

POLICROMIA INTERPRETATIVĂ CONTEMPORANĂ A EXPERIENȚEI ESTETICE

PETREA IOSUB

În cadrul tipologiei formelor experienței conturate în gândirea științifică și filosofică și, cu elemente disparate în moștenirea anterioară, se înscrie și experiența estetică, al cărei statut existențial și-a găsit o abordare sistematică în preocupările unor cercetători marxiști și nemarkxiști contemporani. Spun acest lucru pentru că această categorie filosofică a fost înglobată, o perioadă mai îndelungată, de către marxiști în componența conceptului general de experiență, deși atunci când se tratează problematica conștiinței sociale, se distinge forma estetică de reflectare a realității.

Arta fiind un produs sui-generis și cu legități specifice de existență a făcut ca însăși experiența estetică, în toată complexitatea ei, să nu se personalizeze ca obiect de studiu decât mult mai târziu, când gândirea umană a ajuns să constate că de fapt orice încercare de smulgere chiar și „dintr-o porțiune a determinismului biologic“, după expresia lui Ralea, înseamnă construcție umană, constituind, pe de o parte, crearea unei lumi specifice ființei raționale — omul. Nu se intuise că această stare tensională manifestată ca tendință de smulgere va duce în cele din urmă la realizarea unui anumit grad de libertate față de natură, dar „va rămîne mai departe dependența față de construcția proprie, față de societate“¹.

Fiind definită în tripla sa calitate : mod de a face, mod sui-generis de instituire valorică și mod de comunicare, arta se constituie în substrat obiectiv al experienței estetice și „generează fenomene cu statut de realitate obiectivă în înțeles de supraindividuală“², ceea ce subsumează capacitatea de socializare a operei. Concepută ca o obiectivare a **orizonturilor interioare**, prin îmbinarea aspectului perceptiv, sensibil cu cel ideal, unii gânditori au mers în direcția declarării existenței unor zone de indeterminate a operei artistice. Consider că atunci când vorbim de astfel de zone nu ne gândim decât la faptul că acestea vizează mai ales plurivalența de valori și semnificații pentru grade diferite de receptare și nu pentru definirea indecodificării sau a scoaterii ei din sfera determinismului. Pentru că, orice s-ar spune, în asemenea situații opera nu ar mai apare ca o nevoie a culturii și cunoașterii și ca constituint al unei epoci, ci ar rămîne la stadiul de a fi accident printre celelalte obiecte ale mediului umanizat.

Multe cugetări au mers în direcția transformării experienței științifice în prototip sau model de expunere a oricărei experiențe, inclusiv a celei artistice și religioase. O poziție distinctă în lumea exegeților o ocupă filosofia lui Nicolai Hartmann care, considerînd percepția estetică o „întoarcere la atitudinea originară“, apreciază că aceasta „nu se îndreaptă spre conexiunea obiectivă a lucrurilor, ci spre o altă conexiune, care există numai în raport cu subiectul și felul său de a vedea“³, întrucît ea „nu încorporează obiectul lumii înconjurătoare“, „ci îl izolează, înfățișîndu-l ca pe o lume în sine, alături de obiectivitatea cunoașterii ea pune o altă specific estetică, al cărei mod de ființare constă în faptul de a subzista numai pentru cel ce percepe estetic“⁴. În acest sens, sfera esteticului se constituie într-o zonă separată, care, prin varietațea de conținut și bogăție de obiecte proprii, depășește cu mult sfera realului dat în percepția în genere și în cea științifică, în special. Din aceste premise ontologice decurg înseși caracteristicile valorilor estetice, printre care „1) nu sînt valori a ceva existent în sine (nici a ceva real sau ideal), ci numai valori ale unui existent pentru noi, ele sînt valori ale obiectului, dar un obiect care nu subzistă în sine, ci numai pentru un subiect care percepe estetic; 2) sînt valori ale faptului de a fi obiect, ca atare; nici valori ale actului nici ale unui existent ca atare, ci doar valori ale obiectului ca obiect; de aceea, ele subzistă independent de realitate, și chiar de realizarea a ceea ce apare; 3) ele atîrnă de raportul apariției ca atare, de el ca un întreg; ele sînt condiționate de un subiect, dar în alt sens decît alte valori; ele sînt obiecte pentru noi; 4) valorile estetice nu sînt obiecte generale (ca cele vitale și etice), ci sînt, în fiecare obiect particulare, proprii numai lui valori individuale“⁵. De aici desprindem că obiectul estetic este și dependent și independent de subiect, deoarece, pe de o parte, opera de artă este o formă determinată a existenței spirituale, o obiectivare prin care un conținut spiritual a trecut în lumea obiectelor, moment în care, desprinzîndu-se de viața spirituală, va dobîndi o existență pentru sine. În raportul de apariție, cum îl numește Hartmann, spiritul viu intervine în modelarea materiei și atribuirea conținutului spiritual, dar nu trebuie să uităm de spiritul creator. În acest caz „raportul ajunge să aibă patru termeni. Spiritul producător modelează materia; el îi adaugă astfel conținutul spiritual; în același timp însă, el se închide într-însa, astfel încît spiritul care îl receptează trebuie mai întîi să îl deschidă din nou, adică să-l redobîndească dintr-însa“⁶.

Procesul constituirii obiectelor experienței estetice trece de la faza indiferenței naturale față de noi, moment în care „ființează — în sine“, la faza dobîndirii „ființării pentru noi“, iar într-un anumit fel din planul existenței sensibile, neutre și indiferente de subiect, la planul apariției, al procurării „plăcerii obiective“, trecere care se face numai prin mijlocirea omului.

Dacă la Hartmann și alți teoreticieni ai valorilor se pune doar problema originilor acestora, în schimb în gîndirea hermeneutică actuală se întreprind cercetări din ce în ce mai valoroase în direcția dezvăluirii com-

ponentelor și a potențialului cognitiv al experienței estetice desprinsc de contextul vieții cotidiene și de experiența științifică. Asemenea încercări de disecare a acestui fenomen se regăsesc în gândirea filosofică a lui H. G. Gadamer, care este preocupat de problema găsirii „experienței adevărate care depășește domeniul de control al metodologiei științei pretutindeni unde această experiență apare și să-i cerceteze legitimitatea”⁷. Opunându-se scientismului și pozitivismului, metoda hermeneuticii sale, în fond dialectică, preconizează exigențe pentru înțelegerea mai exactă a experiențelor umane, în contrast cu cei care încearcă să le reducă la experiența științifică sau de altă natură. Printre aceste exigențe avem

a) „exigența totalității ca unitate în pluralitatea experiențelor ;

b) orientarea spre existent ca decurgând din însăși structura hermeneuticului (și din statutul hermeneuticului, care nu poate fi niciodată singur, subiect gnoseologic) ;

c) desfășurarea într-o ontologie (e adevărat, a limbajului), dar oricum, a unui mod al lui a fi, care, așa cum se știe, nu înseamnă numai lucru ;

d) menținerea comprehensiunii în circularitate (ceea ce pune meru în co-prezență partea și întregul și interdependența lor în orice act comprehensiv)⁸. Aceste exigențe au darul de a contura diferențierile între teoretic și comprehensiune, a cărei valoare constă în aceea că „trimite dincolo de cunoaștere, la acțiune și comportare în situație, la atitudine (de valorificare) a tradiției în special”⁹. Comprehensiunea, în accepțiunea ei hermeneutică, este „sesizarea relațiilor interne și profunde prin penetrarea în intimitatea lor, respectând originalitatea și indivizibilitatea fenomenelor”¹⁰ și se caracterizează prin simpatie sau plonjare în psihic. Dacă pe Gadamer îl preocupă reabilitarea formelor experienței prin desprinderea și relevarea specificității lor în raport cu teoria obiectivității și exactității științifice, Hans Robert Jauss va aprofunda problemele experienței estetice prin aplicarea metodologiei hermeneutice. Luând atitudine față de concepția esteticii negativității și a altor viziuni unilateralizante, Jauss arată că acestea spoliesc experiența estetică de funcția sa socială primordială atita vreme cât o mențin ca „prizonieră a cadrului categoriei închis al negației și afirmației”. Este realizat un divorț de praxis, o ignorare a dialogului dintre operă, public și autor, un fel de convertire a experienței estetice comunicative în simplă funcționalitate ideologică. Or, competența artei este dată de o nouă viziune asupra experienței estetice „în care se cumulează travaliul estetic considerat ca expresie a activității umane”.

Arta, experiența estetică constituie o producere a ceva prin intermediul libertății ; ea este în raport de insubordonare funciară față de tot ce înseamnă constrângere sau coerciție, dar această libertate nu înseamnă doar a pune întrebări îndrăznețe unei ordini instituite de autoritate, ci are și menirea de a propune praxisului norme, de a schița și proiecta o ordine nouă ; experiența estetică are avantajul de a explica anumite comportamente sociale și de a comunica valori sociale. „Prin intermediul artei — aprecia Croce — omul se eliberează de jugul sim-

țurilor ; dar, mai înainte de a se supune spontan celui al rațiunii și al datoriei, el profită de un moment de oprire, și stă într-o zonă de indiferență și de senină contemplație¹¹. Este practic marcat momentul de tranziție în care subiectul — spectator — începe să autoconștientizeze contactul pe care l-a avut cu obiectul experienței sale estetice și pregătește starea apreciativă, în lipsa acestuia, prin distanțarea treptată de el. În momentul trăirii estetice însuși creatorul de artă este totuna cu lumea, deoarece „pentru el nu există încă lume“ și abia în „starea lui estetică, o pune în afara lui și o contemplă, el își separă propria personalitate de rest“¹², și încetează de a mai fi totuna cu lumea, aceasta apărându-i distinctă de el. Marea forță cognitivă și comunicativă a experienței estetice constă în aceea că „în comportamentul estetic subiectul se desfată întotdeauna și cu altceva decât cu șine însuși : el se cunoaște pe sine în timp ce-și însușește o experiență a sensului lumii“¹³. Așadar, experiența estetică ar putea fi cuprinsă într-o definiție cât de cât funcțională ca relație a subiectului cu obiectul creației artistice în care se regăsesc planul ontic, cel al „ființării — în sine“, și planul ființării pentru noi, sau, după expresia lui Formaggio, ca „tensiunea proprie raportului dintre om și cosmosul ideal, dintre individualitate, socialitate și cultură“¹⁴. De asemenea, Jauss, analizând această relație complexă, îi detaliază însușirile structurale și îi conturează statutul aparte în cadrul raportului gnoseologic fundamental om-lumie. Ceea ce apare pe prim plan este latura receptivă, prin care experiența estetică dobândește statut distinct, de sine stătător între celelalte funcții ale universului practic. Experiența estetică, prin temporalitatea sa, prepară o nouă viziune și se află la originea desfătării spontane. Spre deosebire de celelalte forme de experiență, ea are caracteristica de a transfera subiectul receptor și în alte lumi imaginate decât cea cotidiană, deși în ultimă instanță ea este legată indisolubil de structurile social-istorice și culturale ale unei anume organizări. Acest transfer se face în condițiile exercitării capacității ei de a înlătura constrângerile cronologice, de a anticipa orizonturi viitoare ale existenței, iar prin crearea unui teren acțiunilor posibile mijlocește recunoașterea și restaurarea trecutului reprimat, conservând astfel timpul pierdut.

Cea de a doua însușire — numită și **comunicativă** — oferă posibilitatea distanțării de rol a spectatorului, dar și identificarea ludică cu ceea ce ar dori sau ar putea el să fie. În acest context, tot ce în viață este inaccesibil ori destul de insuportabil poate deveni acum sursă de desfătare estetică, oferind cadrul necesar de situații și roluri care ar putea fi preluate prin imitație naivă sau filiație voluntară. În concordanță cu formele de aprehendere a obiectului, experiența estetică îndeplinește o serie de funcții specifice care îi dau statut propriu. Este vorba mai întâi de funcția transgresivă ale cărei caracteristici vizează o evadare din cotidian și construirea, pe baza imaginației și a fanteziei, a unor lumi posibile în care subiectul receptor poate, prin negarea ideală a condiției sale existențiale și etnice, să-și satisfacă anumite trebuințe. El amendează în acest punct opinia după care între desfătare și cunoașterea axată pe acțiune ar exista o opoziție ireductibilă care ar constitui condiția de exis-

tență autonomă a artei, și demonstrează că aceasta reprezintă o reducere fortuită a plăcerii estetice la fascinație senzorială, ceea ce anulează activitatea imaginativă creatoare a subiectului. Pentru înțelegerea corectă a acestui raport trebuie să distingem momentele sau treptele experienței estetice ca desfătare : poiesis, aïsthesis și katharsis, care demonstrează ca contactul dintre opere de artă și receptor se realizează la nivel productiv-receptiv și comunicativ. În poiesis este concentrată întreaga forță eliberatoare a artei de a înlătura norme învechite și de a reinventa lumea prin imaginar înlăturînd, după expresia hegeliană, înfățișarea stranie și aspră a lumii exterioare.

Desfătarea estetică nu se reduce la o simplă trăire momentană sau numai la descătușarea receptorului de sub povara vieții cotidiene și refugiarea într-o lume posibilă în care să-și aline suferințele, ci reprezintă și o chemare, un apel la solidarizare în școpul pregătirii și declanșării unei acțiuni viitoare.

Publicul care receptează opera de artă, cum observă Daniel Poiron, nu-și regăsește în artă doar transfigurarea propriei sale existențe, cu suferințele, constrîngerile și neîmplinirile sale, ci descoperă în aceasta drumul către croirea unei alte existențe, care să-i ofere condiții de libertate și în sfera cotidianului. El caută mai ales calea care să-i dea posibilitatea „de evaziune din orizontul închis al unei lumi limitate”¹⁵ de norme ce îi împiedică afirmarea pleneră și eroică în viața socială. În acest context avem de-a face cu o manifestare a funcției prereflexive a experienței estetice, care poate fi identificată cu o „înclinație către ceea ce nu se aseamănă cu lumea obișnuită și depășește experiența cotidiană”¹⁶. Pentru a ilustra modul de afirmare a acestei atitudini prereflexive, el exemplifică o anecdotă privind raportul dintre pianul de pe scenă „care irită așteptarea estetică, tot așa cum și lupul de la grădina zoologică contrariază reprezentarea naivă pe care copilul a dobîndit-o prin intermediul basmelor”¹⁷. Ca depășire și treaptă superioară a atitudinii prereflexive se înscrie funcția reflexivă a experienței estetice, termen consacrat de W. Busch atunci cînd apreciază că „ceea ce în viață ne supără, ne desfată în imaginație”. Treapta reflexivă se deosebește de cea transgresivă și prereflexivă prin aceea că „contemplatorul va fi capabil, în măsura în care își asumă conștient rolul de spectator și îl savurează ca atare, să se delecteze cu situații de viață pe care le recunoaște sau care îl afectează direct judecîndu-le prin intermediul desfătării estetice”¹⁸.

O viziune specifică asupra experienței estetice o aduce fenomenologia care, deontologizînd obiectul estetic, fundamentează două planuri de valorificare a „trăitului” : a) o analiză descriptivă și comprehensiv-intuitivă a esențelor și modurilor posibile ale experienței (cu precădere în domeniul relației dintre aspectul perceptiv și cel ideal al experienței) și b) o analiză a diferitelor structuri, stări, relații ale obiectului experienței efectuată atît pe plan empiric, cît și prin prisma condițiilor apriorice ale experienței”¹⁹. Cu o contribuție originală în această direcție se înscrie A. Banfi care, întreprinzînd cercetarea acestui concept, încearcă să pună în evidență specificul experienței estetice conturat din confruntarea

cu celelalte tipuri de experiență printr-o care cea morală și religioasă. Vorbind de limitele extreme ale „procesului fenomenologic al spiritualității“, el încearcă prin acestea să anuleze conflictul dintre sfera „reală“ și cea „ideală a fenomenologiei“, explorând „semnificația pur filosofică a raporturilor dintre realitate și idealitate în care se situează și religiozitatea și esteticitatea“²⁰.

În timp ce gândirea reflexivă, conceptuală este „unitatea directă dintre subiect și obiect“ și străină de esteticitate pe care o „eliberează“ de limitele sale și o leagă „de conștiința obiectivității“, esteticitatea apare ca „o revelație a sensului pur spiritual într-un moment al experienței sustrate atît obiectivității determinate a lucrurilor, cît și dialecticii interioare a personalității“²¹. Frumosul e „un sens care se comunică“ obiectului și subiectului, e o revelație ca moment al experienței oprit dincolo de neliniștea sau viltorea vieții individuale, caz în care opera de artă apare ca „acel idol pe care păcătoșii l-au creat cu propriile lor miini pentru a-l adora“²². Trebuie menționate eforturile lui Banfi de a găsi diferențierile între diferite modalități de interacțiune subiect-obiect și a delimita cadrul de afirmare a experienței estetice. După opinia sa în experiența estetică, spre deosebire de alte tipuri experiențiale, raporturile dintre subiect și obiect se desfășoară pe două planuri distincte al sensibilității și al valorii, primul desemnînd nivelul real al acestui raport, iar al doilea pe cel ideal. Integrîndu-se „ca o lume secundă în ansamblul vieții sociale, arta“ poate, pe de o parte, să „altereze dimensiunile acesteia“ prin crearea de „spații, raporturi și structuri noi“, iar pe de altă parte, ea poate să creeze „oaza de singurătate, centre de reculegere și de distanțare față de relațiile sociale normale“²³.

Prin idealizarea vieții ea are însă menirea de a promova noi forme de socialitate, punîndu-și amprenta pe structurile intime ale acesteia, numai atunci cînd este o artă angajată. El pleacă de la Hegel și definește „experiența în ansamblul său“ ca o „continuă și variabilă tensiune“ între eu și lume, numai că, în timp ce știința lucrează cu concepte, arta cu intuiția, ceea ce face ca esența artei să fie „înălțarea conștiinței intuitive, de la un stadiu de confuzie și obscuritate la o formă clară și concret determinată“, ea fiind un perpetuum proces de „producere de realitate, în sensul că în activitatea artistică realitatea dobîndește existență adică o formă concretă într-o direcție determinată“²⁴.

În această alternativă specificul experienței estetice decurge din faptul că datul ei este nemijlocit și are autonomie față de eul personal și de avatarurile lui, de „lumea obiectivă care-i stă dinainte și față de structurile acesteia“, ceea ce dă o notă de totală libertate subiectului. Aceasta și pentru că „momentul estetic“, arta în genere reprezintă o „cufundare în izvoarele vieții, o fecunditate interioară atît pentru noi, cît și pentru lumea ce ne înconjoară“²⁵.

Din analizele prezentate rezultă că o caracteristică fundamentală a experienței estetice constă în capacitatea ei de a distanța atît creatorul cît și receptorul operei de artă de situațiile și stările reale de existență, de a-l sustrage din contextul existențial cotidian, oferindu-i șansa unei

lărgi interiorizări și libertatea interioară de construcție și acțiune. Această libertate și interiorizare trebuie privite sub două aspecte esențiale, deoarece nu este vorba de o sustragere a creatorului și receptorului în turnul de fildeș de sub imperiul nevoilor și aspirațiilor social-istorice, izolarea sa de condițiile concret-senzoriale care îi determină existența socio-culturală. Este vorba, pe de o parte, de o libertate lăuntrică care, în opera de artă, se obiectivează ca protest sau ca elogiul adus unor anumite formule de organizare socială, iar pe de altă parte, construcția obiectivată trebuie să întruchipeze aspirații și idealuri care animă și mișcă generațiile istoriei, relevând nevoia ideală sau practică a unor lumi posibile în care acestea se pot împlini. De aci decurge însăși funcția cognitivă și finalitatea praxiologică a actului artistic. Opera de artă este o creație individuală, dar ea nu poate fi o valoare în sine sau făcută pentru o anume valoare în sine, deoarece, ca orice obiectivare a capacității creatoare a subiectului, ea trebuie să încorporeze cerințele răsărite în orizontul istoric al vieții cotidiene și să afirme nevoia de radicalizare, de revoluționare a structurilor organizaționale în care se desfășoară existența socio-umană, să sugereze alternative de acțiune pentru perfectibilitatea umană și cea a cadrului său existențial. Este, sub altă formă, amplificarea formulei erasmice — *lectio transit in mores*. Operele de artă sînt produse ale muncii umane și, ca oricărui produs, trebuie să-i dezvăluim caracteristicile proprii și cauzalitățile. Deși ele au viața lor proprie, independentă de a subiectului creator sau a celui cu care intră în contact, totuși la baza explicării și înțelegerii lor nu pot sta numai emoțiile și percepțiile, ci trebuie să mergem către legitățile specifice ale acestui domeniu al experienței umane. Sesizînd acest aspect important al problemei, Tudor Vianu remarcă: „Deosebindu-se de lucrurile experienței comune, operele de artă aparțin în schimb unei lumi speciale, de un caracter ideal și anume tocmai lumii estetice. S-ar părea totuși că fiind un obiect al percepției, opera de artă nu se deosebește cu nimic de celelalte obiecte din experiența noastră”²⁶.

Atunci cînd opera nu îndeplinește condiția elementară a experienței estetice definită drept cale ce conduce de la lectură, receptare la moravuri, înseamnă că ea nu mai poate avea o finalitate socială și nu mai poate fi vorba de a da noi norme și exigențe radicalizării statusului cotidian. Or, pentru aceasta, experiența estetică trebuie să conțină o anumite previziune, chiar și utopică, de anticipare prin edificarea, alături de viața și lumea existentă, a unei lumi posibile, disociindu-se astfel de iluzionarismul pur al reveriei freudiene sau religioase. Lumea posibilă pe care ne-o oferă experiența estetică prin intermediul creației imaginative nu se confundă cu zona iluzionară sau a resemnării ca refuz interior al existenței, ci oferă modele de rostire și acțiune tocmai datorită faptului că își abstrage coordonatele valorice din realul socio-uman, interferează și se întoarce în acesta pentru a-l îmbogăți cu noi dimensiuni. Există și în acest domeniu două alternative. Prima ține de momentul cînd anticipația puterii imaginative coincide cu realitatea, iar a doua cînd aceasta este dezmințită sau amînată de realitate.

Analizând istoria constituirii esteticii și a experienței estetice, Jauss distinge câteva perioade determinate mai ales de funcția productivă a imaginației creatoare a omului și de interpretările care se dau acesteia :

a) perioada în care însăși natura reprezintă „o limită și o normă ideală“, pe care creatorul de artă nu o putea surmonta decât prin imitare sau desăvârșirea modelului natural imperfect ;

b) perioada esteticii subiectivității, când actul de creație apare ca demers împotriva rezistenței și impenetrabilității naturii, iar aceasta ca ca o condiție externă, pe care arta o restructurează și o re-crează prin puterea abstracției și în care „confruntat cu infinitatea și cu accidentalul naturii oarbe, artistul își trăiește activitatea creatoare ca pe o fericită înstăpînire a alternativelor pe care i le oferă lumea sa proprie și limitată“²⁷ ;

c) perioada esteticii genialității, când experiența estetică este înțeleasă nu doar ca „creație desfășurată în plină libertate subiectivă, fără reguli sau modele, sau instituirea unei lumi posibile alături de cea cunoscută, ci și capacitatea geniului de a reconstitui, în starea ei originară și în îndeplinirea sensurilor sale inițiale, acea lume a arhetipurilor, subconștientă și momentan înstrăinată“²⁸ ;

d) perioada esteticii negative în care depășirea realului prin percepția estetică înseamnă constituirea lui ca lume, fază în care experiența estetică înseamnă distanțare între eu și obiect, și în care arta, produs al muncii sociale, „se opune empiriei prin formă“ și refuză adaptarea la normele utilității sociale, autonomizându-se ; „Operele de artă — spune Adorno — au devenit ceea ce sînt doar negîndu-și originile. De aceea, dezonoarea aservirii lor dintotdeauna față de putregaiul desfătării, față de putere și de divertisment nu trebuie catalogată drept păcat originar, din moment ce, odată pentru totdeauna, ele s-au desprins de orizontul ce le-a dat naștere“²⁹. Desprinderea artei de praxis, în concepția lui Adorno, reprezintă în același timp reîntoarcerea ei, prin transformare, în element matriceal la praxisului social, ca prototip al comportamentului estetic și acțional al vieții sociale.

Combătînd tendințele de idealizare și utopizare a artei, de rupere și apoi transformare a ei într-un prototip al experienței cotidiene, G. Lukacs sublinia că „Lumea proprie artei nu e ceva utopic nici în sensul subiectiv și nici în cel obiectiv, ceva care prin transcendere ar trimite în afară dincolo de om și de lumea lui. Este lumea proprie a omului, (...) în sens obiectiv și subiectiv, și anume în așa fel încît în ea în mod real și în chip propriu lui în modul cel mai adînc, îi stau omului în față, cele mai înalte posibilități concrete ale lui și ale lumii într-o realizare senzorial nemijlocită a aspirațiilor lui celor mai bune“³⁰. Deși experiența estetică se deosebește de cea științifică, asta nu înseamnă că arta coboară din clopotele de sticlă în care a fost zămisliată pentru a îndruma viața, ci avînd rădăcini perene, comune cu meșteșugurile celelalte umane, ea își poate aduce, chiar dacă nu sub formă conceptuală, o contribuție marcantă la îmbogățirea orizonturilor noastre cognitive despre lume și despre omul însuși. Introducîndu-l în cunoașterea lumii încon-

jurătoare, experiența estetică constituie, tocmai pe această bază, calea spre descoperirea și dezvoltarea celor mai adânci straturi interioare ale ființei umane, la care nu putea să ajungă niciodată prin intermediul așa-ziselor experiențe pure.

Or, prin experiența artistică, spunea Banfi, „omul reconstruiește realitatea în așa fel încît să oglindească în ea, asemenea unei legi cosmice, propria sa activitate și să se recunoască pe sine însuși în bogăție și dinamismul formelor sale de existență, a raporturilor sale naturale și sociale, ale sensurilor vieții sale“³¹.

Relevantă în abordarea experienței estetice este poziția gândirii fenomenologice reprezentată mai ales de Roman Ingarden și Mikel Dufrenne. Punctul de plecare al acestei interpretări vizează două direcții :

a) neglijarea experienței estetice a creatorului de artă motivată de faptul că acest aspecte a constituit obiectul unei îndelungate cercetări și nu mai necesită o revenire asupra lui ;

b) situarea pe prim-planul dezbaterii a experienței subiectului receptor, a spectatorului, moment care în fapt consacră, validează valoarea estetică a operei de artă. Fără a neglija însă dialectica raportului experiență comunicantă și experiența artistului, Dufrenne subliniază că între opera de artă și obiectul estetic nu trebuie afirmată o identitate, dar nici operate distincții care ar duce la delimitarea lor netă. Aceasta din mai multe motive. Primul constă în faptul că „opera de artă nu acceptă întregul cîmp al obiectelor estetice“ ci definește „un anumit sector privilegiat“ și al doilea, că obiectul estetic nu poate fi definit decît prin referințe, cel puțin implicite, la experiența estetică, în timp ce opera de artă se definește și în afara acestei experiențe³². Identitatea lor este dată numai atunci cînd „experiența estetică vizează și atinge direct obiectul care o provoacă“³³. În același timp trebuie avut în vedere și faptul că diferența dintre ele nu este ca cea „de la ceva ideal la ceva real“, deoarece ambele, atît opera de artă cît și obiectul estetic, sînt „noeme care au același conținut“, dar diferă doar prin aceea că noeza este diferită. „Opera de artă, atît timp cît este acolo, în lume, poate fi sesizată într-o percepție care neglijează calitatea sa estetică“³⁴, moment în care spectatorul nu o „trăiește“ ci are tendințe de a o justifica și a o înțelege. Nu același lucru se întîmplă și nici nu se poate întîmpla cu obiectul „perceput de estetic“. Din această perspectivă opera de artă devine, se transformă în obiect estetic numai în clipa în care este percepută. În acest sens, ceea ce mediază identitatea operă de artă — obiect estetic este percepția spectatorului, trăirea intensă de către acesta a frumosului pe care îl degajează această creație umană minunată, care devine componentă obiectuală, ontologică a universului cotidian. Condiția esențială care facilitează actul experienței estetice o constituie sfera empiricului, fără însă a o contopi cu celelalte structuri ale sale. Pentru a accentua raporturile operă de artă și obiect estetic, Dufrenne menționează că existența acesteia este virtuală, „un sistem de semne încărcate cu sensibilitate, fapt care permite viitoarea reprezentare (...). Aruncîndu-și privirea asupra obiectului, spectatorul însuși va construi această

reprezentare, scoțind la lumină sensibilul care doarme în el (...) ceea ce artistul a creat nu este încă în întregime obiect estetic, ci numai posibilitatea oferită acestui obiect de a fi, atunci când sensibilul, prin privire, este recunoscut ca atare³⁵. Constituirea obiectului estetic are loc în procesul trăirii, a experienței estetice, proces care cuprinde în desfășurarea sa activă o serie de momente sau trepte, printre care fenomenologul francez distinge: înhibarea trăirii orientate spre obiectele lumii reale și care are consecință o restrângere graduală a câmpului de referință al conștiinței. Intensitatea emoțională este decisivă, ea putând duce la adâncirea sau întreruperea experienței estetice prin reîntoarcerea la contextul vieții cotidiene.

Reținând acest aspect, T. Vianu menționa că „Nu este cu puțință de a mă apropia estetic de un obiect, dacă în prealabil nu elimin toate interesele practice pe care mi le poate trezi³⁶ În cazul în care este vorba de precumpănirea percepției intelectuale în peisajul trăirii obiectului artistic de către subiect, precizează Vianu, „amatorul sau criticul de artă se află exclus de la experiența estetică³⁷ și se situează în zona explicării și conceptualizării operei de artă, pasaj care interferează experiența științifică. Perceperea artei impune o purgare a pasiunilor, deoarece „Cine nu se pricepe să facă liniște în sine nu poate auzi glasurile artei³⁸.

Chiar și aceste câteva considerente duc la concluzia, consemnată de altfel de Dufrenne, care, prin acceptarea formulei empirice, aprecia semnificativ că: „Pentru că ansamblul sensibil se organizează în idee, se poate spune foarte bine și altfel: că opera rămâne ca idee care, nu este gândită, idee depusă în niște semne și care așteaptă cu o conștiință să intervină pentru a o anima³⁹.

Deschiderea către tratarea marxistă a problemei experienței estetice, în cadrul căreia subiectivitatea estetică nu reprezintă altceva decât un caz-limită al relației subiect-obiect, ne duce la ideea că, deși aceasta s-ar afirma ca autocontemplare a subiectivității, subiectivitatea însă poartă în fibrele sale cele mai adânci amprente însușirilor date de varietația contactelor cu realitatea obiectivă. Insuși mimetismul estetic impune prezența realității și automișcarea subiectivității în unitatea ei bio-psiho-socială. Prin această prismă, Lukas demonstrează că orice teză, latentă sau explicită, care neagă rolul decisiv al muncii în devenirea omului și că producția sau instinctul frumosului ar reprezenta o însușire apriorică, antropologică a spiritului uman, este dăunătoare înțelegerii corecte a experienței estetice prin care omul a traversat perioada istorică de la util la estetic. Schimbul continuu dintre subiect și obiect, dintre om și lume duce, pe de o parte, la perfecționarea și îmbogățirea omului de a surprinde și transforma lumea, iar pe de alta la aprofundarea legității de mișcare a acesteia. Concomitent cu procesul de conștientizare, mai întâi în practică și apoi în teorie, a legităților lumii, „are loc și procesul invers, anume experiențele culese în formele diferențiate ale reflectării se varsă din nou în viața cotidiană⁴⁰. Opera de artă este „cu adevărat valoroasă când omul, ascultând-o, citind-o, privind-o, simte că

ea îi devine necesară, indispensabilă, îl transformă, îl educă, îi lărgeste orizontul spiritual“⁴¹.

În analiza conținutului experienței estetice se înregistrează o mare diversitate de poziții exprimate de-a lungul timpului. Multe din doctrinele contemporane reduc experiența estetică la plăcere, desfătare estetică, anulându-se de la sine funcțiile cognitive — praxiologice ale acesteia. Acest punct de vedere, care anulează însăși viziunea aristotelică asupra cuplului „a se desfăta și a munci“ și care dădea o finalitate praxiologică însăși creației artistice, reduce experiența estetică la plăcerea estetică. R. Barthes, prin eliminarea activității imaginative, comparative și creatoare de sens a experienței estetice a receptorului, declara plăcerea insulară a lecturii ca un act de pură pasivitate, arătând că „Textul pe care l-ați scris trebuie să-mi dea proba că-mi place. Această probă există : este opera“⁴². Concluzia lui este că „încă un cuvânt înseamnă încă o sărbătoare“, ceea ce denotă că experiența estetică este o relație a subiectului receptor cu paradisul cuvintelor, în cadrul căreia nu se mai produce nimic altceva. Așadar, distanțarea artei de real și ruperea ei de contextul cotidian prin autonomizare ar determina-o să-și piardă multiplele sale funcții și să se reducă la simpla desfătare estetică. În cazul lui, Giesz detaliază relația desfătării, adăugînd că „această plăcere nu trebuie redusă doar la aspectul contemplativ, ci în cadrul ei se statornicește un raport biunivoc care dă nota de interes și de atitudine subiectului, îi oferă condiția unei libertăți atitudinale în fața obiectului estetic, despovărindu-l de sentimentul încătușării cotidiene. Apare deci limpede că subiectul „se desfătă întotdeauna și cu altceva decît cu sine însuși ; el se cunoaște pe sine în timp ce-și însușește o experiență a sensului lumii, sens revelat atît în propria activitate creatoare, cît și prin receptarea experienței -celuilalt și confirmată prin acordul unor terțe persoane“⁴³. În experiența estetică se întîmplă ceea ce Lukacs numea închiderea „într-o mișcare circulară a cunoașterii de sine și cunoașterii lumii“⁴⁴.

Modelul experiențial propus de antropologi are virtutea de a oferi o bază a desfătării estetice prin negativități obiective, prin transfigurarea în artă a ceea ce este hidoșenie și monstruoșitate reală. Dar, în astfel de model preconizat de Blumenberg, Freud și alții, subiectul trebuie să se desfete nu cu negativitatea șocantă a obiectelor, ci, descătusîndu-se de efecte, prin libertatea de a se distanța de ele, rămînîndu-i doar conștiința propriei sale invulnerabilități. Concluzia ce se impune, după aceste cîteva considerații de ordin istoric, este aceea că desfătarea, experiența estetică, presupune „în același timp eliberarea de și pentru ceva“ și se manifestă prin trei funcții : pentru conștiința productivă prin crearea unei lumi ca operă proprie (poiesis), pentru conștiința receptoare prin regenerarea capacității de a percepe realitatea exterioară și interioră (aïsthetis), și, în sfîrșit —, experiența subiectivă trecînd într-una intersubiectivă — prin adoptarea unei judecăți determinate de operă sau prin identificarea cu norme de acțiune prescrise, urmînd a fi concretizate de cel care și le asumă“⁴⁵.

În explicarea experienței estetice un rol primordial revine **poiesis**-ului ca, construire și cunoaștere estetică, proces de-a lungul căruia avem de-a face cu eliberarea treptată a **praxis**-ului estetic de constrîngerile și canoanele exercitate, prin tradiție și religie, asupra actului însuși al creației artistice. Etapele de constituire a laturii productive a experienței estetice sînt marcate de amprentele stadiului de evoluție social-istorică a umanității reflectat în gradul de cultură materială și spirituală, al civilizației la care a ajuns una sau alte dintre epocile istorice. Dacă în antichitate statutul lui **poiesis** este dependent și determinat de **praxis**, dar și de o anume ierarhizare a cunoașterii umane, creștinismul o va subordona creației divine. Depășirea acestui prag istoric de către experiența estetică se va face printr-un compromis — considerarea poetului ca un alter deus — care, prin evoluția ulterioară, va suprima creația originară divină și își va dobîndi statut de meșteșug măiestru între alte meșteșuguri ale universului practic. Relația de umilire dintre **opus creatoris** și **opus hominis** va fi reconfortizată cu vremea, **poiesis** dobîndind astfel virtuți de **primo-creatio** și chiar reconstruind pe însuși deus și opusul său. O mărturisire a lui Jürgen Mittelstrasse vine să precizeze depășirea de către **poiesis** a orizontului îngust al lui **imitatio-naturae**, dar și distincțiile dintre meșteșugurile practic, teoretic și poetic, cel din urmă indicînd, în această viziune modernă, „ceea ce se poate face“⁴⁶. Ruptura dintre modernism și concepția antică este provocată de renașterea și magistral consemnată de P. Valéry, în nemuritoarea operă consacrată nemuritorului Leonardo da Vinci. „A construi — spunea Valéry — se află între un proiect sau o concepție deterministă și materialele pe care le-am ales. Se constituie o ordine unei alteia care exista inițial (...) Aceasta sînt pietrele, culorile, cuvintele, conceptele, oamenii etc., dar natura lor particulară nu transformă condițiile generale ale acestui gen de muzică, în care ea nu joacă încă decît rolul unui clopot, dacă ni se permite metafora“⁴⁷. Rezultă că Leonardo da Vinci vede în latura producătoare a experienței estetice un dublu aspect : funcția cognitivă a lui **construire** și alătura **praxis**-ului artistic de cel științific, care a sărăcit pe parcurs prin separarea artei de știință și a experienței estetice de experiența științifică conservată în concepte și structuri logico-raționale.

Nu trebuie să uităm însă că puterea creativă a experienței estetice a dus la elaborarea unor modele de identificare a subiectului receptor cu rolurile oferite de universul imaginativ al artei, prin intermediul înfăptuirii actului ludic. Însăși o parte apreciabilă dintre arte s-au născut pe baza acestei identificări ludice. În această direcție, după Jauss, distingem cinci forme de identificare în cadrul relației estetice subiect-obiect :

a) asociativă, în care comportamentul estetic reprezintă preluarea de către receptor a unui rol în zone imaginative ale actelor ludice, care își găsește motivația în exersarea și socializarea jocului ; este ceea ce susține Jauss atunci cînd aprecia că „Negarea **praxis**-ului cotidian de către lumea imaginară a jocului, a sărbătorii, și, în sfîrșit, și a specta-

colului, nu exclude însă sensul invers⁴⁸. Asta înseamnă că „insularitatea spectacolului are, ca și actul ludic al serbării (care este virtualmente artistic) o dublă extindere în sfera vieții⁴⁹, materializată în tendințe spre repetare periodică, pentru deprinderea, înțelegerea și utilizarea regulilor de joc, și „prin tradiția sa asupra vieții cotidiene, în mores : ceremonialul“, ceea ce îi oferă posibilitatea să se transforme, să se convertească în experiență estetică comunicativă ;

b) identificare admirativă, în care alegerea modelului presupune, după Scheler : transcendența (premise imitării), similitudine și caracterul uman, ca premise axiologice și empirice individuale, cât și premise social-istorice ;

c) identitatea simpatetică care înseamnă solidarizarea cu eroul experienței estetice prin anularea efectelor ;

d) kathartica, în care subiectul receptor, lepădându-se de interesele și problematica sa cotidiană generată de universul practic al existenței, se va transfera total în „rolul“ eroului literar ;

e) ironică, prin care atitudinea spectatorului este orientată spre ironizarea eroului și distrugerea cîmpului iluzionar în care se desfășoară existența acestuia.

Desigur, pentru relevarea acestor caracteristici ale experienței estetice există o mare bogăție de exemple în cultura artistică națională și universală, lucru care ne creează posibilitatea unei însemnate economii de spațiu.

În minunatul proces al creației artistice, în care se angajează conștiințele de mare vocație, nu se realizează doar o descriere naturalistă a lumii reale, ci se naște o nouă lume de largi dimensiuni ideale, dar care are darul de a ne fascina și de-a da norma, prin modelare și re-modelare, conduitelor noastre cotidiene. Orice experiență estetică înseamnă în primul rînd o descoperire a unui nou mod de a exista și, în același timp, o îmbogățire nebănuită a orizonturilor noastre afective și intelectuale. Funcția fundamentală a experienței estetice, spre deosebire de cea a naturii care naște creaturi, este aceea de a face din aceste creaturi oameni, care, prin potențialul lor creator și de dăruire, îmbogățesc cu adevărate minuni patrimoniul vast al culturii și civilizației umane.

N O T E

¹ M. Ralea, **Scrieri**, I, București, 1972.

² **Arta modernă și problemele percepției estetice**. București, 1986, p. 13.

³ N. Hartmann, **Ästhetik**, 2, Berlin, 1966, p. 51.

⁴ A. Boboc, **Nicolai Hartmann și realismul contemporan**. București, 1973, p. 182.

⁵ **Ibidem**, p. 185.

⁶ Lucian Blaga, **Zări și etape**, București, 1968, p. 299.

⁷ H. G. Gadamer, **Vom Zirkel des Verstehens**, Pfullingen, 1959, p. 24.

- ⁸ J. Freud, **Les theories des sciences humaines**, Paris, 1973, p. 121.
- ⁹ Al. Boboc, **op. cit.** p. 252.
- ¹⁰ **Ibidem**, p. 253.
- ¹¹ B. Croce, **Estetica**, Bucureşti, 1970, p. 349.
- ¹² Fr. Schiller, **Cf. Croce, op. cit.**, p. 349.
- ¹³ H. R. Jauss, **Experienţa estetică şi hermeneutică literară**, Bucureşti, 1963,
- p. 52.
- ¹⁴ D. Formaggio, **Introducere la Filosofia artei**, Bucureşti, 1984, p. 39—40.
- ¹⁵ Jauss, **op. cit.**, p. 48.
- ¹⁶ **Ibidem**.
- ¹⁷ Jauss, **op. cit.**, p. 48.
- ¹⁸ **Ibidem**, p. 49.
- ¹⁹ **Arta modernă şi problemele percepţiei estetice**, Bucureşti, 1986, p. 53.
- ²⁰ Al. Tănase, **Prefaţă la Filosofia artei lui A. Banfi**, p. 15—16.
- ²¹ A. Banfi, **Filosofia artei**, Bucureşti, 1984, p. 75.
- ²² **Ibidem**, p. 77.
- ²³ **Ibidem**, p. 200.
- ²⁴ Hegel, **op. cit.**, p. 51.
- ²⁵ **Ibidem**, p. 190—195.
- ²⁶ Tudor Vianu, în **Omagiul profesorului Rădulescu-Motru**, Revista de filozofie, vol. XVII, 1932, Bucureşti, p. 410.
- ²⁷ **Cf. Jauss. op. cit.**, p. 57.
- ²⁸ Jauss, **op. cit.**, p. 57.
- ²⁹ Th. W. Adorno, **Ästhetische Theorie**, Berlin, 1970, p. 12.
- ³⁰ G. Lukacs, **Estetica**, Bucureşti, 1972, p. 511.
- ³¹ Banfi, **Filosofia artei...**
- ³² M. Dufrenne, **Fenomenologia experienţei estetice**, Bucureşti, 1978, p.
- vol. I.
- ³³ **Ibidem**.
- ³⁴ **Ibidem**.
- ³⁵ **Ibidem**.
- ³⁶ T. Vianu, **Estetica**, vol. 2, Bucureşti, 1936, p. 114.
- ³⁷ **Ibidem**, p. 116.
- ³⁸ **Ibidem**.
- ³⁹ M. Dufrenne, **op. cit.**, p. 63.
- ⁴⁰ Nicolae Ceauşescu, **Expunere la Congresul al II-lea al educaţiei politice şi culturii socialiste**, Bucureşti, 1982, p. 56.
- ⁴¹ G. Lukacs, **op. cit.**, p. 245.
- ⁴² Jauss, **op. cit.**, p. 85.
- ⁴³ **Ibidem**,
- ⁴⁴ Lukacs, **op. cit.**, p. 510.
- ⁴⁵ Jauss, **op. cit.**, p. 89.
- ⁴⁶ **Ibidem**, p. 109.
- ⁴⁷ P. Valery, **Introduction à la méthode de Leonardo da Vinci**, Paris, 1834,
- p. 41.
- ⁴⁸ Jauss, **op. cit.**, p. 263.
- ⁴⁹ **Ibidem**.