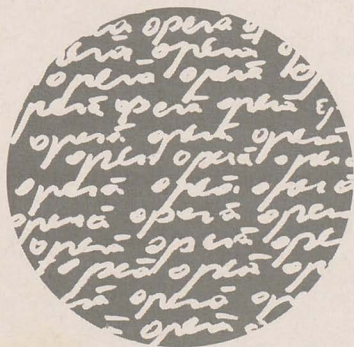


Tudor Vianu

Tezele unei filosofii a operei



Colecția „Mica Bibliotecă Univers“



Coperta colecției: DAN PERJOVSCHI
Redactor: VIORICA-ROZALIA MATEI
Redactor artistic: VASILE SOCOLIUC

TUDOR VIANU

Tezele unei filosofii a operei

© Editura Univers, 1999

Textul ediției de față este reprodus după volumul:

TUDOR VIANU

Studii de filozofia culturii

Editura Eminescu

București, 1982

Toate drepturile asupra acestei ediții
aparțin Editurii UNIVERS
79739 București, Piața Presei Libere nr.1.

TUDOR VIANU

Tezele unei filosofii a operei

Prefață de MIRCEA MARTIN
Postfață de ION VASILE ȘERBAN

editura  **univers**

București, 1999

ISBN 973-34-0623-6

<https://biblioteca-digitala.ro>

N-AM AVUT PRILEJUL să-l cunosc personal pe Tudor Vianu și pot spune că i-am privit întotdeauna cu o frumoasă invidie pe aceia dintre colegii mei care s-au bucurat de proximitatea lui. Am căutat, în schimb, să câștig intimitatea textelor sale, să pătrund în zona lor de animație profundă, acolo unde simetriile operei dezvăluie obsesiile omului și compunerea cea mai abstractă devine confesiune.

Recunosc că am fost fascinat nu numai de ideile lui directoare, de temele sale predilecte, ci și de ecoul lor în straturile implicite ale conștiinței sau, mai exact, de implicitul însuși care le-a făcut posibile. Un fel de a spune că, pentru mine, Tudor Vianu înseamnă în primul rînd o atitudine stilistică.

Există autori a căror unitate de comportament moral sau scriptural nu apare decît în totalitatea manifestărilor și de cele mai multe ori la distanță în timp, prin inteligența înțelegătoare a unor exegeți. Nu e cazul lui Tudor Vianu, a cărui coerență este aproape exemplară. Dacă n-ar fi fost ruptura

produsă de accidentul istoric numit comunismul real, am fi putut spune că orice operă, orice text și orice gest, din orice etapă a vieții și a creației, îl exprimă deplin.

Despre Tudor Vianu nu se poate spune ceea ce el însuși a spus despre Vasile Pârvan, anume că „opera filosofului, este fixată între limitele activității profesorului“. Opera sa e mai vastă și mai diversificată, dar componenta didactică rămîne una centrală. Nu întîmplător, Camil Petrescu l-a numit „profesorul de estetică al culturii românești“. Iar Tudor Vianu a fost profesor și înainte de a ocupa o catedră universitară și a rămas profesor și în lucrări pe care nu le-a destinat învățămîntului propriu-zis. Această funcție, corespunzătoare unei înclinații sau, mai bine zis, unei vocații are explicații și consecințe de ordin structural.

Eram student în anul I, în 1957 (1957 după 1956!), cînd, așezat în amfiteatrul „Odobescu“, printre colegii din anul al IV-lea cărora le era adresat cursul, l-am văzut pentru prima dată pe Tudor Vianu... Era așteptat în tăcere, o tăcere încărcată de emoție. În clipa în care a intrat, a întors brusc capul, îmbrățișînd amfiteatrul cu o privire luminoasă, binevoitoare, deși autoritară. A pășit apoi grav spre catedră și s-a așezat, fixînd cu o intensă mirare pe chip aplauzele speriate ale unor studenți neavertizați și curmîndu-le cu un gest hotărît.

În tăcerea grea de reproșuri ce s-a abătut peste capetele neofiților, vocea calmă, plină, pe care Profesorul și-o modula cu oarecare plăcere, a rostit următoarea – memorabilă – sentință: „Aplauzele reprezintă un privilegiu rezervat actorilor“.

Ce înseamnă această disociere altceva decât un refuz al histrionismului și al labilității comportamentale, al spectaculosului inadecvat? Refuzînd măștile, Profesorul purta el însuși o mască: nu era una personală, ci una impersonală, mai exact, figura lui adopta cu naturalețe și convingere tiparul consacrat, persoana se confunda cu persona. În fapt, Tudor Vianu a întruchipat pentru mine – și, desigur, că nu numai pentru mine – instituția Profesorului, instituția universitară tradițională. Iar pe atunci (în 1957, repet), tradițional nu însemna cîtuși de puțin ceva depășit, ci, dimpotrivă, rîvnit și intangibil din cauza calomniei vremurilor. Pentru a juca acest rol exponențial, Vianu avea toate calitățile: inteligență superioară, competență profesională, prestanță, dicțiune infailibilă.

În orice caz, impresia dominantă pe care o producea apariția lui era aceea de siguranță. În preajma lui, eroarea devenea de neconceput. Și, la fel, improvizatia. Părea că știe totul și că știe demult, că știe infinit mai mult decât spune. obișnuia să pună uneori – foarte rar, e drept, probabil pentru a-și menaja optimismul pedagogic –

întrebări care terifiau sala. Cum răspunsurile întârziiau, era somat unul dintre asistenții din suită care, interlocat, la rîndul său, îngăima un început de frază pe care Profesorul se grăbea s-o continue pentru ca pulsul sălii să reentre în normal. În mod cert, el, profesorul, nu jubila în asemenea momente și nu ținea să pună pe nimeni, niciodată, nici măcar la examene – unde era, totuși, exigent – în dificultate.

„Er hat schrecklich viel gelesen“ – expresia goetheeană este la locul ei în legătură cu Tudor Vianu. Dar nici o clipă, ascultîndu-l sau citindu-l, nu aveai impresia unei erudiții demonstrative, umilitoare pentru cei mai puțin știutori. Dimpotrivă, incursiunea savantă era pregătită cu grijă printr-o expunere a condițiilor și premiselor indispensabile înțelegerii. A se face înțeles, a convinge – acestea erau țelurile care mobilizau energia intelectuală a Profesorului –, nu efectele de șoc, perplexitatea și admirația mută consecutivă.

Nu din erudiție venea satisfacția lui și nici – cu atît mai puțin – tristețea lui. Tristețea aceasta ar putea fi a cuiva copleșit de mulțimea cunoștințelor pe care le deține și care îl dețin, la rîndul lor, ca un labirint fără ieșire. Or, Vianu și-a dominat întotdeauna achizițiile, și le-a ordonat, adică le-a supus unei interpretări personale. Erudiția nu l-a împiedicat să-și construiască propriile ipoteze, ea a reprezentat o limită pe care și-a dat-o singur din

probitate profesională: a fost un mod de a ține seama de totalitatea fenomenului studiat.

De altfel, documentarea, lectura, meditația nu sînt resimțite nici o clipă de autorul nostru ca niște obligații: ele constituie acte firești, profund interiorizate. Încă la începuturile sale publicistice, el ținea să mărturisească: „Proiectul meu principal este propria-mi clarificare... În tot ce public, transcriu de fapt caietele mele de studii. Urmăresc [...] limpezimea cea mai mare și persuasiunea prin sinceritate“.

Mai târziu, vorbește de „osteneala de lămurire proprie“ în care întrezărește „un scop al vieții“. „Am fost și am rămas student“ – declară el. Conceptul de „ewige Student“, concept peiorativ al formației sale germane, este, așadar, asumat într-o versiune pozitivă, provocatoare. Peste ani, autorul va considera estetica „un moment al întocmirii (sale) interioare“, iar cercetarea, în genere, ca pe „o formă de viață“.

Un amfiteatru e, parcă, avut mereu în vedere în toate cărțile lui Tudor Vianu. Dar nu în sensul căutării unor efecte exterioare ale discursului, al unei forțări a succesului de public. Există la el un fel de retorism didactic, nu al frazei cît al construcției, care constă în formularea răbdătoare a tuturor etapelor problemei, a implicațiilor ei logice, în reveniri și rezumări. Există o plăcere evidentă de a îmbrățișa din nou materia parcursă, un efort

reiterativ și demonstrativ, un gust al refrenului în contexte noi. Argumentația sa înaintează cu precauție, asigurându-se mereu prin jaloane aruncate și încercate în chip euristic. Fraza sa este arborescentă, nuanțată, deschizând adesea paranteze lămuritoare; apoi ideea ei principală este rezumată într-un termen al unei fraze următoare într-o relație de strictă consecuție logică. La fel, în ansamblul unei cărți (sau al unui curs), un capitol (o prelegere) sînt sintetizate în cîteva principii directe și abia apoi discuția este reluată și rearticulată într-un cadru mai larg ce presupune implicit o redefinire. Toate cursurile lui – și cu deosebire Tezele unei filosofii a operei – ilustrează afirmațiile de mai sus.

Așa cum nu există la Tudor Vianu nici o ostentație a erudiției, nu există nici o retorică a personalității accentuate. Cu toate că problemele pe care le dezbate sînt dificile și aride, profesorul are înțelepciunea și modestia, modestia înțeleaptă de a le reduce dificultatea și, implicit, o anumită grandoare aparentă.

Stilul comunicării sale scriptice sau orale era unul constant academic, sobru, dar nu neapărat aulic, fără jovialități ori priviri complice menite să atragă simpatia receptorului. Deși era o persoană mai degrabă distantă, el ținea numai să descurajeze în acest fel înclinația autohtonă spre familiaritate, nu să producă o impresie de inaccesibilitate

personală ori instituțională. Distanța față de interlocutor nu era impusă artificial, ea constituia doar intervalul absolut necesar desfășurării ritualului didactic.

Felul în care Tudor Vianu intona poezia era impresionant, memorabil. Schimbarea de registru nu era spectaculoasă pentru că discursul profesorului era oricum unul elevat și aproape ritmat, cîtuși de puțin ezitant ori colocvial. Totuși, atunci cînd recita versuri, simțea nevoia să traseze o ramă, să le decupeze, să le izoleze și să le fixeze printr-o intonație specială, sărbătorească. Îmi sună și acum în minte frînturi din Walter von der Vogelweide sau din Heine, așa cum le rostea (în germană) Tudor Vianu.

Performanța de a nu fi niciodată sumar și niciodată prolix ar putea fi considerată o altă formă a rigorii profesionale vianești. Ca și echilibrul între calitatea literaturii alese spre a fi comentată și calitatea comentariului însuși. Interpretările Profesorului nu vizau numai textele literare (de la care, totuși, porneau), ci integralitatea existenței. Moralistul îl dublează mereu pe critic, pe stilistician, pe estetician.

Aceste interpretări nu caută neapărat paradoxul, nu vor să-i epateze pe ascultători sau pe cititori. Tudor Vianu a observat întotdeauna o anumită măsură, o decență, a pus peste toate formulările și

gesturile sale o surdină clasică. Spiritul acestă de moderație a jucat deseori în defavoarea aprecierii globale a operei și personalității sale. Opțiunea sa rămîne, însă, fermă și exemplară. Refuzul aplauzelor despre care am vorbit la început capătă acum, sper, o semnificație întregită.

... Peste doi ani, în 1959, un alt mare profesor avea să-și facă – în același amfiteatru – o cu totul altfel de intrare...

MIRCEA MARTIN

1. Punct de plecare

NECONTENIT DRUMURILE cugetării mele s-au oprit în fața ideii de operă. În *Estetica* (1934-1936) mi-am propus să studiez frumosul artistic, acela realizat de operele artei. În *Introducere în teoria valorilor* (1942) am distins între valori și bunurile care le întrupează și dintre care unele sînt date, iar altele produse, acestea din urmă fiind opere ale tehnicii, ale științei sau ale artei. Am preconizat în *Filosofia culturii* (1944) o concepție activistă a culturii, adică lucrarea de transformare a naturii în sensul aspirațiilor omului, prin operele lui. Socotesc deci că întreaga mea contribuție cere să se completeze printr-o teorie generală a operei, în cadrul căreia să pot înscrie o nouă filosofie a operei de artă, obiectul principal al cercetării mele.

Scrierea de față își propune deci: 1) să descrie opera în afară de relațiile ei de spațiu și timp, adică să construiască fenomenologia

ei, 2) să urmărească felul în care opera se constituie în spațiu, adică să înfățișeze principalele categorii ale formei, în special ale formei artistice, 3) să stabilească conexiunile operei în spațiul social, adică legăturile ei cu celelalte opere produse de om și acțiunea lor asupra fiecărui individ, 4) să prezinte destinul operei în timp, modul în care se afirmă, trăiește, moare, uneori reînvie, neîncetatele oscilații ale vitalității ei.

N-aș da măsura întregului meu îndemn, dacă aș înfățișa lucrarea de față numai ca pe produsul necesar al cercetării mele de pînă acum. Desigur, omul care a trecut de miezul vieții lui și a împlinit o parte din sarcina ce i-a fost hărăzită privește în urmă și caută firele prin care se leagă felurile lui lucrări, stabilește între acestea punctele de intersecție și de convergență, concepe rodul întregii lui osteneți ca pe o singură *operă*. El se poate întreba atunci care este esența operei, în ce relație stă ea cu activitatea naturii și cu celelalte tipuri ale muncii omenești, ce principii ale formei au călăuzit-o, ce însemnătate poate avea ea în viața oamenilor și ce soartă îi este rezervată?

Dar în timp ce încearcă să obțină această lumină asupra operei sale și să se întărească

prin conștiința de a fi construit, a suit în jurul său delirul distrugerii și privește urmele rănilor lui încă nevindecate. Împotriva demenței, care ar mai putea încerca să înmulțească ruinele în jurul său, omul de azi înțelege că principala lui misiune este să construiască opere, să refacă și să îmbogățească civilizația lui. Filosofia practică, prin meditațiile ei asupra esenței, formei, conexiunilor sociale și a vieții operei, se leagă astfel cu preocuparea cea mai vie a omului de astăzi.

2. Muncă și operă

PRIMA LUMINĂ pe care o putem obține asupra esenței operei o dobîndim actualizînd reprezentările implicate de cuvîntul care o denumește, mai cu seamă dacă alăturăm acest cuvînt de termeni apropiați și pe care vorbirea curentă îi asociază adeseori. Desigur, opera este produsul muncii, un rezultat al ei. Nu orice muncă produce însă opere. Există munci improductive, activități care se desfășoară în van: opera nu le încunună. Dar chiar muncile productive, ca, de pildă, acele cu un rol pozitiv în economia unei societăți, nu se concretizează pînă la urmă într-o operă. Munca unui salahor, a unui muncitor care controlează și face să funcționeze o mașină, nu produce o operă. Opera este produsul singurelor munci capabile să sfîrșească într-un rezultat concret și relativ durabil. Vorbim apoi de munca organismului, dar nu de opera

lui. Inima muncește din greu în timpul ascensiunilor laborioase. Vorbim apoi, printr-o metaforă abia simțită, și de munca unei mașini. Dacă vorbim de munca organismului și de aceea a mașinilor, dar nu de opera lor, împrejurarea provine nu numai din lipsa rezultatului concret și durabil, dar și din aceea a finalității sau a agentului moral sau a valorii. Nu asociem cu munca unei mașini sau a unui organ ideea unei cauze finale, adică a reprezentării unui scop care ar călăuzi-o în timpul efortului său. Fiziologii vorbesc de mecanismul inimii; ipoteza finalistă le este inutilă pentru a explica modul în care mușchiul cardiac absoarbe și respinge lichidul sanguin. Desigur, activitatea inimii face parte din unitatea funcțională a unui agent fizic și mașina nu lucrează decât supravegheată de un lucrător. Agentul fizic nu este însă și unul moral și lucrătorul, cu însușirile lui de atenție, conștiinciozitate și abilitate, rămîne exterior muncii însăși a mașinii. Când vorbim de munca mașinii, iar nu de aceea a lucrătorului care o conduce, nu ne reprezentăm în ea o prezență umană, calitatea morală a unei persoane. Deși din mașină pot ieși obiecte concrete, durabile și valoroase, lipsa calității

ei de persoană, de agent moral, ne împiedică a vorbi despre operele ei. Tot astfel, cu toate că și organismul, prin produsele lui, poate produce unele obiecte concrete și de o oarecare durabilitate, lipsa de valoare a acestora ne oprește a vorbi despre opera lui. Lipsa unuia singur din atributele amintite, produs concret și durabil, finalist, al unui agent moral, posedând o valoare, retrage rezultatului unei munci calitatea unei opere. Opera întrunește însă toate aceste atribute. Prelungind aceste prime indicații, furnizate de analiza vorbirii, putem obține o definiție a operei.

3. Munca sau opera naturii?

CÎT DE INDISPENSABILĂ este gruparea tuturor atributelor semnalate mai sus, pentru a distinge între simpla muncă și aceea care se încunună printr-o operă, ne dăm seama atunci cînd ne oprim în fața activităților naturii. Un naturalist, căruia îi este suficientă ipoteza materialistă și mecanicistă, va vorbi cel mult de munca naturii. Un filosof spiritualist sau un panteist vor vorbi despre opera ei. Cine admiră opera naturii, cu prilejul înfloririlor ei periodice sau a spețelor vegetale și animale care s-au diferențiat treptat și stăpînesc azi pămîntul, sau cu ocazia proceselor geologice care au conformat peisajul planetei noastre, gînditorii și poeții care își mărturisesc entuziasmul lor cu privire la miracolul armoniei în organizarea materiei vii și chiar la frumusețea aspectelor luate de materia moartă, introduc neapărat, în chipul

lor de a considera natura, ideea finalității, a calității morale a agentului creator și a valorii produsului lor. Divinitatea exterioară creației sau spiritul infuz în întreaga natură lucrează călăuzit de un scop, după un plan, prin spontaneitate morală și obținând valori, pentru toți filosofii spiritualiști, teiști sau panteiști. Ipoteza spiritualistă și religioasă este totdeauna prezentă în vorbirea aceluia care ne invită să admirăm operele naturii. Respingerea acestei ipoteze nu ne mai dă dreptul să vorbim decît despre munca ei.

4. Definiția operei

OPERA, ORICE OPERĂ, este deci produsul finalist și înzestrat cu o valoare al unui agent moral, de obicei al unui om, considerat în calitatea morală a ființei lui. Produsul pe care îl numim operă are o realitate concretă și relativ durabilă. Realitatea lui se afirmă atunci când se desparte de creatorul care l-a produs. Relațiile operei cu creatorul său sînt însă mai complexe, după cum vom vedea din desfășurarea acestei analize. Deocamdată ne este suficient să observăm că nu există operă decît acolo unde produsul s-a izolat de creatorul lui și de procesele active care i-au premers. Cîtă vreme artistul visează sau lucrează și atîta timp cît savantul experimentează, își verifică rezultatele, le completează sau le amendează, opera nu există încă. Opera apare numai atunci cînd creatorul simte că lucrarea lui a atins un termen dincolo de care

este inutil să mai continue și atunci când, în spațiul lumii, opera ocupă o poziție opusă creatorului său, creatorul privind din punctul său către punctul operei și luînd cunoștință de ea ca de un lucru deosebit de sine.

Pentru a atinge acest rezultat, creatorul și-a propus un scop și a lucrat după un plan. Există, desigur, în cristalizarea treptată a unei opere și efecte neprevăzute de creator, independente de scopul propus și de planul după care lucrează. Există în cursul realizării unei opere și substituții de scopuri, creatorul orientîndu-se la început după un scop și hotărîndu-se apoi să adopte un altul. Efectele neprevăzute au trebuit să fie selectate, introduse într-o structură finalistă, recunoscute adică drept utile și adaptate scopului urmărit. Iar acest scop, oricîte alte scopuri anterioare ar fi înlocuit și oricît de tîrziu ar fi început să orienteze lucrarea către rezultatul ei definitiv, a trebuit să se precizeze pentru ca să apară.

Produsul finalist, care este opera, creatorul îl obține conformînd un material. Materialul nu trebuie să fie neapărat materie: materialul nu este totdeauna material. Un savant, un filosof, un moralist conformează un material spiritual, un material de concepte, de judecăți,

de raționamente. Lucrarea de notație a rezultatelor sale poate fi o operație secundară și neesențială. Auguste Comte, medităndu-și lucrările pînă în ultimele lor amănunte, așa cum ne asigură biografia lui, putea să-și considere opera împlinită încă din faza ei pur mentală, înainte de transcrierea ei grafică. De asemenea, un inginer poate să-și privească opera încheiată îndată ce încredințează proiectul său constructorilor tehnici, care urmează s-o realizeze materialmente. S-ar putea spune că în cazul inginerilor opera trece prin două faze ale materializării, opera este însă gata o dată cu cea dintîi dintre ele, adică cu proiecția în plan a viitoarei lucrări spațiale. Evident, împrejurarea se schimbă pentru alți creatori de opere. Pentru unii dintre aceștia realizarea materială a concepției lor poate să modifice concepția însăși. Pictorii și sculptorii, dar și unii meșteșugari, fac adeseori această experiență. Materia nu este pentru ei un vehicul indiferent al concepției, ci un factor cu rol pozitiv și creator în desăvîrșirea operei. Sculptorul care, modelînd lucrarea sa în pămînt, o vede tăiată în piatră sau turnată în bronz, știe că felul materiei pe care o va întrebuința este un factor constitutiv al operei

sale. Opera este pentru el esențialmente materială.

Manevrînd un material, creatorul îi dă o formă. Rămîne o problemă, pe care urmează încă s-o discutăm, dacă analiza filosofică poate menține deosebirea curentă dintre materialul și forma operei. Este mai probabil că nu există material absolut amorf și că în cel mai brut dintre ele a lucrat un principiu formal. Forma însăși este unitatea unei multiplicități, o *unitas multiplex*. A conforma înseamnă a unifica, a integra o multiplicitate. Cum nu există însă decît materiale formate, fie numai chiar prin lucrarea pregătitoare a naturii, a conforma înseamnă a integra o multiplicitate de unități multiple. Orice operă este un întreg multiplu. Din acest punct de vedere, a crea o operă înseamnă a duce mai departe lucrarea de organizare formală a naturii.

Operele omenești se înlănțuiesc astfel cu procesele naturii, dar, în același timp, i se opun acesteia. Căci orice operă este un obiect nou în natură, pe care natura nu l-a putut singură produce. Forțele naturii pot dezorganiza opera umană, dar n-o pot înlocui. Există o adversitate continuă între natură și operele omului, deși acestea nu se pot produce decît

conformînd materialele puse la îndemîină de natură și folosind mijloacele date împreună cu legile ei. Solidaritatea operei cu natura nu exclude însă antagonismul lor. Orice operă este apoi supraadăugată naturii. Suma tuturor operelor alcătuiește, pe planeta noastră, o regiune nouă, o sferă de proveniență pur umană, *tehnosfera*. Un organism animal sau o plantă, în momentul apariției lor, sînt și ele obiecte noi, în sensul că lipseau pînă atunci din natură; ele posedă, cu alte cuvinte, o noutate cantitativă, dar nu și una calitativă. Opera are însă totdeauna o noutate calitativă. A zecea mie sau a suta mie de perechi de ghete ieșită dintr-o fabrică au o valoare deosebită, o altă calitate economică, tocmai pentru că sînt a mia sau a suta mie pereche de ghete. Plantele și animalele nu-și schimbă calitatea o dată cu multiplicarea lor, decît atunci cînd sînt cultivate de om pentru a satisface unele din nevoile lui; plantele de pe terenurile de cultură și animalele din crescătorii se înscriu însă printre operele omului; ele fac parte din tehnosferă.

Printre opere sînt unele care sînt nu numai noi, dar și unice. Calitatea lor deosebită nu provine din punctul pe care îl ocupă într-o

serie omogenă, ci tocmai din faptul că nu aparțin unei serii, nu s-au repetat și nu sînt repetabile. Acestea sînt operele științei, ale filosofiei, ale artei. Noutatea lor este originalitate. Există deci o noutate cantitativă, una calitativă și una calitativ-originală. Acest din urmă atribut îl recunoaștem numai operelor savanților, filosofilor și artiștilor.

O nouă deosebire ne apare în punctul acesta. Deși originale, operele științei și ale filosofiei nu sînt atașate de materialul în care se manifestă decît prin legături disolubile. Aceeași teorie științifică sau filosofică, aceeași prezentare de fapte sau aceeași argumentare se poate face cu alte cuvinte, într-o altă ordine sau cu alte metode ale expunerii. Numai operele artei sînt atît de indisolubil legate de forma înfățișării lor materiale, încît orice schimbare a acesteia le modifică sensul și valoarea. Originalitatea operei de artă exprimă deci un raport special între concepția artistului și forma materială care o manifestă. Precizăm natura acestui raport atunci cînd spunem că originalitatea operei de artă este imutabilă.

Distingînd între forma manifestării lor materiale și sensul lor, putem spune că operele

științei, ale filosofiei și ale artei sînt simbolice. Ele au acest caracter ca orice fapt de limbă. Cuvîntul sonor sau scris și legătura dintre cuvinte semnifică o realitate deosebită de ele însele, și anume un concept sau o legătură de concepte. Cele dintîi sînt, așadar, *ceva* pus în locul *altcuiva*, substitute sau simboluri. Realitatea substituită prin cuvinte și prin conexiunile lor, adică formațiunile intelectuale pe care le numim concepte, judecăți sau raționamente, au în operele filosofiei și ale științei un înțeles precis. Cînd regăsește acest înțeles, adică atunci cînd în locul substitutului a aflat substituitul, spiritul își întrerupe cercetarea. Spunem, din această pricină, că înțelesul unei opere științifice sau filosofice ocupă adîncimea unei perspective limitate. În operele artei însă, dincolo de substitutul format de cuvinte, sunete, mișcări, linii, forme, volume, culori etc., regăsim un înțeles pe care nu-l putem subordona unui concept sau unei legături de concepte precise, un înțeles mai bogat și care, debordînd neconținut conceptul, provoacă lucrarea niciodată limitată a restabilirii înțelesului. Simbolul artistic este deci

ilimitat.¹ Originalitatea artistică este nu numai imutabilă, dar și ilimitat-simbolică.

Însumînd rezultatele analizei de mai sus și înainte de a le valorifica în atîtea probleme ale fenomenologiei generale a operei și ale aceleia speciale a operei de artă, putem spune că opera este *produsul finalist și înzestrat cu valoare al unui creator moral, care, întrebunțînd un material și integrînd o multiplicitate, a introdus în realitate un obiect calitativ nou*. Acest obiect calitativ nou este original și simbolic în cazul operelor filosofiei și ale științei. El este imutabil original și ilimitat simbolic în cazul operelor artei.

¹ Asupra „simbolului limitat“ și „ilimitat“, vd. scrierea mea *Simbolul artistic*, 1947, și analizele de mai jos.

5. Natură, tehnică, artă

Controverse de frontieră

DEFINIREA OPEREI și, în cele din urmă, a operei de artă s-a făcut printr-o serie de atribute, a căror însumare continuă marchează trecerea de la natură la tehnică și la artă. Există însă și unele controverse cu privire la delimitarea acestor domenii. În șirul operelor, arta este cea mai determinată, aceea care întrunește numărul cel mai mare de atribute. Retrăgînd unul sau altul din aceste atribute, parcurgem drumul invers: de la artă, la tehnică și la natură. Există deci posibilitatea ca, din unghiul artei, să precizăm granițele domeniilor conexe și să limpezim unele din controversele care pot apărea cu această ocazie. Opera de artă ne-a apărut deci ca:

1. Produsul
2. unitar și multiplu,
3. înzestrat cu valoare,

4. obținut prin cauzalitate finală,
5. al unui creator moral.
6. dintr-un material,
7. constituind un obiect calitativ nou,
8. original imutabil – și
9. ilimitat simbolic.

Prin singurele prime două atribute nu ne găsim încă în domeniul operelor. Natura cunoaște și ea produse de integrare, unitare și multiple. Evident, aceste produse posedă adeseori o valoare, totuși aceasta nu apare decît prin munca omului care trebuie să opereze cel puțin pentru a le extrage și a le transporta, dacă nu pentru a le da un început de transformare. Arborele din pădure nu devine o valoare decît abătut și transportat, dacă nu și transformat în material de construcție. Intervenția muncii unui om, adică a unui agent moral, valorifică produsele naturii și le dă caracterul unor opere. Am văzut însă (§3) că în ipoteza unei metafizici spirituale, teiste sau panteiste, produsele naturii pot fi considerate și ele ca opere, valoarea provenindu-le atunci din alt izvor decît din acel al muncii omenești, dar tot din activitatea unui agent moral.

Cu al treilea atribut, din șirul celor notate mai sus, intrăm deci în domeniul operelor, dar deocamdată în acel al operelor tehnice. Orice operă tehnică este un produs material de integrare, valoros, finalist, datorit unui creator, înscriind în realitate un obiect nou. Noutatea operei tehnice este oare cantitativă sau calitativă? Putem oare recunoaște operelor tehnice noutate originală? Desigur, prima operă tehnică dintr-o serie omogenă, primul telefon, primul avion, primul post de radio-emisiune și radio-recepție au fost opere originale. Toate celelalte opere tehnice de același fel, repetînd modelul inițial, n-au mai avut decît o noutate cantitativă, deopotrivă cu a tuturor operelor pe care le numim bunuri economice sau mărfuri. Între primul și al miilea aparat de radio există deosebirea dintre calitate și cantitate. Prin calitatea originalității lor, primele opere tehnice dintr-o serie, așa-zisele invenții, se înrudesc cu operele științei. Inventatorul nu este numai un tehnician, dar și un om de știință, un savant cunoscînd principiile și legile. Ceilalți făuritori de opere, care repetă invenția primitivă, sînt numai tehnicieni. Prin atributul originalității, intrăm deci în domeniul științei, ca și al filosofiei. Am văzut,

în fine, că abia prin originalitatea imutabilă și prin simbolismul ilimitat pătrundem în regiunea artei. Analizele ulterioare ne vor arăta că multe din operele care aspiră la condiția artei, dar cărora le lipsesc calitățile ei¹ esențiale, reurcă, de fapt, în domeniul teoretic sau în cel tehnic.

¹ În manuscris: lor (*n.ed.*).

6. Realismul și idealismul operei

FIIND UN PRODUS, opera este exterioară producătorului. Ideea de produs nu presupune însă neapărat exterioritatea spațială. Un gânditor care își meditează lucrarea sa pînă în ultimele amănunte, înainte de a o încredința hîrtiei și tiparului, poate spune că opera sa a fost gata încă din faza ei pur mentală. În ce sens opera acestuia îi este însă exterioară? Mai întîi în sensul că opera este exterioară proceselor care au premers-o, că este termenul final și încununarea acestora. Împrejurarea aceasta este încă un caz-limită și oarecum conjectural. În marea majoritate a cazurilor, exterioritatea este și spațială. Dar, după cum în soluție ideală, exterioritatea nu trebuie să fie neapărat spațială, nici simpla desprindere spațială nu este suficientă pentru a se obține caracterul exteriorității față de producător, în sensul care este caracteristic operei. Opera

este exterioară creatorului în înțelesul mai precis că s-a dezvoltat și există după propriile ei legi.

În această din urmă direcție se poate vorbi nu numai despre exterioritatea operei, dar și despre autonomia sau despre realismul ei. Unii cugetători au mers pînă acolo încît au susținut că orice invenție este, de fapt, o descoperire, că orice operă este oglindirea unui model inalterabil, că „prima percepție imaginativă a operei viitoare apare inventatorului nu ca o construcție, ci ca o percepție“ (Et. Souriau, *L'Avenir de l'esthétique*, 1929, p. 112). După mai multe încercări fără consecințe, nu dobîndește adeseori pictorul impresia că „își deține“, în fine, tabloul? Un artist care urmărește o temă și caută s-o dezvolte într-o operă face adeseori experiența consistînd în modificarea temei în favoarea operei. Referindu-se la astfel de experiențe, psihologul Fr. Paulhan, clasificînd tipurile invenției, a trebuit să distingă pe acela care constă în deviația concepției primitive prin împrejurările realizării (*déviatiion par réalisation*). Este ca și cum opera s-ar dezvolta după propria ei legalitate, nu numai independentă, dar, uneori, antagonistă față de tendințele creatorului ei, de unde

sentimentul de conflict și luptă pe care acesta îl resimte în timpul realizării operei. Astfel de constatări au îndreptățit pe unii cugetători să vorbească despre un realism, în sens platonice, al operei sau, întrebuițind o expresie figurată, așa cum face Et. Souriau, de un *pygmalionism* la ei, cu referire la mitul antic al sculptorului Pygmalion, care, îndrăgostindu-se de statuia creată de el, a cedat sentimentului oricărui creator că opera este ceva deosebit de sine însuși, o ființă cu care se pot stabili relațiile prin care oricine din noi se leagă cu ființele din afară de noi înșine.

Toate aceste fapte sînt incontestabile. Sînt însă ele suficiente pentru a afirma realismul platonice al operei? Pentru cine nu se decide ușor a adopta ipoteza metafizică, atîta timp cît n-a istovit explicațiile fenomenale, nu este oare mai just a spune că așa-zisa legalitate autonomă a operei nu este decît efectul care rezultă, pentru conștiința creatorului, atunci cînd el s-a angajat în realizarea unui scop, cînd s-a încantentat într-o finalitate pe care, deși el însuși a ales-o, trebuie să continue a și-o lumina și trebuie s-o apere împotriva sugestiilor lăaturalnice? Opera are o viață a ei, o legalitate autonomă și imanentă, nu pentru

că reproduce un model superior și etern, dar pentru că se dirijează după un scop ales de creator, care îi prescrie apoi drumul realizării. Sentimentul luptei cu opera nu provine, pentru creator, din caracterul constrângător al modelului pe care opera ar năzui să-l reproducă, ci din faptul că lucrarea finalistă a realizării poate să fie uneori ezitantă, poate să nu se lumineze prin aceeași limpede conștiință în toate etapele ei. Orice operă este, fără îndoială, produsul unei invenții, deși nu al uneia arbitrară. Materialul și mijloacele de care creatorul dispune, legile naturale de care trebuie să țină seama, limitează invenția, îi dau un anumit curs. Dar material, mijloace tehnice, legi naturale sînt adaptate scopului postulat de inventator, sînt introduse în structura finalistă a operei viitoare. Oricare ar fi limitele de care creatorul trebuie să asculte, la originea operei stă postularea idealistă a scopului urmărit. A inventa înseamnă a face natura să se supună unei cauze finale, afirmată și dorită de inventator. Opera consecutivă actului de invenție este un produs ideo-realist.

7. Cunoaștere și creație

DACĂ ORICE ACT de invenție constă din subordonarea naturii unei cauze finale postulate de inventator, atunci înaintea invenției trebuie să stea cunoașterea naturii, știința trebuie să preceadă creația, teoria anticipează practica. Împrejurarea pare cu atît mai ade-vărată cu cît realizarea unui scop prin cunoașterea naturii se face prin intermediul cunoașterii altor legi și proprietăți ale naturii. Montarea celui mai simplu aparat presupune cunoștința mai multor fapte și raporturi naturale de fapte, pe care inventatorul trebuie să le facă a funcționa împreună, într-o structură finalistă ierarhică. Inventatorul telefonului a postulat scopul transmiterii vocii la distanță și a folosit, pentru realizarea acestui scop, proprietatea scînteii electrice de a se propaga de-a lungul unui fir metalic, apoi proprietatea membranelor vibrante, apoi pe acele

ale camerelor de rezonanță, apoi pe acele ale materialelor rău conducătoare de electricitate etc. Numai prin punerea de acord a tuturor cunoștințelor relative la aceste proprietăți naturale, încantenate într-o structură pe care o numim ierarhică, deoarece fiecare din ele slujește scopului principal în grade felurite de însemnătate, a putut inventatorul telefonului să obțină un aparat prin care vocea să fie transmisă și receptată cu suficientă claritate. Cunoașterea este deci coextensivă cu întregul act de invenție și îl sprijină în fiecare din punctele sale; ea singură îl face posibil și eficient. Dacă totuși se cuvine a deosebi între cunoaștere și creație, împrejurarea ar fi legitimată numai de faptul că una ar fi anterioară celeilalte, că simplele cunoașteri ar anticipa înșiruirea lor finalistă, că, de pildă, înaintea tehnicii ingineresti ar sta mecanica rațională și fizica sau că înaintea medicinei și-ar spune cuvântul fiziologia. Deosebirea dintre cunoaștere și creație s-ar mai justifica prin aceea că cea dintâi ar fi contemplație dezinteresată, pe cînd cea de-a doua, activitate practică. Dacă cunoașterea susține creația în toată întinderea ei, nu este mai puțin adevărat că în trecerea de la una la alta s-ar fi introdus un

factor nou: gestul care forțează întâlnirea mai multor proprietăți naturale. Acest gen s-ar produce numai după ce contemplația adevărului s-ar fi terminat; numai după ce contemplația adevărului ar ajunge la țintele ei, ar intra în rolul lor fantezia și gestul făptuitor.

Acest mod de a-și reprezenta relația dintre cunoaștere și creație, comun atîtora, are nevoie de mai multe modificări. Mai întîi, nu pare deloc adevărat că cunoașterea ar fi contemplație și că actul creației ar apărea numai după ce cunoașterea contemplativă ar înceta. Cunoașterea înțeleasă ca stare de contemplație este, în mentalitatea curentă, o veche rămășiță platonicească. Pentru conștiința modernă, cunoașterea este deopotrivă activitate, căci nu cunoaștem decît lucrînd pentru a pune de acord ideile și experiențele noastre, eliminînd contradicțiile dintre ele, corectînd erorile. Caracterele oricărei opere sînt și acele ale operei intelectuale a cunoașterii. Lucrarea unui savant este și ea un produs exterior și autonom, obținut adeseori prin lupta creatorului cu sine însuși. Imperativul obiectivității, căruia savantul trebuie să i se supună, provoacă adeseori în conștiința lui sentimentul unui conflict, cu prejudecățile, cu tendințele

lui afective. Lucrarea intelectuală se dezvoltă astfel după propria ei lege, uneori în antagonism cu înclinațiile creatorului. Ceea ce rezultă apoi din cercetarea savantului este tot un produs de unificare, întocmai ca orice operă. Nu este, în fine, deloc adevărat că lucrarea de creație n-ar fi decît aplicarea rezultatelor cunoașterii, despărțită de acestea prin gestul făptuitor. Cine gîndește astfel perpetuează reprezentarea pozitivistă, potrivit căreia știința în serviciul tehnicii n-ar fi apărut decît după ce s-a epuizat sarcina cunoașterii pure, filosofice. În cunoscuta sa „lege a celor trei stadii“, Auguste Comte a dat o întinsă aplicație acestei idei, moștenită de el însuși de la gînditorii veacului al XVIII-lea. Ideea nu pare însă adevărată nici dacă o privim în perspectivă istorică, nici dacă încercăm s-o controlăm în împrejurări mai apropiate de noi. Filosofia grecească, citată de obicei ca o fază a cunoașterii pure, a fost anticipată de civilizațiile tehnice ale Orientului. Marilor sisteme filosofice ale veacului al XVII-lea le-au premers lucrările fizicienilor și tehnicienilor Renașterii. Sînt oare independente atîtea din descoperirile fiziologiei mai noi de observațiile clinicii medicale? Este absolut

sigur că fizica modernă nu și-a putut întinde domeniul ei decît prin lucrările practice ale inventatorilor ultimului secol. Îndrumată mai totdeauna, la început, de observațiile culese în realizarea unei opere practice, știința a putut să se orienteze un timp după finalități așazicînd pur teoretice, dar neconținut, în dezvoltarea ei mai veche sau mai nouă, ea a fost interceptată și a primit un nou impuls de vitalitate din interesele și atitudinile omului practic. Legea celor trei stadii, care postulează prioritatea în timp a științei teoretice, are deci nevoie de o serioasă revizuire. Știința și aplicațiile ei și, în mod mai general, cunoașterea și creația par a sta mai degrabă într-un raport de intimă și continuă întrepătrundere.

8. Joc, expresie și artă

VECHEA ESTETICĂ, din lungul răstimp al antichității, Renașterii și clasicismului, era o disciplină descriptivă și normativă. Ea descria tipurile de opere, diferențiate după materialul și genul lor. Această descriere lua forma unei normalizări. Stabilind cum procedează felurile arte, arhitectura, pictura, muzica, poezia etc. așa-zisele genuri (elegia, idila, satira, comedia, tragedia), se proceda la prescrierea regulilor care urmează a fi respectate în realizarea acestora. Tratatele unui Aristotel, Cicero, Quintilian, Vitruviu, acele ale unui Leonardo, Alberti, Dürer, Scaliger, Vida, Boileau, Vossius etc. posedă îndoitul caracter semnalat. În toate, deopotrivă, cunoașterea structurilor de opere include și pe aceea a regulilor ce le domină. Mai târziu, interesul s-a deplasat de la acest punct către cunoașterea proceselor care compun activitatea

creatoare. A fost un moment crucial în dezvoltarea esteticii moderne, acela în care artiștii încep să se observe și să noteze felul în care se desfășoară, pentru ei, procesul creației. Corespondența lui Goethe cu Schiller, scrisorile lui Mozart, carnetele lui Bethoven, jurnalele intime ale unui Delacroix sau Hebbel etc. reprezintă unele din documentele cele mai interesante ale acestei noi orientări. Interesul pentru structurile normative devenea mai slab și din pricina ruinării vechilor genuri, mai cu seamă a genurilor literare, o dată cu amestecul lor, preconizat de romanticism. În fine, întreaga dezvoltare a științelor moderne mută centrul cercetării de la descriere la explicație. Cine compară scrierile naturalistice ale unui Buffon cu acele mai noi ale unui Geoffroy de Saint-Hilaire, Lamarck și Cuvier dobândește măsura schimbării de metodă și preocupare introdusă în intervalul care îi separă. Transformarea poate fi semnalată nu numai în științele naturii, dar și în acele ale omului, de pildă în estetică. Astfel, de unde în lungul trecut al vechii estetici, artistul, ca ființă activă și ca factor explicativ al operei, nu juca nici un rol, ființa lui se situează acum, tocmai cu acest rol, în centrul

de perspectivă al esteticii mai noi. Două teorii au polarizat vederile noilor cercetări asupra causalității artistice: teoria artei ca joc și a artei ca expresie. Dacă există opere de artă, susține cea dintâi, lucrul s-ar explica prin aceea că există indivizi, care, dispunând de un surplus de energie, îl cheltuiesc în executarea acelor lucrări dezinteresate, lipsite de finalitate practică, pe care le numim opere de artă. Pentru alți teoreticieni, arta este produsul nevoii artistului de a exprima tendințele lui profunde, pe acele pe care le împarte cu grupul lui național sau social sau pe acele pe care, pentru un motiv anumit, societatea sau propria conștiință morală le împiedică de a se manifesta. Arta ca expresie și dependențele particulare ale acestei teorii, arta ca întregire sau ca eliberare, sînt al doilea produs al noii estetici cauzale.

Insuficiențele acestor teorii ne apar astăzi evidente. Mai întîi, noțiunea însăși a „dezinteresării“ este una din acele mai contestabile. Căci ce poate să însemne afirmația că arta este produsul unei activități dezinteresate? Un interes profund călăuzește creația operei, și anume, tocmai interesul de a crea. Vrea oare să spună teoria artei ca joc dezinteresat

că interesul care o **domină este de** altă natură decît acel care îl **mîină pe om în împrejurările** practice ale vieții lui, **de pildă în** cele morale sau economice? Dar din **punctul de vedere** psihologic nu există **nici o deosebire** esențială între interesul artistic și cel moral sau economic, nici în ce **privește intensitatea** lor posibilă, nici din **acel al relației lor** cu instinctele sau cu celelalte **forme ale** activității. Interesul artistic poate **acapara pe** un individ, poate prelungi **instinctele lui** sau se poate dezvolta într-o **formă organizată de** activitate, într-o profesie, **întocmai ca** oricare alte interese ale sufletului. Am spune chiar că interesul artistic are o **intensitate** și o putere de a se dezvolta și **organiza** superioară altor interese. Căci sînt **activități care** se desfășoară după indicațiile sau după **interdicțiile** mediului, în timp **ce activitatea** artistică izbutește adeseori să **depășească** sau să sfărîme condițiile și **limitele**. A nesocoti caracterul profund, grav și uneori eroic al interesului artistic înseamnă a comite una din cele mai grave **erori asupra** psihologiei artistului. Nici **ideea activității** artistice ca cheltuire a unui **surplus de forțe** nu rezistă mai bine examenului critic, **căci nu s-a făcut**

încă dovada caracterului excedentar al vitalității artistului. Ba chiar, considerînd cazul atîtor artiști suferinzi, tocmai cazul contrariu, acel al diminuării de energie vitală, pare mai adevărat. Dar admițînd chiar că artistul posedă un excedent de forțe, pe acel sustras activității biologice sau economice, nu se explică de ce îl întrebuițează el tocmai pentru crearea operei. Activitatea artistică nu este o ejaculare amorfă, ci o lucrare structurată, călăuzită de un scop valorificat în toate amănuntele realizării. Artistul nu creează orice, ci tocmai opera lui. Teoria artei ca joc mi se pare, din toate aceste motive, una din cele mai puțin psihologice pe care le-a produs speculația mai nouă.

Insuficientă este și teoria artei ca expresie, deși ea conține un sîmbure de adevăr. Artă este, în adevăr, expresia creatorului ei. Dar nu împarte oare arta acest caracter cu toate operele omului? O masă încheiată din cîteva scînduri poate încă să ne vorbească despre abilitatea sau conștiința în lucru a dulgherului sau despre stîngăcia și neglijența lui. Actul expresiv poate, de altfel, nici să nu producă o operă. Un gest, o exclamație, un strigăt, produse fără durabilitate, fără autonomie,

fără finalitate, sînt și ele expresii, dar nu sînt opere. Expresia artistului este însă tocmai o expresie artistică, o operă de artă. A încerca să lămurești geneza operei de artă prin nevoia expresiei înseamnă a o explica printr-un factor prea general, care nu dă în nici un chip seama nici de faptul că la capătul activității provocate de această nevoie se încheagă o operă și nici de forma specifică a structurii acesteia.

9. Cunoaștere și creație artistică

DACĂ ARTA nu este simplul produs al nevoii de joc sau de expresie, dacă artistul se dirijează după un anumit scop, pe care urmează a-l realiza într-un anumit material și folosind unele mijloace, ar trebui ca el să anticipeze prin cunoașterea acestora realizarea pe care și-o propune. Am văzut că multă vreme s-a crezut astfel. Vechile poetici și numeroasele tratate de arhitectură, muzică și pictură ale antichității și Renașterii aveau un caracter practic și operativ. Părerea nu era primită numai ca o consecință a unui mod larg răspândit de a gândi relația dintre cunoaștere și creație, discutată în teză generală mai sus, dar ea a fost efectiv aplicată de-a lungul întregii tradiții academiste, în domeniul tuturor artelor. Pictorii, poeții și arhitecții academști, adică toți cei care au menținut preceptele păzite de prestigiul tradițiilor și

recomandate de învățămîntul Academiiilor, au făcut totdeauna astfel încît lucrarea de realizare a operelor să fie precedată de cunoștința canoanelor, adică a regulilor, mijloacelor și soluțiilor tipice și probate. În nenumărate împrejurări, în urma unei mari reușite artistice a proliferat academismul. Sonetiștii petrarchiști în Italia, autorii de tragedii care scriu, în secolul al XVIII-lea, în gustul lui Racine, pictorii clarobscurului după Caravaggio, sculptorii neoclasiци în veacul al XIX-lea, un Canova sau un Thorwäldsen, pictorii germani instruiți la Roma, un Cornelius, sînt toți oameni savanți, cunoscători de modele și norme, pentru care lucrarea realizării artistice este efectiv anticipată de aceea a cunoașterii. Nici unul dintre aceștia nu este însă un mare artist, tocmai pentru motivul că relația dintre cunoaștere și creație este, pentru ei, alta decît aceea care se afirmă în cazul operelor valabile. În acestea din urmă, cunoașterea artistică nu este niciodată anterioară creației artistice. Tratatele practice de artă n-au produs niciodată un artist de seamă. Interesul lor provine numai din faptul de a fi generalizat pe baza creației anterioare sau pe aceea a creației personale a autorului. Nimeni nu citește

astăzi pe Leonardo sau pe Boileau pentru a afla cum se pictează un portret sau cum se compune o tragedie, dar oricine poate studia *Tratatul despre pictură* sau *Arta poetică* pentru a cunoaște idealul artistic al unei personalități și al unei epoci. Activitatea constitutivă de opere nu este totuși pur instinctivă, irațională, lipsită de orice lumină a cunoașterii. Ea se întovărășește cu numeroase acte de cunoaștere, ca una care, urmărind un scop, trebuie să-i adapteze, în vederea realizării lui, temele, mijloacele și materialele de care dispune. De ce fel de acte de cunoaștere este deci vorba în lucrarea de creație?

A cunoaște înseamnă, în mod general, a executa un act de punere în relație a unui subiect cu un predicat. Forma oricărei cunoașteri este judecata. Raționamentele nu sînt decît mijloace care îndrumază către o judecată. Orice descoperire științifică este o judecată nouă, stabilirea unui nou raport între un subiect și un predicat. A cunoaște, în ordinea creației, înseamnă a pune în relație un mijloc cu un scop. Un meșteșugar care, în timpul lucrului său, chibzuieste cum să confecționeze o haină sau o pompă hidraulică, folosind mijloacele de care dispune, execută

numeroase acte de punere în relație a acestora cu scopul urmărit, numeroase judecăți de adaptare. Așa-zisele norme sau reguli tehnice sînt judecăți de adaptare. Chiar regulile care călăuzesc raționamentele științifice, regula reducerii la absurd, a analogiei, a excluderii tertului, a contradicției etc., preconizează punerea în relație a mijloacelor inteligenței cu scopul aflării adevărului, sînt judecăți de adaptare, norme tehnice. Anticii aveau deci dreptate să le studieze în „retoricile“ lor, adică în tratate cu caracter practic, ca unele ce erau destinate pregătirii oratorice.

Judecățile de adaptare pot să stabilească însă fie 1) o relație între anumite mijloace și un scop general, capabil adică să se concretizeze în opere noi, dar nu originale, fie 2) o relație între anumite mijloace și un scop – operă unică și originală, fie 3) o relație între anumite mijloace și un scop – operă unică și original-imutabilă (cf. § 4). Cînd scopul este general, judecățile de adaptare iau și ele o formă generală. Regulile tehnice sînt absolut valabile în practica meșteșugarilor și a industriei. Ele sînt relativ valabile în creația științifică: există o metodologie a științelor, reguli capabile a fi aplicate în lucrări de laborator, în

cercetarea arhivelor și în colaționarea documentelor, reguli ale observației și ale experimentării, metode de aflare a cauzalității (ca acele stabilite de J. St. Mill), așa-zisele legi ale silogismului etc. Nu există însă reguli valabile ale creației artistice, deoarece, scopul acesteia fiind o operă unică și original-imutabilă, nu se poate stabili, în relație cu el, nici o judecată de adaptare bună pentru a fi folosită de un alt creator în împrejurarea creării altei opere. Autorii de tratate practice de artă comit, deci, fie eroarea de a considera pe artist ca pe un om de știință, capabil să se orienteze după o metodologie, fie eroarea mai adâncă de a-l considera ca pe un tehnician, drept autorul unei opere repetabile.

10. Valori, bunuri și opere

LUCRAREA FINALĂ, însoțită de numeroase acte de cunoștință, care sfârșește într-o operă, creează o valoare. Valoarea este un alt atribut caracteristic al operei. Lipsită de valoare, o lucrare dirijată de un scop final nu constituie o operă. Un castel făcut din cărți de joc nu ni se pare o operă, tocmai din pricina dificultății cu care ne-am putea hotărî să-i recunoaștem o valoare. Nu putem reveni aici asupra întregii teorii a valorilor. Am făcut-o, altă dată, în *Introducere în teoria valorilor*, 1942, și în *Filozofia culturii*, 1944, față de care scrierea de față reprezintă o continuare și o completare. Reluând însă rezultatele principale ale lucrărilor mai vechi, vom spune că valoarea este obiectul unei dorințe. Nu vreun lucru oarecare este o valoare, ci acea calitate a lui prin care lucrul poate să satisfacă o anumită dorință. Valoarea apare deci nu ca un lucru, ci ca o

categorie prin subsumare la care lucrurile dobîndesc valoare și devin bunuri. Cum nu există o singură speță de valori, ci valori de spețe felurite (economice, politice, teoretice, estetice, morale, religioase), același lucru poate fi subsumat unei alteia din aceste valori, pentru a primi caracterul unor bunuri deosebite. Un tablou de Luchian este un un bun estetic pentru amatorul de artă, dar un bun economic, o marfă, pentru negustorul de tablouri. Posibilitatea subsumării aceluiași lucru în sfera cîte unei alte valori, pe care (în *Introducere în teoria valorilor*) am numit-o subalternarea actelor de valorificare, este o împrejurare pe care n-o poate legitima decît concepția valorii ca ceva deosebit de lucrul însuși, ca o categorie.

Lucrul, îndată ce este subordonat unei valori, devine un bun pentru acel ce execută actul subordonării. Bunurile sînt însă date sau produse. Pentru un drumeț însetat, izvorul natural pe care îl întîlnește în cale este un bun dat. Dacă același izvor a fost captat într-o fîntînă, ne găsim în fața unei opere. Opera este un bun produs. Din punctul de vedere al teoriei valorilor, o operă este deci rezultatul prelucrării unui material pentru a-l

face să se întâlnească cu o dorință și pentru a o satisface. A doua deosebire dintre bunurile date și cele produse este că pe cînd cele dintîi pot sau nu să se întâlnească cu o dorință și s-o satisfacă, cele din urmă, adică operele, forțează această întîlnire și o satisfac ca rezultatul unei intenții deliberate. Evident, nu orice operă satisface orice dorință. Creatorul operei o conformează în vederea satisfacerii unei anumite dorințe. Există deci atîtea tipuri de opere cîte tipuri de dorințe. Există, neapărat, și cazul ca, prin subalternarea actelor de valorificare, o operă creată pentru o anumită dorință să poată satisface și o dorință deosebită: tabloul poate fi dorit pentru valoarea lui economică. Dar chiar în cazul subalternării actelor de valorificare, actul secundar și inadecvat de valorificare este condiționat de actul principal și adecvat, adică de acel determinat de caracterul propriu al operei. Dacă o pînză vopsită poate fi prețuită ca un bun economic, împrejurarea este determinată de faptul că această pînză vopsită este o operă de artă. Dacă i-ar lipsi acest din urmă caracter, ea n-ar putea cădea nici sub incidența dorinței economice și n-ar putea fi prețuită, uneori, ca o marfă.

Am spus că există atâtea tipuri de opere cîte tipuri de dorințe. Produsul prelucrării, corelaționat cu dorința economică, alcătuiește acel tip de opere pe care le numim mărfuri. Prelucrarea în vederea dorinței politice, adică a dorinței de organizare a conviețuirii sociale, produce instituțiile. Configurarea ideilor și experiențelor în vederea dorinței teoretice a inteligenței dă naștere operelor științifice. Prelucrarea pentru dorința estetică determină operele artei. Preceptele etice, formele morale ale conviețuirii, sînt opere morale. Dogmele, culturile, riturile, întregul conținut al religiilor pozitive, sînt opere religioase. Toate aceste opere la un loc alcătuiesc civilizația omenească, adică produsul întregii activități a omului în vederea satisfacerii dorințelor sale. Civilizația este suma operelor.

11. Operele în timp

BUNURILE PRODUSE, adică operele civilizației, au o viață în timp și în spațiu. Desigur, fiind produsele adaptării unui material la o dorință, operele au o valoare eternă, ca unele care reprezintă o posibilitate permanentă de a satisface o anumită dorință. Dacă le privim în afară de viața lor în timp, adică în reducere fenomenologică, operele sînt configurații în vederea unor dorințe posibile. Pentru a le gândi ca opere, spiritul trebuie să închipuie aceste dorințe, chiar dacă nu le resimte efectiv. Este ceea ce face de nenumărate ori cercetarea preistorică și arheologică, atunci cînd scoate la iveală obiecte aparținînd unor civilizații trecute. Pentru a le identifica drept opere, și nu ca obiecte produse de întîmplare, preistoricul și arheologul trebuie să-și reprezinte dorința pentru satisfacerea căreia ele au putut fi configurate. Dacă multă vreme silexurile

preistorice au putut fi luate drept fosile sau meteorite, înainte de a fi recunoscute ca arme, lucrul se datorește faptului că savanții n-au putut închipui din capul locului dorința umană cu care aceste obiecte au putut fi cîndva corelate. Astăzi încă silexurile terțiare amintind forme naturale trec cînd drept niște *lusus naturae*, produse prin acțiunea forțelor naturii, cînd drept obiecte plasticizate de om în sensul formei lor întîmplătoare (W. Deonna, *L'Archéologie*, 1922, p. 145-148). Incertitudinea în stabilirea caracterului lor de opere provine din greutatea întîmpinată de cercetători de a corelaționa obiectele respective cu reprezentarea unei dorințe umane. Viața operelor în interpretarea arheologică, ca și aceea pe care ele o trăiesc în muzee, este însă o existență ipotetică, redusă. O viață deplină nu trăiesc însă operele decît atunci cînd se întîlnesc cu o dorință vie, actuală. Oscilațiile istorice ale dorințelor, orientarea lor în altă direcție, rărirea sau dispariția lor, uneori reînvierea sau chiar noua lor proliferare, determină viața lor în timp. De nenumărate ori în decursul istoriei, operele au încetat să mai satisfacă vreo dorință, nu din pricina unei transformări în structura operei,

ci din pricina transformării dorinței. Muzeele tehnice ne înfățișează, cu profunzime, ustensile, aparate, vehicule, mobile, costume pe care nimeni nu le mai dorește. Există și opere de artă, desigur nu cele mai de seamă dintre ele, din fața cărora dorința omenească s-a retras: romanele pastorale ale Renașterii, sonetele abaților galanți din epoca prețiozității, tragediile retorice ale epigonilor clasicismului. Din cînd în cînd, dorința actuală se poate acorda cu un tip mai vechi al ei și, atunci, opere care încetaseră să mai trăiască o viață deplină dobîndesc un nou spor de vitalitate. Este cazul redescoperirii unei creații multă vreme uitate sau nesocotite, al lui Ronsard, redescoperit de romantici, al lui Gónora, revenit în actualitatea simbolismului francez, al lui Maurice Scève, prețuit din nou de amatorii actuali de poezie ermetică.

Pentru a înțelege întreaga oscilație în timp a vitalității operelor, trebuie să observăm că există o ierarhie a dorințelor. Sînt dorințe mai superficiale și mai adînci, mai statornice și mai instabile. Întîlnirea unei opere cu o dorință relativ superficială și instabilă produce fenomenul modei. Aceste dorințe au uneori o intensitate care lipsește dorințelor mai adînci

și permanente. Vivacitatea reacțiilor produse cu ocazia întâlnirii dintre o operă la modă și dorințele care se satisfac prin ea¹ stă într-un contrast izbitor cu tonul mai ponderat al întâlnirii dintre operă și dorințele mai adânci și mai stabile, corelate cu ea. Un om cu experiența vitalității operelor poate chiar să tragă concluzii din faima indiscretă a unor opere contemporane asupra valorii dorințelor care își găsesc satisfacție în ele și asupra repedei și sigurei lor istoviri. „Modele mor tinere“, spunea un scriitor francez. Este de asemeni probabil că multe din restituirile de reputații, reabilitări și redescoperiri ale unor reputații zgomotoase cu secole în urmă este tot efectul întâlnirii cu o dorință puțin adâncă și instabilă, care, epuizându-se încă o dată, va întoarce notorietatea refăcută în conul de umbră în care s-a adăpostit atîta vreme. Mai interesante sînt valorificările de opere într-un cadru național deosebit de acela în care s-au născut. Un critic a definit odată străinătatea drept „o posteritate contemporană“. Înainte ca o operă să se valorifice prin interesul permanent al viitorimii, ea se poate valorifica prin atenția

1. În manuscris: ele (*n.ed.*).

străinătății. Adâncimea și stabilitatea dorinței satisfăcute printr-o operă se măsoară deci și prin întinderea și varietatea mediilor naționale în care răsună ecoul ei. Succesul european al teatrului nordic sau al romanului rus în secolul al XIX-lea au fost cazuri elocvente pentru astfel de valorificări prin reacțiile străinătății.

12. Hybris și limitare

AM ARĂTAT CĂ printre deosebirile care separă bunurile produse de cele create, adică de opere, este și aceea că, pe cînd primele se pot întîlni cu o dorință, ultimele forțează această întîlnire. Putem admira o pădure întîlnită în drum, aceasta poate răspunde dorinței noastre estetice; dar sîntem oarecum constrînși s-o admirăm în reprezentarea ei artistică, dorința estetică este neapărat adusă să vibreze în fața ei. Operele artei, de pildă, sînt nu numai configurații de materiale în vederea satisfacerii dorinței estetice, dar și pentru trezirea acestei dorințe. Același lucru se poate spune despre toate operele omului. Toate, deopotrivă, stimulează, întrețin și satisfac feluritele lui dorințe.

Împrejurarea aceasta dă un anumit caracter civilizației omenești, adică sumei operelor, în ecoul ei asupra vieții individuale, pe care

urmează să-l notăm. A trăi într-o civilizație înseamnă a fi solicitat de opere, înseamnă a simți cum sfera dorințelor personale se diferențiază și se amplifică. Se amplifică dar se și limitează, după cum vom vedea îndată. Viața omului, redusă la dorințele ei elementare, așa cum se dezvoltă în civilizațiile primitive sau înapoiate, este mișcată de puține dorințe. Unul din factorii care explică înmulțirea lor este tocmai intervenția operelor. Dar nu numai atât. Ansamblul operelor, ca expresii concrete, alcătuiește spațiul social. Viața omului civilizat se mișcă în spațiul social, simțind lămurit cum ea este modificată, sistematizată, îndrumată, într-un cuvânt, limitată de opere. Primitivul sau membrul unei civilizații înapoiate, adică aceea în care operele sînt puțin numeroase, suportă sugestia redusă a creației de cultură. Dorințele acestuia sînt nu numai puține, dar și anarhice și nelimitate. *Hybrisul*, despre care vorbeau vechii greci, era tocmai acea aparență gigantică și dezordonată a omului primitiv, nelimitat și neîndrumat de prezența operelor în jurul său, de existența unui spațiu social compact. În măsura însă în care operele se înmulțesc în jurul omului, în măsura în care

spațiul social devine mai dens, dorințele lui se îndrumează după obiective mai precise și, prin aceasta însăși, se limitează și se tempează. Enormitatea și anarhia dorințelor primitive, acele pentru care nu există nici frâu, nici lege, este o consecință a condiției de singurătate a omului puțin civilizată, adică a fatalității lui de a se asocia cu alți oameni, prin ceea ce aceștia au produs ca opere. Condiția aceasta este mult remediată pentru omul civilizației, care simte, la fiecare pas, cum un alt om i-a ieșit în întâmpinare, i-a preîntâmpinat sau i-a satisfăcut o dorință, ba chiar i-a creat-o, îmbogățindu-i astfel cuprinsul vieții lui, dar în același timp limitându-l și disciplinându-l.

13. Structura autonomă și expresivitatea operelor

FIIND PRODUSE autonome, dezvoltate după propria lor finalitate și uneori în conflict cu anumite tendințe particulare ale creatorului lor, operele sînt totuși expresive pentru aceasta, îl oglindesc și-l manifestă. Este unul din paradoxurile operei, acela de a fi ele însele și, în același timp, expresia altcuiva, a producătorului lor, de a ne constrînge să le considerăm ca pe niște realități de sine stătătoare și ca pe niște produse corelative cu agentul lor. O mașină poate fi privită ca un angrenaj autonom de piese și funcțiuni în vedere unei producții, dar și ca expresia geniului unui inventator. Putem considera o simfonie de Beethoven ca pe o alternare și dezvoltare de motive muzicale, adică drept o realitate autonomă existînd în timp, dar și ca pe expresia sufletului particular al lui Beethoven. În ce privește operele artei, artiștii și esteticienii au

accentuat cînd unul, cînd altul dintre cele două momente contradictorii. S-a cerut operelor artei cînd o calitate cît mai expresivă, un lirism esențial, o coloratură caracteristic-individuală, cînd un fel de a fi cît mai desprins de creatorul ei, o existență autonomă, care să facă inutilă ipoteza creatorului. „Operele cele mai de seamă ale artei, spunea odată Flaubert, sînt acele despre ai căror autori nu știm nimic sau aproape nimic.“ În realitate, chiar operele reputate a fi mai complet eliberate de creatorii lor îi implică și-i oglindesc într-o anumită măsură. Sîntem înclinați însă a elimina reprezentarea creatorului din reprezentarea operei atunci cînd, prin efectul distanței în timp, imaginea creatorului se simplifică pentru noi la trăsăturile lui cele mai generale, la acele care îi sînt comune cu grupul omenesc sau cu epoca de cultură căreia îi aparține. Este adevărat că, deși eposurile homerice, templele sau stelele funerare ale grecilor nu ne spun nimic despre creatorii lor individuali, ele nu sînt totuși mai puțin expresive pentru felul de a fi al societății grecești arhaice sau clasice și că, în aceste vechi monumente, ajung la expresie, pentru noi, virtuți ale caracterului, daruri ale inteligenței

și ale imaginației, nuanțe ale sentimentului, proprii omului grec din veacul al XII-lea sau al V-lea. Paradoxul intern al oricărei opere se reface astfel, dincolo de ignoranța noastră cu privire la vechii creatori și dincolo de efectul simplificator al trecutului.

Pentru reducerea contradicției pe care pare a o include apartenența operei la două planuri, unul autonom și unul corelativ, ne putem spune că ea nu este decît efectul unui îndoit mod de a o considera: un efect de variere a perspectivei. Putem privi opera fie în felul în care elementele ei se angrenează, în logica construcției ei, fie ca pe expresia omului care a produs-o. În cea dintîi din aceste perspective, opera apare, ca o realitate absolută sus-trasă devenirii istorice, ca o soluție atemporală dată problemei configurării unui material și realizării unui scop. În a doua perspectivă, opera apare, dimpotrivă, legată de psihologia particulară și de condițiile istorice ale creatorului ei. Folosind această îndoită perspectivă, un cercetător al formelor artistice, H. Focillon, a putut face distincția dintre *stilul* în sine și un *stil* anumit sau succesiunea istorică a acestora, adică *stilurile*. „Stilul, scrie Focillon, este un absolut. Un stil anumit este

o variabilă. Cuvîntul stil urmat de articol desemnează o calitate superioară a operei de artă, aceea care îi permite să se sustragă timpului, un fel de valoare eternă. Stilul, conceput într-un chip absolut, este exemplu și fixitate, este valabil pentru totdeauna, se prezintă ca o creastă între două pante, definește linia înălțimilor. Prin această noțiune, omul exprimă nevoia sa de a se recunoaște în inteligibilitatea lui cea mai largă, în ceea ce el are stabil și universal, dincolo de unduțiile istoriei, dincolo de local și particular. Un stil, dimpotrivă, este o dezvoltare, un ansamblu coerent de forme unite printr-o conveniență reciprocă, dar a căror armonie se caută, se îmbină și se desface cu diversitate“ (*Vie des formes*, 1934, p.10). Dar între stil și stiluri, adică între opera în configurarea ei autonomă și opera în realitatea ei corelativă, ca expresie a unui creator și ca expresie istorică, nu există contradicție, ci, dimpotrivă, unitate și armonie. Opera îl manifestă pe creatorul ei, este expresia lui, dar această expresie trebuie să se conformeze în așa fel, încît să reprezinte o soluție logică dată problemei configurării materialelor și realizării anumitor scopuri.

Pentru a înțelege mai bine cum trebuie și cum armonizează, de fapt, orice operă îndoita ei perspectivă autonomă și dependentă, absolută și relativă, configurațională și expresivă, ne vom referi la acea speță a operelor care este limba, pentru că tocmai în legătură cu aceasta posibilitatea armonizării celor două perspective apare mai clar. Lingvistica contemporană a arătat rolul expresiei individuale în viața limbilor, importanța factorului *stilistic*. Dacă limba evoluează neîncetat, lucrul se datorește nevoii de a o adapta tendințelor particulare ale expresiei, acelor tendințe care se schimbă cu împrejurările sociale, cu mentalitatea, ocupațiile și ideile oamenilor și pe care le înglobăm în categoria aspectului stilistic al graiului omenesc. Aceste nevoi și tendințe se organizează însă în expresie utilizând sistemul relativ stabil al limbii, acela care posedă o certă autonomie, adică morfologia și sintaxa ei, ba chiar mijloacele cele mai generale și cele mai autonome ale limbii, adică mijloacele lingvistice generale. Orice expresie lingvistică este deci produsul adaptării unui factor stilistic la exigențele mai generale și mai autonome ale morfologiei și ale sintaxei și la acele cu totul generale și

autonome ale lingvisticii generale. Funcțiuni de grade felurite ale generalității și autonomiei sînt deopotrivă implicate în orice fapt de limbă, dar nu pentru a produce o contradicție internă și un conflict, ci tocmai pentru a realiza o unitate armonică.

Ceea ce este adevărat pentru limbă este și pentru toate celelalte opere ale omului. Toate, deopotrivă, sînt expresii mai mult sau mai puțin individuale, adică ale unui individ singular sau ale unei rase și ale unui cerc de cultură, dar toate au și autonomia unui produs rezultat din adaptarea la niște condiții generale. Există o stilistică a operelor, dar și o morfologie, o sintaxă și o lingvistică generală a lor. O gheată ieșită din mîna unui cizmar este o expresie a abilității și gustului lui, dar și un produs care s-a orientat după nevoia generală și atemporală de a conforma o bucată de piele și de a îmbrăca un picior. Lipsită de această configurare după nevoi generale și care îi dă caracterul autonomiei, opera n-ar fi decît o creație arbitrară, absurdă. Lipsită de viața împrumutată unui creator, adică de căldura unei expresii, am avea de-a face numai cu un produs mecanic, dar nu cu o operă umană.

14. Artist, artizan, pastișor, virtuoz

OPERA ESTE EXPRESIA producătorului. Ce exprimă însă opera din producătorul ei? Primul răspuns, acela care s-a impus încă din antichitate, este că opera exprimă viziunea producătorului. Este vestita soluție a *formei interne*, *endom eidos* a lui Plotin. Înainte ca producătorul unei opere să conformeze un material, el posedă viziunea operei interioare, contemplată cu ochii minții. „*Io mi servo di una certa idea*“, spunea Rafael, reluând tradiția idealistă a formei interne. Psihologia modernă a rectificat însă, în multe puncte, vechea concepție idealistă asupra actului de invenție. Evident, trebuie să admitem și azi existența reprezentării unui scop în orice proces de creație; dar acest scop se poate modifica o dată cu realizarea lui într-un material, alteleori el se poate schimba cu totul. Există nu numai transformări, dar și substituții ale „ideii“,

ale formei interne, în cursul realizării unei opere. În al doilea rând, există cazuri de creație în care „ideea“ este comună mai multor producători și mai multor opere. Este tocmai cazul creațiilor tehnice. Doi meșteșugari fac două obiecte deosebite, dar realizează aceeași „idee“, aceeași formă interioară. Opera lor nu-i exprimă deci, din acest punct de vedere, pe ei înșiși, ci o concepție comună a tehnicii contemporane. Dacă totuși, din alt punct de vedere, opera îi exprimă, împrejurarea nu provine din faptul că ea realizează o formă internă, ci din alte condiții, pe care urmează să le luminăm. În fine, reprezentarea scopului, concepția unei opere, „ideea“ ei, nu este un element suspendat în psihologia unui individ. Nu orice „idee“, în cazul creației de artă cel puțin, poate apărea oricărui individ. În multe circumstanțe, „ideea“ aderă cu întreaga personalitate morală a creatorului; îl rezumă și-l reprezintă. „Ideea“ este ea însăși o expresie, astfel încât, regăsind-o înapoia operei, nu facem decît să amînăm răspunsul întrebării: ce exprimă opera din producătorul ei?

Un răspuns mai bun la această întrebare putem da dacă urmărim gradul aderenței

operei cu producătorul, adâncimea stratului personal în care coboară rădăcinile operei. Stratul acesta este foarte adânc în cazul creației de artă. O operă de artă exprimă pe artist în felul lui intim-personal de a resimți lumea și viața. Operele artei se înalță deci dintr-un punct al adâncimii personale pînă la care nu coboară niciodată lucrările tehnicii. Valoarea expresivă a operelor artei este deci mai mare, pentru că este cea mai adîncă. Operele tehnicii pot să exprime unele din tendințele sociale ale producătorului ei, apoi fantezia, gustul și abilitatea lui. Rădăcinile ei nu coboară însă mai profund. Regăsim aici încă una din deosebirile care separă operele artei de acele ale artizanatului. Atît unele cît și celelalte manifestă o concepție, dar numai operele artei dezvăluiesc o concepție asupra lumii, o *Weltanschauung*. Interesant este, în lumina acestor distincții, cazul pastişorilor și virtuozilor. Parişorii sînt acei producători de opere care imită procedeele unui artist fără să stăpînească adâncimea unui punct de vedere asupra lumii. Opera lor este simplul rezultat al adaptării unui procedeu, fără concepția intim-personală care s-o justifice. Opera pașisorului nu este lipsită totuși de orice expresie

sivitate. Ea exprimă însă numai abilitatea producătorului ei. Pastișorul este un artizan al artei. Însușirea aceasta el o împarte cu virtuozii, deși aceștia nu sînt simpli imitatori, ci creatori adevărați de procedee, deși fără o viziune profundă care s-o susțină și s-o legitimeze. În operele virtuozității asistăm la o adevărată hipertrofie a elementului tehnic existent în orice operă de artă, la dilatarea mijloacelor în vederea realizării unui scop, care el însuși rămîne puțin însemnat și într-o aderență destul de superficială cu personalitatea morală a creatorului. Din operele virtuozității nu ne vorbește mai mult decît abilitatea producătorului. Expresivitatea ei are deci un ecou redus.

15. Operă și materie

PRODUCĂTORUL CONFORMEAZĂ un material, pentru a produce o operă. Am arătat mai sus că nu orice materie a unei opere este materială. În paragraful de față ne vom ocupa însă de operele materiale, de acele care apar prin prelucrarea și conformarea unei bucăți de materie. O veche părere, descinzând din aristotelism, ne învață că opera nu apare decât atunci când materiei i se adaugă forma. Materia, în acest înțeles, ar fi ceea ce se opune și este exterior formei, ea ar fi elementul prin excelență amorf, dar informabil. Părerea tradițională nu recunoaște în materie nici o indicație pentru forma ei viitoare: materia pare indiferentă față de formă, ceea ce ar însemna că orice materie poate primi orice formă. Lucrarea de informare ar fi un act supraadăugat. Materia nu l-ar cere și nu l-ar determina în nici un fel.

Cercetarea modernă se vede nevoită să modifice conceptul tradițional al materiei și modul de a concepe raportul ei cu forma. Nu vom insista aici asupra concluziilor fizicii mai noi, care respinge ideea amorfismului materiei, considerată azi ca structurată, informată, pînă la ultima ei adîncime. Restrîngînd însă reflecțiile noastre la operele omului, vom observa că niciodată acestea nu par a fi pornit de la un element amorf, căruia abia intervenția umană i-ar da o formă. Mai întîi, foarte multe din operele omului folosesc o materie care a primit o primă formă. Fierul, pielea, cauciucul, ivoriul, fibrele textile (cînepa, bumbacul, inul) etc., în întrebuințarea lor industrială, nu sînt niciodată astfel precum ni le predă natura. Între starea lor naturală și forma operei s-a introdus o primă lucrare de informare. Sensul acestei prime lucrări este să facă materia operabilă, adică s-o facă receptibilă pentru forma definitivă a operei. În alte împrejurări, producătorul nici nu lucrează asupra unei materii care nu reprezintă simplul produs de prelucrare a unor materiale culese din natură, ci asupra unora inedite, sinteze fără precedent în natură. În timp ce materiile prelucrate și-au schimbat forma,

materiile industriale au dobândit nu numai o formă nouă, dar și noi proprietăți fizice și chimice, pe care materiile naturale care au intrat în sinteza lor nu le aveau. În rîndul acestor materii industriale, care reprezintă deci un grad încă mai înaintat și mai adînc al transformării lor formale, intră oțelul, bronzul, alama, aliajele de felurite tipuri, hîrtia, galalitul, cărămida, betonul, porțelanul, substanțele chimice colorante etc. Trebuie să adăugăm că în înseși cazurile în care materia este supusă celei mai simple operații de transformare, adică în cazurile în care materia rămîne în starea cea mai apropiată de natură, ca, de pildă, pentru lemnul sau piatra de construcție, acestea posedă încă o formă, adică un mod de unificare a elementelor componente, fibre, cristale, șisturi etc. Materia, așadar, fie că este naturală, prelucrată sau industrială, nu este niciodată amorfă. Producătorul lucrează totdeauna cu o materie formată, prin lucrarea anterioară a omului sau a naturii. Din acest punct de vedere se poate spune că a crea o operă înseamnă a duce mai departe o lucrare de informare anterioară sau, mai precis, a obține adecvarea dintre două forme, dintre care una este *produsă* de creator, iar

pe aceasta fie să se manifeste pe calea indirectă a simbolurilor, fie să se manifeste limitat, așa cum o permite materia care o conține, fie să se manifeste în toată plenitudinea ei interioară, dar să spargă limitele materialității. Hegel n-a ignorat deci problema estetică a materiei, dar n-a recunoscut acesteia decît un rol negativ. Este meritul cercetării moderne de a fi afirmat valoarea pozitivă a elementului material în artă.

Principiile afirmate în paragraful anterior cu privire la raportul operei cu materia sînt valabile și pentru opera de artă. M-am ocupat și altă dată despre valoarea materialelor în artă (vd. *Estetica materialelor*, în lucrarea mea *Transformările ideii de om*, 1946). Pot relua acum vechile reflecții în cadrul filosofiei operei. Ca orice operă, lucrarea de artă este și ea produsul adaptării dintre o formă dorită de creator și forma anterioară, dată, a materialului întrebuițat. Psihologia invenției artistice pune în lumină unele cazuri, care subliniază cu o forță particulară adevărul stabilit mai sus. Iată-l pe Michelangelo chemat să sculpteze unul din blocurile de marmură aflător pe șantierul Domului florentin și lăsat în părăsire de Agostino di Duccio. Comanda

cerea un „gigant“. Blocul era înalt și strîmt. Un factor de ordin subiectiv intervine aici pentru a completa concepția căutată: antipatia lui Michelangelo pentru păgînism. „Gigantul“ trebuia să fie un erou al creștinismului. Michelangelo va modela pe David, în altă formă însă decît aceea care era curentă, adică drept un copil andru plin de temeritate, dar și de grațioasă inocență. Înălțimea blocului îi impune artistului statuia dominantă a unui războinic; dar exiguitatea aceluiași bloc îl constrînge să dea figurii reprezentate o atitudine statică. „Dimensiunile blocului brut nu favorizau o atitudine dinamică, dar folosind acest dezavantaj pentru a se depăși încă o dată, Michelangelo își însuflețește personajul în chipul cel mai viu, îndepărtînd piciorul stîng de axa perpendiculară descinsă pe piciorul drept, aplecînd torsul, coborînd umărul drept și ridicînd¹ pe cel stîng“ (Marcel Brion, *Michel-Ange*, 1939, p. 118). În statuia michelangelescă a lui David se regăsesc deci indicațiile materiei folosite. Cazul analizat aici este însă oarecum extrem. El nu se poate repeta decît pentru împrejurările tăierii

¹ În manuscris: coborînd (*n.ed.*).

directe în piatră și acele ale unei bucăți de materie impusă. Dar și atunci când speța și forma materialului nu este limitată prin împrejurări exterioare, artistul nu concepe fără nici o determinare materială. O statuie de mari dimensiuni cere realizarea în materialul peren și eclatant al marmurei sau bronzului. Viziunea realistă a meșterilor medievali găsește în materialul mai moale, capabil a fi modelat în detaliu, al lemnului, materia apropiată. Scurgerea luminii pe porțelan, dar și fragilitatea acestuia, îl indică pentru micile modelaje grațioase. Este cunoscut cazul lui Rainer Maria Rilke, hotărîndu-se a scrie în limba franceză, pentru a folosi asociațiile proprii, dar poate și unele din sonoritățile acestei limbi (vd. *Estetica mea.*)

Materia operei de artă este mai totdeauna prelucrată: lemn, bronz, marmură, ulei, acuarelă, cerneală, mină de plumb, cretă, lac etc. Este cu neputință mutația unei opere dintr-un material în altul fără a modifica impresia emanată, mai întâi prin felul deosebit al valorilor luminoase, al calității umbrelor, al modului în care sînt acoperite sau dezvăluite grăunțele hîrtiei sau textura pînzei atunci cînd acestea susțin unele din materialele de

mai sus. Rareori întrebuițează arta un material natural, ca, de pildă, scoicile sau bucățelele de stîncă în unele ornamente sau în grădinile chinezești, materiale naturale atît de ciudat modelate sau colorate de natura însăși, încît par niște produse artificiale (cf. Focillon, *op. cit.*, p. 50). Rar este și cazul acelor pictori moderni care introduc în operele lor bucăți de materie prelucrată pentru alte întrebuițări decît cele artistice, fragmente de metal, de hîrtie sau de stofă: procedeu cu totul discutabil și încă neratificat de vreo însemnată reușită artistică. Există, într-adevăr, o sferă limitată a materialelor artistice. Acestea sînt totdeauna materiale care nu trezesc asociații secundare, cu caracter practic, capabile să întrerupă și să alterneze contemplația. Statuetele de ciocolată, arhitecturile de zahăr, picturile din păr, opere ale prostului-gust, n-au decît valoarea teoretică de a indica limita pînă la care se pot întinde materiile artei.

17. Forma ca expresie a ideii

PRODUCĂTORUL UNEI OPERE dă materiei o formă. Ce este forma? Înțelesurile multiple ale ideii de formă pot fi identificate, dacă le punem în legătură cu respectivele înțelesuri corelative și opuse. Există

o formă opusă ideii,
o formă opusă masei,
o formă opusă materiei.

Termenul „formă“ a fost luat pînă acum în unul sau altul din aceste înțelesuri. Este timpul să completăm accepțiunea lui, punînd în deplină lumină valoarea afirmației că producătorul, prin opera lui, produce o formă. Într-un prim înțeles, așadar, forma nu este altceva decît o manifestare exterioară a unei idei, aparența ei sensibilă. Forma și ideea n-ar sta, în această accepțiune, pe același plan al

realului, ci pe două planuri deosebite, dintre care unul mai superficial și altul mai adînc. Cine caută înțelesul unui cuvînt sau al altui simbol, tehnic, științific, heraldic, artistic etc. are conștiința că îl găsește pe un plan mai profund, înapoia aparenței care îl manifestă, înapoia formei lui. Evident, cînd întrebuițez adverbul „înapoi“ sau adjectivul „adînc“, nu mă gîndesc la relații spațiale, ci la relații ontologice. Uneori solidaritatea celor două planuri este așa de strînsă, încît putem deosebi cu greutate între ele. Acesta este tocmai cazul acelor forme sonore, al cuvintelor, care par a fi date împreună cu înțelesul lor, cu ideea pe care o exprimă încît cel puțin în ce le privește pare imposibilă deosebirea dintre idee și formă. Un filosof a observat odată că solidaritatea aceasta părea atît de strînsă vechilor greci, încît ei puteau întrebuița același termen, *logos*, pentru a exprima dubla accepțiune: *cuvînt* și *idee*. Solidaritatea ideii cu forma pare, de altfel, strînsă, pînă la fuziunea lor indislocabilă, nu numai în cazul cuvintelor, dar și în acela al tuturor formelor naturii: toate filosofiele imanentiste, de la Plotin la Hegel, au susținut-o. Goethe îi reprezintă

atunci cînd scrie versurile gnomice:

*Natur hat weder Kern, noch Schale,
Alles ist sie mit einem male*

.....
*Nichts ist drinnen, nichts ist draussen
Denn was innen, das ist aussen.*

Dacă încercăm a verifica însă ipoteza metafizică prin realitatea faptelor, ne convingem că solidaritatea ideii cu apartenența ei formală nu este totdeauna atît de strînsă precum o afirmă filosofii imanentiști. În *Simbolul artistic*, 1947, am discutat vechea afirmație, datînd din antichitate, despre asemănarea ideii lucrurilor cu sunetul cuvintelor. Aria cuvintelor expresive mi s-a părut mai întinsă decît afirmă unii lingviști moderni, totuși ea nu se confundă cu aria întreagă a cuvintelor unei limbi. Există cuvinte cu totul inexpresive, care dau impresia unor pure simboluri convenționale. Planul ideal, conceptul acestora, stă într-un raport lax cu forma lor aparentă, încît trebuie uneori să căutăm pentru a-l găsi și trebuie să-l primim ca pe o realitate impusă. Cine pronunță cuvîntul *lin* poate dobîndi din simpla-i sonoritate înțelesul lui: ideea unei mișcări desfășurîndu-se

fără obstacole. Dar cine pronunță cuvîntul *pom* nu extrage din simpla lui sonoritate nici o indicație asupra înțelesului.

În ce privește fenomenele naturii, par a exista unele care poartă cu ele expresia tipului sau a legii lor. Galilei, privind oscilațiile unui candelabru, înțelege legile pendulului. Amintind împrejurarea aceasta, Goethe propune termenul *aperçu* pentru actul spiritual care intuiește un înțeles general într-un fapt particular. Nu este oare aici o simplă iluzie metafizic-realistă din descendența platonice? Dacă nu recunoaștem „ideilor“ o existență autonomă, dacă nu vedem în ele decît efectul unei anumite grupări a faptelor de către inteligența noastră, atunci faptele purtătoare de idei, acele care se propun *aperçu*-urilor noastre, nu sînt decît cele ce se grupează cu mai multă ușurință, acele care nu opun rezistență lucrării noastre de generalizare asupra lor.

Spre deosebire de faptele naturii, acele care compun materia istoriei sînt, prin însăși firea lor, mai expresive, mai limpede purtătoare de o semnificație ideală. O scrisoare datînd dintr-o epocă trecută, un costum, reacția unui personaj într-o împrejurare istorică, vorbirea oamenilor de altădată, moravurile

lor particulare conțin o semnificație generală incontestabilă. Împrejurările istoriei nu-și dobîndesc sensul lor general numai din faptul grupării lor de către noi. Nu este nevoie ca spiritul nostru să introducă mai întîi generalitatea ideii în ele. Lumina acestei idei au introdus-o mai înainte oamenii înșiși care le-au creat. Omul care vorbește, scrie, se îmbracă sau reacționează într-un fel oarecare se conformează, într-o anumită măsură, unui model general, se lasă călăuzit de cauze comune unei epoci, cedează unui curent obștesc. Faptele istoriei conțin deci o idealitate immanentă, pe cînd cele ale naturii nu par a o dobîndi decît în interpretarea noastră, în măsura în care izbutim să le grupăm înlăuntrul unui concept, al unui tip, al unei legi. Avea deci dreptate Taine să vorbească despre „micile fapte semnificative“ ale istoriei („*les petits faits significatifs*“), în care cercetătorul poate afla adevăruri generale asupra unei epoci trecute, asupra tipului ei moral sau asupra tendințelor largi care au străbătut-o. Nu este însă evident că, alături de micile fapte semnificative, istoricul are de-a face și cu puzderia informațiilor lipsite de semnificație, aglomerate în arhive, pe care este tocmai

datoria lui să le elimine din sinteza lui narativă și explicativă?

Faptele istorice sînt uneori opere ale omului, altele sînt reacții care se păstrează ca o amintire a umanității, intrate în circulația ei morală, dar fără să se fi cristalizat în rezultate autonome, adică fără să fi produs opere. Nu toate faptele istorice sînt opere; dar toate operele sînt fapte istorice. Toate operele sînt moduri de realizare de sine a umanității, chipuri în care acesta își proiectează scopurile ei generale, creînd pentru generațiile contemporane și viitoare cadrele diriguitoare de viață, spațiul lor social (§ 12). Printre operele omului, cele artistice realizează gradul cel mai înaintat al imanenței ideii în formă. Solidaritatea ideii cu forma este încă mai strînsă în cazul artei decît în cel al limbii. Pentru a manifesta același înțeles pot înlocui un cuvînt cu un altul, o expunere cu una deosebită, dar nu pot modifica forma unei lucrări de artă fără să nu schimb semnificația ei. În ce privește operele tehnicii, solidaritatea ideii cu aparența este mai puțin strînsă, totuși ea este susceptibilă de o argumentare continuă. O perfecționare tehnică înseamnă totdeauna o adaptare mai bună la scopul urmărit și, o dată

cu aceasta, o creștere a expresivității ei. Din acest punct de vedere este just a spune că orice formă tehnică tinde către forma artistică, adică spre forma imanent solidară cu ideea ei.

18. Forma ca limită a maselor

ÎNTR-UN AL DOILEA înțeles, forma este limita masei. Masa este materia unei opere. Totuși, problemele de masă nu sînt acele ale materiei sau nu sînt toate problemele materiei, ci numai unele din ele și, din această pricină, ele sînt susceptibile de a fi tratate separat. Masa este materia în spațiu. Forma este limita spațială a masei. Orice operă are o masă. După natura materialității ei, masa este voluminoasă sau plană, ca, de pildă, pata coloristică în pictură sau umbrele în desen. Există, oare, cazul unor opere lipsite cu totul de masă? S-ar putea invoca purele desene liniare, care par a nu avea decît o formă. Masa este aici presupusă, dar nu reprezentată. Ea există totuși ca bucata de hîrtie mărginită de contur și care, prin grăuntele sau prin valoarea ei luminoasă, intră cu un rol pozitiv în constituirea impresiei artistice (§ 16).

Una din problemele creației operei stă în a găsi forma unei mase, adică a hotărî limita ei spațială. Nu orice masă poate dobîndi orice formă. Există mase materiale susceptibile de a ocupa un spațiu foarte întins și altele destinate exiguității, deci forme monumentale și exigue. Întrebuințarea pietrei a produs, încă din antichitate, construcții monumentale, ziduri ciclopeene, piramide, templele gigantice ale Romei sau ale Siciliei, inferioare totuși ca dimensiuni construcțiilor moderne în beton armat. Folosirea lemnului în Nord a mărginit forma constructivă și a împiedicat dezvoltarea unui stil monumental. Oțelul a făcut posibile marile mașini ale industriilor sau armele gigantice ale armatelor moderne.

Rareori masele sînt, într-o operă, continue, ca în cazul tumulusurilor arhaice, al piramidelor și obeliscurilor egiptene, al sarcofagelor romane. Mai des, o operă se constituie dintr-o serie de mase articulate, printre care se intercalează spațiul liber. O operă este atunci un ansamblu de plinuri și goluri. Există opere care extind suprafețele pline sau pe cele vide, opere care prin deasa întrerupere a maselor ajung la un fel de spiritualizare a lor, ca în arhitectura greacă sau gotică, și opere care,

prin extensiunea neîntreruptă a maselor, accentuează materialitatea lor, ca în arhitectura romană.

Masa este expresia văzută a gravitației și a rigidității care i se opune, a unei forțe fizice care atrage masele către pământ și a uneia care, opunându-se acesteia, indică direcția contrarie a ascensiunii. Prin continuitatea neîntreruptă a maselor domină gravitatea; prin deasa întrerupere a lor triumfă rigiditatea. Conjugat cu acest principiu, monumentalitatea dobândește două sensuri felurite: există monumente care apasă și altele care urcă. Tot astfel, după cum considerăm monumentele din exterior sau din interiorul lor, ceea ce este totdeauna cazul în arhitectură, se obține o *limită* sau un *mediu* (Focillon), forme care ne opresc și forme care ne conțin, ne adăpostesc și, uneori, ne absorb. Acestea din urmă creează un mediu înalt și ne absorb în înălțime, ca în catedralele gotice, sau un mediu vast, absorbindu-ne în întindere, ca în arenele antice. Viollet-le-Duc, în *Dicționarul* său de arhitectură, a mai stabilit, în felul în care operele conformează spațiul-mediul, deosebirea dintre acelea care se raportează la dimensiunea umană, fie numai pentru a provoca

comparația strivitoare pentru om, ca în catedralele gotice, și spațiile care nu sugerează această comparație și par a fi concepute în afară de orice referință la proporția umană, cum sînt templele grecești.

Am spus că ne simțim conținuți în forma-mediu și ne oprim în fața formei-limită. Aceasta din urmă, fie ea a unei opere arhitecturale, sculpturale sau picturale, aparține deci unui spațiu care nu continuă spațiul aerian, ci se opune acestuia. Cine contemplă un monument arhitectural, unul sculptural sau un tablou, ocupă o poziție de vecinătate frontală cu acestea, adică din spațiul său privește către spațiul opus al operei. A „contempla“ înseamnă a stabili, prin vizualitate, legătura dintre două spații opuse. A „contempla“ mai înseamnă a înregistra forma vizuală a unei mase. Considerată din apropiere, masa este obiectul simțului cinestetic și tactil. Pipăim și urmărim prin mișcările organelor noastre masele materiale, atîta timp cît, aflîndu-ne în apropierea lor nemijlocită, nu le putem vedea. Numai la distanța necesară pentru ca spațiul operei să se opună spațiului privitorului, valorile cinestetice și tactile ale operei se transformă în valorile optice ale

formeii. Încă de la începutul secolului, sculptorul german A. Hildebrand, într-o operă de mare răsunet și care a fondat, pentru toată plastica modernă, teoria vizualității pure (*Das problem der Form*, 1902), a constatat că problema creației plastice stă în a găsi acel mod de tratare a maselor care să permită valorilor lor cinestetice și tactile să se transforme în valori optice, adică să se organizeze într-o imagine distantă (*Fernbild*) susceptibilă a fi înregistrată numai prin simțul vederii. Iată deci că forma este o noțiune corelativă cu masa, nu numai în înțelesul că nu orice masă produce orice formă, că masele determină formele, atât prin natura materialității lor, cât și prin aceea a raportului nostru spațial cu ele, dar chiar, în mod general, un anumit și singur mod al legăturii spațiale este indispensabil pentru ca masa să determine forma.

19. Forma ca unificare

AM ARĂTAT mai sus (§ 16) că materia nu este niciodată un element complet amorf și că, prin urmare, ea posedă totdeauna o indicație formală pentru opera viitoare. Totuși, față de opera terminată, materia reprezintă un element dat, care trebuie să suporte intervenția unui act producător de forme pentru ca opera să apară. Intervenția producătoare de forme constă în divizarea elementului dat al materiei în *părți* și în unificarea acestora într-un *întreg*. În acest din urmă înțeles, forma este unitatea unor părți, o *unitas multiplex*. De ce fel de unificare este însă vorba, căci există mai multe feluri ale ei, dintre care numai una singură este a operelor și, printre acestea, una singură a operelor de artă. De ce fel de raport între părți și întreg este vorba de fiecare dată?

Există o unificare prin însumare cantitativă, aceea a *grămezilor*, în care întregul nu

este altceva decît suma părților și în care părțile nu primesc vreo modificare prin faptul introducerii lor într-un întreg, părțile rămî-nînd mai departe calitativ omogene. Există apoi o unificare prin însumarea unor părți calitativ eterogene, dar care își păstrează individualitatea lor. Este cazul *agregatelor*. Ambele aceste moduri ale unificării sînt deci *statice*, deoarece părțile puse în prezență în unitatea întregului nu lucrează una asupra alteia. Altul¹ este însă cazul în unificările *dinamice*, printre care *sintezele* (chimice, psihice) sînt produsul unificării prin fuziunea unor elemente calitativ deosebite, dispărînd într-un întreg calitativ nou. Cînd părțile lucrează unele asupra altora, fără să dispară în întregul unificat, păstrîndu-și adică individualitatea lor, avem de-a face cu *mecanisme*. Un ansamblu de sinteze chimice și de mecanisme regăsim în *organisme*. Totuși, pe cînd în sintezele chimice și în mecanisme acțiunea reciprocă a elementelor și a forțelor active este reversibilă, în sensul că putem analiza sinteza pînă la ultimele ei elemente și putem face ca procesul mecanic să retrogradeze de la fiecare

¹ În manuscris: acesta (*n.ed.*).

din punctele lui către punctul inițial, sinteza și procesul organic sînt ireversibile, nu le putem analiza pînă la ultimele lor elemente și nu le putem întoarce din drumul creșterii și al decrepitudinii lor. Spunem, din această pricină, că organismele au o individualitate și că viază, trăiesc. Individualitatea și viața sînt expresiile de care ne servim pentru a desemna factorul de iraționalitate în alcătuirea sintezei organice și a chipului ei de a se desfășura, de la naștere și pînă la moarte. Individualitatea organică este *specifică* în primele forme ale vieții; organismele au adică individualitatea speței lor. O dată cu înmulțirea și diferențierea treptată a spețelor, individualitatea tinde către forma *singularității*, adică organismele încep a se deosebi nu numai de la o speță la alta, dar și înlăuntrul fiecărei spețe. Tendința aceasta culminează în om și în creațiile lui de artă. Opera de artă este sinteza cea mai singular-individuală. Unificarea părților într-un întreg, adică forma în ultimul înțeles dat acestui cuvînt, dobîndește în artă modalitatea sintezei, adică a fuziunii într-un produs calitativ nou, dar această sinteză nu este specifică, ci singulară sau originală. Cuprindem întreaga caracteristică a formei artistice, dacă

ne gîndim că ea apare de cele mai multe ori prin conformarea unei materii anorganice și folosind virtuțile ei pur fizice, mecanice, optice, sonore etc. Domeniul fizic nu cunoaște însă decît mecanicitatea reversibilă și ignoră individualitatea. Caracteristica cea mai izbitoare a formei artistice este deci de a înfrînge mecanicitatea naturii și lipsa ei de individualitate. Forma artistică este deci expresia extremă a plasticității materiei. Forma artistică este rezultatul acțiunii prin care materia este adusă la condiția vieții pe alte căi decît ale evoluției biologice.

În ultimele generații de cercetători s-au înmulțit încercările de a descrie formele tipice în artă, stabilind, în genere, cupluri contrastante, ca, de pildă, forme în care domină unitatea sau multiplicitatea, forme deschise sau închise (Wölfflin), forme infinite și perfecte (Strich), forme organice sau geometrice (Worringer), serii și labirinte, perspective scenice și cartografice (Focillon) etc. Oricare ar fi interesul unei astfel de clasificări, ca un mijloc apt pentru a determina o primă cunoaștere a operelor și ca o metodă pentru a stabili afinitățile dintre opere felurite în unitatea unui curent, a unui

cerc de cultură etc., ea rămîne totuși insuficientă pentru a ne conduce pînă în intimitatea individuală a formei. Căci, admițînd că într-un tablou de Rubens și unul de Rembrandt stabilim aceeași precumpănire a multiplicității asupra unității, aceeași formă deschisă, aceleași perspective scenice etc., adică aceleași caracteristici ale barocului, nu epuizăm o dată cu acestea individualitatea formei celor doi artiști, operele lor rămînînd profund deosebite, cu toate asemănările ce îi apropie. Știința formelor artistice n-are deci decît o valoare propedeutică; ea poate fi apoi un adjuvant al istoriei. Conceptul filosofic al formei n'oprește să acordăm acestei științe o altă însemnătate. Formele fiind, în fiecare creație de artă, unice, ele nu admit comparație și nici generalizarea asupra lor. Știința formelor ne duce numai pînă în preajma acestora; de aici înainte intră în drepturile ei cunoașterea individuală, aceea a criticii artistice.

Postum [1947]

ELOGIUL OPEREI

Tezele unei filozofii a operei, ultimul studiu din volumul *Postume*¹, apărut în 1966, la doi ani de la dispariția lui Tudor Vianu, mi se pare un text cu un statut și cu semnificații aparte în opera sa. Structura lui concisă și concludivă, de „sinteză a sintezelor“², momentul publicării și raportările posibile la toate scrierile fundamentale ale autorului oferă premisele considerării lui atît ca *testamentul* autentic al savantului, cît și ca adevărata *chintesență* a gândirii sale despre artă, concentrată într-o „mică estetică“, într-un „breviar“³ reprezentativ. Studiul își revendică, astfel, și rostul de *prefață*, și (cu îndoită în-

¹ Tudor Vianu, *Postume. Istoria ideii de geniu. Simbolul artistic. Tezele unei filozofii a operei*, cu o postfață de Ion Ianoși, EPLU, București, 1966.

² *Idem*, p. 216.

³ Tudor Vianu, *Opere*, 7, „Studii de estetică“, II. Ediție și note de Gelu Ionescu și George Gană. Postfață de George Gană, p. 839.

dreptățire) pe cel de *postfață*⁴, adunînd, în aceleași pagini, deopotrivă reflecția metodologică, enunțarea principiilor și interpretarea finală a rezultatelor cercetării; iar referința acestei duble deschideri se face la o *opera omnia*, expresie a unui lung efort de meditație asupra culturii și artei.

Sugestia unei asemenea înțelegeri e cuprinsă chiar în rîndurile introductive ale textului, văzute ca un „punct de plecare“ cu mai multe precizări pentru lectura ulterioară. Tudor Vianu vrea să înlătore, de la început, înțelegerea limitată a studiului său, doar ca „produsul necesar“ al cercetării care a premers-o; tocmai pentru că el este primul înclinat spre această percepție, neîndoielnic coerentă cu motivația de fond a demersului său. „Omul care a trecut de miezul vieții lui... – scrie Vianu⁵, dînd și o indicație aproximativă asupra momentului redactării – privește în urmă și caută firele prin care se leagă feluritele lui lucrări, stabilește între acestea punctele de intersecție și de convergență, concepe rodul întregii lui osteneți *ca pe o singură operă* (s. n.)“. Dincolo de această opțiune mărturisită de a-și regîndi unitar totalitatea scrierilor într-o virtuală *opera omnia*, mai semnificativă mi se pare modalitatea aleasă spre a-și duce la bun sfîrșit tentativa. El încearcă „să obțină această lumină

⁴ Cf. Jean Starobinski, *Relația critică*, Editura Univers, București, 1974, p. 26.

⁵ *Tezele unei filozofii a operei*, în *Postume*, ed. cit. Citatele fără altă trimitere se referă la acest text.

asupra operei sale“, interogându-se asupra „esenței operei“. Observație nici pe departe întâmplătoare și imposibil de redus la un joc frivol de cuvinte. Virtuala *opera omnia* conține, desigur, cunoștințe, argumentații, raționamente, ipoteze și explicații; dar ea include, de asemenea – în proiectul inițial, în tenacitatea consecventă a invenției sale, în propria „încununare“ – o experiență incitantă, ereditatea unui patos edificator, o energie interioară care pot fi îndrumate într-o direcție constructivă. Luminiându-se și înțelegându-se, o operă poate să deschidă căile de înțelegere a Operei. Însă, chiar cu această lărgire și aprofundare a determinării operei deja înfăptuite, Vianu insistă ca cercetările anterioare să fie considerate doar o parte a „îndemnului“ creator. La fel de important e faptul că *Tezele unei filozofii a operei* sînt scrise dintr-o nevoie misionară, din impulsul unei conștiințe civilizatoare, afirmată astfel prin voința ei de a construi opere. Studiul vrea să se prezinte ca un fapt firesc, dar de înălțime morală, în stare să suprimă „delirul distrugerii“ prin simpla sa existență ca operă. El își confirmă vocația testamentară în măsura în care vrea să se ofere ca legatar al unui spirit convins că acțiunea, fapta, opera sînt singurele șanse ale omului de a-și proba existența. „Noi ne putem cunoaște prin operele și faptele noastre, scrie Vianu în *Filozofia culturii*. Noi sîntem ceea ce faptele noastre sînt“⁶. Orice operă e un semn de orgoliu al apartenenței la Umanitate.

⁶ Tudor Vianu, *Filozofia culturii*, în *Opere*, 8, ed. cit., p. 311.

Citit în acest fel, cu greu i s-ar putea nega acestui studiu semnificația testamentară. Ea mi s-a impus de la sine, mi-aduc aminte, la prima lectură, imediat după apariția *Postumelor*, când încă mai păstram în fața ochilor imaginea profesorului și îi puteam auzi, distinct, vocea printre rînduri. Ascultasem, în amfiteatrul „Odobescu“ al Facultății de Filologie, ultimul său curs despre *Istoria ideii de geniu*, urmărind cu o curiozitate uimită, modul cum se adunau, de la săptămîină la săptămîină, într-un întreg unitar, ideile culese chiar din notele profesorului risipite pe catedră. Asistam la primul curs care se făcea împreună cu noi, studenții; cum ni se spusese, prelegerile urmau pas cu pas cercetarea, uneori abia ajunsă în momentul respectiv. Am bănuțit, atunci cînd am citit *Tezele...*, că ar fi fost o lucrare pregătită cam în același timp, în legătură – poate – cu o probabilă apariție a vechilor sale cărți *Estetica* ori *Filozofia valorii*, încă nepublicate în ciuda unor dovezi ale dezghețului ideologic. Ar fi fost o sinteză menită să prefățeze *a posteriori* studiile și cărțile apărute cu un sfert de secol în urmă (semiinterzise și, oricum, nu la îndemîna publicului), o introducere-remember și de inițiere în același timp, într-un domeniu deformat și marginalizat în anii postbelici; ar fi putut anunța și o întoarcere a esteticianului la uneltele sale, după ce se dedicase întrutotul stilisticii și istoriei literare. Moartea sa în mai 1964, a risipit toate aceste supoziții, făcînd din *Tezele unei filozofii a operei*, ca ultimă lucrare,

un *testament* neprevăzut. Grila unei asemenea interpretări era cel puțin posibilă.

Am aflat mai târziu (deși informația exista într-o autobiografie publicată în 1958) că studiul fusese scris cu aproape douăzeci de ani înaintea apariției sale. „La Belgrad, în 1947, când mă găseam spre sfârșitul însărcinărilor mele în acest oraș, ca ambasador al țării, am așternut câteva din *Tezele unei filozofii a operei*, dar această lucrare a rămas neterminată”.⁷ Studiul va fi folosit la cursul ținut în anul universitar 1947/1948, *Ideea de operă în filosofia generală și în estetică* (litografiat), aproape neschimbat în cuprins, cu unele modificări stilistice și transcris, bineînțeles, într-un discurs mai explicit, propriu prelegerilor universitare. Textul publicat în *Postume* este cel redactat în 1947, scris pe foi cu antetul ambasadei, cu „o concentrare extremă a materiei, o economie verbală și o rigoare a demonstrației... care dă studiului caracterul de concluzie a unei îndelungi meditații și-i justifică titlul...”⁸; deși considerat, mai târziu, neterminat, el cuprinde o foaie-copertă autograf care confirmă cu precizie destinația tipăririi, chiar în același an. O istorie nu lipsită de contradicții, spune editorul „operelor”, mai curînd enigmatică mi se pare, ridicînd mai multe semne de întrebare: de ce nu apare, în 1947, un text gata pregătit de tipar? dacă lucrarea nu era terminată, ce a oprit continuarea ei

⁷ Cf. Tudor Vianu, *Opere*, 7, ed. cit., p. 779.

⁸ *Idem*, p. 780.

în anul următor, cînd profesorul ținea un curs cu aceeași temă? în 1948, cînd e transferat la Catedra de literatură comparată, o dată cu reforma învățămîntului, Tudor Vianu avusese certitudinea că orice studiu estetic, neideologizat, e imposibil de aici înainte? nu cumva ceea ce trebuia să fie încheierea lucrării ar fi fost o a doua sa parte, ulterioară sintezei realizate, menită să deschidă un alt orizont cercetărilor sale de estetică și de filosofia culturii? Ultima întrebare ar vrea să includă și un răspuns presupus.

Cred că nimic nu pare să susțină imaginea unui studiu neterminat. „Obișnuitul capitol concluziv”⁹ nu lipsește decît formal, locul lui fiind luat – în corpusul studiului – de secvența despre *Definiția operei*, cu o încheiere absolut edificatoare. Celelalte paragrafe reiau, în fapt, probleme enunțate aici, cărora li se oferă explicații mai detaliate, o argumentare mai bogată, cît și situarea (importantă pentru o clarificare conceptuală) în contexte colaterale, dificil de cuprins în definiția concisă, demonstrativă a operei. Preocuparea de sinteză e relevantă și aici, dacă nu în frazarea succintă, rezumativă (de neîmpăcat cu interesul analitic și cu exigențele comentariului), cu siguranță în forma soluțiilor propuse, în acord cu opțiunile evidențiate de evoluția propriilor puncte de vedere. De pildă, caracterizînd opera de artă în raport cu alte tipuri de opere, *Tezele...* nu mai reiau disocierea ierarhică

⁹ *Ibidem.*

dintre formele spiritului, sprijinită pe ideea perfecțiunii artei; distincțiile sunt doar descriptive, iar plusul de determinare al operei artistice nu-i conferă nici o superioritate. Întregul studiu se încheie apoi în logica viziunii din *Estetica* sa, cu o propoziție referitoare la „critica artistică” înțeleasă în spiritul „cunoașterii individuale”, fără o condiționare obligatorie din partea esteticii ori filosofiei. Sunt toate motivele să poată fi considerat o *sinteză reprezentativă*, menită să încununeze o operă; și nu într-un fel pur și simplu rezumativ, ci – așa cum prefigurează autorul însuși – printr-o nouă contribuție, cu un efort creator: „o teorie generală a operei, în cadrul căreia să pot înscrie o nouă filozofie a operei de artă, obiectul principal al cercetării mele”. Ceea ce și-a propus și a realizat sunt *tezele*, ideile principale enunțate și demonstrate; ceea ce urma să continue și a rămas neterminat ar fi fost o nouă filosofie a operei de artă, abia schițată aici, în coordonatele ei definitorii.

Filosof și filosof al culturii, moralist și sociolog, critic, teoretician și istoric al literaturii, critic de artă, Tudor Vianu a fost în primul rînd estetician. Legea sa din teoria valorilor, a „subalternării actelor de valorificare”, se verifică și în cazul afirmării unei personalități; există, întotdeauna, indiferent de multilateralitatea deschiderii interioare, o înzestrare particulară, o preocupare mai adecvată, o atracție mai intensă care pot determina interesele și realizările fiecăruia. Tudor Vianu s-a format ca estetician prin educație universitară (îndeosebi datorită studiilor de la Tübingen), printr-o opțiune

sigură (dovedită de tema doctoratului susținut în 1923, cât și de majoritatea cursurilor predate pînă în 1948) și, nu am nici o îndoială, printr-o vocație consacrată cu strălucire într-o lungă serie de lucrări dedicate esteticii, artei și frumosului. Autor al unor volume de referință în varii domenii ale culturii (*Dualismul artei*, 1925; *Poezia lui Eminescu*, 1930; *Arta și frumosul*, 1931; *Idealul clasic al omului*, 1934; *Ion Barbu*, 1935; *Filozofie și poezie*, 1937; *Arta prozatorilor români*, 1941; *Introducere în teoria valorilor...*, 1942; *Filozofia culturii*, 1944; *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, 1957), titluri fundamentale în bibliografiile de specialitate, Vianu rămîne, înainte de toate, autorul *Esteticii*. Publicată în două volume (1934 și 1936), reluată în numeroase ediții, ea este emblema operei sale, dar – mai ales – una dintre acele cărți fondatoare într-o cultură. „D. Tudor Vianu – scria încă în 1938, Anton Dumitriu – este un estetician și un făuritor de școală, și numai de la d-sa se poate spune că estetica începe în România“. Ce se va întîmpla, în 1948, cînd va întrerupe subit și greu explicabil cercetările sale estetice? Ce se va întîmpla cu cel pentru care cercetarea era „formă de viață“¹⁰? Nimeni nu va ști vreodată ce a fost în sufletul unui om căruia minciuna și oportunismul i-au apărut totdeauna „ca vrednice de ură și dispreț“¹¹, prea blînd pentru a

¹⁰ Tudor Vianu, *Studii de metodologie literară*, Societatea de Științe Filologice din R. S. România, București, 1976, p. 8.

¹¹ Cf. Tudor Vianu, *Idei trăite*, în *Opere*, 1, ed. cit.

duce chiar și lupta unei rezistențe tăcute, prea firav pentru ororile din pușcăriile comuniste! La 50 de ani, la acel început de lume ca o apocalipsă, despărțirea de estetică era, dacă nu o moarte adevărată, cel puțin fantasma unui sfârșit. Întors spre sine însuși, spre a găsi un alt elan constructiv din contemplarea propriei opere, savantul se va fi văzut obligat la o neașteptată retragere. Studiul va fi ceea ce s-a dorit: o *chintesență*, dar – oprit din fervoarea construcției – va căpăta și noblețea unui *testament*.

Care ar fi, înscris în *Tezele unei filozofii a operei*, legatul lui Tudor Vianu, esteticianul? El presupune cel puțin o dublă lectură. Una explică geneza studiului, motivată în perspectiva esteticii sale. De ce tocmai *tezelor* operei li se conferă capacitatea concluzivă, li se recunoaște un caracter reprezentativ? Aceasta ar fi întrebarea de fond. Cea de-a doua se referă la substanța studiului, la sumarul principiilor, la desfășurarea și coerența demonstrației, validitatea ipotezelor, logica raționamentelor, la descrierea teoriei ca premisă a unei filosofii anunțate. Întrebarea principală vizează, am putea spune, fenomenologia lucrării.

În primul caz, textul este clarificator de la prima propoziție: „Neconținut drumurile cugetării mele s-au oprit în fața ideii de operă.” Mărturisirea reprezintă atât recunoașterea unei opțiuni, cât și indicarea aspectului dominant și determinant al studiilor sale de estetică. Acesta poate fi cu ușurință pus în evidență de frecvența subiectelor interesate de problemele operei de artă, de locul central și structurant al

conceptului în *Estetica sa. Tezele unei filozofii a operei* se confirmă, astfel, în continuarea unei tradiții, încheind printr-o sistematizare concisă dezvoltarea temei centrale din cercetările de estetică și de filosofia culturii. Ceea ce ar fi un răspuns implicit, dar nu suficient la întrebarea abia formulată; mai semnificativă mi se pare a fi individuarea unor premise și ipoteze de lucru determinante pentru profilul concepției estetice a lui Vianu.

Trei mi se par, în acest sens, elementele capabile să susțină autoritatea conceptului de operă în estetica lui Vianu, preeminența și densitatea de consecințe a ideii de operă în constituirea și evoluția gândirii sale despre artă. Primul ar fi un punct de plecare axiomatic, răspunzător de o delimitare riguroasă a domeniului: disocierea tranșantă dintre „frumosul natural“ și „frumosul artistic“. În posteritatea kantiană, ea întemeiază distincția dintre extraestetic și estetic, reducându-l pe ultimul la artă. Natura poate fi resimțită ca frumoasă din motive care n-au nici o legătură cu esteticul. Artă există însă doar ca „realitate nouă“, adăugată naturii; ca ficțiune *eterocosmică*, ea e dovada lucrării omului, așa încât urmarea pentru stabilirea obiectului esteticii decurge fără echivoc dintr-un asemenea raționament. „Considerată ca o știință a spiritului, estetica nu poate cerceta decât frumosul artistic, care este o operă (s. n.)“.¹² Fermitatea

¹² Tudor Vianu, *Estetica*, Fundația Regele Mihai I, București, 1945, p. 12.

acestui punct de vedere vine întărită de viziunea integratoare, totalizantă a lui Vianu, prezentă încă de la primele lucrări, care duce, tot într-un mod firesc, la înțelegerea artei ca formă a culturii, chiar cu o poziție privilegiată în interiorul ei: „Opera de artă poate fi înțeleasă ca un adevărat program al vieții spirituale a omului. Ea conduce întreaga operă a culturii”.¹³ Cel de-al doilea element trimite la un alt principiu fundamental al gândirii sale estetice, la ideea artei ca formă. El se conturează mai întâi ca un postulat explicativ în geneza artei prin recunoașterea unui „instinct artistic propriu-zis”, „cel mai simplu și mai general al sufletului nostru”, ca un „instinct al formei”¹⁴, definind apoi însuși modul de a fi al artei prin evidențierea naturii ei obiectuale, niciodată inocentă față de natura materialului și de con-formarea lui. Pe acest temel, arta poate fi considerată un „produs tehnic”, rezultatul „lucrării de transformare a materiei”. Într-un înțeles mai larg, „nevoia de formă” e o „nevoie de a plasticiza”¹⁵, încât opera de artă apare ca înfățișarea desăvârșită a artei, „produsul tehnic care a atins perfecțiunea naturii”.¹⁶ În ultimul rînd,

¹³ Tudor Vianu, *Filosofie și poezie*, Casa Școalelor, București, 1943, p. 263.

¹⁴ *Estetică generală, partea II, Originea, evoluția și funcția operei de artă*, curs predat de dl. profesor Tudor Vianu, Tipografia Națională, Jean Ionescu, București, 1928, p. 71.

¹⁵ *Idem*.

¹⁶ *Estetica*, ed. cit., p. 101.

locul operei în estetica lui Vianu n-ar putea fi despărțit de înclinarea spiritului său spre intuiția concretă, de vocația sa filosofică certă, dar cu un elan speculativ ponderat. Așa se explică, între altele, apropierea inițială de estetica psihologică, dar și trecerea ulterioară la fenomenologie, alegere care a favorizat, neîndoielnic, dacă nu interesul pentru ideea de operă (deja bine consolidat), atunci schimbarea de perspectivă în definirea și explicarea ei. *Tezele* ultime ale esteticianului nu puteau fi decât ale operei; mai ales dacă amintim, în plus, că în operă și-a găsit justificarea și idealul său cultural, iar încrederea sa în viitorul acestei lumi își află rădăcina în „entuziasmul creatorului de cultură”.¹⁷

În ce privește a doua receptare a legatului estetic al lui Vianu – studiul însuși, în substanța lui, el are meritul de a se prezenta singur. Capitolul introductiv oferă cititorului un proiect în patru puncte: fenomenologia operei, categoriile formei, conexiunile operei în spațiul social și destinul ei în timp. Această extrapolare a „titlurilor” programate dă numai iluzia unui util îndreptar, deoarece lămuririle adiacente din text întregesc sistematizarea exact cât e necesar. Concentrarea discursului aproape că exclude rezumatul, în timp ce claritatea lui pare să facă superfluu orice comentariu explicativ. Este motivul pentru care mă voi opri, în final, doar la

¹⁷ *Filozofia culturii*, ed. cit., p. 310.

cîteva glose menite să scoată în relief aspectele cardinale ale teoriei operei.

Fundamentul acestei teorii este ipostazierea unei opere generice, *uropere*, din trunchiul căreia se multiplică tipologia variată a tuturor operelor, între care și opera de artă. Ipoteza originală are în vedere caracterul *artificial* (vs. natural) și *obiectual* al acestuia; de aici derivă trăsăturile ei definitorii: finalismul și valoarea pe de o parte, conformarea materială pe de altă parte.

În acest fel, geneza operei este așezată sub semnul unei filosofii a muncii și a omului deopotrivă. Nefiind obiect al naturii, opera trebuie produsă și ea nu poate fi decît rezultatul unei activități umane. E dedusă prima axiomă: opera e un produs al muncii. Munca, desfășurată, în acest caz, ca un proces teleologic¹⁸, îl implică direct pe om, ca subiectivitate umană, ca spirit, ca „agent moral”: la originea operei se află „postularea idealistă a unui scop”. Spre deosebire de obiectele naturii care se afirmă doar ontologic, prin pura lor existență, opera e o instituție teleologică orientată spre ontologie. Spiritul îi domină existența, ca prezență de neînlăturat în proiectul devenirii ei; opera e produs finalist, iar omul e singurul responsabil de finalismul operei. Omul, ca subiectivitate umană, e determinant – de asemenea – pentru cealaltă trăsătură *sine qua non* a operei, valoarea.

¹⁸ Cf. și în continuare Georg Lukács, *Ontologia existenței sociale*, Editura Politică, București, 1975, pp. 175-187.



„Lipsită de valoare, o lucrare dirijată de un scop final nu constituie o operă“. Valoarea, însă, nu este dată în produs, nu aparține ca atare substanței lui ontice; în însușirile produsului se află doar premisa valorii, virtualitatea ei. Pentru a deveni valoare, bunul produs are nevoie de acțiunea valorificatoare a unei conștiințe. Omul, ca spirit, prezidează încă o dată nașterea operei; înainte de a acționa în virtutea unor criterii apreciative, omul așază „postularea idealistă“ a scopului sub semn axiologic. Opera e predestinată să împlinească o dorință. Din punctul de vedere al valorii, opera produce o calitate cu o intenție deliberată. Rezultat al muncii, produs pur al spiritului, opera stă la temelia lumii omului și îi dă sens. Concluzia esteticianului e firească: „civilizația este suma operelor“.

În al doilea rînd, caracterul obiectual al operei impune „relativa concretețe și durabilitate“, condiție posibil de împlinit doar cu ajutorul unui material. „Produsul finalist, care este opera, creatorul îl obține conformînd un material.“ Cum nu există materii total amorfe, creația operei presupune o lucrare în continuarea naturii. Forma însăși fiind „unitatea unei multiplicități“, a conforma un material înseamnă a „integra o multiplicitate“. Munca omului se înlănțuie cu procesele naturii, majoritatea operelor fiind produse chiar în imanența acesteia. Inexistente în natură, ele se adaugă naturii, formînd o „sferă de proveniență pur umană, tehnosfera“.

Vianu conturează, astfel, prin individualizarea trăsăturilor fundamentale, modelul operei generice: *produs finalist și înzestrat cu valoare a unui creator moral, care, întrebuițind un material și integrând o multiplicitate, a introdus în realitate un obiect calitativ nou.*

Demersul următor este propunerea unei tipologii a operei, în cadrul căreia să-și găsească loc opera de artă, precizându-și specificitatea în raport cu celelalte tipuri. Aparent, tipurile de opere par să se individualizeze prin însumarea de trăsături particulare adăugate celor care definesc opera generică. E un proces dezvoltat din trunchiul *uoperei*, văzut ca o trecere „de la natură la tehnică și la artă”. În consecință, o definiție formală ar numi opera de artă „aceea care întrunește numărul cel mai mare de atribute”. În fond, însă, adevărata disociere între opere se realizează la nivelul ontologiei, specificitatea fiind marcată de modul lor diferit de existență. Din acest punct de vedere, Vianu distinge două tipuri principale de opere: operele tehnice și operele simbolice. Amândouă fiind instituiți ideale ca instituiți teleologice, diferența e dată de ontologia lor particulară.

Opera tehnică e produsă prin conformarea unui material fiind în imanența naturii. Actul creator nu face altceva decât să preschimbe (fără să-i modifice esența) cauzalitatea reală a naturii într-o cauzalitate instituită. Omul se găsește în situația, sugestiv descrisă de Hegel, de a lăsa natura să se *istovească muncind*. Produsul este realizarea

materială a unei instituii ireale. Opera tehnică este un *artefact*¹⁹, adică există în imanența materialului. Opera simbolică, în schimb, se realizează efectiv la nivelul conștiinței. Actul creator „conformează un material spiritual“. Opera simbolică e *realizarea ideală a unei instituii ideale*; ea ființează cu adevărat în imanența spiritului. Obiectivarea formelor spirituale („lucrarea de notație“) poate fi o operație „secundară și neesențială“ ori, dimpotrivă, cu o importanță de reținut, dar fără legătură cu particularitatea statutului ontologic. E ușor de observat că trăsăturile de individualizare ale operelor, atributele lor (noutatea calitativă, originalitatea, multiplicabilitatea, unicitatea, imutabilitatea și ilimitarea) sînt numai efecte ale acestei particularități. Ontologia explică, de asemenea, raporturile dintre cunoaștere și creație, cunoaștere și creație artistică, creator și operă, operă și materie, material și formă etc., subiecte analizate în detaliu în celelalte capitole ale studiului.

Caracterizarea finală a operei de artă prin atribuirea ultimelor trăsături, cele fundamentale (în măsura în care îi aparțin doar ei), urmează de asemenea unei disocieri în planul ontologiei operelor. Punctul de referință este opera de știință, tot o operă simbolică. Prima diferență ține de modul obiectivității imanenței spirituale: în

¹⁹ Rene Wellek, Austin Warren, *Teoria literaturii*, EPLU, București, 1967, p. 191.

știință, forme ideale (conceptele) nu se afirmă prin nici o vocație materială²⁰; în artă, dimpotrivă, formele fanteziei creatoare se nasc în virtutea unei vocații materiale. Materia (cuvînt, culoare, sunet) există deja în intenția spiritului. Formele artistice, ca forme ideale, se resimt de *ponderea materiei* în care se vor obiectiva. De aici originalitatea imutabilă. În ce privește ilimitarea simbolică, ea este consecința determinării spiritului creator în cele două ipostaze, rațională și emoțională, proprii artei. În știință, conceptul este strict condiționat de cunoaștere, de unde limitarea semnificației sale. În artă, ficțiunea este liberă de presiunea gnoseologică, ea exprimă diversitatea situărilor omului în lume. Teoretic, proporțional cu acestea, sensurile operei de artă sunt ilimitate. Cea mai determinată dintre opere se dovedește a fi produsul unui spirit sustras determinării. Artistul este omul unei libertăți ca și nelimitate. El e supus unei singure tiranii, aceea a materiei; dar opera este tocmai victoria supunerii ei.

Creator de opere, omul este – la rîndul său – creația lor. Ele alcătuiesc civilizația și spațiul lui social. „A trăi într-o civilizație înseamnă a fi solicitat de opere“, înseamnă a simți că dorințele se amplifică, dar se și limitează. În chip paradoxal, operele îl eliberează, dar îl și condiționează pe om.

²⁰ Cf. Henri Focillon, *Viața formelor*, Editura Meridiane, București, 1977.

Omul primitiv a trăit sub semnul *hybrisului*, într-o libertate iluzorie; omul civilizată, rezultatul capacității modelatoare a operelor, și-a câștigat adevărata libertate. Prin opere, el și-a realizat vocația creatoare și și-a depășit „condiția de singurătate“, situându-se în orizontul Umanității. În viața omului, ne sugerează Tudor Vianu, operele apar dintr-o necesitate dată deopotrivă de elanul vieții și de spaima morții: operele sunt șansa omului de a se împlini, dar și de a se salva pe sine ca om.

A trăi o viață frământată de „ideea de operă“ mi se pare nu doar cel mai frumos, dar și cel mai deplin elogiu al operei.

ION VASILE ȘERBAN

București, mai 1999

Cuprins

<i>Tudor Vianu, Profesorul</i> – prefață de Mircea Martin	5
1. Punct de plecare	13
2. Muncă și operă	16
3. Munca sau opera naturii	19
4. Definiția operei	21
5. Natură, tehnică, artă. <i>Controverse de frontieră</i>	29
6. Realismul și idealismul operei	33
7. Cunoaștere și creație	37
8. Joc, expresie și artă	42
9. Cunoaștere și creație artistică	48
10. Valori, bunuri și opere	53
11. Operele în timp	57
12. Hybris și limitare	62
13. Structura autonomă și expresivitatea operelor	65
14. Artist, artizan, pastişor, virtuoz	71
15. Operă și materie	75
16. Materia în opera de artă	79
17. Forma ca expresie a ideii	84
18. Forma ca limită a maselor	91
19. Forma ca unificare	96
<i>Elogiul operei</i> – postfață de Ion Vasile Șerban	101

ÎN ATENȚIA
librarilor și vânzătorilor cu amănuntul

Contravaloarea timbrului literar
se depune în contul Uniunii Scriitorilor din România
nr. 45101032, deschis la BCR,
Filiala Sector 1, București.

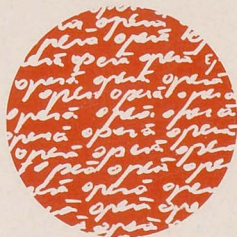
Tehnoredactor: NICOLAE ȘERBĂNESCU

Tehnoredactare computerizată:
MARILENA RÂPĂ



„UNIVERS INFORMATIC”

Tipărit la
Atelierele Tipografice
METROPOL



„Împotriva demenței, care ar mai putea încerca să înmulțească ruinele în jurul său, omul de azi înțelege că principala lui misiune este să construiască opere, să refacă și să îmbogățească civilizația lui. Filosofia practică, prin meditațiile ei asupra esenței, formei, conexiunilor sociale și a vieții operei, se leagă astfel cu preocuparea cea mai vie a omului de azi.“

Tudor Vianu

