale reveriei (de pildă ale reveriei ascensionale în cazul tulburărilor depresive) sau chiar ale creației artistice. Folosirea artei în scopuri terapeutice se explică și prin faptul că lumea artei ne introduce într-un alt timp, în care irealitatea și posibilitatea sînt odihnitoare și împlinitoare. Nu era o simplă formulă poetică afirmația lui Kierkegaard că într-o lume în care guvernează doar necesitatea te asfixiezi³². Omul are într-adevăr nevoie de artă pentru a respira; mai mult, arta constituie școala la care putem învăța diverse tipuri de respirație. Prin aceasta avem în vedere faptul că identitatea personală o conferă și un anumit ritm interior, o respirație proprie; or, receptarea artistică, impunînd deschiderea către alteritate, implică și capacitatea de a învăța să te acomodezi la ritmul de respirație al acelor „organisme fizico-psihice“ care sînt operele de artă. Experiența artistică nu numai că te scoate blînd din egocentrism prin asimilarea altor ritmuri, dar în același timp înfăptuiește o poetizare a memoriei proprii, realizează dorințele inconștiente, scăpînd de cenzura supraeului prin artificii protector al medierii de către operă, după cum ne învață și o singurătate care să nu fie frustrantă, ci în care să ai sentimentul intimității cu tine însuși. Ea te inițiază, prin intermediul enstazei, în miracolul stării tautologice, al odihnei în tine însuși; ea nu îndeamnă la însingurare, dar, departe de convingerile obișnuite, nici nu oferă soluția evaziunii în divertisment, cel puțin în cazul artei de valoare, ci te învață să-ți suportă singurătatea. Artă îl scoate pe individ din lume, îl inițiază în experiența reculegerii și îl închide într-o quasi-singurătate,

³¹V. George Bălan – *Mică filosofie a muzicii. Urmată de: la hotarul dintre muzică și cuvînt*, Ed. Eminescu, București, 1975.

³²Søren Kierkegaard – *Boala de moarte*, Ed. Humanitas, București, 1999, p. 89–95.

în relația ambiguă cu opera. Iar această singurătate este departe de conceptul kierkegaardian de încapsulare (dan. *Indesluttethed*), întrucât eul îmbogățit prin alteritate este susceptibil de a se deschide oricând către ceilalți.

4.5 Spiramen-ul

Identitatea-împărțire era caracterizată cu ajutorul prepoziției „întru“. Aceasta nu are numai un sens topologic, ci, după Noica, ea exprimă neodihna însăși; altfel spus, în cazul operei de artă principiul identității se traduce printr-o acțiune: „A a-oie“. Arta nu poate fi deci echivalată decât printr-un infinitiv lung, ca formă gramaticală ce cumulează trăsăturile verbului și pe cele ale substantivului, acțiunea și substratul său material, actul și substanța, devenirea și starea. Oskar Becker se întreba dacă estetica trebuie să se orienteze în principal după *aísthesis* sau după *érgon*; întrebarea este dificilă, cu atât mai mult cu cât cele două concepte sînt în cazul artei nu numai corelative, ci ajung la identitate.³³ Nedumerirea lui Becker subîntinde o dificultate fundamentală a teoriei estetice: aceasta nu știe nici măcar în ce categorie intră *obiectul* său, așa-numita „artă“, dacă ea desemnează o substanță și este deci un substantiv sau dacă se referă la o activitate și ar masca, așadar, un verb sau, în fine, dacă traduce o modalitate (ca în expresia „arta de a . . .“), fiind mai apropiată de valența adjectivală ori de cea adverbială. La limită, ne putem întreba dacă avem dreptul să înțelegem prin artă numai artele frumoase, cînd ar avea de fapt sens fie să discutăm doar despre opere de artă (substanța), fie doar despre artistic (ca adjectiv sau adverb), care ar putea caracteriza oricare activitate ajunsă la un anumit grad de desăvîrșire.

În sfîrșit, noțiunea de artă poate fi contestată și dacă plecăm de la premisa că arta este o activitate umană și că orice activitate poartă marca autorului ei. De aici decurg două consecințe: pe de o parte, ar fi superfluă sau chiar lipsită de sens materializarea viziunilor imaginate de artist și, ca atare, „arta conceptuală“ s-ar transforma dintr-o extravaganță în forma autentică a artei; pe de altă parte, o activitate ar trebui caracterizată drept artă după unicul criteriu al săvîrșirii ei de către un artist. Acest fapt ar abandona însă judecata de valoare arbitrariului „artiștilor“, aruncîndu-ne totodată în cercul vicios al definirii reciproce a artei, a operei de artă și a artistului.

În asemenea aporii cădem însă numai dacă ignorăm ambivalența funciară a fenomenului artistic, care sfidează împărțirea în categorii și-și asociază lacom și atributele de substanță (ca operă de artă), de activitate (prin iradierea sa) și de modalitate (esteticul implică dublul aspect al dezvăluirii și al ascunderii, al străluminării și al retragerii în sine). Mai mult, opera de artă nu se mulțumește nici măcar cu această „logică“ tridimensională, ci este – după cum vom vedea puțin mai departe – o tetradă. Dar cum putem exprima această situație, nu e oare depășită limba de asemenea complicații? Soluția pe care o propunem este cea a transcrierii artei printr-un infinitiv lung, rezolvînd astfel cel puțin

³³Oskar Becker – *Dasein und Dawesen. Gesammelte philosophische Aufsätze*, Günther Neske, Pfullingen, 1963, p. 27.

cumularea verbal-substantivală. În continuare ne rămîne să căutăm infinitivul lung potrivit.

Trebuie să remarcăm mai întîi că, în virtutea unicității sale, fiecare operă de artă își are în principiu propriul infinitiv lung, care acoperă o acțiune proprie, un mod aparte de a-și institui deschiderea și de a iradia. Desigur, această situație este incontestabilă *de jure*, pentru că dacă am încerca să găsim acei termeni potriviți pentru a exprima acțiunea operelor de artă în cazuri concrete, ne-am lovi de dificultăți insurmontabile datorate limitelor limbajului în fața inefabilului artei. Această blocare a particularizării la infinit, dar și interesul pentru opera de artă în genere ne obligă să ne continuăm căutarea infinitivului lung adecvat. O variantă o constituie *deschiderea*. Ea desemnează deopotrivă acțiunea, dar și locul deschis în care se poate desfășura o nouă acțiune, și anume dialogul dintre opera de artă și receptor. Accentul se pune, așadar, în acest cuvînt pe dimensiunea dinamică și pe cea topologică (locul deschiderii fiind aura). Nici suportul material al operei nu dispăre, dar nici nu rămîne, ca în majoritatea teoriilor estetice de pînă acum, o prezență reică inertă, ci este autentică *prezență*, suportul unei activități spirituale specifice. Totuși termenul ales estompează prea mult coeficientul de închidere a operei prin luminarea exclusivă a dezvoltării și a dăruirii de sine a operei.

Am putea alege atunci termenul de *rostire*, interpretat, pe urmele lui Noica, tot ca deschidere, dar și ca rostuire, punere în ordine sau, și mai adecvat, ca o citorire a unei noi ordini. Cuvîntul ales prezintă și avantajul de a se referi mai strict la elementul uman și, ca atare, de a scoate în evidență dimensiunea spirituală a artei. Pe de altă parte însă, folosirea sa în vorbirea curentă îl ratașează prea puternic de limbaj, ceea ce ar atrage după sine instituirea unui primat al artelor poetice față de celelalte, ca pînă acum la Hegel, Croce și Heidegger, ca și o orientare idealistă a concepției despre artă: ceea ce ar conta într-o operă de artă ar fi semnificația, „mesajul“ său și s-ar pierde astfel din vedere atît caracterul intuitiv al artei în favoarea unui discursiv, cît și substanțialitatea acesteia și așa-numita unitate dintre conținut și formă. Așadar, dacă termenul de deschidere era în mod unilateral topologic, cel de „rostire“ păcătuiește prin „intelectualism“ și prin uitarea „artisticului“ din artă.

După noi căutări, ne-am adus aminte de propunerea lui Leibniz de a folosi noțiunea de *pneumatique* pentru a desemna filosofia spiritului și de artificii heideggerian al construirii *Gestell*-ului și al lui *Gelassenheit* ca termeni cumulativi. Prin combinarea celor două sugestii, ținînd cont și de absența prefixului sumativ în limba română, am încercat să echivalăm complexitatea fenomenului artistic prin termenul oarecum „barbar“ de *spirație*: latinescul *spiratio* ne stă aici ca bază de referință pentru semnificația cuvîntului creat, și anume prin sururile sale de suflare (a vîntului), de respirație și de răsufare. În aceeași familie de cuvinte găsim un *spiraculum*, desemnînd o răsufătoare, deci o deschizătură prin care pătrunde aer, și un *spiramen*, folosit cu următoarele accepțiuni: 1 răsufătoare, deschizătoare prin care pătrunde aer, ca în expresiile *spiramina naris* (nările) sau *spiramina terris* (răsufători ale pămîntului); 2 suflare, suflu (*ventorum spiramina* = suflul vînturilor); 3 respirație și 4 aspirație (în sens fonetic). În sîrșit, mai există un *spiramentum*, înrudit semantic cu termenii sus-

menționați, întrucât desemnează: răsufătoare, canal, pori, deschizătură, gaură; suflare, suflu, emanație; timp de respirație, pauză făcută pentru a-și trage suflul (zăbavă). Constatăm că, spre deosebire de *spiratio*, al cărei sens aduce în prim-plan aspectul acțiunii, cu precădere *spiramen* și *spiramentum* seduc prin polisemie și mai ales prin cuprinderea unor dimensiuni greu de conciliat: cea topologică (răsufătoare, deschizătură), „substanțial“-activă (suflare, suflu) și temporală (timpul „zăbavă“ sau al unui „respiro“). Din acest motiv am preferat în cele din urmă să desemnăm prin *spirație* orice gen de relație în care intră opera de artă și să concepem *spiramen*-ul drept un „sinonim“ al operei de artă.

Spiramenul arată, mai întâi, că opera de artă este un *loc*, și anume locul unde se săvârșește o deschidere către altă lume, asemenea unei spărturi practicate în realitatea cotidiană.³⁴ Opera de artă realizează o breșă în spațiul asfixiant al realului, un fel de loc deschis (*Lichtung*) unde se poate respira liber. Arta ca fenomen este posibilă numai într-o realitate poroasă, iar corpul material al lumii respiră tocmai prin acești pori care sînt operele de artă. Conceptul de spiramen poate deschide către o estetică tactilă. Pînă acolo însă, am amintit deja că pentru Kierkegaard acest loc deschis nu este altul decît cel în care se adună posibilitățile nemanifestate; așadar, arta este o „răsufătoare“ nu numai pentru cei ce evadează din real, dar – și mai important – ea este fisura prin care posibilitățile condamnate la nerealizare se eliberează, se încarnează, fie și numai în „frageda fire“ a ficționalului. Arta este spiramen în calitatea sa de a fi punctul de comunicare între real și posibil sub forma reprezentării sau a materializării imaginarului. Ea însăși nu este posibilă decît într-un loc fizic deschis, în care să-și poată etala nestingherită aura și în care să se închege dialogul dintre operă și receptori. În absența deschiderii, dia-logicul este de negîndit, întrucît logosul unificator nu are cum să străbată (*diá*), deschiderea este cea care creează premisele comunicării, ale „identificării“ celor două relate, în virtutea apartenenței comune.

Spiramen-ul traduce însă și ideea de suflare sau de suflu. Opera de artă nu are subzistența lucrului amorf (heideggeriana *Vorhandenheit*), ci se manifestă ca o veritabilă prezență. Și aici, ca și în „suflare“ ori „suflu“, activitatea și substanța ajung să coincidă. Separarea celor două aspecte, atît în cazul răsufării, cît și în cel al operei de artă, nu se poate face decît mental, printr-o operație de abstractizare, ce ucide însă specificul fenomenelor avute în vedere. Dacă afirmăm că opera de artă se caracterizează printr-o identitate *spiramentică*, prin aceasta nu vrem să spunem altceva decît că în ea sînt indisolubile dimensiunea odihnei reice și cea a neodihnei activității, la fel și cea a modalității și aceea topologică. Avem astfel, evident, o justificare de natură *formală* a echivalenței operei de artă cu spiramenul.

Se pot găsi totuși și analogii așa-zicînd de conținut între cei doi termeni. Cea mai importantă dintre ele a fost deja menționată: arta ne învață o nouă

³⁴ Aceași idee îl obsedează pe Crainic, care însă îi dă o interpretare religioasă: după el, nostalgia cuprinsă în artă este cea a paradisului, iar experiența artistică e înțeleasă, conform etimologiei date de Dionisie pseudo-Areopagitul (*kalós* derivă din *kaléo*, a chema), drept o modalitate anagogică a apropierei de divinitate. În ce ne privește, preferăm să acordăm lumii „de dincolo“, spre care deschide arta, sensul de univers al potențialităților.

respirație. Mai mult decât atât, cum lumile operelor de artă sînt puncte de vedere esențializate asupra realității, se poate spune chiar că experiența artistică ne inițiază într-o respirație mai pură. Ideea nu este nouă, mai ales în legătură cu interpretarea poeziei. Spre exemplu, Noica observa cu surprindere: „Punînd în relief cuvintele, rima face posibilă o nouă funcțiune a acestora, care e de-a închide gîndul, de a-i da ritm și respirație. Gîndirea ține și ea de bioritmurile ființei noastre. [...] Rima închide bucla gîndului, îl ritmează, și *poezia bună te învață să respiri, la propriu și la figurat* (s. n.). Poetul poate însănătoși lumea.“³⁵ La fel, după Grimaldi receptarea artei presupune o „comuniune pasională“ între spectator și artist și o mimare interioară, ceea ce face ca sensul „cel mai puternic“ al unui poem să nu fie dat de mesaj, ci tocmai de acea dispoziție a corpului omenesc pe care o manifestă ritmul și sonoritatea.³⁶ În fine, era inevitabil ca ideea să nu-l atragă pe Măniuțiu, care o îmbracă în sibilinicul unei atmosfere macbethiene: „Actorul: o respirație pură, materială, de o indicibilă prezență, care se respiră și ne respiră. Dincolo de toate decorurile mimării tremură acest suflu de sînge“.³⁷ Lecția de respirație este valabilă totuși în orice experiență artistică, nu numai în literatură, muzică sau teatru. Fiecare operă de artă, chiar și acelea aparent statice și rupte de dimensiunea temporală, ca în artele plastice și în arhitectură, iradiază într-un mod propriu și, prin urmare, au o pulsație, o respirație aparte. Iar receptarea autentică, fidelă este condiționată de sesizarea acestei răsufări a celuilalt.

Reluăm: opera de artă este o răsufare ca *loc* unde răsufă ceva, ca „*substanță*“ („răsufare“ are și sensul de „aer expirat din plămîni“) și ca *activitate* („acțiunea de a /se/ răsufă“). Dar dublul aspect, tranzitiv și intranzitiv, al faptului de a răsufă traduce, în plus, ambivalența deschiderii și a închiderii operei și deci esteticul ca *modalitate*: tranzitivitatea reliefează deschiderea către alteritatea operei de artă sau dăruirea de sine, pe cînd intranzitivitatea exprimă închiderea și autosuficiența operei, asemănătoare autonomiei ființei vii. Intranzitiv, „a răsufă“ are nu numai sensul de a respira, ci și pe cel de a simți o ușurare după o încordare, după o emoție sau o grijă; în mod similar, creația artistică este o formă de detensionare și de defulare a artistului. Ambivalența se prelungește și asupra subiectului care răsufă: căci se poate spune deopotrivă că artistul e cel ce respiră prin operă, dar și că opera însăși, în quasi-subiectivitatea sa, răsufă prin intermediul artistului.

A răsufă mai are însă și sensul de a se opri pentru a se odihni; la fel, arta se odihnește, se oprește relativ într-o formă vizibilă sau audibilă, în configurație, ca o condiție de posibilitate a odihnirii în sine. Chiar dacă mișcarea continuă și după încheierea propriu-zisă a creației, ea se desfășoară de această dată pe alt plan, fie sub forma subtilă a iradierii sau a vrăjii operei, fie în cadrul căutării perpetue a interpretării. Creația este o *adăpostire* a viziunii în forma stabilizată tocmai pentru că verbul definitoriu pentru artă, cel de „a răsufă“, semnifică și

³⁵Constantin Noica – *Cuvînt împreună despre rostirea românească*, Ed. Eminescu, București, 1987, p. 218.

³⁶Nicolas Grimaldi – *L'art ou la feinte passion: Essai sur l'expérience esthétique*, P. U. F., Paris, 1983, p. 280.

³⁷Mihai Măniuțiu, *op. cit.*, p. 19.

faptul de a se simți la adăpost, odată scăpat din primejdie. Dar în ce primejdie se poate afla opera de artă? Se deschide aici un câmp vast al reveriilor, conform cărora și opera de artă are nevoie de artist nu numai pentru a accede la prezență, ci și pentru a se pune la adăpost de o primejdie inconceptibilă.

În fine, pe lângă toate aceste sensuri și încă altele derivate, „a răsufla“ este folosit tranzitiv, intransitiv și reflexiv ca sinonim al lui „a (se) destăinui“ și trimite, așadar, la mișcarea de deschidere către alteritate, la dezvăluirea unui secret (des-tănuire), conținutul purtat din interior în afară fiind unul personal, existențial, intim, iar nu unul neutru, codificabil fără rest în termenii informației. Rezumând, intransitivitatea și reflexivitatea verbului corespund în artă, rînd pe rînd, deschiderii către alteritate, rezervei și închiderii operei și, respectiv, autoreferențialității acesteia.

Operei de artă ca spiramei trebuie să-i corespundă experiența artistică sub forma spirației: în aceasta se împletesc *inspirația* și *expirația*, *respirația*, *conspirația* și *aspirația*. Jocul de cuvinte ascunde un joc mai adînc al identității și al raportării la alteritate. Spre exemplu, atît creația artistică poate fi concepută după modelul inspirației și al ec-spirației, cît și comunicarea în procesul receptării este o relație constituită din schimburi. Totul este să nu recădem în conceperea relației estetice după modelul relației exterioare, în care termenii sînt anteriori raportului. Dubla pulsație a asimilării, respectiv a deschiderii către celălalt (inspirația), și a eliberării eului propriu (ec-spirația), caracteristică atît pentru creația, cît și pentru receptarea de artă, configurează *respirația* artistică sau *trăirea*.

O altă latură a spirației, *conspirația*, este legată mai mult de procesul *interpretării*. Termenul apare și la Măniuțiu, care afirmă că actorul se vrăjește pe sine însuși și că indivizii ce alcătuiesc publicul sînt primiți „ca martori în conspirația lui“; altfel spus, ei participă la misterul prin care datul operei „emană din substanța agentului scenic“, întreținînd acest mister prin „complicitate“³⁸. În alt limbaj, Irina Mavrodin lega „complicitatea, colaborarea cu cititorul“ de „elipsa generalizată din literatura modernă“ și de tendința de promovare a lectorului la statutul de co-creator³⁹. Sau aceeași experiență a complicității o evocă și Nicolas Grimaldi; după el, emoția provocată de artă se datorează sentimentului confuz că „un altul ne șoptește secretul fratern al condiției noastre universale“⁴⁰. Fiecare operă le exclude pe toate celelalte în momentul experienței artistice, de parcă acestea nici n-ar mai exista, ca într-o conspirație în care complicitatea îi închide pe părtași față de restul lumii sau ca într-o trăire inițiatică din care „profanii“ sînt excluși. Dar desigur că înțelegerea operei este condiționată de atitudinea de *Gelassenheit*, în sensul de *Seinlassen*, deci de disponibilitatea de a asculta apelul operei. Trebuie mai întîi să consimți a acorda libertate operei pentru ca ea să te accepte în complot.

Solidaritatea ce stă la baza constituirii grupului de tip estetic, a publicului, are ceva din caldă intimitate a complicilor și a inițiaților și din atitudinea de defensivă față de orice prezumtivă imixtiune nedorită. Reversul închiderii față

³⁸ *Ibidem*, p. 13.

³⁹ Irina Mavrodin – *Poietică și poetică*, Ed. Univers, București, 1982, p. 43.

⁴⁰ Nicolas Grimaldi, *op. cit.*, p. 167.

de exterior îl constituie vulnerabilitatea frăgezimii interioare: conspirația este nu numai o fascinantă angajare în aventură, ci împărtășește și riscurile acesteia, atât datorită autoprosopiei, cât și pericolului implicat de nesatisfacerea imperativului existențial al *potlatch*-ului estetic.

În experiența estetică pășim cu toții pe muchia dintre existența aspirituală, în cazul în care respingem cerințele *potlatch*-ului, și pierderea simțului realului, dacă ne lăsăm confiscați de lumi imaginare și transformăm pasiunea pentru artă în viciu sau într-un paleativ pentru inadptabilitatea noastră la realitatea brută și la necesitatea inatacabilă. Ultimul caz ne este, de pildă, prezentat în nuvelistica lui Thomas Mann și atestă căderea în păcatul imediatetii, al existenței *în* artă, iar nu *întru* aceasta. Dar oare avem dreptate să condamnăm estetismul? Nu răspunde el oare cel mai bine situației complicității, ca închidere într-un secret comun? Este adevărat că a vorbi despre conspirație în artă ne atenționează în primul rând asupra existenței întru *relația* estetică, însă această relație este ea însăși de tipul *întru*, iar nu o sufocare ca în raportul de tip *în*, al incluziunii. Mai mult, a înțelege arta drept loc de refugiu în fața vieții și a celorlalți semeni trădează însuși sensul conspirației, aspectul său subversiv în raport cu realitatea. Ezitarea camusiană între *solitaire* și *solidaire* în ce privește soarta artistului traduce tocmai această ambiguitate a situației complicității, amestec subtil de singurătate și de solidaritate⁴¹. Aceasta face, de exemplu, ca publicul să poată fi considerat o specie de subiect plural-monologic și în același timp să fie angajat totuși într-o relație de comuniune între membrii săi, care se identifică între ei, chiar dacă prin medierea operei de artă, respectiv prin împărtășirea dintr-o relație comună cu aceasta. Conspirația reprezintă, așadar, o formă specială a identificării, în care are loc un joc între păstrarea identității proprii și deschiderea întru relație, între separarea individuală sau în grup de lumea non-artistică și raportarea la aceasta. Pentru că, deși în aparență trăirea artistică face abstracție de lumea exterioară, ea se separă de aceasta din urmă numai pentru a o înțelege mai bine prin intermediul unei forme esențializate a sa. Totodată, fiind conspirație, raportarea la realitatea exterioară se înfăptuiește ca subversiune față de ordinea realului și de stringența legilor sale.

Să dezvoltăm acest ultim aspect. Arta induce lumi alternative și, ca atare, subminează pretenția supunerii necondiționate la regulile lumii acesteia; în plus, în unele variante mai concrete, arta este o formă mai mult sau mai puțin mascată, mai mult sau mai puțin radicală de contestare a ordinii morale, sociale, politice, civilizatorii în general. Ideea constituie, de altfel, un loc comun al teoriilor estetice contemporane de orientare sociologică sau psihanalitică; acestea au subliniat diferitele modalități de sabotare a rosturilor încetățenite, de la protestul explicit, revoluționar și pînă la formule indirecte, de genul evaziunii în lumi utopice. Mai mult, arta reprezintă prin însăși natura ei o formă de rebeliune împotriva autorității, și anume ca tentativă de răsturnare a dictaturii modului tradițional de a vedea lucrurile, prin scoaterea din existența inautentică și prin instituirea unei așa-numite priviri adamice, a începutului de lume.

⁴¹ Albert Camus – „Jonas sau artistul la lucru“, în: *Exilul și împărăția*, Ed. pentru Literatură, București, 1968.

Sensul conspirației nu se limitează însă nici la jocul dintre identitate și alteritate, dintre solitudine și solidaritate, și nici la aspectul subversivității. În *Nouveaux Essais sur l'entendement humain*, Leibniz afirma că totul este „conspirant“, pornind de la dictonul hipocratic al lui *sympnoia pánta*⁴². Or *sympnoia* desemna acțiunea de a sufla împreună, de a con-spira, acordul sau comuniunea de voințe, ca substantiv derivat de la verbul *sympnéo*, folosit cu sensurile de „a sufla laolaltă“ (*syn + pnéo*), de a fi animat de aceleași sentimente (a se citi: de a se identifica), de a fi de acord și de a se uni în interese ori eforturi. De aceea, fie și numai etimologic, a conspira implică identificarea și colaborarea. Or, este evident că în cazul artei nu se poate ajunge la o interpretare adecvată decât printr-o colaborare între receptor și operă, cu alte cuvinte, printr-o suflare comună, printr-o con-spirare. Ea nu este însă posibilă decât dacă între cei doi există afinități elective, la fel cum strângerea laolaltă într-o conspirație se face pe baza afinităților și a comunității de vederi și de interese a participanților.

Iar dacă respirația se referă în primul rând la elementul vag al trăirii, iar conspirația acoperă trăsăturile demersului interpretativ, să nu uităm că experiența artei conține și un moment axiologic: aprecierea operelor se face în numele năzuinței spre desăvârșire, al *aspirației* individului, al dorinței sale de a da experienței estetice o finalitate anagogică, spiritual-ascensională.

* * *

A sosit în sfârșit momentul să tragem concluziile la acest capitol. Reamintim că am plecat aici de la interpretarea identității în logica obișnuită, substanțialistă, denumită de noi și atributivă, întrucât se desfășoară după schema S – P, în care predicatul este considerat atribut al subiectului. Uneori a fost folosit termenul de identitate pentru a desemna relația subiectului cu atributele sale, mai ales cu cele esențiale, chiar dacă un Sigwart sau un Mircea Florian avertizează că această interpretare este inacceptabilă, întrucât duce la o elasticizare nepermis de mare a identității. Apreciată, în orice caz, aproape în mod unanim drept concept relațional, identitatea avea un sens static și păstra ceva din indolența noțiunii de substanță, la care era raportată. Am constatat însă că în sfera artistică o astfel de identitate este adecvată cel mult teoretizării artei, dar în nici un caz creației sau receptării. În special receptarea, imaginată în varianta sa ideală, când orizontul de așteptări se reduce la minimum și se săvârșește anamorfoza, ca transfigurare simultană a individului în receptor și a lucrului în operă de artă, a pus în lumină faptul că identitatea nu este numai un concept relațional, ci și că se naște din relație. Această însușire, odată cu altele, cum ar fi faptul că reprezintă un plus ontologic absolut, un salt ontologic peste ordinea realului, apropie opera de artă de condiția darului. La rândul său, dăruirea de sine ca împărtășire se realizează după modelul formal al coapartenenței, al identității triadice sau dia-logice; în fine, logosul străbătător a mediat conceperea artei ca „răsuflare“ și deci ca spiramen.

⁴²G. W. Leibniz – *Nouveaux Essais sur l'entendement humain*, *Avant-propos*, Flammarion, Paris, [f. a.], p. 16.

Identitatea statică, dată dinainte de intrarea în relație, s-a relevat, așadar, a fi nepotrivită pentru explicarea experienței artistice; aici identitatea se desprinde din relație, este dinamică și orientată (*întru* relație), într-un cuvânt, este vectorială. Dar atunci în ce măsură mai convine logica atributivă interpretării fenomenului artistic? Separarea clară a categoriilor și punerea lor sub primatul substanței, conceperea predicăției sub forma subiect–copulă–predicat, unde subiectul este o quidditate, iar predicatul – atributul acesteia, devin problematice, întrucât nu mai pot da seamă de predicăția tipică artei, de genul „A a-oie“. Faptul că se vorbește, odată cu Platon, de trei forme de arte: cea care folosește, cea care produce și cea care imită⁴³ complică și mai mult situația, întrucât este evident că cel puțin prima dintre ele nu corespunde accepțiunii actuale a artelor frumoase, în care o activitate denumită creație artistică se încheie printr-o plăsmuire materială. Mai mult, dacă arta poietică și cea imitativă ne trimit la ideea de activitate, arta care folosește sugerează mai degrabă aspectul modalității. Chiar și în cazul așa-numitelor arte frumoase, incertitudinile abundă, odată cu paradoxul reunirii substanței și a activității; astfel, în *Adevăr și metodă* Hans-Georg Gadamer își construiește întreaga teorie estetică pe teza artei ca joc transfigurat (liniștit) în configurație (*Gestalt*). Deopotrivă imagine și joc, opera de artă este astfel nu prin juxtapunerea lor, ci prin ajungerea la o anumită coincidență a acestora; el afirmă că opera ar fi „coapartenența ambelor laturi“⁴⁴.

Din antichitate se știe că verbul este o „indicare de acțiuni“, în timp ce numele „poartă asupra celor ce exercită acțiunile“⁴⁵. De asemenea, în limbile moderne arta este, din punct de vedere gramatical, un substantiv. Ce este însă ea ontologic, din moment ce există numai în forma operelor de artă, dar în același timp identitatea acestora sfidează inerția moartă a lucrurilor, preschimbând-o, așa-zicând, într-un somn cu vise, vrăjtit și vrăjind în iradierea aurei? Dacă în timp ce un lucru obișnuit este roșu, are proprietatea roșetii, un tablou nu va fi niciodată roșu, ci va înroși, după cum o lucrare muzicală nu este alcătuită din sunete așa cum închizi diverse lucruri într-o cutie, ci este o desfășurare de sunete, o rezonanță. Logica lui „a avea“, a inherenței, caracteristică lucrurilor inanimate, îi este străină; arta o înlocuiește cu logica lui „a fi“, unde ființa este înțeleasă, la rîndul său, dinamic, ca un fel de *Geschehen*, ca *Walten* și *Wesen*. Aceasta este logica ființelor vii (*Wesen*), mai precis a vieții spiritului. Să ne amintim că, în plin secol al metafizicii esențialiste, carteziene, *Logica de la Port-Royal* arăta că există verbe ce conțin în sine atît subiectul, cît și atributul și dădea ca exemplu verbul *vivo*, ca sinonim pentru propoziția „je suis vivant“. Nume la prima vedere, arta nu este numai un „purtător de acțiuni“, ci acțiunea însăși, fără a se dispersa totuși în succesiunea de acte, ci păstrîndu-și „pămîntitatea“ (*das Erdhafte*). Ea oferă spre dezlegare conștiinței teoretice enigma coincidenței contrariilor, într-o relație care nu este de fapt obișnuit-duală, ca *Zwiefalt*, ci

⁴³Platon – *Republica*, V, 601 d, în: *Opere V*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1986.

⁴⁴Hans-Georg Gadamer – *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1975, p. 111.

⁴⁵Platon – *Sofistul*, 262 a, în: *Opere VI*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1989.

multiplă, ca intricație tetradică; mai precis, opera de artă este deopotrivă *lucru, loc, acțiune și modalitate*.

Aspectul reic nu mai necesită dezvoltări, întrucât este cel mai evident pentru simțul comun și, cu foarte rare excepții, este prins în genere în teoriile estetice. Spre deosebire însă de lucrurile obișnuite – arătau Heidegger în *Originea operei de artă* și, pe urmele lui, Dufrenne în *Fenomenologia experienței estetice* –, opera de artă nu se închide irevocabil în muțenia reității și în taina insondabilă a materialității, ci, în cazul său, „pământul“ ajunge la strălucire, iradiază. Opera este o celebrare a splendorii materiei, iar „pământitatea“ sa este de fapt o pro-punere, o aducere la suprafață (*Her-stellen*) a pământului, deci o acțiune. Odată cu aceasta, tăcerea încăpățînată a lucrului se deschide spre comunicare. Produsă de oameni, ex-punîndu-le lumea istorică (*Aufstellen der Welt*), opera de artă li se dăruiește oamenilor, chiar dacă nu se epuizează în receptare și nu se livrează nicicînd cu totul și definitiv celor ce o întîlnesc. Întîlnirea cu ea păstrează miraculosul întîmplării fericite și spontaneitatea kairotică, aducătoare de bucurie. Dacă reitatea opereii oferă contactul cu alteritatea originară a lucrului, scos din blazarea privirii obișnuite și redat prospețimii privirii primordiale, cel de-al doilea aspect al operei, acțiunea, îmblînzește agresivitatea smulgerii din cotidian în vraja insidioasă a dezvoltării dublate de învăluire. Aceasta face ca uimirea primă să fie însoțită de fascinație, în jocul atracției și al respingerii, al deschiderii întru comunicare și al retragerii în sine, al luminării și al ascunderii în întunecimea tainei.

Gîndirea noiciană distingea, într-o perspectivă quasi-mitologică, între sinele masculin și sinea feminină; primul ar fi spiritual, activ și în expansiune, cealaltă le-ar reveni lucrurilor și ar presupune o mișcare de concentrare și de închidere. Această „pereche absolută“ este prinsă în luptă: sinea se retrage din fața cunoașterii sinelui și are acea „cumințenie“ pe care Noica o găsește în *Cumințenia pământului*. Iată cum descrie el relația dintre acestea: „Fiecare cucerire a omului este asupra sinei – fie cea proprie fie cea a lucrurilor –, iar sinele solicită statornic sinea să i se dăruie. Aceasta însă se trage îndărăt, se concentrează în ea însăși, de fiecare dată“.⁴⁶ Și mai departe: „Sinele, ca expresie a conștiinței umane adîncite, vine să proiecteze lumină în întunericul sinei“, să citească în încifrarea ei, „să cucerească sinea de pretutindeni, din cer și de pe pămînt“⁴⁷. Legătura dintre artă și „perechea absolută“ nu se rezumă totuși la faptul că, „în felul ei, arta se ridică și ea către sinea lucrurilor, zugrăvindule“⁴⁸, întrucît arta nu reprezintă pur și simplu varianta mimetică a sinelui, care ar reține sinea lucrurilor fotografiîndu-le și reproducîndu-le. Arta este ea însăși un fel de androgin, o unitate a sinelui și a sinei; ea oscilează între o mișcare de înaintare, de deschidere și una de retragere în sine, asociînd *natura naturans* (= sinea, după Noica) și spiritul (= sinele). În această simbioză, sinea este convinsă să iasă din recalcitranta izolării sale solitare și să con-spire, iar expansionismul sinelui este domolit și preschimbat din cunoașterea ca luare în posesie în cunoașterea prin împărtășire.

⁴⁶Constantin Noica – *Cuvînt împreună despre rostirea românească*, ed. cit., p. 16.

⁴⁷*Ibidem*.

⁴⁸*Ibidem*, p. 18.

Dubla acțiune a dezvăluirii și a mascării relevă nu numai aspectul verbal (activitatea), ci și pe cel adverbial (modalitatea). Operele de artă sînt definite în variate contexte drept „perspective asupra lumii”⁴⁹. Faptul că în special ontologia perspectivă a lui Leibniz este aptă să dea seamă de această dimensiune nu este întîmplător: logica acestuia are la bază incluziunea realizată după schema subiect–predicat–complement, schemă elaborată de stoici și însoțind permanent, ca o erezie, cu discipoli puțini, dar încăpățînați, dogma predicăției atributive⁵⁰. Leibniz refuză să definească subiectul ca pe o esență, iar predicatul drept o calitate a acestuia, ci caracterizează subiectul prin unitatea sa, iar predicatul drept un verb ce exprimă o acțiune sau o pasiune. Logica statică, substanțialistă a atribuției este înlocuită de logica verbală a evenimentului, într-o gramatică barocă, în care predicatul este în primul rînd relație și acțiune, iar nu atribut. În genere, la Leibniz predicăția nu este o atribuire, ci predicatul este „parcursul drumului”, un act, o mișcare, o schimbare, iar nu starea celui ce călătorește. Modificarea de viziune transpare cît se poate de clar într-o scrisoare către Arnauld din iulie 1686, unde Leibniz prezintă incluziunea ca pe o conexiune directă „între mine, care sînt subiectul, și realizarea călătoriei, care este predicatul”⁵¹. Predicatul devine la el propoziția însăși, considerînd că nu poți reduce, de pildă, pe *voyage* ca verb, la *je suis voyageant*, după cum cartezianul *je pense* nu e totuna cu *je suis pensant*, deoarece el nu este un atribut constant ce desemnează o activitate, ci un predicat, ca o trecere de la o idee la alta.

Considerația că predicatul este verb și că verbul este ireductibil la juxtapunerea copulei și a atributului constituie, în interpretarea lui Deleuze, baza însăși a concepției lui Leibniz despre eveniment. Acesta din urmă a fost tratat pentru prima oară de stoici, iar după stoici de A. N. Whitehead. Stoicii afirmă că propoziția enunță despre lucru un „mod de a fi” și puneau astfel bazele unei ontologii alternative la cea aristotelică a esenței și a accidentului, substituind pe „este” prin „decurge că”, iar esența prin manieră. Dacă stoicii făceau din eveniment predicatul incorporat al subiectului propoziției și contestau logica atributivă în numele unei logici a evenimentului (în loc de „arborele este verde”, stoicii spun „arborele înverzește”), în cea de-a doua mare logică a evenimentului, cea a lui Leibniz, lumea însăși devine eveniment. Cu alte cuvinte, se consideră acum că lumea este un predicat incorporat (virtual) și, ca atare, trebuie inclusă în fiecare subiect ca un fond din care fiecare extrage manierele ce corespund punctului său de vedere. Lumea devine predicăția, iar manierele sînt predicătele particulare. În această ontologie manieristă, esența și forma sînt detronate de cuplul fond–manieră, iar esențialismul cartezian, caracteristic clasicismului, este înlocuit de perspectivism. Dacă, arată în continuare Deleuze, „clasicismul are nevoie de un atribut solid și constant pentru substanță”, „manierismul este fluid, iar spontaneitatea manierelor înlocuiește aici esențialitatea atributului”⁵².

⁴⁹De pildă, de către Martin Seel – „Zur ästhetischen Praxis der Kunst”, în: (Hg.) Wolfgang Iser – *Die Aktualität des Ästhetischen*, Wilhelm Fink, München, 1993, p. 409.

⁵⁰V. Gilles Deleuze – *Le pli. Leibniz et le baroque*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1988, p. 71 sq.

⁵¹*Apud* Deleuze, *op. cit.*, p. 71.

⁵²*Ibidem*, p. 76.

În același timp, manierismul opune clarității clasice a formei omniprezența fondului întunecat, fără de care manierele n-ar avea de unde să apară. De asemenea, cele două criterii ale substanței formulate de Descartes, simplitatea și completitudinea, sînt spulberate de Leibniz drept pseudo-logice. Astfel, el remarcă mai întîi că există numeroase noțiuni simple care nu sînt totuși substanțe și apoi critică cerința completitudinii (a faptului de a fi distinct, adică de a putea fi gîndit în sine, separat de alte lucruri) prin ideea, deja amintită, a conspirației universale (*śympnoia pánta*). În schimb, Leibniz propune criteriul metafizic al unității ființei: după el, „substanța nu este subiectul unui atribut, ci unitatea interioară unui eveniment, unitatea activă a unei schimbări”⁵³. Acest criteriu este dublat de acela logic al incluziunii predicatului în subiect, de cel fizic al unității interioare mișcării, de criteriul psihologic al unității active a schimbării și de cel epistemologic referitor la rechizitele de inseparabilitate.

Încheiem aici digresiunea asupra logicii ontologice leibniziene, chiar dacă perspectivismul său oferă sugestii utile și pentru înțelegerea altor aspecte ale fenomenului artistic. Avem în vedere aici anamorfoza (Leibniz explică variația obiectului prin schimbarea punctului de vedere al subiectului) și problema identității receptorului (în filosofia barocului, subiectul iese din punctualitatea stabilă și intră în mișcare, devine un loc, o poziție, „o linie rezultată din linii“, neexistînd un subiect definit în prealabil, ci devenind subiect doar ceea ce ajunge în punctul de vedere din care devine accesibil obiectul). Interesul principal ce a justificat această paranteză mai lungă consacrată lui Leibniz constă în dorința de a oferi un model de gîndire alternativă față de schema tradițională, aristotelică a logicii atributive. Obiectul manierist a devenit din esență eveniment și, în mod corespunzător, identitatea și-a schimbat poziția, din anterioară în posterioară relației. Dinamică, identitatea este și orientată, întrucît este dependentă de „punctul de vedere“; or, acesta este nu atît un „punct“ pur și simplu, cît polul unei direcții, capătul celălalt al relației cu obiectul. Pe scurt, relația a devenit prioritară față de relate.

Schema logicii evenimentului era rezumată de Deleuze în formula subiect–predicat–complement. În cazul artei, subiectul corespunde aspectului reic al operei, predicatul – acțiunii sale de iradiere, iar complementul – aurei. La rîndul său, aura se referă atît la dubla modalitate a dezvăluirii și a ascunderii, cît și la locul intrării în lume; căci aura nu este numai strălucire sau întunecare, ci și marginea prin care opera se învecinează cu ambientul. Se poate spune chiar că opera de artă nu este plasată într-un spațiu, ci că ea deschide un spațiu, îl instituie și îl rostuieste (*einräumt*, spunea Heidegger). Numai astfel, prin adăugarea componentei topologice a spiramen-ului (ca deschizătură) se poate împlini opera de artă ca tetradă, unde tetrada trebuie văzută nu ca însumare ori juxtapunere, nici măcar ca întrepătrundere (deci ca relație exterioară) a celor patru poli, ci ca relație interioară, ca joc al ogîndirii reciproce între lucru, loc, acțiune și modalitate.⁵⁴

⁵³ *Ibidem*, p. 75.

⁵⁴ Această tetradă se ascunde printre rîndurile consacrate de Heidegger „Sixtinei“, mai precis vitraliilor bisericii din Piacenza: „Zum «Fenstergemälde» wäre zu fragen: Was ist ein Fenster? Sein Rahmen grenzt das Offene des Durchscheinens ein, um es durch die Grenze in eine

Freigabe des Scheinens zu versammeln. Das Fenster als Einlaß des nahenden Scheinens ist Ausblick in die Ankunft. // Aber in dem einzigen Geschehnis dieses einzigen Bildes erscheint das Bild nicht nachträglich durch ein schon bestehendes Fenster, sondern das Bild selbst bildet erst dieses Fenster und ist darum auch kein bloßes Altarbild im gewohnten Sinne. Es ist Altar-Bild in einem viel tieferen Sinne. // Das Gemalte dauert auf seine Weise. Aber das Bild kommt je nur jäh in sein Scheinen, *ist* nichts anderes als die Jähe dieses Scheinens. . . // So bildet das Bild den Ort des entbergenden Bergens (der *alétheia*), als welches Entbergen das Bild west. Die Weise seines Entbergens (seiner Wahr-heit) ist das verhüllende Scheinen der Her-kunft des Gottmenschen. Die Wahrheit des Bildes ist seine Schönheit.“ (Martin Heidegger – „Die Sixtina“, in: *Denkerfahrten (1910–1976)*, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M., 1983, p. 70 sq.)

Capitolul 5

Izotopii identității

Pînă acum am extras din istoria filosofiei în general și a esteticii în particular scheme posibile de interpretare a identității operei de artă, apoi ne-am concentrat asupra desprinderii identității artei din relația sa cu receptorul, pentru a ajunge la dizolvarea operei înseși, văzute ca substanță, într-un nod de relații. Structura fenomenului descris ne obligă însă să nu pierdem din vedere nici celelalte tipuri de relații în afara receptării; mai mult, întrucît creația, teoretizarea și receptarea artei conțin structuri diferite, ireductibile ale identității, se impune postularea unui principiu al izotopiei privind identitatea în cazul artei. Astfel, diversitatea modelelor de identitate ale operei de artă este dublată de o multitudine similară la nivelul relațiilor umane cu opera, confirmînd ideea că esteticul reprezintă prin excelență un domeniu de jubilară a pluralității și a diferențelor. În cele ce urmează vom încerca să ne apropiem de această „ființă cu trei capete“ care este identitatea relației estetice și vom aproxima succesiv modul de săvîrșire a identificărilor în teoria artei, în creația artistică și în receptare.

5.1 Teoria

Teoreticianul artei, fie că este critic, dar mai ales istoric al artei, estetician ori filosof, se întîlnește cu opera de artă altfel decît artistul sau decît receptorul. Spre deosebire de artist, el se întîlnește cu obiectul gata făcut; spre deosebire și de receptor, el se raportează la operă cu detașare, ca la orice ființare reică, mînat de singurul interes al cunoașterii generalizatoare. Se va spune, poate, că ar fi fost firesc să începem expunerea izotopilor fenomenului artistic cu primul în ordine cronologică, în speță cu creația, iar nu, așa cum am procedat, cu ultimul. Am ales totuși teoretizarea artei, întrucît aici identitatea corespunde interpretării tradiționale a identității în general. Este vorba despre o identitate statică, rezultat al unei raportări exterioare, în care două sau mai multe „obiecte“ sînt considerate și comparate de către un terț (teoreticianul, subiectul cunoscător). În continuare, procesul stabilirii acestei identități se poate particulariza: istoricul de artă, de pildă, compară două reprezentări diferite în timp, una actuală,

cealaltă corespunzătoare momentului elaborării operei, pentru a conchide asupra *identității numerice* a obiectului, pe când teoreticianul propriu-zis al artei, estetician sau filosof al artei, va pune laolaltă reprezentări ale unor obiecte estetice diferite în spațiu, pentru a le subsuma prin mecanisme identificatoare (inducție, generalizare și abstractizare) unui concept comun, vizînd acum însă *identitatea de specie și de gen*. Totuși, dincolo de diferențe, toate aceste cazuri pot fi explicate prin interpretări tradiționale ale identității, așa cum este cea aristotelică din *Metafizica* și din *Organon*. Atitudinea dezinteresată a termenului uman, care nu intră în rezonanță cu obiectul, face ca identitatea să fie în această situație o relație exterioară, și anume una realizată ca *indiferență*.

5.2 Creația

Glacialitatea „contemplării“ teoretice se încălzește aici pînă la incandescență. De asemenea, dacă în primul caz obiectul era „luat în posesie“ de către subiect, închis în captivitate precum păsările-cunoștințe ale lui Platon, de data aceasta relația rămîne asimetrică, dar în sens invers: artistul devine, la limită, rob al viziunii cu care încearcă să se identifice. Apolinicul activității teoretice, raționale se șterge aici în obscuritatea germinației creatoare, ceea ce și face atît de dificil de analizat fenomenul creației. Scriitorii religioși se cufundă cu voluptate în acest caracter inexplicabil al creației, afirmînd – precum Berdiaev – că aceasta este taină și că „taina creației este taina libertății. Taina libertății este insondabilă și inexprimabilă, ea este beznă“¹. Creația în genere, nu numai cea artistică, este în concepția gînditorului rus o teurgie, o acțiune săvîrșită în comun de om și de divinitate. Chiar dacă aprecierile lui Berdiaev nu sînt în particular relevante pentru tema identității, reținem totuși că după el conștiința de sine a individului este anterioară oricărei gnoseologii, întrucît „creația ca experiență religioasă nu cunoaște împărțire dualistă între subiect și obiect“². Altfel spus, identitatea se manifestă în creație ca in-diferență între subiect și obiect, ca termeni ai relației.

Viziunea amplă, ontologică sau mai degrabă meontologică a lui Berdiaev rămîne religioasă și la Crainic, unde prezintă însă avantajul unei mai mari apropieri de nivelul concret, prin menționarea în plus a unor aspecte psihologice ale creației. Astfel, el distinge două faze ale creației, mai întîi „viziunea internă a obiectului artistic“, urmată de „*expresia externă* a viziunii sau executarea ei în materia potrivită“³. Interesul său major vizează momentul inspirației, pentru a cărui descriere invocă observații ale unor psihologi ai artei celebri în epocă, precum Henri Delacroix sau Richard Müller-Freienfels. De la ei reținem faptul că inspirația implică o formă aparte de dinamism mental care lasă impresia inconfundabilă a alterității, presupunînd emoții puternice, concentrarea atenției, fascinația și senzația de dăruire. Impresia de alteritate a „obiectului“ este accentuată, artistului i se pare că viziunea sau viziunile succesive nu-i aparțin, ci

¹Nicolai Berdiaev – *Sensul creației: încercare de îndreptățire a omului*, Ed. Humanitas, București, 1992, p. 142.

²*Ibidem*, p. 115.

³Nichifor Crainic – *Nostalgia paradisului*, Ed. Moldova, Iași, 1994, p. 140.

că îi sînt date, dăruite, că le în-spiră din afară. Inspirația apare, așadar, drept o acțiune străină, ca și cînd ar fi ceva care se petrece în artist fără el, ba chiar împotriva voinței sale. Starea inspirației se asociază cu aspecte deseori violente, cu senzația de beție, de amețeală, cu exaltarea entuziasmului, provocat de revărsarea spontană de idei și de imagini. Acestea i se impun conștiinței artistului cu o forță irepresibilă și dau senzația de impersonalitate a creației.

Numeroși esteticieni au înregistrat aceste trăsături, mai ales pe baza mărturiei artiștilor înșiși. Indiferent însă de impresia creatorilor de a fi simple instrumente folosite de un spirit obiectiv, suprapersonal, pentru a accede la prezență, este incontestabil faptul că ei nu sînt absolut pasivi în procesul creației, ci, primind în dar un germene, ei caută să se identifice cu el pentru a-l putea dezvolta și pentru a fi siguri că urmează astfel legea proprie a operei ce vrea să se nască; o asemenea identificare este, de altfel, după Hartmann și Pareyson, garanția coerenței interioare a lucrării finite. În orice caz însă, punctul de plecare al creației îl constituie o viziune, ca un fel de „intuiție“. Chiar și lucidul Hans Sedlmayr, eliberat de excesele atîtor artiști și critici de factură romantică, recunoaște: „Primul lucru care trebuie să existe pentru ca o operă de artă să poată apărea nu este ceva care se află în artist, de felul sentimentelor sale, ci ceva oarecum din afara lui, deosebit în orice caz de sentimentele sale, ceva care-i «plutește în fața ochilor», avînd un aspect obiectiv, dar încă nediferențiat (înconjurat poate de un «nor» sau de un «halou» de viziuni difuze). Desigur, acest ceva care-i flutură în fața ochilor se va fi născut dintr-o stare generală anterioară, în care *sentimentul și obiectul, interiorul și exteriorul erau încă inseparabile* (s. n.). Fără delimitarea lor, însă, lipsește însăși premisa procesului de creație artistică“.⁴ Așadar, materia primordială a creației i se impune artistului ca un fenomen obiectiv care reclamă o formă, iar această intuiție primă, chiar dacă impalpabilă și ajungînd să fie pe deplin configurată doar pe parcursul procesului de creație, constituie, după Sedlmayr, *prima materia și primum movens*. Iar creația este văzută ca un proces, ca o succesiune de acte creatoare, în care caracterul intuitiv inițial se conturează mai clar, se articulează, dar se și transformă sub influența aporturilor ulterioare. Nucleul vizual-intuitiv acționează, la rîndul său, ca un „magnet“ sau ca o „sită“ asupra acestora, determinînd alegerea anumitor materiale și procedee tehnice sau a anumitor configurații formale.

Toate acestea, ca și diversele structuri, liniare ori ramificate, ale derivării operei din viziunea inițială, sînt cunoscute. Prin ce se caracterizează totuși relația dintre artist și opera în curs de formare din perspectiva conceptului de identitate? Am putea folosi în acest scop cuplul inspirației și al expirației, ca metaforă pentru schimbul realizat între ceea ce artistul primește de la un „donator“ necunoscut și ceea ce aduce el însuși în relație; dar, pe de o parte, termenii respectivi nu surprind specificul creației, în raport de pildă cu receptarea, pe de altă parte, ei ar atrage dificultăți insurmontabile, odată cu angajarea în distincția dintre aportul conștient și cel inconștient al artistului sau dintre natural și „supranatural“, poate chiar religios, în creație. N-am ști, de pildă, dacă inconștientul

⁴Hans Sedlmayr – *Epoci și opere. Studii de istoria și teoria artei*, vol. I, Ed. Meridiane, București, 1991, p. 111 sq.

personal și cel colectiv trebuie incluse în polul identității sau, dimpotrivă, în cel al alterității sau dacă divinitatea, fie că o considerăm drept „ceea ce este mai profund în noi decât noi înșine“ sau ca pe *das Ganz andere*, trebuie luată și ea „în calcul“ în acest miracol al ivirii pe lume a noului. De aceea vom încerca să simplificăm situația, izolând în procesul creației un moment tipic acesteia, care să o individualizeze în raport cu receptarea și cu teoretizarea; apoi vom urmări aspectul identității doar în acest moment.

Odată schimbată direcția de cercetare, rezolvarea se impune firesc: creației îi este specifică *inspirația*, iar acolo unde inspirația se manifestă și în celelalte tipuri de relație, în receptare și în teoretizarea artei, ea are o valoare secundară și ilustrează mai degrabă aspectul *creativ* al acestora. Mai mult, acolo ea nu va avea niciodată violența pe care o acuză artiștii. Or, în inspirație, identitatea statică, pasivă, tipică teoretizării, lasă locul unei *identități orientate și dinamice, a identificării*; artistul nu mai constată o asemănare exterioară, ci se implică activ, se identifică sau cel puțin încearcă să devină identic cu viziunea. Chiar dacă vom considera că acel caracter intuitiv primar îi aparține artistului, este mai presus de orice îndoială faptul că în momentul inspirației asistăm la o pierdere de sine a subiectivității individuale, la o topire a unui termen în celălalt. Faptul că „celălalt“ *relatum* va fi considerat de unii drept suprauman (în sens religios) sau doar inconștient, iar de alții drept subiectivitatea lărgită a artistului, în locul celei restrânse a individului obișnuit, nu afectează cu nimic structura de *in-diferență* a acestui tip de identitate, în care diferențele se pierd datorită unificării termenilor.⁵ Iar relația nu se realizează ca o punere laolaltă, ci în varianta asimetrică a sub-ordonării: artistul iese din ordinea umanului cotidian și intră, subjugat, sub cea a legilor artei.

În acest proces, *Je est un autre*, după cum spunea Rimbaud; creația presupune „impersonalizare“ sau „depersonalizare“. Astfel, pentru Hermann Broch cunoașterea artistică necesită o „identificare completă cu obiectul“ sau cu universul, „dispariția Eului absorbit de obiect“, iar după același Rimbaud: „Este greșit să spunem: gîndesc. Ar trebui să spunem: Sînt gîndit“⁶. Însuși caracterul poetic sau temperamentul artistic constă în absența identității și în opacitatea identificării cu non-eul; după Keats, poetul „nu are eu, este totul și nu este nimic“, „nu are identitate“, pentru că „se umple la nesfîrșit de alte corpuri decât al său, de soare, de lună, de mare“⁷. Chiar dacă limbajul criticii contemporane a renunțat la folosirea conceptului de inspirație, conotat drept romantic, și a înlocuit poezia ca stare dăruită și ca actualizare a unui destin cu construirea voluntară a „aparaturii“ poetic (Valéry), se păstrează totuși ideea impersonalității în creație. Este adevărat că în ultimele decenii autorul „anonim“ este mai degrabă identificat cu demersul prin care opera se face pe sine sau cu textul

⁵Relația dintre eul biografic și eul „impersonal“, creator a fost sintetizată de Irina Mavrodin în sensul că opera este produsul unui eu „impersonal“, dar ea n-ar putea exista fără suportul unui eu „personal“, pe care nu-l exprimă totuși; eul personal reprezintă, așadar, „condiția necesară, dar nu specific determinantă în facerea operei“ (Irina Mavrodin – *Poietică și poetică*, Ed. Univers, București, 1982, p. 88).

⁶*Apud* Irina Mavrodin, *op. cit.*, p. 97, respectiv 145.

⁷*Ibidem*, p. 103.

văzut ca intertextualitate, ca dialog între texte de proveniență diferită. Și totuși, și pentru poezia modernă identitatea este definită de Irina Mavrodin drept identificare.⁸

Fie că este identificare cu „Universul“ sau cu textul-obiect, izotopul creației suprimă diferența dintre relate. Am arătat însă mai devreme că benefică nu este decât identitatea echilibrată, triadică, moderată de mediere și de păstrare a distanței, în timp ce identitatea in-diferenței pierde măsura și se apropie cel mai mult de păcatul imediatității. Urmarea firească o constituie excesul stării creatoare, caracterul paroxistic al emoțiilor și sentimentul artistului de a fi „posedat“. Blaga caracteriza identitatea absolută, lipsită de diferențe, drept o identitate a combustiei, ce topește particularitățile în incendiul universal în care A nu mai este decât A.⁹ Să ne mai mirăm atunci că în toate descrierile inspirației artistice revin obsedant metafore ale focului și ale luminii? Sedlmayr o caracterizează drept o „străfulgerare“¹⁰; după Müller-Freienfels inspirația este spontană, este „năpraznică“ și „izbucnește ca o explozie“, iar lui Berlioz „îi fulgeră în minte melodia“¹¹. Și, după Crainic, inspirația este, în numeroase cazuri, „renașterea spontană, luminoasă, sintetică, a unei mai vechi preocupări nearticulate“, momentul „când flacăra dumnezeiască aprinde focul din vatra îndelung pregătită“¹². Și, mai departe, tot el observă că „inspirația nu se poate explica decât ca fiind de ordin transcendent. Fulgerul ei nu orbește conștiința, precum soarele privit în plin nu lovește ochiul decât aparent“¹³. Asociații similare pot fi întâlnite la Emerson, care afirmase că pentru a crea este nevoie de căldură și că inspirația este „scînteia“ produsă de „mașina electrică“ a minții noastre¹⁴. Cucerit de folosirea de către Platon în *Scrisoarea a VIII-a* a unor imagini luminoase pentru inspirație, el ajunge să o prezinte ca pe o succesiune de iluminări bruște și de recăderi în întuneric. Iar exemplele pot continua.

După cum s-a văzut, în descrierea inspirației abundă imaginea fulgerului ce lovește năpraznic, a vulcanului ce erupe din adînc, a soarelui orbitor ori a scînteii; toate pot fi circumscrise arhetipului cosmologiei poetice a focului. Mergînd mai departe pe această linie, ne place să reinviem fizicalismul quasi-mitologic al presocraticilor, readus în actualitate de Bachelard, și să vedem în avatarurile pe care le cunoaște opera de artă, de la acel germene prim și pînă ajunge la teoretician, trecînd prin receptor, un fel de „drum în jos“ heraclitic. Amintim că la Heraclit „focul trăiește moartea pămîntului și aerul trăiește moartea focului, apa trăiește moartea aerului și pămîntul pe cea a apei“¹⁵. Punctul de plecare

⁸„O nouă formă de cunoaștere este totodată încercată astfel, nu prin «exprimarea» eului «personal», nu prin «reprezentarea» realului, ci printr-o «identificare» cu acesta, avînd drept rezultat construcții (opere) ce sînt tot atîtea simulacre de real, ascultînd de legea unui alt fel de mimesis.“ (*Ibidem*, p. 77)

⁹Lucian Blaga – „Experimentul și spiritul matematic“, în: *Trilogia cunoașterii. Opere 8*, Ed. Minerva, București, 1983, p. 426.

¹⁰Hans Sedlmayr, *op. cit.*, vol. I, p. 113.

¹¹Nichifor Crainic, *op. cit.*, p. 169.

¹²*Ibidem*, p. 170.

¹³*Ibidem*, p. 173.

¹⁴R. W. Emerson – „Inspiration“, în: *Works*, W. P. Nimmo, Hay & Mitchell, 1907, p. 686.

¹⁵Maximus din Tyr, *Heraclit*, B, fragm. 76, în: *Filosofia greacă pînă la Platon*, vol. I, partea a doua, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1979, p. 360.

este, evident, focul ca principiu. Oarecum la fel, arta se naște din foc, pentru ca incandescența creației să se răcească, să se solidifice și să se stabilizeze în opera de artă ca lucru fizic (elementul pământului). Dar pământul moare, spunea Heraclit, și lasă locul apei și aerului în receptare, interpretare și teoretizare; pământul „se dilată” – îl rezuma și Aristotel pe Heraclit – la fel cum opera de artă iese din muțenia și din închiderea sa reică, se deschide spre dialog, întru relația cu receptorul și începe să iradieze. În fine, receptarea implică, pe de o parte, dimensiunea trăirii, aspecte afective, participative, deci elementul apei și, pe de altă parte, procese interpretative, așadar elementul aerian. Acesta din urmă aspiră să devină exclusiv și să se purifice de orice zgură afectivă în luciditatea atitudinii teoretice.

Mecanismele identificatoare ce acționează reflexiv în momentul creației (sub forma identificării de sine cu viziunea) devin tranzitive în cazul teoretizării (identificarea operei de artă percepute actual fie cu produsul creat în alt timp, fie cu tipul ideal, abstract ce definește specia sau genul artistic). Iar trecerea de la reflexivitate la tranzitivitate, de la angajarea interioară la detașarea raportării exterioare, pretins obiective, se asociază cu liniștirea identității vectoriale a combustiei, a in-diferenței, în nepăsarea identității statice, în indiferență. Relația de identitate se preschimbă din forma monolitică a fuziunii dintre eul creator și non-eu în relația exterioară, posterioară existenței elementelor. Crainic invoca – pe filieră religioasă, ce-i drept – conceptul de sinergie ca fiind caracteristic creației. Acesta prezintă cel puțin avantajul de a evidenția caracterul activ al ambilor poli ai relației în creație, spre deosebire de teoretizare, când inițiativa îi revine doar subiectului, iar obiectul se lasă luat în posesie. În același timp însă, termenul de sinergie trece cu vederea caracterul asimetric al relației, odată cu ideea lucrării comune lăsând și impresia participării în egală măsură a relatorilor la construirea relației; or, acest lucru nu se întâmplă decât în cazul receptării.

5.3 Receptarea

Întrucât deja în precedentele două capitole am discutat pe larg trăsăturile relației de receptare, ne vom limita aici să comparăm identitatea acesteia cu cea a creației și a teoretizării. În receptare se echilibrează relația asimetrică dintre subiect și obiect din cadrul cunoașterii teoretice și cea tot asimetrică, dar în sens invers, dintre eu și non-eu din creație; atât distanțarea teoretică, în care termenii sînt rupți unul de celălalt, ca o condiție a obiectivității, cît și incandescența imediateții creatoare își găsesc aici acea justă cale de mijloc, exprimată în schema triadică, dia-logică a identității. Structura identității, văzută drept coapartenență, evită deopotrivă înghițirea obiectului de către subiect și subjugarea eului de către non-eu. Tipul relației instrumentale, fie ea în scopul stăpînirii lumii de către om sau în acela de folosire a individului ca trambulină pe care un presupus spirit obiectiv, absolut intră în lumea reală, lasă acum locul singurei relații apte să unească doi termeni, respectîndu-le în același timp libertatea. Experiența receptării artistice oferă modelul paradoxal de simultaneitate a închiderii și deschiderii, a apropierii și a rămîinerii la distanță: numai astfel se poate explica de

ce ni se spune atît că în trăirea artistică receptorul uită de sine, se cufundă în contemplare și reușește să se identifice cu personajele, însuflețindu-le, cît și că așa-numita atitudine estetică în fața lumii este una spectaculară, detașată și lucidă. Paradoxul nu mai este atît de iritant dacă încercăm să-i aplicăm „operatorul logic“ *întru*. Faptul că și opera de artă și receptorul sînt întru relație conferă identității receptării estetice un caracter *dublu orientat* și în același timp deopotrivă *static și dinamic*, fără ca acest lucru să implice însă că ea s-ar constitui ca sinteză și cu atît mai puțin ca juxtapunere între identitatea statică a teoretizării și cea dinamică a creației. Obiectivitatea teoreticianului nu se realizează decît cu prețul pierderii apropierii: „Omul de știință își pierde capacitatea de a se raporta în calitate de vecin la lume; el gîndește în concepte ale distanței, iar nu ale prieteniei; el caută priviri de ansamblu, iar nu atingerea de bună vecinătate.“¹⁶ La rîndul său, artistul pierde în momentul inspirației vecinătatea față de lucruri, de data aceasta dintr-o prea mare apropiere, prin căderea în imediatețe, ceea ce îi afectează în primul rînd propria-i existență, marcată de excese. Prezența inertă a obiectului și cea periculoasă, incandescentă a non-eului, îmbracă doar în momentul receptării forma, pe cît de securizantă pe atît de intimă, a unei „prezențe vibrante“ – pentru a prelua o formulă a aceluiași Sloterdijk¹⁷. Tot el făcea elogiul unei „cunoașteri conviviale a lucrurilor“, iar expresia poate caracteriza și receptarea artistică: dacă, pe de o parte, indiferență la taina lucrurilor, teoria le prinde în insectarul intelectului doar umbrele, dacă, pe de altă parte, creația nu este cunoaștere întrucît, în extazul ei, îi lipsește medierea, de-abia receptarea promite o „cunoaștere convivială“, în care să fie posibilă trăirea comuniunii.

Totodată abia aici alteritatea este cu adevărat relevantă și pozitivă, altfel spus îmbogățitoare, pe cînd teoria suprima alteritatea în dictatul subiectului monologic, iar creația o întîlnea într-o formă alienantă. Avem în vedere faptul că în receptare identitatea se desprinde din relație și deci termenii ajung la identitatea proprie prin intermediul întîlnirii cu alteritatea. Conferirea identității nu mai este operată nici de subiectul uman (de teoretician), nici de non-eu (legea individuală a operei în curs de formare), ci de relația însăși dintre receptor și opera de artă. Iar dobîndirea identității ambelor relate din relație nu presupune nici indiferența detașării, dar nici in-diferența combustiei, ci se manifestă ca *diferență* și *deferență*, potolind asimetria într-o veritabilă reciprocitate. Ea este sinonimă, de fapt, cu procesul de *estetogeneză*, de cîștigare a identității din relația estetică.

Meritul de a fi elaborat termenul de estetogeneză, definitoriu pentru receptarea artistică, îi revine de fapt lui Mihai Măniuțiu¹⁸. Folosirea acestei denumiri nu este accidentală, dovadă referirile frecvente ale autorului la dobîndirea identității personale a individului ori a publicului prin intermediul artei. Astfel, el sesizează jocul in-spirației și al ec-spirației în receptarea artistică atunci cînd

¹⁶Peter Sloterdijk – *Kritik der zynischen Vernunft*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1983, p. 268.

¹⁷*Ibidem*, p. 393.

¹⁸„[...] histrionismul propune redimensionarea omului prin estetogeneză“ (Mihai Măniuțiu – *Act și mimare. Eseu despre arta actorului*, Ed. Eminescu, București, 1989, p. 82).

caracterizează actul ludic drept o concomitentă „anulare și reînființare a sine-lui“ și afirmă că „scena îi dictează spectatorului două atitudini diferite (nu însă divergente) față de propria-i imagine: el e acolo, în spațiul de joc, pentru a cunoaște un Altul, care devine, miraculos, el însuși, sau e acolo spre a se cunoaște pe sine, care se preface, enigmatic, într-un altul“¹⁹. Teatrul înscenează aventura identității și a diferenței, prin faptul că „generalizează visele și particularizează visătorii“, iar actorul își exersează aici ca pe o arenă publică și cu o virtuozitate aproape sportivă „periculosul joc al pierderilor și regăsirilor propriului eu. În fiecare clipă el este identic cu sine și totodată un altul, care îl oglindește fidel pe spectator“²⁰. Și așa cum poetul nu este în clipa inspirației decît „starea de naștere a poemului“, și actorul – „fascinatorul“, cum îl numește Măniuțiu – devine în jocul scenic „starea însăși de autosesie“ a spectatorului²¹.

După cum am mai amintit, autorul este cîștigat de reorientarea propusă în teoria lui Antonin Artaud despre teatru, care cerea revenirea la teatrul ritual și la exploatarea expresivității mijloacelor non-verbale. De aceea nu poate surprinde tendința de înclinare a balanței dintre mediere și imediatețe în favoarea celei din urmă: după Măniuțiu, transa, iar nu mimarea ne indică natura originară a actului ludic. Insul cufundat în extaz este Unul indistinct, iar jocul actorului apare drept o transă elaborată, în care se realizează paradoxul de a fi în același timp și impersonal, dar și unic. Tot în numele primatului nemijlocirii, relația de împărtășire este înțeleasă mai puțin în varianta sa dia-logică și mai curînd într-o formă corporală, a euharistiei, ea însăși practică de sorginte magică: „A fi în interiorul celuilalt și a te primi pe tine însuși dinlăuntru lui, ca pe un altul, ca pe un al treilea: ce subtilă împlinire! Oferindu-se altora, actorul se împărtășește dintr-un mai mare trup al său, din al lui corp-comunitate. Dăruirile lui amintesc încă o dată virtuozitatea șamanică“.²²

Spectatorului „diurn“, brechtian, Măniuțiu i-l preferă pe cel „nocturn“, odată cu înlocuirea distanțării lucide prin identificare extatică. Aceasta face ca limbajul să se lase contaminat, nu arareori, de aspecte medical-clinice, precum în viziunea sa „dihotomică“ – schizoidă, am spune noi – asupra psihologiei actorului. După el, între histrion și el însuși se deschide în joc un spațiu clinic al identificării controlate și simulate. Măniuțiu ne propune să ne imaginăm un culoar cufundat în clar-obscur, prin care bijbiie sau pe care înaintează sigur actorul – acesta este spațiul interiorității sale. Undeva la capătul culoarului se află o ușă deschisă, prin care pătrunde lumina rece, difuză a vieții din afara scenei; pragul ei desparte actul de mimare. Inspirat este, după Măniuțiu, histrionul care nu trece niciodată acest prag și totuși îl presupune permanent, lăsîndu-se călăuzit de lumina ce vine de dincolo (de contactul cu sală). Autorul nu uită totodată să avertizeze că dacă acea ușă se închide, iar culoarul devine cu desăvîrșire obscur, mimarea actricească decade în identificație patologică. Și același limbaj clinic îl va relua cu privire la spectator. Acesta este un „pacient“ supus procesului de estetogeneză, deci inițiat în „arta remodelării de sine“, întrucît este învățat

¹⁹ *Ibidem*, p. 7, respectiv 34.

²⁰ *Ibidem*, p. 35, 50.

²¹ *Ibidem*, p. 67.

²² *Ibidem*, p. 87.

să-și asume „curajul de a visa“, ca preambul pentru „cutezanța de a faptui“²³. Spectatorul uită sau își ignoră vulnerabilitatea și se angajează într-o aventură în care, prin alteritate (fugind de sine însuși), el își descoperă adevărata identitate. Iar lui Măniuțiu nu-i scapă acest joc viclean, a cărui subtilitate amintește de analizele psihologice ale lui Kierkegaard: „Se întâmplă ca, fugind de el însuși, căutînd azil în cele indiferente și gratuite [...], insul să se simtă atras de teatru ca de un receptacol adecvat stării lui evazioniste. [...] Odată trecut însă de suprafețele acestea mișcătoare, omul se regăsește pe neașteptate, copleșit și aproape dezarmat, în miezul tramei căreia voise să îi scape. [...] Înșelătoarea eschivă îl proiectează violent în inima conflictelor sale intime. [...] Mimînd [...] mișcarea centrifugă, ce împinge spre periferie, spectacolul autentic operează, în fond, cu o forță centripetă“²⁴. De aceea asistarea la o reprezentație teatrală echivalează cu un „refugiu în centru“ și cu încercarea unei noi originări a ființei proprii.

Și chiar dacă exemplele lui Măniuțiu proveneau exclusiv din domeniul teatral, înțelegerea receptării ca estetogeneză este valabilă pentru întreaga sferă a artei. Mai ales arta contemporană a părăsit narcisismul artei pentru artă și, odată cu mișcările de avangardă, a devenit receptivă față de importanța trăirii estetice pentru configurarea sau modificarea identității personale a receptorului. Vom aduce cu titlu ilustrativ numai un exemplu luat din artele plastice. Artistul abstract american Barnett Newman, pentru care Lyotard manifestă o slăbiciune deosebită, a pictat într-o vreme tablouri de format extrem de mare, care – conform indicațiilor sale – trebuie să fie privite de aproape, tocmai pentru a nu mai putea fi prinse într-o privire de ansamblu și pentru a nu mai putea distinge o structură compozițională. Tot ce percepem sînt pete de culoare violentă. Prin aceasta se garantează inexpugnabilitatea și deci libertatea operei: „[...] tabloul trebuie să copleșească precum o revelație ce exclude orice ajutor al unei ordini formale.“²⁵ Scopul declarat al artistului este de a-i facilita spectatorului să ajungă la sentimentul propriei sale prezențe: „A început să mă preocupe ideea de a-l face pe spectator prezent: ideea că «Omul este prezent»“, mărturisirea Newman²⁶. În comentariul său, Max Imdahl arată că experimentul lui Newman îl motivează pe spectator să se reorienteze asupra propriului sine, în condițiile în care nu mai întâlnește în tablou atît o prezență comunicantă, cît o alteritate impasibilă, un fenomen insondabil, nemăsurabil și nerecuperabil. Evident, acesta este un caz aparte, întrucît înlocuiește viclenia seducției (cînd receptorul este convins să iasă în neascuns) prin brutalitatea respingerii, dar scopul rămîne același: să-l oblige pe privitor să se aplece asupra sa însuși și să-și preschimbe ochii fizici în ochi interiori. În genere însă, arta procedează mai blînd și, în loc să-l constrîngă pe receptor să-și conștientizeze propria interioritate în singurătate, îl aduce spre sine însuși în relație, într-o „cunoaștere convivală“.

²³ *Ibidem*, p. 82.

²⁴ *Ibidem*, p. 110.

²⁵ Max Imdahl – „Überlegungen zur Identität des Bildes“, în: (Hg.) Odo Marquard und Karlheinz Stierle – *Identität*, Wilhelm Fink, München, 1979, p. 210.

²⁶ *Apud* Max Imdahl, *op. cit.*, p. 211.

Capitolul 6

Artă și alteritate

Taina păstrîndu-și-o în plină zi,
Natura nu se lasă despoiată
De vălul ei, și ceea ce ea nu-și arată,
Firește revelîndu-se duhului tău,
Nu-i smulgi cu pîrghii și șuruburi niciodată.

GOETHE

Relația de identitate a fost opusă fie alterității, fie diferenței. Astfel, în dialogul platonician *Sofistul*, „altul“ (*héteron*) face pereche cu „același“ (*taúton*)¹. La fel, după Aristotel „Altul“ are sensuri opuse celor ale termenului „Același“, și anume în sensul că „Altul se zice despre lucrurile care constituie o pluralitate prin specia, materia sau definiția esenței lor“, în timp ce deosebirea este considerată o specie a alterității: „Deosebire se numesc lucrurile care, cu toate că sînt altele, au totuși oarecare identitate, nu ca număr, ci ca specie, gen sau prin analogie“.² Ideea opoziției dintre seria: Unitate–Identitate–Asemănare–Egalitate, pe de o parte, și Pluralitate–Alteritate–Neasemănare–Inegalitate, pe de altă parte, este reiterată atunci cînd Aristotel menționează mai multe accepțiuni ale Alterității și ale Neasemănării. Cea mai importantă dintre ele, în cazul altului, este aceea de a fi opusul identicului: „[...] orice lucru, în comparație cu altul, este sau identic cu el sau altul.“³ În fine, Aristotel precizează, ca și Hegel mai târziu, că dacă ceva este altul față de altceva nu datorită unui caracter propriu, ci prin simplul fapt al existenței sale, ceea ce se deosebește de un lucru este astfel „prin ceva anume“⁴.

Ulterior, dialectica relației dintre Ceva și Altul va fi dezvoltată în §§ 92–93 din *Logica* hegeliană. Spre deosebire însă de logica statică aristotelică, Hegel introduce determinația mișcării între cei doi termeni. Aceasta face din alteritate

¹Platon – *Sofistul*, 254 e, în *Opere VI*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1989.

²Aristotel – *Metafizica*, Δ, 9, 1018 a, Ed. Academiei, București, 1965.

³*Ibidem*, I, 3, 1054 a.

⁴*Ibidem*, I, 4, 1055 a.

un proces de alterare și dublează raportarea exterioară dintre Ceva și Altceva prin raportarea intrinsecă, în care Ceva este și Altceva, ca urmare a devenirii sale. Relația se pretează la subtile analize dialectice. Astfel, Ceva și Altul nu sînt termeni absoluți, ci relativi: „Altul însă nu este un lucru pe care doar să-l găsim în așa fel încît Ceva să poată fi gîndit și fără el, ci *în sine* Ceva este Altul lui însuși.”⁵ De asemenea, opușii Ceva și Altul sînt în esență identici (dovadă, faptul că ambii sînt desemnați în latină printr-un singur termen, *aliud*), iar această identitate de fond conține două aspecte: mai întîi, Altul este el însuși un Ceva în raport cu acel Ceva inițial, și anume este un alt-Ceva; la rîndul său, „primul Ceva, față de Altul deopotrivă determinat ca Ceva, este el însuși un Altul”⁶. În continuare, relația dintre Ceva și Altul dă naștere categoriilor de *finitate* și de *alterare*, menționează Hegel în observația despre infinitul rău, văzut ca simplă alternare între Ceva și Altul: „Ceva devine un altul, dar Altul este el însuși un ceva, deci devine și el un altul, și așa mai departe *la infinit*.”⁷ Interesul particular al lucrării de față ne determină însă să simplificăm problema și să eludăm aspectul alterității intrinseci, prin care Ceva este el însuși un Altul, considerat în momente temporale diferite; vom păstra, așadar, în cele ce urmează doar perspectiva relației dintre Ceva și Altul său.

În acest caz, se pune, desigur, întrebarea care este Altul operei de artă, dacă există o unică ipostază a alterității – privită atît ca termen corelativ, cît și ca tip de relație –, iar în caz că există mai multe, dacă se poate vorbi despre o variantă privilegiată? Or, este evident că în artă acel „caracter de a fi altul” – după cum definea Lalande alteritatea în celebrul său dicționar⁸ – nu poate fi unic, din moment ce alteritatea este contrariul identității, iar aceasta din urmă se manifesta în artă sub forma izotopiei ireductibile. Se cuvine, așadar, să căutăm în așa-numita experiență artistică tot atîtea ipostaze ale relației de alteritate cîtî izotopi ai identității există.

Mai întîi, identității statice, a „indiferenței” teoretice, îi corespunde o raportare aparent exterioară a alter-ului uman (cercetătorul) la identic (la opera de artă), lăsînd impresia că identitatea și alteritatea se delimitează strict, fără a intra în rezonanță. De fapt, o analiză mai atentă relevă substratul dialectic și al acestui tip de relație, în sensul că identitatea operei de artă poate fi (re)cunoscută tocmai fiindcă și alteritatea umană, subiectul, dispune de o identitate proprie (stabilirea identității temporale, numerice, a operei presupune ca *aceiași* om să fi cunoscut o operă în două momente diferite sau în două ipostaze diferite) sau operează cu un concept al identității (în cazul identității de specie sau gen, subiectul folosește *aceleași* criterii pentru a unifica operele de artă particulare sub un tip general). Cel de-al doilea tip de alteritate corespunde creației, care se desfășoară ca un dialog între alteritatea umană (artistul) și opera în curs de constituire. Procesul începe prin încercarea artistului de a-și suprima propria

⁵G. W. F. Hegel – *Enciclopedia științelor filosofice. Partea I. Logica*, Ed. Academiei, București, 1962, p. 184.

⁶*Ibidem*, p. 185.

⁷*Ibidem*.

⁸André Lalande – *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, P. U. F., Paris, ⁷1956, 39.

alteritate în raport cu opera, prin identificarea cu nucleul intuitiv, și se încheie odată cu obiectivarea sau cu scoaterea în neascuns a operei. Așadar, dacă se pleacă aici de la o pierdere a alterității în identitatea in-diferenței, a combustiei eleate, punctul terminus îl constituie în mod paradoxal tocmai preschimbarea germeului artistic într-o alteritate ireductibilă: odată prinsă în materie, opera își poate proclama propria identitate și devine suverană față de orice aport exterior, inclusiv din partea subiectivității artistului. Închisă cu hotărîre în taina ei, odată stinse ultimele pîlpîiri ale focului creației, opera se opune artistului, devine ea însăși alteritate, lăsînd impresia că și-a asimilat alteritatea individului creator numai pentru a putea accede la alteritatea proprie a quasi-subiectivității, îmbogățită față de momentul inițial.

Atît în procesul teoretizării, cît și în cel al creației, opera de artă ajunge la identitate prin intermediul alterității umane, neavînd, desigur, dreptul de a preschimba acest raport „slab“, al condiționării, într-unul „tare“, al cauzalității. Observația este valabilă în și mai mare măsură pentru cea de-a treia situație, a receptării, unde identitatea și alteritatea se împletesc indisolubil. Aici este mai evident decît oriunde faptul că termenii relației ajung, fiecare în parte, la identitatea proprie numai prin intermediul Celuilalt. Relația exterioară a teoretizării se preschimbă într-o relație autentică, în comuniune, care trebuie înțeleasă nu atît ca topire a diferențelor, cît în sensul dialogului dintre subiectivități.

Parcurgînd cu privirea toate cele trei cazuri de raportare la alteritate în experiența artistică, se poate conchide că identitatea operei trebuie explicitată în funcție de alteritatea ei și că, în ipostaza receptorului, alteritatea umană deține o poziție privilegiată. Pe de o parte, ca teoretician, alteritatea umană nu distinge în mod semnificativ specificul experienței artistice în raport cu alte forme de cunoaștere; pe de altă parte, obscuritatea condiției artistului, accentuată în arta contemporană⁹, face ca relația de identitate–alteritate dintre operă și artist să fie dificil de precizat. Inclusiv din aceste motive, receptarea ar trebui să fie privilegiată în teoriile estetice, cu atît mai mult cu cît ea oferă un model formal intermediar între celelalte două: ordinea faptică și cronologică creație–receptare–teoretizare este dublată de o ordine mai profundă a aceleiași succesiuni, la baza căreia stă legitatea dobîndirii identității din relație.

În creația artistică, alteritatea umană (artistul) se „reculege“, se retrage din existența cotidiană și se concentrează, devenind punctuală; apoi încearcă să se identifice cu ceea ce pare să-i vină din afară, cu o intensitate și o forță irepresibile. Opera de artă țîșnește de fapt tocmai din această restrîngere, din reducerea diversității la unitate, din mișcarea de regresie către centru, iar identitatea ia o formă dinamică. Procesul se încheie odată cu liniștirea apelor în opera devenită lucru și odată cu eliminarea definitivă a artistului din uniunea intimă cu opera, prin căderea lui definitivă în situația alterității receptorului. Artistul își contemplă de-acum opera ca un spectator obișnuit și chiar dacă, măcar în

⁹Stephan Schmidt-Wulffen aprecia că astăzi conceptul de creator de artă a devenit problematic („Vom Außenseiter zum Agenten“, în: [Hg.] Wolfgang Welsch – *Die Aktualität des Ästhetischen*, Wilhelm Fink, München, 1993, p. 352). La aceasta contribuie, desigur, procedeul creației colective, supralicitarea aportului inconștientului în anumite curente sau a intertextualității în altele.

momentul inițial, el are un avans de cunoaștere față de acesta din urmă, el nu va putea reitera nicicând trăirea incandescentă a identificării. Cazul artistului devenit receptor este totuși unul special; în general însă, spectatorul este exterior operei, ceea ce face ca între creație și receptare să nu existe continuitate și ca trecerea între ele să se realizeze printr-un *salt*. Dacă primul moment se încheie printr-o operă de artă, în receptare se pleacă doar de la un obiect fizic și de la o nouă subiectivitate umană, pentru ca acestea să se preschimbe în operă de artă și în receptor abia în cadrul dublei anamorfoze estetice.¹⁰ În receptare, unitatea relației se desface în triada dia-logică. Totuși se poate vorbi despre o dublă direcție a curenților identitari: mișcarea centrifugă este dublată de una centripetă. Dacă prima se referă la desprinderea celor doi termeni (receptor și operă) din relație sau la conferirea de identitate, cea de-a doua este exprimată de prepoziția „întru“ și arată că persistența trăirii estetice (enstaza) este posibilă tocmai pentru că atât opera de artă, cât și receptorul există *întru* relația lor. În fine, discontinuitatea dintre momentul receptării și cel al teoretizării nu poate fi anulată decât printr-un nou salt: de data aceasta, opera de artă s-a reificat sub forma obiectului cunoașterii, iar identitatea devine o unificare a multiplicității și a diversității obiectelor de către subiect.

Se constată că în nici una dintre formele sale izotopice identitatea nu este propriu-zis statică și, în plus, că dimensiunea sa unilateral orientată în cazurile extreme – al creației și al teoretizării – trece printr-o variantă dublu orientată în receptare. Aceasta este traversată de curenții centrifugi ai desprinderii, ai nașterii alterității, care nu e altceva decât conferire de identitate, și de curenții centripetii ai apartenenței, în care identitatea comună se realizează printr-o deschidere către celălalt și printr-o uitare de sine. Deschiderea constituie condiția identității proprii, iar uitarea de sine – premisa regresiei către o identitate mai profundă sau a accederii la o identitate îmbogățită. Pe de altă parte, închiderea – barieră defensivă și pentru operă și pentru receptor – este atât o închidere în identitatea proprie, cât și condiția pentru ca fiecare termen să i se prezinte celuilalt sub forma alterității. Receptarea estetică poate fi deci înțeleasă ca un joc al deschiderii și al închiderii, al diferenței și al identității, căci, așa cum arată Dufrenne, „obiectul estetic ne situează în planul unui *tu* și al unui *eu*, fără să ne opună unul altuia: departe ca altul să-mi fure lumea, el și-o deschide pe a sa fără să mă constrângă, iar eu mă deschid ei“¹¹.

Prin artă receptorul ajunge la identitatea personală, dar eul propriu este lărgit, amplificat pînă la dimensiunile eului profund, care actualizează în cadrul trăirii estetice inclusiv posibilități ce nu se vor realiza nicicând în existența concretă. În acest sens, Grimaldi remarca acțiunea mecanismelor identificatorii nu numai în faptul că fiecare personaj trăiește din viața spectatorului sau a citito-

¹⁰Unii consideră chiar că de fapt doar în receptare întîlnim arta autentică. Este cazul lui Franz Rosenzweig, după care arta se manifestă tot atât de puțin în artiști, în cartierele boeme ale metropolelor și în diferitele colonii de artiști din provincie, ca și în colecții și în expoziții, ci „ea devine realitate doar cînd îi educă pe oameni să devină receptori“ – reformulare a procesului de anamorfoză – „și își creează un «public permanent»“ (*Gesammelte Schriften. Bd. 2. Der Stern der Erlösung*, Martinus Nijhoff, Den Haag, ⁴1976, p. 272).

¹¹Mikel Dufrenne – *Fenomenologia experienței estetice*, vol. I, Ed. Meridiane, București, 1976, p. 182.

rului, ci și în aceea că noi înșine, ca receptori, ne simțim viața multiplicată de tot atâtea ori câte personaje sînt. Uitînd de sine în procesul scufundării în operă, de care amintește în mod repetat estetica tradițională, receptorul își trăiește, de fapt, propria originalitate și realizează imersiunea în adîncimile propriului sine.¹²

Fie că interpretăm dobîndirea identității receptorului ca pe o scoatere la suprafață de către opera de artă a reveriilor inconștiente ale individului (Măniuțiu), fie că ne limităm la a o înțelege ca pe o expansiune a eului, arta ne deschide, oricum, lumea posibilităților și instituie existența noastră reală întru posibil, într-un du-te-vino între identitate și diferență. Și chiar dacă mecanismele acestei identități se particularizează în funcție de arte, un rol considerabil îl joacă însă în toate simularea, ca deschidere spre posibilul fiecăruia. Ba chiar Grimaldi îi atribuie o importanță atît de mare, încît definește arta însăși drept o pasiune simulată (*feinte passion*). Iar intropatia, ca mecanism identificator, evident mai ales în literatură, teatru și film, deschide individul nu numai spre lumea posibilului, ci și spre colectivitate. În acest ultim sens, Măniuțiu vedea în teatru o modalitate de reintegrare neocercitivă a individului în comunitate, întrucît prin participarea la celebrarea misterului dramatic „evadez din mine, dintr-un «eu» sufocant, care strivește [...] tot ce simt a fi mai de preț în mine, adică pluralitatea mea – evadez în «noi», într-un «noi» de care mă las înconjurat tocmai pentru că nu mă închide, nu mă limitează (favorizîndu-mi, din contră, expansiunea) și care, pe deasupra, nu mă alienează, de vreme ce e doar o fericită expresie a intensificării lui «eu»¹³. Altfel spus, acel eu lărgit sînt eu însumi ca receptor și totuși, în același timp, este o alteritate în raport cu eul meu îngust, cotidian, și anume una benefică pentru sănătatea existențială.

Odată cu aceasta am menționat un aspect semnificativ al alterității în artă, și anume arta poate fi definită drept *experiență pozitivă a alterității*. Formula distinge arta atît de știință, cît și de alte activități sociale. Mai întîi, așa-numita „gîndire artistică“ este caracterizată în mod explicit de Marc Le Bot drept „experiență a alterității“; în timp ce știința reduce multiplicitatea la unitate și diversitatea la identitate, arta parcurge drumul invers și conduce la o „experiență radicală a alterității“, într-un dublu sens: ea este experiența despre celălalt ca fiind altfel, dar și cea despre mine însumi ca fiind altfel¹⁴.

Cum ajunge însă arta la o asemenea experiență radicală a alterității? Răspunsul nu se lasă mult așteptat: considerăm că arta mijlocește revenirea la o

¹²De aceea filosofi precum Wilhelm Weischedel au vorbit despre „adîncimea“ operei de artă, care este trăită de receptor „ca o scufundare în propria adîncime. [...] Uitîndu-se pe sine în această scufundare, el se derobează sinelui său din viața obișnuită, superficialității vieții sale cotidiene. El devine esențialmente el însuși [...]. Experiența esențială a operei este legată de maniera cea mai intimă cu experiența propriului sine“ (*Die Tiefe im Antlitz der Welt. Entwurf einer Metaphysik der Kunst*, Mohr, Tübingen, 1952). În artă individul coboară pînă la o profunzime pe care o resimte ca fiind „el însuși și totuși, pe de altă parte, ca nefiind el însuși“; el ajunge la acea „origine de sine de care nu dispune, dar pornind de la care el poate fi în mod esențial ceea ce îi este posibil să fie“ (*ibidem*, p. 33).

¹³Mihai Măniuțiu, *op. cit.*, p. 78 sq.

¹⁴Marc Le Bot – „Künstlerisches Denken und Erfahrung der Andersheit“, în: (Hg.) Christoph Wulf, Dietmar Kamper und Hans Ulrich Gumbrecht – *Ethik der Ästhetik*, Akademie Verlag, Berlin, 1994, p. 209.

privire adamică, legată de ceea ce vom denumi *dispozițiile fundamentale ale alterității*. Așa cum am mai arătat într-un capitol anterior, arta ne reînvață privirea adamică, în sensul că ne face să vedem din nou lumea cu ochii primului om, ne scoate din inerția privirii indiferente, blazate și a intereselor cotidiene și ne pune în fața lucrurilor așa cum sînt ele „în sine“, în frăgezimea aspectului lor originar, din primele zile ale Creației; ea ne oferă bucuria pură a descoperirii. Nu puțini sînt autorii ce pot fi invocați în sprijinul acestei teze, de la Rilke la Merleau-Ponty și pînă la Grimaldi ori Măniuțiu.¹⁵ Ultimul menționat, Mihai Măniuțiu, asociază caracterul adamic cu originalitatea (cu unicitatea și irepetabilitatea interpretării), pentru ca ulterior să înțeleagă originalitatea drept originaritate.¹⁶ De aceea actorul este un „primitiv“, iar teatrul reclamă „învingători ale simțurilor noastre“¹⁷; histrionul urmărește dezgroparea corpului arhaic de sub straturile succesive de uitare istorică ce s-au sedimentat ca o platoșă în jurul sufletului său.

Arta induce dispoziții (afective) ale alterității tocmai pentru că îl scoate pe receptor din poziția comodă a obișnuinței. Avînd o funcție de dezrădăcinare metafizică, arta seamănă cu filosofia: „Căutînd, ca și filosofia, să ne dovedească straniețatea a ceea ce ne-a devenit cel mai familiar prin folosință, arta ne dezrădăcinează“, spunea Grimaldi¹⁸. El polemizează pe larg cu cei după care arta nu ne descoperă alte lumi decît pe cele ale interiorității noastre; dimpotrivă, pentru Grimaldi experiența istorică, prin care preschimbăm un lucru într-un obiect de artă, constă în faptul că luăm distanță față de el și față de lume în general; altfel spus, simulăm că nu facem parte definitiv și irevocabil din această lume și din timpul în care am fost aruncați, ne dezbrăcăm ca de o haină veche de amintirile și de obiceiurile noastre și ne pregătăm să intrăm într-o lume nouă, atenți la neobișnuitul semnelor ce ni se arată și savurînd ameteala propriei noastre rătăcirii.¹⁹ În lumea „reală“, orice obiect ar trebui să fie pentru noi o enigmă, dar folosirea comună ne-a distras de la sentimentul acestei straniețăți. Dacă încetăm totuși să acționăm și dacă, măcar pentru un singur moment, redevenim atenți la realitatea nudă a lucrurilor, amintirea primară revine și redescoperim incomprehensibilitatea în spatele familiarității.

Arta restabilește sentimentul alterității lucrurilor, ne face atenți și receptivi, ca prime condiții ale unei *anamneze estetice*, prin care recuperăm privirea adamică. De aceea atitudinea adecvată receptării este de atenție, de ascultare încordată a apelului ce vine de la Celălalt. *Gelassenheit*, în sensul dat conceptului în opera tîrzie a lui Heidegger, este *Seinlassen*, respectare a alterității

¹⁵A se vedea, de pildă: *Scrisorile despre Cézanne* ale lui Rainer Maria Rilke (*Briefe über Cézanne*, Insel Verlag, Frankfurt a. M., 1962, p. 28 sq., 36, 40) și Maurice Merleau-Ponty – „Der Zweifel Cézannes“, în: [Hg.] Gotfried Boehm und Karlheinz Stierle – *Was ist ein Bild?*, Wilhelm Fink, München, 1994, p. 44 sq., 47, 50).

¹⁶„[...] tot ce țîșnește irepresibil din act [...] se întîmplă ca pentru prima oară în lume și dă naștere la lucruri, la semnificații care nu vor mai lua ființă în nici o altă situație particulară a aceluiași ori a altui interpret“ (Mihai Măniuțiu, *op. cit.*, p. 6).

¹⁷*Ibidem*, p. 84.

¹⁸Nicolas Grimaldi – *L'Art ou la feinte passion: Essai sur l'expérience esthétique*, P. U. F., Paris, 1983, p. 210.

¹⁹*Ibidem*, p. 286. La fel, p. 272.

și răspuns corespunzător (*Entsprechen*) dat apelului. Atenția desemnează atât facultatea psihicului caracterizată prin *orientarea* și prin concentrarea asupra unui obiect sau a unei activități, cât și *grija*, preocuparea sau atitudinea de *amabilitate* ori de bunăvoință față de cineva. Ca „orientare“, atenția trimite la caracterul vectorial al identității în receptare; în accepțiunea de „grijă“, ea se opune conceptului heideggerian de *Sorge* din *Sein und Zeit*, căci este pură celebrare a bucuriei momentului; în fine, asocierea cu „amabilitatea“ se regăsește în atenție ca *Seinlassen* și în caracterul convivial al cunoașterii ce caracterizează receptarea estetică. De asemenea, *attentio*, ca „original“ al atenției, nu trebuie confundată cu verbul *attento*, desemnând acțiunea de a încerca să surprindă, de a corupe sau chiar faptul de a ataca; *atenția* presupune încordare, dar nu are nimic din agresiunea *atentatului*, este disponibilitate, deschidere, bunăvoință și grijă în sensul griji pentru cineva (*Nachsicht*-ul heideggerian). Pe de o parte, atenția-pîndă estetică nu slujește cunoașterii ca luare în posesie, ci urmărește doar menținerea receptorului într-o stare de veghe, pentru a fi apt să răspundă la chemarea operei. Pe de altă parte, atenția estetică nu este simplă curiozitate și vîinare a noului: noul nu este căutat, ci se impune privirii adamice a receptorului estetic, iar acesta din urmă, departe de a avea insistența enervantă și îndîrjirea următorului, este prins în bucuria enstazei.

Pe bună dreptate Crainic critica definirea stării estetice drept plăcere, afirmînd că arta nu provoacă plăcere, ci, de fapt, „o stare de euforie a spiritului, al cărei nume propriu este bucuria“²⁰. Într-adevăr, termenul de „bucurie“ pare mult mai adecvat pentru a caracteriza trăirea estetică, și anume atît fiindcă implică depășirea limitelor savurării senzoriale, cît și pentru că – odată cu aceasta – nu dizolvă obiectul în simțurile receptorului, ci îi conservă alteritatea.²¹ Bucuria estetică este liberă și dezinteresată și numai o viziune subiectivistă, pragmatică și senzualistă poate s-o reducă la plăcere sau la senzația de mulțumire²². Or, un asemenea senzualism ignoră tocmai experiența alterității în artă și dispozițiile fundamentale ale alterității.

Departe de a fi o asimilare de către subiect a obiectului estetic, prin reducerea lui la o ofertă perceptivă, experiența estetică are un statut metafizic: ea mimează o repetiție a nașterii noastre. Pentru aceasta, experiența estetică trebuie să fie mai întîi „destructivă“ și să-l smulgă pe receptor din obișnuință cu ajutorul dispozițiilor fundamentale ale alterității: *uimirea*²³, *mirarea*, *atracția*, *surprinderea*,

²⁰Nichifor Crainic, *op. cit.*, p. 134. În același sens, prin Moritz Geiger estetica fenomenologică a susținut că „efectul de profunzime“ al operei de artă îl constituie nu plăcerea (*Lust*), ci fericirea (*Beglückung* – în: *Zugänge zur Ästhetik*, Der Neue Geist, Leipzig, [f. a.], p. 51).

²¹Ca atare, considerăm eronată prezentarea de către Locke a bucuriei (*joy*) drept „o plăcere pe care mintea o simte atunci cînd se gîndește la posesiunea prezentă sau viitoare, dar sigură, a unui bun, iar noi sîntem în posesiunea unui bun oarecare atunci cînd el se află în puterea noastră într-un asemenea chip încît ne putem folosi de el cînd dorim“ (John Locke – *Eseu asupra intelectului omenesc*, Ed. Științifică, București, 1961, vol. I, C. II, cap. XXI, § 7, p. 211). Bucuria estetică este suficientă pentru a infirma ideea că bucuria în genere ar fi o plăcere, și încă una resimțită de „minte“ (!), legată de vreo posesiune sau de folosirea bunului deținut.

²²Precum Herbert W. Franke în *Kybernetische Ästhetik. Phänomen Kunst*, Ernst Reinhard, 3 1979.

²³Nu întîmplător în limba germană substantivul care desemnează surpriza, uimirea sau impresia șocantă, *Befremden*, are în rădăcina sa un termen ce trimite la ideea de alteritate.

bucuria, admirația, entuziasmul și fascinația. Din punct de vedere psihologic, ele sînt manifestări afective, dar preferăm să le acordăm aici o interpretare mai largă.

Nu puțini sînt cei ce asociază trăirea estetică *uimirii*. După Diderot, condiția artei este să reprezinte lucrurile cele mai puțin surprinzătoare în modul cel mai surprinzător, astfel încît să putem vedea obiectele cele mai familiare de parcă le-am întîlni pentru prima oară. Aceeași concluzie, că arta trebuie să ne facă să ne minunăm (*émerveiller*), o împărtășesc și Grimaldi, ca și Caillois și Valéry. Ultimul caracteriza poezia prin distanța dintre limbajul literar și formele lingvistice erodate prin uzaj, în timp ce Caillois arăta că o operă de artă trebuie să uimească, dar nu să șocheze cu orice preț, ci ea trebuie să fie în același timp și adevărată, pentru a crea o impresie puternică și persistentă²⁴. Și pentru Baudelaire uimirea reprezenta una din sursele principale ale plăcerii estetice; nu va surprinde, de aceea, privilegierea de către el a bizarului ca formă a frumosului. Și alte curente decît romantismul aduc sentimentul de uimire în prim-plan; este cazul suprarealismului, care nu recunoaște artei altă funcție decît aceea de a ne surprinde: „[...] minunatul este întotdeauna frumos [...], nu există nimic altceva decît minunatul care să fie frumos“, recunoaște Breton într-unul din *Manifestele suprarealismului*. Iar un alt poet apropiat de suprarealiști, Apollinaire, accentua și el importanța resortului surprizei în artă²⁵.

Uimirea apropie arta de filosofie, doar deja Platon arătase că *mirarea* este începutul filosofiei: „[...] trăirea aceasta: mirarea, aparține în cel mai înalt grad căutătorului înțelepciunii; nu există alt început al căutării înțelepciunii decît acesta și se pare că nu este străin de genealogii acela care a spus că Iris e vâstar din *Thaúmas* («Mirarea»)“.²⁶ Într-un pasaj celebru, Aristotel este convins că „și oamenii de azi și cei din primele timpuri, cînd au început să filosofeze, au fost mînați de mirare“²⁷. Ulterior uimirea va fi ridicată la rangul de trăire supremă în cadrul cunoașterii sau de sentiment metafizic suprem, de pildă de către Goethe, pentru care: „Înfiorarea (*Schaudern*) e a omului supremă calitate. / Oricît de rar ar fi, cutremurat, / El simte-adînc cele măreț-înfricoșate!“²⁸ Aceasta reprezintă una din convingerile constante ale autorului lui *Faust*, pe care i-o împărtășește și lui Eckermann: „Stadiul cel mai înalt la care poate ajunge omul [...] este uimirea. Și dacă fenomenul primar îl uimește, poate să fie mulțumit; mai mult decît asta nu i se poate oferi și nici să zgîndărești mai departe, căutînd să dibui altceva, nu trebuie. Aceasta e limita pînă unde poate merge“.²⁹ Pe scurt, uimirea se asociază cu respectul, entuziasmul și admirația și are ca obiect un mister sau un miracol.

Ideea aristotelică a originării filosofiei în mirare a făcut carieră în istoria fi-

²⁴Roger Caillois – *Vocabulaire esthétique. Étonnement*, în: *Babel*, 1978, apud Grimaldi, *op. cit.*, p. 197.

²⁵Ambii apud Grimaldi, *op. cit.*, p. 195 sq.

²⁶Platon – *Theaitetos*, 155 d, în: *Opere VI*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1989.

²⁷Aristotel – *Metafizica*, A, 2, 982 b, Ed. Academiei, București, 1965.

²⁸J. W. Goethe – *Faust*, E. S. P. L. A., București, 1955, p. 304.

²⁹Johann Peter Eckermann – *Convorbiri cu Goethe în ultimii ani ai vieții sale*, E. L. U., București, 1965, p. 309.

losofiei, asupra ei revenind, printre alții, nume precum Hegel, Jaspers, iar la noi Blaga sau Anton Dumitriu. Hegel reia în diferite contexte observația aristotelică, punând în evidență diverse aspecte ale uimirii. În *Prelegerile de filosofie a istoriei*, uimirea, ca început al filosofiei grecești a naturii, implică raportarea la natură „ca la ceva deocamdată străin (s. n.) omului”³⁰. Iar în *Filosofia spiritului* se arată că afirmația lui Aristotel trebuie înțeleasă în sensul că intuiția sau certitudinea, și anume certitudinea nedeterminată a rațiunii subiective, constituie punctul zero al cunoașterii. În ea obiectul este încă „împovărat [...] cu forma iraționalului” și de aceea inspiră uimire și respect³¹. Dar gândirea filosofică trebuie să se ridice deasupra punctului de vedere al uimirii și să se regăsească pe sine, ca spirit, în obiect, să depășească intuiția nemijlocită și să dezvolte discursiv mișcarea în spirală prin care spiritul se obiectivează în negația sa și se recunoaște în alteritate, revenind la sine. Cel ce se limitează la momentul simțirii și al intuiției nu poate da naștere decât „misterelor”, precum în vechime oamenii „primitivi”; or, acestea sînt „producții instinctuale ale rațiunii omeneste” și au un caracter neștiințific³². Dacă în *Filosofia spiritului* misterele sînt caracterizate drept „fabulele despre mari cunoștințe astronomice și alte cunoștințe ale oamenilor primitivi”³³, în *Prelegerile de istoria filosofiei* și în *Prelegerile de filosofia religiei* ele sînt integrate în religie, ca element speculativ al acesteia. Luată în această ultimă accepțiune, este absurd să le mai înțelegem în sensul comun al misterului, drept „ceea ce e plin de taină” și rămîne incognoscibil, din moment ce misterele erau cunoscute de către inițiați. Misterele sînt păgîne (de pildă cele eleusine) sau creștine; ultimele se realizează ca gândire a Sfintei Treimi, iar această meditație supremă a fost denumită de „cei vechi” entuziasm. Termenul este înțeles aici în alt sens decît cel obișnuit, al exaltării, deoarece, în calitatea sa de „considerare pur teoretică”, misterul este simultan „supremul calm al gândirii”, dar și „cea mai înaltă activitate”³⁴.

Uimirea reprezintă pentru Hegel punctul comun al artei, al religiei și al filosofiei: ea este începutul filosofiei, dar se regăsește ca o stare specifică în misterele religioase și, în plus, este deșteptată de conștientizarea armoniei lumii și de descoperirea finalității universale. Totuși, în *Prelegerile de estetică* ale lui Hegel ea nu este menționată decît ocazional, acolo unde – după ce se amintește „zicala după care intuiția artistică în general, ca și cea religioasă, sau mai curînd ambele împreună, și chiar și cercetarea științifică au avut ca punct de plecare mirarea” – se precizează: „Omul pe care nu-l uimește nimic își petrece viața încă în stare de dobitocie și timpire. Nu-l interesează nimic și nimic nu există pentru el, fiindcă el încă nu s-a separat și liberat pe sine însuși de obiecte și de existența singulară și nemijlocită a acestora. Iar pe de altă parte, pe cine nimic nu-l mai miră, acela consideră întreaga lume exterioară ca pe ceva de el însuși prea bine cunoscut [...]”. Mirarea își face apariția numai acolo unde omul, libe-

³⁰G. W. F. Hegel – *Prelegeri de filosofie a istoriei*, Ed. Academiei, București, 1968, p. 227.

³¹Idem – *Enciclopedia științelor filosofice. Partea a III-a. Filosofia spiritului*, Ed. Academiei, București, 1966, p. 264 sq.

³²*Ibidem*, p. 129 sq.

³³*Ibidem*.

³⁴Idem – *Prelegeri de filosofie a religiei*, Ed. Academiei, București, 1969, p. 448.

rat din prima și cea mai nemijlocită legătură cu natura și de legătura cea mai directă și pur practică a dorinței, se retrage sufletește din cătușele naturii și ale propriei sale existențe singulare, căutînd și văzînd acum în lucruri ceva general, existent în sine și permanent. Abia atunci îl uimesc obiectele naturii și observă că ele sînt altceva, ceva ce, totuși, trebuie să fie pentru el, pentru om, și-n ceea ce el caută să se regăsească pe sine, gînduri, rațiune“.³⁵ Sfirșitul pasajului citat relevă în mod clar că Hegel nu agreează ideea unei alterități de sine stătătoare, pentru că, de-abia descoperit sentimentul uimirii, se și străduiește să-l elimine prin restabilirea identității. Tocmai de aceea el apreciază mirarea doar ca punct de plecare al cunoașterii. Hegel este incomodat de aspectul irațional al uimirii: aceasta exprimă o „contradicție între lucrurile naturale și spirit, contradicție în care obiectele se înfățișează pe cît de atrăgătoare pe atît de respingătoare și al cărei sentiment, *însoțind năzuința de a o înlătura* (s. n.), produce mirarea“³⁶. Observăm aici mai întîi că ambivalența atracției și a respingerii apropie mirarea, în înțelesul ei hegelian, de sentimentul complex al sublimului estetic; în al doilea rînd, precizarea că sentimentul mirării este neîndoielnic însoțit de dorința înlăturării sale prin cunoaștere pune în evidență inaderența lui Hegel la sentimentul metafizic al misterului și diferența radicală dintre concepția sa și cea a lui Blaga.

Misterul reprezintă la Blaga axa întregii sale teorii a cunoașterii și, prin intermediul censurii transcendente, și al ontologiei sale. Implicînd un act de transcendere – cu permisiunea censurii transcendente –, fără a fi vreodată luminat, misterul constituie orizontul cunoașterii luciferice și concură la configurarea specificului uman. Fascinat de timpuriu de ideea de mister, Blaga redă, pentru frumusețea expresiei, deja în *Fenomenul originar* definiția lui Schelling a misterelor drept „ferestre deschise spre absolut“ sau spre cer³⁷, pentru ca în *Gînduri* să propună el însuși o aproximare metaforică a misterului drept „un adînc și tainic amestec de înțeles și neînțeles, de bine și de rău, de dreptate și păcat“³⁸. La polul opus atitudinii raționalizante a lui Hegel, el ajunge să considere că atitudinea firească a omului în fața unui mister este aceea de a-l adînci și propune „principiul conservării enigmelor“³⁹, denumit ulterior „principiul conservării misterelor“. Tentativei misterelor de a se apăra cu ajutorul censurii Marelui Anonim, individul blagian îi răspunde printr-o – așa-zicînd – complicitate sau disponibilitate de a conspira cu necunoscutul. Desigur, minus-cunoașterea intelectului ecstateric, care procedează în sensul augmentării „corolei de minuni a lumii“, nu elimină cu totul cunoașterea luminătoare (plus-cunoașterea), dar nici aceasta nu va clarifica definitiv și în mod absolut misterul. Prin urmare, „subiectul cognitiv n-ar ieși de fapt niciodată din ocolul misterului. Toate acestea și procesele cognitive se reduc la operații cu mistere“⁴⁰. Și mai departe:

³⁵Idem – *Prelegeri de estetică*, I, Ed. Academiei, București, 1966, p. 323.

³⁶*Ibidem*.

³⁷Lucian Blaga – „Fenomenul originar“, în: *Eseuri. Opere 7*, Ed. Minerva, București, 1980, p. 226.

³⁸Idem – *Încercări filosofice*, Ed. Facla, Timișoara, 1977, p. 265.

³⁹Idem – „Pietre pentru templul meu“, în: *Opere 7. Eseuri*, Ed. Minerva, București, 1980, p. 71.

⁴⁰Idem – *Eonul dogmatic*, în: *Trilogia cunoașterii. Opere 8*, Ed. Minerva, București, 1983,

„Prin unele operații, cele ale intelectului enstatic, misterele s-ar împuțina și s-ar atenua, fără a dispărea vreodată complet, prin alte operații (ale intelectului esc-tatic), misterele, sau cel puțin unele dintre ele, s-ar potența. Obiectul cunoașterii înțelegătoare e misterul. Problema cunoașterii înțelegătoare e sau reducerea sau potențarea «misterului»“.⁴¹ Din această perspectivă, uimirea, ca reacție umană la mister, nu va mai fi doar punctul de plecare al cunoașterii filosofice, ci o va însoți permanent.

Aceeași idee o preocupă pe Ute Guzzoni. Ea critică ideea admisă în mod cu-rent că uimirea ar fi doar o stare pasageră a cunoașterii și că filosofia și știința se caracterizează tocmai prin „strădania de a înlătura ceea ce stîrnește uimi-rea“⁴². Filosofia înlătură alteritatea prin întemeierea unui cadru argumentativ, adică printr-o integrare a uimitorului într-o ordine identică, prin care acesta își pierde non-identitatea și caracterul încă necunoscut (*Nicht-Identität*, respectiv *Nicht-Identifiziertheit*)⁴³. Autoarea apără însă non-identitatea, și cum aceasta „semnifică un caracter uimitor“, ea propune ca filosofia să le lase obiectelor al-teritatea și, în loc să le dizolve în schemele identificatoare ale subiectului, să intre în dialog cu ele ca obiecte străine⁴⁴. Numai astfel li se poate atribui lucruri o identitate care să nu fie constrîngătoare. Ca „argument al autorității“, autoarea amintește pasajul consacrat de Heidegger uimirii în *Was ist das – die Philosophie?*, unde *Erstaunen* era caracterizată drept starea în care individul se retrage din fața ființei ființării și este totodată atras irezistibil de aceasta, astfel încît ea îi permite să se deschidă către ființa ființării și, ca atare, către meditația filosofică.⁴⁵

Dacă uimirea în general presupune atît la Heidegger, cît și la Hegel o dublă mișcare de atracție și de respingere, în plan estetic ea readuce în discuție pro-blema sublimului. Ne place să considerăm simptomatică reabilitarea catego-riei estetice a sublimului în ultimele decenii, după ce ea fusese compromisă de grandilocvența romantică; de asemenea, nu ni se pare întîmplătoare nici concomitența acestui fenomen cu proliferarea filosofilor non-identității. Exem-ple pentru intervenirea unei schimbări în atitudinea față de sublim le oferă mai întîi un eseu al lui Wilhelm Weischedel publicat în 1967 și intitulat programatic *Reabilitarea sublimului*, urmat de noua interpretare dată de Jean-François Lyotard analiticii kantiene a sublimului⁴⁶.

p. 275.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Ute Guzzoni – *Identität oder nicht. Zur Kritischen Theorie der Ontologie*, Karl Alber, Freiburg, München, 1981, p. 259.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 260.

⁴⁵ Reproducem în continuare acest fragment: „Im *Erstaunen* halten wir an uns [...]. Wir treten gleichsam zurück vor dem Seienden – davor, daß es ist und so und nicht anders ist. Auch erschöpft sich das *Erstaunen* nicht in diesem Zurücktreten vor dem Sein des Seienden, sondern es ist, als dieses Zurücktreten und Ansiehalten, zugleich hingerissen zu dem und gleichsam gefesselt durch das, wovor es zurücktritt. So ist das *Erstaunen* die Dis-position, in der und für die das Sein des Seienden sich öffnet. Das *Erstaunen* ist die Stimmung, innerhalb derer den griechischen Philosophen das Entsprechen zum Sein des Seienden gewährt war.“ (Martin Heidegger – *Was ist das – die Philosophie?*, Günther Neske, Pfullingen, 1956, p. 40)

⁴⁶ Wilhelm Weischedel – „Rehabilitation des Erhabenen“, în: *Philosophische Grenzgänge*.

Weischedel constată prăbușirea ideii de sublim în epoca noastră și o pune pe seama transformării concepției despre noi înșine și a pierderii dimensiunii supra-sensibile. Aceasta din urmă reprezintă totuși doar unul din cele două momente ale sublimului, celălalt fiind negativul. (La Burke, Kant și Schiller obiectul considerat sublim deștepta spaima și groaza.) Iar aspectul negativ nu numai că a rămas neatins astăzi, ci a trecut chiar în prim-plan, sub forma conștiinței finitudinii și a nimicniciei – cu alte cuvinte, autonomizarea momentului negativității în cadrul sublimului a dus la izbucnirea nihilismului. Atitudinea autorului vizează, desigur, suprimarea maleficului nihilist prin accentuarea laturii pozitive a Nimicului și redescoperirea astfel a sentimentului sublimului. Ceea ce Weischedel întrezărea doar ca posibilitate – revenirea la sublim –, Lyotard vede deja realizat în arta contemporană; el leagă sublimul de tentativa paradoxală a reprezentării non-reprezentabilului în pictura abstractă, de pildă la Barnett Newman⁴⁷.

Încă de la primele sale teoretizări sublimul a fost asociat cu dispozițiile alterității: el duce la extaz (iar *ék-stasis* este deja etimologic o dis-poziție) și face să se nască în noi o stare *admirabilă* (*admiration* la Boileau), de uimire (*thaumásion* în *Peri hýpsous*), de *entuziasm* sau chiar de *fascinație*⁴⁸. Fără a intenționa să dezvoltăm o fenomenologie a acestor dispoziții fundamentale ale alterității, în continuare le vom trece pe scurt în revistă, și anume mai ales sub aspectul relației lor cu alteritatea. Despre mirare și despre uimire – ca formă intensificată a celei dintîi – a fost deja vorba. Ele denumesc starea declanșată brusc de întâlnirea cu alteritatea, iar în pofida etimologiei⁴⁹, instituirea lor spontană are ceva din grația fericită a kairosului. Obiectul mirării este o minune sau un miracol, deci ceva neașteptat, singular, iar mirarea este o stare pozitivă, ba chiar – după Arșavir Acterian – „Abc-ul beatitudinii”⁵⁰. Acterian se referă aici la o mirare moderată, care își pierde intensitatea momentană, caracterul de experiență extatică, pentru a cîștiga în durată, ducînd abia astfel la o cunoaștere extatică veritabilă. Mirarea este asociată de el raționalității, ca „licăr de luciditate, cînd înmărmuritoare, cînd iluminatorie”, dar poate fi prelungită și generalizată (ca atunci cînd înțelegem că totul poate fi considerat prilej de mirare), ceea ce ar duce la o experiență cu totul specială, după unii quasi-religioasă.⁵¹

Vorgänge und Essays, W. Kohlhammer, Stuttgart, Berlin u. a., 1967, p. 99–110; Jean-François Lyotard – *Die Analytik des Erhabenen (Kant-Lektionen; Kritik der Urteilskraft, §§ 23–29)*, Wilhelm Fink, München, 1993 (titlu fr. : *Leçons sur l'analytique du sublime*).

⁴⁷Jean-François Lyotard – *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Éditions Galilée, Paris, 1988.

⁴⁸V. și Titus Mocanu – *Despre sublim. Aspirația către sublim și spiritul epocii contemporane*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1970, p. 57.

⁴⁹De altfel, termenul francez pentru „uimire” – *étonnement* – derivă din latinescul *extonare*, care denotă faptul de a fi lovit (ca) de fulger, de a fi cuprins de o emoție vie în fața a ceva surprinzător, extraordinar.

⁵⁰Arșavir Acterian – „Cîteva considerații despre miracole, mister și minune”, în: „Contemporanul”, 27 iulie 1995.

⁵¹Iată cum descrie Acterian această situație: „Cînd am spus: toate sînt minuni, am pornit de la o capacitate de mirare nelimitată, prin care toate lucrurile, chiar și cele banale, se transmută în miracole, se transfigurează. Într-o astfel de viziune, toate sînt egale: clipele, lucrurile, stări fizice, stări sufletești, spiritul în mișcare ca și în mișcare, ordinea ca și dezordinea, dragostea

Or, arta modernă ne oferă cel puțin un asemenea exemplu al mirării atotcuprinzătoare, prin acele *objets trouvés* ale lui Marcel Duchamp. Expunerea de către el drept obiecte estetice a unor lucruri obișnuite, dar scoase din contextul folosirii lor cotidiene, a contribuit la răsturnarea prejudecății după care numai anumite lucruri sînt demne de a fi ridicate la statutul de artă, considerînd, ca și omul lui Ackerian, că „toate sînt egale“. Arta ne smulge în acest fel din obișnuințe și ne recuperează privirea sensibilă la alteritatea lucrurilor în genere. Denumită de noi adamică, ea ar putea fi caracterizată la fel de bine drept magică; nu întîmplător arta lui Duchamp a fost interpretată tocmai ca o repunere în drepturi a obiectului de tip magic, totemic.⁵² Alteritatea slabă, asimilabilă, a situării-opozitive sub forma obiectului (*Gegenstand*) lasă astfel locul alterității ireductibile a situării-opozitive de genul unui *magisches Gegenüber*. Observația este valabilă și pentru alți artiști, cum ar fi Josef Albers, ale cărui desene, cu frecvențele lor schimbări de perspectivă și cu diferitele senzații spațiale pe care le provoacă, înfățișează ființări naturale de tip magic-demonic, întrucît aici ceva pare să fie viu și să se miște de la sine, fără a putea totuși cunoaște legea acestei vieți.

La o alteritate magică trimit însă nu numai mirarea și uimirea, ci și *fascinația* și *entuziasmul*. Mai întîi mirarea ține, în interpretarea dată de Rudolf Otto sacralului, de momentul *mirum* sau *mirabile* al lui *das Ganz Andere*; el presupune momentul *mysterium* minus aspectul *tremendum*. Corespondentul natural psihologic al lui *mirum* este starea de *stupor*, semnificînd „o uimire care te înmărmurește, starea celui ce «rămîne cu gura căscată», *uluiala* (*Befremden*) absolută“⁵³. La origine, mirarea aparține exclusiv de domeniul numinosului, de unde trece într-o formă estompată – ca surpriză – în alte domenii. Adevăratul *mirum* este totuși misteriosul religios sau „«cel cu totul altul» [*das «Ganz Andere»*] (*thâteron, anyad, alienum*), este Străinul și Uimitorul (*das Fremde und Befremdende*), este ceea ce se află absolut în afara domeniului lucrurilor obișnuite, inteligibile și, deci, «familiare»“; prin aceasta el provoacă „o uimire care ne înmărmurește“⁵⁴.

Împreună cu momentele *fascinans* și *augustum*, *mirum* dă naștere la Otto aspectului *admirandum*. În admirație aspectul pozitiv, de elevație sufletească, prezent uneori și în cazul mirării, devine explicit; admirația presupune o alteritate superioară, de pildă sub forma modelului demn de a fi urmat (în viață) sau imitat (în artă). Dacă admirația rămîne încă sub control rațional, odată tulburată, în ipostaza fascinației, împărtășește ambivalența vrăjii și a farmecului.

ca și ura, credința, nădejdea, disperarea. Mirarea noastră se apleacă peste toate, fără vreo diferențiere sau categorisire sub acest unghi. Asta nu înseamnă neapărat panteism.“ (*Ibidem*)

⁵²După Werner Haftmann, în gestul lui Duchamp „cu care a izolat un lucru oarecare ales și l-a expus într-un mediu străin lui drept ceea ce este străin, drept ceea ce este prezent în mod accidental, a cărui prezență cea mai reală îi conferea tocmai valoarea cea mai ireală, *magia* și demnitatea feteșului“, se definește experiența modernă despre lucru drept „experiența prezenței opozitive magice“ (*die Erfahrung des magischen Gegenüber*, apud Hans Sedlmayr – *Die Revolution der modernen Kunst*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1955, p. 111).

⁵³Rudolf Otto – *Sacral: despre elementul irațional din ideea divinului și despre relația lui cu raționalul*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1992, p. 36.

⁵⁴*Ibidem*, p. 36 sq.

„Aura minunii“, de care vorbea Arșavir Aterian, își preschimbă strălucirea într-o iradiere ambiguă, „vrăjită“, în care farmecul poate acționa, ca și strămoșul său *pharmakon*, fie vindecător, fie malefic. Apolinicul admirației este întregit de dionisiacul fascinației. Iar fascinația a fost asociată de același Rudolf Otto cu senzațiile de beție, de amețeală și încântare, cu exuberanța și cu exaltarea: *fascinans*-ul este „ceea ce este tulburător [...], ceea ce este îmbătător, încântător, ciudat de fermecător, ceea ce ajunge, adesea, să se intensifice până la delir și beție“⁵⁵. Or, și arta conține un moment al fascinației; de aceea ea poate să descinde, dar și să deoache (*fascinare*), ea te prinde în vraja sa la fel de strâns ca într-un mănunchi de nuiele (*fascina*), înfășurat (*fasciatum*) și imobilizat.

Împreună cu groaza, spaima, plăcerea, tristețea și dorința, admirația dă naștere „pasiunii entuziaste“, o altă dispoziție estetică a alterității, despre care John Dennis remarcă în *Bazele criticii poeziei* din 1704: „[...] admirația și groaza (*terror*) conferă poeziei principala ei măreție și acestea sînt pasiunile entuziaste de căpetenie“.⁵⁶ Însemnînd la origine inspirația divină sau faptul de a fi posedat de divinitate, *entuziasmul* va păstra pînă tîrziu conotația *hybris*-ului fanatic. Astfel se explică, de pildă, reticența lui Philalèthe din *Nouveaux Essais* ale lui Leibniz la adresa entuziasmului, considerat o trăsătură a dogmaticilor și „un nume dat în lipsă de altceva mai bun de cei ce-și imaginează că o revelație imediată este posibilă“⁵⁷. Interlocutorul acestuia, Théophile, încearcă să salveze termenul, reamintind tocmai semnificația sa inițială, faptul că există o divinitate în noi (*Est deus in nobis*). Tot el însă justifică și decăderea noțiunii pînă la o folosire peiorativă: cum oamenii au început să-și considere propriile pasiuni și fantezii drept ceva divin, entuziasmul a început să semnifice o dereglare a spiritului atribuită unei presupuse divinități existente în ei⁵⁸.

Două secole mai tîrziu, entuziasmul își va pierde complet reminiscențele religioase și, odată cu aceasta, își va redobîndi semnificația pozitivă. De pildă, pentru un raționalist precum Vianu, entuziasmul nu mai constituie apanajul misticilor, al vizionarilor și al fanaticilor, ci – legat de uimire, de bucurie și de iubire – este o condiție subiectivă a creării și a receptării de valori, ca și a trăirii plenitudinii vieții. Datorită entuziasmului, „lucruri pe care abia dacă le-am fi observat altădată se umplu de o frumusețe nețărnută, de o tainică și seducătoare lumină lăuntrică“⁵⁹, într-un fel de magic proces de anamorfoză, în care – parafrazîndu-l pe Noica – peștii ar deveni păsări, tîrtoarele, zburătoare și fiii pămîntului, ființe cosmice.

Este evident aspectul *benefic* al alterității în toate dispozițiile afective menționate. Din această perspectivă, experiența dia-logică pe care o consemnează trăirea estetică nu numai că nu se confundă cu conceptul, în vogă odinioară, al alienării, ci constituie chiar opusul acestuia. Teoria alienării pleacă, după cum

⁵⁵ *Ibidem*, p. 46.

⁵⁶ *Apud* Ion Ianoși – *Sublimul în estetică*, Ed. Meridiane, București, 1983, p. 79.

⁵⁷ Leibniz – *Nouveaux Essais sur l'entendement humain*, IV, 19, § 1, Flammarion, Paris, [f. a.], p. 453.

⁵⁸ *Ibidem*, § 16.

⁵⁹ Tudor Vianu – „Despre entuziasm“, în: *Studii de filosofie culturală*, Ed. Eminescu, București, 1982, p. 453.

se știe, de la analiza hegeliană a raportului dintre stăpîn și slugă din *Fenomenologia spiritului* și de la pasajul din *Manuscrisele economico-filosofice din 1844* ale lui Marx în care acesta apreciază că produsul muncii, ca muncă încorporată într-un obiect, se opune muncii și producătorului drept „ceva străin, ce o forță independentă de producător”⁶⁰. În cele ce urmează ne vom opri numai asupra lucrării ultim-menționate, întrucît radicalitatea exprimării accentuează contrastul față de experiența artistică. Muncitorul – afirmă Marx – se raportează la produsul muncii sale ca la un obiect străin, ceea ce face ca realitatea exterioară să-i devină „lumea străină, obiectuală, pe care el o creează împotriva lui însuși”⁶¹. Producerea alterității sărăcește și subjugă, obiectivarea este o „privare de către obiect și robire de către el”, în procesul autoînstrăinării (*Entäußerung*), iar autoînstrăinarea muncitorului în produsul său denotă „nu numai că munca sa devine un obiect, capătă o existență *exterioară*, ci și că ea există *în afara lui*, independent de el, ca ceva ce-i este străin, și devine o forță de sine stătătoare care i se opune; că viața pe care el a transmis-o obiectului i se opune ca ceva ostil și străin”⁶². Așadar, în cadrul obiectivării, ca activitate de realizare a unor produse de către muncitor, se distinge înstrăinarea; ea cunoaște două aspecte, după cum se raportează la produsele muncii ori la însuși actul producției. În primul caz, autoînstrăinarea implică încă un termen, și anume pe acel „alt om, străin lui [muncitorului], ostil, dispunînd de putere și independent de el”, care își însușește produsul muncii sale și face astfel din muncă „o activitate pusă în slujba unui alt om, aflată sub dominația lui, supusă constrîngerii și jugului lui”⁶³. Prezența acestei alterități umane negative, pe care Marx nu ostenește s-o prezinte drept „ostilă” și înrobitoare, conferă și muncii producătorului un alt caracter, consacra autoînstrăinarea muncii: „[...] munca îi este exterioară muncitorului, adică nu ține de esența sa, de aceea el nu se afirmă, ci se neagă în munca sa, nu se simte mulțumit, ci nefericit, nu-și desfășoară liber energia fizică și spirituală, ci își mortifică trupul și-și distruge spiritul”⁶⁴. Munca devine forțată, nu mai satisface o necesitate interioară, ci doar trebuințe exterioare.

Ceea ce ne interesează aici, dincolo de relevanța sociologică sau de implicațiile filosofice, economice ori social-politice ale analizei lui Marx, este configurarea unui tablou paradigmatic al alterității negative, în care raportul dintre termeni, prost pus, deformează identitatea ambelor relate: nu numai muncitorul are de suferit în urma acestui fapt, sub forma autoînstrăinării, dar nici „non-muncitorul” – cel ce-și însușește produsul muncii altuia – nu accede la o identitate autentică, împlinitoare, ci cunoaște o stare de alienare.⁶⁵ Întrebarea este dacă avem voie

⁶⁰Karl Marx – *Manuscrise economico-filosofice din 1844*, în: Karl Marx, Friedrich Engels – *Scrieri din tinerețe*, Ed. Politică, București, 1968, p. 550.

⁶¹*Ibidem*, p. 551.

⁶²*Ibidem*.

⁶³*Ibidem*, p. 558.

⁶⁴*Ibidem*, p. 553.

⁶⁵Concluziile capitolului sînt clare în această privință: „În primul rînd, trebuie să remarcăm că tot ce apare la muncitor ca *activitate de autoînstrăinare, de înstrăinare* apare la non-muncitor ca *stare de alienare, de înstrăinare*. În al doilea rînd, *atitudinea reală, practică* a muncitorului în procesul de producție și atitudinea lui (ca stare sufletească) față de produs apare la non-muncitorul din fața lui ca *atitudine teoretică*.” (*Ibidem*, p. 561)

să vorbim și în artă de o asemenea proastă punere a identității relatorilor. Baza de comparație ni se oferă de la sine: creația artistică este ea însăși o formă de obiectivare, corespunzătoare „atitudinii reale, practice a muncitorului în procesul de producție“, în timp ce receptarea corespunde – desigur, între anumite limite, ce nu pot fi forțate – atitudinii „teoretice“ a non-muncitorului. Și totuși este la fel de absurd să afirmăm că artistul sărăcește prin creație (cum este cazul muncitorului după Marx), ca și a susține că receptorul estetic se alienează prin contactul cu opere de artă. Dacă – acceptând cu titlu metodologic premiile lui Marx – considerăm că activitatea de producție sporește lumea străină și ostilă muncitorului, este cel puțin tot atât de adevărat că alteritatea ireducibilă pe care o reprezintă lumea operelor de artă nu are nimic din dușmănia rezultatelor muncii înstrăinate. Iar dacă impersonalizarea în procesul creației artistice ar putea fi asimilată alienării, aceasta este, în orice caz, o alienare norocoasă⁶⁶, căci esențialmente arta pune în evidență fața bună a Celuilalt, ipostaza îmbogățitoare, iar nu traumatizantă a alterității.

Așadar, departe de a fi irrelevant sau secundar pentru teoria artei și pentru estetică, conceptul de alteritate poate lumina aspecte semnificative ale experienței artistice. Iar faptul nu a rămas neobservat de către teoreticieni, chiar dacă tinde să rămână deocamdată obiectul unor preocupări oarecum marginale și excentrice, atestate de studii precum cele ale lui Milan Damnjanović⁶⁷. El propune nici mai mult nici mai puțin decât abordarea problemelor artei din perspectiva unei heteroontologii și a unei heterologii.

Heteroontologia este teoria despre ființa Celuilalt (*tò héteron*) și poate fi elaborată, în viziunea autorului, plecând de la dialogurile târzii platonice (*Parmenide*, *Sofistul*) și de la Aristotel (mai ales din *Metafizica* și din *Etica nicomahică*), pentru a fi dezvoltată propriu-zis în epoca modernă de către Hegel (*Știința logică*) și în gândirea radical istorică posthegeliană (Marx, Bloch, Adorno). Platon introduce alteritatea ca temă centrală în *Sofistul*, dar cum metafizica platonicească nu oferă, din perspectivă formală, posibilitatea de legitimare a noului, ea se înscrie – după Damnjanović – pe linia filosofiei identității absolute, în care Celuilalt nu i se recunoaște o existență de sine stătătoare. Observația este valabilă, după el, și în cazul lui Aristotel, care, prin teoria din *Etica nicomahică* despre „domeniul lucrurilor ce pot fi altfel decât sînt“⁶⁸, vine pe aceeași linie cu teza platonicească despre neființă ca ființă a Celuilalt. Aristotel acceptă faptul că posibilitatea nașterii a ceva nou este legată esențial de activitatea „creatoare“ a omului, însă aceasta este înțeleasă, ca în toată filosofia greacă, nu ca producere a ceva fundamental nou, ci ca prelucrare a unei materii date: activitatea poetică este o trecere de la neființă la ființă, un fel de *génésis eis ousían*, ca la Platon, dar nu ajunge niciodată să fie considerată o *creatio ex nihilo*. Aristotel a rămas,

⁶⁶Eugen Negrici – *Figura spiritului creator, apud Irina Mavrodin, Poetică și poezie*, Ed. Univers, București, 1982, p. 157.

⁶⁷Milan Damnjanović – „Das Problem des ästhetischen Scheins in heteroontologischer Sicht“ și „Es gibt Kunstwerke – wie sind sie möglich?“, ambele publicate în: (Hg.) Willi Oelmüller – *Kolloquium Kunst und Philosophie. Bd. 2 Ästhetischer Schein*, respectiv *Bd. 3. Das Kunstwerk*, Ferdinand Schöningh, Paderborn, 1982, 1983, p. 62–70, respectiv 59–67.

⁶⁸Aristotel – *Etica nicomahică*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1988, C. VI, I, 1140 a.

după Damnjanović, în cadrul unei filosofii a identității, care nu recunoaște încă principiul creativității și pe cel al istoricității.

Transformări considerabile, ineficiente totuși pentru a fundamenta poziția în sine a alterității, intervin odată cu dialectica hegeliană, sensibilă la fenomenul devenirii, problema lui *das Andere* fiind pusă în *Știința logicii*, în partea de logică din *Enciclopedia științelor filosofice* și în *Philosophische Propädeutik*. Nici aici însă nu se ajunge la configurarea unei așa-numite „logici heteroontologice“, întrucât Altul apare doar ca moment integrat dialecticii imanente a ființei, ca etapă tranzitorie, negată (*aufgehoben*) prin revenirea la identitate, și anume prin producerea unei identități superioare. Deși nemulțumit de interpretarea limitată a alterității în filosofia anterioară, Damnjanović nu face totuși propuneri concrete de revizuire a perspectivei; el se mulțumește să menționeze importanța alterității în filosofia artei și să prezinte succint câteva aspecte ale așa-numitului *Prinzip des Anderen* în artă. Alteritatea (*Anderssein*) fiind legată, după el, de nou, cele două mari principii ale heteroontologiei se referă la *creativitate* și la *istoricitate*. Or, ambele fenomene sînt esențiale în artă. Mai întîi, arta a fost totdeauna o formă de manifestare a spiritului creator uman și de inițiere în alte lumi: „Prin artă omul s-a ocupat de «ceea ce poate fi și altfel», de ce poate fi schimbat sau poate deveni un altul; un cîmp de experimentare nu numai cu viziuni asupra lumii (Stefan Morawski), ci și cu noi și noi «lumi», un domeniu al «practicii utopice» (Mikel Dufrenne), al transgresării către celălalt.“⁶⁹ Apoi, istoricitatea îl ilustrează pe „Celălalt drept principiu în existența istorică a artei“⁷⁰. Din perspectivă heterologică, „principiul Celuilalt“ implică și aspecte specifice creației și receptării artistice. Simplificînd de dragul demonstrației situația creației, Damnjanović apreciază că artistul nu știe ce face, altfel spus, urmează o altă logică decît cea a cunoașterii (științifice). Logica identității în creația artistică ar acționa, dimpotrivă, ca o „heterologică“. Interpretarea lui Damnjanović păcătuiește însă prin lipsă de rigoare, deoarece în continuare heterologica sau „logica creației“ este considerată, fără nici o legătură, drept logica transformării istorice a artei. Ideile din acest al doilea articol le reiau pe cele din primul text, chiar dacă le organizează altfel: spre exemplu, în timp ce, din perspectiva artistului, heterologica reunește principiul creativității și pe cel al istoricității, din perspectiva publicului ea implică deschiderea spre alte lumi în cadrul receptării. Concluzia este însă aceeași: în artă Celălalt nu este „înghițit“ într-o totalitate mai cuprinzătoare, ci totalitatea reprezintă mișcarea în care predomină non-identical, „drept ceea ce este nou și altul în mod creator“⁷¹.

Fără a supraaprecia contribuția teoretică a autorului citat, rămasă la stadiul unei propuneri schematice, încă și aceea destul de imprecisă, reținem critica la adresa filosofiei identității, considerată inadecvată pentru abordarea artei, ca și sublinierea importanței alterității în teoria estetică. În general arta are o relație privilegiată cu alteritatea genuină, neasimilată, întrucît îi restituie omului privirea adamică și îi induce un fel de anamneză a viziunii originare. O mărturie în acest sens o constituie asocierea experienței estetice (mai ales a receptării,

⁶⁹Milan Damnjanović – „Das Problem des ästhetischen Scheins“, în *op. cit.*, p. 68.

⁷⁰Idem – „Es gibt Kunstwerke...“, în *op. cit.*, p. 64.

⁷¹*Ibidem*, p. 67.

care s-a dovedit a fi momentul său paradigmatic) cu dispozițiile fundamentale ale alterității. Aspectul, caracteristic artei dintotdeauna și de pretutindeni, a fost conștientizat de artiștii contemporani și promovat în mod intenționat, ajungându-se uneori la exagerări, ca în cazul acelor manifestări ale avangardei ce fac din șocarea receptorului un scop în sine. În fine, alteritatea îmbracă în artă o formă pozitivă și poate fi, de aceea, folosită cu deosebire astăzi cu funcții existențial-terapeutice, ca reacție la tendințele de ficționalizare a realității, manifeste în unele orientări științifico-tehnice și chiar filosofice.

Acest lucru nu presupune, desigur, că întreaga artă de astăzi ar veni în disonanță cu direcția de evoluție a științei (un contraexemplu l-ar constitui, de pildă, experimentele de digitalizare din arta ultimilor ani), dar cel puțin în anumite forme ale sale arta are o funcție de echilibrare. Ea ne învață să fim receptivi și să ne deschidem către alteritate, ne vindecă de teama de Celălalt și ne demonstrează că există o alteritate benefică și îmbogățitoare, mai mult, că avem nevoie de alteritate pentru a merge mai departe și pentru a deveni noi înșine. De aceea este absurd nu numai să reducem opera de artă la un depozit de senzații plăcute, ci și să separăm esteticul de etic în numele unei autonomii estetice greșit înțelese. Problema identității și a alterității în artă întrețese aspectul logic și pe cel ce ține de ontologia artei cu fenomenologia experienței estetice și cu o etică mai larg înțeleasă.

Capitolul 7

Arta ca punct nodal al logicii, al ontologiei, al fenomenologiei experienței și al eticii

Am mai spus-o: Învăț să văd. . .

RAINER MARIA RILKE

Cercetarea întreprinsă aici s-a focalizat asupra statutului ontologic al operei de artă, încercînd să convingă în legătură cu necesitatea utilizării în teoria artei (și) a unor modele „alternative“ ale identității. Simplificînd, opera de artă pare să ocupe o poziție intermediară între pura ființare abstractă a conceptelor și existența reală a organismelor vii. Dacă lăsăm la o parte evoluția în timp a sensului noțiunilor, acestea sînt esențe atemporale, înzestrate cu o identitate abstractă și formală. Principiul clasic al identității ($A = A$) corespunde cel mai bine acestei identități statice, închise în sine precum ființa eleată. Ființările vii cunosc însă o identitate „concretă“, în sensul hegelian al cuvîntului: identitatea este rezultatul unui proces în cursul căruia subiectul își dă singur determinării. În acest caz, identitatea este determinată prin sine (auto-nomă) și dinamică; ea presupune ieșirea din sine și revenirea la sine pe o treaptă superioară a devenirii, integrînd diferența și chiar contradicția în cadrul unei identități mai „generoase“. Principiul identității poate fi schematizat acum drept $A \rightarrow A$.

Opera de artă rămîne undeva la mijloc între aceste două modele: diferențele sînt puse, cu sau fără voia lor, de receptori și de însuși caracterul istoric al reflectării. Chiar dacă opera nu este abandonată în întregime capriciului și arbitrariului interpretativ al „lectorilor“ săi, totuși, pentru a deveni ceea ce este, pentru a exista *ca operă de artă*, ea trebuie însuflețită, și pentru aceasta are

nevoie de un sprijin exterior. Identitatea sa nu este nici heteronomă (instituirea prin convenție a sensului unui concept), nici autonomă (ca manifestările vieții), ci *sprijinită* sau *susținută*; totodată, ea este mereu doar *parțial determinată*, în funcție de actualizările momentane ale sensurilor ei, nicicând complete.¹ Dependența de receptare a operei implică existența procesuală a acesteia, în și prin receptarea de către un public aflat în neconținută înnoire.

Riscul acestei teze constă totuși în reducerea artei la o identitate de tip hegelian, caracteristică stratului ontic al operei ca produs spiritual nespecific și ca semn polivalent. Dar ar însemna o eroare la fel de mare dacă am ignora închiderea operei de artă și am dizolva-o în relația cu receptorul pe cât fusese postularea unicității și a caracterului universal și atemporal al sensului operei. Opera de artă nu este nici *în sine* ($A = A$), nici nu iese din sine, pentru a reveni apoi la sine și a fi *în-și-pentru-sine* ($A \rightarrow A$), ci este permanent, în succesiunea momentelor kairotice ale actualizării, *întru Celălalt*. Prepoziția „întru“ cumulează deopotrivă aspectul interiorității și pe cel al exteriorității, starea și mișcarea; ea reunește astfel identitatea lucrului cu cea a procesului. Identitatea lucrului îmbracă forma unei tautologii și este conservată (în sensul hegelian al lui *aufgehoben*) în principiul odihnirii în sine a operei de artă; dimpotrivă, identitatea procesului presupune repetiția, apare în artă drept identitate unilaterală sau izotopică, deci ca actualizare reiterată a unui prototip ce rămîne veșnic absent.

„Întru“ face totodată legătura între ontologia operei de artă și fenomenologia experienței estetice, deoarece trăsătura deschiderii nu exprimă altceva decât desprinderea identității operei din relație, fie cu creatorul, fie cu teoreticianul sau mai ales cu receptorul. În consecință, discutarea identității operei de artă a făcut necesară și caracterizarea acelor relații, ele însele izotopi ai unei relații ideale atotcuprinzătoare. Desprinderea identității operei din relație poate fi folosită ca argument pentru a demonstra existența unei legături indisolubile între perspectiva fenomenologică și teoria artei sau măcar oportunitatea abordării fenomenologice a artei. Ea s-ar putea dovedi profitabilă și datorită valențelor sale integratoare în raport cu alte modele teoretice: dacă ontologia corelează filosofia artei, pe de o parte, cu logica și, pe de altă parte, cu interpretările formaliste, inclusiv structuraliste, ale operei de artă, coordonata fenomenologică deschide către științele particulare ale artei (psihologia, sociologia și istoria artei) și, dacă își însușește și dimensiunea istoricității, spre hermeneutică. În mod tradițional, ontologia a teoretizat *obiectul* estetic, în timp ce practica experienței estetice a fost lăsată pe seama esteticilor normative sau a psihologiei afectelor. Acest

¹De aceea compararea de către Jauß a textului literar cu caracterul partiturii poate fi extinsă asupra tuturor operelor de artă: „[...] opera literară nu este un obiect existind în sine și care se prezintă în fața fiecărui observator, în toate timpurile, sub aceeași înfățișare [...]. Seamănă mai curînd cu o partitură oferind la fiecare lectură o permanent nouă rezonanță, pe care textul o dezvăluie din materialitatea cuvintelor și îi actualizează existența“ (Hans Robert Jauß – „Istoria literară ca provocare a științei literaturii“, în „Viața Românească. Caiete critice“, nr. 10/1980, p. 71 sq.). În același sens, a se vedea și Roman Ingarden despre opera de artă ca produs schematic ce conține numeroase zone de indeterminare, înlăturate în momentul receptării prin „concretizarea“ operei în obiect estetic (*Studii de estetică*, Ed. Univers, București, 1978).

fapt se datorează probabil și presupuziției tacite din teoria clasică a artei după care identitatea operei de artă nu se deosebește în mod esențial de identitatea lucrului fizic. Ea a rămas astfel la ontologia primului nivel al operei de artă. „Esteticienii deschiderii“ au completat teoria operei cu un strat secund, dar aici ontologia riscă să se dizolve în analiza experienței estetice și cu deosebire a receptării. Dimpotrivă, prin evidențierea unui al treilea nivel, și mai profund, al operei de artă, am încercat să integrăm teoria experienței estetice în ontologie, sub forma izotopilor identității (creație, receptare și teoretizare) și a așa-numitelor dispoziții fundamentale ale alterității. Acestea din urmă au deschis domeniul artei spre morală și spre o viziune „originară“ a lumii. Jauß critica *Teoria estetică* a lui Adorno pentru faptul de a fi subliniat în mod unilateral negativitatea artei, interpretată drept subversivitate. Jauß preferă să sublinieze potențialul „comunicativ“ al artei; aceasta poate acționa *normbildend* asupra societății, oferind modele comportamentale care sînt preluate cu ușurință datorită predispoziției pentru identificare a atitudinii estetice. Mai mult, definirea plăcerii estetice de către Jauß drept o „desfătare-de-sine-în-desfătarea-cu-Altul“ face ca identificarea estetică să nu se rezume la preluarea pasivă a unui model idealizat de comportament, ci să se realizeze „printr-o mișcare de du-te-vino între contemplatorul eliberat prin intermediul estetic și obiectul său ireal“².

În ce ne privește, am preferat să mediem legătura dintre estetic și etic prin fenomenul conferirii de identitate și al privirii adamice. Primul vizează desprinderea identității din relația cu Altul și presupune atît revelarea identității profunde proprii, aduse la suprafață prin autoprosopie, cît și dobîndirea de noi „determinații“ ca urmare a acestei întîlniri. La sfîrșitul dialogului, fiecare dintre interlocutori este modificat de celălalt: receptorul are alt „orizont de așteptări“ (Gadamer), iar opera și-a luminat (actualizat) alt aspect din aură.

Dacă această conferire de identitate a individului apare ca un joc al atracției și al respingerii receptorului de către operă sau ca schimb de întrebări și de răspunsuri ce se desfășoară procesual, cel de-al doilea aspect menționat, privirea adamică, acționează spontan, ca o transformare instantanee a orizontului perceptiv. Unii esteticienii au inclus această înnoire a privirii în dimensiunea mai amplă a negativității artei, ca expresie a libertății artei, ce oferă alternative emancipatoare în raport cu cotidianul. Arta ar refuza să se supună legilor realului și ar contraria și submina autoritatea unei anumite viziuni asupra lumii (Marcuse, Jauß). Dar această negativitate în raport cu realul concret poate fi interpretată și în sens pozitiv, dacă o înțelegem în funcția sa dezalienantă. Așa cum, din punct de vedere ontologic, opera de artă reunea, în mod paradoxal, categorii altfel ireconciliabile, și întîlnirea cu arta se relevă a avea de fapt un caracter contradictoriu: tocmai arta modernă, care se îndepărtează de imperativul copierii realității, reface unitatea individului cu lumea prin restituirea alterității originare a lucrurilor. Reamintim că arta este dar sau *Zuwachs* tocmai pentru că este vindecătoare și închide rana produsă de alienare.

Funcția sa kathartică, discutată de atîtea ori, trebuie înțeleasă în primul

²Hans Robert Jauß – *Experiența estetică și hermeneutică literară*, Ed. Univers, București, 1983, p. 169.

rînd dintr-o asemenea perspectivă existențială și abia apoi în variantele sale particulare, psihologice. *Katharsis*-ul aristotelic conținea, în afară de milă și de frică, sentimentul solidarității umane și al iubirii pentru oameni (*philántropon*)³. Dar tragedia și tragicul în general se limitează la sfera umanului – de ce n-am putea presupune atunci că arta în ansamblul ei ar realiza o *conciliere a omului cu realul* în totalitatea sa? Aceasta nu ar însemna o consfințire a stării de lucruri existente, ci o acceptare a realului, iluminat de amintirea acelei „realități adamice“. Experiența estetică reprezintă, așadar, o formă de anamneză, caracterizată printr-o simultană negativitate (aspectul regresivului către privirea originară) și pozitivitate (consfințirea realului transfigurat). Negativitatea poate fi citită și ca o desființare a realului concret în numele unei realități „esențiale“: arta este o transgresare a legilor realului pentru a deschide realul către posibil. La rîndul său, pozitivitatea se datorează înstructurării, vertebrării ori rostuirii (în sensul lui Noica) a „realului concret“ de către „realitatea esențială“. Artă fiind fenomen aisthetic, legat de simțuri, această rostuire a „realului“ va lua forma iluminării sale de către „realitate“. Nu fără motiv invoca Mikel Dufrenne „iluminarea realului prin estetic“⁴. Este o situație de tipul „întru“: în artă realul există întru posibil (întru „realitatea esențială“, întru *eidós*-uri), iar înstructurarea realului de către posibil atestă paradoxul prin care posibilul conferă consistență realului.

Or, dacă arta realizează concilierea individului cu lumea, se înțelege de ce ea aduce bucurie: „Omul [...] prin activitatea-i de dominare a lumii riscă să se înstrăineze de ea; ei trebuie în fiecare clipă, și aceasta este funcția artistului, ca prin operele leneviei sale să realizeze concilierea.“⁵ Artă aduce împăcarea omului cu natura, înlocuind cunoașterea ca luare în posesie, aflată la baza spiritului științific și tehnic modern, cu o cunoaștere prin împărtășire.⁶ Artă conciliază realul cu posibilul, omul cu lumea și strînge laolaltă facultățile umane într-o experiență sintetică; de aceea „logica artei“ ar putea fi apreciată drept o „logică a concilierii“. Idealiștii germani ar subscrie cu siguranță acestei idei, considerînd că opera de artă reprezintă punctul de depășire a dualismului determinațiilor ce guvernează realitatea; arta ar fi, așadar, punctul de identitate între real și ideal, între sensibil și inteligibil, conținut și formă, necesitate și libertate, între „impulsul materiei“ și „impulsul formei“, gîndire și simțire, activitate conștientă și inconștientă⁷. Astfel, pentru Schiller frumusețea este ceva miraculos: ea „leagă laolaltă două stări opuse una alteia și care niciodată nu pot deveni una“, și anume suprimă această antinomie, „absorbînd“ contrariile. Departe de a fi inac-

³Aristotel – *Poetica*, Ed. Științifică, București, 1957, 1452 b.

⁴Mikel Dufrenne – *Fenomenologia experienței estetice*, vol. II, Ed. Meridiane, București, 1976, p. 225 sq.

⁵Francis Ponge, *apud* Gilbert Durand – *Structurile antropologice ale imaginărilor. Introducere în arhetipologia generală*, Ed. Univers, București, 1977.

⁶În sprijinul acestei idei vine indirect și faptul că *Genießen*, termenul prin care Jauß desemna plăcerea estetică, avea în secolul al XVII-lea și sensul de „participare și luare în posesie“, împreună cu cel de „a se bucura de ceva“ (Jauß – *Experiență estetică și hermeneutică literară*, ed. cit., p. 71).

⁷A se vedea, în acest sens, de pildă, Friedrich Schiller – „Scrisori privind educația estetică a omului“ (în: *Scrisori estetice*, Ed. Univers, București, 1981, p. 251–352, mai ales „Scrisoarea a optsprezecea“, p. 307) și Schelling – *Filosofia artei. Despre relația artelor plastice cu natura*, Ed. Meridiane, București, 1992.

tuală, concepția lui Schiller poate fi valorificată pentru aspectul *integralității* experienței estetice și pentru relegarea esteticului de etic. Dincolo de limbajul ce poate părea desuet, în formulări precum: „Prin frumusețe, omul sensibil este condus la formă și la gândire; prin frumusețe, omul spiritual este readus la materie și redat lumii simțurilor“⁸, se ascunde ideea că logica artei nu este altceva decât o logică a concilierii.

Problema omului contemporan se pune însă mai puțin sub forma sciziunii dintre simțuri și rațiune, cât a „alienării“, în condițiile în care realul își pierde consistența și devine din *hardware software*, deci modelabil, imaterial și virtual, iar individul se uită pe sine sub presiunea bombardamentului informațional⁹. Or, o mare parte din arta contemporană, cu deosebire în artele plastice, se instituie ca reacție la aceste fenomene și urmărește deliberat atât restituirea simțului realității, prin mijlocirea experienței de anamneză estetică, de recuperare a alterității lucrurilor, cât și redobândirea aptitudinii contemplative, de „zăbovire“ în preajma imaginilor. Prin ambele funcții, arta îl scoate blînd pe individ din monologism și îl ajută să ajungă la o identitate împlinitoare.

În ultima vreme, tot mai mulți esteticieni scot în evidență capacitatea artei moderne de a regenera percepția. Printre ei se numără și Rudolf Lütke, care include artele plastice într-o așa-numită „cultură vizuală“ (*Seh-Kultur*), ce face din percepția însăși un obiect de reflecție¹⁰. Cu toate acestea, autotematizarea percepției în artă nu trebuie înțeleasă drept o teorie a percepției, ci drept „cultivare a aptitudinii de a percepe“ sau ca „(re)învățare a unei arte (în sensul de *areté*) ce s-a pierdut cu timpul“¹¹. Artă este necesară, după Lütke, întrucît corectează deformările percepției, și anume într-o triplă modallitate: ea combate *automatizarea* percepției cotidiene, eficace în orientarea practică, prin procedeele *insolitării*, reacționează la *uniformizarea* sau la „alinarea“ percepției prin mijloacele stilistice ale *repetiției* și, în fine, reacționează față de fenomenul *autodizolvării* percepției, restituind individului capacitatea de zăbovire în fața obiectului. Insolitarea îi readuce omului ceea ce noi am numit privirea adamică și repune în drepturi facultatea contemplației, amenințată cu dispariția într-o lume „a vederii care nu percepe“: „Aceasta se întîmplă prin faptul că obiecte cotidiene sau aspecte cotidiene sînt prezentate într-un mod neobișnuit sau într-o ambianță neobișnuită [...]; obiectul cotidian apare într-o «nouă lumină»; privirea a fost eliberată din nou pentru obiectul însuși, iar contemplarea sa este iarăși posibilă.“¹² Acesta ar fi, după Lütke, sensul mai adînc al unor experimente artistice de tipul acelor *ready-mades* ale lui Duchamp sau al împachetărilor lui Christo. De asemenea, folosirea procedeei repetiției, ca în exemplele celebre ale lui Warhol, favorizează conștientizarea de către receptor a caracterului

⁸Schiller, *op. cit.*, p. 306.

⁹Wolfgang Welsch – „Das Ästhetische – eine Schlüsselkategorie unserer Zeit?“, în: (Hg.) W. Welsch – *Die Aktualität des Ästhetischen*, Wilhelm Fink, München, 1993, p. 18.

¹⁰Rudolf Lütke – „Definition und Innovation. Gedanken zu den Schwierigkeiten der Kunstphilosophie mit der zeitgenössischen Kunst“, în: (Hg.) Petra Jaeger und Rudolf Lütke – *Distanz und Nähe. Reflexionen und Analysen zur Kunst der Gegenwart*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 1983, p. 265 sq.

¹¹*Ibidem*.

¹²*Ibidem*, p. 267.

de masă al culturii și al civilizației contemporane și a procesului de suprimare a diferențierii dintre culturi: pe de o parte, prin massmedia vedem ceea ce văd toți, pe de altă parte, producția de masă face să vedem tot mai des aceleași lucruri. Cele două aspecte configurează fenomenul de „alinieră“ (*Gleichschaltung*) a percepției. Artă restituie diferența individuală și opune anonimizării percepției colective (re)descoperirea identității personale. În sfârșit, civilizația contemporană se folosește de percepția optică pentru a orienta de fapt interesul asupra altor obiecte ale conștiinței sau ținând de inconștient, ca în cazul reclamei. În artă, percepția reprezintă însă un scop în sine. Reluându-l, cu sau fără voia sa, pe Hartmann, care teoretizase zăbovirea în preajma imaginii, Lütke înțelege receptarea drept „privirea (contemplarea) ce zăbovește asupra unui obiect determinat [...] tocmai pentru a-l înțelege mai bine“¹³. Afirmarea explicită de către Lütke a caracterului defensiv al artei contemporane, de recuperare a unor domenii pierdute, nu face decât să reformuleze teza despre funcția dezalienantă a artei prin redescoperirea alterității.

Dacă arta contemporană își propune să realizeze o înnoire a omului pornind „de jos“, de la simțuri, teoria generală a artei ar putea susține noile tendințe ale artei, cu condiția, desigur, să renunțe la pretenția purei considerări teoretice și să-și asume ceea ce în *Devenirea într-o ființă* Noica denumea caracter „orientat“. Esteticii i se poate atribui un rol, chiar dacă nu unul decisiv, în pregătirea deschiderii largi a receptorilor către arta modernă. Accesul la ea este încă blocat de atâtea obișnuințe și pre-judecăți cu privire la cum trebuie să se prezinte și la ce trebuie să spună opera de artă; acestea compun un orizont de așteptare contrazis în mod violent de practicile artistice actuale. Teoriile estetice au partea lor de contribuție la configurarea acestui orizont și de aceea este de datoria lor să ajute la eliberarea din el, însă nu prin renunțarea la conceptul de operă (în artele plastice), ci printr-o înțelegere mai largă a lui, ca tetradă a lucrului, a locului, a modalității și a acțiunii, și prin sugerarea atitudinii de *Gelassenheit* (în sens heideggerian, de *Seinlassen*) ca dispoziție favorabilă receptării.

O asemenea reorientare este concepută drept alternativă la esteticile actuale ce supralicitează importanța receptorului în actualizarea și uneori în constituirea însăși a operei. Comportamentul estetic nu este nici doar dezvăluirea sensului lumii, nici instituire de sens, ci se desfășoară la granița dintre sine și Celălalt, ca *Ent-sprechen*, ca răspuns corespunzător la un *An-spruch* venit din partea operei. La rîndul său, opera *ca operă* nu este anterioară la modul absolut față de receptor, ci, pentru a se realiza ca *An-spruch*, are nevoie de prezența celui căruia i se adresează. Experiența estetică este dialogică, iar teoria estetică ne poate învăța că acel caracter „interactiv“ al artei contemporane, de care se vorbește atîta în ultimul timp, nu trebuie înțeles ca abandonare a operei în voia subiectivității arbitrare a receptorului-cocreator, ci ne incumbă o responsabilitate specifică. Asimilarea lecției de disponibilitate a lui *Gelassenheit* este indispensabilă atît pentru a înțelege arta contemporană, cît și pentru a-i permite să „lucreze“ în noi și în afara momentelor kairotice ale trăirii artistice. O asemenea atenție și calm concentrat ne pot deschide totodată către *minunatul* din artă, către artă

¹³*Ibidem.*

ca minune a absorbirii contradicțiilor, iar o estetică aporetică, ce ar pune în evidență tocmai contradicțiile și paradoxurile ascunse în sinteza artistică și care ar urma să servească drept propedeutică la o eventuală teorie generală a artei, ar consolida sentimentul de uimire în fața artei.¹⁴ S-ar ajunge astfel la atât de dorita convergență între teoria artei și receptarea estetică.

Odată deschisă spre practica artistică, estetica ar trebui să-și împlinte celălalt capăt în filosofia generală, într-o logică adecvată obiectului ei. Dacă teoriile logice tradiționale corespund mai curînd specificului ființării naturale, „logica artei“ ar trebui să nu mai facă abstracție de conținut, pentru a putea da seama de fenomenul originalității și al valorii. De asemenea, ea ar trebui să-și integreze factorul temporal, întrucît opera de artă are o identitate procesuală, dependentă de istoricitatea receptării. Nu doar diferențele sînt (și) temporale, ci timpul însuși este eterogen, ca alternare de clipe kairotice și de momente indiferente. Poate că această logică ar trebui să fie de genul celei schițate de Noica, o logică a comunicării, în care formele logice nu ar fi aplicate din exterior unei materii inerte, ci materia ar elibera formele cu concursul omului. „Logică a lui Hermes“, deci a comunicării și a interpretării, ea ar trebui să fie în primul rînd una a relației.¹⁵ Vectorială, calitativă și relațională, această logică ar trebui să fie schema pe care să se plieze toate acele modele alternative ale identității prezentate aici și să constituie suportul unei teorii estetice apte să asimileze, pe cît posibil, transformările semnificative survenite în arta ultimului secol.

¹⁴ Antecedente ale esteticii aporetice găsim nu numai la Schiller, ci și la Theodor Lipps. Acesta din urmă evidențiază, de pildă, „ciudățenia“ modului cum apare identitatea dintre conținut și formă în artă: ea este „un tip de *identitate* care n-are totuși nimic comun cu identitatea *logică*“ și care prezintă o „specificitate incomparabilă“, realizîndu-se ca „exteriorizare“, ca „revărsare“, „iradiere“ și „comunicare“ a gestului în formă (*Estetica. Contemplarea estetică și artele plastice*, vol. 1, Ed. Meridiane, București, 1987, p. 31).

¹⁵ În logica lui Hermes, prima operație ar fi disociația, numită de Noica discluziune. Ea era în *Scrisori*. . . o despărțire a individualului și a generalului. „Discluziunea“ prezentă în experiența estetică este o desprindere a obiectului estetic și a receptorului dintr-o identitate dia-logică, este o conferire de identitate mediată de întîlnirea cu alteritatea.

Bibliografie

- Acterian, Arșavir – „Cîteva considerații despre miracole, mister și minune“. În: „Contemporanul“, 27 iulie 1995
- Adorno, Theodor W. – *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit. Gesammelte Schriften. Bd. 6.* Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1977
- Albert, Karl – *Philosophie der modernen Kunst.* Hans Richarz, Sankt Augustin, 2^a1984
- Aristarco, Guido – *Utopia cinematografică.* Trad. și prefață de Florian Potra. Ed. Meridiane, București, 1992
- Aristotel – *Etica nicomahică.* Trad. de Stella Petecel. Ed. Științifică, București, 1988
- Aristotel – *Fizica.* Trad. de Mircea Florian. Ed. Științifică, București, 1966
- Aristotel – *Metafizica.* Trad. de Ștefan Bezdechi, introducere și note de Dan Bădărău. Ed. Academiei, București, 1965
- Aristotel – *Organon I. Categoriile. Despre interpretare.* Trad. de Mircea Florian. Ed. Științifică, București, 1957
- Aristotel – *Organon IV. Topica. Respingerile sofistice.* Trad. de Mircea Florian. Ed. Științifică, București, 1963
- Aristotel – *Poetica.* Trad. de C. Balmuş. Ed. Științifică, București, 1957
- Arnould, Antoine; Nicole, Pierre – *La logique ou l'art de penser par MM. De Port-Royal.* Eugène Bellin, Paris, 1877
- Artaud, Antonin – *Le Théâtre et son double.* Gallimard, Paris, 1964 (trad. rom. *Teatrul și dublul său urmat de Teatrul lui Séraphin și de alte texte despre teatru.* În rom. de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu. Postfață și selecția textelor de Ion Vartic. Ediție îngrijită de Marian Papahagi. Ed. Echinox, Cluj-Napoca, 1997)
- Aubenque, Pierre – *Le problème de l'être chez Aristote. Essai sur la problématique aristotélicienne.* P.U.F., Paris, 1962
- Badt, Kurt – *Kunsttheoretische Versuche. Ausgewählte Aufsätze.* M. DuMont, Schauberg, 1968
- Barth, Karl – „Vom Ursprung des Kunstwerkes“, în: (Hg.) Günther Neske, Emil Kettering – *Antwort. Martin Heidegger im Gespräch.* Günther Neske, Pfullingen, 1988
- Baudrillard, Jean – „Videowelt und fraktales Subjekt“, în: (Hg.) Karlheinz Barck u.a. – *AISTHESIS. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais,* Reclam, Leipzig, 1990

- Bălan, George – *Mică filosofie a muzicii. Urmată de: la hotarul dintre muzică și cuvânt*. Ed. Eminescu, București, 1975
- Becker, Oskar – *Dasein und Dawesen. Gesammelte philosophische Aufsätze*. Günther Neske, Pfullingen, 1963
- Benjamin, Walter – *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1963
- Berdiaev, Nikolai – *Sensul creației: încercare de îndreptățire a omului*. Trad. de Anca Oroveanu, prefață, cronologie și bibliografie de Andrei Pleșu. Ed. Humanitas, București, 1992
- Blaga, Lucian – *Eseuri. Opere 7*. Ed. îngrij. de Dorli Blaga. Ed. Minerva, București, 1980
- Blaga, Lucian – *Încercări filosofice*. Ed. Facla, Timișoara, 1977
- Blaga, Lucian – *Eseuri. Opere 7*. Ed. Minerva, București, 1980
- Blaga, Lucian – *Trilogia cunoașterii. Opere 8*. Ed. Minerva, București, 1983
- Boehm, Gottfried – „Der erste Blick. Kunstwerk – Ästhetik – Philosophie“, în: (Hg.) Wolfgang Welsch – *Die Aktualität des Ästhetischen*. Wilhelm Fink, München, 1993
- Boehm, Gottfried – „Kunsterfahrung als Herausforderung der Ästhetik“, în: (Hg.) Willi Oelmüller – *Kolloquium Kunst und Philosophie. Bd. 1*, Ferdinand Schöningh, Paderborn, 1981, p. 13–28.
- Bohrer, Karl Heinz – *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1981
- Bradley, F. H. – *Appearance and Reality. A Metaphysical Essay*. London: Swan Sonnenschein & Co., New York: The Macmillan Company, ²1908
- Brunkhorst, Hauke – „Adorno, Heidegger und die Postmoderne“. În: *Martin Heidegger. Innen- und Außenansichten*. Forum für Philosophie, Bad Homburg (Hg.). Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1989, 313–338
- Buber, Martin – *Eu și Tu*. Traducere și prefață de Ștefan Augustin Doinaș. Ed. Humanitas, București, 1992
- Bubner, Rüdiger – *Ästhetische Erfahrung*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1989
- Bürger, Peter – *Theorie der Avantgarde*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, ⁵1984
- Camus, Albert – *Exilul și împărăția*. Trad. și prefață de Irina Mavrodin. Ed. pentru Literatură, București, 1968
- Candiescu, Călin – „Asupra principiului indiscernabililor“, în: Crizantema Joja, Călin Candiescu (coord.) – *Probleme de logică, vol. X. Identitate, contradicție, temporalitate*. Ed. Academiei, București, 1993, p. 45–56
- Cézanne, Paul – *Über die Kunst. Gespräche mit Gasquet. Briefe*. Mäander Kunstverlag, Mittenwald, 1980
- Chalier, Catherine – *Lévinas. L'utopie de l'humain*. Albin Michel, Paris, 1993
- Croce, Benedetto – *Estetica privită ca știință a expresiei și lingvistică generală*. Trad. de Dumitru Trancă, studiu introductiv de Nina Façon. Ed. Univers, București, 1970
- Damnjanović, Milan – „Das Problem des ästhetischen Scheins in heteroontologischer Sicht“, în: (Hg.) Willi Oelmüller – *Kolloquium Kunst und Philosophie. Bd. 2. Ästhetischer Schein*. Ferdinand Schöningh, Paderborn, 1982, p. 62–70

- Damnjanović, Milan – „« Es gibt Kunstwerke – wie sind sie möglich? »“, în: (Hg.) Willi Oelmüller – *Kolloquium Kunst und Philosophie. Bd. 3. Das Kunstwerk*. Ferdinand Schöningh, Paderborn, 1983, p. 59–67
- Damnjanović, Milan – „Kunst in der veränderten Welt“, în: (Hg.) Willi Oelmüller – *Kolloquium Kunst und Philosophie. Bd. 1. Ästhetische Erfahrung*. Ferdinand Schöningh, Paderborn, 1981, p. 50–58
- Deleuze, Gilles – *Différence et répétition*. P.U.F., Paris, 1968
- Deleuze, Gilles – *Le pli. Leibniz et le baroque*. Les Éditions de Minuit, Paris, 1988
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix – *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*. Les Éditions de Minuit, Paris, 1980
- Derrida, Jacques – *Marges de la philosophie*. Les Éditions de Minuit, Paris, 1972
- Diaconu, Mădălina – *Blickumkehr. Mit Martin Heidegger zu einer relationalen Ästhetik*. Peter Lang, Frankfurt am Main, New York, Wien u.a., 2000
- Dionisie pseudo-Areopagitul – *Despre numele divine. Teologia mistică*. Institutul European, Iași, 1993
- Dufrenne, Mikel – *Fenomenologia experienței estetice*, vol. 1–2. Cuvînt înainte și traducere de Dumitru Matei. Ed. Meridiane, București, 1976
- Durand, Gilbert – *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*. Postfață de Radu Toma. Ed. Univers, București, 1977
- Eckermann, Johann Peter – *Convorbiri cu Goethe în ultimii ani ai vieții sale*. Trad. Lazăr Iliescu, prezentare de Alexandru Dima. E.L.U., București, 1965
- Eco, Umberto – *Lector in fabula. Cooperarea interpretativă în textele narative*. Trad. Marina Spalas, prefață de Cornel Mihai Ionescu. Ed. Univers, București, 1991
- Eco, Umberto – *Opera deschisă. Formă și indeterminare în poeticile contemporane*. Prefață și traducere de Cornel Mihai Ionescu. E.L.U., București, 1969
- Enescu, Gheorghe – *Dicționar de logică*. Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1985
- Emerson, Ralph Waldo – *Works*. W. P. Nimmo, Hay & Mitchell, 1907
- Fédier, François – „... Voir sous le voile de l'interprétation. Cézanne et Heidegger“, în: (Hg.) Walter Biemel und Friedrich-Wilhelm von Herrmann – *Kunst und Technik. Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger*. Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1989, p. 331–347
- Ferry, Luc – *Der Mensch als Ästhet. Die Erfindung des Geschmacks im Zeitalter der Demokratie*. J. B. Metzler, Stuttgart, Weimar, 1992
- Fichte, Johann Gottlieb – *Doctrina științei*. Trad. Paul Blendea și Radu Gabriel Pârvu. Ed. Humanitas, București, 1995
- Filosofia greacă pînă la Platon* (coord. de Adelina Piatkowski și Ion Banu). Vol. I, partea a 2-a, Ed. Junimea, Iași, 1974
- Florian, Mircea – „Categorii de relație“, în: *Revista de filosofie* nr. 6/1975, tomul XXII, p. 661–672
- Foucault, Michel – „Der Ariadnefaden ist gerissen“, în: (Hg.) Karlheinz Barck u.a. – *AISTHESIS. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais*. Reclam, Leipzig, 1990
- Franke, Herbert W. – *Kybernetische Ästhetik. Phänomen Kunst*. Ernst Re-

- inhard, ³1979
- Frege, Gottlob – „Über Sinn und Bedeutung“, în: *Funktion, Begriff, Bedeutung. Fünf logische Studien*. Herausgegeben und eingeleitet von Günther Patzig. Vandenhoeck, Ruprecht in Göttingen, ³1969, p. 40–65.
- Gadamer, Hans-Georg – „Dekonstruktion und Hermeneutik“, în: (Hg.) Annemarie Gethmann-Siefert – *Philosophie und Poesie. Otto Pöggeler zum 60. Geburtstag*, Band 1. Frommann-Holzboog, Stuttgart, Bad Cannstatt, 1988, p. 3–15
- Gadamer, Hans-Georg – *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, ⁴1975
- Gehlen, Arnold – *Imagini ale timpului. Despre sociologia și estetica picturii moderne*. Trad. Bucur Stănescu. Prefață de Titus Mocanu. Ed. Meridiane, București, 1974
- Geiger, Moritz – *Zugänge zur Ästhetik*. Der Neue Geist, Leipzig [f.a.]
- Goethe, Johann Wolfgang – *Faust*. Trad. de Lucian Blaga. E.S.P.L.A., București, 1955
- Grimaldi, Nicolas – *L'Art ou la feinte passion: Essai sur l'expérience esthétique*. P.U.F., Paris, 1983
- Gumbrecht, Hans Ulrich – „Zur Pragmatik der Frage nach persönlicher Identität“, în: (Hg.) Odo Marquard und Karlheinz Stierle – *Identität*. Wilhelm Fink, München, 1979
- Guzzoni, Ute – *Identität oder nicht. Zur Kritischen Theorie der Ontologie*. Karl Alber, Freiburg, München, 1981
- Hartmann, Nicolai – *Estetica*. Trad. de Constantin Floru, studiu introductiv de Alexandru Boboc. Ed. Univers, București, 1974
- Hegel, G. W. F. – *Fenomenologia spiritului*. Trad. de Virgil Bogdan. Ed. Academiei, București, 1965
- Hegel, G. W. F. – *Filosofia spiritului. Enciclopedia științelor filosofice. Partea a III-a*. Trad. de Constantin Floru. Ed. Academiei, București, 1966
- Hegel, G. W. F. – *Logica. Enciclopedia științelor filosofice. Partea I*. Trad. de D. D. Roșca, Virgil Bogdan, Constantin Floru, Radu Stoichiță. Ed. Academiei, București, 1962
- Hegel, G. W. F. – *Prelegeri de estetică*, vol. I–II. Trad. de D. D. Roșca. Ed. Academiei, București, 1966
- Hegel, G. W. F. – *Prelegeri de filosofia istoriei*. Trad. de Petru Drăghici și Radu Stoichiță. Ed. Academiei, București, 1968
- Hegel, G. W. F. – *Prelegeri de filosofie a religiei*. Trad. de D. D. Roșca. Ed. Academiei, București, 1969
- Hegel, G. W. F. – *Prelegeri de istorie a filosofiei*, vol. I. Trad. de D. D. Roșca. Ed. Academiei, București, 1963
- Hegel, G. W. F. – *Jenenser Logik. Metaphysik und Naturphilosophie. Sämtliche Werke. Bd. XVIII a*. Felix Meiner, Leipzig, 1923
- Hegel, G. W. F. – *Știința logicii*. Trad. de D. D. Roșca. Ed. Academiei, București, 1966
- Heidegger, Martin – *Cézanne. Aus der Reihe „Gedachtes“*. Für René Char. L'Herne, 1971. Variantă ulterioară 1974 (apărută în 1991 ca Jahressgabe der Martin-Heidegger-Gesellschaft)

- Heidegger, Martin – *Denkerfahrten (1910–1976)*. Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1983
- Heidegger, Martin – *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*. Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, ⁴1971
- Heidegger, Martin – *Gelassenheit*. Günther Neske, Pfullingen, 1959
- Heidegger, Martin – *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Gesamtausgabe Bd. 29/30*. Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1983
- Heidegger, Martin – *Hölderlins Hymnen „Germanien“ und „Der Rhein“*. Gesamtausgabe Bd. 39. Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1980
- Heidegger, Martin – *Holzwege*. Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1972
- Heidegger, Martin – *Identität und Differenz*. Günther Neske, Pfullingen, 1957
- Heidegger, Martin – *Originea operei de artă*. Trad. de Thomas Kleininger și Gabriel Liiceanu. Note de Gabriel Liiceanu. Ed. Univers, București, 1982
- Heidegger, Martin – *Principiul identității*. Trad. de Dan-Ovidiu Totescu, Ed. Crater, București, 1991
- Heidegger, Martin – *Sein und Zeit*. Max Niemeyer, Tübingen, ¹⁶1986
- Heidegger, Martin – *Was ist das – die Philosophie?*. Günther Neske, Pfullingen, 1956
- Heidemann, Ingeborg – *Der Begriff des Spiels und das ästhetische Weltbild in der Philosophie der Gegenwart*. Walter de Gruyter & Co., Berlin, 1968
- Henrich, Dieter – „« Identität » – Begriffe, Probleme, Grenzen“, în: (Hg.) Odo Marquard und Karlheinz Stierle – *Identität*. Wilhelm Fink, München, 1979, p. 133–186
- Hölderlin, Johann Christian Friedrich – *Imnuri și ode*. În rom. de Ștefan Augustin Doinaș și Virgil Nemoianu. Ed. Minerva, București, 1977
- Hume, David – *A Treatise of Human Nature*. Oxford University Press, 1958
- Ianoși, Ion – *Sublimul în estetică*. Ed. Meridiane, București, 1983
- Ianoși, Ion – *Thomas Mann*. E.L.U., București, 1965
- Imdahl, Max – „Überlegungen zur Identität des Bildes“, în: (Hg.) Odo Marquard und Karlheinz Stierle – *Identität*. Wilhelm Fink, München, 1979, p. 187–212
- Ingarden, Roman – *Studii de estetică*. Trad. de Olga Zaicik. Studiu introductiv și selecția textelor de Nicolae Vanina. Ed. Univers, București, 1978
- Jamme, Christoph – „Der Verlust der Dinge. Cézanne – Rilke – Heidegger“, în: (Hg.) Christoph Jamme und Karsten Harries – *Martin Heidegger. Kunst – Politik – Technik*. Wilhelm Fink, München, 1992, p. 105–118
- Jamme, Christoph – „« Zwiefalt » und « Einfalt ». Heideggers Deutung der Kunst Cézannes“, în: (Hg.) Istvan M. Féher – *Wege und Irrwege des neueren Umganges mit Heideggers Werk. Ein deutsch-japanisches Symposium*. Duncker & Humblot, Berlin, 1991, p. 99–108
- Jauss, Hans Robert – *Experiență estetică și hermeneutică literară*. Traducere și prefață de Andrei Corbea. Ed. Univers, București, 1983
- Jauss, Hans Robert – „Istoria literară ca provocare a științei literaturii“, în: *Viața românească. Caiete critice* nr. 10/1980, p. 61–90
- Joja, Athanase – „Logica și metalogica principiului identității“, în: *Studii de logică*, vol. II, Ed. Academiei, București, 1966, p. 223–262
- Kant, Immanuel – *Critica rațiunii pure*. Traducere de Nicolae Bagdasar și Elena

- Moisuc, studiu introductiv, note și glosar de Nicolae Begdasar. Ed. Științifică, București, 1969
- Kesler, Erwin – „Cotidian și inerție estetică“, în: *Revista de filosofie* nr. 2/1992, tomul XXXIX, p. 139–151
- Kesler, Ervin – „Existență artistică și operă de artă“, în: *Revista de filosofie* nr. 6/1992, tomul XXXIX, p. 525–535
- Kettering, Emil – NÄHE. *Das Denken Martin Heideggers*. Günther Neske, Pfuldingen, 1987
- Kettering, Emil – „NÄHE im Denken Martin Heideggers“, în: (Hg.) Richard R. Wisser – *Unterwegs im Denken: Symposion im 10. Todesjahr*. Karl Alber, Freiburg, München, 1987, p. 111–130
- Kierkegaard, Søren – *Boala de moarte*. Trad. de Mădălina Diaconu. Ed. Humanitas, București, 1999
- Koller, Hermann – *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*. Francke, Bernae, 1954
- Krämer, Hans – „Zur Rekonstruktion der philosophischen Hermeneutik“, în: *Journal for General Philosophy of Science* 26, 1995, p. 169–185
- Kuhn, Helmut – „Die Ontogenese der Kunst“, în: (Hg.) Dieter Henrich und Wolfgang Iser – *Theorien der Kunst*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1982, p. 81–131
- Lalande, André – *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. P.U.F., Paris, ⁷1956
- Le Bot, Marc – „Künstlerisches Denken und Erfahrung der Andersheit“, în: (Hg.) Christoph Wulf, Dietmar Kamper und Hans Ulrich Gumbrecht – *Ethik der Ästhetik*. Akademie Verlag, Berlin, 1994, p. 207–216
- Leibniz, G. W. – *Nouveaux Essais sur l'entendement humain*. Flammarion, Paris, [f.a.]
- Leibniz, G. W. – *Opere filosofice*, vol. I. Traducere de Constantin Floru, studiu introductiv de Dan Bădărău. Ed. Științifică, București, 1972
- Lévinas, Emmanuel – *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. Martinus Nijhoff, The Hague, 1974
- Lévinas, Emmanuel – *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*. Martinus Nijhoff, La Haye, ³1968
- Liessmann, Konrad Paul – *Ohne Mitleid. Zum Begriff der Distanz als ästhetische Kategorie mit ständiger Rücksicht auf Theodor Adorno*. Passagen Verlag, Wien, 1991
- Lipps, Theodor – *Estetica. Contemplarea estetică și artele plastice*, vol. 1–2. Trad. de Grigore Popa, prefață de Victor Ernest Mașek. Ed. Meridiane, București, 1987
- Locke, John – *Eseu asupra intelectului omenesc*, vol. I–II. Trad. Armand Roșu și Teodor Voiculescu, studiu introductiv și note de Dan Bădărău. Ed. Științifică, București, 1961
- Lorenz, Kuno (Hg.) – *Identität und Individuation. Bd. 1. Logische Probleme in historischem Aufriß*. Fromann–Holzboog, Stuttgart–Bad Cannstatt, 1982
- Lüthe, Rudolf – „Definition und Innovation. Gedanken zu den Schwierigkeiten der Kunstphilosophie mit der zeitgenössischen Kunst“, în: (Hg.) Petra Jaeger

- und Rudolf Lütke – *Distanz und Nähe. Reflexionen und Analysen zur Kunst der Gegenwart*. Königshausen & Neumann, Würzburg, 1983, p. 255–270
- Lyotard, Jean-François – *Die Analytik des Erhabenen (Kant-Lektionen; Kritik der Urteilskraft, §§ 23–29)*. Aus dem Französischen von Christine Pries. Wilhelm Fink, München, 1993 (titlu fr.: *Leçons sur l'analytique du sublime*)
- Lyotard, Jean-François – *L'inhumain. Causeries sur le temps*. Éditions Galilée, Paris, 1988
- Lyotard, Jean-François – *Le postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982–1985*. Éditions Galilée, Paris, 1986
- Maffesoli, Michel – *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*. Plon, Paris, 1990
- Mann, Thomas – *Doctor Faustus. Viața compozitorului german Adrian Leverkühn povestită de un prieten. Cum am scris „Doctor Faustus“*. Romanul unui roman. Trad. Eugen Barbu și Andrei Ion Deleanu. Prefață de Ion Ianoși. Ed. Muzicală, București, 1970
- Marx, Karl; Engels, Friedrich – *Scrisori din tinerețe*. Ed. Politică, București, 1968
- Mauss, Marcel – *Eseu despre dar*. Trad. Silviu Lupescu. Institutul European, Iași, 1993
- Mavrodin, Irina – *Poietică și poetică*. Ed. Univers, București, 1982
- Măniuțiu, Mihai – *Act și mimare. Eseu despre arta actorului*. Ed. Eminescu, București, 1989
- Merleau-Ponty, Maurice – „Der Zweifel Cézannes“, în: (Hg.) Gotfried Boehm und Karlheinz Stierle – *Was ist ein Bild?*. Wilhelm Fink, München, 1994
- Mocanu, Titus – *Despre sublim. Aspirația către sublim și spiritul epocii contemporane*. Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1970
- Moutsopoulos, Evangelos – *Categoriile estetice. Introducere la o axiologie a obiectului estetic*. Traducere de Victor Ivanovici, prefață de Constantin Noica. Ed. Univers, București, 1976
- Noica, Constantin – *Cuvînt împreună despre rostirea românească*. Ed. Eminescu, București, 1987
- Noica, Constantin – *Devenirea întru ființă*. Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1987
- Noica, Constantin – *Douăzeci și șapte de trepte ale realului*. Ed. Științifică, București, 1969
- Noica, Constantin – *Scrisori despre logica lui Hermes*. Ed. Cartea Românească, București, 1986
- Noica, Constantin – *Sentimentul românesc al ființei*. Ed. Eminescu, București, 1978
- Noica, Constantin – *Trei introduceri la Devenirea întru ființă*. Ed. Univers, București, 1984
- Oelmüller, Willi (Hg.) – *Kolloquium Kunst und Philosophie. Bd. 1. Ästhetische Erfahrung. Bd. 2. Ästhetischer Schein. Bd. 3. Das Kunstwerk*. Ferdinand Schöningh, Paderborn, 1981–1983
- Otto, Rudolf – *Sacru: despre elementul irațional din ideea divinului și despre relația lui cu raționalul*. Traducere de Ioan Milea. Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1992
- Paetzold, Heinz – *Neomarxistische Ästhetik. Teil 1: Bloch, Benjamin*, Pädago-

- gischer Verlag Schwann, Düsseldorf, 1974
- Papini, Giovanni – *Gog*. Trad. Ileana Zara. Ed. Univers, București, 1990
- Pareyson, Luigi – *Estetica. Teoria formativității*. Trad. de Marian Papahagi. Ed. Univers, București, 1977
- Piepmeyer, Rainer – „Das Werk der Künste“, în: (Hg.) Willi Oelmüller – *Kolloquium Kunst und Philosophie Bd. 3. Das Kunstwerk*. Ferdinand Schöningh, Paderborn, 1983, p. 68–79
- Platon – *Opere*, vol. I–VII. Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1974–1993
- Rilke, Rainer Maria – *Briefe über Cézanne*. Hg. von Clara Rilke mit einem Nachwort von Heinrich Wiegand Petzet. Insel-Verlag, Frankfurt am Main, 1962
- Rosenzweig, Franz – *Der Stern der Erlösung. Gesammelte Schriften. Bd. 2*. Martinus Nijhoff, Haag, ⁴1976
- Russell, Bertrand – *La philosophie de Leibniz. Exposé critique*. Félix Alcan, Paris, 1908
- Schaaf, Julius Jakob – „Das Sein Heideggers als Beziehung“, în: *Perspektiven der Philosophie. Neues Jahrbuch*. Bd. 9, 1983, p. 31–40
- Schelling, F. W. J. – *Filosofia artei. Despre relația artelor plastice cu natura*. Trad. Radu Gabriel Pârvu și Gabriel Liiceanu, notă introductivă și studiu introductiv de Gabriel Liiceanu. Ed. Meridiane, București, 1992
- Schelling, F. W. J. – *Sistemul idealismului transcendențial*. Trad. Radu Gabriel Pârvu. Ed. Humanitas, București, 1995
- Schiller, Friedrich – *Scrieri estetice*. Traducere Gheorghe Ciorogaru. Ed. Univers, București, 1981
- Schmidt, Siegfried J. – „Wissenschaft als ästhetisches Konstrukt? Anmerkungen über Anmerkungen“, în: (Hg.) Wolfgang Welsch – *Die Aktualität des Ästhetischen*. Wilhelm Fink, München, 1993
- Schmidt-Wulffen, Stephan – „Vom Außenseiter zum Agenten“, în: (Hg.) Wolfgang Welsch – *Die Aktualität des Ästhetischen*. Wilhelm Fink, München, 1993
- Schöfer, Erasmus – *Die Sprache Heideggers*. Günther Neske, Pfullingen, 1962
- Schürmann, Rainer – *Heidegger on Being and Acting: From Principles to Anarchy*, übersetzt von Christine-Marie Gros, Bloomington–Indiana, Indiana University Press, 1987)
- Sedlmayr, Hans – *Die Revolution der modernen Kunst*. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1955
- Sedlmayr, Hans – *Epoci și opere. Studii de istoria și teoria artei*, vol. I–II. Traducere, antologie, cuvânt înainte și note de Mircea Popescu. Ed. Meridiane, București, 1991
- Seel, Martin – „Zur ästhetischen Praxis der Kunst“, în: (Hg.) Wolfgang Welsch – *Die Aktualität des Ästhetischen*. Wilhelm Fink, München, 1993
- Simmel, Georg – *Philosophische Kultur. Gesammelte Essays*. Gustav Kiepenheuer, Potsdam, ³1923
- Sloterdijk, Peter – *Kritik der zynischen Vernunft*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1983
- Spinoza, Baruch – *Etica demonstrată după metoda geometrică și împărțită în cinci părți*. Traducere, studiu introductiv și note de Alexandru Posescu. Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1981

- Tatarkiewicz, Wladislaw – *Istoria celor șase noțiuni*. Traducere de Rodica Ciocan-Ivănescu, prefață de Dan Grigorescu. Ed. Meridiane, București, 1981
- Taureck, Bernhard – *Lévinas zur Einführung*. Junius, Hamburg, 1991
- Valéry, Paul – *Poezii. Dialoguri. Poetică și estetică*. Ediție îngrijită și prefațată de Ștefan Augustin Doinaș, traducere de Ștefan Augustin Doinaș, Alina Ledeanu și Marius Ghica, cronologie de Alina Ledeanu. Ed. Univers, București, 1989
- Vianu, Tudor – *Estetica. Opere 6*. Ed. Minerva, București, 1976
- Vianu, Tudor – *Studii de estetică. Opere 7*. Ed. Minerva, București, 1978
- Vianu, Tudor – *Studii de filosofia culturii*. Ed. Eminescu, București, 1982
- Virmaux, Odette – *Le théâtre et son double. Antonin Artaud*. Hatier, Paris, 1975
- Vîgotski, L. S. – *Psihologia artei*. Trad. de Inna Cristea. Ed. Univers, București, 1973
- Vukićević, Vladimir – „Die « Realisation » und das « andere » Denken Heideggers“, în: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Bd. 37 (1992), p. 33–64
- Waldenfels, Bernhard – „Schatten der Aufklärung. Motive der französischen Philosophie im 20. Jahrhundert“, în: *Information Philosophie* 1 (März 1995), p. 18–27
- Weidlé, Wladimir – *Gestalt und Sprache des Kunstwerks. Studien zur Grundlegung einer nichtästhetischen Kunsttheorie*. Mäander Kunstverlag, Mittenwald, 1981
- Weinrich, Harald – „Der Leser braucht den Autor“, în: (Hg.) Odo Marquard und Karlheinz Stierle – *Identität*. Wilhelm Fink, München, 1979, p. 722–744.
- Weischedel, Wilhelm – „Rehabilitation des Erhabenen“, în: *Philosophische Grenzgänge. Vorgänge und Essays*. W. Kohlhammer, Stuttgart, Berlin, Köln u.a., 1967, p. 99–110
- Weischedel, Wilhelm – *Die Tiefe im Antlitz der Welt. Entwurf einer Metaphysik der Kunst*. Mohr, Tübingen, 1952
- Welsch, Wolfgang – *Ästhetisches Denken*. Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1990
- Welsch, Wolfgang – „Das Ästhetische – eine Schlüsselkategorie unserer Zeit?“, în: (Hg.) Wolfgang Welsch – *Die Aktualität des Ästhetischen*, Wilhelm Fink, München, 1993, p. 13–47
- Welsch, Wolfgang – *Unsere postmoderne Moderne*. Acta Humaniora, Weinheim, 1987
- White, Stephen K. – „Heidegger und die Spuren einer postmodernen, praktischen Philosophie“, în: (Hg.) Dietrich Pappenfuss und Otto Pöggeler – *Zur philosophischen Aktualität Heideggers. Bd. 2. Im Gespräch der Zeit*. Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1990, p. 296–324
- Wiggershaus, Rolf – *Theodor W. Adorno*. C. H. Beck, München, 1987
- Wisser, Richard – „Von der Unumgänglichkeit des Nicht-Anderen für alle Arten des Anderen“, în: (Hg.) Günther Eifler, Otto Saame – *Das Fremde – Aneignung und Ausgrenzung. Eine interdisziplinäre Erörterung*. Passagen Verlag, Wien, 1991, p. 163–191

Mădălina Diaconu

1970 născută la București

1993 *lic phil* (Facultatea de filosofie, Universitatea din București)

din 1993 asistentă (estetică și istoria culturii) la Facultatea de filosofie, Universitatea din București

1996 doctorat în filosofie la Universitatea din București

1998 doctorat în filosofie la Universitatea din Viena (Institutul de filosofie)

din 1999 lector (estetică) la Facultatea de filosofie, Universitatea din București

din 1999 *Junior Fellow* la *New Europe College*, București

din 2001 cercetător la *Akademie der bildenden Künste*, Viena

- domenii de specialitate și interes particular: Kierkegaard, Heidegger, Merleau-Ponty, estetică, fenomenologie, filosofia culturii, artele vizuale; afiliații profesionale: *Österreichische Gesellschaft für Phänomenologie*, *Societatea Română de Fenomenologie*; co-editor al revistei *Studia Phaenomenologica* (București); traducătoare (din Søren Kierkegaard etc.) în limba română

Bibliografie selectivă

Volume publicate

Pe marginea abisului

Søren Kierkegaard și nihilismul secolului al XIX-lea,
EDITURA ȘTIINȚIFICĂ, București 1996 (240 pp.)

(tr.) SØREN KIERKEGAARD **Boala de moarte**.
HUMANITAS, București 1999 (248 pp.)

Blickumkehr

Mit Martin Heidegger zu einer relationalen Ästhetik
PETER LANG VERLAG, Frankfurt am Main etc. 2000 (346 pp.)

Ontologia operei de artă în lumina principiului identității
CRATER, București 2001 (296 pp.)

Prelegeri de estetică fenomenologică

PARALELA 45, Pitești etc. 2002 (în curs de apariție)

Articole, studii și eseuri

- „Acceptarea subiectivă și contestarea metafizică a sinuciderii la Platon“, în: *Revista de filosofie* (București), 28, 1–2 (ian.–apr.), 1991, p. 76–84
- „Einige Bemerkungen über das Heraklitsche Fragment Nr. 49“, în: *Revue Roumaine des Sciences Sociales. Série de philosophie* (București), 37, 1–2 (janvier–juin), 1993, p. 197–206
- „Urmă și aură sau sublimul și înțeleptirea artei abstracte“ în: VASILE MORAR (ed.) **Ion Ianoși – O viață de cărturar**, ALL, București 1998, p. 221–247
- „Proiectul lui Heidegger de depășire a esteticii“, în: MARIN DIACONU (ed.) **Estetică și moralitate**, CRATER, București 1998, p. 177–212
- „Aura operei de artă“, în: *Revista de filosofie* (București), 45, 1 (ian.–febr.), 1998, p. 5–18
- „Alrededor del vacío. Einige Bemerkungen über die Nachbarschaft von Chillida und Heidegger“, în: *Heidegger und das Mittelalter – Ein Symposium*. HELMUTH VETTER (ed.) *Reihe der Österreichischen Gesellschaft für Phänomenologie*, 2, PETER LANG, Frankfurt am Main etc. 1999, p. 133–115
- „Die Logik des Genitiv-Dativs und die axolotlische Umkehrung“, în: *Revue Roumaine des Sciences Sociales. Série de Philosophie* (București), 1998 (în curs de apariție)
- „Paricidul postmodernismului împotriva lui Merleau-Ponty“, în: *Revista de filosofie* (București), 1999 (în curs de apariție)
- „Atingerea. Proiectul unei estetici tactile“, în: *Studia Phænomenologica* (București), 1, 1–2, 2001, p. 121–135
- „Ein Versuch über den Geruch. Überlegungen zur Durchführbarkeit einer phänomenologischen Ästhetik der Olfaktorik“, în: *Studia Phænomenologica* (București), 1, 3–4, 2001 (în curs de apariție)
- „Der Satz der Identität jenseits von Tautologie. Alternative Identitätsmodelle des Kunstwerks im Ausgang von Heidegger und Lévinas“, în: *Nach Heidegger. Einblicke – Ausblicke*. HELMUTH VETTER (ed.) *Reihe der Österreichischen Gesellschaft für Phänomenologie*, 7, PETER LANG, Frankfurt am Main etc. 2002 (în curs de apariție)

Cuprins

Cuvînt înainte	5
1 Paradigme ale identității în istoria filosofiei	9
2 Configurarea esteticii ca disciplină în lumina principiului identității	53
2.1 Problema identității și posibilitatea esteticii	55
2.2 Problema identității și necesitatea esteticii	60
2.3 Aspecte ale identității în artă	63
3 Trăsăturile identității și structura operei de artă	67
3.1 Identitatea lucrului	70
3.1.1 Permanența	71
3.1.2 Unitatea	72
3.1.3 Închiderea	74
3.2 Identitatea interpretării	75
3.2.1 Temporalitatea	75
3.2.2 Diversitatea	76
3.2.3 <i>Opera deschisă</i>	77
3.3 Identitatea operei de artă	81
3.3.1 Temporalitatea originară a operei de artă	82
3.3.2 Pluralitatea în absența centrului	93
3.3.3 Aura operei de artă	98
4 Identitatea în receptarea artistică sau identitatea între logica atributivă și logica evenimentului	111
4.1 Identitatea – proprietate a substanței sau a relației?	111
4.2 Anamorfoza	113
4.3 Identitatea darului	116
4.4 Identitatea triadică sau dia-logică	123
4.5 <i>Spiramen</i> -ul	126

5 Izotopii identității	139
5.1 Teoria	139
5.2 Creația	140
5.3 Receptarea	144
6 Artă și alteritate	149
7 Arta ca punct nodal	
al logicii, al ontologiei, al fenomenologiei experienței	
și al eticii	167
Bibliografie	175
Mădălina Diaconu	185
<i>Bibliografie selectivă</i>	185