

Mikel Dufrenne

fenomenologia experienței estetice

OBIECTUL ESTETIC

Volumul I

Cuvînt înainte și traducere de:
DUMITRU MATEI

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1976

O VALOROASĂ MONOGRAFIE A RECEPTARII ESTETICE

Fenomenologia experienței estetice — lucrare în două volume a filosofului și esteticianului francez Mikel Dufrenne — s-a impus ca una din cele mai ample opere filosofice de inspirație fenomenologică dedicată experienței estetice fundată pe actul de percepere al operei de artă, ca monografie — exhaustivă, s-ar putea spune — a delicatelor procese afective și spirituale care dau substanță și particularitate acestui act. Cititorul român se află în prezența unei lucrări considerată astăzi — pe toate meridianele — ca esențial punct de referință pentru orice gânditor dornic să sondeze unul din cele mai complexe orizonturi problematice din cîte cunoaște estetica.

Mikel Dufrenne este, mărturisit, fenomenolog, prin metodă și concepție. Dar suplețea și receptivitatea poziției sale raționalist-umaniste — unanim recunoscute și prețuite — au conlucrat la circumscrierea unui orizont de investigație în care omul, ca ființă generică, i s-a impus ca principiu prim. Generoasa deschidere către experiența reală a omului — aceasta ni se pare a fi perspectiva care coordonează poziția raționalist-umanistă și civică a autorului Fenomenologiei experienței estetice, motivul său fundamental de reflecție și, neîndoielnic, cadrul care susține validitatea soluțiilor și sintezelor sale. Mikel Dufrenne abordează problematica receptării estetice în semnificația sa cea mai înalt umană. O va însoți însă de determinări cît mai ample și cît mai exacte în propria sa atmosferă, considerînd-o cu deosebire,

ca act și ca mod specific de ridicare a omului la umanitate. Vom consemna în acest sens că îndeosebi studiul „Obiectului estetic” în relația sa cu „Opera de artă” prilejuiește esteticianului o prospecțiune teoretică monumentală prin complexitatea și întinderea investigației și, deopotrivă, prin analiza penetrantă a fenomenului estetic în general.

•

Fenomenologia experienței estetice debutează cu expunerea argumentelor menite să legitimizeze, în primul rând, o disociere dificil de efectuat într-adevăr, între opera de artă și obiectul estetic. De precizat că esteticianul francez nu vizează dislocarea identității lor sub raport existențial: din acest unghi, opera de artă este un obiect estetic (tablou, statuie, monument etc.). Disocierea pe care o propune și pe care încearcă s-o legitimizeze i s-a impus formulând întrebări în legătură cu definirea experienței estetice a receptorului („spectatorului”), experiență comunicantă cu experiența artistului, dar diferită de ea: o atare experiență — consideră Dufrenne — trebuie definită prin ceea ce o provoacă, adică prin obiectul estetic. Esteticianul francez introduce astfel prima teză importantă a proiectului său: „obiectul estetic care provoacă experiența estetică a spectatorului nu e opera de artă așa cum aceasta se constituie prin activitatea artistului; obiectul estetic trebuie considerat și definit ca fiind corelatul experienței estetice”. În ce accepție ni se recomandă să luăm noțiunea „corelat” vom vedea ceva mai încolo. Deocamdată — observă Dufrenne — ne aflăm în prezența unui cerc vicios, pentru că obiectul estetic va trebui definit prin experiența estetică și experiența estetică prin obiectul estetic. Ce cale există pentru a ieși din el?

O primă cale ar fi aceea de a porni de la percepție (adică de la experiență), dar, în acest caz, ne întâmpină un inconvenient și anume acela ca obiectul estetic să fie subordonat percepției. Într-o atare alternativă, obiectul estetic capătă un

sens foarte larg: „este estetic orice obiect care este estetizat printr-o experiență estetică oarecare”. În consecință, noțiunea obiect estetic poate fi extinsă în chip nelimitat, deopotrivă, și la sfera activității estetice, și la sfera obiectelor naturale. Or, tocmai lipsa de precizie în definirea obiectului estetic antrenează lipsa de precizie și rigurozitate în definirea experienței estetice. O atare situație poate fi, totuși, evitată: nu obiectul trebuie să fie subordonat experienței, ci experiența trebuie să fie subordonată obiectului. Precizia și rigurozitatea sînt astfel restabilite: întrucît obiectul estetic va fi definit prin opera de artă, experiența estetică va fi circumscrisă la un cîmp privilegiat al activității estetice. Și totuși, corelarea obiectului estetic și experienței estetice — chiar dacă se ia ca punct de plecare arta — nu permite încă ieșirea din cercul vicios de care era vorba mai sus. În acest moment al demonstrației sale, Mikel Dufrenne distinge între a corela și a subordona aducînd în sprijin un argument de natură ontologică:

„...corelația obiectului și a actului care îl sesizează nu subordonează obiectul acestui act; putem deci repera obiectul estetic considerînd opera de artă ca un lucru al lumii, independent de actul care o vizează. Aceasta vrea să însemne că trebuie să identificăm obiectul estetic cu opera de artă? Nicidecum. Mai întîi, pentru o rațiune de fapt: opera de artă nu acoperă întregul cîmp al obiectelor estetice; ea nu definește decît un sector privilegiat, dar restrîns al acestui cîmp. Dar, deasemenea, printr-o rațiune de drept: obiectul estetic nu poate fi definit decît prin referință, cel puțin implicită, la experiența estetică, în timp ce opera de artă se definește și în afara acestei experiențe și ca ceea ce o provoacă.”

Propunîndu-și, așadar, să definească experiența estetică pornind de la obiectul estetic și obiectul estetic pornind de la opera de artă, Mikel Dufrenne va trece, în virtutea argumentelor expuse, la formularea ipotezei sale de lucru, ipoteză fun-

dată pe disocierea dintre obiectul estetic și opera de artă:

„Ambele — precizează esteticianul francez — sînt noeme care au același conținut, dar care diferă prin aceea că noeza este diferită: atît timp cît este acolo, în lume, opera de artă poate fi sesizată într-un act de percepție care neglijează calitatea sa estetică — împrejurarea, de pildă, ca la un spectacol să nu fim atenți — sau care tinde la înțelegere și justificare, în loc de a o resimți, așa cum poate proceda criticul de artă. Obiectul estetic este, dimpotrivă, obiectul estetic este perceput, adică perceput ca estetic. Și acest lucru măsoară diferența: obiectul estetic este opera de artă percepută ca operă de artă, opera de artă care obține percepția pe care o solicită, și pe care o merită, și care se împlinește în conștiința docilă a spectatorului; pe scurt, este opera de artă percepută. Astfel, și pornind de aici, îi vom defini (obiectului estetic — n.ns. — D.M.) statutul ontologic. Percepția estetică fundează obiectul estetic, dar recunoscîndu-i dreptul, adică supunîndu-i-se lui; ea, într-un anume sens, îl încheie, nu-l creează... În acest fel, continuă Mikel Dufrenne — putem ieși din cercul în care ne-a angajat și ne-a indus corelarea obiectului estetic și a experienței estetice. Dar nu vom ieși din acest cerc decît cu condiția să nu-l uităm, adică să definim mai întîi obiectul ca obiect pentru percepție și percepția ca percepție a acestui obiect“.

Aceasta e propoziția fundamentală care generează întreaga construcție teoretică a esteticianului francez. În cuprinsul ei este dată, după cum se poate observa, prima notă distinctivă a obiectului estetic, mai exact spus sensul afirmației potrivit căreia obiectul estetic este corelatul experienței estetice: obiectul estetic nu poate să apară decît dacă opera de artă întîlnește percepția; obiectul estetic este opera de artă așa cum o sesizează experiența estetică.

Prin urmare, vocația operei de artă este de a tinde către obiectul estetic, singurul în care ea atinge, odată cu consacrarea, plenitudinea ființei

sale. Dar cum să distingem obiectul estetic de opera de artă? În reprezentarea unui spectacol de operă — de pildă — ce anume aparține ca fiind propriu obiectului estetic? Ce anume vizăm ca obiect estetic: partitura muzicală, libretul, subiectul, atmosfera de reprezentare a spectacolului? Deși sînt promise obiectului estetic — precizează Dufrenne — nici unul din aceste elemente nu-l constituie. „Ceea ce autorul a creat nu este încă în întregime obiect estetic, ci numai posibilitatea oferită obiectului său de a fi de aci înainte sensibil“. Pentru că „ceea ce constituie substanța însăși a operei e sensibilul care nu este dat decît în prezența și în plenitudinea muzicii, în conjuncția culorilor, cîntecului și acompaniamentului orchestrei... Obiectul estetic este apoteoza sensibilului. „El nu poate fi demonstrat, ci numai arătat.“ „Obiectul estetic este, mai înainte de toate, irezistibilă și magnifică prezență a sensibilului, ... este sensibilul care apare în gloria sa“. Dar „dacă obiectul estetic nu poate fi decît arătat, dacă nici o cunoaștere nu-l poate egala și nici o traducere nu-l poate substitui, aceasta se explică prin faptul că realitatea sa primă rezidă în sensibil...“

Sensibilul — iată conceptul central al Fenomenologiei... lui Mikel Dufrenne — categoria care își imprimă prezența în toate compartimentele lucrării. Acest concept inferă consecințe teoretice importante în toate orizonturile problematice pe care le deschide Fenomenologia..., unghiuri și accente noi în circumscrierea fenomenului artistic și a procesului de receptare, prețioase limpeziri de principiu prin invocarea unui foarte bogat și complex sistem de referință. Sensibilul e leitmotivul și, s-ar putea spune, punctul geometric în perspectiva căruia s-ar putea evoca originalitatea lui Mikel Dufrenne ca gînditor. Iar aceasta începînd cu modul de a distinge opera de artă de obiectul estetic și sfîrșind cu teoria à priori-urilor afective. Sensibilul, aș adăuga, e conceptul care dă pregnanță și continuitate concepției lui Mikel Dufrenne.

Poeticul — a doua lucrare importantă a sa — trebuie citită în prelungirea Fenomenologiei Ambele lucrări sînt dominate de acest concept, ambele îl evocă în construcții de netăgăduită importanță teoretică.

Sensibilul este actul comun al celui ce simte și a ceea ce este simțit. Substratul original al obiectului estetic este dat în și prin consubstanțialitatea estetică (sensibilă) a termenilor care fuzionează în cuprinsul acestui act. Dar e vorba de consubstanțialitatea estetică (sensibilă) a unui „pentru noi” și a unui „în sine”. Din faptul că — precizează Dufrenne — „obiectul estetic este pentru noi, dar comportă un în sine” decurge ambiguitatea fundamentală a statutului său. Iată ceea ce intră în primul rînd în atenția esteticianului francez: cum există și cum apare obiectul estetic. Problemă delicată, pîndită la tot pasul de capcane, îndeosebi cele ale psihologismului, pericol pe care Mikel Dufrenne reușește — cu strălucire — să-l evite, desfășurînd dialectica raporturilor celor doi termeni implicați în substratul original al obiectului estetic: actul comun e determinat, deopotrivă, și sub incidența categoriilor obiectului purtător al unui „în sine” (opera de artă) și sub incidența categoriilor subiectului purtător al unui „pentru noi” (Spectatorul-percepția). Ocolirea capcanelor psihologismului, dar și ale sociologismului trebuie considerată — după opinia noastră — ca reușita exemplară a Fenomenologiei... lui Mikel Dufrenne. Psihologicul, istoricul și sociologicul sînt realități permanent implicate în substanța analizelor și descrierilor, orizonturi de referință permanent invocate. Dufrenne a găsit adevărata formulă de echilibru: întreaga problematică a receptării e abordată, prin excelență, sub exigența naturii artei și esteticului. Fidelitatea percepției — temă de căpetenie a Fenomenologiei... nu desemnează, în vederile lui Mikel Dufrenne, actul de coincidență al conștiinței receptoare cu conștiința creatoare, ci exclusiv fidelitate în raport cu natura (sensibilă) a artei și a esteticului. Sensul este immanent expresiei: orice intervenție a gândirii dis-

cursive îndepărtează percepția de la adevăratul ei obiectiv (sensibilul), după cum, tot așa, orice raportare directă și imediată a lumii obiectului estetic la lumea obiectelor exterioare trădează funcția esențială a percepției. Fidelitatea percepției — în această înțelegere — ocupă în chip cu totul deosebit atenția esteticianului francez. Relații interpretate sub titluri ca: obiectul estetic și obiectul semnificant; lumea reprezentată și lumea exprimată; lumea obiectului estetic și obiectul estetic în lume pun cu deosebire în lumină consecvența cu care autorul subsumează problematica receptării naturii artei și esteticului, și anume pînă la punctul în care sîntem în măsură să afirmăm că natura artei și esteticului poate fi considerată veritabilul obiect al Fenomenologiei experienței estetice.

Nu ne propunem să oferim aici un studiu comparat în care, pornind de la Dufrenne, să-l evocăm pe Croce și Hartmann, pe Ingarden, Adorno sau pe Georg Lukács. Trecerea temei naturii artei și esteticului prin marile sisteme de estetică ale secolului nostru e, desigur, fascinantă.

Observațiile de mai sus nu vizează fundarea unor judecăți de valoare prin raportare la tot ce s-a scris pînă acum în legătură cu natura artei, ci sublinierea unor excepționale rezultate obținute dintr-un unghi nou: receptarea. De bună seamă, nu putem intra în detaliul analizelor lui Mikel Dufrenne. Rostul întregii sale strădanii e acela de a defini și investiga sensibilul (obiectul estetic) în puterea sa de informare, și aici vom spune că, sub acest aspect, esteticianul francez circumscrie publicul în importanța și în funcția sa mult mai convingător și mai adecvat în raport cu tot ce s-a scris pînă acum în materie; în puterea sa de semnificație — orizont problematic dominat de teza, pe deplin valabilă, potrivit căreia sensul este immanent expresiei, precum și în puterea sa de expresie — temă în perspectiva căreia Mikel Dufrenne, trecînd prin problematica imaginației, analizează și înțelege sentimentul (un adevărat concept) ca instanță

de „lectură a expresiei”. Sînt cele trei mari direcții de investigație ale lucrării lui Mikel Dufrenne, perspectivele de abordare care lărgesc, indiscutabil, înțelegerea procesului de receptare, oferind în același timp instrumente metodologice suplă, fertile deschideri spre cercetări ulterioare.

Respirația teoretică de largă cuprindere a lucrării, strălucita capacitate de a problematiza — de unde complexitatea și ineditul unghiurilor sub care e plasată analiza — erudiția filosofică de înaltă marcă, dar și spiritul enciclopedic al autorului fenomenologiei experienței estetice se împletesc în modul cel mai fericit cu o desăvîrșită artă a expunerii, cu înaltul har de a comunica și educa. Lucrarea lui Mikel Dufrenne e una din acele rare elaborări filosofice în care exigența accesibilității nu sacrifică în nici un fel precizia și rigoarea disciplinei. Cititorul român se află, indiscutabil, în prezența unui opus magnum al percepției estetice, dar și al educației ei. E încă unul, și poate că nu ultimul, din marile ei merite.

Discuții mai aprinse și necesare confruntări de principiu apar cu deosebire în momentul în care în cercul atenției intră baza filosofică de la care se revendică Fenomenologia experienței estetice. Există, într-adevăr, în exegeza lui Mikel Dufrenne un plan de motivație sub care esența experienței estetice se leagă de postulatele filosofice fundamentale proprii concepției fenomenologice. Nu le putem desfășura aici în toată complexitatea lor. Pentru aceasta, ar trebui să procedăm la o adevărată introducere în filosofia și estetica fenomenologică, ceea ce ne-ar duce, desigur, prea departe. E vorba, pe scurt, de a găsi experienței estetice un dat ultim de întemeiere, un orizont original de natură să-i explice, în manieră ireductibilă, specificitatea. Or, în acest plan al temeiurilor filosofice se resimte derivarea — desigur coerentă — dar parcă prea directă a fundamentelor experienței estetice îndeosebi din postulatele transcendentalismului kantian deși, în legătură cu sugestia kantiană, Dufrenn își ia solide precauții. Totuși, deschiderea esteticianului francez spre postulatele idealismului transcen-

dental — mediată de o formulă originală în felul său — nu rămîne mai puțin evidentă. Să ne fie îngăduit să insistăm un moment asupra acestui esențial aspect.

Experiența estetică — precizează Dufrenne — „culminează în sentiment ca lectură a expresiei”. Făcînd lectura expresiei, sentimentul indică prezența unor calități afective pe care trebuie să le considerăm „sufletul lumii exprimate; numai prin ea — prin calitatea afectivă — lumea totală a operei poate avea unitate; s-ar putea spune că ea o suscită pentru a fi ilustrată prin această unitate”. Sufletul lumii totale a operei lui Mozart, de pildă e seninătatea, după cum sufletul lumii totale a operei lui Beethoven e violența patetică. Seninătatea, grațiosul, maiestuosul, tragicul sau oribilul, derizoriul sau tandrețea ar constitui tot atîtea calități afective sau categorii afective. În vederile lui Dufrenne, calitățile afective ar avea un caracter a priori. El afirmă în acest sens, textual, că „experiența estetică pune în joc veritabile categorii a priori ale afectivității, și anume în sensul în care însuși Kant vorbește de categoriile a priori ale sensibilității și intelectului: așa cum în gîndirea kantiană categoriile a priori sînt condițiile sub care un obiect este dat sau gîndit, acestea sînt, în cazul afectivității, condițiile sub care o lume poate fi simțită, dar nu de către subiectul impersonal la care se referă Kant . . . , ci de către un subiect concret capabil să întrețină o relație vie cu o lume, acest subiect fiind, fie artistul care se exprimă prin această lume, fie spectatorul care, citînd această expresie, se asociază artistului”.

Formulîndu-și, deci, punctul de plecare, Dufrenne se îndreaptă imediat spre postulatele fenomenologiei: a priori-ul (calitățile afective enumerate mai sus) rezidă, deopotrivă, și în obiect (ca ceea ce îl constituie) și în subiect (ca putere de deschide asupra obiectului și care constituie subiectul ca subiect). A simți, deci, — precizează esteticianul francez — „înseamnă a încerca un sentiment, dar nu ca stare a ființei mele, ci ca proprietate a obiectului. Afectivul nu este în mine decît răs-

punsul la o anumită structură afectivă existentă în obiect. Și invers, această structură atestă faptul că obiectul este pentru subiect, că obiectul nu se reduce la dimensiunile obiectivității după care el nu este pentru nimeni...". De exemplu: „oribilul lui Bosch, tandreșea lui Mozart, tragicul lui Macbeth, derizoriul lui Faulkner — toate aceste calități (afective — n. ns.) desemnează, deopotrivă, atât o atitudine a subiectului cât și o anumită structură a obiectului, și anume pentru că în ultimă analiză, atitudinea subiectului și structura obiectului sînt complementare".

Considerată pe terenul strict al artei, disociată de orice formulă doctrinară, observația e pe deplin valabilă. Nu vom omite însă a preciza că această importantă teză e croită și fundată pe teoria fenomenologică a intenționalității, teorie potrivit căreia existența este exterioară dar corelativă subiectului. (Dufrenne trimite aici direct la Sartre). Acest lucru rezultă limpede din răspunsul dat întrebării, ce înseamnă că o calitate afectivă este *à priori*.

„Spunem despre o calitate afectivă (oribilul, tragicul, tandreșea, derizoriul etc., n.ns.) că este *à priori* atunci cînd, exprimată în operă, ea este constituantă lumii obiectului estetic și cînd — și aceasta i-ar fi verificarea — ea poate fi simțită independent de lumea reprezentată în același fel în care, așa cum spune Kant, noi putem concepe un spațiu sau un timp fără obiect. În drept însă, dacă nu în fapt. Pentru că, de fapt, noi nu cunoaștem *à priori*-ul decît *à posteriori*". (Altfel transpusă, această precizare are următorul înțeles: pentru a sesiza tragicul unui tablou de Van Gogh, sau majestatea unui stejar de Ruysdael, e necesar să deținem în prealabil — deci în afara unei lumi tragice sau majestuoase reprezentate în operă — sentimentul tragicului, majestuosului etc.).

Cu aceasta însă — desigur că se pot invoca și alte teze formulate în același spirit — teoria *à priori*-urilor afective a lui Mikel Dufrenne parvine la fireasca ei încheiere: istoricul e sistematic sacrificat unor mai vechi formule doctrinare cu intenția

— imposibilă, dealtfel — de a funda o estetică pură, „o estetică aptă să discearnă și să recenzeze à priori-urile afectivității, așa cum e posibilă o matematică sau o fizică pură și poate, o biologie pură“. Ispitit de filosofia „datului ultim“ Dufrenne nu acuză numai idealul de transcendere a planului istoric, ci, mai cu seamă intenția de a restabili valoarea comprehensivă a categoriilor subordonate demersului transcendental într-un domeniu funciar refractar acestui tip de investigație. El însuși va ezita — după cum vom vedea — să se angajeze mai adânc pe această cale. Dar să consemnăm, deocamdată, că teza în virtutea căreia à priori-urile afective se dezvăluie à posteriori, conferă istoriei — în chip explicit — un rang subaltern în raport cu mai sus amintitul sistem de calități afective. Istoria nu ar avea decât o funcție de specificare. Istoria — respectiv istoria sensibilității estetice — ar desfășura, doar, aceste configurări generice, aceste tipare originare date drept realități à priori. Istoria, în consecință, ar avea doar misiunea de a transcrie și de a înscrie o realitate à priori în planul experienței afective, de a-i urmări variațiile. În acest sens, esteticianul francez e cit se poate de explicit. El admite „empirismul transcendentalului“, adică posibilitatea ca ceea ce este istoric să participe la ceea ce este transcendental, deci la ceva situat dincolo de orice experiență. În acest înțeles trebuie să luăm afirmația potrivit căreia sistemul calităților afective à priori nu se relevă decât à posteriori, adică numai în imanența experienței istorice. E limpede însă că existența unor calități afective à priori apare la capătul unui demers filosofic înclinat spre stabilirea apriorică a unor esențe à priori. Evident, Mikel Dufrenne avansează o ipoteză de interpretare, ipoteză pe care trebuie s-o considerăm mai degrabă în coerența ei, decât în adevărul ei.

Originalitatea poziției lui Mikel Dufrenne în exegeza experienței estetice este dată, mai ales, de

teoria à priori-urilor afective, teorie configurată — cum observăm — în deplin acord cu postulatul fundamental al descrierii eidetice (sau descrierii esențelor), și anume acela de a accede la condițiile apriorice de existență ale obiectului descris. Cititorul a cărui viziune despre lume e clădită în spiritul științific al filosofiei marxiste nu poate să nu resimtă rezerva, dacă nu suspiciunea, autorului Fenomenologiei experienței estetice față de principiul genetico-istoric. Dar să precizăm că Mikel Dufrenne nu exclude cîtuși de puțin istoria din analiza procesului de receptare. Nu există moment mai important în circumscrierea și definirea obiectului estetic care să nu fi invocat motivații istorice și sociologice. Nu în analiză se resimte refuzul principiului istoric, ci în fundamente; nu în substanța experienței estetice, ci în originile ei; nu în planul funcției istorico-sociale a experienței estetice, ci în planurile de motivație relativă la temeiul ei. Să mai consemnăm că multe din tezele, ideile și disocierile prezente în Fenomenologia experienței estetice sînt înscrise de mult în patrimoniul comun al esteticii, cu deosebire de la Kant încoace. Multe din tezele, ideile și disocierile lucrării lui Dufrenne se regăsesc, istoricește, mai temeinic fundamentate și mai bogat orchestrate în elaborările cercetării marxiste în estetică, de n-ar fi să ne gîndim decît la Georg Lukács, pentru a evoca unul din marile sisteme de estetică marxistă a secolului nostru. Mikel Dufrenne propune lectura fenomenologică a experienței estetice, o lectură pătrunzătoare și pe deplin relevantă a specificității ei ireductibile, a legităților ei interioare. Efectuînd o atare lectură, esteticianul francez propune reflecției estetice o cheie, și anume conceptul de obiect estetic, metodologia particulară care îl însoțește și, desigur, complexul sistem de referință în care îl situează.

Cercetarea marxistă în estetică poate prelua, hotărât, această cheie. În privința interpretării și fundamentării filosofice a experienței estetice, după cum credem că s-a putut observa, dialogul devine imposibil. Dealtfel, semnificativă ni se pare a fi cu deosebire împrejurarea că Mikel Dufrenne prelungește viziunea sa anistorică (în fundamente, repetăm,) operînd trecerea de la transcendental la ontologic. El notează în acest sens — cit se poate de explicit — că la o atare trecere „ajunge orice reflecție asupra istoriei cînd se admite că esențele se dezvăluie în istorie. Căci, dacă istoria este locul opoziției lor nu este ea, deasemenea, locul împlinirii lor? Și atunci, în loc să fie principiu de relativitate, nu stă istoria la dispoziția absolutului? Nu este ea aici mijlocul prin intermediul căruia se realizează adevărul artei și al experienței estetice care, în ea însăși, nu este istorică?” Poeticul — operă consacrată adîncirii teoriei à priori-urilor — atestă în chip elocvent, o atare viziune și o atare schimbare de plan. În finalul prefeței însoțitoare, Dufrenne semnalează în termeni cum nu se poate mai limpezi — cum observam — efectuarea saltului de la transcendental la ontologic, mai exact spus, saltul în orizontul „unei Naturi naturante înțeleasă ca sursă a oricărei à priori”. Din această nouă perspectivă (considerată sub incidența aceleași viziuni anistorice în ceea ce privește temeiul filosofic al experienței estetice), Dikel Dufrenne afirmă că à priori-urile nu orientează nici o știință a naturii, nici o știință a omului; dacă orientează o știință în măsura în care se pot formaliza și pot oferi astfel un aparat conceptual — această știință este estetica al cărei obiect precis este aici descifrarea limbajului pe care ni-l prezintă Natura ca estetizată. Căci aceste à priori-uri care nu se referă nici la om, nici la natură, au ca obiect modalitățile fundamentale ale raportului omului cu Natura, așa cum percepția estetică îl vede, îl reține, și îl exaltă... În acest raport original al omului cu Natura, poate că Natura este cea care are inițiativa” (s.ns.).

Nu credem însă că, efectuînd „saltul” de la transcendent la ontologic, Mikel Dufrenne se apropie mai convingător de autenticul teren și de autentică soluționare filosofică a problemei, dar este evident că valoarea incontestabilă a Fenomenologiei experienței estetice, nu rezidă în postulatul configurărilor afective originare, pure și ultime pe care s-ar funda și de la care pornind s-ar desfășura experiența estetică, ci în analiza naturii și specialității ei ireductibile, în analiza locului și funcției pe care arta în general — și experiența estetică în special — le dețin în lumea umanizată a omului, în actul de ridicare a omului la umanitatea devenită astfel orizontul suprem al conștiinței de sine.

DUMITRU MATEI

PRIETENILOR MEI

INTRODUCERE

EXPERIENȚĂ ESTETICĂ ȘI OBIECT ESTETIC

A întreprinde o reflecție sistematică asupra experienței estetice poate să pară o tentativă ambițioasă. Să ne fie îngăduit să ne precizăm dintru început intenția și să-i indicăm limitele.

Experiența estetică pe care ne propunem s-o descriem — pentru a-i face apoi analiza transcendentă încercînd, în același timp, să-i degajăm semnificația metafizică — este experiența estetică a spectatorului cu excluderea aceleia a artistului. Există, fără îndoială, o experiență estetică a artistului; și examinarea procesului creației artistice este adesea calea regală a esteticii. Multe estetici, și clasificarea artelor pe care ele o propun uneori, sînt fondate pe o psihologie a creației. Astfel, este aceea a lui Alain, estetica în care spectatorul apare, dacă nu în postură de creator cel puțin ca actor — cum este cazul în ceremonie, care este prima dintre arte, artele fiind întotdeauna mai mult sau mai puțin de ceremonie — și în care, chiar în artele solitare, catharsis-ul care se produce în spectator este asemănător aceluia care, la artist, apare ca un dar al creației¹. La un mod mai general, esteticile „operatorii”, care au înlocuit astăzi esteticile „psihologice” — în măsura în care consideră opera — pun accentul pe faptul că ea este rezultatul unui

¹ Estetica implicită din *Les dieux* este probabil diferită prin aceea că se atașează mai mult semnificației operelor (și prin mijlocirea lor religiilor): ea se îngrijește mai puțin să arate cum e depășit imaginarul prin actul creator, decît să caute adevărul imaginarii astfel cum se revelă acesta în ochii spectatorului în operele terminate.

proces care se sustrage analizei simplitii, analiză care riscă întotdeauna să devieze în psihologism și să subordoneze în operă pe *esse* lui *percipi*.

Desigur, studiul procesului de creație artistică ne introduce direct în estetică: restaurează pe deplin realitatea operei și pune dintr-o dată problemele importante referitoare la raporturile tehnicii și artei. Și totuși există un pericol: pe de o parte, într-adevăr, estetica nu oferă o garanție absolută împotriva capcanei psihologismului; ea se poate rătăci în evocarea conjuncturii istorice sau a circumstanțelor psihologice ale creației. Pe de altă parte, ordonând experiența estetică în funcție de experiența artistului, ea tinde să acuze anumite trăsături proprii acestei experiențe, să exalte, de exemplu, un fel de voință de putere în defavoarea reculegerii pe care o sugerează, dimpotrivă, contemplația estetică.

Dar nu din cauza acestor pericole ne-am propus să studiem experiența spectatorului, pentru că intenția noastră ține în rezervă — după cum vom vedea — pericolele alternative. Socotim însă că un studiu exhaustiv al experienței estetice trebuie să reunească sub toate aspectele cele două demersuri. Pentru că, dacă este adevărat că arta presupune inițiativa artistului, este deasemeni adevărat că el așteaptă consacrarea din partea unui public. Experiența creatorului și aceea a spectatorului nu sînt experiențe incomunicabile: artistul devine spectatorul operei sale pe măsură ce o creează, iar spectatorul se asociază artistului căruia îi recunoaște actul în operă. De aceea, limitîndu-ne la experiența spectatorului vom evoca, oricum, autorul; dar autorul de care va fi vorba este acela pe care îl relevă opera și nu acela care istoricește a creat opera; iar actul creator nu este în mod necesar același după cum autorul îl săvîrșește sau după cum spectatorul și-l imaginează contemplînd opera. Mai mult încă, dacă trebuie să fii puțin poet pentru a gusta poezia sau pentru a înțelege pictura, aceasta nu corespunde cu modul efectiv de a fi al poetului sau al pictorului real: a crea și a savura creația rămîn două

comportamente diferite care se întîlnesc foarte rar în același individ. A pătrunde prin tălmăcirea operei în intimitatea artistului nu înseamnă a fi artist și e sigur că, dacă „esteticul” — considerat un moment ca „religiosul” sau ca „filosoficul”, deci ca o categorie a spiritului absolut în maniera lui Hegel — se încarnază, dacă o „Viață estetică” se realizează, se pare că acest lucru ne este relevat de cîțiva artiști exemplari mai degrabă decît de indivizii care aparțin unui public anonim. Poate fi, oare, echivalată lungă și chinuitoarea pasiune a creatorului cu privirea fericită care se fixează pentru o clipă asupra operei? Dacă arta are o semnificație metafizică, prometteană sau nu, nu se realizează aceasta prin voința ascunsă și triumfătoare a celui care inventează o lume? Fără îndoială. Dar, în primul rînd, nu e sigur că adevăratul poet ar avea un suflet poetic așa cum îi apare cititorului: o estetică a creației ar avea de explicat împrejurarea că geniul poate frecventa uneori personalități pe care psihologia este autorizată să le considere mediocre, ar avea de justificat spiritul dezinvolt, libertin, al artistului. O estetică a spectatorului îl cruță cel puțin de decepția de a afla că Gauguin era un bețivan, că Schumann a murit nebun, că Rimbaud a abandonat poezia pentru a cîștiga bani și că un Claudel nu mai înțelegea nimic din opera sa. În al doilea rînd, dacă se poate omagia actul geniului, găsindu-i o valoare exemplară și uneori un sens metafizic, aceasta se produce pornind, în concluzie, de la operă la viața acestuia și, în consecință, cu condiția ca opera să fi fost recunoscută în prealabil; consimțămîntul și zelul publicului sînt cele care îi salvează pe un Van Gogh de la a fi numai un schizofrenic, Verlaine un alcoolic, Proust un invertit timid, iar Genêt un scandalagiu. În al treilea rînd, dacă experiența spectatorului este mai puțin spectaculară, ea nu este mai puțin singulară și decisivă. În mod paradoxal s-ar putea spune că spectatorul care deține responsabilitatea consacrării operei și, o dată cu aceasta, responsabilitatea de a salva adevărul autorului ei, trebuie

să se identifice cu această operă într-un grad mai înalt decât i-a fost necesar artistului pentru a o realiza.

Pentru a se produce în lumea oamenilor, „esteticul” trebuie să mobilizeze, deopotrivă, atât viața estetică a creatorului cât și experiența estetică a spectatorului. Nu ne gândim, deci, cîtusi de puțin să discredităm studiul primului termen; dar studiul acestuia nu se confundă cu studiul celui de-al doilea; oricare ar fi interesul suscitāt de confruntarea lor, obiectele celor două studii sînt diferite, chiar dacā ele se implică, sau — altfel spus — chiar dacā creatorul apelează la spectatorul operei sale, și dacā, reciproc, spectatorul comunică cu creatorul și participă într-un mod oarecare la actul său. Iată pentru ce ne considerăm autorizați să optăm pentru studiul experienței estetice a spectatorului cu excluderea experienței artistului. O reflecție asupra artei, fie ca fapt sociologic, fie ca fapt antropologic, fie chiar ca o categorie a spiritului într-o perspectivă hegeliană se va orienta, fără îndoială, către activitatea creatoare. Dimpotrivă, ni se pare că reflecția asupra experienței estetice orientează mai degrabă către contemplarea de către spectator a obiectului estetic, și de aici înainte vom înțelege prin experiență estetică experiența spectatorului fără să pretindem — facem această precizare — că ea ar fi singura.

Dar o atare opțiune conduce la o dificultate particulară. Trebuie să definim experiența estetică prin obiectul care provoacă experiența și pe care îl vom denumi obiect estetic. Or, pentru ca, la rîndul său, acest obiect să fie reperat nu putem invoca opera de artă așa cum aceasta se constituie prin activitatea artistului; obiectul estetic nu poate fi definit decît drept corelatul experienței estetice. Dar atunci nu riscăm să fim prinși într-un cerc? Va trebui să definim obiectul estetic prin experiența estetică și experiența estetică prin obiectul estetic. Aici, în acest cerc rezidă întreaga problematică a relației obiect-subiect. Ea este asumată de fenomenologie care numește această relație definind intenționalitatea

și care descrie solidaritatea nozei și noemei¹. Acest cerc are o semnificație antropologică pe care o vom regăsi constant evocând percepția estetică: el atestă că sensibilul exaltat prin acest tip de percepție este, potrivit unei formule mai vechi, actul comun al celui ce simte și a ceea ce este simțit sau, altfel spus, că între lucru și cel care-l percepe există un acord anterior oricărui logos. Dar poate că acest raport nu poate fi justificat decât în perspectiva unei ontologii asemeni aceleia prin intermediul căreia Hegel interpretează și amendează filosofia transcendentală a lui Kant: conștiința care vizează obiectul este constituantă, dar sub condiția ca obiectul să se preteze la operațiunea de constituire; subsomptiunea nu devine posibilă decât dacă este presupusă o auto-constituire a obiectului care cuprinde într-un anume fel subiectul, subiect și obiect fiind un moment al absolutului a cărui finalitate o mărturisește; cuplul subiect-obiect este el însuși constituit, este în serviciul absolutului care se realizează. S-ar putea spune, astfel, că esteticul se realizează ca moment al absolutului sau ca absolut, și că, în același timp, el iluminează sau face să se presimtă ce este absolutul: afinitatea subiect-obiect atestă o unitate care este ceva în genul substanței spinoziste puse în mișcare, ființa-în-termeni-de-opoziție în care ideea și lucrul, subiectul și obiectul, noema și noeza sînt dialectic unite. Dar acest cerc, făcînd abstracție de orice interpretare, dezvăluie pentru noi o dublă incidență, de doctrină și de metodă.

¹ Se va vedea că nu sîntem constrinși să urmăm litera lui Husserl. Înțelegem fenomenologia în sensul în care Sartre și Merleau-Ponty au acreditat acest termen în Franța: descriere care vizează o esență, ea însăși definită ca semnificație immanentă fenomenului și dată odată cu el. Esența este ceva de descoperit, dar printr-o operațiune de dezvăluire și nu printr-un salt de la cunoscut la necunoscut. Fenomenologia se aplică, în primul rînd, umanului întrucît conștiința este conștiință de sine: aceasta este modelul fenomenului, apărutul ca apariție a sensului la sine însuși. Lăsăm deoparte, deși poate vom reveni la sfîrșit, accepția termenului în metafizica hegeliană în care fenomenul este o aventură a ființei care se reflectă în ea însăși, prin care esența se depășește în concept.

De doctrină, întrucît vom avea mereu să ne întrebăm dacă obiectul estetic, legat fiind de percepția în care apare, se reduce la actul de apariție sau comportă un în sine; vom avea mereu prilejul să punem în discuție o tendință idealistă sau psihologistă amintindu-ne că percepția, estetică sau nu, nu creează un obiect nou și că obiectul, estetic perceput, nu este diferit de lucrul obiectiv cunoscut sau produs care solicită această percepție (cum este cazul, în această împrejurare, cu opera de artă). În interiorul experienței estetice care le unește pot fi deci, distinse, spre a le studia, obiectul și percepția. Această distincție apare ca legitimă dacă se va observa că unitatea subiectului și obiectului nu se prezintă ca un compus a cărui natură ar fi prejudiciată prin analiză și, mai exact, că intenționalitatea care exprimă această unitate nu exclude realismul. Există probabil un plan în care disocierea în discuție nu mai este posibilă, acesta fiind acela în care reflecția fenomenologică se ridică la reflecția absolută în maniera lui Hegel; în care se conope identitatea conștiinței și a obiectului său, conștiință și obiect fiind două momente ale dialecticii ființei, inseparabile și finalmente identice. Dar există de asemenea un alt plan în care conștiința, în măsura în care este conștiință individuală a unui subiect capabil de atenție, de cunoaștere și de diverse atitudini, survine în lume adusă de o individualitate și se opune acestui obiect: acesta este momentul în care transcendentalul alunecă în orizontul antropologic, moment în care fenomenologia este o psihologie fără psihologism. Se poate deci considera subiectul ca fiind aparte și conștiința ca subiectivă, mod de a fi al acestui subiect; și de asemenea, obiectul său poate fi el însuși tratat aparte. Pentru că, aceeași reflecție care descoperă relația noemei și a noezei descoperă, de asemenea, că această relație este deja operată dincoace de conștiință, care este fundată pe măsură ce fundează și dătătoare de sens cu condiția ca să aibă un dat. Sîntem în lume, aceasta

însemnând că conștiința este principiul unei lumi și că orice obiect se dezvăluie și se articulează potrivit atitudinii pe care ea o adoptă și în experiența pe care ea și-o face despre el, dar aceasta însemnând și faptul că, pe scurt, conștiința se trezește într-o lume deja orînduită în care ea devine moștenitoarea unei tradiții, beneficiara unei istorii în care ea însăși înfiripează o nouă istorie. În acest fel, conștiința se protează jurisdicției unei antropologii care arată maniera în care ea se adaptează unui dat natural sau cultural, deși acest dat nu are sens din punct de vedere transcendental, decît raportîndu-se la ea. În cazul de față conștiința constituantă este și o conștiință naturală. Și de aceea: 1) o putem descrie în apariția și în geneza sa; și 2) i se poate presupune obiectul și se poate trata acest obiect înaintea conștiinței, cu toate că nu există obiect decît pentru o conștiință. În sprijinul acestui punct de vedere putem invoca faptul intersubiectivității care stă la rădăcina istoriei și care își are echivalentul antropologic în ceea ce Comte numește umanitate: există întotdeauna cineva pentru care obiectul este obiect; pot vorbi despre obiectul care este în fața celui-lalt pentru că acest obiect există deja pentru mine, sau invers. În acest sens, dacă obiectul este presupus, dacă el este totdeauna deja dat, conștiința este de asemenea presupusă, este totdeauna deja prezentă. În acest fel obiectul este întotdeauna relativ la conștiință, sau unei conștiințe, dar aceasta pentru că conștiința este întotdeauna relativă la obiect, pentru că vine la lume în cadrul unei istorii în care ea se prezintă ca fiind multiplă; în această istorie conștiința intersectează conștiința în modul în care ea întâlnește obiectul. Se poate deci distinge obiectul estetic și percepția estetică. Dar atunci cum se definește obiectul estetic și ce ordine se instituie între cele două momente ale studiului?

Cu această chestiune se ridică o problemă de metodă. Dacă pornim de la percepția estetică vom fi tentați să subordonăm obiectul estetic acestei percepții și ajungem astfel în situația de a con-

feri obiectului estetic un sens larg: este estetic orice obiect care este estetizat printr-o experiență estetică oarecare. Am putea numi obiect estetic, de pildă, imaginea — dacă există vreuna — pe care artistul și-o face despre opera sa mai înainte de a trece la realizarea ei, cu condiția numai de a se preciza că în acest caz e vorba de un obiect estetic imaginar. Am putea, de asemenea, extinde termenul la sfera obiectelor lumii naturale: tocmai în acest sens se vorbește despre frumosul în natura: armonizarea imaginii unui pin cu imaginea unui arțar pe care Claudel îl întâlnește pe un drum japonez, o siluetă pentru o clipă imobilizată de privire, peisajul contemplat în timpul unei ascensiuni sînt obiecte estetice cu același titlu ca un monument sau o sonată. În acest caz, însă, definiția experienței estetice este lipsită de rigoare, pentru că nu introducem în definiția obiectului estetic suficientă precizie. Dar cum s-o introducem? Subordonînd experiența obiectului în loc de a subordona obiectul experienței, și definind obiectul însuși prin opera de artă.

Aceasta este calea pe care o vom urma, și se va vedea imediat ce cîștigăm situîndu-ne într-o atare perspectivă: pentru că atît prezența operelor de artă, cit și autenticitatea celor mai perfecte, nu sînt de numeni contestate, obiectul estetic — dacă îl definim în funcție de ele — va fi ușor reperabil. Prin însuși acest fapt, experiența estetică pe care o vom descrie va fi exemplară, apărută de impuritățile care probabil se insinuează în percepția unui obiect estetic extras din lumea obiectelor naturale, așa cum se întîmplă atunci cînd, în contemplarea peisajului alpin, se amestecă impresiile agreabile suscitade de prospețimea aerului sau de parfumul fînețelor, plăcerea solitudinii, bucuria escaladării, viul sentiment al libertății. Putem însă regreta că, în acest caz, examenul obiectului estetic natural va fi diferit. Considerăm totuși că aceasta este o bună metodă, pentru că experiența declanșată în fața unei opere de artă este neîndoielnic cea mai pură și probabil istoricește prima, în sfîrșit pentru că posibilitatea

estetizării naturii pune, unei fenomenologii a experienței estetice, deopotrivă, probleme psihologice și cosmologice susceptibile s-o depășească. Iată de ce ne rezervăm studierea acestora pentru o altă lucrare.

Vom porni deci de la obiectul estetic și îl vom defini luind ca punct de plecare opera de artă. Temeiul teoretic al unei atari opțiuni rezidă în cele expuse anterior: corelația obiectului și a actului care îl sesizează nu subordonează obiectul acestui act; putem deci repera obiectul estetic considerind opera de artă ca un lucru al lumii, independent de actul care o vizează. Aceasta vrea să însemne că trebuie să identificăm obiectul estetic cu opera de artă? Nu tocmai. Mai întâi, pentru o rațiune de fapt: opera de artă nu acopera întregul câmp al obiectelor estetice; ea nu definește decît un sector privilegiat, dar restrîns al acestui câmp. Dar, de asemenea, pentru o rațiune de drept: obiectul estetic nu poate fi definit decît prin referință, cel puțin implicită, la experiența estetică, în timp ce opera de artă se definește și în afara acestei experiențe și ca ceea ce o provoacă. Ambele sînt identice în măsura în care experiența estetică vizează și atinge precis obiectul care o provoacă; dar în nici un caz nu trebuie pusă între ele diferența ca de la ceva ideal la ceva material, întrucît apare pericolul de a reveni la psihologismul respins de teoria intenționalității: obiectul estetic este în conștiință ca nefiind aici, și invers, opera de artă nu este în afara conștiinței, lucru printre lucruri, decît prin recurs la o conștiință. Dar o nuanță totuși le separă, nuanță pe care studiul nostru va trebui s-o respecte (și care se va lămurii, dealtfel, în artele în care creația apelează la o execuție): ambele sînt noeme care au același conținut, dar care diferă prin aceea că noeza este diferită: opera de artă, atît timp cît este acolo, în lume, poate fi sesizată într-o percepție care neglijează calitatea sa estetică așa cum se întîmplă la spectacol cînd nu sîntem atenți, de pildă, sau care încearcă să o înțeleagă și să o

justifice în loc de a o rezimți, așa cum poate proceda criticul de artă. Obiectul estetic este, dimpotrivă, obiectul esteticăște perceput, adică perceput ca estetic. Acest lucru marchează diferența: obiectul estetic este opera de artă percepută ca operă de artă, opera de artă care obține percepția pe care o solicită și pe care o merită și care se împlinește în conștiința dobilă a spectatorului; pe scurt, este opera de artă percepută. Astfel, și pornind de aici, îi vom defini statutul ontologic. Percepția estetică fundează obiectul estetic, dar recunoscându-i dreptul, adică supunându-i-se lui; ea, într-un anume sens, îl încheie, nu-l creează. A percepe estetic înseamnă a percepe fidel; percepția fidelă este o îndatorire, pentru că stîngăcia actelor de percepție ratează obiectul estetic și numai o percepție estetică adecvată realizează calitatea sa estetică. Iată pentru ce, atunci cînd vom analiza experiența estetică, vom presupune o percepție corectă: fenomenologia va fi, implicit, o deontologie. Dar vom presupune, de asemenea, existența operei de artă care merită această percepție corectă. În acest fel, putem ieși din cercul în care ne-a angajat și ne-a închis corelarea obiectului estetic și a experienței estetice. Dar nu vom ieși din acest cerc decît cu condiția să nu-l uităm, adică să definim mai întîi obiectul ca obiect pentru percepție și percepția ca percepție a acestui obiect (ceea ce, de altminteri, ne va obliga la repetări și, de asemenea, la necesitatea de a dezvolta cu deosebire primele două părți ale acestui studiu, care privesc obiectul estetic și opera de artă).

Dar în acest caz se pune o altă problemă. Dificultatea care ne-a oprit și asupra căreia tocmai am insistat se poate exprima și altfel. Hotărînd să rupem cercul în care ne-a închis corelarea obiectului estetic și a percepției estetice și să luăm opera de artă ca punct de plecare a reflecției noastre în scopul de a regăsi, pornind de la ea, obiectul estetic și apoi percepția estetică, sîntem obligați să recurgem la empirie și la istorie: nu ne angajăm, prin aceasta, la un *saltus mortalis* pentru o analiză care se vrea oidenică? Nu mi se pare.

Max Scheler ne dovedește că esențele morale se dezvăluie în mod istoric fără a fi totuși totalmente relative la istorie. Dar nu aceeași situație apare și în cazul esenței experienței estetice? Fără îndoială, fenomenologia nu poate recuza antropologia care demonstrează încoronarea conștiinței estetice în lumea culturală; mai mult chiar, ea o justifică atunci când demonstrează că subiectul este legat de obiect, nu numai pentru a-l constitui, ci și pentru a se constitui. Experiența estetică se împlinește în lumea culturală unde ni se oferă operele de artă și în care învățăm să le recunoaștem și să le gustăm: știm că unele obiecte ni se recomandă și așteaptă de la noi să le recunoaștem statutul. Nu este, deci, posibil, să ignorăm condițiile empirice ale experienței estetice, nu mai mult decât cele cărora le este supusă dezvoltarea gândirii științifice sau filosofice. Trebuie deci să revenim la sfera empiricului pentru a ști cum se realizează în fapt experiența estetică. Istoria este pentru umanitate acel „deja-acolo” care se afundă în preistorie, în cazul individului, spre acel conde umbră al nașterii care atestă că sîntem în lume pentru că am venit aici. În aceeași manieră, opera de artă este deja acolo pentru a solicita experiența obiectului estetic și pentru a propune reflecției noastre un punct de pornire. Dar istoricitatea producției artistice, diversitatea formelor de artă și a judecăților de gust nu implică nicidecum un relativism păgubitor pentru o eidetică a artei, tot așa cum istoricitatea *ethos*-ului nu-l implică la Scheler pentru o eidetică a valorilor morale. Că arta se încarnează sub multiple aspecte, aceasta atestă puterea care sălășluiește în ea, voința de a se realiza; împrejurarea trebuie să stimuleze și nu să deconcerteze comprehensiunea. O știm bine astăzi, acum când muzeul strînge și consacră toate stilurile, când arta contemporană este în căutarea celor mai extreme posibilități ale sale.

Se pare, într-adevăr, că reflecția estetică se găsește, astăzi, într-un moment privilegiat al istoriei sale: un moment în care arta înflorește. Moartea artei pe care o anunța Hegel — consecutivă în

fond, pentru el, morții lui Dumnezeu precum și încununării cunoașterii absolute — semnifică, probabil, reînvierea unei arte autentice care nu mai are de relevat altceva decât pe sine însăși. E posibil chiar ca experiența estetică, așa cum vom încerca s-o descriem, să fie în istorie o descoperire recentă. Se știe, și ne vom îngădui să reamintim, că Malraux s-a făcut promotorul acestei idei: obiectul estetic, în măsura în care e solidar cu această experiență, chiar dacă opera este foarte veche, va fi în universul nostru un astru nou; și tocmai astăzi, privirea noastră, în sfârșit, eliberată, este capabilă să aducă operelor trecutului omagiul pe care contemporanii acestora n-au știut probabil să-l acorde, să le convertească în obiecte estetice. Nu putem ignora această idee și nici nu putem refuza s-o aplicăm. În plus, ceea ce se poate spune în legătură cu experiența estetică într-o eră care a descoperit stilurile primitive și care a cunoscut suprarealismul, pictura abstractă și muzica atonală poate fi probabil mai valoros în comparație cu ceea ce putea spune un Baudelaire în epoca lui Baudry și a lui Meissonier (Baudelaire care totuși nu se înșela: care știa să-l exalte pe Delacroix și pe Daumier, și care nu s-a lăsat influențat de Ingres și de rafaelism). În orice caz, trebuie să jucăm rolul pe care istoria ni-l impune și să participăm la conștiința estetică a timpului nostru. Așa cum *homo esteticus* este în istoria în care el se găsește în fața operelor de artă, reflecția noastră se situează în istoria în care ea se găsește în fața unui anumit concept și în fața unei anumite utilizări a artei. Dar se va spune că reflecția astfel solicitată de istorie se prezintă împinsă de către aceasta spre relativism. Totuși, fie experiența estetică chiar o invenție recentă, în ea tinde să se manifeste o anumită esență pe care ne propunem s-o degajăm. Ceea ce vom descoperi în istorie și grație istoriei nu este istoric de la un capăt la altul: arta însăși ne convinge de acest lucru, arta care este un limbaj mai universal, probabil, decât discursul rațiunii, limbaj care se străduiește să dăinuie peste timpul în care au pierit civilizațiile. În

numele unei elucidări eidetice, chiar dacă acest lucru nu este posibil decît prin istorie, putem judeca istoria sau, cel puțin, să-i desfacem articulațiile și să arătăm că fenomenul de artă s-a putut manifesta în afara limitelor istorice în care a fost mai întîi circumscris pentru a fi definit, și că el s-a putut contura grație unui anumit stadiu istoric al reflecției. Vom vedea, astfel, că experiența estetică nu este, probabil, în întregime, o invenție a secolului al XX-lea, nu mai mult decît în cazul celebrului dicton după care dragostea nu este o invenție a secolului al XII-lea; experiența estetică poate fi provocată de-a lungul timpurilor de opere de artă foarte diferite, dar ea tinde întotdeauna să realizeze o formă exemplară. Astfel, cercetarea noastră se va îndrepta către o ontologie a artei, ontologie pe care, dealtfel, ne vom limita s-o evocăm la stîrșit. La aceasta ajunge orice reflecție asupra istoriei cînd se admite ca esențele se dezvăluie în istorie. Căci, dacă istoria este locul apariției lor nu este ea, de asemenea, locul împlinirii lor? Și atunci, în loc să fie principiu de relativitate, nu stă oare istoria la dispoziția absolutului? Nu este ea aici mijlocul prin intermediul căruia se realizează adevărul artei și al experienței estetice care, în ea însăși, nu este istorică? Și nu trebuie să vorbim de artă ca despre un absolut, care solicită în același timp artiștii și publicul, operele și percepția care le recunoaște? Experiența estetică prin care socotim că descoperim arta nu este cumva actul artei în noi și efectul unei inspirații paralele aceleia care stăpînește artistul?

Dar încercarea noastră este mai modestă. Dacă ne vom referi la sfera empiricului, aceasta o facem mai înainte de toate pentru a găsi aici un punct de plecare pentru un studiu fenomenologic, pentru că trebuie să distingem ceea ce aparține obiectului și ceea ce aparține subiectului. Pornim deci de la faptul că, pe de o parte, există opere de artă, iar pe de alta că există atitudini în fața acestor opere. Dar o dificultate, de care istoria nu este străină, ne oprește imediat: cum să alegem

în multiplicitatea care ni se oferă? O primă problemă ne este pusă de diversitatea artelor. Nu trebuie să ne oprim pentru a pune puțină ordine? Clasificarea artelor este, într-adevăr, unul din obiectivele teoretice frecvent revendicate de către estetician. Nu ne vom asuma însă o atare sarcină, pentru că intenția noastră este aceea de a defini experiența estetică în general, și, în consecință, de a insista asupra a ceea ce este comun în orice artă. În legătură cu această chestiune ni s-ar putea obiecta că diferența dintre arte este un termen de care nu se poate face abstracție decât cu pericolul de a ne rătăci în generalități ne semnificative. Să precizăm însă că vom ține seama de aceste diferențe ori de câte ori vom avea de analizat un anumit obiect sau o anumită experiență estetică și că vom porni, în acest scop, de la o operă de artă determinată: o reflecție centrată asupra artei nu poate înainta prea departe fără să introducă o clasificare a artelor. Considerăm însă că reflecția asupra experienței estetice, chiar dacă pleacă de la realitatea empirică a operelor de artă, câștigă poate neînsistînd asupra diversității lor. E vorba de a degaja nu atît elementul comun care le unește, cît ceea ce este esențial în experiența estetică. Și numai atunci cînd vom avea vreo idee oarecare despre acest esențial vom putea să schițăm cercetarea structurilor comune operelor diverselor arte (și în care vom putea introduce ulterior, și ca o consecință, o anchetă referitoare la diversitatea lor). Dacă există o unitate a artelor, dacă din unghi sociologic arta poate fi considerată ca o instituție autonomă și care, în cadrul consensului social, se supune poate unui dinamism propriu, aceasta nu s-ar putea explica și prin unitatea experienței estetice? Este posibil — repetăm — ca această experiență să prezinte elemente diferite de-a lungul istoriei în funcție de predominanța cutărei arte, sau, de asemenea, în funcție de o anumită educație a gustului. Dar Kant credea că e posibilă definirea legii morale însăși chiar dacă, la rigoare, nici un act moral n-a fost nici-

odată împlinit. În același fel se poate defini experiența estetică, evident, cu obligația de a o ilustra prin istorie. Căutând să o sesizăm în specificitatea sa și dincolo de diferența artelor, rămânem în linia eideticii.

Dar o altă problemă se pune imediat: printre nenumăratele opere create de diversele arte, pe care trebuie să le considerăm ca autentice, pe care trebuie să le alegem pentru a ne referi la ele? Există, într-adevăr, în lumea culturală de la care ne reclamăm și care este pâinea zilnică a tuturor experiențelor noastre, obiecte a căror calitate estetică nu prevalează întotdeauna în mod net: un fotoliu este în sensul deplin al termenului un obiect estetic? sau serviciul de Limoges în care servesc dejunul? Există grade de calitate estetică, așa cum sugerează, bunăoară, distincția tradițională dintre artele minore și majore? Chestiunea a primit la E. Souriau o soluție ingenioasă care constă în a măsura nu calitatea estetică a unui obiect dat, ci cantitatea de „muncă de artă” care intervine în producția sa: fiind definită prin funcția sa „skeupoetică” sau, altfel zis, ca „activitate vizînd să creeze lucruri”¹, e posibil să se discearnă, în interiorul unui proces de fabricație dat, munca propriu-zis creatoare și munca producătoare și „să se stabilească *cantitativ* și *riguros* procentajul, în munca totală..., al muncii de artă”². De observat ar fi că această soluție apelează la analiza procesului creației artistice și că, din punctul de vedere al spectatorului — perspectivă în care intenționăm să ne fixăm — nu e deloc sigur dacă o vom putea introduce în considerațiile noastre. Din acest punct de vedere, un răspuns ar putea fi dat problemei prin recurs la o anchetă sociologică, anchetă care ar stabili, în fiecare societate și în fiecare epocă, criteriile în funcțiune în scopul obținerii disocierii clare între ceea ce este consi-

¹ *L'avenir de l'esthétique*, p. 133

² *Ibid.*, p. 148.

derat artă autentică, operă a unui artist, și nu lucrare de artizan sau curiozitate de colecționar¹.

În ceea ce ne privește, nu ne putem gândi să întreprindem o atare anchetă. Nu pentru că ea nu ar prezenta interes, ci mai ales pentru că cere să acceptăm fără rezerve relativismul istoric și riscă să descureaieze o cercetare eidetică. Desenele copiilor și pânzele pictorilor duminicali nu ne întruiesc în pictură decât dacă sîntem mai înainte instruiți în preajma pictorilor; învățămintele pe care ele ni le aduc privesc mult mai mult psihologia pictorului decât esența picturii². Gîndim, dimpotrivă — chiar dacă nu vom face verificarea acestei idei în lucrarea de față — că numai în lumina unui anume concept despre arta autentică se pot chestiona cazurile limită. Pentru a răspunde problemelor pe care le pun, de asemenea, „artele sălbatice”, ca și artele minore sau subprodusele artei, muzica militară, poemele de inspirație locală, westernurile Hollywood-ului sau romanele din colecția *Petit Echo de la Mode*, trebuie să știm ce este experiența estetică și cum operele care rămîn la frontierele artei nu o pot trezi pentru a se converti în obiecte estetice. Ne însușim, în acest sens, teza lui André Malraux: „orice analiză a relației noastre cu arta este vană

¹ Problema în discuție poate dobîndi aspecte foarte concrete: Thomas Munro dă, în acest sens, un interesant exemplu evocînd un caz care a provocat un proces juridic în S.U.A. și în care era vorba de a ști dacă o sculptură abstractă aparținînd lui Brîncuși merita sau nu să fie recunoscută ca operă de artă, singura posibilitate care permitea proprietarului său să o introducă în Statele Unite fără să plătească taxe vamale (*The arts and their Internationalization*, p. 7, urm.).

² Cîteva rezerve ar fi de făcut încă aici: pictorul veritabil nu este nici copil, nici amator, așa cum a arătat foarte bine Malraux: el este un om pentru care pictura există în primul rînd, și acest lucru îl recunoaștem în opera sa. Nu se poate extrage o concluzie de la copil la pictorul veritabil, cum se face, pe alt plan, de la patologie la normal. Psihologia creatorului presupune creația ca ca deia cunoscută, dar probabil că această psihologie trebuie să se situeze în al doilea plan dacă, așa cum spuneam, adevărul creatorului se află în opera sa mai degrabă decât în individualitatea sa empirică: și probabil că psihologia își recunoaște aici limita.

dacă ea se aplică în mod egal la două tablouri dintre care unul este și celălalt nu este operă de artă¹.

Dar atunci, încă o dată, cum vom determina ceea ce este operă de artă și merită să devină pentru noi obiect estetic? Vom împinge empirismul la limită întocmai cum a procedat Aristotel pentru a defini virtuțile; ne vom ralia la opinia celor mai buni, care este finalmente opinia comună, la opinia celor care au o opinie: este operă de artă tot ceea ce este recunoscut ca atare și este ca atare propusă asentimentului nostru. În acest caz, empirismul ne furnizează mijlocul prin intermediul căruia putem depăși sfera empiricului: acceptând judecățile și preferințele orizontului nostru cultural nu vom întârzia cercetînd ceea ce fiecare cultură în parte preferă sau consacră, nu ne vom angaja pe calea relativismului estetic. Sîntem liberi să cercetăm ceea ce credem că e operă de artă și modul în care ea provoacă experiența estetică fără a delibera indefinit asupra alegerii acestora; este suficient să ne alăturăm toate șansele pe care ni le oferă o venerabilă tradiție: sînd opere de artă unanim consacrate acelea care ne conduc în mod sigur la obiectul estetic și la experiența estetică.

Dar să ne fie îngăduit să deschidem în acest moment o paranteză importantă. Mai înainte de a ne exprima încrederea în opinie, de ce nu căutăm mai degrabă un criteriu intrinsec operelor de artă autentice? Nu se poate defini acel *quid proprium* al obiectelor estetice? Și nu este aceasta frumusețea? Caracterul de frumusețe sau pretenția la frumusețe nu circumscriu, oare, sfera obiectelor estetice? Vom evita, totuși, să invocăm conceptul de „frumos” și trebuie să ne motivăm opțiunea: frumosul este o noțiune care, ținînd seama de extensiunea care i se dă, ni se pare inutilă, dacă nu periculoasă, demersului nostru. Dacă, într-adevăr, se definește frumosul ca fiind calitatea estetică specifică și i se conferă acesteia, cum se proce-

¹ *Les voix du silence*, p. 605

dează de obicei, un accent axiologic, nu vom putea ocoli relativismul pe care intenționăm, totuși, să-l evităm: subiectivismul pîndește orice judecată de valoare și, se înțelege, judecățile de gust formulate asupra frumuseții, astfel că acel criteriu obiectiv pe care sperăm să-l găsim apare imediat ca incert. E mai preferabil — se pare — să căutăm în altă parte esența obiectului estetic, refuzînd calității estetice orice accent axiologic și definind obiectul estetic prin structura sa, și anume, fie considerîndu-l în perspectiva modului în care este produs — scop în care se elaborează o estetică a creației —, fie după modul său de apariție — scop în care se elaborează o estetică a experienței estetice. Aceasta cu atît mai mult cu cît, considerînd experiența estetică prin care subiectul ia cunoștință de obiectul estetic, se va vedea că sentimentul frumosului persistă aici într-o modalitate foarte discretă: dacă îl definim printr-un anumit sentiment de plăcere, nu este deloc sigur că sentimentul frumosului poate fi întotdeauna dovedit, nici chiar că o judecată de gust ar putea fi întotdeauna pronunțată; sau, dacă îl definim ca atare — adică printr-un sentiment de plăcere — aceasta are loc adesea în virtutea contactului pe care îl luăm cu opera de artă pentru a ne exprima preferințele — dacă sîntem de bună credință —, preferințe care au însă întotdeauna un caracter subiectiv și nu decid cîtuși de puțin asupra ființei operei. Dar atunci nu se poate edifica o estetică susceptibilă să lase deoparte orice act de valorizare și care să nu confere valorizărilor imanente experienței estetice a spectatorului decît importanța limitată pe care o merită?

Considerăm că *frumosul* poate fi definit în așa fel încît să fie posibilă, în același timp, întemeierea unei estetici obiective care să nu se mai înfunde, pentru a-și justifica valorizările, într-o dezbatere indefinită. *Frumosul* desemnează, în acest caz, o valoare care este în obiect și care îi atestă ființa. În acest fel îi împrumutăm un sens on-

tic, situându-l printre celelalte categorii estetice, cum ar fi amuzantul, sublimul sau grațiosul, categorii care vizează mai puțin impresia produsă de obiect, cât structura sa însăși, și care invită să se evedențeze această impresie prin această structură. Dar atunci se pare că frumosul nu poate oferi posibilitatea unei analize destul de precise ca acelea pe care le putem face sublimului sau grațiosului, și în legătură cu care Bayer ne-a oferit un exemplu atât de remarcabil. Toate definițiile care au fost propuse de esteticile dogmatice apar ca insuficiente. În același timp, arta clasică — ale cărei tradiții sînt încă vii — s-a străduit să ridice frumosul la nivelul unei categorii estetice determinate, dar mai ales predominante și exclusive, insistînd asupra unor dominante cum ar fi armonia, puritatea, noblețea și seninătatea, atribute despre care o *Madonă* a lui Rafael, o *Predică* a lui Bossuet, un edificiu al lui Mansart sau o sonată bisericească ne dau o destul de bună idee. Prestigiul operelor — este drept, frumoase — inspirate de această concepție este cel care a orientat pentru o perioadă îndelungată reflecția estetică spre tema frumosului, dar fără să se pună întrebarea dacă frumosul, definit în mod pozitiv printr-un anumit conținut, — departe de a fi propriu oricărui obiect estetic — n-ar putea fi o categorie estetică particulară sau o combinație a mai multor categorii proprii numai anumitor opere. S-a confundat frumosul, înțeles ca semn al perfecțiunii, cu frumosul înțeles ca un caracter particular. Prin această confuzie a fost împinsă la absolut o anumită doctrină și o anumită practică estetică. Pentru a risipi această confuzie e suficient să observăm, așa cum procedează Malraux, că printre multiplele forme de artă care ni se propun — după ce, în sfîrșit, Pămîntul esteticii a devenit rotund — foarte puține se preocupă de frumusețe în felul artei clasice, și că arta clasică însăși și-a cucerit, pentru un moment, pozițiile în defavoarea altor forme de artă, cum ar fi barochismul de la începutul secolului al XVII-lea, forme care nu au încetat să o obsedeze și cărora le-a cedat cîteo-

dată, de pildă, sub specia prețiozității. Trebuie spus că toate aceste opere în care domină grotescul, tragicul, sinistrul sau sublimul nu sînt frumoase, și că trebuie să reproșăm lui Shakespeare, asemeni lui Voltaire, glumele groșarilor sau, asemeni lui Boileau, să reproșăm lui Molière faptul că l-a creat pe Scapin? Se vede imediat că o accepție restrînsă asupra frumosului se dovedește a fi periculoasă: ea împinge către un dogmatism arbitrar și sterilizant. Mai degrabă să refuzăm operelor zise clasice monopolul frumuseții, să refuzăm să întrebuițăm termenul de frumos pentru a desemna o anumită categorie de opere sau un anumit stil pe care le putem defini ușor și altfel — și trebuie să le definim altfel de îndată ce vizăm o oarecare precizie — și, dimpotrivă, să rezervăm acest termen pentru a desemna o virtute care poate fi comună oricărui obiect estetic. Căci operele neclasice sînt de asemenea frumoase — și ele tind să fie — dar într-un sens care depășește orice categorie estetică și orice conținut particular.

Se va observa atunci că acest sens se poate extinde asupra unor obiecte cu totul străine sferei obiectului estetic: un act moral, un raționament — ca și obiectele uzuale în producerea cărora exigența estetică nu a intervenit în nici un fel — pot fi denumite frumoase fără să se pună la îndoială seriozitatea cu care întrebuițăm, de fiecare dată, acest termen. Aceasta nu înseamnă că, în virtutea unei atari posibilități de extindere, conceptul frumosului ar deveni inoperant. Numai apelînd întrucîtva la rea-credință am putea proscrie orice referință la noțiunea de frumos. Cînd vorbim de obiecte estetice nu se subînțelege că ele sînt frumoase? Și dacă se fixează în chip deliberat atenția asupra operelor calificate și recomandate printr-o lungă tradiție, aceasta se întîmplă tocmai pentru că se știe că sînt frumoase. Se înlătură în același timp teama de a rezolva chestiunea gradelor calității estetice. Pentru că, în sfîrșit, dacă se alege exemplele, dacă se evocă

Balzac mai curînd decît Ohnet, Valéry mai curînd decît François Coppée, Wagner mai degrabă decît Adam, aceasta se întîmplă pentru că se introduce implicit o scară de valori și pentru că se presupune că frumosul este un apanaj al obiectului estetic și garanția autenticității sale. Un demers estetic care ar considera că toate obiectele estetice sînt egale în fața sa ar neglija cazurile cele mai semnificative, obiectele cele mai caracteristice în care esența ființei lor estetice se citește cel mai ușor. În acest sens — și încă o dată trebuie spus — reflecția estetică consideră frumosul ca subînțeles. Dar ce semnifică aceasta altceva decît ceea ce am denumit autenticitatea operei de artă? Noțiunea de frumos nu încetează să fie periculoasă, decît pentru a deveni din nou inutilă: ca mai degrabă numește, decît rezolvă problema. Pentru că ea desemnează acum nu un tip determinat de obiecte, ci modul în care fiecare obiect răspunde tipului propriu pentru a-și împlini vocația pe măsură ce obține plenitudinea ființei sale: spunem despre un obiect că este frumos în același fel cum spunem că este adevărat cînd judecam, după o accepție subliniată de Hegel, că o furtună este o adevărată furtună sau că Socrate este un adevărat filosof. Diferența dintre cele două situații, diferență care orientează frumosul spre utilizarea sa estetică și justifică prioritatea pe care o revendică uneori estetica, este că frumosul desemnează adevărul obiectului cînd acesta este imediat sensibil și recunoscut, cînd obiectul anunță imperios perfecțiunea ontică pe care o manifestă: frumosul este adevărul sensibil pentru ochi, el sancționează înaintea reflecției ceea ce este în chip fericit împlinit¹. O locomotivă este adevărată pentru in-

¹ Această definiție a frumosului nu exclude, dealtfel, o definiție care s-ar referi la subiect și la utilizarea facultăților sale, ca la Kant. Într-adevăr, calitatea estetică pe care obiectul eminance o posedă constă, așa cum se presupune deja, în a se oferi integral percepției dezvăluindu-și întreaga semnificație în sensibil; în acest fel, dacă subiectul se întoarce asupra lui însuși, el se simte, într-adevăr, satisfăcut: el înțelege percepînd și poate foarte bine să spună că frumosul este ceea ce produce în el acordul imaginației și al înțelegerii.

gîner cînd funcționează bine, și este frumoasă pentru mine cînd ea întruchipează imediat și la modul strălucit viteza și puterea. Tocmai pentru că exprimă aceste calități este ea estetizată: numai cînd este frumos obiectul devine obiect estetic, întrucît solicită din partea noastră atitudinea estetică. Un raționament frumos rămîne raționament doar pentru o clipă întrucît îl stăpînesc cu plăcere și-l pot urma cum urmează o melodie; în același fel, în fața unui peisaj frumos sînt ca la muzeu înaintea unui tablou: ascult ce-mi spune obiectul care îmi mărturisește, mai întîi, perfecțiunea sa.

Aceste observații sînt suficiente pentru a lămuri judecata de valoare estetică: o cromolitografie nu este frumoasă pentru că nu este o adevărată pictură, nici muzica de bîlci pentru că nu este o muzică veritabilă¹, nici strigăturile deoarece nu alcătuiesc un adevărat poem. Contrariul frumosului nu este urîtul, așa cum se știe de la romanticism încoace, ci opera eșuată care pretinde a fi obiect estetic. Aceasta implică ideea că obiectul estetic poate fi imperfect. Este evident însă că imperfecțiunea sa nu se poate măsura după etaloane exterioare. Obiectul estetic este imperfect întrucît nu reușește să fie ceea ce pretinde că este, întrucît nu-și realizează esența; el trebuie judecat în funcție de ceea ce vrea să fie, deoarece el însuși se judecă astfel. Dacă arlechinii lui Picasso s-ar fi dorit personaje ale lui Watteau, ei ar fi fost neizbutiți, ca și frescele bizantine, dacă ar vrea să pară picturi grecești sau ca muzica modală, dacă ar voi să fie o muzică tonală. Dar dacă un obiect nu pretinde să fie estetic el nu va fi neizbutit, ci, dimpotrivă, poate fi frumos în sfera sa proprie, așa cum este frumos

¹ Să notăm, de altminteri, că acordată ambianței bîlciului, tumultului celor care cascadează gura, amestecului pestrîț al dughenelor, această muzică poate fi frumoasă: ea își realizează rațiunea, dar care nu mai este aceea de a fi obiect estetic. Dar pentru ca ea să fie transpusă în adevărată muzică, așa cum a făcut-o Strawinski, trebuie supusă unei transformări pentru a o acorda cu ființa estetică spre care tinde.

un lucru sau un copac. În timp ce obiectului estetic îi este propriu să fie estetic: el face promisiuni pe care trebuie să și le respecte. Altfel spus, esența sa îi este normă. Dar nu o normă pe care reflecția sau gustul nostru i-o impune, ci norma pe care și-o impune sieși sau aceea pe care autorul său i-a impus-o. Și poate că ar trebui spus: norma pe care obiectul o impune creatorului său, pentru că el cere de la acesta să fie autentic. Desigur că nu vom putea preciza aici care este norma obiectului estetic, cu atât mai mult cu cât ea este inventată prin fiecare obiect care nu are altă lege decât aceea pe care el însuși și-o dă. Dar se poate spune cel puțin că, oricare ar fi mijloacele unei opere, scopul pe care ea și-l propune pentru a fi capodoperă este, deopotrivă, plenitudinea ființei sensibile și plenitudinea semnificației imanente sensibilului. Or, opera nu poate fi cu adevărat semnificativă, în maniera în care ea poate fi, decât dacă artistul este autentic: ea nu spune ceva decât dacă are ceva de spus, dacă într-adevăr, vrea să spună ceva. Punând accentul pe ceea ce este seducător în creație, prin concurența neîncetată pe care aceasta o face Creației, Malraux se exprima astfel: „Nu îndrăznim să numim fără remușcări capodopere decât operele care ne determină să credem, oricât de tainică ar fi această credință, în dominația omului”: această dominație nu ne este însă sugerată decât prin autenticitatea artistului, adică a obiectului estetic însuși. Norma obiectului estetic este voința sa de absolut. Și tocmai în măsura în care el proclamă și împlinește această normă, obiectul estetic este, la rîndul lui, o normă pentru percepția estetică: el îi fixează o îndatorire, care este cu deosebire aceea de a aborda obiectul fără nici o prejudecată, de a-i deschide cel mai larg credit, de a-i oferi posibilitatea să facă proba propriei ființe.

De fapt, nu noi decidem asupra frumosului, ci obiectul este acela care decide manifestîndu-se: judecata estetică se săvîrșește mai degrabă în obiect, decât în viziunea noastră. Nu se definește fru-

mosul, ci se constată ce ~~este~~ obiectul. Iar dacă ne punem întrebări în legătură cu obiectul estetic în general, aceasta n-o facem în scopul de a-i determina diferența specifică luînd ca punct de plecare o definiție a frumosului. Și aceasta nu pentru că refuzăm orice întrebuintare a noțiunii de frumos sau pentru că recuzăm judecata de gust; dacă „frumosul” hotărăște referința la operele unanim admirate, ne vom supune acesteia dar cu condiția să nu se ceară formularea criteriului obiectului estetic, ci să se recomande operele care vor manifesta în modul cel mai sigur acest criteriu, adică operele care sînt în modul cel mai perfect obiecte estetice. Devine posibilă, astfel, o estetică ce nu refuză cîtuși de puțin valorizarea estetică, dar care să nu fie aservită actului valorizării, este posibil un demers estetic care să recunoască frumusețea, dar fără să construiască o teorie a frumosului, pentru că, de fapt, nu e vorba de a face o atare teorie: rămîne de spus ce sînt obiectele estetice, că ele sînt frumoase din moment ce sînt adevărate.

Această observație încheie digresiunea noastră asupra frumosului. Pentru că numai recunoscînd ceea ce semnifică frumusețea putem înțelege ce este experiența estetică exemplară pe care trebuie, în același timp, s-o invocăm pentru a defini obiectul estetic și să o descriem pentru a defini experiența estetică însăși. Această percepție, sau judecata de gust constitutivă experienței estetice, trebuie, mai întîi, disociată de judecățile, uneori sentențioase, care ne afirmă preferințele. Acestea din urmă pun delicata chestiune a relativității frumosului, întrucît aduc în discuție cu deosebire faptul că sensibilitatea estetică este limitată și, cel puțin parțial, determinată deopotrivă de natura individului și de cultura sa. Aceste determinări apasă greu asupra preferințelor noastre, dar trebuie observat că preferințele nu sînt constitutive experienței estetice: ele nu-i adaugă decît un comentariu personal. Preferințele pot determina însă anvergura scopurilor, ignoranța sau prejudecățile noastre: astfel, oamenii îndelung

educați în spiritul clasicismului nu voiau literalmente să vadă catedralele gotice. Atari judecăți de valoare, care pot preveni sau voala percepția, sînt, în principiu, străine acesteia, întrucît ele nu au drept scop — ca percepția — sesizarea realității obiectului estetic: gustul nu este organul percepției estetice. El poate, cel mult, să-i confere o anume acuitate sau chiar s-o slăbească. Putem percepe și recunoaște o operă de artă fără s-o gustăm, după cum, tot așa, putem gusta o operă fără să-i recunoaștem statutul de operă de artă asemeni aceluia care gustă o melodie — pînă la fervoare — numai pentru amintirile pe care i le trezește. Și totuși, judecata de gust — cînd aceasta nu explicitează preferințele noastre ci înregistrează frumosul, adică abia atunci cînd este o judecată, dacă poate fi limitată în aplicarea sa — nu este mai puțin universală în validitatea sa tocmai pentru că ea lasă obiectul să vorbească. Istoricitatea gusturilor nu constituie o obiecție împotriva validității gustului, și, e de la sine înțeles, încă mai puțin una care poate fi adusă descrierii obiectului estetic.

Dar această descriere trebuie să mai distingă încă percepția estetică de alte judecăți pe care le formulăm cîteodată și prin care instituim o ierarhie între opere — așa cum introducem o ierarhie între ființe — și judecăm, de exemplu, că un erou este mai mare decît un biet om: spunem astfel că muzica religioasă a lui Bach este mai mare decît muzica de curte a lui Lulli; sau că la același Hugo epopeea este mai mare decît elegia; în acest fel ajunge Boileau să condamne *Vicleniile lui Scapin* în numele *Mizantropului*. Și fără îndoială că Boileau greșete interzicînd farsei să fie un obiect estetic capabil de frumusețe, cu alte cuvinte crezînd că farsa nu este decît o comedie neizbutită. Atari judecăți nu se pot pronunța decît atunci cînd toate lucrurile sînt egale, și în fața operelor egale în frumusețe. Judecata de valoare este legitimă, dar ea privește nu atît frumusețea, cît grandoarea, sau mai bine spus profunzimea operei: ea se referă la dimensiuni pe care le-am numi

existențiale cu atît mai mult, cu cît, așa cum vom vedea, se asimilează cu bună știință profunzimea operei cu calitatea umană a creatorului ei. În acest caz nu intervine în discuție calitatea estetică: este vorba însă de a pune în discuție ceea ce spune obiectul și nu modul în care o spune. Această precizare este, desigur, esențială și se situează în centrul experienței estetice. Dar dacă autorizează o axiologie existențială, ea nu va determina nicidecum o judecată de gust; opera nu are, poate, conținut și profunzime decît dacă este frumoasă, dar acest conținut considerat în el însuși nu este comensurabil cu frumusețea: judecata pe care o suscită nu este o judecată de gust, ierarhia pe care o sugerează nu este o ierarhie estetică.

Ceea ce opera solicită mai înainte de toate este o percepție care să-i asigure un credit deplin. Or, este cît se poate de limpede că de la o operă dată, oricare ar fi judecata de gust, putem avea percepții imperfecte sau neîncheiate, fie datorită unei greșeli de execuție, cum ar fi în cazul unei orchestre slabe, fie datorită unor împrejurări nefavorabile, cum ar fi cazul unui tablou așezat sub un cleraj inadecvat, fie datorită spectatorului, dacă acesta este distrat sau pur și simplu datorită inabilității și lipsei de educație. Aceste percepții neizbutite nu se soldează cu un eșec în ordinea acțiunii, dar ele împiedică apariția obiectului estetic. Este deci foarte important să le luăm în considerație tocmai pentru a înțelege că scopul percepției estetice nu este altul decît dezvăluirea constituantă a obiectului său. Și dacă vrem să definim obiectul estetic trebuie să presupunem percepția exemplară care îl face să apară; și nu mi se pare cîtuși de puțin gratuită intenția de a enunța criteriul acestei percepții: percepția exemplară este percepția prin excelență, percepția pură care nu are alt scop decît propriul său obiect pe cale de a se determina în acțiune, percepția solicitată de însăși opera de artă așa cum aceasta este făcută și cum poate fi obiectiv descrisă. Dealtfel, dacă avem oarecari îndoieli asupra acestui criteriu, nu avem decît să re-

curgem la datele empirice și să ne încredințăm judecății celor mai buni.

Vom regăsi astfel, pretutindeni, corelația obiectului estetic și a percepției estetice. Această corelație stă în centrul lucrării noastre, ale cărei principale direcții le putem enunța acum după ce, în prealabil, am făcut precizări în legătură cu ceea ce nu vom trata. Așadar, pornim de la opera de artă, dar nu vom rămîne la ea; misiunea noastră nu va fi — sau va fi numai din rațiuni strict funcționale — misiunea criticului. Opera de artă, — repetăm — trebuie să ne conducă la obiectul estetic. Acestuia îi vom consacra spațiul analitic cel mai mare întrucît pune problemele cele mai delicate. Cunoaștem de-acum în ce măsură obiectul poate fi identificat cu opera de artă, cel puțin atunci cînd invocăm obiectul estetic operă de artă și, de asemenea, cu rezerva că și lumea naturală poate să ascundă sau să suscite atari obiecte. Obiectul estetic și opera de artă sînt distincte, și anume în înțelesul că opera de artă trebuie să întîlnească percepția estetică pentru ca obiectul estetic să apară; dar aceasta nu înseamnă că opera de artă este reală și că obiectul estetic este ideal, că primul termen există ca un lucru în lume, iar al doilea ca o reprezentare sau ca semnificație în conștiință. Nu există, dealtfel, rațiuni în virtutea cărora să atribuim numai obiectului estetic monopolul unei atari existențe: orice obiect este obiect pentru conștiință — și orice lucru de asemenea — și, ca urmare, însăși opera de artă ca lucru dat în lumea culturală; nici un lucru nu se bucură de o existență care să-l scutească de obligația de a se prezenta unei conștiințe — fie vorba chiar de o conștiință virtuală — pentru a fi recunoscut ca lucru. În alți termeni, problema ontologică pe care o pune obiectul estetic este aceea pe care o pune orice lucru perceput; și dacă vom conveni să denumim obiect lucrul ca perceput (sau oferit unei percepții posibile, oferit, de exemplu, percepției celuiilalt) trebuie să spunem că orice lucru este obiect. Diferența dintre opera de artă și obiectul estetic rezidă în aceea că opera de artă poate fi considerată ca

un lucru ordinar, ca obiect — altfel spus — al unei percepții și al unei reflecții care o disting de alte lucruri fără să-i acorde un tratament special; și că în același timp ea poate deveni obiectul unei percepții estetice, singura care îi conferă statutul: tabloul de pe peretele camerei mele este lucru pentru patronul întreprinderii care efectuează mutări, și obiect estetic pentru amatorul de pictură; el este și una și alta, dar succesiv, pentru expertul care îl curăță. În același fel, arborele este lucru pentru tăietorul de lemne, și obiect estetic pentru cel care se plimbă. Aceasta nu vrea să însemne că percepția ordinară ar fi falsă, iar percepția estetică singura adevărată. Opera de artă este de asemenea un lucru, și vom avea de văzut în acest sens că percepția ne-estetică poate da seama de ființa ei estetică fără să o sesizeze totuși; și, mai mult, vom vedea că obiectul estetic își păstrează caracterele lucrului fiind în același timp altceva decât lucru.

Rezultă atunci că ceea ce vom afirma în legătură cu opera de artă este valabil și pentru obiectul estetic, ambii termeni putându-se confunda. Este însă important să-i disociem și anume: 1) când vom descrie percepția estetică luată ca atare, întrucât corelatul ei este, în acest caz, obiectul estetic propriu-zis; și 2) când vom considera structurile obiective ale operei de artă, întrucât reflecția asupra acestor structuri implică substituirea percepției prin reflecție, implică, deci, necesitatea de a ne abține să percepem obiectul pentru a-l studia ca ocazie a actului de percepere, ceea ce, de altfel, face să apară prin el însuși exigența unei percepții estetice.

După ce vom fi abordat aceste probleme vom verifica, prin schița unei analize obiective a operei, ceea ce descrierea obiectului estetic ne va fi sugerat. Vom descrie, apoi, percepția estetică însăși, opunînd-o percepției ordinare, și pe care o vom considera, în primul rînd, în mișcarea sa dialectică deoarece opunem obiectul estetic lucrului perceput în general. Vom fi determinat, astfel, experiența estetică (a spectatorului) operînd prin in-

termeniul unei dicotomii, practic inevitabilă (pe de o parte experiența estetică a artistului, pe de alta experiența estetică a spectatorului), dar precizând că ea trebuie să fie depășită chiar prin treceri repetate și reluarea unui plan în celălalt, operațiune pe care, dealtfel, o vom atenua cât mai mult cu putință dînd părții a treia concizia pe care nu o au primele două părți ale lucrării noastre. În sfîrșit, în ultima parte ne vom pune întrebarea în legătură cu semnificația acestei experiențe și în legătură cu condițiile în care ea devine posibilă. Vom trece din planul fenomenologicului în plan transcendental, transcendentalul însuși trecînd în plan metafizic. Pentru că, întrebîndu-ne cum este posibilă experiența estetică, vom fi conduși cu necesitate la întrebarea dacă și cum ea poate fi adevărată. Este vorba, în acest caz, de a ști în ce măsură revelația pe care opera de artă o aduce — lumea în care ea introduce — își are explicația exclusiv în inițiativa artistului a cărei subiectivitate se exprimă în operă și care impregnează această operă cu subiectivitatea sa, sau dacă nu cumva ființa însăși este aceea care se dezvăluie, artistul fiind ocazia sau instrumentul acestei revelații. Dar trebuie oare să alegem între exegeza antropologică și exegeza ontologică a experienței estetice?

Problema s-ar fi pus, probabil, altfel, dacă am fi considerat obiectul estetic ca dat aparte în natură; dar în legătură cu această chestiune nu facem aici decît o aluzie, pentru că ne-am decis să ne menținem în planul experienței estetice suscitată de artă. Dealtfel, este prematur să anticipăm problemele pe care le pune această experiență; ele nu vor dobîndi întregul lor sens decît după descrierea pe care i-o vom face și căreia i-am consacrat cu precădere această lucrare.

FENOMENOLOGIA OBIECTULUI ESTETIC

I. OBIECTUL ESTETIC ȘI OPERA DE ARTĂ

Vom încerca așadar, să descriem obiectul estetic și, mai întâi, să pregătim analizele noastre pe un exemplu. Acest obiect este în primul rînd, dacă nu exclusiv, opera de artă așa cum o sesizează experiența estetică. Dar în ce fel se distinge obiectul estetic de opera de artă? Și în prealabil, ce este o operă de artă? Ne-am hotărît să urmăm, în acest sens, tradiția culturală dar recursul la tradiție lasă în suspensie cîteva chestiuni. La prima vedere, operațiunea de a repera opera de artă și de a spune ce este nu pare să fie totuși dificilă mai ales dacă nu dorim să ne încurcăm aducînd în discuție cazurile limită întrebîndu-ne, de pildă, dacă o mobilă este operă de artă cînd aceasta este semnată Boule sau cînd este fabricată de Lévitán, sau dacă vasul de flori este operă de artă cu același titlu ca amfora greacă expusă la Luvru. Două noțiuni interferează aici: *alegerea* și *ființa* a ceea ce este în sens strict autentic operă de artă. În ce privește alegerea putem, într-adevăr, recurge la criteriul sociologic al tradiției. Dar în ce privește ființa? Tradiția și experții care o promovează și o servesc ne pot spune: tablourile cutărui pictor, simfoniile cutărui muzician au într-adevăr calitatea operei de artă. Reflecția se angajează însă de îndată în problema ființei operei astfel selecționate și propuse ca exemplu pentru a găsi, dacă nu rațiunea (admițînd că frumosul nu este un criteriu ce poate fi

definit în mod obiectiv și universal valabil), cel puțin confirmarea și legitimarea acestei alegeri. Reflecția nu poate depăși întru totul contradicția pe care am indicat-o: pentru a elucida natura operei se presupune un obiect al cărui statut de operă este anterior recunoscut și se justifică o alegere care a fost făcută înaintea reflecției. Dar dacă o atare presupunere nu poate fi evitată, faptul nu ne îndreptățește să eludăm aspectul ontic al problemei. Dar se pune, oare, o problemă ontică?

Nimic nu pare mai simplu, la prima vedere, decît să spunem ce este operă de artă: această statuie, acest tablou, această operă muzicală... O clipă! Se poate arăta o operă a lui Wagner așa cum arătăm o statuie a lui Rodin, o putem localiza, adică, într-o zonă a lumii lucrurilor și să-i asigurăm prin aceasta o indubitabilă realitate? Se va spune: ea nu este făcută pentru a fi văzută, ci pentru a fi auzită, ceea ce indică deja că scopul unei opere este percepția estetică. Dar pentru că este făcută ea are existența unui lucru. Ce s-a întîmplat de fapt? Wagner a scris un libret și o partitură: dar oare opera înseamnă aceste semne așternute pe hîrtie și reproduse de tipograf? Da și nu. Cînd Wagner a așternut ultimele acorduri pe fila manuscrisului său el a putut să spună: opera mea este încheiată. Dar cînd strădania compozitorului ia sfîrșit, aceea a executanților începe: opera este încheiată, dar ea nu este încă prezentă, ea nu se manifestă încă. Pot foarte ușor să-mi procur partitura operei *Tristan*, dar mă găsesc, astfel, în fața operei? Dacă nu știu să citesc partitura, mă voi afla în fața unei structuri încețoșate de semne și la fel de departe de ființa operei ca și cum aș fi în fața unui rezumat al librotului sau a unui comentariu al operei. Dacă, dimpotrivă, aceste semne au pentru mine un sens — un sens muzical, se înțelege — atunci sînt pus, prin ele, în prezența operei și pot, de exemplu, s-o studiez asemeni criticului sau șefului de orchestră care se pregătește s-o dirijeze. Și cum ar putea aceste semne să aibă un sens dacă nu evocînd, într-o

manieră care rămîne de văzut, muzica însăși, adică o execuție virtuală trecută sau viitoare? Opera muzicală este ea însăși întrucît este executată. Ea există deja altfel decît în stadiu de proiect, și anume din momentul în care Wagner a încheiat-o. Ceea ce execuția îi adaugă nu înseamnă nimic. Și totuși execuția este totul: posibilitatea de a fi ascultată, adică prezentă — după un mod care îi este propriu — în sfera unei conștiințe și de a deveni pentru această conștiință un obiect estetic. Aceasta înseamnă că opera este reperabilă în raport cu obiectul estetic. Constatarea este de asemenea adevărată și pentru artele plastice: această statuie în parc, acest tablou pe perete sînt neîndoielnic acolo și pare zadarnică orice întrebare în legătură cu existența lor. Mai degrabă orice întrebare va găsi îndată răspuns pentru că opera este acolo și se pretează la analiză, la studiul modului în care a fost creată, la studiul structurii și semnificației. Și totuși, așa cum partitura muzicală se studiază în raport cu o posibilă audiție, tot așa opera plastică se studiază în raport cu percepția pe care o suscită; și nu o vom putea repera ca operă de artă printre atîtea lucruri indifferente decît pentru că știm că ea solicită această percepție, în timp ce, de pildă, o mîzgălitură pe perete sau omul de zăpadă din grădină nu o merită și nu o obține. Ne apare limpede astfel că întemeindu-ne pe credința într-o anume tradiție culturală, vom putea discerne operele autentice ca fiind acelea despre care avem conștiința clară a faptului că ele nu există pe deplin decît percepute și gustate pentru ele însele. Astfel, opera de artă — oricît ar fi de neîndoielnică realitatea pe care i-o conferă actul creator — poate avea o existență echivocă, pentru că vocația ei este de a se transcende spre obiectul estetic, singurul în care ea atinge, o dată cu consacrarea, plenitudinea ființei sale. Interogîndu-ne asupra operei de artă, descoperim obiectul estetic, și în funcție de acest obiect va trebui să vorbim de operă.

Încetăm, deci, să ne mai întrebăm unde este opera propriu-zisă pentru a asista la geneza obiec-

tului estetic întrucît, ca să cunosc opera, ea trebuie să-mi fie prezentă ca obiect estetic. Asist la reprezentarea operei *Tristan*. Această reprezentare are o dată, este un eveniment, poate fi un eveniment monden, chiar istoric: este ceva care ajunge la oameni şi care poate afecta soarta lor, prin emoţiile pe care ei le încearcă şi prin deciziile pe care le vor lua, sau pur şi simplu prin întîlnirile pe care le au cu acest prilej. Dar este şi un eveniment pentru opera însăşi? Da şi nu. Poate fi în măsura în care este afectată şi transformată prin această reprezentare, adică prin interpretările care i se dau şi care pot varia în funcţie de executanţi, cîntăreţi, muzicieni şi decoratori: o nouă punere în scenă poate fi un eveniment pentru operă ca şi pentru reflecţia unui critic care va sugera mai tîrziu o nouă interpretare a muzicii, sau a unui filozof care ne va invita să înţelegem altfel tema luminii şi a întunericului, sau tema morţii din dragoste. Prin acest eveniment, ceva va fi probabil modificat în interpretarea operei, modificare ce poate surveni prin interpretarea pe care o dă executantul sau prin aceea pe care o dă spectatorul. Dar fiinţa însăşi a operei va fi afectată? Răspunsul este negativ în cazul cînd se admite că reprezentarea rămîne în serviciul operei şi că opera, în ea însăşi independentă în raport cu această reprezentare, nu va fi, prin aceasta, compromisă. Pentru operă, reprezentarea nu este decît ocazia de a se manifesta, şi a cărei importanţă va fi mai bine sesizată comparînd-o cu altele, cu reprezentările la preţ redus, de pildă. În legătură cu problema în discuţie ar fi de observat, mai întîi, că pot citi libretul într-o ediţie în care el este separat de muzică. În acest caz. mă aflu în prezenţa unui obiect estetic diferit, care este un poem dramatic şi care nu este opera *Tristan* ca obiect estetic; există o fiinţă a acestui obiect, chiar dacă faptul nu a fost în chip expres prevăzut de Wagner, pentru că el — libretul ca poem dramatic — dispune de virtuţi poetice care îi permite să existe estetic şi după ce a

foi separat de muzică așa cum ~~scriitor~~ ^{compozitor}, pentru că de asemenea preexista, textul operei *Pelléas și Mélisande*. Așadar, pot citi libretul ca pe un poem pentru a încerca o anumită încântare și nu numai pentru a mă instrui în legătură cu acțiunea sau pentru a găsi un element obiectiv de informație; în același fel o muzică de balet poate fi cîntată pentru ea însăși, dar probabil că-i va lipsi ceva, ca unui film vorbit care este dat ca film mut. (N-am putea să citim în același fel cutare libret al lui Mozart, de exemplu, care nu este decît un pretext pentru muzica în care se pierde și care, separat de partitură, nu are valoare estetică și nu poate susține, numai prin sensul său explicit, ființa unui obiect estetic). Ar mai fi de observat, pe de altă parte, că, dacă sînt capabil de aceasta, pot citi partitura. Ceea ce nu înseamnă că m-aș afla, astfel, în prezența operei însăși. Sînt numai în fața semnelor care permit și structurează reprezentarea, semne care nu dobîndesc pentru mine întregul lor sens decît dacă știu, într-adevăr, să le citesc, dacă știu să evoc cu toate proprietățile lor sunetele pe care aceste semne le solicită. Se va putea spune, desigur, că aceste semne sînt opera însăși: nu este ceea ce a scris Wagner? Dar Wagner n-a scris aceste semne așa cum un pictor își pictează tabloul: ele nu sînt acolo decît ca o indicație imperioasă pentru executantul care trebuie să le convertească în sunete și pentru auditoriul care trebuie să le asculte ca sunete și nu să le citească. Se poate ajunge în situația în care auditoriul să vină la concert cu partitura și să citească textul în timp ce ascultă: în acest caz el învață să asculte citind, dar audierea este aceea care rămîne, pînă la urmă, scopul acestui exercițiu. (De altminteri, după cum vom vedea, cunoașterea sunetelor poate ajuta percepția, o poate însufleți și orienta.) Putem conchide, astfel, că audierea are ultimul cuvînt, că evocarea pe care, cîteodată, o permite lectura este cel mult un surogat sau o aproximativă pregătire pentru audiere.

Care este, deci, ființa operei care mi se prezintă astfel? Ce devine ea după încetarea reprezentației? Prima întrebare ne readuce la punctul nostru de plecare: în substanța acestui eveniment care este reprezentarea, ce anume aparține ca fiind propriu obiectului estetic? Ce vizez ca obiect estetic? La rigoare s-ar putea anexa acestui obiect tot ceea ce, participînd la spectacol, conlucrează la apariția sa: întreaga sală, scena cu actorii, personalul care ajută pe actori să se machieze și să se îmbrace, mașiniștii, ca și sala însăși cu mulțimea spectatorilor. Se impune însă a fi subliniată distincția între ceea ce produce spectacolul și ceea ce se integrează spectacolului. Electricianul care reglează luminile, croitorii și costumierii, chiar și regizorul nu fac parte din spectacol. Ei rămîn în umbră, nu sînt acolo. Se poate observa că percepția este aici suverană și că ea este aceea care decide ce anume se integrează în spectacol: sala, de exemplu, întrucît nu este indiferent faptul că reprezentarea se desfășoară în acest loc somptuos, în care marmura, aurul și catifelele, respingînd mizeriile cotidianului, veghează la solemnitatea spectacolului: prin acest fel de proslăvire adusă din belșug ochiului, ea pregătește spiritul pentru farmecul artei. Apoi spectatorii înșiși, căci nu este cîtuși de puțin indiferent faptul că miile de priviri converg și că, în mod tacit, se realizează o comunicare umană. Toate acestea fac parte din spectacol ca și bagheta dirijorului, pe care-l vedem ivindu-se puțin deasupra fosei, aceasta constituindu-se ca ultim plan privirilor care se îndreaptă spre scenă. Dar nu se poate identifica spectacolul cu obiectul estetic, tot ceea ce însoțește reprezentarea operei și creează percepției acesteia un climat favorabil cu opera însăși. Percepția este aceea care face posibilă discernerea obiectului specific estetic: ceea ce este marginal nu o reține. Atenția se abate de la tot ce îi apare astfel pentru a nu îl lua în serios. Detaliilor reprezentării nu le acordăm decît o conștiință potențială mai degrabă decît una actuală, în orice caz neutră, în afară de cazul cînd un

incident — un vecin zgomotos sau o pană de lumină — nu mă transpun din nou în ceea ce Husserl numește o atitudine pozițională. Nu am venit la Operă ca eroii lui Balzac la Teatrul Italianilor, ci sînt la Operă pentru a asculta *Tristan și Isolda*.

Privirea se îndreaptă spre scenă: acolo se joacă *Tristan*. Dar, ce văd? Actori care joacă și cîntă. Acești actori nu sînt însă obiectul estetic. Doamna Flagstad, care etalează un atît de magnific aer de sănătate, nu este Isolda, plătînda Isoldă care se sacrifică pe altarul dragostei; acest fapt nu are absolut nici o importanță: vocea ei contează, ceea ce este sau trebuie să fie vocea Isoldei¹. Dar în virtutea cărui fapt pot afirma că aceasta este vocea Isoldei? În acest sens ne sprijinim pe faptul că există o Isoldă impusă de text și pe care o descoperim prin intermediul cîntecului și jocului actriței — care ne inițiază în acest text în cazul cînd nu l-am cunoscut mai înainte — astfel că actrița ne furnizează ea însăși norma după care o putem judeca: ea se străduie s-o dezvăluie pe veritabila Isoldă, care este pentru ea model și judecător. Dealtfel, la nivelul percepției estetice ordinare, nu-mi propun să judec actorii; dimpotrivă, nu-i percep ca actori în afară de cazul cînd vreun incident — ca pana de lumină de adineauri, o stîngăcie, un sughiț sau vreo indispoziție de natură să întrerupă și să denatureze rolul — nu-mi impune să-i sesizez și să-i judec în cali-

¹ Altfel se pune problema teatrului în care jocul se asociază mai strîns vocii: cuvîntul nu mai este purtat de melodie, în care, dealtfel, sfîrșește prin a se pierde, ci domină ca un stăpîn întreaga mimică trebuind să colaboreze pentru a-l ridica la cel mai înalt punct de prezență și expresie, în același timp cu sublinierea tuturor inflexiunilor sensului său. Actorul, de asemenea, trebuie să semene cu personajul pe care îl încarnează. La teatrul de operă, dealtminteri, asemănarea și jocul, dacă sînt mai puțin necesare și cîteodată imposibile (o arie nu poate fi cîntată, dacă este jucată; și ce înseamnă a juca o arie?) nu sînt, totuși, mai puțin binevenite, întrucît pot ajuta la explicitarea muzicii: în acest sens, o fericită colaborare a fost relevată multor parizieni prin admirabila reprezentare a operei *Răpirea din Serai*, pe care a dat-o, cu cîțiva ani în urmă, Opera din Viena.

tatea lor de actori și să-i acuz, prin urmare, că trădează rolul pe care îl urmăresc prin intermediul lor. Nu spun deci: Lorentz simulează că e pe cale de a muri, ci: Tristan este pe cale de a muri. Actorul este neutralizat, el nu este perceput pentru el însuși, ci pentru opera pe care o joacă: s-ar putea spune că el este pentru operă ceea ce este pînza pentru tablou, ceva care poate dezvălui sau urîți culoarea, dar care nu este culoarea însăși.

Dar ce semnificație are pentru mine *Tristan și Isolda*, această poveste care constituie subiectul operei? Mai înainte de a răspunde acestei chestiuni, e absolut necesar să introducem o distincție: dacă e vorba de poveste considerată așa cum o prezintă programul spectacolului la care asist, e sigur că aceasta nu este încă obiectul estetic; o cunoșteam mai înainte de a asista la reprezentație, și totuși totul îmi rămînea de cunoscut. Această poveste, pe de altă parte, poate avea virtuți intrinseci prin care ea se pretează, mai mult sau mai puțin, la o tratare artistică: aura de legendă, simplitatea homerică a povestirii, puritatea violentă a pasiunilor îi conferă în același timp un caracter dramatic și poetic susceptibil să pună în efervescență geniul compozitorului. Aceste virtuți estetice nu sînt încă decît virtuale în subiect. Numai la nivelul operei încheiate ele se actualizează. În afara operei încheiate, subiectul nu este decît un fapt divers. Istoria, deci, și anume așa cum este reprezentată în fața mea și numai dacă m-am îngrijit să nu pierd nimic, este cea care-mi poate oferi obiectul estetic căreia îi aparțin prin întreaga mea atenție. Urmăresc, așadar, opera *Tristan și Isolda* prin jocul actorilor, dar prin aceasta nu mă las îndus în eroare. Nu anunț medicul în momentul cînd îl văd pe Tristan întins pe patul său, pentru că știu foarte bine că eroul la care mă refer este tot atît de fabulos ca și Centaurul. Dealtfel, percepțiile marginale nu încetează să-mi amintească de faptul că sînt la teatru și că îmi asum rolul de spectator. *Tristan și Isolda* — așa cum spunea Husserl despre *Cavalerul și*

Moartea, din celebra gravură a lui Dürer — sînt „numai descrieri” și constituie un „simplu portret”. Iată pentru ce accept fără dificultăți neverosimilul: faptul că, de exemplu, fiind pe cale de a muri, Tristan are totuși o voce atît de puternică, sau că ciobanul poate fi un atît de bun muzician, ca să nu mai amintim de faptul că actorii au costume și că exteriorizează gesturi convenționale. Prin acestea sensul operei nu este cîtuși de puțin afectat. Admit chiar că libretul poate aduce modificări legendei, dacă aceasta este deja codificată așa cum Corneille și-a luat anumite libertăți în raport cu istoria: nu sînt în situația copiilor care nu admit ca un singur cuvînt să fie schimbat din povestirea care li se recită, și din care nu vor să piardă nimic, pentru că ei nu adoptă încă o atitudine estetică, interesați fiind de lucrul spus și nu de felul în care este spus. Există un adevăr al operei, dar în altă parte, nu în istorie, ci în poem și în muzică. Dacă Isolda nu este adevărată, ea nu va fi neadevărată în raport cu istoria, ci în raport cu adevărul pe care opera are misiunea să-l dezvăluie și să-l fixeze, adevăr pe care ea nu-l poate dezvălui decît prin muzică: numai împotriva muzicii ar fi putut păcătui Wagner. Astfel, dacă realul nu mă poate induce în eroare — actorii, decorul, sala însăși — cu atît mai puțin mă va induce irealul, obiectul reprezentat. Acest ireal este, de asemenea, neutralizat și anume în înțelesul că nu-l considerăm cu adevărat ca ireal¹: este irealul care nu este în întregime ireal.

¹ Aici ne vom separa de Sartre a cărui teorie o vom evoca mai tîrziu, ca și de Husserl, a cărui doctrină cu privire la acest punct este destul de confuză. Căci, pe de o parte, pentru Husserl, irealul — care este „în portret” — și imaginarul se confundă, imagine și portret fiind reunite sub același cuvînt: *Bild*; pe de altă parte, imaginarul este rezultatul neutralizării. Se pare însă — și acest lucru s-ar potrivi mai bine cu teoria generală a lui Husserl, care subordonează toate modificările poziționale ale credinței schimbării mai radicale, aceea a neutralității și care invită, în consecință, la distingerea acestei ultime modificări, aceea a imaginației — se pare, deci, că irealul trebuie să fie aici dat mai întîi și supus abia apoi neutralizării, sau cel puțin ca irealul să fie neutralizat ca ireal și fără a avea nevoie de neutralizare pentru a deveni astfel.

Această stare de lucruri explică faptul că imaginația poate fi, de asemenea, participare; căci, dacă nu sînt antrenat pînă în punctul în care să chem medicul pentru a-i da îngrijiri lui Tristan, sînt destul de transportat pentru a mă emoționa, pentru a mă teme și spera, pentru a trăi întrucîtva cu el. Numai că sentimentele pe care le încerc nu sînt în întregime reale, în înțelesul că ele rămîn platonice, inoperante: le încerc ca și cum ele nu m-ar angaja și, într-un anumit sens, ca și cum n-aș fi eu acela care le resimte ci, în locul meu, un fel de reprezentant al umanității, un eu impersonal predispus la emoții exemplare al căror tumult se stinge foarte repede și fără a lăsa urmă (vom vedea că sentimentele cele mai profunde pe care le încercăm vin din altă parte, și anume din străfundurile obiectului estetic). Așadar, totul se petrece ca și cum, în timpul reprezentației, realul și irealul se echilibrează și se neutralizează, ca și cum neutralizarea nu ar surveni din partea mea, ci din partea obiectelor înseși: ceea ce se petrece pe scenă mă invită să neutralizez ceea ce se petrece în sală, și invers; pe de altă parte, istoria care se povestește pe scenă mă invită să neutralizez actorii, și invers: nu consider realul ca real întrucît există, de asemenea, irealul pe care acest real îl desemnează, și nu consider, cu atît mai puțin, irealul ca ireal, întrucît există realul care promovează și susține acest ireal.

Pînă în acest moment am disociat deci realul și irealul, dar nu am reperat încă obiectul estetic. Acesta nu este nici unul, nici altul — adică nici realul, nici irealul —, pentru că nici unul nu își este suficient sieși: prin faptul că acești termeni trimit unul la celălalt, neutralizîndu-se și, într-un anume sens, descalificîndu-se, ei nu sînt sesizați în și pentru ei înșiși. Să revenim, deci, la ceea ce se petrece pe scenă: ceea ce percep nu sînt nici cîntăreții, nici Tristan și Isolda care cîntă, ci cîntecele: cîntecele și nu vocile pe care muzica, și nu orchestra, le însoțește. Ceea ce percep este acest ansamblu verbal și muzical, și pe acesta am venit să-l ascult, acesta este real pentru mine, acest

ansamblu constituie obiectul estetic.) Realul și irealul — termeni pe care i-am distins — nu sînt în raport cu acest obiect, sub diverse titluri, decît mijloace. Cîntărețul împrumută vocea și, prin aceasta, întregul său corp, pentru că vocea trebuie să fie susținută de corp, tot așa cum cîntecul este susținut și subliniat prin joc. Corpul, la rîndul său, trebuie să fie prelungit și încadrat în decor: totul este ordonat în funcție de cîntec și concură la apoteoza audiției. Totodată, vocea și gesturile actorului, decorul în care el se mișcă aparțin într-un anume sens obiectului estetic, întrucît aceste elemente pot fi prevăzute și determinate de autor. Dar ele nu aparțin obiectului estetic așa cum sînt date în lumea reală, adică vocea este vocea lui Lorentz, lumina un efect electric, iar pădurea din cel de al doilea act o pădure de pînă și carton; toate aceste mijloace umane sau materiale, chiar dacă sînt percepute, sînt de îndată neutralizate și excluse din obiectul estetic. Și irealul de asemenea: sesizez această voce ca fiind vocea însăși a Isoldei, pădurea ca fiind pădurea în care domnește regele Mark, această cupă ca fiind plină cu băutura vrăjită, — și în acestea avem, ca să ne exprimăm astfel, sensul primar al spectacolului — dar toate la un loc nu constituie ceea ce cu adevărat mă interesează și ceea ce îmi este realmente dat. Ceea ce mă interesează este felul în care Isolda, băutura vrăjită și pădurea îmi sînt date, efectele ce se pot extrage din acest alt fel de material care este subiectul; ce cîntece suscită povestea Isoldei, ce strigăte smulge băutura vrăjită, ce armonie de culori include pădurea: în ipostaza sa ireală, subiectul este încă un mijloc în serviciul operei, dar nu numai pentru a o manifesta de astă dată, ci pentru a o suscita.

Ceea ce este, deci, de neîndoielnic, ceea ce constituie substanța însăși a operei este sensibilul care nu este dat decît în prezență, este această plenitudine a muzicii în care încerc să mă cufund, această întrepătrundere a culorii, cîntecului și acompaniamentului orchestrei căreia încerc să-i prind toate nuanțele și să-i urmăresc toate desfă-

șurările. Iată pentru ce am venit la Teatrul de Operă în această seară, și nu ca plasatoarele sau ca administratorul care evaluează mulțimea și calculează beneficiile, nici ca regizorul de scenă care lucrează cu actorii cărora le reperează stîngăciile sau inadvertențele, sau ca inginerul radiofonist care vede în sunet un zgomot care trebuie transmis. Am venit pentru a mă deschide operei, pentru a asista la această dezlănțuire sonoră susținută prin acorduri plastice, picturale și aproape coregrafice, la această apoteoză a sensibilului. Ochii și urechile mele sînt invitate la acest eveniment, deși — evident — trebuie să fiu în întregime prezent: conștiința care dă și solicită sensul nu va putea fi lăsată la vestiar. Ea are rolul său în spectacol, dar cu o primă condiție: să apere, în primul rînd, puritatea și integralitatea sensibilului, neutralizînd tot ceea ce l-ar putea altera sau devia de la aparență: mișcările din cap ale vecinului, stîngăcia unui figurant sau gesticulația dirijorului. Menținut ca atare cu prețul acestei vigilențe, sensibilul închide în sine un sens de care conștiința poate fi satisfăcută. Un sens necesar, întrucît sensibilul nu ar putea fi sesizat dacă ar fi o pură dezordine, dacă sunetele n-ar fi decît zgomot, cuvintele nimic altceva decît strigăte, actorii și decorurile doar umbre și pete insolite. Acest sens este immanent sensibilului, acesta fiind însuși modul său de organizare. Sensibilul este dat mai întîi. Sensul se ordonează în funcție de el. Cînd, adineauri, citeam programul, sensului îi acordam întreaga mea atenție, cu toate că lectura era orientată spre alte chestiuni: voiam să știu cine deține rolul lui Tristan, sau cine a desenat decorurile, căutam să spicuiesc cîteva informații în legătură cu structura operei¹.

¹ Nu este indiferent, într-adevăr, că sînt sau nu pregătit pentru receptarea unei opere. Nu numai informîndu-mă asupra subiectului, dar informîndu-mă îndeosebi asupra structurii operei, repetîndu-i laitmotoivele cu funcția muzicală și semnificația metafizică pe care Wagner le-a atribuit-o. Această anchetă prealabilă nu are alt scop decît acela de a-mi limpezi percepția obiectului estetic. Asupra acestui punct vom reveni cînd vom trece la descrierea percepției estetice.

Cînd cortina se ridică și preludiul începe, nu mai întreb, ci aștept: ascult și privesc, iar sensul va transpare de la sine, suprapunîndu-se acestor percepții. El se degajă din perceput ca fiind cel prin care perceputul este perceput. Dar ce este, efectiv, sensul? El este în același timp unul și multiplul. Este, mai întîi, unitatea frazei muzicale, leitmotivul ca și variația, aria oboiului care răsună în liniștea orchestrei, ansamblul ca și preludiul. Aprehensiunea acestor unități care se articulează și se compun pentru a constitui totalitatea operei îmi îngăduie să înțeleg muzica întrucît nu mai pot înțelege nimic din momentul în care mi-am pierdut orice punct de sprijin și din momentul în care sunetele mă ating într-o ordine dispersată ca un fel de pulbere orbitoare. Dar sensul este, de asemenea, sensul inteligibil: unitatea decorului, care semnifică puntea vasului, unitatea mișcărilor scenice, care semnifică acțiunea, în sfîrșit, și mai cu seamă, unitatea frazelor verbale care semnifică drama, care comandă și susține ansamblul: aceasta este povestea lui Tristan și a Isoldei așa cum este ea reprezentată. Am spus bine: „așa cum este ea reprezentată“, căci reprezentăția, adică derularea cuvintelor, a atitudinilor ce le amplifică și a ambianței în care sînt rostite — este cea care induce în mine acest reprezentat: cuvintele sînt cele care compun drama, departe ca drama să-și aleagă cuvintele. În acest sens, obiectul reprezentat încetează să mai fie ireal, deși este ireal în raport cu realul care mă înconjoară, în raport cu lumea cotidiană, și deși el nu mai este ireal dacă îl considerăm ca suflet al poemului, ca sens care unifică sensibilul verbal. În același timp el este însă din nou ireal, în măsura în care îl considerăm în raport cu o formă mai înaltă a sensului, formă care unifică sensurile precedente. Căci există o unitate mai profundă a operei totale, unitate prin care sînt reunite diferitele aspecte ale sensibilului care ni se oferă și prin care se pecetluiește alianța între cutare frază a poemului, cutare inflexiune a cîntecului, cutare mișcare coregrafică sau cutare

joc de lumină pe tonalitățile decorului. Acestei alianțe trebuie să-i fiu martor, deși nu este întotdeauna ușor să-mi repartizez în mod egal atenția asupra tuturor solicitărilor sensibilului fără a privilegia unele aspecte sau unele sensuri, neglijând, de pildă, muzica pentru a mă interesa de istorie, sau neglijând cuvintele pentru a asculta orchestra. O atare repartitie este, totuși, posibilă, pentru că obiectul însuși mă invită la aceasta: diversele aspecte — poetic, muzical sau plastic — au și un alt sens, anume un sens expresiv, sens care depășește inteligibilul și care, de la un aspect sensibil la altul, tinde către același scop. Numai prin afinitatea acestor diverse expresii se constituie expresia totală a operei, expresie care este, în același timp, sensul ei cel mai înalt.¹ Dar numai percepția este aceea care mi-l oferă, el fiind fața însăși pe care sensibilul o îndreaptă spre mine: el nu există decît prin sensibil și în el își găsește sensibilul rațiunea sa de a fi. Cînd Isolda moare în strigătul de dragoste căreia muzica îi împrumută accente supraomenești, cînd gesturile și cîntecul său, muzica și lumina — totul contribuie să exprime exaltarea frenetică și ininteligibila victorie a dragostei — cînd sensibilul dezlănțuit și totuși stăpînit clamează ceva care numai prin el poate fi spus, atunci sînt în fața operei și o înțeleg. Dar ce am înțeles? Cu această întrebare relativă la sens, poate începe o interogație fără sfîrșit: ce semnificație are ceea ce mi-a transmis opera, și nu numai ceea ce ea mi-a spus mai mult sau mai puțin rațional prin cuvinte, ci mai ales ceea ce ea mi-a spus în chip imperios

¹ Fără îndoială că această unitate a expresiilor devine posibilă numai pentru că între diferitele arte, ca mijloace de expresie există măcar posibilitatea unei unități, unitate căreia Hegel i-a arătat calea: picturalul care izvorăște din sculptural prin basorelief, cheamă, prin dispariția progresivă a sculpturalului în pictural, muzica, și muzica la rîndul său face apel la poetic. Prin această dialectică este obiectiv posibilă tentativa unei arte totale, ca aceea a lui Wagner. Dar numai în convergența expresiilor și, finalmente, în unitatea suverană a unei teme afective comune trebuie căutată unitatea sensibilă și trăită a operei.

prin muzică: izbucnirea acestei miraculoase pasiuni, exaltarea întunericului, această stranie temă a morții din dragoste? Poate că în timpul pauzei sau în momentul ieșirii aş putea spune ceva în legătură cu această chestiune, când reflecția va lua locul contemplării. Dar materia acestei reflecții îmi este dată cu obiectul estetic și în el — și totuși fără să bag de seamă — ca și cum muzica mi-ar fi transmis un mesaj în fața căruia reflecția va fi întotdeauna inegală. Ceea ce obiectul estetic îmi spune, spune în și prin prezența sa, în și prin substanța însăși a perceptului.

Sînt, astfel, în fața obiectului estetic de îndată ce îi sînt prezent: sînt indiferent față de lumea exterioară, lume pe care nu o mai percep decît marginal și pe care renunț să o mai evoc, în scopul de a resimți adevărul a ceea ce mi se prezintă. Și ceea ce mi se prezintă este sensibilul în splendoarea sa, în orice caz nu un sensibil neorganizat și nesemnificativ, ci unul care, într-un fel, se dezvăluie el însuși prin rigoarea desfășurării sale, un sensibil care îmi spune ceva în plus deja prin ceea ce reprezintă — în măsura în care este ordonat în cadrul unei reprezentatii — și prin ceea ce exprimă spunîndu-se și dezvăluindu-se pe sine însuși.

Vom avea însă de verificat și de ajustat aceste prime indicații cu prilejul examinării altor obiecte estetice. În măsura în care trebuie să recurgem la sfera empiricului, eideticul nu poate exclude orice inducție. În acest moment putem deja să măsurăm diferența dintre obiectul estetic și opera de artă. Opera de artă este ceea ce rămîne din obiectul estetic cînd acesta nu este perceput, obiectul estetic în stadiu de posibilitate așteptîndu-și nașterea, botezul. Ar fi momentul să reabilităm formula empirică: opera rămîne o posibilitate permanentă de senzație. Pentru că ansamblul sensibil se organizează în idee, se poate spune foarte bine și altfel: că opera rămîne ca idee care nu este gîndită, idee depusă în niște semne și care așteaptă ca o conștiință să intervină pentru a o anima.

Ceea ce nu înseamnă că avem dreptul să vorbim despre o existență atemporală a operei. Dacă ideea ca idee poate revendica, la rigoare, o atare existență într-un cer inteligibil — pentru că izvoarăște dintr-o necesitate rațională, care-i permite accesul la etern, — ca în filosofia spinozistă — ideea immanentă operei este tot atât de angajată în sensibilul căruia nu-i este decît armătura, așa cum ideea hegeliană este angajată în lume și în istorie cărora ea le este logica vie, încît nu poate exista în afara desfășurării sensibilului: ideea care supraviețuiește manifestării operei, ideea pe care reflecția o poate degaja și încredința unui cer inteligibil nu mai este ideea operei, ci o idee asupra operei, sau o idee pentru operă: astfel este ideea pe care o pot avea despre *Tristan* în momentul cînd scriu aceste rînduri. Afirmăm, deci, că operă nu are decît o existență virtuală sau abstractă, existența unui sistem de semne încărcate sensibil, fapt care permite viitoarea reprezentare; ea este pe hîrtie, este, — la nevoie —, virtuală, ca trecutul bergsonian, în memoria actorilor care păstrează amintirea reprezentațiilor precedente. Dar aceste semne nu sînt niște semne oarecare, ele sînt promisiunea obiectului estetic, iar opera nu se reduce cîtuși de puțin la ele: opera nu este cu adevărat și în mod efectiv dată decît în momentul în care partitura este executată, în momentul cînd creatorului i se alătură executantul. Iată pentru ce partitura este deja operă de artă, ca și libretul sau oricare alt poem scris dar cu condiția să știm să citim, adică să ascultăm cel puțin virtual, muzica pe care ea o prescrie. Același lucru se poate afirma și în legătură cu existența operei de artă plastică: tabloul, statuia nu sînt decît semne care așteaptă să se desfășoare într-o reprezentare. Aruncîndu-și privirea asupra obiectului, spectatorul însuși va construi această reprezentare, oferind, astfel, acestuia posibilitatea să manifeste sensibilul care doarme în el atît timp cît o privire nu intervine să-l aducă la viață, să-l trezească. Ceea ce artistul a creat nu este încă în întregime obiect estetic, ci numai posibilitatea oferită acestui obiect de a fi,

atunci cînd sensibilul, prin privire, este recunoscut ca atare. Obiectul creat de artist nu dobîndește existența sa proprie și specifică decît prin colaborarea spectatorului. Pentru a-și încheia opera, artistul însuși trebuie să devină spectator. Cîte unuia care se lamenta că sculpta întotdeauna cu un fel de furie, Michelangelo îi răspundea: urăsc această piatră care mă separă de statuie. Ar fi însă de observat că piatra nu încetează să separe statuia cîtă vreme o privire nu intervine să elibereze această statuie, s-o găsească, contemplînd, piatra.

Am pornit, așadar, de la opera de artă — pe care am presupus-o ca imediat dată și identificabilă — pentru a întîlni obiectul estetic; dar, în timp ce obiectul estetic poate fi mai ușor reperat (deși mai avem să-i elucidăm destule probleme, cu deosebire cele referitoare la ființa sa), opera de artă ca realitate empirică în lumea culturală pare să se ascundă ori de cîte ori formulăm întrebări în legătură cu ființa ei. Aceasta înseamnă că opera de artă și obiectul estetic sînt termeni care se invocă reciproc și că pot fi înțeleși unul prin celălalt. Căci execuția, — ca prezentare a operei — este în același timp mijlocul prin care ea devine obiect estetic, și numai în momentul în care devine obiect estetic opera de artă este cu adevărat operă de artă. Dar la apariția și la încoronarea obiectului estetic prezidează și o altă condiție, o condiție independentă de execuție luată în sensul celor de mai sus: percepția care îl recunoaște ca atare. Atragem atenția asupra acestei chestiuni întrucît, deși mă aflu în fața operei, obiectul estetic poate lipsi. Astfel se vor petrece lucrurile dacă, la teatrul de operă fiind, sînt atent numai la felul în care opera este executată sau compusă, dacă sînt mai sensibil la farmecul vecinei mele sau dacă sînt prizonierul propriilor mele reverii. Mă aflu, evident, în fața operei, dar ar fi absurd să considerăm opera ca un corelat al unei percepții distrase sau stîngace. Opera de artă își pierde sensul său de operă de artă de îndată,

ce obiectul estetic pe care îl poate suscita nu este recunoscut sau este ignorat. Și dacă opera poate fi distinsă de obiectul estetic fără să fie, prin aceasta, descalificată, lucrul devine posibil în perspectiva unei abordări raționale, în perspectiva unei gândiri inteligente și atente care nu-și propune drept scop să se bucure de prezența ei, ci să formuleze întrebări în legătură cu natura ei. În acest caz, opera se definește mai puțin în raport cu contemplarea spectatorului, cât în raport cu procesul de creație al artistului sau cu știința criticului, deci ca produs sau ca o problemă. Opera este legată, astfel, nemijlocit de reflecție, de reflecția artistului care o judecă pe măsură ce o creează, de aceea a spectatorului care caută să înțeleagă de unde provine, cum este făcută și ce efecte produce. Dar numai în momentul în care spectatorul se decide să aparțină în întregime operei, urmînd o percepție care nu-și propune să fie altceva decît percepție, opera îi va apare ca obiect estetic¹, căci obiectul estetic nu este nimic altceva decît opera de artă percepută pentru ea însăși. Problema care se pune este, din punct de vedere psihologic, aceea a unei percepții fidele, iar din punct de vedere ontologic aceea a statutului oricărui obiect perceput și, în acest caz, a unui obiect care nu cere decît să fie perceput. Distincția dintre opera de artă și obiectul estetic nu va putea fi aprofundată decît în perspectiva unei psihologii care ar subordona în chip radical ființa obiectului conștiinței, care ar face din obiectul estetic o simplă reprezentare și din operă, dimpotrivă, un lucru. Experiența estetică — o experiență perceptivă — impune această evidență, și anume că perceputul nu este numai reprezentatul și că obiectul este întotdeauna deja constituit: în consecință, obiectul estetic trimite la opera de artă

¹ Ceea ce experiența estetică realizează aici este, în planul percepției, ceea ce ar putea fi în planul logosului cunoașterea absolută, cunoașterea care, pentru a lăsa să apară sensul, ar înceta să mai fie cunoaștere. Numai acest sens ar rămîne de exprimat, în timp ce aici el este deja spus prin opera însăși, în mod ireproșabil și definitiv. Și probabil că nu există decît contemplație estetică.

de care este inseparabil. De aceea, descrierile ce vor urma privesc, deopotrivă, opera de artă și obiectul estetic, descrieri care se îndreaptă asupra operei considerată ca avîndu-și scopul în obiectul estetic și înțelegîndu-se prin el.¹ În acest sens vom examina mai întîi și ceva mai îndeaproape cele două condiții care permit apariția obiectului estetic: 1) pe de o parte, opera să fie pe deplin și efectiv prezentă, adică — cel puțin pentru anumite arte și, într-un anume sens, pentru toate — să fie executată; 2) pe de altă parte, ca un spectator să fie prezent și, mai mult decît un spectator, un public.

¹ Distincția pe care o facem între opera de artă și obiectul estetic, deși e impusă prin analiza fenomenologică a relației subiectului cu scopul său, reia sub anumite aspecte distincția pe care, în penetranta sa „analiză existențială” a operei de artă, E. Souriau o face între „existența fizică”, după care opera are un corp, și „existența fenomenală”, după care ea s-ar înfățișa simțurilor. (*La correspondance des arts* — pp. 45—72). Cele două alte moduri de existență pe care le discerne în continuare Souriau, „existența reică”, adică aceea „a lumii de ființe și de lucruri pe care arta le pune numai prin intermediul jocului cuprinzînd calități sensibile” și „existența transcendentă”, care este aceea a „conținutului indicibil” al operei, ni se par că pot fi reduse la existența fenomenală. Astfel că studiul obiectului estetic trebuie să urmărească cele trei trepte de existență: fenomenală, reică și transcendentă; este tocmai calea pe care o vom urma studiînd sensibilitul, obiectul reprezentat sau subiectul și expresia, trei aspecte ale obiectului estetic — dacă nu trei planuri de existență — despre care ne vom strădui să arătăm că analiza trebuie să le discearnă, cu observația că percepția estetică le unește „forma”. Nu putem găsi pentru fenomenologia obiectului estetic o mai bună recomandare ca această întîlnire cu analiza existențială a lui Souriau; și vom avea în continuare ocazia să ne prevalăm de ea; prin aceasta ne-am făcut datoria față de un mod de gîndire cu care nu este întîmplător că ne întîlnim.

II. OPERA DE ARTĂ ȘI EXECUȚIA SA

opera = existență în act.

Opera de artă trebuie să se ofere percepției: dar pentru a trece, într-un fel oarecare, de la existență virtuală la o existență în act, ea trebuie să fie executată. Iar execuția se impune cel puțin pentru artele ale căror opere există și se perpetuează prin semnele în care au fost depuse, așteptând astfel să fie interpretate. Se poate vorbi, în acest caz, de o existență virtuală, deși opera este încheiată și deși, în principiu, reprezentarea nu adaugă nimic la ceea ce autorul a vrut să spună. În ceea ce privește exigența concretizării — cum spune Ingarden — literatura teatrală, de exemplu, ne prilejuiește în acest sens o foarte bună dovadă. Când citesc o piesă de teatru, simt că ceva lipsește. Pot, de altminteri, încerca să înlătur o atare senzație imaginându-mi — mai mult sau mai puțin confuz și după ideea pe care o am despre teatru — punerea în scenă, atitudinile, intonațiile: e vorba de o execuție imaginară, evident, dar care deja animă textul și, câteodată, îl iluminează; cutare cuvânt capătă sens pentru că scapă ca o mărturisire reținută, altul pentru că explodează; cutare scenă este dramatică prin prezența discretă sau suverană a unui personaj mut, cutare tiradă solicită cutare mimică și chiar cutare costum: „Oh, cum mă apasă aceste lungi zorzoane, aceste văluri!“ Și dacă uneori autorul a avut grijă să noteze indicațiile de decor sau de joc, acest lucru

vine, cu precădere, în întâmpinarea intenției cititorului pentru a-i stimula imaginația pe măsură ce difuziunea cărții permite răspîndirea teatrului văzut prin teatrul citit¹. Cu siguranță însă că efortul imaginativ pe care-l fac — mai cu seamă pentru că alterează spontaneitatea percepției cuvintelor — rămîne mai degrabă în serviciul judecății decît în acela al percepției: executînd piesa cu propriile mele resurse, caut — mai înainte de toate — să înțeleg, să descopăr sau să comentez sensul. Un atare punct de vedere este propriu lecturii: în lipsa prezenței sensibile prin care opera poate deveni obiect estetic rețin numai ceea ce intră în sfera de exercițiu proprie reflecției: structura și semnificația. În timp ce la teatru mă abandonez încîntării, citind dau dovadă de detașare exersîndu-mi doar inteligența. Aceasta înseamnă, fără îndoială, a trage un excelent folos și a aduce deja un omagiu, singurul omagiu pe care-l așteaptă piesele neizbutite, piesele care nu ajung la rampă sau acelea în care prevalează o teză. Dar, în sfîrșit, dacă nu adopt atitudinea estetică așa cum vom încerca s-o descriem mai departe, faptul se explică prin aceea că nu sînt în fața operei însăși, a operei ajunse la punctul în care se descoperă obiectul estetic². Și numai exe-

¹ În teatrul lui Bernard Shaw sau Saroyan, există mai mult „nebentext” decît text; în general, o atare situație se întîlnește mai degrabă la autorii moderni decît la autorii clasici, fie — ca pentru Shakespeare — pentru că teatrul, încă foarte apropiat de originile sale populare, de *commedia dell'arte*, nu era preocupat de ideea imprimării și se încredința, în vederea reprezentării, amestecului de tradiții și de improvizării, fie — ca pentru clasicii francezi — care priveau comentariul cu un fel de dispreț.

² Probabil că trebuie făcută aici o excepție, și anume pentru piesa de teatru care este prin ea însăși poetică, adică pentru piesa în care, asemenea unui poem, lectura își poate asuma și reprezentarea (ca un fel de oratoriu care să fie cîntat și nu jucat). În acest gen se înscrie *Cantata pe trei voci*; și probabil că o bună parte a teatrului lui Claudel se situează în prelungirea acestei cantate; astfel mi-aș explica faptul că lirismul piesei *Partage de Midi*, atît de frumos la lectură, mi-a apărut atît de sec și plicticos la reprezentare; în cazul unei opere care nu este cu adevărat de domeniul teatrului, reprezentarea trădează în loc să împlinească.

cuția permite această descoperire. Fără să ne propunem să precizăm, în grabă, modificările pe care execuția le determină în statutul ontologic al operei, să vedem felul cum este cerută execuția în domeniul artelor pentru care execuția se instituie ca un criteriu de diferențiere în raport cu celelalte arte.

1. ARTELE ÎN CARE EXECUTANTUL NU ESTE AUTORUL

Artele care pretind în mod expres o execuție sînt acelea în care aceasta apare ca o etapă net distinctă în raport cu actul propriu-zis de creație, deși uneori se consideră drept creație prima reprezentare a unei piese — în care executantul este distinct de autor — și deși executantul își poate atribui el însuși titlul de creator. Diferența dintre execuție și creație este, fără îndoială, cea mai mare în raportul arhitect-antreprenor¹ și cea mai mică în raportul autorului de balet-dansator, întrucît baletul este fără îndoială arta care nu există în afara executantului, și dat fiind în același timp faptul că baletul nu dispune de un sistem bine definit de semne. Calitatea execuției se constituie, pe de altă parte, ca una din exigențele de prim ordin ale acestei arte. Să lăsăm deoparte arhitectura. Dacă actorul, instrumentistul sau dansatorul se consideră artiști, împrejurarea se explică prin aceea că ei au conștiința clară a faptului că sînt necesari operei. Dar în ce fel?

Așa cum, după Hegel, ideea trece prin natură, aici obiectul estetic trece prin om. Omul devine materia sa; o materie prețioasă, mai ductilă sau mai rebelă, dar care dispare de fiecare dată în

¹ Dealtminteri, e posibil ca șeful lucrării să aibă sub ordinele sale, în afară de artizanii diferitelor corpuri de meserii, și artiști veritabili: sculptori, pictori, peisagiști și chiar poeți ca Valéry la palatul Chailiot. De asemenea, regizorul poate face apel la serviciile pictorilor și muzicanților. În acest caz însă, e vorba de o colaborare pentru „Gesamtkunstwerk” față de care nu sînt reduși la rolul de executanți.

momentul în care omul încetează să mai fie actor. Dacă materia operei este sensibilul, trebuie ca sensibilul să fie produs de om — așa cum sunetele sînt produse de muzician — trebuie ca acest sensibil să fie corpul însuși al omului așa cum se oferă privirii, ca de pildă, atitudinile dansatorului și ale actorului. Și care ar fi, deci, statutul executantului? Așa cum voința sclavului — după Aristotel — este determinată de voința stăpînului, tot astfel, voința executantului stă în operă: el este acaparat, alienat, docil unei intenții străine. Sartre, dezvoltînd faimosul paradox al lui Diderot, arăta cum actorul, abandonat irealului, se realizează în personajul pe care îl încarnează¹. Nu este vorba, pentru el, de a executa oarecare gesturi la comandă, de a se supune unui șir de injoncțiuni: textul nu este o schemă de umplut cu gesturi și cuvinte; trebuie să i se insuflă viață, să trăiască în sine: actorul care, cum se spune, creează rolul prin viața pe care o insuflă operei este îndreptățit să-și spună artist. Ideea conținută în operă, dacă e să folosim limbajul hegelian, cere altceva decît să fie tradusă: pentru a fi o veritabilă idee, ea trebuie trăită. Numai grație executantului opera îmi este prezentă și-mi vorbește prin intermediul omului. Omul, obiect semnificant prin excelență. Și fără îndoială că semnificația vine din cuvintele rostite de actor sau din sunetele produse de virtuoz; dar cuvintele nu-și dobîndesc sensul lor deplin decît rostite; limbajul este, astfel, restituit adevăratei sale destinații, aceea de a fi vorbit. Căci sensul cuvîntului nu poate fi separat de componentele corporale care i se adaugă: accent, intonație, mimică. Ceea ce Husserl înțelege prin calitățile reprezentării nu manifestă numai conținutul psihologic, ci sensul însuși; sau, mai degrabă, sensul este strîns asociat conținutului psihologic, întrucît ceea ce se spune este inseparabil de ceea ce vrea să se

¹ De aceea actorul improvizează întotdeauna; toate repetițiile nu servesc decît pentru a-l aduce în starea de a improviza realmente, acest lucru nefiind cîtuși de puțin ușor.

spună și de felul în care se spune. De aceea un poem nu poate fi pe deplin apreciat decât dacă este recitat, și deloc dacă este citit; cu atât mai mult o piesă de teatru. Prin voce devine limbajul un eveniment uman, și semnul își asumă adevărata sa funcție. Același lucru este valabil, evident, și pentru sunetele muzicale: vioara nu răsună decât dacă omul însuși este în rezonanță; instrumentul este pentru executant ceea ce sînt coardele vocale pentru cîntăreț: prelungirea corpului său. Astfel, încă în corpul uman se încarnează muzica, dar de data aceasta într-un corp disciplinat prin instrument și care a trebuit să fie constrîns la un lung exercițiu pentru a deveni el însuși instrumentul instrumentului. Lucrul apare mai limpede în cazul dirijorului care, asemeni regizorului sau autorului de balet este termenul necesar de mediație între operă și executant: el ordonează și controlează execuția pentru că în viziunea lui opera își găsește unitatea; și o găsește în el pentru că ea, opera, se strecoară în el și locuiește în el. El o face vizibilă, prin însăși pantomima sa, oricît de sobre ar putea fi cîteodată gesturile sale. Mai mult încă decât în muzică, dansul este un limbaj semnificant pentru că este transmis prin om.

Pentru a înțelege ceea ce execuția aduce operei, trebuie să înțelegem că opera trebuie să se pună de acord cu executantul pe care îl solicită. Grația pe care ea o închide în sine se dezvăluie în funcție de modul fericit în care este jucată. Cînd regizorul își spune: iată o piesă reprezentabilă, fiecare scenă îi pare că se încarnează imediat într-o situație, fiecare replică într-o atitudine, întreaga piesă se supune unei logici corporale — iată semnul cel mai bun. Dar în muzică această logică corporală dă în modul cel mai fericit măsura artei: opera este cu atât mai reușit executată, cu cît muzicianul este mai fericit să o execute. Autorul însuși, atunci cînd compune, cedează, deseori, antrenamentului pianistic; este vorba, fără îndoială, de un corp instruit căruia un lung exer-

cițiu i-a dat posibilitatea utilizării depline a spontaneității; de aceea adeziunea sa garantează naturalitatea operei. E necesar, fără îndoială, ca opera să fie gândită și controlată, dar sub condiția ca efortul să fie disimulat în dezinvoltura sensibilului, ca matematica să devină grațioasă, regula să se pună în serviciul spontaneității. Prin aceasta se măsoară diferența dintre o fugă de Bach și unele opere ale școlii dodecafonică; și se înțelege că muzica trebuie să fie melodică, mai întâi. Se observă foarte bine la Debussy, de pildă, că acolo unde melodia este ruptă, faptul se realizează în și prin melodie, și nu printr-un oarecare semn abstract. Urechii îi place, se poate spune, ceea ce place degetelor executantului. Și dacă dansatorul este plictisit, dacă — vreau să spun — corpul său nu-și desfășoară posibilitățile sale, unde va fi dansul? De aceea, cursa pasului de doi sau cursa solistului se constituie în înălțuri: între două figuri care, timp de o secundă, figurează fiecare, cu vioiciune, necesitatea, nu trebuie să se intercaleze timpi morți sau o logică pur abstractă. Repaosul trebuie să fie relaxare și, în același timp, pregătirea clanului, așa cum modulațiile armonice ale muzicii clasice sînt încă melodii sau așa cum intrările și ieșirile într-o piesă de teatru sînt încă mișcare și dramă.

Execuția verifică, astfel, calitatea operei sau, cel puțin, calitatea ei dominantă: liberul joc al sensibilului pe care executantul îl desfășoară. Faptul e cu totul suficient pentru a stabili responsabilitatea acestuia: el manifestă opera nu, mai dacă-i rămîne fidel. Dar fidel cui? Ne întîmpină deja problema statutului operei înainte de execuție. Pentru spectator sau critic, și chiar pentru interpret, chestiunea în discuție își găsește expresia într-un cerc: cînd abandonăm atitudinea estetică pentru a aprecia interpretarea unei opere, judecăm interpretarea în funcție de operă, dar aceasta numai întrucît, de fapt, cunoaștem opera după interpretări anterioare. Și trebuie să admitem, totuși, un *adevăr* al operei, un adevăr independent de execuție sau anterior

ei. Dar aici nu este atît vorba de a şti ce este opera înaintea execuţiei —, ci de a şti dacă execuţia satisface exigenţele acestei opere care trebuie să fie executată pentru a se oferi ca obiect estetic. De aceea vorbim aici de *adevăr* şi nu de *realitatea* operei: realitatea ei este ceea ce ea este înainte sau după ce a fost executată; adevărul ei este ceea ce ea vrea să fie prin execuţie: obiect estetic, acest obiect la care ne referim implicit pentru a vorbi de operă şi, de asemenea, pentru a aprecia execuţia. Execuţia este aceea care relevă şi împlineşte fiinţa însăşi a operei. Nu vom avea decît o palidă idee despre operă atît timp cît nu vom asista la execuţia ei, sau cel puţin dacă nu ne-o imaginăm. Trebuie precizat că prin execuţie vizăm adevărul operei, şi adevărul ei este acela care ne orientează judecata asupra execuţiilor ulterioare sau chiar asupra celei prezente. Şi totuşi, de unde deţinem adevărul operei dacă nu din execuţie? Necesitatea apariţiei sensibile a operei poate fi atît de puternică încît uneori execuţia orientează, dacă nu alterează judecata noastră, impunînd o anumită imagine exclusivă a obiectului estetic. Astfel, *Moartea lebedei* este legată în foarte multe conştiinţe de Pavlova, *Petruşka* de Nijinski, *Knock* de Jouvet, *Ondine* de Madeleine Ozerav: încarnări perfecte într-un anume fel şi care par să condamne oricare alta. Dar nu există nici un pericol decît, dacă o atare interpretare se impune pentru că ea se recomandă printr-o tradiţie care nu a fost niciodată contestată, şi nu prin fidelitatea sa. Un model oarecare al interpretării poate masca substanţa operei şi falsifica judecata (şi cîteodată, lucru foarte grav, grevează asupra creaţiei estetice în măsura în care aceasta se orientează în funcţie de model, anticipînd execuţia: a trebuit un Lifar pentru a mlădia concepţia prea rigidă pe care era clădit dansul clasic, — fără a rupe, dealtfel, cu tradiţia — aşa cum a trebuit să intervină un Wagner, şi deja un Berlioz pentru a da orchestrei o nouă amploare, un Debussy pentru a reda pianului cele opt octave ale sale şi pianistului o nouă familiaritate cu instrumentul).

Dar lăsînd deoparte aceste cazuri excepționale nu se poate spune că execuția inventează întotdeauna, într-un anume fel, adevărul operei? Execuția este interpretare: altfel spus, adevărul operei nu este fixat înaintea execuției, aceeași operă permite mai multe interpretări, astfel că ea își schimbă sensul în funcție de epocă.

Dar, să nu mergem prea departe pe panta relativismului estetic. Fără îndoială, înțelegerea operei este solidară execuțiilor care, la rîndul lor, sînt ele însele legate de un anumit stadiu istoric de evoluție a gustului: Molière nu mai poate fi jucat, nici înțeles și gustat ca pe vremea lui Molière¹. Observația depășește, dealtfel, problema execuției și vom avea ocazia să revenim asupra ei: există o viață istorică a operei explicabilă prin istoricitatea culturii estetice. Fiecare epocă privilegiază anume obiecte estetice în detrimentul altora pe care le ignoră, uneori total, iar opera crește sau descrește, se îmbogățește sau sărăcește în funcție de fervoarea care i se acordă și în funcție de sensul care i se descoperă. Pentru opera executată, aceste avataruri sînt solidare cu cele ale execuției sale, pe care ele le comandă sau le urmează. În legătură cu această chestiune vom spune ceea ce trebuie să ne spună istoricitatea interpretărilor: în istorie, apare, sau tinde să se realizeze ceva care depășește istoria și care nu-și are adevărul său în istorie; mai mult chiar, istoria nu se luminează decît prin lumina acestor stele fixe: dacă totul ar fi prins în vîltoarea istoriei, n-am avea istorie. Astfel, diversele tradiții ale execuției compun o istorie care tinde să manifeste adevărul operei de-a lungul unor multiple încercări și erori, pentru că există deja un adevăr al operei, adevăr

¹ „Indicațiile jocului de scenă pe care, cu certitudine, le putem atribui lui Molière sînt foarte rare, toate fiind comandate de acțiune” scrie Dullin (*Avarul*, colecția „Regia”, pag. 11) care arată cum regia a fost năpădită de tradiții astăzi desuete și goale și cum, chiar în interpretarea unui personaj principal, ca Harpagon, tradiția se face și se desface de ea însăși în funcție de spiritul fiecărei epoci așa cum o atestă, în lipsa informațiilor mai precise, iconografia.

care, pentru ca să apară, are nevoie de execuție, dar care, în același timp judecă această execuție.

Pentru a aprecia calitatea execuției se invocă, uneori, intențiile autorului. Astfel procedează adepții *Criticii discurilor* instituită de Radio, fără să se lase, totuși, înșelați de echivocul referinței la intenție. Dacă, de pildă, ei denunță interpretarea emfatică și vulgară pe care o anume înregistrare a dat-o *Requiem*-ului lui Fauré în numele a ceea ce există religios la acesta, ei știu foarte bine că Fauré a deținut timp de douăzeci de ani orga la Saint-François-Xavier fără să predice religia: ceea ce este religios în Fauré nu este în viața sa particulară, ci în opera sa. Și cum se poate ști acest lucru, dacă nu prin audiția acestei opere? Experiența estetică merge de la operă la autor. Mai mult chiar, se apreciază că, fără a cunoaște opera și fără să știm ceva, în prealabil, despre autor, putem, totuși, să emitem o judecată asupra execuției. Manifestînd opera, execuția se denunță pe ea însăși. Este, dealtfel, remarcabil faptul că devenim sensibili la greșelile de execuție mai degrabă decît la virtuțile ei: dacă execuția este bună, ea dispare înaintea operei, ființa și apariția coincid cu adevărat și sîntem cu totul ai obiectului estetic. Numai prin greșelile de execuție sîntem alertați: ni se pare atunci că ceva sună fals, că apare un dezacord, că tempo-ul unui andante este prea rapid, că debitul unui actor este prea lent, decorul prea țipător, o săritură neizbutită și urîtă: farmecul se destramă și executantului îi cerem să dea seama, sau mai degrabă opera o cere, pentru că ea este trădată.

Se rezolvă, astfel, cercul de care aminteam: opera se împlinește în execuție, dar ea judecă în același timp execuția în care se împlinește. Exigența care se realizează — dacă opera cuprinde mai întii, în ființa sa, o exigență — rămîne o exigență pentru execuție; altfel spus, existența concretă pe care opera o obține este o existență normativă: realitatea trebuie să manifeste un ade-

văr care se face cunoscut în această realitate. Istoricitatea execuțiilor nu relativizează total adevărul operei; ea nu atenuează nimic din exigența care există în ea și care suscită întotdeauna noi execuții. Și pentru că apariția (*l'apparaître*) necesară ființei (*l'être*) nu este totuși identică, mai multe execuții diferite ale unei aceleiași opere pot fi valabile, tot așa cum pot fi valabile, în ceea ce privește publicul, mai multe interpretări date aceleiași opere executate. Dintr-o capodoperă — spune Gouhier — „fiecare recreare face să țîșnească o imagine inedită, în așa fel că ea este indefinit nouă fără a înceta să fie aceeași... întreagă în fiecare din aceste imagini“¹. De aceea nu se poate atribui istoriei misiunea descifrării și a unei revelații progresive: *Hamlet* în interpretarea lui Lawrence Olivier nu este mai adevărat decît cel interpretat de Jean-Louis Barrault; și aceasta nu numai pentru că original *Hamlet*, așa cum l-a imaginat Shakespeare, este inepuizabil prin ceea ce el dezvăluie ca ambiguu și ca neîncheiat în fiecare gest sau în fiecare cuvînt, ci și pentru că opera însăși, ca totalitate, este inepuizabilă; ireductibilă la execuțiile sale, ea este totuși sesizabilă numai prin ele și mai bine în ele. S-ar putea spune că adevărul operei este de a fi *un* adevăr. Și dacă, în loc să fim spectatori am fi, cum spune Jaspers, „conștiință în general“, capabilă de a survola istoria și toate adevărurile istorice ale operei, nu ar mai fi deloc vorba de adevăr: ființa operei resoarbe apariția, ea va fi adevăr etern, dar nu obiect estetic.

Opera este centrul unei exigențe infinite care cere o realizare finită, care se realizează de fiecare dată cînd opera ne este prezentată cu destulă evidență și rigoare, fără note false, și cînd totul invită percepția să salute în ea obiectul estetic; adevărul operei pe care îl posedăm astfel este tocmai adevărul pe care opera îl impune și care ni se impune.

¹ *L'essence du théâtre*, p. 73.

Această transcendență, dacă are un sens, îl are mai întâi pentru executant. Deși nu execută opera decît imaginîndu-și o operă deja executată, el nu citește textul decît imaginîndu-și-l jucat. El are, cel puțin, ceva de executat: adevărul operei nu este pentru el un dat, ci o sarcină. Și principală virtute pe care opera i-o cere, este docilitatea. Marii regizori sînt în unanimitate de acord în această privință¹ și, de asemenea, șefii de orchestră. Docilitate dificilă, și care comportă mai multe grade. Dificilă în virtutea mai multor rațiuni care țin în același timp de operă și de executant. Mai întâi, calități cum ar fi virtuozitatea și inteligența — calități de importanța căroră el nu poate să nu-și dea seama — sînt, în primul rînd, cerute executantului. Aceasta întrucît contribuția sa poate fi nu numai aceea a unui executant, ci aceea a unui artist: astfel se pune problema pentru pictorul care desenează decorurile, pentru compozitor și pentru cineastul care compune, de pildă, tabloul de fond pentru *Cristofor Columb* de Claudel.² În sfîrșit, pentru că opera, așa cum iese din mîinile artistului, îi lasă într-adevăr o largă inițiativă. Execuția este invenție, reprezentarea o creație. Acest fapt explică împrejurarea că executantul este tentat să se considere pe sine drept scop, în loc să considere că scopul său este opera. De aici izvorăsc nu numai unele erori de interpretare, respectabile și interesante cînd izvorăsc mai mult din excesul de zel decît din prezumție, dar și erori mai puțin interesante cînd ele izvorăsc din neînțelegere și stîngăcie și — de asemenea — din ceea ce Gouhier numește erezii, oferind în acest sens mai

¹ Vezi mărturiile convergente ale unor Georges Pitoëff, Charles Dullin, Louis Jouvet, Gaston Batty la începutul cărții lui Gouhier.

² Executantul este atunci un artist, titlu pe care nu-l merită mașinistul, dar pe care-l revendică deja actorul. Totuși el rămîne executant în serviciul operei, deși în interiorul operei el trebuie să fie creator. Acest fapt pune o problemă nouă pe care ne-o rezervăm: aceea a unității operei atunci cînd ea implică colaborarea diferiteor acte și necesitatea de a introduce între aceste diferite aporturi o ierarhie, de a le supune unui „șef de lucrare“.

multe exemple. Se pot distinge aici ereziile colaboratorului, care nu acceptă să se supună unei discipline, ca, de pildă, ereziile libretistului, sau ale muzicianului care ar vrea să eclipseze piesa de teatru, sau ereziile executantului care își ia o prea mare libertate față de operă, fie pentru a-și impune interpretarea, fie pentru a se dezvălui ca vedetă: Sarah Bernhardt a jucat *Fedra*, dar îl prefera pe Victorien Sardou, pentru că geniul său strălucea în salvarea unor texte mediocre, mai degrabă decît în serviciul unui text genial.

În legătură cu această chestiune, dar fără să o dezvoltăm, ar fi de subliniat o distincție între actorul de teatru și actorul de cinema. Se știe bine care este prestigiul stelelor de cinema și că publicul este atras la cinema mai mult pentru vedetă decît pentru film; contra acestui aspect reacționa, de altminteri, ieri, cinematograful sovietic și astăzi cinematografia italiană. Este însă remarcabil faptul că cele mai mari filme impun numele regizorului mai degrabă decît numele actorului; în aceste cazuri, actorul este readus la rolul de executant, iar autorul este... Cine este autorul? Scenaristul, regizorul sau decuporul? Problema nu se pune în cazul cînd aceeași persoană cumulează toate aceste trei funcții, dar cînd se pune, ea trebuie să fie tranșată în favoarea regizorului, întrucît arta ecranului este o artă în care prezentarea este esențială. Aici nu există reprezentare, ci numai — cu fiecare secvență — o reproducere mecanic obținută. Execuția este cu atît mai prețioasă, cu cît are loc o dată pentru totdeauna, și cu atît mai mare importanță prezintă regizorul care o prezidează. Mai mult încă: pentru că nu are decît o pînză pentru a se desfășura, opera impresionează mult mai energic vederea; apariția sa se înscrie mai net în sfera vizualului; valorile de expresie proprii lucrului văzut sînt aici mult mai intense: pe pînză nimic nu ne este familiar, totul ne interoghează și ne vorbește interogîndu-ne. Un vas pe o mobilă poate avea aici misterul și elocvența unui vas de Cézanne, mister și elocvență pe care nu le-ar putea

avea pe scenă. (De aceea cinematograful s-a fundat inspirându-se din pictură, nu numai pentru a găsi aici culoarea locală, dar mai cu seamă valorile propriu-zise picturale, așa cum s-a văzut, de exemplu, în *Kermesse héroïque*). Ca urmare, acțiunea pe care o prezintă opera trebuie să fie concepută în termenii imaginii și ai mișcării și să se desfășoare într-un ritm mult mai rapid decât în teatru. *Huis clos* este de neconceput pe ecran. În general, cea mai bună piesă de teatru transpusă fără precauții pe ecran, fără considerație pentru legile genului, are ca rezultat un film inexistent sau care nu deține decât valoarea unui documentar, ca mijloc de reproducere și nu ca operă de artă. În cinematograful, fie vorba chiar de cinematograful vorbit, textul nu este decât un pretext: adevăratul autor este regizorul¹. Actorul, la rîndul său, va beneficia de această situație: el va face mult mai mult decât spune textul, se dezvăluie pe sine însuși pentru a fi văzut integral; el nu are nevoie de îndepărtarea necesară care i-ar permite să-și construiască mai bine rolul, pentru că, finalmente, el nu are decât un rol: acela de a se dezvălui pe sine și încă — dacă se dă crezare noii hagiografii — în viața sa cotidiană. Pe ecran, caracterul halucinant al prezenței sale — cu atît mai imperioasă cu cît e mai fictivă — îl face mai admirabil: este îndepărtat ca un miraj și convingător ca un vrăjitor. (La care se adaugă rațiuni extrinseci operei: cultul actorului răspunde unei anumite nevoi de compensație, dorinței de a trăi prin procură o viață prestigioasă: hipertrofiei eului la artist îi corespunde o atrofie a eului la admirator. . .).

¹ Acest lucru pune o problemă: cînd se trece la adaptarea unui roman sau a unei drame pentru cinema, autorul textului nu este cu adevărat autorul după care autorul filmului se prezintă ca un executant, ca regizorul la teatru? Nu, în afară de cazul cînd filmul este, în fond, neizbuit; dar, dacă opera a fost cu adevărat adaptată, ea este o operă nouă, căreia regizorul îi poate revendica paternitatea. Și chiar dacă ei se pune în serviciul operei literare, cu mijloace noi el creează o operă nouă: între ei poate exista o înrudire, dar nu o subordonare.

Diferența de statut între actorul de teatru și actorul de cinema presupune găsirea unor grade în independența executantului, dacă nu în docilitatea pe care opera o cere. Într-un cuvânt: ar trebui să distingem între executantul care, în sens propriu, execută și cei care se asociază execuției producând o operă care trebuie să se integreze în operă și să se subordoneze ansamblului, dar care nu este mai puțin prin ea însăși o operă de artă susceptibilă să fie expusă singură: rezervăm această problemă colaborării artelor. În plus, între executanții propriu-ziși a căror artă — oricât respect i-am datora — este încă o tehnică, ar trebui să distingem după modul, mai mult sau mai puțin strâns, în care se asociază operei și prestigiului acesteia: la o extremitate antreprenorul sau zidarul care execută proiectele arhitectului, pe de alta — și puțin dincolo de actorul de cinema —, dansatorul care este adesea el însuși autor de balet și care, în orice caz, este cu atât mai indispensabil operei, cu cât ea nu are semne în care să se conserve și nu există decît în stadiu de proiect sau de tradiție pînă în momentul în care dansatorul îi conferă o plenitudine fără egal: corpul său triumfător este cea mai frumoasă materie a sensibilului. Dar ce se poate spune în legătură cu artele în care sensibilul nu pare deloc să ceară o execuție?

2. ARTELE ÎN CARE EXECUTANTUL ESTE AUTORUL

Într-adevăr, toate artele cer o execuție; pictorul execută portretul, sculptorul bustul. Creația este aici execuție, în timp ce pentru artele în care execuția este distinctă nu se întrebuintează acest cuvînt pentru a se desemna actul creator: nu se spune că dramaturgul execută o piesă sau compozitorul o sonată. Totuși, în artele în care execuția este încredințată specialiștilor, se întîmplă uneori ca autorul, pentru a-și crea sau controla creația, să-și asume și grija execuției: Eschil, Molière,

Shakespeare sînt pe scenă, Racine compune *Mithridate* recitînd cu atîta impetuozitate că un indiscret s-ar fi nelini tit; muzicianul compune la pian, sau preia funcția dirijorului a a cum arhitectul preia, c teodată, funcția antreprenorului. Nimic nu înlocuie te învă ămintele practicii, execu ia devenind pentru autor, în același timp,  i cea mai bună sursă de inspira ie  i c l mai bun mijloc de control. Dar atunci c nd execu ia coincide cu creația se mai poate vorbi încă de execu ie?

Această chestiune ne-ar putea antrena foarte departe în psihologia creației, problemă care nu intră însă în intenția noastră; nu o vom examina aici dec t pentru a înțelege modul în care opera este întotdeauna dată percepției confrunt nd cele două forme de execu ie. Există, efectiv, între ele o diferență  i o asemănare. C nd execu ia este diferită de creație  i apare ca încoronare a acesteia, ceva preexistă execu iei  i-i impune o lege: opera există deja, are o existență abstractă, fără corp sensibil, dar reală  i îndeajuns de imperioasă pentru a g ndi la o execu ie. Dar c nd pictorul î i execută tabloul, ce anume preexistă acestei execuții? Să observăm că problema se pune pentru toate artele, chiar pentru acelea în care execu ia operei este distinctă de creație: c nd anume începe opera să existe înainte de a se deschide sensibiliului? Regăsim aici ideea obiectului estetic imaginar, idee pe care am înlăturat-o din examenul nostru: dacă opera există înaintea execu iei creatoare, ea nu există ca atare dec t pentru artist  i în imagine. Înseamnă aceasta că artistul î i vede opera a a cum văd în fotografie imaginea unei persoane sau chiar imaginea din vis? Nu, pentru că execu ia ar lua atunci un cu totul alt aspect  i n-ar cunoaște renun  ri  i ezitări. Creatorul nu vede, ci simte: ce anume? O certitudine, sentimentul că nu este inferior sarcinii propuse  i c  se angajează pe o cale jalonată de operele sale precedente; resimte, de asemenea, dorința de a răspunde la un apel: ceva vrea să fie, ceva la care el a me-

ditat îndelung, a gândit în termenii meseriei sale — să notăm — intraductibili pentru profan, mai mult prin raportarea lor la ceva personal decît pentru caracterul lor tehnic, întrucît artistul se frămîntă gîndind la culori, armonii sau personaje. Această meditație este aceea pe care se străduie s-o fixeze și s-o dezvăluie, este acel ceva ce vrea să fie. Opera pe care o poartă, în acest plan, este deja o exigență. Dar ea nu este decît o exigență în întregime interioară creatorului; ea nu este nimic din ceea ce el ar putea să vadă sau să imite. Pregătindu-se pentru execuție, artistul se transpune în starea de grație, iar exigența care îl solicită este expresia unei anume logici interioare; logica unei anume dezvoltări tehnice, a unei anume direcții de cercetare sub raport estetic, logica maturității sale spirituale — toate acestea se confundă în artist și artistul este acela care se confundă cu ele: mai profund decît orice om, artistul se realizează realizînd și realizează în măsura în care se realizează.

Dar să ne oprim un moment aici: această logică este cu adevărat logica unei dezvoltări personale? Se va obiecta, într-adevăr, că artistul, ca om, este adesea inegal, uneori evident inferior operei sale, și poate pînă acolo încît, cunoscîndu-l, să fim uimiți că a putut s-o realizeze. Poate că autorul căruia îi descriem actul să fie în realitate autorul fenomenologic care apare în operă pentru public. Dar nu se poate spune că autorul real poartă în el, cîteodată fără să știe, pe acel autor egal operei în așa fel că nu numai exigența operei, ci și creația sa, se face în el și în pofida lui? Ceea ce se spune uneori în legătură cu caracterul inconștient al creației și-ar găsi aici un sens. Hotărît, inconștientul nu este creator. Artistul știe ceea ce creează. El mobilizează pentru creația sa rezultatele unei munci conștiente și voluntare prin care și-a cucerit o anume meserie, un anume gust, o anume conștiință a problemelor estetice, pe scurt, instrumentele creației. Dar după aceasta, printr-un șiretlic al rațiunii estetice, totul se pe-

trece ca și cum arta ar fi aceea care s-ar produce și s-ar reflecta în el. De aceea, autorul real nu seamănă în mod necesar cu opera sa: el este, deci, un corp oarecare și căruia îi este suficient să fie un bun instrument pentru demonul care îl stăpânește, singurul capabil de maturația spirituală care permite invenția. Operele sale îl urmează, evident, pe autor, dar ele desemnează ceea ce, în el, nu este al lui; și înainte de a fi create, exigența pe care ele o întruchipează nu este o exigență care își are obârșia în el. Artistul așteaptă un apel, dar fără să știe de unde poate veni: *interior intimo meo*¹.

Dar această stare de lucruri atestă încă și mai bine faptul că în acest stadiu opera nu este decât exigență și are nevoie de artist ca instrument. Și dacă originea sa e insondabilă, conținutul este, de asemenea, indeterminat și nu se susține în imagini lizibile. Totul rămîne de făcut — execuția este cu adevărat creație. De aceea, execuția are aici alura pe care un Alain a descris-o atît de bine, nefiind cîtuși de puțin comparabilă cu execuția specialistului. Exigența nu se împlinește, dorința care îi corespunde nu poate fi satisfăcută decât prin trecerea de la ireal la real: nu de la o existență abstractă la una concretă, ci de la inexistență la existență, și anume printr-o creație care, dintr-o singură lovitură, conferă operei această existență concretă. De aceea, în actul său, creația nu se poate sprijini decât pe ea însăși sau, mai degrabă, pe propriul său produs, pe operă pe măsură ce se încheagă și intră în existență. Meditației prin intermediul căreia artistul își adună forțele și imploră un anumit apel (meditația poate fi absentă la artistul inconștient, adică în care

¹ Se vede cum, căutînd să desprindă modul în care arta, pentru a se produce, utilizează artistul, reflecția asupra creației estetice ar putea întîlni o temă heideggeriană, tema oricărei ontologii: cum se relevă ființa prin om, *Sein* prin *Dasein*? Și, totuși, ce este omul? Vom regăsi această problemă reflectînd asupra experienței estetice și întrebîndu-ne ce anume se relevă prin artă: căci dacă arta inspiră și produce pe spectator ca și pe artist, nu este pentru că ea se află în serviciul ființei și apare ca o manifestare a sa?

exigența se produce fără ca el s-o înțeleagă) îi succede un efort care nu evită să fie denumit artizanal decât prin această meditație.

Dar, să dăm acestei idei o altă formulare: există, cert, pentru artist realitatea proiectului, dacă înțelegem prin acesta fie planul, fie schița; există o gândire care prezidează procesul creației și care îl precede. Dar această gândire a operei *de făcut* este echivalentă cu gândirea operei *făcute*? Dacă particula *de* indică o sarcină, dacă această gândire este un program de muncă, proiectul nu poate încă să ne dea cheia operei: el dezvăluie numai modul în care artistul a conceput actul creator. Totodată, acest program trebuie să-și țină promisiunea. El se ordonează în perspectiva unei anumite *idei*, idee care este tocmai opera cerîndu-și realizarea. Dar ce anume semnifică această idee și care ar fi statutul ei? Ceea ce ea implică — și probabil că Valéry n-a prea luat în seamă acest lucru — este că, pentru artist, există chiar un în sine al operei, o ființă pe care trebuie s-o promoveze, un adevăr pe care trebuie să-l servească și să-l manifeste; el are, fără îndoială — mai cu seamă atunci cînd e inspirat — sentimentul că e constrîns să se pună în serviciul operei printr-un efort al cărui sfîrșit nu-l poate prevedea: nu este el acela care vrea opera, ci opera este aceea care se vrea în el, ea este aceea care l-a ales — probabil în pofida lui — pentru a se încarna, astfel că proiectul nu este decât voința operei în el¹. În acest sens, pentru artistul însuși

¹ Să ne înțelegem bine: nu este vorba aici de a introduce un mit al operei de realizat. Ceea ce-l incită pe artist, este propriul său geniu: o anume nevoie de a se exprima, de a da consistență unei viziuni despre lume care-i este proprie, așa cum vom vedea în cele ce urmează. S-ar putea, dealtmînteri, pune întrebarea pentru ce el preferă să se exprime așa și nu altfel, de exemplu prin discurs, prin acțiune sau prin tăcere. În orice caz, apelul operei este, în același timp, un apel de sine către sine și care se traduce printr-o exigență de creație; și ceea ce artistul are de creat, este o operă care să fie cu adevărat a sa. Dar el nu știe, probabil, că această operă trebuie să fie a sa, și, mai ales, cum va fi ea: nu poate ști decât făcînd-o.

există o ființă a operei, ființă anterioară actului său. Dar trebuie adăugat de îndată că ființa operei — care ne este inaccesibilă — este inaccesibilă, deasemenea, și pentru artist, astfel că el nu ne poate amenaja calea de acces spre ea. Înainte de a fi făcută, opera nu i se face cunoscută decât ca exigență și nu ca idee pe care el ar putea-o gândi. El nu-și gândește decât proiectele, iar proiectele sale — dacă sînt serioase — sînt numai schițe: nu ideea este cea care se maturizează în el, ci încercările care se multiplică și opera care pulsează. Cînd artistul lucrează — pregătind planurile, elaborînd schițele, reluînd forma, — el nu e în măsură să confrunte ceea ce face cu ideea pe care și-ar fi făcut-o mai înainte despre operă; el judecă, pur și simplu, ceea ce face; la o oarecare decepție pe care o încearcă, și mai ales, la apelul pe care îl așteaptă — el gîndește: acest lucru nu este încă *acesta* — și se reazăază la lucru; dar ce este *acesta* el nu știe și nu va ști decât în momentul cînd opera, în sfîrșit încheiată, îl va considera ca achitat de misiunea sa. Este, dealtminteri, probabil că el va avea întotdeauna impresia că nu este în întregime absolvit, că nu l-a oprit decât lenea sau neputința, fără să-și fi împlinit mandatul; operele pe care le-a elaborat nu-i par, în acest caz, decât etape spre opera care rămîne de făcut și pe care n-a făcut-o pentru că n-a cunoscut-o. Și singura șansă care i-ar permite s-o cunoască este de a o descoperi făcînd-o: singura sa resursă este *făcîndul*, urmînd ca *văzutul* să-i fie recompensa¹. De aceea, artistul nu este artist decât prin

¹ Se vede cum această analiză s-ar putea revendica de la teoria bergsoniană a schemei dinamice. Dar o psihologie a creației ar avea încă de justificat această idee a inspirației ca apel indeterminat arătînd ce e specific în invenția estetică. Elementul comun oricărei invenții, este caracterul ei de accident; ea este un eveniment istoric și, ca atare, imprevizibil la rigoare. Tarde a văzut bine acest lucru. Dar invențiile propriu-zis tehnice, care privesc obiectele uzuale, compensează acest aspect contingent printr-o oarecare logică imanentă apariției și difuziunii lor, mai întîi prin aceea că răspund unei anumite nevoi suscitată de mediu (deși această nevoie nu este determinantă și nu apare uneori decât ca o

actul său. El nu gîndește la ideea operei, el gîndește la ceea ce face și la ceea ce percepe pe măsură ce face; el are înțordeauna de-a face cu *perceptul* iar în sinele operei nu-i apare decît identificîndu-se cu acest percept; el nu cunoaște ceea ce a voit să facă, decît atunci cînd, după ce l-a făcut, îl judecă și îl percepe ca definitiv încheiat, cînd el apare, în sfîrșit, în condiția de spectator. Este deci cu totul iluzoriu să căutăm adevărul operei în modul în care artistul îl gîndește. Și totuși, cîteodată, cînd ne este dat să examinăm seria schițelor — pentru gravurile lui Rembrandt, de pildă — ciornele unui compozitor, ștersăturile unui poet, sîntem tentați, văzînd cum este făcută opera, să spunem: iată ce a vrut artistul să facă. Dar este cu totul limpede că numai retrospectiv putem concepe o idee despre operă, idee despre care presupunem că a fost prezentă în actul creator și care l-ar fi inspirat; pentru artist însă inspirația nu este decît un apel indeterminat, apel care nu se precizează decît prin încercări și prin conștiința insuficienței acestora.

Efortul care — printr-o serie de întîmplări fericite sau nefericite, prin retușuri și reluări — se îndreaptă de la schiță spre operă nu poate fi

consecință a invenției), apoi prin aceea că ele presupun o anume stare a mijloacelor tehnice care le permite să se matureze mai înainte de a fi traduse în viață. Într-un anume sens, fiecare nouă invenție este prefigurată în cea precedentă, cu atît mai mult cu cît, dacă privim lucrurile mai îndeaproape, universul tehnic se transformă cel mai adesea printr-o acumulare de detalii solidare între ele și fără ca personalitatea inventatorului să fie un element decisiv al acestui progres. Nu se poate spune același lucru despre invenția artistică: simbolismul nu este prefigurat în mișcarea parnassiană, sau fovismul în impresionism, ca avionul cu reacție în avionul cu motor. Dacă există o logică a devenirii estetice, aceasta prea tîrziu poate fi sesizată: ceea ce artistului încearcă atunci cînd se măsoară cu tradiția — și aceasta, cel mai adesea, mai tîrziu și pentru a se justifica — nu e dorința de a o prelungi și completa, ci de a face altceva. Ce anume? El nu știe în mod precis decît atunci cînd a creat opera; pînă atunci el știe numai că ceva nou se vrea în el și că, pentru că este ceva nou, el trebuie să-l facă mai înții.

comparat cu efortul actorului sau instrumentistului. Dar și ei ezită, tatonează, progresează printr-un lung șir de repetiții. Și ei lucrează, de asemenea, dar cu deosebirea importantă că lucrează pentru a realiza un model și nu pentru a face din nimic ceva. Dimpotrivă, dacă execuția diferă, efectele sînt comparabile. Ceea ce zidarul, cu mistria sa, face pentru monument urmînd directivele arhitectului, pictorul o face cu penelul pentru tablou. Creînd opera, el o poartă dintr-o dată la o existență totală și definitivă; ea nu mai așteaptă decît o privire pentru a fi obiect estetic. Pentru operă nu există un sistem de semne care i-ar permite să aștepte o execuție. Sensibilul este produs o dată pentru totdeauna, fixat, cum spune pictorul, pe pînză sau pietrificat în piatră. În toate cazurile sensibilul este materia însăși a operei: culori, sunete, cuvinte, mișcări. Dar, în creație, sensibilul nu este captat și elaborat prin mijlocirea semnelor: el trebuie să fie imediat și direct tratat. Iar grija tratării nu poate fi încredințată altei persoane decît creatorului însuși, și anume din două motive: întîiul, că sensibilul nu poate fi imaginat cu destulă precizie pentru a da directive mai înainte de a fi fost executat și, al doilea, pentru că aceste directive nu vor fi niciodată destul de precise pentru ca execuția să nu fie creație¹.

Caracterele execuției marchează opera: ceea ce este cerut executantului care realizează opera, este cerut autorului care o execută creînd-o. Aici încă sensibilul trece prin om și nu apare ca sensibil decît dacă omul îl produce cu plăcere: dincolo de susținute eforturi, pictorul trebuie să fie un

¹ Se poate răspunde, astfel, obiecției suscitată de munca în echipă sau în atelier. Cînd Rubens cere unuia dintre elevii săi să execute un colț de tablou, nu trebuie omis să se spună: 1) că tabloul este deja în linii mari executat de maestru: totul este la locul său, compoziția, mai ales, este asigurată, schemele ritmice stabilite; și 2) că elevul este în așa fel format de maestru că el poate să-i adopte fără dificultate maniera și că, în fond, el este deja un maestru; în acest fel lucra Leonardo da Vinci cu Verrocchio.

virtuoz, asemeni pianistului sau dansatorului. Corpul este întotdeauna parte constitutivă — așa cum Valéry a arătat în ceea ce privește arhitectura — dar nu numai împrumutînd abilitatea și siguranța puterilor sale, ci comunicînd operei — printr-un fel de complicitate — profunzimea care este în el: acel *interior* de unde emană apelul operei își găsește aici analogul în inspirația corporală; așa cum ideea se ridică dintr-o profunzime spirituală, mijloacele de execuție survin dintr-o profunzime vitală. Ușurința trăsăturii de penel sau îndemînarea loviturii de ciocan comunică sensibilului o grație fără de care nu poate fi obiect estetic: așa cum dansul nu mai este dans cînd dansatorul este greoi sau obosit, muzica nu mai e muzică dacă trenează, desenul dacă ezită și nu e sigur de el. Cercetarea poate fi laborioasă, dar execuția trebuie să dispună de un organ docil și prompt, artistul trebuie să-și stăpînească meseria; oricare ar fi greutățile și retușurile, gestul trebuie să fie sigur și dezinvolt.

Și pentru că există, cel puțin în privința efectelor, ceva comparabil între cele două execuții — aceea a specialistului și aceea a creatorului — sîntem autorizați să considerăm primul caz după al doilea. Este vorba întotdeauna — pentru obiectul estetic — de a se manifesta, deci, pentru opera de artă de a trece la o existență concretă în care apariția este totuna cu ființa sa. Numai că trecerea este mai abruptă în al doilea caz: existența în idee nu este încă o existență, și execuția este o creație *ex nihilo*. În primul caz, dimpotrivă, trecerea se operează în interiorul existenței care, ca atare, este greu de definit. Nu este vorba însă de o trecere de la posibil la real, deoarece opera, redusă la un corp de semne, este deja împlinită; și dacă *posibilul* semnifică numai starea precară și de nedefinit a ceea ce nu este încă și așteaptă să fie, trebuie spus că dintre toți termenii care au candidat la ființă autorul a ales deja și i-a lăsat pe ceilalți în neant printr-un act care, dealtfel,

poate chiar nici n-a ținut cont de ei și astfel încît, după el, în orice caz, posibilul nu mai poate fi evocat decît cu riscul de a cădea sub incidența criticii bergsoniene și să aparțină unei iluzii retrospective. Nu același lucru se întîmplă în trecerea de la ireal la real întrucît, înaintea execuției opera este deja reală și, oricum, nu poate fi considerată ca ireală dacă se identifică irealul cu imaginarul. Și nici de la absență, pentru că această operă pe care o am sub ochi și al cărei text îl citesc nu poate fi considerată ca absentă: ceva din ea îmi este prezent, termenii *absență* și *prezență* calificînd mai degrabă situația mea față de operă decît natura operei. Am preferat, astfel, să spunem: *de la exigență la împlinirea sa*, căci proiectul, prin el însuși, nu are corp și ființă decît prin ceea ce îi dă formă, în timp ce opera scrisă este deja formată și nu-și așteaptă decît metamorfoza pe care i-o impune executantului. Același text îl așteaptă pe cititor ca și pe actor, jocul nefiind altceva decît o lectură rafinată, care scutește spectatorul să mai recurgă la text. Ceea ce execuția aduce este manifestarea operei sub specia sensibilului, a vizualului și a auditivului. Trecerea este o trecere de la abstract la concret¹, dacă vom fi de acord să numim abstractă existența semnelor pentru care lectura este un mijloc și nu un scop — și care solicită, mai ales, inteligența — și concretă existența în care aceste semne își găsesc o expresie sensibilă, în care nota de pe portativ devine sunet, în care cuvîntul scris devine cuvînt rostit, același cuvînt dar care își schimbă funcția schimbîndu-și aspectul, astfel că însăși semnificația sa se schimbă dacă nu în conținut, cel puțin în ceea ce privește elocvența. În trecerea de la abstract la concret trebuie să admitem, deci, anumite grade de existență: ceea ce se modifică

¹ Într-o lucrare asupra căreia vom reveni, Roman Ingarden numește „Konkretisation” (concretizare) ceea ce noi am numit execuție; el pune în seama acestei concretizări concursul pe care cititorul sau publicul îl aduc operei literare: vom dezvolta acest punct în capitolul imediat următor.

nu este conținutul operei așa cum reflecția îl poate înțelege, ci plenitudinea ființei sale; schimbarea nu rezidă în trecerea de la ireal la real — trecere care a fost impusă prin actul creator odată pentru totdeauna — ci, în interiorul însuși al realului, de la o existență abstractă la o existență sensibilă, de la ființă la apariția sa. Apariția este însă atât de necesară obiectului estetic, încât el poate suscita încă două forme de activitate, despre care se poate spune că reprezintă cazuri limită ale execuției și din care una, cel puțin, merită să fie examinată aici.

3. REPRODUCERILE

Pentru a-și multiplica apariția sau, mai degrabă, ocaziile de a se înfățișa cuiva, opera tinde să devină multiplă. Fiecare artă se străduie să găsească mijloacele multiplicării unicului, principalul mijloc fiind reproducerea. Dar mijloacele de multiplicare a apariției operei nu pot fi identificate cu execuția care mijlocește și produce apariția: reproducerea are doar misiunea de a repeta, prin mijloace mecanice și fără s-o refacă, adică fără a o copia, o operă deja executată și oferită publicului¹. De aceea se pare că reproducerea nu pune problema ontologică pe care o pune execuția: în timp ce prin execuție opera accede la o nouă existență, reproducerea nu-i alterează ființa. Ea creează un obiect nou, cel puțin material și numeric diferit, chiar dacă acesta se vrea egal operei. Iar în discuție intră numai asemănarea acestui nou obiect cu opera și nu statutul ontic, pentru că statutul noului obiect este identic cu acel al operei executate: nu se poate spune că reproducerea asigură obiectului său o existență

¹ Trebuie, deci, să distingem reproducerea de copie, aceasta din urmă reclamând un travaliu artistic, ea însăși distinctă de pastişă, copie care nu se recunoaște și care imită un stil și nu o operă determinată; există aici un mănunchi de probleme pe care nu le putem aborda întrucât privesc, mai ales, aspectul lucrativ.

abstractă analoagă cu aceea a operei înainte de a fi executată, pentru că ea va fi numai un semn, numai o scriitură în care se va fixa opera care nu poate fi scrisă. Și dacă ea pune o problemă ontologică, o pune pentru opera pe care o reproduce și nu pentru reproducerea însăși: imitând opera de artă, ea vrea să fie această operă prin procură sau în imagine. Există deci — mai mult decît o indicație asupra operei — o prezență a operei prin ea și care nu este imaginară sau iluzorie: între existența abstractă și existența concretă a operei trebuie să facem loc existenței prin procură. Și trebuie ca reproducerea să tindă să fie opera însăși, pentru că ea nu este pentru mine un analogon prin intermediul căruia vizez opera, un mijloc de a-mi forma o imagine asupra operei; ea, reproducerea, nu-mi poate da opera decît dîndu-se drept operă, invitîndu-mă să percep și nu să-mi imaginez pentru că opera nu este operă decît percepută și nu poate fi vorba de a dobîndi doar o imagine sau o idee: dacă îl privesc pe Jean în fotografie, nu privesc, evident, originalul, și cu atît mai rău pentru mine dacă reproducerea trădează originalul. Nu voi avea, în acest caz, nici o posibilitate de recurs (dacă nu evocînd originalul pe care l-am văzut; dar atunci compar, judec, apreciez și în acest caz nu mai există percepție estetică propriu-zisă); și opera, de asemenea, rămîne fără recurs, pentru că ea nu există atunci, *hic et nunc* și pentru mine, decît la modul imperfect.

Problema practică pe care o pune reproducerea este, deci, analoagă cu aceea pe care execuția o pune executantului: exactitudinea este analoagă cu fidelitatea; mai exact: dacă nu este vorba de a da operei corpul sensibil pe care ea îl are deja, cum va putea fi conservat acest corp? Cum va fi transmis, în același timp, ceea ce opera are unic și sensibil? Cum obținem asemănătorul?

Înainte de a considera mai îndeaproape această problemă, trebuie să distingem reproducerile în raport cu alte mijloace prin intermediul cărora

opera tinde să se comunice. Pentru operele care cer o execuție separată, nu apar dificultăți. În stadiul său abstract, opera poate fi indefinit multiplicată; ea accede la această existență prin scriitura care semnifică sensibilul fără a fi ea însăși sensibilă (sau numai practic și nu estetic, adică fără ca, în principiu, lizibilitatea sa să fie un scop)¹, și care autorizează reproducerea indefinită a semnelor. În acest plan al existenței estetice, reproducerea sensibilului nu constituie o problemă pentru că sensibilul nu este încă expus. Difuziunea textului nu este cu adevărat nici reproducere și nici execuție, pentru că ceea ce reproduce nu este opera ca obiect estetic, ci opera ca semn. Dimpotrivă, pentru aceleași opere, în existența lor concretă execuția poate fi reprodusă, adică repetată, — așa cum se multiplică reprezentațiile la teatru, de pildă — și acest lucru devine posibil pentru că avem a face cu o operațiune distinctă de creație. Dar atunci — să observăm — regăsim problema pe care ne-a pus-o istoricitatea interpretărilor: care dintre ele este adevărată? Toate pot fi adevărate. Aici se relevă, pe de o parte, caracterul inepuizabil al obiectului estetic — dar cu condiția să fim docili și deferenți — și aici se verifică, pe de altă parte, obiectivitatea acestui obiect. Dealtfel, epoca noastră a inventat mijloacele de a fixa o execuție unică și în același timp de a o difuza: prin film sau fonograf, filmul nefiind aici instru-

¹ Trebuie să introducem aici o nuanță: observația nu este valabilă decât atunci când scriitura se pune total în serviciul cuvântului și renunță să fie desen. Un manuscris împodobit constituie un obiect estetic complex în care textul este solidar cu reprezentarea sa tocmai pentru că scriitura valorează aici pentru ea însăși; concurența pe care, în acest caz, scriitura o face textului este de așa natură încât atenția se abate adesea complet de la obiectul literar pentru a nu considera decât obiectul pictural. În general, trebuie ținut seama de importanța conferită reprezentării materiale a unui text, calității hârtiei și caracterelor; ne place să-i citim pe poeții noștri favoriți în ediții frumoase. Aceasta vrea să însemne că, de la o ediție la alta, obiectul literar s-ar fi transformat? Nu. Plăcerea pe care o încercăm în fața unei frumoase ediții este, de fapt, de același ordin cu plăcerea de a asculta muzică într-un confortabil foajoliu mai degrabă decât stând pe o strapontină.

mentul unei arte proprii, ci un mijloc de reproducere, așa cum este tiparul pentru textul scris.

Totuși, difuziunea radiofonică nu este o simplă reproducere: ea transmite, nu reîncepe; ea nu creează un obiect nou; dar, cu toate acestea, oare obiectul estetic integral este acela care se constituie ca termen al operației? În legătură cu înregistrarea cinematografică a unei opere de artă — balet sau operă — se poate spune că e diferită de operă și că, deci, avem a face cu o reproducere; dar nu același lucru se poate spune în legătură cu difuziunea radiofonică pentru că este transmis sunetul însuși, și încă același sunet, dacă înregistrarea este bună. Și totuși... Experiența teatrului radiodifuzat lămurește aici pe aceea a muzicii: absența actorilor constituie o pierdere și de asemenea — așa cum vom vedea mai târziu — absența publicului. Opera este prezentă, mai prezentă desigur decît atunci cînd citești textul sau partitura, dar mai puțin prezentă decît dacă asista la execuție; există, deci, diferite grade de prezență în interiorul aceleiași existențe concrete sau în planul prezenței sensibile a opereii.

Pentru artele în care execuția, inseparabilă de creație, este săvîrșită o dată pentru totdeauna, problema este, mai înainte de toate, practică: cum se obține asemănătorul? Un răspuns definitiv nu poate fi dat. Trebuie să considerăm, în prealabil, fiecare caz particular. Reproducerea nu este opera — aceasta este neîndoielnic — dar ea se apropie de operă asimptotic în funcție de materialul opereii de reprodus, de progresul tehnicii și în funcție de ideea pe care tehnicianul și-o face în legătură cu ceea ce vrea să reproducă. Virtutea majoră a reproducerii este asemănarea; ea trebuie să ne furnizeze o idee despre operă; și anume cît mai exactă posibil. O idee și nu o imagine, dacă luăm noțiunea „imagine” în accepția lui Sartre, și anume ca puterea magică de a evoca prezența unui lucru absent. Ceea ce cu cer reproducerii este — mai mult pentru instruirea decît pentru plăcerea mea — adevărul

operei; ea este un instrument de informație și de muncă. Paradoxul e că adevărul operei — ca obiect estetic — este dat în prezență pentru că el este imanent sensibilului: nu pot avea o idee adevărată despre un tablou așa cum pot avea o idee adevărată despre un motor printr-o figură schematică. Un echivalent al acestei figuri este crochiul care dezvăluie compoziția unui tablou, analiza tematică a unei opere muzicale sau rezumatul unei piese de teatru; prin intermediul acestor scheme mă inițiez în cunoașterea operei ca obiect fabricat, în cunoașterea structurii ei — și vom vedea cât de important este acest lucru — dar, apelînd la aceste scheme, nu voi cunoaște opera ca obiect estetic, obiect pentru care sensibilul este de neînlocuit. Or, reproducerea, fără să pretindă că face concurență originalului — pretinde să ne aducă altceva decît mijlocul unei cunoașteri obiective și abstracte. Ea se străduie să ne dezvăluie adevărul prin mijlocirea unei prezențe salvînd ceva din substanța sensibilă a operei. Între reproduceri se instituie o ierarhie după cum pot găsi, mai mult sau mai puțin fericit, un echivalent sensibil al originalului.

Trebuie să acordăm aici un loc aparte artelor al căror material purtător al sensibilului este de așa natură încît, după ce a fost prima oară tratat de artist, poate fi tratat mecanic în scopul unei reproduceri care poate fi o copie perfectă. Astfel sînt artele gravurii în care desenul este făcut pentru a fi reprodus. De asemenea, artele ceramicii sau ale porțelanului: cu greu s-ar putea spune că ceștile unui serviciu de Sèvres ar fi reproduse după o ceașcă originală. Același lucru se poate spune și în legătură cu artele lemnului, în care reproducerea nu se face mecanic, dar în care partea de muncă artizanală, deci imitabilă, este de așa natură încît îngăduie o imitație perfectă: dacă, de pildă, copia unei mobile de stil este excelentă, această copie este un obiect estetic care merită, ca și originalul, aceeași considerație, și numai din motive non-estetice un colecționar de artă îi va re-

fuza aceeași valoare comercială. Analog este cazul marmorei care devine bronz: prin mulaj se creează un obiect estetic. Dar mulajul nu obține acest statut decât dacă diferă, oricât de puțin, de model. Aceasta pentru că tehnica mulajului, tehnică ce asigură asemănarea, lasă totuși o marjă de inițiativă cizelorului a cărui operație adaugă bronzului caracterul unei opere unice; să adăugăm că materia prin care acest mulaj se distinge de gipsul simplu sau de machetă conferă, prin calitățile sale de rezistență și ductilitate la șlefuire, consistența unei opere de artă. În acest caz se poate spune că reproducerea este, la limită, opera însăși.

Această observație este mai puțin justificată în cazul când o operă orchestrală este redusă la registrul pianului, chiar dacă se presupune concursul, dacă nu al unui artist, al unui om de gust capabil să discearnă sacrificînd-o pentru a o transcrie, și nu inventînd așa cum procedează compozitorul care rescrie, pentru orchestră, o bucată pentru pian. Dar ceva din substanța sensibilă a operei este salvat totuși: armonia, în lipsa timbrelor. La fel, reproducerea în culori a operelor picturale este, evident, superioară — cel puțin cînd e bună — reproducerii în negru care, în afara desenului, care este mai mult structural decât sensibil, nu salvează decât valorile. Reproducerea în negru este, în raport cu reproducerea în culori, ceea ce este pentru sculptură fotografia în raport cu gipsul (bronzul fiind incomparabil) sau pentru arhitectură fotografia în raport cu macheta¹: este vorba de a vedea și nu de a concepe. Dar sensibilul pe care-l propune reprodu-

¹ Trebuie spus mai degrabă altfel: reproducerea în ghips a mărimii naturale, ca pentru monumentele reproduse, de pildă, ale Palatului Chaillot sau ale templului din Angkor la Expoziția colonială din 1931. Căci macheta, diminuînd dimensiunile obiectului arhitectural, alterează considerabil sensibilul: a fi mare sau mic, pentru obiectul perceput este o calitate sensibilă și într-un anume sens absolută, așa cum teoria formei a demonstrat opunîndu-se intelectualismului care transpune cu totul neindicat în percepție relativismul judecății logice.

cerea ne apare de două ori sărăcit, și anume în calitatea sa și în spațiu, astfel că nu putem angaja în jurul lui acel soi de dans ritual prin care, multiplicând perspectivele, încercăm materialmente caracterul ineputabil al obiectului care este, în obiectul estetic, simbolul unei profunzimi întotdeauna cel puțin presimțite. Arta reproducerii este de a fixa, printre aceste nenumărate scopuri, ceea ce este mai semnificativ și mai evocator, învățându-ne să vedem pe măsură ce ni se dă de văzut; ingeniozitatea desfășurată pentru a utiliza, „în mod artistic” mijloacele mecanice de care dispune, compensează neputința acestor mijloace; în lipsa plenitudinii sensibilului, ea ne aduce caracterul surprinzător și încheiat, totodată: în lipsa timbrului — melodia. De aceea, fotograficul se poate considera artist cu aceeași îndreptățire ca și actorul: el nu creează un obiect estetic nou¹, dar, punându-se în serviciul obiectului pe care îl reproduce, trebuie să fie la înălțimea lui.

Astfel, reproducerea conlucrează mai mult la cunoașterea obiectului estetic, cunoaștere care, prin sine însăși, nu este cîtuși de puțin neglijabilă. Ea inițiază, dar inițiază arătînd și nu analizînd. Dar aici ea își dezvăluie, mai mult sau mai puțin repede și în funcție de mijloace, limita: prezența pe care ea o evocă nu este prezența operei, și de aceea ea are mai puțin preț și mai puțină valoare decît originalul². În stadiul actual al tehnicilor

¹ Cu excepția fotografiei de artă propriu-zisă care își creează un obiect propriu. Dar nu se poate spune că ceva nou este creat prin perspectivă sau decupaj, ca în fotografia de detaliu? Nu, întrucît detaliile pot fi frumoase prin ele însele și este interesant să le remarcăm, dar ele nu constituie încă o operă de artă pentru că nu au fost compuse pentru ele însele, ci pentru ansamblul din care au fost extrase; detaliul nu constituie o formă care ar avea fondul său propriu, ca un portret, de exemplu, cel puțin cînd nu este deja o operă independentă, ca o sculptură într-un edificiu, o himeră în piatră sau un vitraiu.

² Observația nu are sens în raport cu operele care apar în semne indefinit repetate: o ediție originală nu este cîtuși de puțin un original; cercetarea sa rămîne o manie comparabilă cu oricare alta, fără nici o semnificație estetică.

— pentru majoritatea artelor majore și, în particular, pentru pictură și arhitectură, chiar și pentru dans, pentru teatru și muzică atunci cînd execuțiile sînt înregistrate — destinul reproducerii evocă destinul reproducerii mnemonice: amintirea ne dă mai mult decît o cunoaștere a trecutului, dar niciodată și în întregime actualitatea sa vie; ea oscilează între reconstituire și actualizare. Prezența picturii prin mijlocirea fotografiei, ca și prezența muzicii sau dramei prin intermediul radio-ului este o prezență palidă: prezență reală, dar diminuată, în primul caz, prezență mai plină, dar prin procură, în al doilea — prezență întotdeauna imperfectă în fața căreia trebuie să depun un efort pentru a fi în totalitate prezent, adică altfel decît prin înțelegere sau numai prin gust.

Apariția operei de artă semnalează existența unor transformări care țin de mijloacele întrebuintate pentru a o face să apară, fie executînd-o, fie reproducînd-o. Și în măsura în care ea este deja creată sau în măsura în care preexistă ca o exigență pentru cel care îi produce sau îi multiplică aparența, ființa sa nu este afectată. Esențialul pentru operă este să apară și să fie pentru noi. Dar atît timp cît ea nu apare decît prin mijlocirea unor semne artificiale sau datorită unor execuții stîngace sau reproduceri imperfecte, ea nu se bucură decît de o existență diminuată. Altfel spus, percepția este de neînlocuit: nu ne vom face o idee adevărată despre opera de artă, (nutem avea, bineînțeles, idei adevărate *asupra* ei), nu vom avea decît o percepție mai mult sau mai puțin adevărată. Opera de artă nu se dezvăluie decît cu prezența sa sensibilă, prezență care îmi permite s-o înțeleg ca obiect estetic. De aceea ea este atît de vulnerabilă și poate fi trădată de oricine i-ar trăda apariția. Ființa sa nu este afectată de vicisitudinile existenței sale; important pentru operă este să se dezvăluie pe deplin pentru a fi cunoscută și pentru a deveni obiect estetic. De aceea, în afara apariției sale — de exemplu pentru cei care își propun s-o execute sau s-o reproducă — ființa sa rămîne doar o

exigență care poate suscita infinite interpretări. Pentru cei cărora ea le apare însă, ființa operei este aceea a unei prezențe sensibile, inepuizabile: o ființă a cărei realitate nu poate fi pusă în discuție, dar al cărei adevăr, — întrucît este legat de apariție — rămîne insesizabil. Avem de-a face cu o ființă legată în mod necesar de exigența apariției, întrucît ea nu-și poate găsi în altă parte adevărul său. În timp ce unui obiect oarecare, de pildă, îi este indiferent dacă este prezent într-un fel sau altul, pentru că există, în principiu, o idee adevărată în legătură cu el, și pentru că, mai ales, percepția nu este totul pentru el.

Dar dacă opera de artă vrea să apară, ea apare pentru mine; dacă ea vrea să fie totalmente prezentă, va fi numai cu condiția să-i fiu prezent. Execuția are loc în fața unui spectator. Și se poate afirma, la rigoare, că spectatorul este încă unul din executanți și chiar, cînd este cititor, singurul executant; căci cititorul este acela care percepe, dar care, rostind sunetele, își dă sie însuși de perceput. Se va înțelege atunci că spectatorul trebuie să fie solicitat prin îndatoririle executantului: să fie docil și fidel operei — și că orice percepție estetică să fie o sarcină. Acest lucru ar putea fi examinat aici, dar va fi mai oportună examinarea lui în capitolul următor — capitol care privește opera și spectatorul — dar în care nu vom aborda încă percepția estetică propriu-zisă, ci vom trata contribuția pe care spectatorul o aduce operei, plasîndu-ne tot timpul în perspectiva *perceputului* și nu în perspectiva *perceperii*.

III. OPERA DE ARTĂ ȘI PUBLICUL

Dacă, așa cum am văzut, opera tinde să-și multiplice prezența, aceasta se întâmplă tocmai în scopul de a se oferi spectatorului. Obiectul estetic are nevoie de un public. Știm bine acest lucru, dar este foarte probabil că artistul — dacă ține la opera sa — îl resimte mult mai stringent: o pictură neexpusă, un manuscris needitat, o piesă nejuată sînt obiecte care nu au încă drept de cetate în lumea culturală. Fără îndoială că artistul poate spune că acestea sînt operele sale și că ele există din moment ce le-a făcut, dar ar vrea, de asemenea, ca ele să existe pentru alții, iar existența lor să fie ratificată printr-o judecată publică. Dacă această judecată întîrzie să se pronunțe, el nu poate scăpa neliniștii pricinuite de îndoială; el nu poate decît să-i cheme pe „ai săi”, asemeni lui Nietzsche solitarul sau asemeni lui Stendhal, la instanța superioară a posterității, ceea ce, pînă la urmă, înseamnă a trimite tot la un public¹. Dar, de vreme ce opera așteaptă un public, nu constituie

¹ Acest fapt nu implică în mod necesar ideea că artistul creează pentru public, așa cum afirmă Sartre referindu-se la scriitori. Lăsăm însă deoparte această problemă întrucît ea intră în sfera psihologiei creației. Dar chiar dacă artistul creează pentru el — adică devenind artist își dă silința să-și rezolve propriile sale probleme — opera sa, odată încheiată, se desprinde de el și este foarte rar cazul cînd artistul rămîne singurul spectator al propriei sale opere, ca, de pildă, în *Capodopera necunoscută* a lui Balzac.

aceasta mărturia faptului că ea este făcută pentru noi? Doar prin spectator își găsește ea deplina sa realitate. Evident, despre orice obiect se poate spune că nu are drept la titlul de obiect, decât cu condiția să fie consacrat de o conștiință obiectivă care să asigure că el nu este un fenomen iluzoriu în solitudinea radicală a unei conștiințe; orice obiect cere să fie perceput și să se realizeze asupra lui o convergență. Dar absența obiectului poate fi compensată, fie prin cunoașterea din auzite, oricât de deficientă ar fi aceasta, fie printr-o cunoaștere care-i poate fi adecvată. Or, aceste mijloace nu pot fi în nici un fel utilizate în raport cu obiectul estetic: realitatea acestui obiect nu poate fi decât arătată, nu demonstrată; pentru el nu există o altă garanție în afară de aceea de a fi atestat printr-o percepție și de a se situa la încrucișarea unei pluralități de percepții. Dar în ce fel spectatorul percepe opera și ce anume descoperă — iată o chestiune de care ne vom ocupa ceva mai târziu; deocamdată examinăm încă opera, întrebându-ne numai cum acționează spectatorul asupra operei și cum, la rândul ei, opera acționează asupra spectatorului.

1. CE AȘTEAPTĂ OPERA DE ARTĂ DE LA SPECTATOR

Ceea ce așteaptă opera de la spectator este, în același timp, consacrarea și încheierea sa. Obiectivitatea valorii pe care o poartă, pentru a relua distincția pe care Scheler o face între obiectivitate și universalitate, nu poate fi resimțită decât în contact cu obiectul, iar universalitatea sa nu poate fi stabilită decât în mod empiric, și anume prin unanimitatea opiniei și prin proba duratei. Dar publicul nu aduce operei numai consacrarea valorii sale. Ea este importantă, fără îndoială, și artistul este îndreptățit să o aștepte; oricâtă încredere ar avea în el însuși, el știe că nu poate fi judecat și dojenit, că el nu va fi niciodată, pentru opera sa, un judecător în întregime imparțial și că singur verdictul publicului contează. Dar opera nu are valoare de-

cît în măsura în care are ființă. Și prima misiune a publicului este de a împlini această ființă. Ceea ce opera așteaptă de la el, este mai întîi încheierea sa: pentru încheierea operei sale are artistul nevoie — așa cum spunea deja Hegel — de colaborarea spectatorului. Știm și de ce: dacă obiectul estetic nu poate fi decît arătat, dacă nici o cunoaștere nu-l poate egala și nici o traducere nu i se poate substitui, aceasta se explică — așa cum am sugerat — prin faptul că realitatea sa primă rezidă în sensibil. Tabloul este, mai întîi, un ansamblu fericit și necesar de culori, dansul un ansamblu fericit și necesar de mișcări vizibile, muzica de sunete, poemul de cuvinte care trebuie ele însele să fie convertite în sunete; în momentul în care sensibilul este trecut în plan secund, el devine un accident sau un semn, iar obiectul încetează să mai fie estetic. Or, sensibilul este actul comun al celui ce simte și a ceea ce este simțit: ce sînt culorile unui tablou care nu se mai reflectă într-o privire? În acest caz ele revin la starea lor de lucru sau idee. Vor fi produse chimice sau vibrații, dar nu culori. Culorile unui tablou nu devin culori decît prin și pentru cel care le percepe, iar tabloul nu este un adevărat obiect estetic decît atunci cînd este contemplat.

Dar, fără să intrăm în secretele percepției, trebuie precizat că spectatorul contribuie la epifania obiectului estetic în două feluri: ca executant și ca martor, accentul deplasîndu-se de la o funcție la alta după cum artele cer sau nu o execuție separată.

a) *Executantul*. Mai întîi, el cooperează la execuție sau, cînd aceasta se desfășoară în prezența sa, figurînd în public: opera are nevoie de un public în primul rînd în măsura în care executantul însuși are nevoie: grupul efemer și restrîns al celor care asistă la execuție. Dar și cu prilejul diferitelor sărbători poate fi înțeleasă contribuția publicului. Fie că asistă la divertismentele de la Versailles, la procesiunile religioase sau la parăzile

din Nürnberg, spectatorul este în același timp actor, se emoționează și se bucură: se recompune un fel de operă de artă și anume prin ansamblare, disciplină și solemnitate. Și dacă nu i se oferă un spectacol oarecare, mulțimea se ia pe sine însăși drept spectacol, căci totul este pregătit pentru un spectacol. S-ar putea spune că, în acest caz, există percepție estetică fără obiect estetic, dacă insistăm — așa cum procedează Alain, ale cărui analize sînt, din acest punct de vedere, foarte prețioase — asupra faptului că disciplina și imaginația, încoronarea acestei frumoase forme umane — care va fi pentru artă un obiect de predilecție — constituie condiția esențială a percepției și, probabil, a creației estetice. Regăsim aceeași mulțime la teatru, în sală, mulțime care este pentru ea însăși un spectacol și care se ascultă pe sine. „Acest mare amfiteatru de simțuri în care semnele țîșnesc fără încetare, totdeauna mai elocvente prin acest dialog mut“, cum spune Alain¹, este în primul rînd necesar executantului însuși. Claudel o spune, de asemenea, punînd pe actor să se exprime exact în termenii lui Alain: „Îi privesc, și sala nu este nimic altceva decît freamăt viu și înveșmîntat... Ei mă ascultă și gîndesc la ceea ce spun; ei mă privesc, și eu pătrund în sufletul lor ca într-o casă goală“². Căci actorul se sprijină pe acest schimb. În timpul repetițiilor, el își lucrează și își gîndește rolul; înaintea publicului, improvizază. El nu se mai gîndește la rolul său, ci la public. În acest fel, actorul este pe deplin prezent și, prin mijlocirea sa, opera: textul operei își găsește, astfel, o expresie care este în mod deplin voce, pentru că aceasta se adresează unui public a cărui liniște se impune ca cel mai emoționant răspuns³. Liniștea și atenția care însu-

¹ *Vingt leçons sur les Beaux-Arts*, p. 124.

² *L'échange*, actul II

³ Aici încă s-ar marca diferența care desparte teatrul de cinema prin aceea că, pe ecran, actorul trebuie să semnifice într-o manieră foarte explicită adresîndu-se, mai întîi, inteligenței. În plus, absenței actorului îi corespunde un fel de absență a publicului: obscuritatea și arhitectura sălilor împiedică formarea unui public.

țesc mișcarea actorului susțin, de asemenea, opera; mai mult încă, ajută la înțelegerea acesteia: în acest caz, a înțelege înseamnă a surprinde ansamblul. Și dacă este adevărat, așa cum vom vedea, că cea mai înaltă treaptă a percepției estetice rezidă în sentimentul care revelă expresia operei, forma primară a acestui sentiment poate fi găsită în căldura și emoția pe care o degajă un public receptiv. „Acest generos fundal fiziologic care apare la teatru, ca și în ceremonie, în care e totul, este ceea ce oamenii de meserie numesc atmosferă”, cum mai spune Alain.

Dar ceea ce am spus despre teatru, se poate spune, de asemenea, despre dans, pentru că un bun dansator este acela care e destul de sigur pe sine pentru a converti mișcarea care i-a fost impusă într-un semn adresat publicului, destul de sigur, adică, pentru a se ridica la înălțimea reprezentăției punând nu numai grație, dar mai ales spontaneitate în ceea ce este, totuși, cu exactitate determinat și prevăzut. În ce privește muzica, e mai puțin sigur că spontaneitatea virtuozului ar fi provocată de public. Rămîne însă cel puțin ca publicul să colaboreze la execuție creînd operei fondul unei adevărate liniști, a unei liniști umane încărcate de atenție, astfel că această atenție, repercutîndu-se din conștiință în conștiință, să creeze climatul cel mai favorabil percepției estetice.

Examenul muzicii ne invită să introducem în această descriere a publicului o nuanță care va pregăti sensul mai larg pe care îl vom da acestui termen luînd în considerare un public morfologic dispersat. Acest public reunit, care intră în rezonanță și se face ecou lui însuși, care stîrnește în inima fiecăruia o aceeași emoție și o aceeași atenție, se prezintă ca un grup care se exprimă printr-o conștiință colectivă născută din fuziunea și din alienarea indivizilor? Hotărît, există aici o comuniune, dar trebuie să aducem o dublă specificare: 1) Această comuniune este polarizată și magnetizată de un obiect suveran care este obiectul estetic: în loc ca grupul să dorească să fie numai el însuși, el dorește împlini-

sea operei, așa cum un public de credincioși dorește împlinirea serviciului religios; de aceea, emoția, în loc să țîșnească fără măsură, ca într-o panică, întrucît se ordonează la aspectul obiectului estetic și este măsurată de acesta, rămîne aici o calitate a atenției. Acest obiect, și anume prin el însuși, este conectat, în același timp, atît la reprimarea emoției cît și la suscitarea ei; prin mii de căi teatrul reamintește spectatorului că este spectator și că nu trebuie să se lase prins în joc¹; 2) Prin însuși acest fapt și, în general, datorită virtuților obiectului, spectacolul — inducînd în om forma calmă și suverană a spectatorului — îl invită să fie el însuși și nu să se alieneze. Astfel că, așa cum observă J. Hytier, teatrul trebuie să realizeze, mai degrabă decît comuniunea masivă, „acordul unei multiplicități de admirații particulare”². Ceea ce și Alain observă, de asemenea, cînd spune că spectacolul este școala conștiinței de sine. Spectatorul, într-adevăr, se pierde în public. Dar pentru că publicul se supune obiectului, spectatorul parvine la conștiința de sine: publicul îl pregătește și-l invită să fie el însuși. Și vom avea de văzut, de asemenea, că înstrăinîndu-se în obiectul estetic spectatorul se afirmă, întrucît acest obiect îi restituie propria sa imagine.

Așadar, spectatorul participă la spectacol în două ipostaze: ca figurant într-un public el colaborează la execuția operei punîndu-se, în același timp, „în formă” pentru a o înțelege; dar pentru ca opera să devină obiect estetic, el o primește în calitate sa de conștiință solitară și reculeasă. Prin aceasta el este deja — cum observă Etienne Souriau — martorul cerut de operă, subiectivitatea care, pentru a fi în mod deplin subiectivitate, nu

¹ Vom mai reveni asupra acestei chestiuni. Să subliniem totuși diferența ce apare în raport cu o anume artă oratorică — ce nu produce operă de artă — în care intonația și gesticulația sînt menite să convingă și, cîteodată, să declanșeze pasiuni, luînd spectatorul drept participant și nu ca martor. Actorul veritabil, dimpotrivă, nu declamă; el joacă și este un joc.

² L'esthétique du drame, *Journal de psychologie*, janvier 1932.

poate fi decît singulară. La această subiectivitate se referă apărutul, termen prin care şi pentru care apărutul este semnificant. Dar funcţia de martor a spectatorului o vom analiza în perspectiva artelor care nu cer o execuţie separată, adică în perspectiva artelor solitare: aici spectatorul este preponderent martor, în timp ce realitatea publicului trece în plan secund primind alte sensuri.

Să revenim asupra unei chestiuni lăsate în suspensie: în artele gustate în solitudine, spectatorul, care va fi martor, nu este în primul rînd un executant? Indiscutabil, autorul şi-a asumat execuţia o dată pentru totdeauna, astfel că, în acest sens nu se pune problema ca spectatorul să colaboreze aşa cum colaborează, de pildă, la reprezentaţia teatrală. Sîntem însă tentaţi să numim execuţie, pentru artele plastice, acea specie de joc pe care spectatorul trebuie să-l deruleze înaintea operei pentru a alege sau multiplica perspectivele, unghiurile din care priveşte; acest joc, aşa cum sugera Hegel¹, nu este indiferent: opera este un puternic magnet care atrage spectatorul în punctele în care el trebuie să se plaseze pentru a deveni cu adevărat un martor. Dar *execuţie*, este prea mult spus. Aici nu e vorba de a produce sensibilul, ci de a-l percepe. Concursul spectatorului, şi orice spectator aduce ceva în toate artele, se concretizează în percepţia estetică susceptibilă să releve obiectul estetic. Ceea ce este comun spectatorului şi executantului este numai omagiul docilităţii lor dar, într-un caz pentru a încarna opera, în altul pentru a o sesiza.

Totuşi, problema rămîne valabilă pentru lectură. Teatrul implică reprezentaţia. Am spus mai înainte că, atunci cînd nu o obţine, cititorul nu va putea să pătrundă sensul decît cu condiţia de a-şi imagina în felul său reprezentaţia, într-un cuvînt să fie executant cel puţin în imaginaţie. Dar cititorul nu trebuie oare să fie executant pentru a putea obţine trecerea cuvintelor de la existenţa abstractă a semnului scris la existenţa concretă a cuvîntu-

¹ *Esthétique*, III, p. 210.

lui rostit dacă, cel puțin, semnul nu-și dobândește întregul său sens decît rostit? Fără să facem aici o teorie a limbajului, trebuie să distingem între artele prozei scrise și poezie. Artele prozei tratează cuvîntul ca instrument al sensului, fără să acorde prea multă atenție calităților sensibile pe care cuvîntul le dezvăluie în momentul cînd este rostit. Mai degrabă, calitățile sensibile resimțite cîteodată la lectură apar ca un fel de aureolă a semnificației: cuvîntul sună bine pentru că e just, el sună straniu dacă ideea introdusă este surprinzătoare. În cazul de care ne ocupăm, sensul este departe de a fi immanent sensibilului. Dimpotrivă, cînd apare, sensibilul rămîne un efect al sensului, și ceea ce, în general, apare, sînt semnele scrise asupra cărora privirea nu se fixează ca privire, ci ca instrument al comprehensiunii: cunoașterea se revarsă asupra cuvintelor și acaparează atenția¹. Cititorul merge direct la sens. Fără să-și asume execuția care ar realiza sensibilul, el este înainte de toate un martor. Și pentru că sensul, adică obiectul reprezentat, este aici preponderent, va fi vorba de un martor care se erealizează sau se spiritualizează luînd loc în interiorul lumii reprezentate, mai degrabă, decît

¹ Adîncind ideea, ajungem să spunem că romanul, oricîtă meserie și oricîtă putere creatoare presupune, nu este în mod exact o artă, întrucît sensibilul este aici escamotat sau subordonat. Dar există un alt aspect al lecturii romanului, aspect pe care Sartre l-a subliniat foarte bine (*L'imaginaire*, p. 17): un roman nu se citește ca o carte oarecare, întrucît cunoașterea, din semnificantă devine imaginativă; cuvîntul nu este un simplu mijloc, purtătorul neutru al unui sens, el este „reprezentant” și această încărcătură îi conferă o anume densitate și o anume personalitate. (La care se poate adăuga o anumită încărcătură afectivă, dar Sartre lasă deoparte examenul acestei chestiuni). Ca urmare, romanul este, de asemenea, operă de artă, dar care relevă o particularitate, și anume în loc ca sensul să apară în sensibil, acesta este dat în mod abstract, deși se străduie să-l „realizeze” în imaginile sugerate: citind romanul, cititorul nu devine spectator, ca la un teatru virtual, ci se identifică, devine asociatul percepțiilor și complicele actelor eroului principal. Dar această contribuție a imaginației nu echivalează cu o execuție.

de un martor situat în lumea reală în care se desfășoară sensibilul.

Nu același lucru se poate spune și despre poezie. Dacă în acest caz admitem că, în general, cuvîntul nu desemnează, decît modulînd, că el dezvăluie o „natură” străină și impenetrabilă (și nu este, deci, un instrument familiar), strălucitoare și opacă asemeni sensibilului sculptural sau pictural — în care sensul este luat și devine, într-un anume fel, el însuși natură, astfel că el va fi mai degrabă arătat decît spus — atunci trebuie să admitem că în orizontul poeziei cuvîntul presupune o anume lectură¹. Cititorul trebuie să se asocieze efortului depus de poet pentru a scoate cuvîntul din zonele vieții prozaice, efortului său de a-i conferi un aspect insolit și puterea de exprimare mai degrabă a lucrurilor decît pe aceea a semnelor. Cuvîntul trebuie citit, deci, cu voce tare și în așa fel încît sunetul să se prelungească în ecouri afective mai largi, să uimească și să impresioneze. Dar oare o lectură interioară — în sensul în care se vorbește de limbajul interior — este suficientă? Se poate răspunde afirmativ, la rigoare, dacă lectura conferă limbajului interior destulă exterioritate pentru a putea citi în el gîndirea noastră; lectura în surdina asociază deja ochiului aparatul vocal pentru a încerca rezistența și virtuțile verbului. Și dacă gestul nu însoțește cuvîntul, ca în cazul actorului, aceasta e cu totul nor-

¹ În legătură cu alura și funcția cuvîntului poetic, analizele lui Sartre (*L'imaginaire*, p. 90; *Qu'est-ce que la littérature*, p. 65) întîlnesc analizele lui Mallarmé și pe cele ale lui Valéry asupra puterii incantatorii a verbului: „Eu spun: o floare...” Cuvîntul precede sensul, dar în același timp îl poartă în el: lucrul este prins în cuvînt ca lebăda în lacul înghețat, ca „defuncta nudă” în „uitarea rece a oglinzii”. Dimpotrivă, ne putem întreba dacă această analiză se acordă cu aceea a lui Heidegger, pentru care „niciodată poezia nu primește limbajul ca pe o materie de lucrat și care i-ar fi dată dinainte, ci dimpotrivă, poezia este aceea care începe prin a face posibil limbajul... Esența limbajului trebuie să fie înțeleasă prin esența poeziei” (*Extraits*, trad. Corbin, p. 246). Vom avea prilejul să revenim asupra concepției heideggeriene a poeziei a cărei semnificație este esențialmente ontologică.

mal pentru că poemul nu este dramă și deoarece, în general, cuvîntul spune totul cu condiția să fie spus¹. Dar nu aceasta este însăși execuția? Și n-ar trebui spus că cititorul este în același timp actor și spectator, ceea ce este, pînă la urmă, condiția oricărui vorbitor?

Croce obiectează că „declamația, și chiar recitarea unei poezii nu este însăși această poezie; este altceva frumos sau urît, dar un ceva care trebuie judecat în propria sa sferă... Poezia este o voce interioară pe care nici o voce umană nu o poate egala”². Că recitarea poate fi abstrasă în raport cu lucrul recitat și că poate fi judecată în ea însăși, așa cum se judecă jocul unui actor, este un fapt cert; că ea apare, în acest caz, ca un „act practic” diferit de „expresia poetică”, așa cum tehnicul se opune artisticului, este de asemenea adevărat. Dar chestiunea este de a ști dacă acest act, deși distinct de creație, nu este necesar desăvîrșirii lucrului creat ca obiect estetic. Nu spunem deci: *constituant* pentru că, din punct de vedere fenomenologic, audiția este constituantă, ci: act prin care se prezintă și se ivește ceva, căci este vorba de a împlini sensibilul. Nu se poate nega acest act decît dacă se neagă imanența totală a sensului în sensibil în obiectul estetic. În ceea ce-l privește pe Croce, hegelian prin ideea — dealtminteri confuz dezvoltată — că arta universalizează particularul, el nu s-a preocupat îndeajuns pentru a afirma în chip hotărît această imanență, deși, în *Estetica* sa el afirmă „unitatea intuiției și a expresiei”³ în aplicarea „propoziției speculative” care identifică interiorul și exteriorul. El nu se plasează niciodată, în chip sistematic, în punctul de vedere al spectatorului, considerînd arta mai degrabă decît *opera de artă*. Intenția

¹ Cf. Valéry: „Un poem este o durată în timpul căreia, ca cititor, respir după o lege pregătită. Eu dau suflarea și vocea n-ee, sau numai valențele lor, care se conciliază cu liniștea. Mă abandonez adorabilei aluri: să citești, să trăiești unde te trimit cuvintele”.

² *Poésie*, trad. D. Dreyfus, p. 99.

³ Cf. *Poésie*, p. 5 și 183.

lui Croce era aceea de a degaja principiul însuși al artei¹ considerat a fi intuiția: primul capitol al *Breviarului de estetică* este în întregime consacrat afirmației că „arta este perfect definită dacă se definește ca intuiție“, arta fiind cu adevărat intuiție „pentru că ea reprezintă un sentiment și izvorăște din el“. De aceea, mai degrabă decât poezia, Croce caută poeticul, pe care îl găsește tot atît de bine în roman sau în tragedie, în epopee sau elegie. Ne putem întreba atunci dacă un atare punct de vedere nu implică o ontologie mai precisă, ca aceea în care, mai tîrziu, vom găsi un exemplu la Heidegger. În orice caz, ontologia nu se poate dispensa de o fenomenologie a operei specifice poetice așa cum o propune cultura și cum o poate sesiza cititorul. Și tocmai la împlinirea acestei opere, o lectură distinctă de lectura ordinară, în care ochiul este organul imediat al inteligenței, ne apare a fi necesară.

b) *Martorul*. Dacă cititorul se vrea executant, aceasta se întîmplă numai întrucît se află în fața operei spre a-i deveni martor. Opera îl ia ca martor pentru că, așa cum omul — în celebra dialectică hegeliană — vrea să fie recunoscut de către om, tot așa opera are nevoie de om pentru a fi recunoscută ca obiect estetic. Împotriva oricărui subiectivism, trebuie spus că omul nu aduce nimic operei dacă nu consacrarea acesteia. Și vom vedea, în momentul cînd vom trece la studiul atitudinii estetice că, fără a renunța a fi el însuși, omul trebuie să adopte în fața operei atitudinea imparțială și lucidă, dar și inteligența caracteristică unui martor, care este de acord cu ceea ce înregistrează și care este mai degrabă un complice decât un judecător.

Dar cum sînt posibile acest acord, această „formă“ pe care spectatorul și opera o compun? În ce fel poate fi spectatorul, în același timp, și în afară și înăuntru, și aceasta — totodată —

¹ De aceea, frumusețea este la el categoria estetică unică.

în raport și cu sensul? Tocmai în acest moment trebuie schițată analiza prezenței la obiectul perceput¹.

S-ar părea, și aceasta îndeosebi în artele plastice, că martorul ar fi mai întâi un aparat de înregistrare pe care opera, organizându-și propriul unghi de privire îl pune sau îl deplasează în anumite puncte ale spațiului: tabloul este făcut pentru a fi privit de la o anumită distanță, dintr-un anumit punct de vedere, pentru a se organiza sub privire, desenul spre a se preciza, culorile spre a se compune și a se anima, pentru a se reliefa și a sugera ele însele relieful, obiectul reprezentat spre a apare cu mai multă evidență. Această observație privește, cu deosebire, operele alcătuite după principiul perspectivei clasice, perspectivă care — centrată și statică — fixează spectatorului un singur centru, un unic unghi de percepție. Constatarea este adevărată, de asemenea, pentru toate operele care, sub multiple modalități, refuză perspectiva clasică: instituind — cum observă Lapicque² un anume dinamism pictural, aceste opere nu impun spectatorului o mișcare în scopul redresării aparențelor; dacă, mai observă Lapicque, „trebuie să atribuim refuzului de a se mișca opiniile potrivit cărora o fructieră de Cézanne este desenată strîmb“, mișcarea impusă de operă este o mișcare spirituală. Și există întotdeauna un anume punct din care aparențele — chiar dacă nu pentru a semnifica — se organizează mai bine, și din care, în particular, culorile sînt mai semnificative. Aceleași observații se pot face și în cazul sculpturii. Există și aici, așa cum observă Conrad, „perspective privilegiate“ care au fost determinate, în primul rînd, de sculptor. Monumentul plimbă vizitatorul potrivit logicii sale arhitecturale, astfel că în fiecare moment îi este în întregime prezent și totuși inepuizabil. Dealtfel, inepuizabili-

¹ Vom mai reveni la aceasta cînd vom examina percepția, însă trebuie precizat acum ceea ce ne solicită obiectul. Întîlnim aici analiza făcută de E. Souriau în *Correspondance des arts*, „Essence d'une structure cosmologique: le point de vue“, p. 264 (și în *L'instauration philosophique*, p. 246).

² Espace de la peinture, *La profondeur et le rythme*, p. 9.

tatea apare tot așa de bine și spectatorului care asistă la o reprezentație de operă sau de balet, spectator care, imobilizat în fotoliul său, și-a ales locul în funcție de puterea buzunarului mai degrabă decît în funcție de operă. Inepuizabilitatea apare, deasemenea, prin perspectivă, și spectatorului aceluia tablou care este fixat la sol. Toate aceste stări de lucruri constituie însă un avertisment.

Ținînd seama de faptul că percepția nu poate fi convertită într-o schemă, la care s-ar putea preta un obiect și un subiect exterioare unul altuia — așa cum o poate face, de pildă, fizicianul, pentru care stimulul și organul senzorial sînt exterioare — prezența martorului la operă nu poate fi redusă la prezența sa fizică. El urmărește să pătrundă în intimitatea operei. În această privință, muzica ne aduce numeroase mărturii: urmărind un concert, sînt în fața orchestrei, dar sînt în simfonie. S-ar putea spune tot așa de bine și altfel: simfonia este în mine, pentru a desemna această posesiune reciprocă. Pentru a evita însă orice subiectivism, trebuie vorbit — mai degrabă — de o alienare a spectatorului în obiect, sau de o fascinație, cum se spune uneori: prezența la obiect are ceva absolut. Nu e însă vorba de absolutul unui *cogito* transcendental care s-ar situa în afara jocului, ci de absolutul unei conștiințe în întregime deschise și care apare ca posedată prin ceea ce ea proiectează: martorul nu este un spectator pur, ci un spectator angajat în opera însăși. Și în ciuda diferenței dintre vizual și auditiv — diferență pe care o sublinia Pradines — observația este valabilă chiar pentru operele care pun în joc vizualul: tabloul îmi cere să mă las obsedat de culoare. Aceasta este, dealtfel, și condiția — mai cu seamă în ceea ce privește pictura care nu se revendică de la principiul perspectivei clasice — sub care pot pătrunde în spațiul pictural, un spațiu edificat pe ruinele spațiului vital fie prin acumularea obiectelor, ca în unele naturi moarte ale lui Braque, fie prin alterarea lor, cum se întîmplă în cubism, fie prin confuzia planurilor și refuzul mărimilor

aparente, ca în picturile primitivilor occidentali. În acest sens, pictura așa-zis abstractă este foarte instructivă: în raport cu decorativul, care se mulțumește să orneze un spațiu deja dat — circuitul unei tapiserii sau marginea unui manuscris — arta abstractă se distinge prin aceea că, prin culoare, ea își creează propriul său spațiu și ne forțează să ni-l asumăm: un spațiu care nu fisurează peretele pentru că aparențele sînt ordonate pictural și nu conceptual și, de asemenea, pentru că, dezarmînd obișnuințele și obiectiile ordinare, nu invită la acțiune, ci la contemplare. A visa — spune Lapicque invocîndu-l, dealtfel, foarte ingenios pe Bergson — înseamnă a substitui unei evaluări eficace o evaluare imaginară¹. Cu o specificare însă: în cazul de care ne ocupăm, a visa nu înseamnă a produce imagini aiurite de natură să încețoșeze percepția și să descalifice martorul. Înseamnă, dimpotrivă — și nu astfel înțelege Bergson imaginea? — a coincide cu obiectul². Și totuși, acest vis nu trebuie înțeles ca o totală relaxare în care conștiința s-ar scufunda. Iată de ce nu vom spune, asemeni lui Lapicque, că aici ar fi vorba de „totala retragere a corpului din joc”: trebuie spus că prin corp, prin vigilența și experiența sa rămînem în contact cu obiectul. Numai că, în loc de a anticipa acțiunea și de a-și supune obiectul, el i se supune și se lasă manevrat de acesta.

În acest fel, fără să-și părăsească postul în spațiul fizic, martorul pătrunde în lumea operei; și întrucît sensibilul îl învăluie și îl convinge, el pătrunde astfel în zona semnificației sau, tot așa de bine se poate spune că semnificația este aceea care îl pătrunde — atît de strînsă este reciproci-

¹ Lapicque arată foarte bine că experiența perceptivă ordinară face deja loc reveriei și că spațiul trăit se încheagă pe fondul spațiului visat; prin aceasta se explică faptul că „ceea ce este fatalmente visat în lumea naturală, spațiul propriu-zis, alunecă fără dificultate în purul spațiu pictural” (*La profondeur et le rythme*, p. 25).

² Teoria bergsoniană a imaginii se întîlnește cu ceea ce, într-un limbaj diferit, Merleau-Ponty descrie sub numele de existență: un acord fundamental, pre-reflexiv, al subiectului și obiectului la nivelul corpului propriu. Vom reveni mai pe larg în cele ce urmează.

tatea celor doi termeni, a subiectului și a obiectului. În fața unui tablou figurativ mă aflu *cu* personajele reprezentate, în orașul lui Canaletto sau la umbra stejarului lui Ruysdael. Nici un ecleraj nu este imposibil, pentru că e vorba de eclerajul tabloului; nici un monstru nu este o anomalie, nici o dezordine nu înseamnă haos, iar compotiera poate fi asimetrică. Aceasta nu înseamnă că pictura este de domeniul irealului, ci numai că eu însumi m-am irealizat pentru a-i proclama realitatea și că am intrat în acest nou tărîm pe care ea mi-l deschide, eu însumi fiind altul. Trebuie precizat însă că irealizîndu-mă, mi-am interzis orice participare activă: dezinteresîndu-mă de lumea naturală pe care am părăsit-o, am pierdut puterea de a fi interesat în lumea estetică: sînt în interior, însă pentru a o contempla, și acest lucru este tot ceea ce opera așteaptă de la mine: să mă situez în ea și să o cunosc din interior. În același fel se petrec lucrurile asistînd la o reprezentație teatrală sau cînd citesc un roman. Relația personală pe care, la teatru — prins în public — o întretin cu opera, nu mă obligă să abdic de la funcția mea de spectator, ci să fiu al operei, rămînînd în același timp spectator. Mă aflu împreună cu personajele, știu despre fiecare dintre ele ceea ce știu celelalte despre el și de asemenea ceea ce el știe despre celelalte, dar nu mă identific cu nici unul dintre ele. Sînt conștient, mai degrabă, de faptul că eu prind firele angrenajului ce îmi sînt date și recompun în mine acțiunea în care personajele sînt cuprinse: eu sînt la același nivel cu ansamblul, ca dirijorul cu toate vocile simfoniei și de aceea teatrul este esențialmente acțiune iar nu psihologie¹. Întrucît — cum observa Gouhier² — privirea îmbrățișează întreaga scenă, asist la un eveniment care creează

¹ Ideea este dezvoltată de Touchard în *Dionysos*. Aceasta nu înseamnă, bineînțeles, că teatrul n-ar putea fi psihologic adevărat.

² Categoriile dramatice se raportează la *ceea ce se întîmplă*; e'le califică acțiunea ca eveniment producînd o situație" (*L'essence du théâtre*, p. 168).

o situație pentru personaje, astfel că acestea se definesc în funcție de situația dată. În acest fel — mai curînd decît personajele — sînt contemporanul situației totale și intru în lumea operei prin intrarea principală, căci situația este totalitatea acestei lumi, așa cum este în tablou ansamblul compoziției. Aceasta ar fi, dealtfel, și diferența dintre teatru și roman, căci romanul îmi propune să mă identific într-un anume fel, rămînînd totuși spectator, cu unul din personaje și să le consider pe celelalte prin viziunea acestuia. În această situație nu dețin secretul, sau cel puțin nu dețin decît secretul unei conștiințe¹, iar lumea în care pătrund astfel prezintă caracterul fragmentar, indeterminat și deschis al lumii naturale. Dar totul e să fiu aici, în această lume.

Asupra chestiunilor referitoare la percepția estetică și, de asemenea, asupra acelor care privesc natura lumii operei vom reveni mai pe larg. În acest moment trebuie să conchidem în legătură cu ceea ce opera așteaptă de la martorul său: să-și joace rolul. Ea se răspîndește în el, dar cu condiția ca el să-și respecte rolul pe care și l-a asumat. Și trebuie spus că prin întreaga sa ființă opera pregătește acest rol. Vom vedea în acest sens cum, prin organizarea structurală a sensibilului, ea își dispune corpul propriu pentru o percepție reușită. În timp ce percepe sau, la rigoare — pentru roman — în timp ce imaginează, martorul pătrunde în lumea operei dar nu pentru a acționa în spațiul ei și nici, cu atît mai puțin, pentru a fi acționat, ci pentru a depune mărturie pentru ca această lume să-și dobîndească sensul prin prezența sa, pentru ca intențiile operei să fie realizate. Și opera este încă aceea care, în această lume, îi fixează o perspectivă, perspectivă fizică asupra unui obiect, sau perspectivă spiri-

¹ De aceea romanul este atras de psihologie. Dar, a psihologiza constituie întotdeauna un pericol și mulți romancieri s-au raliat unei psihologii care persiflează psihologia: chiar personajul principal este arătat în loc să fie explicat, astfel că, prin supralicitare, ei obțin din partea cititorului cea mai mare participare, pentru că acesta vede în loc să gîndească.

tuală asupra unui sens. Și pentru că sensul este dat în sensibil, această perspectivă spirituală poate simboliza, mai ales în operele esențialmente vizuale, cu perspectiva fizică pe care percepția o comandă: sensul tabloului sau al monumentului apare din unghiul în care este situat spectatorul. Totuși, prezența la lumea operei nu poate fi confundată cu prezența fizică la sensibil care poate fi relativ indiferentă; dacă sînt înaintea a ceva, aceasta tocmai pentru a fi cu acel ceva. Acel „Da” din „Dasein” este un „Da” spiritual, însă este totuși, un „Da”: eu nu sînt decît coexistent acestei lumi a operei pentru care depun mărturie, eu nu o survolez, în sensul că sînt în această lume ca și în cealaltă: mă supun timpilor muzicii, aștept ca personajele romanului să se revele, fără să știm niciodată ce se află în spatele „casei spînzuratului”. Sînt în serviciul operei și ca „fixat” de ea, după expresia lui E. Souriau, spectator perpetuu.

Opera are, deci, inițiativa: ceea ce ea așteaptă de la spectator, corespunde cu ceea ce a prevăzut pentru el. Acest fapt ne interzice orice subiectivism. Departe ca opera să fie în noi, noi sîntem în ea. A fi martor, înseamnă a ne interzice să adăugăm ceva operei, întrucît opera se impune spectatorului tot atît de imperios ca și executantului. Și hotărît că publicul are libertatea să interpreteze nu numai jucînd, ci și înțelegînd, — îndeajuns ca semnificația operei și densitatea ei însăși să varieze în funcție de ceea ce surprind în ea un spectator sau altul. Dar ceea ce găsesc, găsesc în ea și nu în ei înșiși, pentru a se putea apoi perfecta transferul asupra operei. În legătură cu acest punct, trebuie să ținem la distanță teoria potrivit căreia opera ar fi în noi întrucît niciodată nu vom cunoaște decît propriile noastre reprezentări și din moment ce nu ne putem înțelege decît pe noi înșine. Nu este, fără îndoială, suficient că acest psihologism a fost respins de teoria intenționalității. Căci rămîne adevărat într-un sens — și vom verifica acest lucru cînd vom trece la studiul lui *homo poeticus* — că descoperim întotdeauna în operă ceea ce sîntem. Dar trebuie spus că

opera este aceea care ne readuce la noi înșine, care declanșează în noi jocul amintirilor și asociațiilor — și pe care, pentru a-i rămîne fideli, mai curînd le vom reprimă decît încuraja — opera este aceea care cristalizează precipitatul interior. Ideile sugerate, sentimentele trezite, imaginile concrete — *Ansichte*, va spune Ingarden — care hrănesc aceste semnificații variază după fiecare spectator, dar asemeni perspectivelor care converg către un același punct, asemeni intențiilor care vizează un același obiect, asemeni limbajelor care spun același lucru: identitatea operei nu este cîtuși de puțin alterată pentru că substanța sa apare și se refractă în moduri diferite în diferite conștiințe. Se poate spune mai degrabă că toate aceste unghiuri de vedere nu fac decît să-i desfășoare, să-i etaleze posibilitățile, să pună în lumină capitalul pe care îl tănuie. Se va spune, și este adevărat, că observația este valabilă pentru orice obiect, care nu se oferă niciodată decît prin *Abschattungen* și care se află la infinitul seriei vizate. Diferența ne apare însă în faptul că adevărul obiectului estetic este, în același timp, mai bogat și mai stăruior: mai bogat pentru că nu este vorba numai de a stăpîni o realitate materială, ci de a sesiza o expresie; mai stăruior întrucît ni se pare că acest adevăr ne angajează și că depinde de noi să ni-l asumăm.

2. CE ADUCE OPERA DE ARTĂ SPECTATORULUI

Întrucît adevărul operei ne este prezent de îndată ce sîntem în prezența operei — chiar dacă nu-l putem formula — opera acționează asupra noastră. În acest sens intenționăm să indicăm aici două din modalitățile acestei acțiuni — modalități care se raportează exclusiv la prezența acesteia — și să punem în lumină în același timp faptul că, invitînd omul să-și onoreze funcția sa de martor, opera dezvoltă în om umanul, sau, cel puțin, aspecte ale umanului care se exercită prin contemplație.

a) *Gustul*. — Opera formează, în primul rînd, gustul. Mai înainte însă de a dezvolta această idee, trebuie să distingem două concepții asupra gustului. În general, gustul exprimă subiectivitatea în ceea ce acesta are mai arbitrar și mai imperios: în înclinațiile și preferințele sale. E un fapt că muzicii romantice îi prefer muzica clasică, după cum tot așa, e un fapt că prefer carnea bine friptă și vinul sec: *non disputandum*. O psihanaliză existențială ar putea arăta, probabil, că fiecare alegere exprimă și confirmă o manieră unică de a fi în lume, alegere atemporală care îmi pecetluiește destinul: gusturile mele sînt ireductibile¹ pentru că ele participă la însuși ireductibilul care este, în fond, natura mea¹ și mărturia finitudinii mele. Dar, astfel înțeleasă, și chiar dacă încă se definește ca proiect al unei lumi — subiectivitatea se recunoaște în conținuturile sau în reacțiile sale: ea se referă la sine mai curînd decît la lume. În acest fel, gusturile estetice exprimă reacția naturii mele în raport cu obiectul estetic; ele presupun faptul că trebuie să fiu mai atent la mine, decît la obiect — mai atent, în primul rînd, la plăcerea mea — căci ele se măsoară prin plăcerea pe care o găsesc în experiența estetică, plăcere care nu-și are obîrșia, ca atare, în obiect cît în mine sau, mai degrabă, în acordul meu cu obiectul, în sentimentul pe care îl încerc, și anume acela de a fi confirmat în ființa mea sau de a fi relevat mie însumi. Judecata de gust decide asupra a ceea ce prefer, în virtutea a ceea ce sînt.

Or, această întoarcere la sine, chiar prin intermediul obiectului estetic, nu este, în experiența estetică, esențială. Alain a sugerat acest lucru spunînd că plăcerea nu este un element necesar în

¹ Este puțin important aici să știm dacă această natură este încă un act al libertății, așa cum gîndește Sartre; căci atunci e vorba de o libertate care nu este încă a mea: alegerea primă nu este o alegere veritabilă, adică reflectată și asumată, deci autentică; libertatea veritabilă presupune o conversiune radicală. Jeanson a observat foarte bine spunînd că „Este deja *în fapt* o alegere liberă și care este a mea, dar, paradoxal, îmi rămîne să *fac liberă* alegere de mine însumi”. (*La morale de Sartre*, p. 305).

această experiență, și că frumosul trezește mai degrabă sentimentul sublimului. Sublimul va fi atunci, într-un sens puțin deviat, sentimentul înstrăinării noastre în obiectul estetic, sacrificiul subiectivității, pe scurt, sentimentul care apare atunci când se renunță la orice sentiment, la orice întoarcere la sine pentru a fi al obiectului: când subiectivitatea este sublimată. În această situație, subiectivitatea este proiect al lumii mai degrabă decât întoarcere la sine, ea intervine spre a cunoaște mai degrabă decât spre a prefera. Iată ceea ce ne obligă să definim *gustul* prin opoziție cu *gusturile*. Gustul poate orienta gusturile, dar poate să meargă și împotriva lor: nu-mi place această operă, dar sînt capabil s-o apreciez, s-o recunosc. În timp ce gusturile sînt determinate, gustul nu este exclusiv. A avea gust, înseamnă a fi capabil de judecată dincolo de prejudecăți și *parti-pris-uri*. Așa cum observa Kant, această judecată este susceptibilă să se ridice la universalitate. Aceasta, pentru că ea nu-mi cere decât să fiu atent la obiect, — nu o decizie: opera însăși este aceea care se înfățișează și se judecă. Să notăm, în acest sens, că judecător drept este acela care lasă adevărul să se dezvăluie și care se mulțumește să pronunțe sancțiunea; acuzatul este acela care se condamnă. A judeca bine, înseamnă a ne abține să judecăm în măsura în care judecata este preiudecată și arbitrar; înseamnă a prefera preferabilul numai întrucît el se manifestă ca atare, fără să formulăm o preferință sau să ne străduim să lăsăm preferințele deoparte. A avea gust înseamnă a nu avea gusturi, și iată pentru ce bunul gust rezidă mai degrabă în ne-alegere decât în alegeri. Hotărît, gustul poate inspira un fel de ierarhie între opere, dar cu condiția ca opera însăși să fie aceea care se recunoaște majoră sau minoră, ca opera însăși să fie aceea care își revendică locul¹. Și este remar-

¹ Se cere, totuși, criticilor să-și exercite judecata, și se știe, dealtfel, că funcția lor nu este neglijabilă. Dar ceea ce se așteaptă de la ei sînt judecăți de existență mai degrabă decât judecăți de gust: ca ei să spună ce este opera, cum este făcută, ceea ce ea spune în măsura în care poate fi tradus, ceea ce opera aduce nou.

cabil ca bunul gust să fie în chip voluntar eclectic și fără falsă conștiință. El constă mai ales în a evita greșelile de gust, în a nu se lăsa înșelat de opere neviabile, de operele care caută efectul, care vor să impresioneze și să flateze subiectivitatea — și ceea ce este mai vulnerabil în ea — așa cum se observă în poezia sentimentală sau în pictura moralizatoare sau erotică. Artă autentică ne abate de la noi înșine și ne îndreaptă spre ea.

În acest fel, opera de artă formează gustul. Prin prezența sa însăși — așa cum Alain a demonstrat-o mai pe larg — și așa cum o ilustrează artele de ceremonie, și de asemenea muzica și poezia, opera de artă disciplinează pasiunile, impune ordine și măsură, face ca sufletul să fie disponibil într-un corp destins. Mai mult încă, ea reprimă ceea ce e particular în subiectivitate (fie în sens empiric, istoricește determinat, fie în ordinea capriciilor); mai exact, ea convertește particularul în universal¹, impune martorului să fie exemplar. Ea invită subiectivitatea să se constituie ca pură privire — liberă deschidere asupra obiectului — invită conținuturile particulare ale subiectivității să se pună în serviciul comorehensiunii și nu să o întunece prin prevalența înclinațiilor ei. Opera de artă este o școală a atenției. Și în măsura în care se exercită aptitudinea deschiderii, se dezvoltă aptitudinea de a înțelege ceea ce trebuie să fie înțeles, adică puțința de a pătrunde în lumea operei de artă. Fără îndoială că în sprijinul înțelegerii poate interveni reflecția sau o ucenicie prealabilă. Finalmente însă e vorba de a intra în comunicație cu opera dincolo de orice știință și de orice tehnică: ceea ce în mod

¹ În același fel, așa cum Croce repetă după Hegel, ea își universalizează propriul conținut, dar nu în perspectiva unei esențe abstracte, ci sustrăgându-l determinațiilor care, în lumea naturală, nu încetează a-l disimula și a-l altera: scaunul lui Van Gogh este, totodată, *un* scaun și *scaunul*, ceea ce își are semnificația în sine fără ca nimic să i-o poată smulge. Va trebui observat că acest universal nu este încă universalul Logosului atins prin cunoașterea absolută, dacă e accesibil, ci un universal arătat, indicat și care nu se exprimă decât estetic.

sigur definește gustul, pe care amatorul îl poate revendica cu aceeași îndreptățire ca și expertul.

Prin gust, martorul se înalță la ceea ce este universal în natura umană: dacă nu puțința de a constitui obiectul estetic, cel puțin aceea de a-l justifica, de a-l recunoaște, puțință prin care judecata de gust este susceptibilă să se ridice la universalitate. Această universalitate se manifestă încă într-un al doilea mod de acțiune al obiectului estetic: crearea unui public. De astă dată vom da noțiunii „public” un sens mai larg decît precedentul.

b) *Constituirea unui public.* — Într-adevăr, vom sesiza mai bine puterea operei observînd că martorul, chiar solitar, nu este singur: el aparține unui public. Constituirea acestui public, natura sa proprie — care nu mai este cea a publicului prezent și necesar execuției ci și cea a publicului operei executate — atestă realitatea operei și acțiunea sa asupra martorilor. Important este, deci, să vedem în ce fel publicul tinde să figureze universalitatea care este deja aceea a martorului solitar: publicul este multiplicarea infinită a martorului pentru că martorul este infinit multiplicabil: devenind asemănător oricărui om, el își depășește particularitatea.

Fără îndoială însă că acest public este dorit de spectator sau de martorul însuși. Dacă cititorul solitar resimte în chip confuz realitatea unui public invizibil, dacă el are conștiința că aderă la o societate secretă căreia opera îi este parolă sau cooperează la o cultură căreia opera îi este în același timp obiect și instrument, această conștiință corespunde unei necesități interioare: emoția estetică tinde să se comunice și să se răspîndească; ea caută confidență și martori. Și, de asemenea, garanți: exigența publicului corespunde unei nevoi de securitate; judecata de gust care ratifică și încheie experiența estetică nu dobîndește siguranța de sine decît în măsura în care se întemeiază pe existența unor garanți; omagiul unui public sau al unei tradiții este pentru judecata de gust cel mai bun patronaj.

Dar opera este aceea care reclamă și care suscită acest public. Ea are nevoie de el. Și totuși, un martor nu este suficient? Desigur, dar, de vreme ce sensul operei este ineputabil, obiectul estetic câștigă printr-o pluralitate de interpretări. Lectura sensului nu are niciodată un termen, iar publicul este întotdeauna în situația de a se extinde spre a o putea relua. Dacă opera este ineputabilă, ineputabilitatea ei nu este ca aceea a obiectului ale cărei determinatii care îl leagă de lumea exterioară nu sînt niciodată epuizate și nici ca aceea a unui eveniment istoric al cărei sens — chiar dacă materia acestuia a fost incontestabil stabilită („Ioan fără Țară a trecut pe aici...”) — poate fi pus întotdeauna în discuție pentru că nu va putea fi perfect înțeles decît prin raportare la totalitatea istoriei. Opera de artă, dimpotrivă, se desprinde din contextul său spațio-temporal: ea există în spațiu și în timp, dar instituind un spațiu și un timp care-i sînt proprii. Opera de artă este ineputabilă în maniera unei persoane. Nu pentru că se bucură de o libertate derutantă. Ea nu are caracterul suspect al minciunii, nici caracterul imprevizibil al actului liber: ea este în întregime egală cu ea însăși. Dar fața pe care ea ne-o dezvăluie, asemenea feței umane, pare a exprima întotdeauna ceva care se află dincolo de ceea ce putem sesiza. Sensul ei nu se epuizează prin ceea ce ea reprezintă — și ar putea fi definit, rezumat și tradus asemenea semnificației obiective a unui obiect inteligibil — adică în felul în care se epuizează sensul limbajului prozaic. Ceea ce ea reprezintă nu se dezvăluie decît prin ceea ce ea exprimă, iar expresia — chiar imediat sesizată — este încă insesizabilă.

Foarte important aici este faptul că obiectul estetic câștigă în ființă prin pluralitatea interpretărilor care i se atașează: el se îmbogățește pe măsură ce opera își găsește un public mai numeros și o semnificație mai adîncă. Totul se petrece ca și cum obiectul estetic s-ar metamorfoza, ar crește în densitate sau în adîncime, ca și cum ceva din

ființa sa însăși s-ar fi transformat prin cultul căruia îi este obiect. De aceea nu putem împărtăși opinia lui Sartre spunînd că operei îi este indiferent faptul că supraviețuiește autorului ei și că ea merită o „imortalitate subiectivă”; supraviețuirea operei nu este indiferentă decît autorului care nu mai este acolo pentru a se felicita. Căci această imortalitate nu este numai consacrare, ci îmbogățire. Nu trebuie să credem că ea dezarmează opera și o face inofensivă: opera care nu moare continuă să acționeze; probabil că nu în felul în care acționează o operă recentă, compusă de un autor viu pentru un public viu, și care operează, cîteodată, în manieră explozivă, dar fără îndoială cu o eficacitate cu atît mai mare cu cît ea acționează mai în adîncime. S-ar putea spune astfel că publicul continuă se creeze opera adăugîndu-i sensul său, ca și cum respectul și entuziasmul ar fi prin ele însele creatoare. Dealtminteri, nu s-ar putea spune că astfel stau lucrurile și în cadrul relațiilor interumane? Ceea ce sper de la prietenul meu, ceea ce prietenia mea așteaptă de la el, este să fie el însuși, și el sfîrșește prin a fi: în acest fel opera se asigură de ea însăși și crește prin conjurația publicului.

Să vedem însă cum suscită ea acest public și cum se explică, pe de altă parte, faptul că un public se poate constitui și poate fi resimțit chiar atunci cînd circumstanțele percepției estetice nu-l fac vizibil. Mai întîi prin aceea că, în esență, publicul nu este un ansamblu de indivizi, pentru că el nu se constituie prin extensiunea infinită a relației unui *tu* și a unui *eu*, ci prin afirmarea imediată a unui *noi*. Chiar la teatru, privirile nu se înfruntă și nu se măsoară, ele nu se angajează în procesul dialectic al recunoașterii; privirile rămîn fixate pe scenă și nu se încrucișează decît asupra acesteia. Celălalt nu-mi apare în singularitatea sa provocatoare, ci ca unul ce-mi este asemănător și a cărui ființă se reduce pentru mine la actul personal pe care îl împlinește împreună cu mine. Dimpotrivă, dacă sînt atent la vecinul meu, fie și un singur moment, el devine individul concret a cărui pre-

zență mă jenează, ale cărui reacții sînt diferite de ale mele și pe care îl bănuiesc că nu înțelege nimic: publicul se dizolvă pentru a face loc unei relații mutuale a conștiințelor, relație care se mișcă în alt plan. Grupul nu este grup „esențialmente social” — așa cum spune Aron — decît acolo unde relațiile unui *tu* și ale unui *eu* sînt depășite. Evident, obiectul estetic permite publicului să se constituie ca grup pentru că el se propune ca o obiectivitate superioară care leagă indivizii și-i constrînge să uite diferențele lor individuale. Dacă grupul, ca grup social, implică un sistem de sentimente, de gînduri sau de acte la care individul aderă avînd conștiința că se supune unei norme exterioare, publicul apare ca un grup caracteristic: el constituie o comunitate reală, fundată nu pe obiectivitatea unei instituții sau a unui sistem de reprezentări, ci pe obiectivitatea eminentă a operei. Opera mă obligă să renunț la propria mea diferență, mă obligă să devin asemănător semenului meu acceptînd, ca și el, regula jocului care este aceea de a vedea și de a admira. Acela care, în loc să asculte concertul preferă să fredoneze, sau acela care intrînd într-o expoziție de pictură ridică din umeri în loc să privească, rupe pactul care stă la baza constituirii publicului sus-trăgîndu-se în același timp, după cum vom vedea, experienței estetice. Obiectivitatea operei și exigența pe care o comportă impune și garantează realitatea legăturii sociale.

Acest gaj este în aceeași măsură o limită care dezvăluie caracterul indeterminat al grupului. Căci publicul tinde mai mult, și întotdeauna, să se deschidă. Pe de o parte, într-adevăr, opera nu este operă decît contemplată, ea nu suscită norme care solicită și reglează o activitate determinată; ea creează o participare, nu o cooperare; în acest sens, coeziunea grupului este precară pentru că nu poate fi probată decît în contact cu obiectul. Extinderea grupului, pe de altă parte, este indefinită. Semenul pe care îl găsesc în acest grup dezvăluie trăsături cu atît mai nediferențiate, cu

atît mai mult cu cît el nu este colaboratorul unei întreprinderi comune. Definit ca asociat al unei percepții, el nu este încă decît foarte vag definit, și de aceea toată lumea poate intra în cercul unui public. Se întîmplă, totuși, ca publicul să aibă impresia că participă la constituirea unei societăți privilegiate în care nu acced decît inițiații: capelele sau cenaclurile. Nu trebuie însă să disprețuim aceste secte, nu numai pentru că snobismul — care nu înseamnă altceva decît grija de a prezenta publicul ca o elită — poate colabora la ridicarea gustului, chiar dacă se apelează la scandal, ci și pentru că, probabil, sub această formă voluntar restrînsă și exclusivă publicul dobîndește conștiința că este un public. Și este inevitabil ca publicul să se constituie în cerc restrîns, mai ales în cazurile cînd opera, recentă fiind, nu a beneficiat de timpul necesar difuzării sau mai ales în cazurile cînd ea își păstrează un caracter ezoteric și pare că vrea să-și rezerve secretul¹. În acest caz, publicul se simte determinat și selecționat de către operă. Dar această particularizare a semenului, care este aproape complice, desemnează un moment al unei dialectici care trebuie să conducă la o universalitate concretă: e necesar ca semenul să comporte determinatii singulare pentru ca, pe măsură ce noțiunea de public se extinde asupra lui, ea să nu se dizolve într-o abstracție formală; a trebuit, astfel, ca ideea de om să o presupună pe aceea de cetățean, tot așa cum ideea de națiune a presupus-o pe aceea de provincie; numai asumîndu-și conținuturi concrete ideea se poate dezvolta fără să-și piardă substanța, iar grupul să se dilate fără a înceta să fie grup. Pe măsură ce opera îmbătrînește, publicul său se extinde, orizontal și vertical totodată.

¹ Să remarcăm că ermetismul este un caracter al operei și că nu trebuie să-l măsurăm în raport cu incomprehensiunea publicului: chiar înțeleasă, opera obscură rămîne obscură: ermetismul nu este cîtuși de puțin un hieroglif ce poate fi tradus sau vis de descifrat; sensul însuși este obscur, nu forma care ar fi inadecvată conținutului. Pentru sentimentul estetic există evidențe confuze.

Vertical, în înțelesul că generațiile se succed pentru a face de gardă în jurul operei. Sesizăm importanța deosebită a vechimii operei: generațiile și civilizațiile pe care opera — egală cu ea însăși — le-a traversat, îmi sînt apropiate astăzi, ceea ce face să mă înscriu în continuitatea lor perpetuînd astfel o tradiție. Și nu există tradiție fără ca ceva să fie transmis și care, în același timp, să nu transmită trecutul: în aceasta vedem oficiul operei, un oficiu istoric nu numai în sensul că ea depune mărturie în legătură cu trecutul din care a izvorît, ci mai ales în sensul că opera leagă, printr-o succesiune de priviri, trecutul de prezent.

Orizontal, în înțelesul că pe măsură ce timpul contribuie la sporirea prestigiului ei, cîmpul de influență al operei se lărgeste. Dacă Racine, care scria pentru cîțiva curtezani ai Versailles-ului, este citit acum de întreaga burghezie, situația nu se explică numai prin faptul că burghezia a succedat aristocrației și nici prin faptul că sistemul francez de educație s-a democratizat; ci pentru că astăzi sîntem mai bine pregătiți să-l înțelegem pe Racine. O operă este adesea primită cu indiferență, cîteodată cu neîncredere sau cu furie: tot atîtea semne de incomprehensiune care permit apărătorilor ei să se unească. După un oarecare timp, dacă opera n-a dispărut din lumea culturală și chiar dacă e în continuare contestată, ea își extinde audiența. Ceea ce ne interesează însă aici este faptul că pe măsură ce publicul crește, el tinde către situația de a nu mai fi public spre a se confunda cu umanitatea, nivel în care semenul își întîlnește semenul dincolo de particularitate. Această metamorfoză are o dublă semnificație: pentru individul chemat la umanitate și pentru grupul care se transcende.

În fața obiectului estetic, omul își transcende singularitatea și devine disponibil universalului uman: ca proletarul, pentru Comte sau Marx, om fără rădăcini, liber de legăturile și de prejudecățile care aservesc conștiința, capabil să regăsească în el calitatea de om și să întîlnească nemijlocit

pe alții în comunitatea estetică. Ceea ce separă oamenii sînt conflictele în plan vital, și de aceea lupta conștiințelor la Hegel este o luptă pentru viață. Obiectul estetic însă reunește oamenii pe un plan superior în care, fără a înceta să fie individualizați, ei se simt solidari. Preferăm să spunem că contemplația estetică este, prin esență, un act social așa cum sînt, după Scheler, a iubi, a se supune, a respecta. Un act care comportă cel puțin o aluzie la altul ca la egalul meu, întrucît mă simt sprijinit de el, aprobat de el și, într-un anume sens, responsabil de el. Chiar dacă prezența implicită a altuia nu este prezența unei ființe de care sînt responsabil, e vorba de prezența unei ființe cu care sînt solidar. Exigența de reciprocitate pe care o presupune admirația estetică rămîne unul din sensurile universalității formale a judecății de gust la Kant. La fel cum dragostea așteaptă, în schimb, dragoste, iar autoritatea supunere, tot așa admirația cheamă aici admirația. Și în timp ce intersubiectivitatea fondată pe experiențe originale, cum sînt acelea ale simpatiei sau ale dragostei, nu este încă sociabilitate — întrucît relația de la persoană la persoană nu este o relație socială — altul rămînînd în acest caz aproapele, totodată ireductibil distinct și unit cu mine, publicul este un grup social pentru că opera servește de numitor comun conștiințelor care se dovedesc asemănătoare.¹

Se vede, prin aceasta, ce este „sociabilitatea estetică”. Reluînd termenii lui Scheler, vom spune că publicul nu este o „societate” pentru că el nu este legat printr-un oarecare contract și pentru că nu angajează interesele. Publicul nu este, cu atît mai puțin, o comunitate, pentru că nu există temeiul unor *Erlebnisse* colective în care să se scufunde: identitatea obiectului este aceea care asigură identitatea reprezentărilor; nu conștiință co-

¹ Vom reîntîlni mai tîrziu această unitate a singularității și universalității: omul nu întîlnește omul tăgăduindu-și diferența, ci invers, adică nu cultivîndu-și diferența care ține în chip profund de sine însuși, ci realizînd în sine umanul.

lectivă, ci o conștiință ordonată la un obiect comun. Cu un fel de „cosmos al persoanelor spirituale” ar trebui comparat publicul, cetate a spiritelor în care, dincolo de orice legătură fizică sau contractuală, se manifestă o solidaritate spirituală. În raport cu acest cosmos, publicul nu este, probabil, decît o formă degradată, dar totuși o formă, așa cum la Kant universalitatea judecății de gust simbolizează realitatea unei republici a scopurilor atestînd înrudirea spirituală a ființelor raționale. Și dacă este adevărat că comunitatea persoanelor este exigența care animă orice structură socială reală și scopul către care tinde, dacă, în alți termeni, este adevărat că închisul nu se opune deschisului, ci tinde întotdeauna să se deschidă așa cum individul se deschide pentru a înfrîna omul, vom putea spune că fiecare grup tinde spre umanitate, idee în care vom regăsi gîndirea profundă a unui Comte ca și a unui Kant. Și este probabil că lărgirea indefinită a publicului, a acestui grup deschis care se definește prin puterea sa de apel mai mult decît prin trăsăturile sale exclusive constituie cel mai bun semn și cel mai bun instrument al acestei vocații umane. Transcriind aceste idei, am prezentat deja semnificația umanistă a experienței estetice, semnificație pe care o vom verifica ceva mai tîrziu arătînd felul în care percepția estetică invită spectatorul să realizeze în el omul recunoscîndu-l, în același timp, alături de el, în public.

O ultimă observație: oricît de larg ar fi publicul, și chiar dacă el tinde să se identifice cu umanitatea, nu-l putem confunda cu masa, cu comunitatea vie a oamenilor, întrucît opera nu s-ar putea ordona în funcție de această comunitate decît cu condiția de a-i accepta și de a-i apăra valorile, de a se pune în serviciul unei alte cauze decît aceea a artei. A existat, desigur, o artă a maselor; mai mult încă, întreaga artă a fost artă a maselor pînă de curînd pentru că, în fond — am spus deja acest lucru — arta tinde să parvină la conștiința de sine: arta pentru artă este o idee nouă. Pînă la apariția acestei idei, ar-

Artistul s-a pus în mod spontan în serviciul *Weltanschauung*-ului propriei sale comunități, al credinței acesteia în epocile de credință; opera nu avea un public ci o masă de fideli, masă care se recunoștea în operă și care venea la aceasta spre a se instrui în legătură cu credința ei: la portalul bisericii Moissac, Evul Mediu nu venea să admire timpanul sculptat, ci să venereze Cristul așa cum acesta va să apară în ziua Judecării. Să însemne aceasta că astăzi opera nu mai are alte legături cu publicul decât prin gustul artei pe care ea i-l comunică? Nicidecum, pentru că opera îi aduce, încă, un mesaj, dar acordul dintre public și operă nu mai este un acord prealabil constituit, pentru că arta creează o comuniune care nu-i preexistă. În afară de aceasta, credințele și valorile care cimentează comunitatea nu sînt în mod necesar — departe de aceasta —, valorile pe care obiectul estetic le exprimă în felul său: acestea nu întîlnesc masa, ci își creează un public.

Dar oare astăzi, este posibilă o artă de masă? Sîntem tentați să credem într-o atare posibilitate, dacă ne gîndim la eșantioanele care ni se prezintă: icoanele de serie vîndute pe lîngă catedrala Saint-Sulpice, filmul hollywoodian, romanul polițist. Este însă vorba de o artă comercializată ale cărei opere sînt produse în serie, de o adevărată uzurpare a tehnicilor artei de către comercianți. Faptul nu constituie însă un temei îndeajuns de puternic pentru ca ideea unei arte de masă să fie proscrisă. Dar dacă astăzi, după convingerea lui Sartre, nu s-a stabilit un dialog între masă și artă, nici chiar de către literatură, faptul s-ar putea explica, probabil, prin lipsa unui punct de sprijin pentru o credință comună. Dacă o credință vie traversează comunitatea, ea va sensibiliza artistul și-și va găsi rezonanța în obiectul estetic; dar atît timp cît această credință nu există, artistul nu poate face altceva decât să propună credința sa cui vrea s-o înțeleagă: publicul său nu este decât un public și nu masa, dar rămîne ca acest public să tindă spre umanitate.

Ridicarea publicului în planul umanității nu este posibilă decît prin operă. Și dacă obiectul estetic așteaptă de la public nu numai consacrarea, ci și împlinirea sa, în schimb publicul așteaptă de la operă promovarea sa în planul umanității. Obiectul estetic nu aduce, deci, ceva publicului fără ca acesta să nu primească ceva de la el: publicul trebuie să-i fie public și să se ridice la universal. E de la sine înțeles că publicul nu se poate constitui ca public decît pentru că opera acționează mai întîi asupra individului, invitîndu-l, prin ea însăși, la atențiune și respect. Acest lucru ne va apare în toată lumina în momentul cînd vom trece la studiul percepției estetice. Dar trebuia să evocăm mai întîi problematica publicului pentru că publicul amplifică, într-un anume fel, acțiunea pe care opera o exercită asupra individului și pentru că publicul apare ca un corelat al obiectului estetic: celelalte obiecte nu au public sau, dacă au, acesta nu este comparabil cu publicul operei de artă. Problematica publicului ne va face mai sensibilă ambiguitatea statutului obiectului estetic, obiect care este, totodată, pentru noi și care comportă un în sine.

IV. OBIECTUL ESTETIC PRINTRE ALTE OBIECTE

E necesar acum să comparăm obiectul estetic cu alte obiecte pe care percepția, oricît de naivă ar fi, le întâlnește și le discernе: adică, foarte empiric, cu ființele vii, cu lucrurile, cu obiectele uzuale și cu obiectele semnificante. Această comparație ni se pare a fi calea cea mai bună pentru a ne apropia ființa obiectului estetic așa cum ne instruește asupra ei percepția solicitată și prin care obiectul estetic este obiect estetic. Dar, în această tentativă, o dublă obiecție ne poate opri: prima ar fi aceea dacă este legitimă încercarea de a opune obiectul estetic ca obiect perceput, altor obiecte. Răspunsul nu poate fi decît afirmativ: mai întâi, pentru că orice obiect poate fi perceput; pe de altă parte — pentru a fi perceput — obiectul estetic nu este mai puțin real. Când obiectele pe care le găsim frumoase devin, sub privirea noastră, obiecte estetice, percepția nu creează cîtuși de puțin un obiect nou. Percepția nu face decît să recunoască obiectul, iar obiectul trebuie să se preteze la operațiunea de estetizare. Devenind estetic, obiectul nu este nimic altceva decît ceea ce este, cu toate că percepția îi conferă un destin aparte: el nu este metamorfozat decît în el însuși, astfel încît apariția sa, în ultima instanță, îl schimbă tot în el însuși.

Cum toate obiectele, dacă sînt estetic percepute, pot deveni obiecte estetice, cea de-a doua obiecție ne cere să arătăm cum le vom opune „obiec-

tului estetic". Am admis — cu excepția rațiunilor de metodă — că domeniul obiectelor estetice și, ca atare, obiectele susceptibile de frumusețe nu trebuie circumscris prea riguros. Am convenit, astfel, că opera de artă este obiectul estetic prin excelență astfel că, dacă vom identifica obiectul estetic cu opera de artă avem dreptul să-l opunem altor obiecte care nu sînt estetice decît potențial sau prin extensie. Putem deci căuta ceea ce distinge obiectul estetic operă de artă de alte obiecte care nu sînt estetice decît în mod accesoriu. Numai cu condiția de a privilegia opera de artă putem avea o idee adecvată despre ideea estetică. În același timp, va trebui să insistăm asupra a ceea ce alte obiecte au, esențialmente, ne-estetic, fără a uita, totuși, că ele pot deveni estetice și chiar pretind, cîteodată, să fie. Dar dacă vrem să înțelegem în ce fel ele pot fi astfel, trebuie să le considerăm în lumina operei de artă. Totuși, intenția noastră rămîne numai aceea de a descrie caracterele proprii obiectului estetic specific și de a-i sublinia diferența, mai degrabă decît de a urma calea inversă, adică de a căuta să vedem în ce fel viața, natura sau industria imită arta producînd obiecte care solicită o percepție estetică.

1. OBIECTUL ESTETIC ȘI FIINȚA INSUFLEȚITĂ

Confruntarea acesteia cu obiectul estetic nu ne va reține prea mult atenția. Chiar dacă sîntem tentați să descoperim o analogie între obiectul estetic și ființa vie, și chiar dacă, pe de altă parte, ființa vie arborează calități estetice, confuzia nu este posibilă. Ființa vie, cel puțin dacă se consideră sub forma caracteristică a ființei animate, — căci, pentru conștiința naivă, vegetalul nu este viu — constituie un sector bine determinat al realului. Numai la nivelul conștiinței reflexive, atunci cînd aceasta refuză evidențele prime și simplitatea distincției —, apare chestiunea unei continuități a materiei și a vieții, ca și chestiunea formelor limitrofe care, în spațiu sau în timp, pot asigura această continuitate. Se știe că copilul dezvăluie

foarte devreme un comportament diferit în fața unei persoane sau a unui animal și înaintea unui lucru inert: ființa vie îi apare deja cu un aspect propriu, irecuzabil. Nu este el, totuși, tentat să extindă asupra inertului caracterele pe care le observă în sfera animatului? Dar s-ar putea arăta că animismul infantil este deja metaforic sau, dacă preferați, de rea credință: fetița care se joacă de-a mama cu păpușa ei distinge foarte bine păpușa de un copil veritabil, așa cum cel care halucinează distinge înțepăturile injectiilor de care se plînge de jetul de clorură de etil pe care medicul i-l aplică. Același copil care lovește masa de care s-a ciocnit — Xerxes care biciuie marea — nu ignoră faptul că masa e de lemn, și deci insensibilă, pentru că el știe în alte momente s-o utilizeze ca lucru și nu se gîndește că-i provoacă răni atunci cînd o crestează cu cuțitul; copilul, ca și adultul, este capabil să încerce emoții care răstoarnă pentru moment fizionomia lumii. Același lucru se poate spune și în legătură cu animismul adult: etnologia modernă este unanimă în a recunoaște primitivului o gîndire pozitivă, adică, în primul rînd, aptitudinea de a diferenția diferitele sectoare ale realului. Și deja Comte, definind fetișismul prin aceea că „noțiunea primitivă de ordine exterioară nu distingea deloc materialitatea de vitalitate”¹ arăta, „intima dislocare” pe care idolatria o introducea în sistem, imanența pozitivității în mentalitatea primitivă. Dealtminteri, o fenomenologie a animismului ar avea să discearnă:

- 1) Ceea ce este problemă de adevăr: presentimentul noțiunii de lege în noțiunea de cauză concepută mai întîi antropomorfic, așa cum arăta Comte;
- 2) Ceea ce este problemă de metaforă, chestiune în legătură cu care riscăm încă să fim puțin înșelați dar care se justifică prin însăși experiența care fundează animismul, știut fiind că, asemeni figurilor umane sau comportamentelor, lucrurile pot avea o expresie. Vom reveni însă mai pe larg asupra noțiunii de „expresie”. Deocam-

¹ *Systhème de politique positive*, III, p. 123.

dată, e suficient să spunem că în nici un caz expresivitatea nu înlătură caracterele, cărora ea li se adaugă, ale lucrului ca distinct de ființa vie.

Cu ființa vie astfel reperată, obiectul estetic nu se poate confunda: faptul este atît de evident, dacă avem în vedere o pictură sau un monument, că nu e necesar să mai insistăm; dar observația rămîne, de asemenea, valabilă pentru sfera obiectelor care, ca să apară, fac apel la om, la corpul uman. Dansul nu este în dansator? Va mai fi încă, dans, dacă dansatorul ar fi robot sau marionetă, așa cum visa Gordon Craig că va fi într-o zi actorul într-un teatru în care regizorul va fi, în sfîrșit, rege?

Dar să ne oprim un moment asupra acestui exemplu. E sigur că nu există dans fără dansator. Putem face ca lucrurile să danseze, așa cum procedează Charlot cu franzelele în *Goana după aur*, dar acesta nu este un dans decît în măsura în care ne imaginăm un dansator căruia niște pîini i-ar figura aici picioarele; acesta nu este un dans decît prin metaforă, ca atunci cînd, de pildă, un film face ca pe ecran să danseze pete colorate¹. Dar baletul însuși, — atît timp cît acesta nu există decît în imaginația coregrafului care nu-i poate conferi o existență asemănătoare cu cea pe care o conferă operei teatrale hîrtia pe care este scrisă — nu este încă obiect estetic. În plus, virtuțile dansului sînt virtuțile dansatorului: nu va fi grație, dacă dansatorul nu este grațios, noblețe, dacă el nu va fi nobil, pasiune, dacă nu va fi pasionat; pentru o dansatoare „este de neiertat să fie urîtă”, spunea Théophile Gautier. Mai mult încă, se poate spune că dansul nu este nimic altceva decît apoteoza corpului uman, triumful vieții; pentru a imagina un dans macabru trebuie reînviat scheletele. Moartea care conduce jocul în *La table ronde* este figurată printr-un magnific corp viu! Astfel, nu numai că obiectul estetic ce

¹ Ca în efectele de „lumină mobilă” produse prin „clavilux”. (În legătură cu acest instrument, vezi Munro: *The Arts and their Interrelations*, pag. 506).

ni se oferă este aici compus din ființe vii, dar rațiunea lui de a fi este aceea de a-mi da imaginea cea mai clară a vieții: fiecare mișcare a dansatorului se constituie ca o afirmație vitală, ca o expunere a puterilor vieții care se desfășoară după un ritm propriu. Dar, dacă dansul oferă o imagine asupra vieții, este pentru că el nu este viața însăși; tunțele însuflețite pe care le utilizează sînt în serviciul său, împrumutîndu-i calitățile lor pentru a reprezenta viața. Viața tratată estetic nu este pur și simplu viața, tot așa cum dansatorul nu este o ființă însuflețită oarecare, iar actorul Dullin nu era Iuliu Cezar. Și dacă dansatorul este în serviciul dansului, dacă își impune să se identifice cu el, aceasta este posibil pentru că dansul rămîne distinct de ființa sa: dansul este pentru dansator ceea ce este pentru actor textul sau scenariul, sau pentru muzician partitura. Spectatorul percepe dansul ca realizîndu-se prin intermediul dansatorului, ca avînd, pentru a apare, o nevoie absolut imperioasă de dansator, dar neidentificîndu-se cu el.

Ce este, deci, acest obiect estetic? Un lucru, o idee, o închipuire? Să rămînem la nivelul experienței naive a spectatorului. El vede un balet: personaje executînd mișcări pe o anumită muzică; gesticulații pe un fond sonor: să fie acesta întregul spectacol? Cîtuși de puțin. Prin intermediul mișcărilor și formelor, spectatorul realizează o anume logică, logica unei acțiuni, probabil: baletul poartă un titlu și adesea povestește o istorie, aceea a *Fedrei* sau a lui *Oedip*, o fabulă, o poveste. Pe jocul dansatorilor spectatorul urmărește această istorie ca pe o poveste care-i este dedicată. Să fie acesta baletul? Nu pe deplin. Spectatorul avertizat își interzice să acorde prea mare interes anecdotei, temîndu-se ca aceasta să nu eclipseze dansul pe care nu-l vrea redus la pantomimă; el se abține să judece baletul în funcție de istoria care nu este decît un pretext chiar mai puțin important decît libretul pentru operă. Spectatorul judecă, mai degrabă, acțiunea în funcție de balet și o apreciază după felul în care

cheamă expresia coregrafică, după felul în care ea, acțiunea, servește cauza dansului. Dansul nu este sacrificat situației pe care o reprezintă: spectatorul îi sesizează mișcările și figurile ca supunându-se unei alte logici, care poate fi inspirată de muzică, dar care nu mai este logica muzicii cît aceea a subiectului; căci baletul urmează muzica fără să fie aservit acesteia: „Dansatorul dansează pe muzică așa cum ar dansa pe un covor” spune Roland-Manuel, și este cu totul remarcabil faptul că marile opere scrise pentru dans — dacă iau dansul ca pretext pînă la punctul în care ele pot fi executate pentru ele însele — acceptă, în schimb, ca dansul să le ia drept pretext (ceea ce se întîmplă cînd Isadora Duncan dansează pe muzică de Schumann sau Janine Solane pe muzică de Beethoven sau Bach); o muzică ce și-ar propune să comande dansul așa cum marșul militar comandă cadența pașilor îl ucide în loc să-l inspire¹. Logica desfășurării coregrafice este deci, mai înainte de toate, o anumită logică a mișcărilor corporale. E vorba însă de o logică susținută de reguli, asemeni desfășurării muzicale (căreia îi împrumută terminologia) și care, ca și aceasta, poate dezvolta o structură tematică: astfel, arabescurile Wilis din al doilea act al operei *Giselle* sau mișcările de elevație în *Icar*, mișcări pentru care Lifar inventa a șasea și a șaptea poziție care suprimă un moment exterioritatea căci, spune el, „mi-a trebuit să traduc coregrafic zborul, apoi căderea croului, dezincarnarea și sfîrșitul uman”².

Acest exemplu arată mai bine ceea ce percepe spectatorul: o anumită atmosferă la care cooperează subiectul, muzica și coregrafia, atmosferă care poate fi concepută ca fiind sufletul baletului: este ceea ce vizează dansatorii, este obiectul estetic așa cum ei îl realizează. Această atmosferă este prezentă chiar în dansul pur, atunci cînd expresia nu este sugerată și în același timp confirmată de un subiect: dansul exprimă întotdeauna, chiar atunci cînd nu povestește; el este grație, vioiciune, ino-

¹ Cf. Serge LIFAR, *Traité de danse académique*, p. 215.

² ID. *Ibid.* p. 44.

cență. În această semnificație care apare dincolo de orice reprezentare triumfă dansul, limbajul absolut care nu dezvăluie nimic altceva decît pe sine¹. Prin aceasta se distinge dansul de pantomimă — teatru fără cuvînt — și, de asemenea, de acrobație, cu observația că falsificăm lucrurile reducînd dansul pur la acrobație. Căci dacă dansul pur nu semnifică decît ceea ce închide în sine, cel puțin se semnifică subordonîndu-și dansatorul acestui scop; în timp ce acrobatul nu-și asumă înaintea publicului decît responsabilitatea propriului său corp, dansatorul își făgăduiește corpul dansului. Mișcările sale izvorăsc din trunchi ca și cum s-ar supune impulsurilor celor mai secrete și mai profunde ale acestuia. Dimpotrivă, acrobatul își utilizează corpul în acțiuni reglate, adesea, în funcție de un obiect oarecare — coardă, bară sau inele: el trebuie să-și reușească isprăvile, să atingă un scop și nu să spună ceva; pentru el corpul este corp și nu limbaj. Oricît de pasionat ar fi, spre deosebire de balet, un asemenea spectacol nu constituie un obiect estetic. Baletul *Forains*, montat de Roland Petit, înregistrează această diferență: Personajele concepute în termenii dansului încețază să mai fie acrobați. Chiar exercițiile figurate nu sînt aici mijloace de a etala puterea corpului și talentul unui individ, ci deja gesturi care intră în consonanță cu ansamblul concurînd, astfel, la expresie. Cînd figurile pur acrobatice sînt din întîmplare și cu precauție integrate unui balet, ca în *Le bal des blanchisseuses*, ele pot dobîndi o valoare expresivă, exprimînd, spre exemplu, bucuria sau nepăsarea sau, „desfrîul tuturor sim-

¹ De aceea, așa cum spune GOUHIER, „o critică coregrafică îndrăgostită de dansul pur va denunța întotdeauna în baletul de acțiune cea mai frumoasă dintre ereziile” (*L'essence du théâtre*, p. 148). De cînd Noverre a inventat baletul de acțiune, istoria dansului clasic este, așa cum observă LIFAR, „o perpetuă ezitare între doi mari poli de atracție: pe de o parte dansul pur, obiectiv, așa cum se găsește în opere, comedii și chiar în unele opere coregrafice; pe de alta, pantomima care pretinde că exprimă totul și în care dansul deține un rol din ce în ce mai puțin important” (op. cit. p. 214). Noi nu vom spune însă că dansul pur este inexpressiv, ci numai că, pur și simplu, el nu are subiect.

țurilor", subordonându-se astfel semnificației care animă baletul. Și chiar dacă anumite figuri coregrafice sînt împrumutate de la acrobație — cum ar fi săritura cu bătaia picioarelor în aer, figuri care vin de la comediații școlii italiene — ele vizează un efect în care caracterul lor athletic se pierde: „La noi, scrie Lifar, grația și elevația înlocuiesc recordurile atletice... Ceea ce distinge saltul unui dansator de acela al unui acrobat este faimoasa oprire în aer, impresia că dansatorul «atinge friza și că rămîne acolo», ceea ce este, evident, un efect optic obținut prin mijlocirea unor mișcări ale torsului sau ale picioarelor”¹.

Chiar dacă baletul, atunci cînd expresia sa nu este particularizată de un subiect determinat, care, dealtminteri, o provoacă fără să o constrîngă, nu exprimă nimic altceva decît viața însăși, despre viață este vorba și nu despre ființa însuflețită. Ființele însuflețite sînt chemate numai să depună mărturie despre viață, „această substanță universală indestructibilă, esență fluidă și egală cu sine” cum spune Hegel. Viața pe care ființa însuflețită o neagă — atunci cînd „se afirmă ca nefiind absorbită în acest universal”, atunci cînd urmărește scopurile sale particulare și lasă să transpară în stîngăcia și în infirmitățile sale moartea pe care o poartă în sine ca semn al finitudinii — dansatorul, dimpotrivă, o proclamă prin mișcările sale care sînt mișcări pure, pe care nici un scop nu le particularizează și pe care nici o oboseală nu le alterează. Relevînd însă viața, dansatorul renunță să mai apară ca simplă ființă însuflețită. El renunță la acest statut chiar conferind mișcărilor sale un caracter de gratuitate, de fluiditate și de totalitate care este imaginea vieții ca forță universală, oferindu-le, dimpotrivă, în timpul pozițiilor ce le marchează, în ceea ce se numește atitudini sau arabescuri sau în grupurile ce le compune împreună cu ceilalți un caracter sculptural, aș spune arhitectural, caracter care, dealtminteri, nu duce la suspendarea duratei decît pentru a face să se simtă mai bine fiorul ei, mai curînd, avîntul;

¹ *Traité de danse académique*, p. 95.

dacă dansul, așa cum observă Bayer, este o artă de sinteză, „rămîne totuși mai mult ritm decît formă, mai puțin plastic decît muzical”¹: elementul plastic este aici mișcare concentrată în ea însăși și promisiunea mișcării. Dar în toate cazurile ființa însuflețită este depășită în particularitatea sa. Aceasta pentru că dansatorul se supune baletului devenind, astfel, instrumentul obiectului estetic pe care îl încarnează. Acest obiect pe care spectatorul îl citește urmărind dansatorul nu este o ființă însuflețită, așa cum tabloul nu este culoare în ulei sau monumentul piatră: ființa însuflețită este materialul din care acest obiect este făcut și organul de execuție prin intermediul căruia apare.

În celelalte arte care solicită execuția, materialul nu este ființa însuflețită însăși, ci sunetul sau cuvîntul iar ființa însuflețită nu este decît un executant: în acest caz, obiectul estetic se confundă încă și mai puțin cu ființa însuflețită.

S-ar putea găsi însă o dificultate analoagă aceleia pe care o propune dansul, în arta grădinilor: obiectul estetic nu este, în acest caz, viața vegetală? Cînd iarna stinge această viață, ce mai rămîne din parc? Rămîne totuși ceva: o anumită structură încă vizibilă în dispoziția pîlcurilor de copaci, a peluzelor, aleilor și a arboretelor, care pun încă în evidență anumiți centri nervoși, cum ar fi un bazin, un vas, o statuie. (Cu atît mai mult, atunci cînd parcul înconjoară și celebrează un monument, rămîne ceva din acordul pe care parcul trebuie să-l compună cu monumentul căruia i se subordonează). Această structură — opera arhitectului peisagist și nu a grădinarului — este pentru parc ceea ce textul este pentru teatru sau partitura pentru muzică. Cînd noile ramuri apar și se deschid florile, se poate spune că înflorirea pregătită și controlată de grădinar execută opera de artă, furnizîndu-i — în concordanță cu terenul căruia trebuie să i se utilizeze și să i se amenajeze asperitățile — materialul. Obiectul estetic nu apare pe deplin decît atunci cînd opera este exe-

¹ *L'esthétique de la grâce*, II, p. 212.

cutată, când vegetația îi împrumută volumele și culorile sale, dar nu se reduce la aceasta. Când mă plimb în parc, percep, încă, o idee, dar, o idee sensibilă ochiului care degajă o anume expresie: noblețe și măsură aici, abandon și capriciu dincolo, intimitate și tandrețe în altă parte; obiectul estetic este întotdeauna limbaj, și, chiar dacă se utilizează ființa însuflețită pentru a-l transmite, această funcție interzice intenția de a-l reduce la ființa însuflețită. Ea îl distinge, de asemenea, de alte obiecte și asupra acestui aspect trebuie insistat, căci în acest punct se vor preciza trăsăturile sale specifice.

2. OBIECTUL ESTETIC ȘI LUCRUL NATURAL

a) *Lucrul și obiectul uzual*. — Printre obiectele opuse în bloc ființelor însuflețite, percepția distinge în chip spontan lucrurile naturale și obiectele artificiale, ceea ce nu poartă și ceea ce poartă marca omului, o pietricică și un ciocan, o creangă și un baston, o casă și o grotă. Distincția este mai puțin evidentă — se va spune — decît între lucruri și ființele însuflețite; într-adevăr, putem trata lucrul ca instrument, ne putem servi de o piatră ca de un ciocan sau ne putem refugia într-o grotă ca într-o casă; primele ciocane au fost confecționate din piatră, și primele case au fost grote. Este apoi întru totul adevărat că inteligența, ca termen constitutiv al percepției umane — și care nu deține același statut în percepția maimuței lui Koffka, de pildă —, poate descoperi ustensila în lucru, poate pregăti cu anticipație această tehnică specific umană care a recurs la unelte (căci există deja o tehnică vitală, dar în legătură cu care nu se poate vorbi de inteligență și care nu inventează unealta)¹. Aceasta înseamnă însă

¹ Va trebui în plus să distingem, printre obiectele fabricate, obiectele de uzaj (casa, cîmpul arat) și instrumentele (furcu-lița, stiloul, vioara) care sînt mijloace în serviciul obiectelor de uzaj, așa cum este producția în raport cu consumul. Dar această distincție nu se impune decît reflecției; comportamentul nu este diferit, căci, în ambele cazuri, el este transmis prin tradiție și reglat de obiect.

că noi adoptăm în raport cu lucrurile comportamentul pe care îl adoptăm în raport cu obiectele uzuale, dar fără ca diferența dintre cele două sfere distincte să se șteargă: surprins de ploaie, mă refugiez în grotă fără însă ca grotă să devină pentru mine o casă; ea devine și este casă, dimpotrivă, pentru trogloditul care, amenajînd-o cît de sumar, și care, transportîndu-și aici zeii săi, o impregnează cu o umanitate vizibilă; în acest fel, lucrul se metamorfozează pentru a se integra lumii culturale, tot așa cum se integrează creanga pe care o rup și o fasonez pentru a confecționa un baston; dar, în acest fel, de asemenea, se fundează proprietatea și anume în înțelesul că posesia umanizează obiectul: acest cîine este al meu pentru că eu l-am dresat, acest cîmp este al meu pentru că eu l-am înconjurat cu un gard. Obiectul uman este în serviciul omului; fabricat de om și pentru om el aparține cuiva și poate deveni obiect de schimb; în acest sens — și asta e tot ceea ce dorim să exprimăm aici — proprietatea este percepută, într-un anume fel, în obiectul însuși. Dar aceasta numai întrucît poartă în mod stringent, în ochii mei, amprenta omului și pentru că o lume culturală îmi este imediat prezentă și sensibilă. Obiectul uzual îmi vorbește de celălalt, înainte ca eu să-l întîlnesc pe acel altul¹. Obiectul indică,

¹ Nu ne vom pune întrebarea dacă experiența celuiilalt trebuie să preexiste experienței prezenței celuiilalt în obiectele particulare. MERLEAU-PONTY, care pune, dealtminteri, problema solipsismului în general (op. cit., p. 400) nu distinge în mod expres, în mișcarea de transcendere către altul proprie subiectivității, raportul cu altul ca singular și raportul cu socialul ca fiind „altul generalizat”, după o expresie a lui G. H. Mead, pentru că el este preocupat îndeosebi să pună în paralel experiența lumii și experiența altuia: „raportul nostru cu socialul este asemeni raportului nostru cu lumea, mai profund decît orice percepție expresă și decît orice judecată” (p. 415). Ni se pare însă, și vom încerca să o arătăm mai târziu, că cel puțin de drept experiența „umanului” precede și orientează experiența altora. Regăsirea individului este evident aceea în care se verifică constant și se hrănește această idee a umanului; dar această regăsire nu poate fi înțeleasă decît prin această idee; iar această idee se verifică, de asemenea, în experiența mai vastă a unei lumi umane.

mai întâi, un proces care l-a produs, o anume rigoare și o senzație de finalitate; în timp ce obiectul natural poartă în sine marca hazardului al cărui rezultat precar rămîne, obiectul fabricat poartă sigiliul normei căreia i-a fost supus și care i-a prezidat fabricarea; în obiectul fabricat apare, astfel, o ordine și anume în geometria formei, în echilibrul proporțiilor, în soliditatea alcătuirilor sale, o ordine instituită de om și care a acționat ca un comandament pentru natură, o ordine care s-a opus anarhiei întâmplătorului. Obiectul a fost făcut și el poate fi desfăcut și refăcut după ordinea care l-a făcut să fie. Ceea ce este uman în el este mai întâi această lege care îl guvernează, pentru că ea a guvernat creația obiectului. Această lege exprimă, în același timp, posibilitatea unei utilizări: obiectul se relevă ca făcut pentru a fi utilizat; și chiar dacă ignor această utilizare, știm că el a fost conceput pentru a fi utilizat și că pot să încerc să sesizez comportamentul care justifică acest obiect, utilizîndu-l. În obiectul uzual există, deci, o finalitate. E vorba însă de o finalitate externă, pentru că obiectul fabricat nu-și are rațiunea de a fi el însuși, ci în întrebuințarea pentru care a fost făcut. În sfîrșit, acest obiect mai este uman și prin aceea că el poartă urmele utilizării, cum este patul care păstrează amprenta corpului sau strălucirea mînerului unei unelte îndelung folosite.

Caracterul uman este acela care permite identificarea dintr-o singură privire a obiectului uzual printre alte lucruri, exact așa cum se poate distinge animalul domestic, care e o ființă însuflețită uzuală, de un animal sălbatic care refuză, prin reacțiile sale imprevizibile, să se integreze în lumea culturală. Dar trebuie precizat că, aici, umanul nu este încă expresiv, în sensul în care o privire sau un gest sînt expresive; umanul este deja ceea ce vorbește omului, dar fără să-i semene și fără să-i spună ceva intim; în acest caz, umanul se acordă mîinii și proiectului, dar nu încă sentimen-

omului; el anunță un om real și activ, dar nu posibilitatea cea mai profundă a omului. (În timp ce umanul pe care îl vom vedea ceva mai târziu relevat prin experiența estetică este dincoace de orizontul întreprinderilor obiective și al tehnicilor omului, și anume ca termen prin care omul este om). Lucrul natural, dimpotrivă, este inuman și, într-un anume fel, sălbatic: așa cum acest lucru respinge privirea prin iregularitățile sale, el respinge, de asemenea, încercările de a-l converti, pentru că nu i se întrezărește utilizarea. Sublimul care sfidează omul prin grandoare, „în comparație cu care totul este mic” cum zice Kant, constituie un aspect posibil al lucrului natural; dar el poate fi resimțit tot așa de bine și ca o amenințare, ca indiferență sau ca dezordine: întotdeauna ca fiind ceea ce nu este pe măsura și la dispoziția omului. Îl putem accepta, de altminteri, ca o probă, și considerăm uneori că ne oțelim în contact cu un obiect sau cu un peisaj care nu este deloc îmblânzit de om: farmecul vacanțelor, părăsirea orașelor în care totul este uman, prea uman. este adesea plăcerea unei întoarceri la originar. Dar ceea ce e foarte important de subliniat în acest caz este faptul că diferența dintre lucru și obiectul uzual, dintre un peisaj urban și *Urwald* este dată dintr-o dată în percepție. Ea este comentată de îndată prin comportamente diferite. Obiectul cultural este acela pentru care este valabilă formula lui Bergson: „A recunoaște un obiect uzual înseamnă mai ales a ști să te servești de el”; știm că există o normă de utilizare, așa cum există o normă a obiectului, pentru că obiectul este destinat utilizării. Și este semnificativ că această normă, chiar dacă obiectul o propune prin structura sa și prin posibilitățile de utilizare ce le oferă, a trebuit sau trebuie să fie învățată: obiectul uzual cere un comportament social, căci învățarea este act eminent social, metoda încercărilor și erorilor nefiind cîtuși de puțin pentru om doar o metodă pasională, iar autodidacticismul doar cazul cel mai

derizoriu¹. Ea mă introduce, deci, în lumea culturală în care celălalt este prefigurat, totodată în obiect și în întrebuințarea pe care i-o pot da, ad.că în sensul pe care obiectul îl are pentru mine. Căci sensul este acela care îmi este dat în această sugestie de comportament, un sens cu atât mai familiar cu cât sugestia este mai vie și comportamentul mai dezinvolt. Aceasta este probabil rațiunea în virtutea căreia explicația științifică tinde, după o formulă celebră, către construcția unui model mecanic, adică spre substituirea obiectului natural prin obiectul uzual. Totuși, obiectul uzual solicită mai puțin inteligența decât acțiunea: familiaritatea sa ne induce într-o complicitate în care percepția se pierde în gest. El nu însuflețește atenția decât atunci când pune o problemă, și redevine lucru în ochii noștri. Lucrul, în schimb, reclamă un comportament diferit: inumanul din el deconcertează mai întâi; pentru a riposta acestei prezente străine, pot fi trezite tendințele agresive; dar ceea ce va fi vandalism în fața obiectului uzual, — pentru că aici întrebuințarea este reglată, învățată, într-un anume sens, oficial — nu trezește protest în cazul lucrului natural: actele distructive pe care, de altminteri, le putem supune unui examen psihanalitic, sînt aici expresia naturală a unei inevitabile curiozități trezite de un lucru a cărui obișnuință nu o avem. Desigur, această curiozitate se poate exprima și altfel; dar în motivul surprizei noastre există cel mai adesea dorința de a intra în posesia acestui lucru rebel normelor și de a întreține prin forță unele legături cu el; zăpada ne invită s-o călcăm în picioare,

¹ Aceasta nu justifică, bineînțeles, constrângerea pe care o normare ca aceea a sistemului Taylor pretinde să o aducă omului la locul de muncă, și căreia Friedman i-a denunțat ineficiența; cu atât mai mult cu cât e vorba, pînă la urmă, nu numai de norme străine individului, dar cel puțin parțial străine mașinii, ca în calculul timpilor. Ucenicia veritabilă nu exclude cîtuși de puțin, ci favorizează, dimpotrivă, ajustarea, o punere la punct pe care fiecare individ trebuie s-o inventeze pe cont propriu, să pună în acord propriile sale norme cu normele obiectului, act prin care individul își asumă socialul, adică învățătura sau exemplul care îi sînt date.

muntele să-l urcăm, marea ne invită să plonjăm: savoarea înotului vine fără îndoială din această stăpînire pe care o exercită nu numai asupra mea reuşind să mă adaptez unui nou mediu (ceea ce este şi mai evident în vînătoarea submarină în care spectacolul adîncurilor este tot aşa de oprimant ca presiunea fizică a apei), ci şi asupra lucrului însuşi, pe care îl constrîng să mă suporte atunci cînd ar voi să mă resoarbă. Fără îndoială, un atare comportament faţă de lumea naturală este adesea învăţat şi se poate instituţionaliza. În acest caz, diferenţa de comportament faţă de obiectul natural şi faţă de obiectul uzual tinde să se şteargă; lumea naturală tinde să se îmblînzească. În fond, lumea naturală este, într-un anume sens, deja culturală şi anume prin tradiţiile turismului, de pildă, şi, de asemenea, prin „sentimentul naturii”, sentiment care este el însuşi cultură. Dar în lumea naturală rămîne totuşi ceva străin, rebel, ceva care ne provoacă întotdeauna.

b) Obiect estetic şi natură — Opera de artă se întîlneşte în această lume a obiectelor, lume în care, într-o manieră inextricabilă, se amestecă naturalul şi culturalul, lucrul şi obiectul fabricat. S-o confruntăm, mai întîi, cu lucrurile, cu lucrurile inumane care apar şi dispar la voia întîmplării pe care omul n-o poate controla. Dar, nu este cît se poate de limpede că opera este un obiect uman? Răbdare! Obiectul estetic nu dezavuează natura; el se acordă cu ea, aşa cum se acordă biserica plantată în inima oraşului sau bazinul în miiloul grădinii; în acelaşi fel este frumos un dig atunci cînd accentuează şi prelungeşte ţărmul. Soselele şi viaductele sînt considerate adesea lucrări de artă în virtutea modului în care ele îmbrăţişează şi subliniază liniile peisajului; noţiunea „geniu” nu apare aici ca o discordanţă. Fără îndoială însă că acest argument este un subiect pe cauşlune; se poate spune că natura, atunci cînd e marcată de o operă sau de o lucrare de artă, nu mai este natură: vom vedea că natura este estetizată şi cade, astfel, în orbita artei. Dealtminteri, dife-

rența dintre operă de artă și lucrare de artă nu se poate eluda: prima presupune o natură deja supusă, orașul deja construit, grădina deja defrișată; deseori ea convertește, din natură, ceea ce este susceptibil să fie estetizat și poate să apară prin sine însăși ca estetic, de exemplu calitatea luminii, culorile cerului așa cum le poate surprinde acuarela sau desenul formelor; astfel, pictorul de vitralii, acordînd sticla la lumina locului, realizează esteticul prin intermediul esteticului. Inginerul, dimpotrivă, violentează natura pentru a realiza un proiect abstract, și nu ține seama, în lupta pe care o duce obstacolul, de aspectul sensibil al lucrurilor; natura, căreia el a trebuit să-i cedeze pentru a o învinge, este aceea care, în măsura în care ea însăși este estetică, îi estetizează opera. Totuși, estetizată sau estetizantă, cînd face alianță cu arta, natura își păstrează caracterul său de natură și îl comunică artei: această față care sfidează omul și care manifestă o insondabilă altérité.

Obiectul estetic este, deci, natură prin aceea că exprimă natura: nu pentru că o imită, ci pentru că i se supune. Alain a insistat în mod deosebit asupra acestui lucru¹. Natura căreia i se supune

¹ „Asemănarea unui om, animal sau plantă nu este decît o regulă exterioară, aproape mecanică și mai apropiată de industrie decît de artă. Natura trebuie să se arate în opera însăși, și în întregime altfel, prin condițiile pe care le impune o materie rău supusă, o materie conservînd ceva din formele sale proprii; deci, prin toate condițiile meseriei care dintotdeauna, de îndată ce se arată, relevă formele și le înfrumusețează”. (*Vingt leçons sur les Beaux-Arts*, p. 222). Se știe că această idee îl conduce pe Alain la neîncrederea în gust: „Opera prostului gust, care este probabil gustul...” pentru că gustul agreează ornamentul care trișează și are oroare de natură: „Căci, atunci, cînd se cioplește lemnul de tisă în formă de păsări sau personaje, se simte imediat că frumosul se pierde și decade în ornamentul arbitrar” (*op. cit.*, p. 184).

La po'ul opus, industria violentează natura impunîndu-i o idee premeditată. Frumosul trebuie să fie natural: „miracolul naturii arătînd și susținînd ideea”; gravitația însăși este aceea care face bolta romană, și legea spiritului apare ca o lege a naturii. Întreaga estetică a lui ALAIN, această influență estetică de constructor apare, astfel, ca un comentariu la *Critica puterii de judecare* și, de asemenea, la *Politica pozitivă* a lui

arta poate fi însă tot atât de bine structura fiziologică a corpului uman ca și forța lucrurilor. Și nu numai că arta i se supune pentru a face opera durabilă, dar mai mult, ea proclamă această supunere: obiectul estetic se acordă naturii; fie că se integrează ambianței ca Partenonul Acropolei sau ca Notre-Dame malurilor Senei, fie că nu disimulează legile naturale ale materialului, obiectul estetic se recunoaște lucru printre lucruri și nu resimte umilința de a fi inuman în umanitatea sa.

Chiar artele care se separă de natură, ale căror opere se adăpostesc în monumente consacrate culturii lor — muzica în sala de concert, pictura în saloanele muzeelor, poezia în tăcerea bibliotecii, — toate tăinuiesc în ele ceva natural. Obiectul estetic este întotdeauna acolo, pur și simplu, și nu așteaptă decît omagiul unei percepții. El are această prezență obstinată a lucrului. Este acolo pentru mine, dar ca și cum n-ar fi acolo. El a fost, desigur, făcut de cineva, de cineva care îmi face semn prin opera sa, dar nu pentru a mă invita la vreo acțiune comună, pentru a mă avertiza asupra unui pericol sau pentru a-mi da un ordin. Ceea ce îmi spune obiectul rămîne secretul percepției mele și nu mă determină la nimic.

La nimic altceva, decît să percep, să mă deschid, adică, sensibilului. Obiectul estetic este, mai înainte de toate, irezistibilă și magnifică prezență a sensibilului. Ce este o melodie, dacă nu o scîlbire orbitoare de sunete care se rostogolesc asupra noastră? Și ce este un poem, dacă nu strălucirea și armonia cuvintelor care ne încîntă urechea? Și pictura, dacă nu jocul culorilor? Și chiar monumentul, dacă nu virtuțile expresive ale pietrei, masa, reflexele și patina acesteia? Cînd culoarea se întunecă și se șterge, obiectul pictural se neanti-

COMTE, pentru că apare limpede că Umanitatea este artistul: arta veritabilă este o artă populară, arta omului care este mai aproape de lucruri și care urmează o tradiție; „zidarul este acela care a creat formele” (*Système des Beaux-Arts*, p. 194).

zează; și dacă ruina este încă obiect estetic, aceasta se întâmplă pentru că aici piatra rămîne piatră, și pentru că înșasi uzura manifestă o rezistență pietroasă; presupunînd că monumentul pierde ceea ce există în el ca desen și piotură, cum se întâmplă într-un incendiu, el încetează să mai fie obiect estetic. În același fel, dacă cuvintele n-ar fi decît semne fără virtuți sensibile, ca algoritmele matematicii, dacă ele nu s-ar reduce decît la semnificația lor, poemul ar înceta să mai fie poem.

Obiectul estetic este, deci, sensibilul care apare în splendoarea sa. Prin aceasta el se distinge deja de obiectul ordinar care are culori, fără a fi culoare, care face zgomot fără a fi sunet. Prin intermediul culorilor sau zgomotelor, prin intermediul calităților sensibile pe care le reține în primul rînd și mai ales pentru semnificația lor — percepția urmărește ceea ce o interesează: utilul, așa cum îl gîndea deja Descartes, sau cunoașterea care ea înșasi, la acest nivel, vizează utilul și caută să facă din obiectul natural un obiect uzual. Zgomotul locomotivei nu-l interesează pe mecanic în maniera în care îl interesează pe Honegger, nici vîietul mării pe marinar așa cum îl interesează pe Debussy. Obiectul nu este savurat pentru el însuși, iar virtuțile sale sensibile nu sînt apreciate; vom vedea însă, dimpotrivă, felul în care calitățile sensibile sînt căutate și exaltate prin operațiunea artistului și prin percepția estetică. În perspectiva artei, sensibilul nu mai este un semn în sine indiferent, ci un scop. Sensibilul devine el însuși obiect sau, cel puțin, rămîne inseparabil de obiectul pe care îl califică. Raportul materiei — care e corpul operei — și sensibilului nu este identic cu același raport instituit la nivelul obiectului uzual. Aici, printr-o mișcare spontană care va reface pe cont propriu fizica aristotelică, percepția disociază materia de calitățile sensibile, pentru că ceea ce o interesează în lucru este substanța sa obiectuală, adică ceea ce face ca piatra să fie piatră și să servească la clădit, ceea ce face ca oțelul să fie utilizat în construcția mașinii, ceea ce permite cuvintelor să aibă un sens și să înles-

nească, astfel, comunicarea. Arta, dimpotrivă, refuză orice distincție, orice disociere, între materie și sensibil: materia însăși nu este nimic altceva decât profunditatea însăși a sensibilului. Această masivitate zgrunțuroasă și patinată — este piatra; acest sunet delicat, subtil și insinuant — este timbrul flautului, și flautul nu este nimic altceva decât numele dat acestui sunet: sunetul însuși este aici materia, și dacă uneori se vorbește de corn și de alămuri, prin aceasta nu se înțelege materia din care sînt confecționate instrumentele, ci materialitatea sunetelor. În același fel, atunci cînd pictorii vorbesc de materie ei nu înțeleg că ar fi vorba de produsul chimic, ci de culoarea însăși înțeleasă în puritatea și în densitatea ei — după posibilitățile pe care le oferă actului pictural — dar fără să se piardă din vedere calitățile sensibile ale culorii și referințele la percepție. Astfel că pentru cine percepe, materia este sensibilul însuși considerat în materialitatea sa, și chiar, s-ar putea spune, în ciudățenia sa; nu e necesar să se invoce un substrat al sensibilului, întrucît sensibilul este obiect prin el însuși. E suficient ca percepția să înregistreze acest miracol al sensibilului redat plenitudinii sale pentru a atesta, astfel, o materie ce nu are nimic umil în ea însăși.

Această inutilitate a obiectului estetic și primatul de care se bucură sensibilul conduce la necesitatea de a discerne în substanța sa o exterioritate radicală, exterioritatea unui în sine care nu este pentru noi, care ni se impune fără să ne lase altă șansă decât percepția; prin aceasta, obiectul estetic se îndepărtează de obiectul uzual cu atît mai mult cu cît se apropie de obiectul natural. Să examinăm, deci, ceea ce obiectul estetic dezvăluie ca natură. Putem foarte bine numi natură, într-un sens învecinat cu sensul noțiunii *Erde* a lui Heidegger, prezența masivă a obiectului, prezență care aproape că ne bruschează. Natură imensă, impenetrabilă și măreață — cîntă Faust-ul lui Berlioz: tot așa simfonia, monumentul sau poemul. Urmărind să ne dea o idee despre acest fapt de existență fundamental în care se

confundă existența subiectivă de la care pleacă filosofia existențială și existența obiectivă a realismului clasic, ceea ce el numește *il y a*, Lévinas invocă obiectul estetic: acest obiect este acela care ne dă experiența nudității datului, adică a acestei alterități esențiale pe care ustensilitatea ne-o maschează, așa cum hainele, în universul social, maschează alteritatea stînjenitoare a celuilalt¹. „Arta, chiar cea mai realistă, comunică acest caracter de *alteritate* obiectelor reprezentate care fac totuși parte din lumea noastră”²; tentativele picturii contemporane sînt în acest sens deosebit de grăitoare: „Lucrurile nu mai interesează într-atît ca elemente ale unei ordini universale pe care privirea și-o oferă ca perspectivă. Fisuri adînci asaltează din toate părțile continuitatea universului. Particularul se ivește în toată nuditatea sa”³.

Această transmutație a obiectului, această subliniere a însinelui său nu se extinde numai asupra obiectului reprezentat de operă, ci și asupra ființei obiectului estetic, adică asupra însăși materiei sale. Lévinas nu a insistat, se pare, îndeajuns asupra acestui punct: ceea ce noi numim aici natură nu desemnează exact acel există, *natura naturata* așa cum poate fi dezvăluită în acele experiențe privilegiate, pe care orice filosofie le caută și le invocă în maniera sa, cum ar fi sesizarea intelectuală a necesității, sentimentul angoasei sau experiența ororii. E vorba, mai degrabă, de experiența necesității sensibilului, adică de o necesitate interioară sensibilului și care nu este pur și simplu înscăunarea în fond contingentă a unei senzații care mă surprinde, cum ar fi o lumină neașteptată care

¹ Vom vedea totuși că obiectul estetic are o formă care este pentru el asemeni unui veșmînt: „Statuile antichității nu sînt niciodată cu adevărat nude” spune LÉVINAS (*De l'existence à l'existant* p. 61); prin această formă, obiectul, chiar neîmblînzit, se supune percepției; și existența sa este o existență percepută. Deasemenea, nu vom spune că „descoperirea materialității ființei este descoperirea zbaterii sale informe”. Natura estetică nu este o natură amorfă.

² Id., p. 84.

³ *De l'existence à l'existant*, p. 90.

mă orbește sau un parfum care mă învăluie, ci care este, prin formă, consacrarea sensibilului și a mărturiei aduse asupra ființei sale.

Obiectul estetic este încă natură — și aceasta privește mai ales ceea ce el reprezintă, aspect pe care îl vom dezvolta mai târziu — prin aceea că el închide în sine ceva incomprehensibil, caracter pe care artele plastice și poetice moderne l-au subliniat și exploatat în chip sistematic; dar chiar arta în aparență cea mai facilă tăinuie ceva misterios, și anume din simplul motiv că se adresează percepției mai curînd decît intelectului: în momentul în care ne propunem să explicităm conținutul unei opere, insondabilul se revelă; enunțînd subiectul unui tablou sau al unui poem, n-am spus încă nimic; și ce să mai spunem de muzică sau de monumente? Prin aceasta, obiectul estetic se comportă ca un lucru, dar mai rebel încă, întrucît — atunci cînd încercăm să sesizăm lucrul prin istoria și prin contextul său, chiar dacă cercetarea se prelungește la infinit — avem impresia că nu mai e nimic altceva de cercetat, că adevărul percepției este cunoașterea, ceea ce nu mai este valabil și pentru obiectul estetic. Obiectul estetic este o prezență nejustificată, sau a cărei justificare nu izvorăște din inteligență; și totuși, e vorba de o prezență imperioasă pentru că materialitatea sa este exaltată și pentru că sensibilul își găsește în obiectul estetic apoteoza (vom vedea cu ce griji și prin ce artificii). Acest fapt explică de ce în opinia lui Heidegger opera de artă produce o lume și, totodată, revelă pămîntul: „Ea reține și păstrează pămîntul chiar în deschiderea unei lumi”¹.

Dar sensibilul nu este materie decît dacă este in-format; virtuțile materiei sînt legate de rigorile formei: natura este aici depășită. Dealtfel, vom vedea mai pe larg că nu se poate admite ideea, chiar fără a reveni la tiparele unei psihologii intelectualiste, că percepția oferă sensibilul în stare brută și că în evenimentul estetic — care este „evenimentul senzației ca senzație... , senzația revine —

¹ Holzwege, p. 35.

cum afirmă Lévinas — la impersonalitatea elementelor¹. Artă reabilitează cu deosebire sensibilul alterînd sau suprimînd figura obiectului la care, în percepția ordinară, sensibilul trimite imediat și direct. Să precizăm însă că descalificarea obiectului nu înseamnă renunțare la orice semnificație: un sens este întotdeauna immanent sensibilului, iar acest sens este mai întîi forma care manifestă, deopotrivă, plenitudinea și necesitatea sa.

E însă de la sine înțeles că semnificația nu este numai punerea în ordine a sensibilului; faptul e cît se poate de evident în cazul operei literare și chiar în cazul artelor plastice, dar asupra acestei chestiuni vom reveni cînd vom confrunta obiectul estetic cu obiectul semnificant. Identificînd aici forma sensibilului cu semnificația (o semnificație care nu semnifică decît sensibilul) vom putea înțelege mai bine faptul că semnificația ca sens (explicit sau presimțit, inteligibil sau afectiv) poate fi formă, contrar înțelesului care i se dă noțiunii de formă atunci cînd, în mod tradițional, forma este opusă fondului. Vom reveni deseori asupra acestei noțiuni centrale, dar vom putea vedea deja de-a lungul acestui capitol precizîndu-se diversele aspecte ale formei; fiecare nouă determinație care se adaugă sensibilului constituie o formă în raport cu determinațiile precedente. Aici, forma nu este însă decît organizarea imediată și imediat percepută a sensibilului (analiza obiectivă a operei ne va dezvălui, mai tîrziu, schemele care prezidează această organizare). Obiectul estetic este acela în care materia nu rămîne decît dacă forma nu se pierde. Pictorii știu foarte bine că intensitatea culorilor nu se obține decît prin acordurile pe care ele le compun, și că ele se sting dacă forma este mutilată. Cuvîntul nu-și dobîndește întreaga sa strălucire și, de asemenea, întreaga sa bogăție de sensuri, decît în ordonarea riguroasă a poemului în care el își joacă rolul așa cum vioara și-l joacă în orchestră, și în care, uneori, cu pri-

¹ *De l'existence à l'existant*, p. 86.

lejul unor licențe poetice sau a unor rupturi de sintaxă, cuvîntul răsună ca o lovitură de talger. Sunetul nu este pe deplin sunet decît prin forma melodică, formă ce nu încetează să fie prezentă chiar atunci cînd melodia este ruptă sau e redusă la un desen ritmic. Duritatea pietrei nu convinge privirea dacă piatra nu-și ocupă perfect locul și nu-și asuma vizibil funcția care este aceea de a domina gravitația supunîndu-i-se. (Hotărît, persistă cîteodată în arhitectură dorința de a nu recunoaște această supunere și de a iluziona: în acest din urmă caz, în timp ce se pare că arhitectul se joacă cu greutatea, se disimulează natura pietrei, piatra fiind constrînsă să devină broderie în formă de ghirlandă, dantelă sau arșic: se camuflează structura sub ornament, forma sub luxurianța formelor: goticul flamboaiant și goticul englez. Ceea ce salvează acest fenomen rezidă în aceea că amestecul formelor constituie tot o formă: ochiul presimte existența unei legi în această țesătură; se conturează o simetrie și o regularitate care substituie ordinii mecanice a greutății o ordine geometrică; ceea ce este întotdeauna — chiar în proliferarea artei simbolice — frumusețea abstractă de care vorbește Hegel. Iar ornamentul ne avertizează că forma nu este destinată utilizării, ci contemplării). În fond, apogeul sensibilului nu face decît să marcheze înflorirea formei. Sensibilul apare prin formă, dar el face, de asemenea, să apară forma, forma fiind în acest context elementul prin care sensibilul este natură, necesitatea care îi este interioară și nu exterioară ca necesitatea care guvernează obiectul uzual și care este necesitatea logică. Cînd Hegel încearcă „să separe elementul formativ de realitatea sensibilă și exterioară“¹, adică forma caracterizată prin regularitate, simetrie și echilibru și sensibilul caracterizat prin puritatea sa, și anume în scopul de a căuta o dublă determinare, de fiecare dată abstractă, a unității care rămîne ea însăși abstractă, pentru că este unitatea unui lucru simplu perceput și care nu este încă frec-

¹ *Esthétique*, trad. S. Jankélévitch, I., p. 168.

ventat de un sens, el recunoaște „că e vorba de abstracții moarte și de o unitate care nu are nimic real”¹. Fără îndoială însă că aceste abstracții dobîndesc un sens dacă se ia în considerație operațiunea estetică și mai ales reflecția asupra acestei operații, întrucît tratarea materiei poate fi distinsă de elaborarea formei. Dar dacă se consideră obiectul perceput, unitatea sensibilului ca materie și a formei este, într-adevăr, indecompozabilă. Forma este formă nu numai întrucît unește sensibilul, ci încă pentru că-i dă strălucirea; ea este o virtute a sensibilului: forma muzicii este armonizarea sunețelor, cu elementele ritmice pe care le comportă; forma tabloului nu este numai desenul, ci jocul culorilor care subliniază și cîteodată chiar constituie desenul. Si cu condiția de a nu separa forma de sensibil, vom relua analizele efectuate de J. Hersch, punînd accentul asupra exteriorității și plenitudinii pe care forma o conferă obiectului estetic promovînd „existența artistică ca atare”². Prin formă, obiectul estetic încetează să existe ca mijloc de reproducere a unui obiect real, și există prin el însuși; adevărul său nu este în afara lui, într-un real pe care l-ar imita, ci în obiectul estetic însuși. Această îndestulare și acoperire ontologică pe care forma o conferă sensibilului pe care îl unifică ne permite să spunem că obiectul estetic este natură. Fixat, în-format, animat, devenit în fine obiect, sensibilul constituie o natură care dezvăluie forța anonimă și oarbă a Naturii. Obiectul estetic este acolo, și primul lucru pe care ni-l cere este mărturisirea prezenței sale, dar nu prin greață, ci prin bucurie, așa cum vom vedea mai departe.

Astfel, obiectul estetic este natură prin puterea sensibilului care sălășluiește în el, dar sensibilul nu este puternic decît prin forma care este ea însăși, mai întîi, formă a sensibilului. Or, această formă este impusă obiectului prin arta aceluia care l-a creat: paradoxul rezidă însă în faptul că obiectul

¹ *Esthétique.*, p. 178.

² *L'être et la forme*, p. 121.

estetic nu este natural decît pentru că este artificial. Și cu obiectul artificial trebuie acum să-l confruntăm.

3. OBIECTUL ESTETIC ȘI OBIECTUL UZUAL

Se poate înțelege, prin urmare, că obiectul estetic nu poate fi complet identificat cu obiectul uzual. El nu apelează la gestul care îl utilizează, ci la percepția care îl contemplă. În raport cu imperativele nevoii, el pare absolut gratuit: tabloul nu adaugă nimic solidității zidului, fotoliul poate fi confortabil fără a fi frumos, poemul nu mă instruiește în legătură cu ceea ce, în lume, îmi solicită intervenția. Arta a putut fi considerată, în diferite epoci, ca fiind un ceva superfluu rezervat unei clase trîndave, un lux refuzat celor pe care munca îi situează în universul uneltelor. A vedea, a asculta, a citi devin conduite dezinteresate care par închinare gloriei percepției fără ca vreun rezultat să urmeze. Obiectul estetic nu promite nimic, nu amenință și nici nu flatează; el nu are putere asupra mea, decît poate prin acea atracție pe care o exercită și de care mă pot oricînd degaja, iar eu nu am putere asupra lui, decît evitîndu-l sau distrugîndu-l, dar știu că aceste comportamente nu sînt licite: obiectul mi se recomandă în perspectiva unei tradiții care îmi interzice să-l distrug și mă invită să-i acord atenție. Astfel, obiectul estetic este acolo, pur și simplu, și nu așteaptă de la mine decît omagiul unei percepții.

Totuși, se pune problema dacă obiectul uzual nu poate fi estetic, și dacă obiectul estetic nu poate satisface oarecari funcții utilitare.

a) *Utilitatea* — În legătură cu această chestiune trebuie risipite, mai întîi, unele echivocuri. Desigur, obiectul uzual — ca orice obiect — poate fi esteticeste perceput și judecat ca frumos. El este frumos, dacă manifestă plenitudinea ființei care îi este acordată, dacă răspunde utilizării că-

reia i-a fost destinat și dacă exprimă prin aparența sa că răspunde acesteia: astfel se poate vorbi despre brăzdarul unui plug, despre o locomotivă sau un hambar. Dar aceste obiecte nu s'nt în mod esențial estetice — ele nu pot fi considerate ca atare decît prin supralicitare, fără a solicita privirea care le estetizează. Unele obiecte uzuale solicită, totuși, această privire: fără să renunțe la a fi utile, ele caută să placă mai cu seamă prin modul în care sînt ornate sau decorate. Artele minore (și fără îndoială că termenul are o semnificație axiologică) oferă, în acest context, numeroase exemple. Mai înainte însă, se pun două chestiuni. În ce măsură aceste obiecte reușesc să placă? Este o chestiune de gust și răspunsul se formulează în funcție de faptul că ornamentul place sau nu place, dacă se acceptă sau nu ca acesta să încarce obiectul pînă la a-i camufla, cîteodată, destinația practică. Dar, din punct de vedere obiectiv, în ce măsură trebuie să le considerăm opere de artă, adică obiecte esențialmente estetice? Ajungem, astfel, în prezența unuia din cazurile limită, dar pe care nu-l vom trata în studiul nostru. Putem spune, cel puțin că: 1) în cazul unor atari obiecte, calitatea estetică nu se măsoară cu utilitatea: cel mai frumos vas nu este cel mai puțin poros, iar cel mai frumos fotoliu nu este și cel mai confortabil; 2) dacă obiectul este în primul rînd estetic și nu este util decît prin supralicitare, utilizarea pe care, eventual, i-o dăm, nu trebuie să ne abată în întregime de la percepția estetică, sau cel puțin trebuie ca obiectul să ne reamintească într-un fel oarecare că este estetic fără să permită să-l confundăm cu un obiect uzual oarecare.

Vom verifica acest fapt luînd unul din exemplele cele mai impresionante: arhitectura. Este contestabil că orice edificiu este util, colibă sau palat, hambar sau templu. Dar oare prin rațiunile utilității, devine edificiul obiect estetic? Să precizăm: ca orice lucru din natură, el poate fi estetizat; dar atunci, în afară de faptul că această operațiune depinde de noi, meta orfoza depinde

mai mult de contextul obiectului decît de obiectul însuși: o colibă seduce ochiul artistului prin acordul pe care îl formează cu florile tufișurilor, cu albia unei vîlcele, cu umbra unui stejar; ea place mai degrabă ca element al naturii, decît prin ceea ce este. Dar cînd monumentul este o operă consacrată și își revendică statutul de obiect estetic? Evident, el este clădit în anumite scopuri — pentru a fi locuit, pentru ceremonii sau rugăciune — scopuri pe care trebuie să le satisfacă; faptul nu este lipsit de importanță; în acest caz, arhitectul găsește — la întîlnirea legilor naturale ale gravitației și ale materialelor — una din acele constrîngerii fără de care nu există artă, pentru că nimic nu se face acolo unde totul este posibil; regulile pe care poetul și le dă sieși, arhitectul le primește de la clientul său. Dar utilitatea nu este încă suficientă pentru a suscita o operă autentică: din două biserici care adăpostesc în mod egal credincioșii și le asigură o aceeași reculegere, una poate fi estetic neizbutită. Mai trebuie ca opera să anunțe privirii, și anume fără echivoc, destinația sa: „să vorbească clar“, cum spune Eupalinos; astfel putem vorbi în legătură cu unele edificii și, de asemenea, în legătură cu acele șosele despre care se spune foarte bine că urcă pe munte, ca și cum mișcarea la care ele invită și pe care o fac accesibilă ar fi cuprinsă în ele, sau în legătură cu acele baraje atît de bine îmbinate cu estuarul și care apără liniștea bazinelor, în legătură cu toate acestea se poate spune: „Ce claritate în fața spiritului!... Dar — adaugă Eupalinos — să plasăm deasupra edificiilor singură arta“.

În acest punct, Valéry se separă de Alain: aceste obiecte natural frumoase — pentru că utilizările cărora le sînt destinate le forțează să se acorde cu natura, și pentru că uzualul din ele devine natural — pot, cum vrea Alain, să servească drept modele operelor de artă: „În Italia de Nord, transpare destul de limpede că palatele imită colibele prin terase, colonade și căutarea umbrei“¹. Totuși, nu prin aceasta sînt pa-

¹ *Système des Beaux-Arts*, p. 194.

latele opere de artă: nu este suficient ca ele să-și asume funcția. Trebuie încă, spune Valéry, ca ele să cînte. Aici, muzica înlătură cuvîntul. Ce spune piramida? Pronunță ea ceea ce închide în sine? Și Partenonul, ce spune? Templul îl adăpostește pe zeu; dar zeul, după opinia lui Hegel, vine abia după apariția templului; și e remarcabil de subliniat că în momentul explicitării cîntecul lui Eupalinos se sustrage, preluat mai tîrziu de către Socrate, și că o teorie a modului de a face vine să se substituie descrierii faptului. Această ruptură ne avertizează, poate, că obiectul estetic este acela care ne trimite la artist astfel cum acesta se exprimă în el. Dar să încercăm să lămurim, mai întîi, prin ce anume opera de artă depășește utilul și poate să cînte.

Edificiul care vorbește, o clipă, un limbaj clar — timpul în care îl ascultăm — este estetic perceput. Evocînd această stare de lucruri se poate surprinde diferența dintre lucrarea de artă și opera de artă autentică, adică dintre edificiul care vorbește și edificiul care cîntă¹. Acest limbaj nu poate fi însă înțeles decît cu condiția de a suspenda acțiunea și, de asemenea, cu condiția de a ne lua, în fața obiectului, o poziție privilegiată, ca în fața unui tablou: de îndată ce sînt pe stradă, nu aceasta urcă panta ci eu; cînd trec peste pod, nu-i mai admir arcuirea; iar casa rustică nu este frumoasă decît din afară și după o perspectivă care o unește cu grădina și cu cîmpurile: aceste obiecte, atît de apropiate de natură, sînt estetizate — cum este și natura — de o privire care le fixează și le compune ca un tablou și care se ține, înaintea lor, la distanță de tablou. În schimb, opera de artă arhitecturală, dacă ne invită să fim specta-

¹ Distincția dintre lucrare și operă, ca și aceea dintre artizan și artist — distincție pe care Alain refuză s-o facă, fidel esteticii timpului în care limbajul nu introduce această nuanță — este de dată mai recentă. Ea s-a impus în procesul parvenirii artei la conștiința de sine, proces în care Artă pentru artă a fost una din primele expresii și căruia o fenomenologie a experienței estetice trebuie să-i înregistreze astăzi efectele.

tori, ne autorizează la o atitudine mai completă: obiectul este estetic parte cu parte, de la un capăt la altul, și trebuie să-l verific printr-o plimbare în decursul căreia surprizele apar una după alta, deoarece, așa cum observă Alain, „monumentul se deschide dacă ne plimbăm în jurul lui, și se închide dacă ne oprim”.¹ Astfel se prezintă puterea obiectului estetic, putere care antrenează spectatorul într-un fel de dans în întregime destinat contemplării; dans pe o muzică, pe o melodie pe care fiecare nouă perspectivă nu încetează să o desfășoare fără ca vreo rezoluție să o închidă². Mai mult încă, dacă încetăm să fim spectatori, dacă utilizăm monumentul în loc să-l contemplăm, puterea sa continuă să se afirme: ceea ce este estetic în el ni se impune chiar și prin atenția pe care o acordăm afacerilor noastre și, se poate spune, ne estetează. La spectacol, publicul venit să salute opera participă într-un anume fel la execuția ei; același lucru se întâmplă și în fața operei arhitecturale: edificiul ordinar deja, clădit după nevoile noastre, ne emoționează, dar pentru că ne vedem de treburile noastre și fără considerație pentru el; în timp ce monumentul, chiar dacă acționăm conform nevoilor noastre, ne constrânge să jucăm un anumit rol; acela care îl frecventează, chiar dacă nu este spectator, se dă în spectacol: Ludovic al XIV-lea, la Versailles, nu poate fi decât majestuos, iar arhiepiscopul la Notre-Dame este întotdeauna înzestrat cu gravitatea ecleziastică. Monumentul corespunde necesităților, dar suscitând un comportament teatral, de politețe. Triumful artei: omul nu încetează să perceapă opera decât pentru a deveni el însuși, într-un anume fel, operă de artă.

¹ *Système des Beaux-Arts*, p. 177.

² Ne putem întreba dacă nu cumva E. Souriau s-a gândit la Eupaiinos atunci când a scris despre catedrală că este „o simfonie de forme în adâncimea spațiului, rezultând pe măsură ce mă deplasez, arpegii de colonade în perspectivă schimbătoare, sau bogate acorduri de bolți, sau arcade, de dale sau altare”. (*La correspondance des arts*, p. 64).

Poezia, alt gen de muzică, ne emoționează într-un chip asemănător. Cuvintele utilizate sînt deseori cuvintele de toate zilele, cuvintele limbajului comun care este, de asemenea, un obiect uzual cînd îl întrebuițez fără să-i acord atenție, pentru a comunica sau acționa. Dar atunci cînd cuvîntul devine poezie nu-l mai pot consuma astfel. Cuvîntul se impune cu atîta forță, atît de presant și atît de nou, că nu-l pot recita decît cu respect: trebuie să devin poet. În sfîrșit, vom reîntîlni aici artele minore; un vas frumos, dacă răspunde unor scopuri practice, nu-și desfășoară cu adevărat rolul decît în ceremonie: necesitățile pe care le satisface sînt mai degrabă acelea ale zeilor sau ale morților. Mantia purtată de ofician, bijuteria care scînteiază pe o rochie de bal, masca pe care o arboarează dansatorul negru, toate aceste obiecte se asociază ceremoniei și uneori o ordonează: ele, de asemenea, participă la spectacol.

b) *Prezența autorului* — Dacă obiectul estetic veritabil, chiar răspunzînd consemnelor de utilitate, nu este pur și simplu un obiect uzual, trebuie să marcăm diferența dintre aceste două obiecte pe un al doilea plan. Ambele ne spun, într-adevăr, că sînt operele omului: nu lucruri născute prin hazard, ci obiecte fabricate. Se știe cît de mult insistă estetica contemporană asupra acestui caracter al obiectului estetic. Alain invocă actul de elaborare al artistului ca un mijloc de redresare a imaginației și de purificare a pasiunilor; Valéry ca principiu al unei tehnici capabile să revele omul sic însuși; E. Souriau opune voința de a face voinței de a exprima și insistă asupra funcției instauratoare a artei; iar Bayer formulează ideea unei metatehnici și o înscrie într-o teorie a realismului operatoriu. Această relație cu actul elaborării ar putea, într-adevăr, să ne ajute să determinăm statutul ontic al obiectului estetic, să găsim o garanție a obiectivității sale în activitatea creatoare a autorului. Deocamdată, însă, ne

mulțumim să căutăm felul în care apare actul elaborării și anume, la nivelul obiectului estetic și la nivelul obiectului uzual. Or, ceea ce este uman atît într-un caz cît și în celălalt, și ceea ce atestă prezența actului de elaborare este forma care organizează materialul și triumfă asupra naturii. Considerînd, acum, forma în relația cu materia se poate indica deja o diferență între cele două obiecte, diferență asupra căreia insistă, de pildă, Alain: obiectul uzual nu ezită să violenteze natura pentru a servi scopurile pentru care a fost creat, scop care îi prezidează fabricarea fără nici o disimulare: inteligență nudă, obiect abstract. În timp ce obiectul estetic, întrucît este lucrat cu mîna mai degrabă decît cu mașina și în serie, întrucît el nu izvorăște dintr-o idee anterioară actului, ci dintr-o inspirație care se hrănește pe măsură ce opera însăși se încheagă și vine în întîmpinarea unei întîmplări fericite, dată fiind această stare de fapt, obiectul estetic nu oferă o formă violentă și separată. Totul se petrece ca și cum natura ar fi aceea care devine spirit. Am regăsit această idee pe o altă cale arătînd că, aici, sensibilul are o pondere naturală și că forma se situează la același nivel cu sensibilul ca element prin care sensibilul este sensibil. Dar putem lua în considerație încă limbajul acestei forme sensibile, ceea ce ea anunță prin gestul din care a izvorît, iată ceea ce adîncește diferența dintre obiectul estetic și obiectul uzual și ceea ce face ca forma să devină stil.

În obiectul uzual, într-adevăr, forma depune mărturie că e fabricată, dar ea nu spune nimic despre cel care a fabricat-o: fabricantul a fost mijlocul abstract prin intermediul căruia o idee s-a realizat într-un obiect care rămîne abstract; nu este acesta amarul destin al lucrătorului din uzină? și deja al omului preistoric care șlefua silexuri: nimic mai emoționant decît aceste pietre care ne aduc din adîncurile vremii semnul muncii umane, și, totuși, ce ne spun ele despre omul care a confecționat prima unealtă? Nimic altceva decît prezența

sa¹. Dimpotrivă, picturile rupestre de la Altamira ne spun ceva în legătură cu omul uimit și grav care le-a desenat pe stîncă. Ele ne permit să accesăm la lumea în care el a trăit. Or tocmai această prezență vie a artistului în opera sa — incomparabilă cu prezența anonimă a muncitorului în lucrarea sa — această umanitate profundă a obiectului estetic este aceea care se impune a fi, mai înainte de toate, descrisă.

Să dăm, așadar, atenția cuvenită acestei vaste probleme a raporturilor operei cu autorul. Cu atît mai mult cu cît un echivoc poate întotdeauna să persiste, dat fiind că aceste raporturi pot fi concepute sub două înțelesuri. În primul înțeles raportul este construit printr-o mișcare de la autor la operă, și în acest caz autorul devine principiu de explicație al operei, pentru că el este cunoscut independent de ea și ca exterior ei. În al doilea înțeles, se consideră opera în ea însăși, iar raportul se construiește printr-o mișcare de la operă la autor. Aceasta este virtutea obiectului estetic: el nu explică, ci arată, dezvăluie autorul; obiectul estetic nu furnizează în legătură cu autorul — afară doar din întâmplare — nici una din informațiile pe care le putem spicui și altfel, și pe care istoricul le adună, ci ne pune direct în comunicare cu autorul, ne aduce o prezență pe care istoria nu ne-ar putea-o da, dezvăluie o latură pe care istoria n-ar putea s-o reconstituie. Acest al doilea demers trebuie cu deosebire descris, întrucît el este în întregime implicat în experiența estetică, în timp ce primul demers — de la autor la operă — presupune renunțarea, cel puțin provizoriu, la această experiență pentru a căuta informațiile în altă parte. Dispunem însă și de alte rațiuni în virtutea cărora vom privilegia acest al doilea demers, o dublă rațiune după care interogăm obiectul estetic sau autorul. Dacă interogăm obiectul, este

¹ Că ea dă istoricului anumite informații asupra culturii acestui om, informații din care ar putea deduce și învăța multe lucruri, este cu totul altceva: acum este vorba de ființa omului — și de cultura sa — numai în măsura în care ea va exprima această ființă.

Întru totul limpede că acesta nu poate fi explicat în întregime prin autor: adevărul operei este în operă și nu în circumstanțele creației sau în proiectul care o prezidează; ar însemna să trecem de la Charybda la Scylla vrînd să sesizăm ființa obiectului în ființa proiectului. Există o ființă a acestui proiect, adică o ființă a operei înaintea operei? În legătură cu această chestiune am evocat dificultățile atunci cînd am vorbit despre execuția operei; acum, însă, ne interogăm asupra autorului. Or, așa cum numai obiectul estetic ne instruește în legătură cu el însuși, sau cel puțin în legătură cu ceea ce este estetic în el, tot astfel, numai obiectul estetic ne instruește în legătură cu autorul, sau, cel puțin, în sensul că imaginea pe care ne-o aduce despre acesta este de neîncercuit. Așa cum există un adevăr al obiectului, adevăr dezvăluit percepției și ireductibil la orice explicație, există, tot așa, un adevăr al autorului prezent în operă și ireductibil la istorie, adevăr de care istoria însăși trebuie să țină seama.

Să insistăm o clipă asupra acestei chestiuni considerînd, mai întîi, biografia. Presupunînd că este fidelă, biografia ne dezvăluie istoria autorului; dar ne dezvăluie ea aspectele interioare, ne spune biografia prin ce anume el este autorul cutărei sau cutărei opere? Dacă biografia caută să explice activitatea sa de autor, actelor pe care individul le-a trăit li se vor căuta cauze care, chiar cînd aparțin personalității psihologice, rămîn exterioare nucleului de decizii în care individul se recunoaște; ea, biografia, descompune viața pe care individul a trăit-o ca o continuitate a unui destin singular într-o puzderie de evenimente și acte a căror unitate nu mai poate fi decît aceea a unei serii cauzale și nu a unui sens; biografia dizolvă individualitatea în universul obiectiv; și aceasta cu atît mai mult cu cît o viață încheiată, și de aici înainte fără viitor, reintră în timpul universal și, prin aceasta, se supune schemelor cunoașterii obiective. Dar o întrepătrundere de forțe anonime sau de determinații par-

țiale nu pot reconstitui o ființă, unitatea unui stil personal.¹ Neîndoiește însă că această metodă nu este în întregime vană, întrucât omul este, de asemenea, un obiect sub aspectul existenței și a activității sale involuntare, aspect care justifică tentativa unei explicații obiective. Dar omul cere, de asemenea, să fie înțeles și sesizat ca om. Aceasta este exigența pe care și-o impune metoda comprehensivă, căutând să sesizeze unitatea unei vieți în sfera actelor și pasiunilor sub care se relevă o persoană. Ea tinde să restituie prezența individului cu tot ceea ce această prezență comportă ca fiind în chip nemijlocit semnificativ și coerent, caută să atingă, dincolo de echivocurile proprii oricărei prezențe, ceea ce Sartre numește proiectul existențial care, amintindu-ne de Kant, s-ar putea numi caracterul inteligibil: ceea ce, de obicei, exprimăm spunând: „el este“, atunci când găsim în toate atitudinile individului un aer familiar, indefinibil și mai ales irecuzabil. Prin urmare, numai cu condiția de a fi comprehensivă o biografie ne poate pune în contact cu artistul. Dar poate, efectiv, biografia să satisfacă această exigență? De observat ar fi că biografia nu ne dezvăluie artistul, ci omul, și anume omul în totalitatea actelor sale. Dacă viața omului este încredințată biografiei, nimic n-o autorizează să caute, așa cum o face în fiecare moment romancierul, anumite momente privilegiate sau unele acte caracteristice; chiar dacă ea își arogă acest drept, nu e deloc sigur că va privilegia momentele și actele creației pornind de la ideea că adevărul omului rezidă în activitatea sa de artist, chiar dacă

¹ Această idee care a făcut carieră a fost exprimată, mai întâi de R. ARON, în a sa *Introduction dans philosophie de l'histoire*. El a arătat cum „a ne cunoaște, nu înseamnă a cunoaște un fragment al trecutului nostru, nici priceperea intelectuală și nici sentimentele, ci a cunoaște întregul și unitatea individului unic care sîntem“ (p. 59) și, pe de altă parte, cum cunoașterea celui alt, întotdeauna solicitată de pluralitatea reconstrucțiilor, „nu este nici mai mult nici mai puțin privilegiată decît cunoașterea de sine: ea se îndreaptă către un scop situat la infinit și, spre deosebire de științele pozitive, ea este fără încetare pusă în discuție“ (p. 71).

acesta este, în fapt, cazul cel mai frecvent în virtutea căruia, încurajat de public, artistul se gîndește pe sine ca artist și-și gîndește arta ca o vocație. Dacă, prin urmare, biografia își caută centrul de gravitate în activitatea creatoare a artistului, dacă ea este magnetizată de o anume imagine a artistului, aceasta se explică prin faptul că biografia se simte solicitată, mai întîi, de operă și că această imagine a fost elaborată prin intermediul frecventării operei. Biografia artistului își găsește, deci, inspirația și justificarea în cunoașterea prealabilă pe care opera o dă despre autorul ei. Nu biografia ne instruiește în legătură cu autorul, ci opera; biografia nu ne poate instrui decît dacă ea însăși a fost, mai întîi, instruită de operă. Astfel, în titlurile diverselor biografii, care pretind să exprime într-un singur cuvînt adevărul autorului, epitetul trebuie deplasat de la viață la operă: viața lui Balzac ne apare ca „prodigioasă” pentru că opera sa are o dimensiune prodigioasă, viața lui Rimbaud este „aventuroasă” pentru că opera sa constituie o aventură. Biografia cea mai adevărată este aceea care, fidelă operei mai degrabă decît circumstanțelor creației și întîmplărilor vieții, a găsit în operă termenii care să-i orienteze comprehensiunea și care să-i îngăduie interpretarea vieții autorului.

Se pune problema dacă trebuie să acordăm un mai larg credit confesiunilor, jurnalelor intime în care autorul pretinde că se arată fără fard, fie pentru a se dezvălui, fie pentru a apela la creditul nostru. În ceea ce ne privește, nu acceptăm foarte ușor aceste mărturii; și nu e vorba aici numai de o neîncredere a istoricului — legitimă, dealtfel — care nu consideră ca exact decît ceea ce poate verifica; este vorba de portretul care ni se propune și pe care îl punem în discuție. Această punere în discuție rămîne o constantă în raporturile noastre cu celălalt. Nu acord întreaga mea adeziune mărturisirilor altuia despre sine; pot să le consider sincere, fără să le cred adevărate, instituindu-mă astfel ca judecător al pro-

priei sale confesiuni. Această neîncredere spontană ține fără îndoială, deopotrivă, de sentimentul pe care îl am în legătură cu neputința insului de a se cunoaște pe sine însuși, ca și de sentimentul incomunicabilității conștiințelor: aproapele este, totodată și indisolubil, obscur lui însuși și mie, și poate că el se definește prin însăși această obscuritate¹. Nu-l pot cunoaște decît comparînd imaginea pe care mi-o propune cu imaginea pe care mi-o fac despre el: întîlnim aici un fel de neînțelegere care nu poate fi ușor elucidată, anterior oricărei suspiciuni de șiretenie, disimulare sau minciună. Și nu-i pot primi confesiunea decît ca o piesă la un dosar, ca o mărturie printre alte mărturii care-mi îngăduie să-mi formez o opinie după care voi decide în legătură cu adevărul și sinceritatea sa. Cînd îmi vorbește despre el, adopt atitudinea psihanalistului care, descifrînd conținutul latent al asociațiilor mele, pretinde că știe mai bine decît mine ceea ce gîndesc sau ceea ce sînt. Aceasta nu înseamnă însă că adopt o poziție obiectivă față de celălalt, ci numai că mărturiei lui îi opun opinia mea despre el. De unde dețin acest adevăr? Din primul contact pe care îl am cu el, simultan sau chiar anterior în raport cu ceea ce el îmi poate spune despre el. Aceasta pentru că el îmi apare ca nemijlocit semnificativ, și aceasta pentru că sînt în posesia unei idei care nu datorează nimic confidențelor sale: el mi se revelă prin întreaga sa prezență, iar eu nu preget să-i judec înfățișarea, căci mina sa îmi solicită judecata dîndu-mi o cunoaștere preconceptuală căreia nu pot să nu-i confer valoare de îndată ce intru în jocul intersubiectivității: mă comport față de aproapele așa cum mă comport față de lume, conform cu ceea ce Husserl numește atitudine naturală; departe de a-l construi, de a-l reduce la statutul de obiect, numai resimțindu-l

¹ Cf. MERLEAU-PONTY: „Comportamentul nu este un lucru, dar nu este cu atît mai mult o idee, nu este învelișul unei conștiințe pure și, ca martor al unui comportament, nu sînt o conștiință pură”. (*La structure du comportement*, p. 171).

ca pe un *alter ego* pot descoperi și avea o idee despre el, idee pe care aş putea-o compara cu ceea ce îmi spune el despre sine. Acest lucru devine cu deosebire vizibil atunci când aproapele îmi vorbește: nu încetez a corela ceea ce-mi spune cu ceea ce el exprimă. Vom reveni asupra analizei limbajului, dar nu putem să nu observăm încă de pe acum că limbajul îl dezvăluie pe cel ce vorbește. Există o dublă funcție a cuvîntului. Cum spune Husserl, vorba semnifică dar, de asemenea, manifestă¹. În același fel în care un stîlp indicator arată drumul, dar exprimă, de asemenea, solitudinea unei asociații turistice sau generozitatea firmei Peugeot, tot astfel limbajul este mai întîi tălmăciul semnificației obiective pe care ne-o transmite, dar care tănuie o altă semnificație ce nu i se adresează direct, și pe care o descoperim în accent, în intonație, în mimică, într-un cuvînt în tot ceea ce este artistic în putere, în muzică sau în dans, în cuvîntul vorbit: semne care ne par cu atît mai elocvente cu cît nu ne sînt în chip voluntar adresate și cu cît sînt mai spontane. Discursul altuia ne instruiește, deci, fără știrea autorului său.

În același fel decurg lucrurile cînd citesc confesiunea unui autor: confrunt ceea ce-mi spune cu ceea ce știu deja. De unde știu? Sau din ceea ce operele sale, dacă le-am citit, m-au învățat, — și în acest sens revenim la biografie, care are nevoie să pornească de la operă pentru a ne instrui în legătură cu autorul — sau din confesiunea însăși. Iar atunci cînd considerăm confesiunea ca pe o operă oarecare, numai în raport cu cunoașterea autorului refuzăm s-o privilegiem; privilegiată ea este, evident, prin sensul ei obiectiv, întrucît autorul ne informează despre sine, dar nu este privilegiată în sensul ei secund, ca să ne exprimăm astfel, sens în care autorul transpare ca autor și nu ca obiect al operei. Astfel, *Noua Eloiză* ni-l dezvăluie pe Rousseau tot așa de bine ca și *Con-*

¹ Ideea acestei *Kundgabe* este dezvoltată, după Husserl, de către SCHMAIENBACH în *Fenomenologia semnului* (*Signe et symbole*, p. 52).

fesiunile sau *Reveriile*; mai mult chiar, căci sensul său secund nu intră în concurență cu sensul obiectiv care este acela al unei povestiri impersonale. Această imagine a lui Rousseau, imagine pe care ne-o dă *Nova Eloiză*, este pentru noi instrumentul de interpretare și măsura adevărului din *Confesiuni*.

Trebuie, deci, să revenim la ideea că prin opera însăși cunoaștem autorul. Nu e vorba însă de o cunoaștere în actul său real, întrucât e posibil să nu cunoaștem nimic din circumstanțele creației — și în legătură cu acestea nu sîntem instruiți decît în afara experienței estetice — ci de o cunoaștere în perspectiva unui anumit adevăr al ființei sale, adevăr pe care singură experiența estetică ni-l poate releva. În ce fel? În legătură cu această chestiune trebuie să revenim asupra diferenței dintre obiectul estetic și obiectul uzual; și găsim că aici e vorba de diferența care ne-a apărut luînd în discuție cele două funcții ale limbajului: ca transmițînd o semnificație impersonală, pe de o parte, și ca exprimînd o persoană, pe de alta. În forma sa, obiectul uzual atestă, desigur, un mod de a face; spre deosebire de lucrul natural, știu foarte bine că este făcut de om pentru om, dar el nu-mi vorbește de cel care l-a făcut; obiectul uzual îmi vorbește de gestul pe care îl am de făcut, este în întregime absorbit în utilizarea pe care i-o voi da. Obiectul estetic, dimpotrivă, nu solicită și nu servește nici unei acțiuni; el îmi dă libertatea să-i descopăr autorul, și-mi vorbește despre acest autor. Dar în ce fel? Vom fi foarte aproape de chestiune spunînd că obiectul estetic manifestă un stil. Ce este însă stilul? O manieră anumită de a opera, manieră care se recunoaște în stilizarea pe care o produce, adică în substituirea proliferării incoerente a formelor naturale cu formele voite de spirit. Această *splendor ordinis* pe care o relevă frunza de acantă, fraza pascaliană, ordonanța tonală a unei sonate, trădează un desen care corespunde unei intenții. Stilul este, deci, marca unei activități organizatoare care respinge hazardul și caută forma cea mai pură.

A accede la stil, înseamnă a parveni la stăpânirea unui mod de a face și a face ceea ce voim să facem.

c) *Stilul* — Trebuie deci să distingem între stil și meserie. Stilul, întrucît definește activitatea creatoare a artistului, este, deasemenea, meserie, și, ca atare, poate fi supus expertizei criticului. Fără îndoială că orice artă este mai întîi meserie: tușa unui pictor, lovitura de daltă a unui sculptor, înmădierea cuvintelor sînt, mai înainte de toate, o chestiune de meserie și se poate spune că meseria este încă anonimă în măsura în care se învață. O psihologie a creației — în ciuda distincției asupra căreia Malraux insistă atît de mult, și anume distincția dintre artizanul care imită și artistul care, fiind voință de putere, refuză mai întîi — trebuie să îmbine tradiția și inovația, ucenicia și revolta¹. Insistînd prea mult asupra voinței de putere, se ajunge la subestimarea elaborării. Într-adevăr, invenția purcede uneori din revoltă, dar ea acuză de fiecare dată ucenicia. A fi el însuși, pentru artist, înseamnă probabil a recuza pe alții, înseamnă a fi, mai întîi, un bun lucrător. Dar grija meseriei nu-l împiedică cîtuși de puțin să se exprime. Să ne gîndim la acele opere anonime care se fabrică în atelierele vrăjitorilor africani sau la operele ieșite din dughenele medievale; partea considerabilă deținută aici de imitație, prin organizarea uceniciei sau a inițierii, a consacrat importanța rețetelor; obiectul estetic este aici produsul unei școli care conservă și transmite secretele de fabricație, mai mult decît produsul unui individ care și-ar inventa meseria pe propria sa măsură. Și, totuși, aceste opere nu sînt totalmente anonime întrucît ele au ceva personal încă de exprimat. Artistul care s-a supus tuturor exigențelor unei meserii tradiționale se exprimă, totuși, în întregime, în opera sa. Spre deosebire de arta academică în care artistul este întotdeauna absent, unde nu e prezentă decît o mînă fără suflet,

¹ MALRAUX, *Psychologie de l'art*, II, p. 128.

sculptorul din Dogon pare a spune sculptîndu-și masca: „Am văzut cîteodată ceea ce omul a crezut că vede”. El își asumă actul creator chiar dacă a urmat orbește prescripțiile unui cod misterios. Meseria sa presupune un quantum de rețete, la fel de imperioase, imuabile și impersonale, dar care sînt supuse transfigurării atunci cînd, în ochii lui, ele îmbracă un caracter sacru: cînd simțim că artistul este posedat de artă și că gesturile pe care le-a împlinit trădează o necesitate căreia îi este în întregime supus, dacă nu sacrificat. El apare, deci, ca depozitarul unui secret, un secret care nu-i aparține și pe care, spre deosebire de artistul modern, lucid și voluntar, nici nu știe chiar că îl deține; situația ne reamintește de conștiința naivă din *Fenomenologia* lui Hegel: el poartă un adevăr care nu se va putea enunța decît prin noi, dacă sîntem destul de docili față de operă, așa cum filosoful hegelian se dovedește a fi docil istoriei. Acest artist ascuns într-un adînc anonim, și care devine, fără să știe, cadrul de referință al unei experiențe incomparabile, are ceva de spus: prin intermediul său, o umanitate își caută, bîjbîind, drumul.

Stilul este deci meserie, dar o meserie care îngăduie autorului să se exprime și să fie el însuși. Se pune problema dacă artistul poate premedita să fie el însuși. Putem voi să nu fim voluntari? Chestiunea se poate lămuri, probabil, spunînd că actele premeditate sînt acelea care cer aplicarea și vizează un efect, acte care, probabil, dezvăluie mai bine spontaneitatea umană. Pentru a înțelege o atare situație e suficient să renunțăm la ideea că natura se exprimă mai bine prin intermediul elementarului și primitivului. Ceea ce este cu adevărat primitiv în noi, comportamentele cele mai mașinale, cele mai incoercibile, acest arsenal în întregime alcătuit din reflexe sau instincte (în măsura în care le putem izola pentru a le observa) — manifestă un soi de înțelepciune a vieții, în beneficiul căreia sîntem, dar care cu siguranță nu poartă cîtuși de puțin marca unei individualități. Dimpo-

trivă, ceea ce relevă cu adevărat actele unei personalități, impulsurile sau tendințele sale singulare nu poate fi înțeles, fără să comitem o gravă eroare, ca primitiv: o explozie pasională poate evidenția o trăsătură de caracter, dar aceasta nu e în nici un caz o reacție primitivă. Psihanaliza a ilustrat îndeajuns faptul că comportamentele în aparență cele mai spontane, în măsura în care sînt revelatoare, sînt rezultatul unei istorii și ne informează asupra eului uman numai întrucît izvoarsc din el; nu mai este posibil astăzi să confundăm primitivul cu inconștientul și nici chiar, așa cum va fi înțeles deja Ravaisson, cu automatismul vital care este cel mai adesea o libertate decăzută. Se impune, prin urmare, ca noțiunea „primitiv” să fie abordată cu mai mare precauțiune și să ne asigurăm, sub toate aspectele, că nu putem găsi în primitiv, chiar sub o formă rudimentară, semnele caracteristice ale unei personalități; dimpotrivă, ele trebuie căutate în comportamentele cele mai elaborate. Și în același fel trebuie căutată în artă — prin ceea ce comportă ca meserie — natura singulară a autorului.

Stilul este, deci, orizontul în care apare autorul. Și e vorba de un orizont aparte pentru că se impune sub un aspect tehnic: o anumită manieră de a trata materia, de a ansambla și ordona piatra, culorile sau sunetele în scopul de a fabrica obiectul făcînd să apară în chip imperios aceste aranjamente, simplificări sau combinații prin intermediul cărora omul nu încetează să adauge ceva naturii și să-și afirme libertatea în raport cu toate datele sau modelele. Dar e încă necesar ca mijloacele să ne apară ca subordonate și în serviciul unei idei sau al unei viziuni singulare. Monet dizolvă în acizii luminii piatra dură a catedralelor, Cézanne, dimpotrivă, face să apară complicatele sinuozități ale colinelor provenșale: este evident că impresionismul unuia, cubismul latent al altuia, pun în joc diferite tehnici care privesc, deopotrivă, compoziția, amestecul culorilor sau pensulația, tehnici care pot corespunde unor doctrine diferite asupra perspectivei sau viziunii cu-

lorilor; dar pentru cel care privește, dacă nu pentru pictor, tehnica și doctrina nu sînt suficiente pentru a defini un stil. Mai este necesar ca ele să apară ca exigențe reclamate de o anumită viziune asupra lumii, viziune care face din creație o aventură și o mărturie. Dacă Monet are un stil, aceasta este valabil numai în măsura în care opera sa mă invită să-i atribui un anume mod de a considera lumea, și anume ca regn al luminii, ca acea deschidere pe care a cîntat-o Rilke și în care toate lucrurile devin transparente și consubstanțiale privirii. Și dacă Cézanne are un stil, este în măsura în care atribui lui Cézanne obsesia unei plenitudini, a unei rigori, a unei imuabilități de tip spinozist. Există stil pentru că discern, chiar dacă nu o pot exprima, o relație vie între om și lume, și pentru că artistul îmi apare ca fiind acela prin care această relație există, nu pentru că el o suscită, ci pentru că o trăiește. Calitatea incomparabilă a acestei relații cu lumea, acest „stil de viață” este ceea ce sesizez imediat în operă prin intermediul particularităților meseriei, dar fără a mă opri la ele și, la rigoare, fără să le observ. Sau mai degrabă aceste particularități îmi apar ca fiind pline de semnificații și ca transfigurate prin semnificații, potrivit imanenței semnificației în semn, imanență care definește expresia. Astfel, tușa lui Van Gogh este tragicul lui Van Gogh; pentru Van Gogh este același lucru să adopte o anumită meserie și să producă un anumit strigăt și, cum observă Artaud, „să evoce timbrul abrupt și barbar al dramei elisabettane celei mai patetice, mai pasionale și mai pasionate”¹. În același fel, eclerajul contrastat și

¹ ARTAUD, *Van Gogh*, p. 27. Artaud a observat foarte bine că Van Gogh este mai întii pictor: „Ceea ce mă frapază cel mai mult la Van Gogh, cel mai pictor dintre toți pictorii, și care, fără a ieși din universul tubului, penelului, al cadrajului motivului și al pînzei pentru a recurge la anecdotă, la povestire, la dramă, la frumusețea intrinsecă a subiectului sau a obiectului, a ajuns să pasioneze natura și obiectele în așa fel că o fabuloasă povestire a lui Edgar Poe, Melwyn, Gérard de Nerval sau Hoffmann nu spune mai mult, sub aspect psihologic și dramatic, decît aceste pînze de patru parale”. (*ibid*, p.28).

repartizat în profunzimea cîmpului, ecleraj propriu lui Caravaggio, nu constituie numai modul de a reprezenta o scenă izolată făcînd să apară relief; dimpotrivă, acest ecleraj angajează în întregime o viziune: el semnifică, deopotrivă, un anumit mister și o anumită mentalitate, o lume care nu este amabilă sau dulceagă, o lume care rezistă, pentru care trebuie să ne înarmăm cu o mare doză de curaj și, poate, de nepăsare, așa cum fac conchistadorii. Ceea ce numim scheme tehnice nu sînt numai un mijloc de a construi opera, ci de a dezvălui o lume. Meseria este, deci, o semnătură: astfel, acordul simfoniei a noua la Wagner, coșul sau măgarul lui Chagall, un cutare cuvînt cheie la un poet. Dimpotrivă, dacă meseria se reduce la un procedeu, voința de a se semna printr-un semn arbitrar ne apare ca neautentică. Dorim să vedem în lucrarea meseriașului marca sa, aceasta să fie actul însuși, cel mai spontan și, prin urmare, cel mai necesar: să-l recunoaștem prin el însuși și prin ceea ce este, nu după o oarecare etichetă. Discernem, astfel, ușor între aplicarea artificială a unei formule și repetarea necesară a unei trăsături care atestă fidelitatea față de sine și sinceritatea unei opere. Admitem asemănarea operelor unui aceluiași autor cînd această asemănare nu izvorăște din aplicarea în serie a unei aceleiași rețete și cînd, în locul abilității ciclistului care e sigur că va izbuti să cîștige cursa, ea dezvăluie pasiunea omului care caută să se exprime fără să trișeze: în acest fel putem face diferența, în opera lui Rubens, între *Paradis*-urile sau aceste mari mașini mitologice care par produse în serie în atelierul pictorului, și portretele sau *Întoarcerea lui Philopoemenus*, diferența cu totul remarcabilă dintre cele 21 de tablouri încheiate ale *Vieții Mariei de Medici* și machetele ce se află la Viena. Schița este mai adevărată decît opera pentru că e mai aproape de gestul creator: meseria nu acoperă aici stilul.

Aceasta înseamnă, altfel spus, că stilul manifestă o dublă necesitate. În timp ce obiectul uzual nu manifestă decît necesitatea unei forme care

trădează ea însăși exigența unui scop exterior obiectului și, de asemenea, persoanei artizanului, obiectul estetic manifestă, totodată, necesitatea unei forme sensibile supuse unei norme propriu-zis estetice, ca și necesitatea unei semnificații trăite mai întâi de artist „ca o fatalitate vie”, după expresia lui Malraux¹. Confruntînd obiectul estetic cu natura, am avut prilejul să observăm că sensibilul nu parvine aici la întreaga sa strălucire decît cu condiția de a fi stăpînit printr-o formă, formă evident immanentă sensibilului pentru că ea nu este, mai întâi, nimic altceva decît armonioasa organizare a acestuia. Stilul dezvăluie un alt aspect al formei: el definește forma capabilă să ateste personalitatea care l-a creat, forma care este sens și care, la nivelul analizei noastre, semnifică autorul. Stilul apare în acest punct precis în care se conjugă cele două necesități, acolo unde norma estetică ce reglează forma, normă care impune într-un tablou cutare deformare, cutare rimă plastică sau cutare registru de valori, sau în poezie cutare clinchet de cuvinte, cutare ruptură a ritmului, deci acolo unde această normă, departe de a fi arbitrară, permite afirmarea unei anumite imagini asupra lumii proprii autorului și prin care autorul se recunoaște. Dacă o femeie de Picasso are aspectul unei insecte, faptul se explică nu numai pentru că intervine o anume exigență a tehnicii picturale cubiste, ci mai ales pentru că Picasso respiră în universul înăbușitor și grotesc, univers pe care l-a exprimat atît de bine *Metamorfoza* lui Kafka. De aceea arta neagră nu mă interesează atît prin ceea ce constat, așa cum s-a procedat multă vreme, și anume ca tehnică barbară sau stîngace, ca o artă ratată; descopăr în ea un stil negru tot atît de autentic ca oricare stil l-a care m-aș gîndi, un stil care spune ceva ce numai el singur poate să spună și care-mi spune că există o adecvare între formă și conținut. Se înțelege, prin aceasta, că decorativul nu atinge cu adevărat stilul: ornamentul nu are ni-

¹ *Psychologie de l'art*, t.I., p. 82.

mic de spus, nu indică decît industria unui autor și nu *Weltanschauung*-ul său, dar nu fără să aspire, totuși, ca în timpanele catedralelor sau în arta barocă, la o virtute cosmologică: decorativul nu exprimă, deci, în maniera sa lumea autorului. Vom reveni asupra noțiunii „expresie”, noțiune care va prelungi analiza stilului.

Dar se pune încă o întrebare: dacă obiectul estetic este cel care este expresiv și anume pînă în punctul în care, luîndu-l ca termen de referință, ne putem pronunța asupra sincerității artistului, pînă în punctul în care putem reconstitui artistul după imaginea operei, sîntem autorizați oare, să generalizăm și să vorbim de un stil colectiv? Trebuie spus că facem deja o generalizare atunci cînd aducem în discuție stilul lui Mozart în loc să vorbim de stilul *Simfoniei Jupiter* sau de stilul *Concertului în la*; și la aceasta sîntem autorizați în măsura în care toate operele lui Mozart se aseamănă prin aceea că toate sînt consubstanțiale lui Mozart. Dar nu mai înțelegem același lucru atunci cînd aducem în discuție limbajul unui gen și cînd invocăm stilul clasic, negru, cubist sau italian. Este însă posibil să fim constrînși să ținem seama de acest limbaj mai ales atunci cînd nu dispunem de nici o informație asupra genezei operei și asupra autorului ei: vorbim, astfel, de arta dogon, de arta etruscă sau de arta stepelor.

E posibil să recurgem la conceptul de gen — fără să avem scuza acestei ignoranțe — ca atunci cînd aducem în discuție, de pildă, balletul rus, poezia simbolistă sau școala impresionistă. Ce valoare poate avea însă o caracterizare a stilului ce pare să facă sistematic abstracție de elementul personal implicat în substanța sa? Pentru că, în primul rînd, a subsuma opera conceptului de gen înseamnă a face abstracție de artist ca individ și, deci, ca subiectivitate; a spune că un poem e romantic, înseamnă a neglija faptul că poemul a fost scris de un Novalis sau Vigny, înseamnă a ne pune în imposibilitatea de a înțîlni poetul în substanța poemului; în acest caz,

relația cu poetul va avea caracterul relației de comunicare pe care entomologul o întreține cu insectele clasate, situație în care se poate afla, într-adevăr, istoricul sau criticul literar. Să nu uităm însă că stilul poate fi interpretat în manieră hegeliană (și, poate, deasemenea, ca tip în sensul unei tipologii concepute în maniera lui Max Weber). În această perspectivă, stilul desemnează o realitate spirituală cu care pot intra în comunicație, realitate avînd încă un caracter singular, deși nu e înscrisă în desfășurarea unei conștiințe subiective. Această realitate spirituală mi se propune cu insistența gestului sau cuvîntului unei persoane singulare, avînd aceeași putere de semnificație și dezvăluind în același fel o anumită relație cu lumea, relație în afara căreia stilul nu este decît formalism. Sîntem îndreptățiți, prin urmare, să aducem în discuție conceptul de gen, întrucît genul nu anulează subiectivitatea constitutivă stilului și întrucît introduce numai o nouă formă, nepersonală, dar în întregime singulară a acestei subiectivități.

Se va spune, totuși, că la noțiunea de stil colectiv nu se poate ajunge decît prin intermediul unor procedee care, finalmente, invocă un act de abstractizare ce depersonalizează opera. Malraux a remarcat că tentativa de a confrunta opere foarte diferite, reunite grație fotografiei, îngăduie descoperirea unei înrudiri de stil, înrudire pe care materia obiectelor o disimulează uneori; recursul la fotografie ne face să ne gîndim la Galton. E însă vorba de cu totul altceva decît de o imagine generică: e vorba, anume, de unitatea unei cercetări și a unei viziuni, de existența aceleiași accent în substanța unor voci diferite. Fotografia are ca efect numai mobilizarea atenției noastre; ea nu extrage din opere caracterul comun fiecăreia, ci ne îngăduie să pătrundem mai adînc în intimitatea lor — prin aceea că ne descoperă aspectul vizibil — restituind astfel vederii prerogativele sale. Descoperind geniul care rezidă în fiecare operă, descoperim afinitatea care le înru-

dește și care constituie un stil colectiv. Acest stil este însă generic și nu general; el exprimă o anume viziune asupra lumii, viziune pe care o pot regăsi în substanța unor opere diferite și care constituie sursa unui număr infinit de creații posibile, o putere ce se poate exterioriza în nenumărate modalități. Și nu e vorba aici atît de corespondența artelor, cît de o anume emoție creatoare identică ce se încarnează în chip diferit în ele. Prin această emoție stilul rămîne întotdeauna personal. El relevă un secret care trebuie personalizat. Și nu este posibil ca, în cazul unei opere autentice, să nu animăm acest secret, să nu presimțim în alcătuirea ei intimă o conștiință care solicită conștiința noastră. A înțelege limbajul operei înseamnă întotdeauna a înțelege pe cineva. Astfel, aducînd în discuție stilul gotic, baroc sau negru presupunem existența unei conștiințe care animă această lume gotică sau barocă și în care sîntem invitați să pătrundem. Lumea estetică specificată în stil este întotdeauna o lume umană, o lume de lucruri care este acolo pentru cineva, asemeni lumii vrăjite care nu se descoperă decît inițiatului. Stilul gotic este stilul omului gotic, al unui om despre care prea puțin mă interesează să știu dacă poartă un nume propriu sau este tras în milioane de exemplare, dar care este întotdeauna un om și care mă invită să-i fiu semen.

Se explică, astfel, faptul că statutul artistului anonim — și totuși singular — a cărui operă o subsumăm unui gen fără să sacrificăm ceva din umanitatea sa și fără să-i înăbușim strălucirea, e revendicat de anumiți autori. S-ar putea distinge două tipuri de imanență a artistului în obiectul estetic: există operă în care artistul — conștient cîteodată pînă la orgoliu de vocația sa — își impune prezența, solicitînd el însuși dialogul; există operă în care artistul se disimulează în spatele școlii, se face instrumentul unei tradiții și ecoul unor căutări seculare; încă prezent, personalizat prin sarcina asumată, el nu mai este numit. Aceasta înseamnă că un atare artist renunță la ceea ce

opera sa comportă ca unicitate? Într-adevăr, sîntem întotdeauna tentați să punem preț pe operele care sînt cu adevărat unice. Nu există decît un Mozart, în timp ce există un număr indefinit de muzicieni clasici pentru care neputința de a ieși din anonimat echivalează cu decăderea. Marile opere sînt incomparabile, opere pe care nu le putem subsuma unui gen fără să le facem o radicală nedreptate. Proust insistă asupra acestui lucru: „Această calitate necunoscută a unei lumi unice și pe care nici un alt muzician nu ne-a făcut s-o vedem, poate că în această calitate — spuneam Albertinei — rezidă proba cea mai autentică a geniului, mai degrabă decît în conținutul însuși al operei”¹. Geniul este acela pe care îl recunosc dintr-o mie, acela care, chiar dacă n-a vrut-o, nu-și are asemănare. Dar să înțelegem bine lucrurile: ascultînd muzică de Mozart, trebuie să-l recunosc pe Mozart; și dacă, recunoscîndu-l, afirm că aparține unui anume stil clasic, fac operă de critic, părăsesc opera și încetez să mai percep estetic pentru a cunoaște obiectiv: trecerea de la individ la gen este aici rezultatul unei abstracții, operație pe care o institui venind din afară, confruntînd, deci, tehnicile, influențele și întreaga istorie a operelor. Se impune însă observația că în această situație nu sînt un judecător infailibil; ascultînd *Oda funebră* — și dacă nu sînt avertizat că aceasta aparține lui Mozart — aș putea crede că aparține lui Beethoven; și ascultînd o simfonie de Beethoven, aș putea crede că aparține lui Haydn. Aș putea, în acest caz, să-l nedreptățesc pe Mozart dacă, interogat fiind asupra paternității simfoniei voi răspunde, prudent, că am de a face cu o operă de stil clasic? O voi putea asculta tot atît de fidel, voi putea pătrunde tot atît de profund în universul lumii ei, o voi putea gusta tot atît de deplin ca și cînd aș fi știut că aparține lui Mozart. Spunînd: este o operă clasică, tot așa cum aș spune în legătură cu un bronz: aparține artei scite, sau despre o frescă: aparține artei bizantine,

¹ *La prisonnière*, p. 235.

voi dezvălui, prin însuși acest fapt, ceea ce se impune ca unic în această operă: nu voi generaliza. Numele pe care îl dau nu este un nume propriu, dar artistul pe care-l descopăr este un artist singular și nu sînt insensibil la ceea ce este unic în universul operei sale. Numai că unicul se poate repeta, incomparabilul se poate compara; dar nu printr-o confruntare logică ci, ca în cazul asemănării a două figuri, printr-o comunitate de impresie. Așa cum elementul unic din muzica lui Vinteuil evocă „mătasea înmiresmată a unei mușcate”, muzica poate evoca arhitectura sau poezia, precum Haydn îl poate evoca pe Mozart, sau Vermeer pe Peter de Hoogh. Aceas a înseamnă că există o lume comună atît unuia cît și celuilalt și, de asemenea, un suflet comun, — care este, încă, un suflet singular — și, în experiența mea estetică, un suflet tot atît de real, tot atît de prezent și de semnificant pentru mine pe cît pot fi Mozart sau Vermeer însiși în momentul cînd i-am identificat¹.

Nu trebuie, deci, să credem că o operă este mai puțin expresivă și mai puțin prețioasă atunci cînd artistul ne este necunoscut — fie pentru că îl ignorăm, fie pentru că el se disimulează în operă — sau atunci cînd dăm acestei opere numele unui gen. Vom spune, dimpotrivă, că expresia cea mai înaltă este aceea care dezvăluie mai multă pudoare, că subiectivitatea cea mai autentică este aceea care se ridică la universal. Putem spune acum că opera nesemnată nu atestă mai puțin prezența unei subiectivități creatoare. Această afirmație, nu poate fi considerată ca fiind contrară celei precedente, întrucît generalitatea genului nu este universalitatea umanului. Opera redusă la gen este încă singulară prin aceea că exprimă o viziune singulară asupra lumii, și întrucît este singulară ea va putea revendica universalitatea. Aceasta cu atît

¹ Cînd criticul sau expertul determină un stil colectiv generalizînd, ei sînt orientați prin descoperirea unei identități spirituale care nu ezultă dintr-o generalizare; generalizarea nu face decît să justifice ulterior această identitate.

mai mult cu cît singularitatea îi este mai esențială, cu cît aceasta nu privește, așa cum subliniam adineauri, un oarecare detaliu mai vizibil afișat sau o oarecare rețetă mai sistematic exploatată, cu cît, dimpotrivă, singularitatea se exprimă mai discret. Prin nimic anonimatul nu dăunează operei. Evident, avem sentimentul unei mai mari familiarități cu opera cînd putem evoca autorul și cînd ne putem aminti despre el lucruri pe care le cunoaștem din altă parte: biografia își găsește aici funcția și justificarea. Această intimitate comportă însă un pericol: e posibil să ne sustragem operei amestecînd aspectele sugerate cu aspecte pe care nu le sugerează. Percepția estetică are, poate, mai mult de cîștigat în puritate ignorînd în întregime autorul, dar resimțindu-i, în același timp, prezența. Atît timp cît adoptăm atitudinea estetică, Mozart nu este mai încarnat pentru noi decît omul clasic, omul clasic nu este mai puțin concret decît Mozart; nu există între ei distanța de la individ la gen: ambii sînt tot atît de reali atît timp cît sînt implicați în opere reale, și tot atît de imaginari atît timp cît nu-i percep decît prin intermediul operei, fără nici o referință la istorie; distanța se profilează numai atunci cînd renunț la atitudinea estetică, atunci cînd omul clasic redevine produsul unei generalizări, în timp ce Mozart rămîne individul pe seama căruia cunosc anumite lucruri care nu-i aparțin decît lui. Dar nici acest om abstract, nici acest individ, concret nu sînt — în mod veritabil — artistul, acela căruia opera, atunci cînd îi sînt prezent, îi este adevărata față.

Niciodată nu e de ajuns să repetăm că adevărul autorului nu este adevărul istoric al individului real ca obiect al biografiei, ci adevărul omului prezent în operă, adevăr pe care nu-l cunosc decît prin operă. Dacă vreodată ideea comteiană a existenței subiective a avut un sens, acesta mi se pare a fi. Artistul este omul care sacrifică existența obiectivă existenței subiective, care înțelege să fie mai degrabă în operă decît în lume și în

istorie. Și dacă, uneori, artistul se sustrage normelor vieții cotidiene, aceasta se întâmplă pentru că el gândește, fie și confuz, că nu în funcție de comportamentul său în acest orizont de viață poate fi el înțeles și judecat. Probabil că acest lucru e resimțit cu mai multă luciditate și în chip mai strict de artiștii care se consideră înstrăinați, deposedați sau rătașiți: pentru ei viața adevărată este în altă parte, în universul operei, univers care se desfășoară atunci când opera își întâlnește publicul. Neînsemnată imortalitate, poate, dar prin ea omul desăvârșește omul. Se cunoaște interesul conferit de Sartre unei fraze a lui Malraux: moartea este un destin al omului. În mod asemănător opera este un destin pentru artist: numai ea va fi citată la judecata de apoi pe care o pronunță umanitatea. În zadar vrea uneori să disimuleze, *larvatum prodere*. El este omul a cărui fericire nu există în perspectiva unui mod pentru sine, ci în perspectiva unui mod pentru altul, în conștiința unui public; este omul asupra căruia orice om are drepturi, situație în care el nu poate face nimic. „Prostituarea actorului“, s-a zis; prostituarea artistului, s-ar putea spune, de asemenea, dar e vorba de o prostituare sacră. Acest fapt explică, de asemenea, împrejurarea că artistul se poate atît de ușor înșela asupra sa însuși. Schloezer a observat-o foarte bine¹, dar, pentru a explica această „anomalie“, el propune distincția dintre om și artist, identificînd însă artistul cu *homo faber*: în momentul în care omul își propune să facă ceva, „el cedează locul altcuiva“; iar acest altul, care face, poate să nu aibă exact conștiința a ceea ce face. Dar poate că trebuie să distingem, de asemenea, nu numai omul și artistul, ci încă artistul de imaginea sa. De imaginea pe care o aduce opera — imagine care se reflectă în public — artistul nu poate fi conștient; și dacă această imagine este adevărul său, se poate spune în acest sens precis că el nu este conștient de sine, chiar dacă e con-

¹ *Introduction à J. S. Bach*, p. 300.

știent de ceea ce face — și în acest sens trebuie, fără îndoială, să fim de acord cu de Schloezer.

Astfel, în timp ce obiectul fabricat ne plasează într-o lume umană în care ne propune un comportament tehnic, invitându-ne să devenim oameni prin utilizarea uneltei — întrucât unealta este umanul în genere, depus în obiect, dar nu ne îngăduie decât în mod accesoriu să intrăm în comunicație cu autorul său — obiectul estetic ne situează în planul unui *tu* și al unui *eu* fără să ne opună unul altuia: departe ca altul să-mi fure lumea, el și-o deschide pe a sa fără să mă constrângă, iar eu mă deschid ei. *Lumea sa*, spunem; în acest fel artistul se dezvăluie în operă nu numai pentru că opera atestă o marcă singulară, ci mai ales pentru că evocă o lume ce nu poate fi raportată decât la o subiectivitate; cunoaștem artistul prin această lume personală exprimată în operă. Astfel, analiza stilului trebuie însoțită de analiza expresiei proprii obiectului estetic. Dar aici ajungem prin examenul unui alt aspect esențial al obiectului estetic: puterea sa de semnificare, examen ce trebuie început confruntându-l cu o altă categorie de obiecte: cu obiectele pe care le putem numi semnificante.

4. OBIECTUL ESTETIC ȘI OBIECTUL SEMNIFICANT

Dacă obiectul estetic nu poate fi, cel mai adesea, confundat cu obiectul uzual decât atunci când aparține unor arte minore, cum ar fi arta olăritului, țesăturilor sau lemnului, el se încadrează, totuși, într-o specie de obiecte pe care le putem atașa genului obiectelor uzuale, specie cu care va trebui acum să-l confruntăm. E vorba de obiectele pe care le vom numi semnificante și a căror funcție nu este aceea de a permite o acțiune sau de a potoli o nevoie, ci de a da o cunoștință. Fără îndoială, orice obiect poate fi considerat semnificant, dar trebuie să facem un loc aparte aceloră în care semnificația nu servește pur și

simplicu la alertarea acțiunii și nu se pierde împlinindu-se: o carte de știință, un catehism, un album de fotografii și deja cea mai modestă tablă indicatoare sînt semne a căror semnificație nu angajează o acțiune decît furnizînd, mai întîi, o informație. Într-o lume culturală ca a noastră, lume care pune mare preț pe cunoașterea pozitivă și pe mijloacele de a o fixa și difuza, aceste obiecte semnificative alcătuiesc un grup autonom și prestigios care, de altminteri, se extinde în mod periculos pînă la subprodusele cele mai degradate, pînă la jurnale și publicitate. Desigur, nici unul din aceste obiecte nu vizează să uzurpe funcția obiectului estetic. Dar acolo unde nu există bibliotecă, acolo unde știința nu este detașată de religie, acolo unde biserica predică singura cunoaștere care contează — nu este obiectul estetic acela care transmite această cunoaștere? Suger știe bine că litera catehismului se citește pe piatra timpului sau pe capitellurile catedralei Saint-Denis; cunoaștem religia sumerienilor după basoreliefurile lor, religia aheilor după poemele homerice, religia Dogon după măști. Într-un mod mai general se poate spune că toate artele pe care le numim uneori reprezentative au drept misiune să semnifice reprezentînd. Artă modernă este singura care utilizează cuvîntul „reprezentativ” pentru a desemna un anumit caracter facultativ al artelor și nu esența unor anumite arte, și care concepe pictura sau poezia după modelul muzicii. Aceasta ar fi, deci, problema: obiectul estetic nu este în primul rînd un obiect semnificant? Și, în consecință, nu este lectura acestei semnificații ceea ce obiectul estetic așteaptă în primul rînd de la noi? Iată o problemă capitală astăzi, cel puțin pentru reflecția estetică¹.

¹ Într-un articol remarcabil, care premerge unora din analizele lui Malraux, GODET se miră „că obiectul reprezentat n-a fost examinat și aprofundat în el însuși” („Sujet et symbole dans les arts plastiques”, *Signe et symbole*, Neuchâtel, 1946). Indiscutabil, chestiunea a fost tranșată în practica artiștilor și, de asemenea, din ce în ce mai mult, de gustul publicului: arta devansează întotdeauna reflecția asupra artei. Totuși, problema obiectului reprezentat, a „universului dis-

Vom evoca aici această problemă distingînd, mai întîi, obiectul estetic de obiectul semnificant. O vom regăsi, încă, precizînd structura operei de artă, apoi descriind percepția estetică. Lăsăm deoparte artele în aparență non-reprezentative, muzica și arhitectura, pentru a ne limita la artele care par în mod firesc reprezentative, cum ar fi pictura și sculptura, artele limbajului¹. Într-adevăr, în aceste arte obiectul estetic pare că ne aruncă în față o semnificație: acest tablou este o natură moartă — pere într-o fructieră; această statuie este Hercule sau Apollo; acest roman, această dramă, acest film este istoria cutărui personaj care Dar ce este semnat și cum se prezintă această semnificație?

a) *De la semnificație la expresie* — Obiectul semnat este, mai întîi, ireal, spre deosebire, cel puțin, de semnificațiile naturale pe care le descifrează o percepție utilitară. Obiectul estetic nu forțează prezența obiectului și anume în înțelesul că el poate conjura un obiect absent: într-un poem de Mallarmé cuvîntul „floare” nu anunță o floare asemeni unui parfum pe care l-aș simți, ci o floare pe care nu am văzut-o încă. Și chiar dacă statuia este zeul, ea nu este zeu în felul în care norul este deja ploaie. Acest caracter de irrealitate este adesea subliniat prin alegerea însăși a subiectelor, subiecte împrumutate, de pildă, antichității, legendei sau mitului: războiul Troiei sau aventurile lui Gargantua, iubirile lui Jupiter sau

cursului” operei, e cît se poate de clar abordată de E. SOURIAU în legătură cu ceea ce el numește „existența reică sau obiectuală” (chosale) a operei de artă. Iar distincția pe care am făcut-o între semnificație și expresie — distincție ce traversează întreaga noastră lucrare — se face ecoul aceleia pe care Souriau o operează între existența reică și existența transcendentă.

¹ Cu greu, totuși, s-ar putea spune că artele limbajului sînt reprezentative: întrucît materia lor este cuvîntul, ele nu fac să se vadă, ci spun, ele nu zugrăvesc decît prin metaforă. Important pentru noi este însă ca ele să aibă un subiect și, dacă nu i se specifică modul de reprezentare, putem considera acest subiect un obiect reprezentat.

ale lui Don Juan, păstorii din Arcadia sau martirii primelor vârste creștine — toate acestea, în aparență, nu ne privesc; în timp ce o informație dintr-un ziar, graficul unei cifre de afaceri și chiar o demonstrație științifică nu ne lasă indiferenți — pentru că ele pretind un adevăr care, într-un fel sau altul, ne privește. De aici se poate desprinde o primă particularitate a obiectului estetic. Dacă în măsura în care reprezintă, obiectul estetic este susceptibil de adevăr, acesta nu e un adevăr comparabil cu adevărul unui obiect intelectual; bănuim deja că adevărul obiectului estetic este un adevăr care îi este interior și care nu poate fi verificat în lumea obiectelor reale, un adevăr ce nu se atașează la ceea ce reprezintă, ci la modul în care reprezintă; și dacă este încă posibilă raportarea conținutului obiectului estetic la lumea reală, deci la un adevăr extrinsec operei, oricât de important ar fi acesta, faptul se justifică numai printr-o operațiune de supraadăugare și ca recompensă pentru fidelitatea operei față de adevărul ei intrinsec. O operă care vrea să fie adevărată, mai întâi, după lume și nu după ea însăși, care pretinde că sensul său se verifică în sfera realului întrucât dă seama de acesta — fie invitând la cunoașterea acestui real, fie invitând la o acțiune în cadrul acestuia — o atare operă nu este estetică.

În legătură cu această particularitate a obiectului estetic ar mai fi de observat că irealitatea semnificatului nu distinge încă obiectul estetic de obiectul specific semnificant, pentru că, de pildă, ploaia dintr-un manual de meteorologie nu mă udă mai mult decât ploaia sugerată în tabloul unui peisagist. Ceea ce ne este reprezentat nu provoacă întotdeauna un deosebit interes și nu acest fapt recomandă opera atenției noastre. Estetica clasică a confundat un moment virtuțile operei cu acelea ale modelului, un frumos tablou fiind acela care reprezintă o frumoasă femeie, un mare poem acela care povestește o mare acțiune. Întreaga artă occidentală, de la Renaștere pînă în secolul

al XIX-lea, s-a sprijinit pe această prejudecată, și dacă influența ei nu a fost ruinătoare, aceasta s-a datorat împrejurării că artiștii nu știu întotdeauna ceea ce fac sau, cel puțin, pentru că pe parcursul elaborării ei uită doctrina și nu se încredințează decît lor înșile și operei care îi solicită. Știm însă astăzi că cele mai mari opere sau cele mai frumoase nu sînt întotdeauna acelea al căror subiect este cel mai mare sau cel mai frumos. Operele de artă înseși ne-au convins de aceasta: celebrul tablou al lui Toulouse-Lautrec ne avertizează că la Gouluc reprezentată pe pînză poate foarte bine să fie o ducesă, Giraudoux, că Nebuna din Chailot poate fi Electra. Aceste echivalențe se stabilesc însă, cel puțin, la modul negativ: cutare subiect considerat în sine nu este mai important decît un altul cîtă vreme nu este integrat operei de artă. Dimpotrivă, obiectul semnificant se judecă în funcție de ceea ce semnifică: o carte de știință în funcție de conținutul său, etc.; și aici forma — trebuie adăugat — rămîne totalmente la dispoziția fondului.

Obiectul semnificant tinde să justifice semnificația pe care o aduce, să obțină adeziunea noastră la un adevăr sau să-i aducă, cel puțin, o mărturie cît mai convingătoare posibil. Obiectul estetic nu demonstrează, ci arată. Teatrul, se știe, a renunțat la teze, și romanul la explicații; și unul și altul povestesc o istorie lăsînd în grija savantului să extragă concluzii pentru sociologie sau psihologie¹. Dacă există psihologie la Proust, aceasta se întîmplă pentru că romanul este romanul unui roman: croul este un psiholog care trebuie să ni se arate făcînd psihologie, iar virtutea romanului nu rezidă în psihologia expusă, ci în ceea ce nu expune.

Trebuie spus atunci că semnificînd, arta imită și că virtutea sa constă în a imita bine? Dar ceea

¹ Că nu există cu adevărat psihologie în teatru, a arătat cît se poate de convingător — pentru tragedie — Touchard: aici personajele sînt subordonate acțiunii. Și nu pentru că ele nu pot fi adevărate; ele sînt adevărate, dar ca norme mai degrabă decît ca realități.

arată, obiectul estetic arată, adesea, cu o aparentă neglijență, cu dispreț pentru ceea ce trebuie să fie adevărul arătatului: asemănarea. Se știe câtă libertate își îngăduie astăzi arta plastică, în special, în raport cu aparențele; și, de asemenea romanul, care răstoarnă cronologia la Faulkner, care amestecă halucinația în acțiune la Joyce, care încurcă toate urmele la Dos Passos, care devine mit la Kafka; ca și teatrul, care la Pirandello este teatrul teatrului prin dedublarea actorului și a rolului său. Și dacă evocăm toate „artele sălbatice”, ce corespondent au ele în natură? E cât se poate de limpede atunci că opera de artă nu-și are adevărul în asemănare. Acest obiect ireal pe care îl reprezintă nu înțelege să fie o copie a realului, copie a cărui valoare s-ar măsura cu exactitate. Malraux a verificat această stare de lucruri prin analiza creației artistice, arătând că artistul nu este incitat la lucru prin contemplația naturii, ci prin admirația operelor magistrale: Giotto nu a învățat să picteze privindu-și oile, ci privind oile pictate de Cimabue; Hugo ascultă vocile umbrelor sau ale ploilor, dar pentru că voia „să fie Chateaubriand sau nimic”. Dintr-o atare situație, Malraux a extras, de asemenea, câteva consecințe pentru spectator, dintre care prima este aceea că acesta nu trebuie să judece opera ca și cum ar fi un obiect semnificant oarecare, să confrunte obiectul reprezentat cu obiectul real pentru a-i denunța sau rectifica infidelitățile și, finalmente, să întoarcă spatele obiectului estetic pentru a evoca obiectul real. Obiectul estetic nu este un organ de cunoaștere și, cu atât mai mult, substitutul unui original. Un portret, asemănător sau nu, nu devine obiect estetic decât atunci când încetează să fie portret — adică echivalentul a ceea ce este pentru noi astăzi o fotografie: când nu sînt tentat să evoc modelul și când obiectul pictat îmi pare cerut de pictură, când, înaintea portretului lui Descartes de Franz Hals, în loc să reflectez la Descartes mă gîndesc la Hals, sau, mai degrabă, când mă situez la același nivel cu el. Obiectul estetic nu este un semn care trimite la altceva decât

la sine însuși. Aceasta nu înseamnă cătuși de puțin că trebuie să-mi interzic să percep pe pînă o figură umană, nici ca Franz Hals să-și fi interzis să-l reprezinte pe Descartes; chiar în fața unei pînze abstracte percep încă ceva: chiar în ordinea acestor tentative extreme obiectul estetic nu renunță să semnifice. Dar semnificația nu implică imitarea prin obiectul reprezentat a unui obiect sau a unui eveniment al lumii, ci numai ca ceva să fie reprezentat sau rostit, chiar dacă acest ceva nu este identificabil. Opera are întotdeauna un subiect, și vom insista asupra acestei chestiuni. Dar dacă acest subiect, în primul rînd, nu reține atenția prin el însuși, și dacă, în al doilea rînd, nu cere imitarea realului, faptul se explică prin aceea că el se propune ca un mijloc pentru o altă semnificație, că el este prin el însuși doar un simbol.

Problema se pune din nou: cum poate încă să semnifice acest aparent dezgust față de aparențe? Pentru Gislebert, care și-a lăsat numele pe tulburătorul timpan al catedralei din Autun, Judecata de apoi nu este un pretext; totul semnifică — diferențele ierarhice de statură între Hristos, îngeri și oameni¹, cheia sfîntului Petru, și pînă și acea cochilie pe care o poartă în desaga sa un ales pentru a spune că a fost pelerin la Santiago de Compostela. Gislebert nu sculptează pentru public, ci pentru poporul de credincioși cu care comunică, pentru cei care vor veni să citească în piatră cărțile sfinte. El nu este instrumentul plăcerii lor, ci al salvării lor. Dacă străbatem cursul civilizațiilor, dincolo de religiile stabilite, vom avea de observat că primitivul care își confecționează o mască sau un fetiș este deja în serviciul

¹ Totuși, extraordinara alungire a figurilor mari, proprie lui El Greco, și atît de caracteristică romanului burgund, semnifică, poate, și altfel; pe de altă parte, anumite aspecte ale operei corespund preocupărilor propriu-zis estetice, chiar dacă ele nu constituie o chestiune personală a autorilor: în acest sens s ar putea da ca exemplu numărul și dispoziția personajelor care alcătuiesc forma timpanului fără să lase nici un loc neacoperit.

unei credințe¹. El vrea să dezvăluie, de asemenea, adevărul care nu rezidă în aparențele insignifiante ale lumii cotidiene, ci în marile forțe cosmice care le traversează, în evenimentele exemplare pe care mitul le raportează și pe care sărbătoarea le repetă, în ceea ce conferă un sens aparențelor în loc să-l primească de la ele. Și trebuie să evocăm aici remarcabilele analize ale lui Eliade și să-i împrumutăm limbajul: opera de artă imită sau permite o „hiérophanie”; ea traduce percepția individului față de lume, percepție care se orientează, prin intermediul aparențelor fragmentare și insignifiante, spre forțele cosmice și vitale; ea participă la voința sa „de a se insera în real, în sacru, prin mijlocirea actelor fiziologice fundamentale pe care le transformă în ceremonie²”. Despre stîlpul totemic Haïda, despre strămoșul pictat din Noile Hebride sau despre bronzul stepelor, se poate spune ceea ce Eugène Fromentin spunea în legătură cu Rembrandt, că își propun să facă vizibil invizibilul: un invizibil care e mai real și mai prezent decît vizibilul și care comandă viziunea vizibilului³. Chiar dansat în fața albilor, dansul *Yei-Bé-Chéi* al populației Navajo, care anunță și conjură moartea prin pașii săi atît de stridenți și sacadați, ca și cîntecele care îl acompaniază în lumina focurilor de crengi, atestă încă intimitatea cutremură-

¹ În civilizațiile primitive chiar artele libere sînt religioase sub o anumită latură: GRIAULE a arătat în legătură cu arta Dogon că „optînd să nu ne interesăm decît de arta liberă, nu am putea neglija anumite credințe religioase, căci materiile prime utilizate de negri nu sînt inerte” (*Arts de l'Afrique noire*, p. 36).

² *Traité d'histoire des religions*, p. 41.

³ În legătură cu ierofaniile telurice, Mircea Eliade a arătat foarte bine că intuițiile primare, cum ar fi cea a Mamei Pămînt — stăpîna locului, sursa tuturor formelor vii, ocrotitoarea copiilor, matricea în care se îngroapă morții pentru a se odihni, regenera și reveni la viață — precede în loc să urmeze observației pozitive a fenomenelor: natura nu este niciodată naturală decît mai tîrziu, sacral iluminează profanul: „Mitul lui Tammuz e acela care relevă drama morții și a resurecției vegetației, și nu invers” (op. cit., p. 363). O viziune asemănătoare vom putea găsi în psihanaliza cunoașterii propusă de Bachelard.

toare a omului cu forțele care-i pecetluiesc destinul. Astfel, artele sălbatice relevă o credință împărtășită de întreaga comunitate; semnificația lor este mistică și nu estetică, opera nu tinde să fie obiect estetic, iar când este convertită în obiect estetic actul are loc în pofida ei.

În pofida ei, și prin noi: prin oamenii secolului al XX-lea care, în muzeul în care au transportat sau reprodus vasul, masca sau bronzul, privesc opera fără să participe la credința care i-a prezidat geneza, așa cum privesc portretul unui necunoscut fără să evoce modelul, fără să salute Îngerul din Reims ca pe un înger păzitor. În acest fel opera de artă „își suportă metamorfoza”: ea încetează să mai fie simbol pentru a deveni obiect estetic. Revoluție decisivă: se pare că pentru prima dată în istorie, experiența autentic estetică este posibilă, promovînd la demnitatea artei ceea ce n-a fost încă gîndit sau creat ca atare. Toate metamorfozele anterioare care modificau numai aspectul unui stil pentru că un nou stil se născuse, care făceau pentru cei din Renaștere să reînvie arta greacă iar goticul să devină indiferent, fac pentru noi din Paolo Uccello un Cézanne, din Sponde un Mallarmé, din Guillaume de Machault un Honegger care se ignoră; toate aceste mișcări istorice prin care prezentul reînvie trecutul pentru a-l exalta sau a-l dezavua nu sînt nimic în comparație cu această esențială metamorfoză. Mai întîi, ea îmbrățișează dintr-o dată întregul trecut din momentul în care răbdarea istoriei și a etnologiei l-au făcut să țîșnească din morminte sau din insule pierdute: întîmpinăm toate operele pentru a le converti în obiecte estetice, pentru că nu există *un* stil cu care să comunicăm în funcție de inteligență sau credință și care ar avea destulă putere asupra noastră pentru a ofusca vederile altora: „În secolul al XII-lea, observă Malraux, o statuie Wei n-ar fi putut fi opusă unei statui romane: un idol ar fi fost opus unui sfînt”¹; astăzi le

¹ *Les voix du silence*, p. 603.

reconciliem în sfera artei, pentru că indiferența noastră la semnificații ne îngăduie să nu fim indiferenți față de nici un obiect estetic din momentul în care ni se pare a fi autentic¹.

În chiar momentul în care percepția estetică descoperă obiectul estetic acolo unde încă n-a fost perceput, Artă modernă, urmînd o reciprocitate ușor de înțeles, se străduie să producă opere care se propun imediat ca obiecte estetice, fără să acapareze atenția printr-o reprezentare explicită sau printr-o semnificație simbolică, ci solicitînd, mai degrabă, o contemplație pură. Pentru aceasta însă era necesar ca un anumit stadiu de cultură să dispenseze arta de grija de a semnifica, fie introducînd cunoașterea (manualele de fizică readuc lucrarea *De Natura* la condiția sa de poem, iar manualele de psihologie readuc *Prințesa de Clèves* la condiția sa de roman), fie imitînd natura: tehnicile fotografiei dispensează pictura sau sculptura de a mai produce *trompe-l'oeil*-ul; fie scrînd o religie: am pierdut naivitatea, iar religia, fie că și-a pierdut puterea, fie că, spiritualizîndu-se, o refuză, nu mai inspiră, cel puțin pentru marea majoritate, activități estetice. De aici tentația unei arte pure, eliberată totodată de necesitatea de a imita și de a spune. Tentație magnifică, pentru că nu e vorba de a pleda pentru puritate, iar vocația artistului devine aceea a unei sfințenii estetice despre care anumite vieți tragice interzic să vorbim cu ușurință; ea atestă diferența dintre metamorfoza noastră și aceea a Re-

¹ Această observație ridică o problemă pe care o vom mai întîlni: s-ar putea spune, la limită, că creștinul, în calitatea sa de creștin, rămîne exclusiv în sfera artei creștine, sau că, în fața artei primitive trebuie să recuzăm serviciile etnologului; împotriva unui atare punct de vedere, protestează GRIAULE: „Ni se pare periculoasă și absurdă, deopotrivă, tendința de a separa obiectul de gîndirea celor care l-au creat, de a căuta în chip exclusiv emoțiile și seducțiile întemeiate în forme materiale construite de mîini necunoscute” (*Arts de l'Afrique noire*, p. 42). Va trebui în curînd să ne alăturăm, cel puțin parțial, acestui protest.

nașterii¹. Dar seriozitatea însăși a preocupărilor moderne pune o problemă. Dacă arta este un absolut — care-și are martirii săi — e posibil ca ea să înceteze a mai fi semnificantă? Redusă la sensibilul pur, nu și-ar pierde întreaga sa substanță și, ca urmare, ar merita, cu adevărat, atari pasiuni? Dacă sîntem emoționați în contactul nostru cu operele unor epoci artistice trecute, faptul nu se explică și prin aceea că ele au fost încărcate de conținut și că, oricît de ignoranți am fi, ceva din credința care le-a suscitât se transmite prin ele pînă la noi? Or, dacă opera își conservă puterea semnificantă, și dacă obiectul estetic nu este sensibilul pur, care ar fi locul acestei semnificații în structura operei sau care ar fi funcția sa în dinamismul actului creator? Și cum poate fi sesizată această semnificație prin actul percepției estetice? Vom reîntîlni aceste probleme: întregul nostru demers se îndreaptă spre ele. Dar e necesar să schițăm aici răspunsul indicînd natura acestei semnificații pe care o vom numi expresie.

Nu încape, evident, nici o îndoială în legătură cu faptul că obiectul estetic, spre deosebire de obiectele semnificante ordinare, este expresiv. Timpanul catedralei din Autun își poate pierde pentru mine funcția sa didactică, dacă nu sînt interesat în cunoașterea dogmei creștine sau dacă nu-mi propun să identific protagoniștii dramei care se joacă aici. Dar acest timpan nu-mi spune mai puține lucruri percepîndu-l imediat, și anume prin poziția personajelor, prin silueta lor prelungă și nostalgică, prin gesturile solemne și stîngace, prin figurile grave și pliurile tunicilor animate de vîntul infinitului. Dacă nu știu că dansul *Yei-Beh-Chai* imploră spiritul răului care s-a cuibărit în corpul bolnavului, mă simt totuși asociat, prin pașii și strigătele sale ciudate, unei tragedii secrete

¹ Renașterea, așa cum observă CHAMBERS (*History of taste*, New York, 1932) a inventat diletantul, cunoscătorul care încearcă o senzație de plăcere în fața arte'or pentru frumusețea lor, și nu pentru învățătura lor morală sau religioasă; dar estetica frumosului, escamotînd problema adevărului artei, nu-și mobilizase încă apostolii.

cunoaștere prin ea însăși rămîne străină experiența care se întredeschid porțile morții. Și se presupune de pe acum că informațiile etnologice sau, pentru arta creștină, persistența tradiției creștine nu mai constituie un obstacol în calea experienței estetice: ceea ce dezvăluie sentimentul poate parveni la explicitare sau confirmare prin elucidarea obiectivă a sensului operei. Totuși, această teorie estetică. Revelația afectivă rămîne, în cadrul acesteia, singura cu adevărat constituantă. Obiectul estetic nu-mi vorbește de subiectul său. Dimpotrivă, subiectul este acela care îmi vorbește și prin modul în care a fost tratat. Dacă subiectul este un ingredient inevitabil al operei, aceasta este mai puțin pentru el însuși, cît pentru forma care îi este dată și grație căreia devine expresiv: ceea ce este expresiv nu e *Judecata de apoi* tratată într-o carte de teologie, ci *Judecata de apoi* sculptată de Gislebert, nu este expresivă maladia descrisă în paginile unui manual de patologie, ci maladia mimată de un dans sălbatic.

Obiectul estetic se distinge, așadar, de obiectul semnificant, atît prin natura, cît și prin tratamentul semnificației. În obiectul estetic raportul semnificației cu semnificantul nu este identic cu acela al obiectelor naturale care trimit întotdeauna în afara lor înșile, în spațiu și în timp, constituind prin aceasta, din aproape în aproape, natura în care se integrează, sau cu raportul obiectelor semnificante în care semnul dispăre în fața semnificației pe care o aduce. În ceea ce privește obiectul estetic — și nu vom înceta să reluăm această idee pentru a-i desfășura consecințele — semnificantul este imanent semnificantului. În timp ce percepția ordinară caută sensul datului dincolo de dat, obiectul estetic nu-și dezvăluie sensul decît cu condiția ca în loc să traverseze datul, percepția să se oprească asupra lui; obiectul estetic nu îngăduie percepției să se desprindă de ceea ce este dat.

Intr-adevăr, semnificația nu are o existență autonomă; ea nu există decît prin obiectul estetic care o relevă și nu preexistă acestuia. Există, fără

îndoială, o legendă a lui Faust din care un Goethe se inspiră; peisajele din Ile-de-France din care se inspiră un Corot, Manet sau Pissarro, o anume arie populară din care un Haydn sau Strawinsky își extrag o temă. Dar aceste obiecte ale lumii culturale sau naturale sau, tot atît de bine, evenimentele lumii istorice — dacă sînt luate ca pretext pentru creație — nu devin, prin însuși acest fapt, subiectul operei; ele sînt ceea ce putem spune în legătură cu ele, ceea ce spune, la rigoare, titlul; ele aparțin operei atît timp cît aceasta e premeditată de artist sau gîndită de spectator. Subiectul veritabil este însă opera însăși, subiect ce nu poate fi înțeles decît prin ea și tratat așa cum ea însăși îl tratează. Două opere diferite pot avea același subiect și, totuși, ceea ce ele semnifică diferă în măsura în care diferă sensibilul pe care îl emană. Ceea ce pot spune în legătură cu subiectul pentru a-l defini, rezuma sau dezvolta acuză, inevitabil, o infidelitate. Faptul apare în toată lumina mai ales atunci cînd pretind să relev sensul unei opere muzicale; orice comentariu este numaidecît judecat de opera însăși; pot spune, de pildă, după Beethoven însuși, că andantele din al XV-lea *Cvartet* de coarde exprimă rugăciunea unui bolnav recunoscător către Dumnezeu: am exprimat, oare, prin aceasta, ceea ce spun aceste lungi întinderi de acorduri pe tonalități mereu schimbătoare? Ceea ce poate spune muzica nu poate fi spus decît prin muzică. Chiar în pictură, atunci cînd îmi propune un obiect pe care-l pot identifica și descrie, obiectul numit nu este echivalent cu obiectul reprezentat. Se va spune că diferența dintre operă și relația pe care o pot construi e de același ordin ca diferența inevitabilă dintre individul în carne și oase și semnalmentele înscrise pe pașaportul său: o descriere verbală sau, chiar și un portret, nu pot niciodată reprezenta în chip exact o ființă reală; distanța de la real la conceptual, sau de la real la reprezentat, nu poate fi anulată. Dar nu acest lucru intră aici în discuție; e vorba de raportul dintre două limbaje, pentru că obiectul spune prin artă ceea ce se străduie

să spună comentariul. În acest caz, o reflecție cât de sumară asupra limbajului ne va ajuta să sesizăm fenomenul expresiei.

b) *Expresia în limbaj* — Într-un anume sens, într-adevăr, orice obiect este limbaj; și invers, limbajul este un fel de obiect. Ca orice obiect, cuvântul trebuie, mai întâi, să fie înțeles, trebuie perceput prin mijlocirea aparenței sale sonore sau vizuale, aparență care, adesea, nu dezvăluie decât un aspect incomplet sau încețoșat; trebuie, apoi, înțeles și interpretat ca semn al unui alt lucru căruia îi este sens. Singura diferență dintre cuvânt și un obiect oarecare rezidă în aceea că aici cuvântul are vocația de a semnifica, pentru că un sens definit îi este în mod convențional atașat, fără a fi permis să i se caute un altul. În timp ce obiectul nu este semnificant decât pentru o voință, putând fi investit — după direcția imaginației — cu sensuri diferite, sensuri ce pot fi în întregime validate de intelect. Dar nu este imposibil să atenuăm această diferență observând că, pe de o parte, limbajul este natură, natură prin care el dezvăluie, așa cum sublinia Comte, o bogăție semantică pe care niciodată o utilizare particulară n-o poate epuiza, iar, pe de altă parte, că obiectul sfârșește adesea prin a avea o semnificație uzuală și că poate deveni, într-un anume fel, seninal.

E necesar, prin urmare, să conjugăm aceste două teme: limbajul presupune comprehensiunea, ceea ce înseamnă că gândirea prezidează limbajul; comprehensiunea presupune înțelegerea prealabilă a sensului și a cuvântului, presupune puterea semnificantă a cuvântului prin asemănarea cu obiectul, ceea ce înseamnă a spune că gândirea presupune limbajul (această contradicție, pusă în termenii epistemologiei, este, în fond, contradicția pe care Comte o explicitează situând limbajul între biologic și sociologic). Asemeni omului care trăiește identificându-se cu propriul său corp, și care inaugurează gândirea desolidarizându-se de corp fără ca niciodată să-i poată scăpa, tot așa și limbajul este îm-

părțit între monismul în care se înrădăcinează și dualismul în care riscă să dispară împlinindu-se. Limbajul nu-și găsește statutul decât într-un echilibru întotdeauna instabil, și anume între existența gestului prin care el devine expresiv și ființa verbului prin care devine rațional; limbajul este, în același timp, organul comprehensiunii imediate (elementul cu care gândesc) și mijlocul comprehensiunii mediate (ceea ce mă face să gândesc la altceva). Pe scurt, limbajul este totodată natură și spirit¹. Această ambiguitate se

¹ Sentimentul oarecum pascalian al acestei ambiguități a limbajului traversează lucrarea lui B. PARAIN (*Recherches sur la nature et les fonctions du langage*). Se pare că el pornește de la constatarea că originea limbajului ne este ascunsă; ca urmare, nu putem rezolva problema denumirii, asigurați fiind de faptul că ele, cuvintele, au un corespondent, fie un lucru singular căruia ele i-ar fi semnul natural, fie o esență inteligibilă căreia i-ar fi semn convențional. Dar dacă această problemă rămîne în suspensie, există o altă funcție a limbajului — demonstrația — al cărui examen ne va conduce nu numai spre începutul insesizabil, ci și către scopul limbajului. A întrebuiința limbajul în scopuri demonstrative înseamnă, într-adevăr, a inversa raportul dintre cuvînt și sensul său: „Nu obiectul este acela care conferă semnificația sa semnelui, ci semnul ne impune să ne constituim un obiect al semnificației sale” (p. 73). În acest caz, limbajul e un program: un ordin sau o promisiune; el exprimă posibilul și nu realul, un posibil care urnează să se realizeze. De unde și ideea unei teorii „expresioniste” a limbajului. Prin aceasta, Parain înțelege că limbajul, în loc de a desemna un obiect, are drept funcție să ne exprime (vom reveni asupra acestei idei): viitorul pe care limbajul mi-l deschide este al meu, căci, vorbind, decid asupra mea și mă relev. La care, pentru a păstra oarecare obiectivitate limbajului, Parain adaugă ideea — pentru care el se recomandă de la Hegel și deja de la Leibniz — că e necesar să gândim expresia în perspectiva „umanității în ansamblul ei”. mai degrabă decât în perspectiva individuii (p. 136): vorbind, declanșez o aventură care mă depășește și care interesează istoria lumii: Icar își va găsi adevărul în aviator, ca Newton în Einstein. Finalmente însă, Parain nu intenționează să acorde credit istoriei pentru a justifica adevărul limbajului. El respinge expresionismul care subordonează acest adevăr omului. El restituie limbajului autoritatea sa, fără să revină la problema insolubilă a originii, sugerînd că dacă limbajul este o sarcină pentru cel care vorbește, aceasta se întîmplă pentru că limbajul este „transcendent”; e o dovadă și un judecător, prin el judec și sînt, de asemenea, judecat.

întrevede numaidecît în funcția sa: cuvîntul este, în același timp, semnificant și expresiv: este semnificant prin aceea că el tănuie o semnificație obiectivă care-i este, într-un anume fel, exterioară și, ca urmare, cere intervenția inteligenței; este expresiv prin aceea că limbajul poartă în sine o semnificație imanentă, semnificație ce depășește sensul obiectiv sesizat de inteligență; cuvîntul este semn, dar mai mult decît semn: el spune și, în același timp, arată, iar ceea ce el arată este diferit de ceea ce spune.

Evident, trebuie subliniată, mai întîi, funcția de a spune, funcție care, așa cum observă Pradines¹, nu se reduce la aceea de a arăta: a transmite un gînd nu este același lucru cu a comunica o emoție; a spune: eu sufăr, nu înseamnă a plînge pentru a face să se plîngă. Limbajul presupune o mutație intelectuală care nu implică deloc mimica vocală; chiar dacă își împrumută simbolismul imitării obiectului, limbajul presupune „un spirit capabil să înțeleagă și să caute un atare simbolism”. Schmalenbach nu spune altceva atunci cînd plasează comprehensiunea semnului la originea limbajului. Limbajul tinde întotdeauna să fie instrumentul rațional al unei semnificații și să devină un sistem convențional de algoritme, instrument capabil nu numai să enunțe un adevăr, dar și să-i furnizeze normele, cel puțin formale, ale acestui adevăr. Din acest punct de vedere, instituționalizarea nu este, pentru limbaj, o pierdere, pentru că instituționalizarea devine mijlocul prin care limbajul se face auxiliarul fidel al unei gîndiri devenite conștiente de ea însăși, și al unei comunicări ce vrea să se stabilească la nivelul gîndirii; gîndirea nu poate parveni la conștiința de sine decît cu condiția să-și facă din limbaj un mijloc

Eu tind spre tăcere ca fiind sfîrșitul încercării; în timp ce limbajul atestă în mod ineluctabil separația și finitudinea mea prin faptul că introduce un adevăr cu care îmi măsoar falsitatea, am sentimentul că dacă mă voi fi stabilizat în tăcere vor fi, în sfîrșit, un universal cu care să-mi măsoar propria singularitate.

¹ *Traité de psychologie*, II, p. 499.

și nu un scop, proclamînd distincția dintre semnificant și semnificat. Se explică astfel faptul că putem învăța cuvintele unei limbi străine, dar deplina lor vocație poetică să ne scape pentru totdeauna; chiar și atunci cînd sensul devine interior cuvîntului, pentru că sensul se fixează asupra lui și se depune în el. Dar sensul nu este subordonat cuvîntului, și nici nu e creat prin el. Limbajul nu poate pretinde că valorează prin el însuși: el este devorat de sensul său, și rămîne în întregime în serviciul gîndirii sau acțiunii care presupune ea însăși gîndirea; singura sa virtute este exactitatea: limbajul trebuie să spună exact ceea ce are de spus, pentru ca să știi la ce să mă aștept. Alte cuvinte sînt întotdeauna posibile, dacă spun același lucru; traducerile, dintr-un limbaj sau altul sau în interiorul aceluiași limbaj, sînt întotdeauna posibile, cu condiția să fie fidele, așa cum înlocuim o unealtă prin alta dacă îndeplinește același oficiu. Întreaga sa funcție este de a semnifica un sens întotdeauna presupus: ceea ce este bine conceput se exprimă clar — nu-i dispăcea lui Boileau să spună — aceasta este definiția însăși a prozei. Devenind însă estetic, limbajul suferă o radicală transmutație.

Într-adevăr, limbajul nu poate avea o semnificație obiectivă decît dacă aceasta îi este mai întîi imanentă, și nu poate declanșa mecanismul comprehensiunii decît dacă deșteaptă și relevă, mai întîi, o complicitate organică cu obiectul. Această virtute expresivă, prin care limbajul este inițial limbaj, a descoperit-o Merleau-Ponty în planul comportamentului, plan în care inteligența și motricitatea se identifică: astfel, cuvîntul suscită un comentariu motor care instituie o asemănare între el și obiect; și nu e cîtuși de puțin vorba — așa cum consideră naiva teorie a onomatopeelor, pe drept cuvînt denunțată de Pradines — de o asemănare obiectivă, întrucît cuvîntul nu este o iluzie a urechii (un *trompe-l'oreille*) așa cum pictura autentică nu este o iluzie a ochiului (un *trompe-l'oeil*), ci de o asemănare trăită: dacă ceva ca aer familiar poate fi sesizat între cu-

vînt și obiect, element prin mijlocirea căruia cuvîntul schițează obiectul mai înainte de a-l desemna, faptul se explică prin aceea că atît înaintea cuvîntului, cît și înaintea obiectului dezvăluim același comportament: maniera în care intrăm în posesia sensului pronunțînd cuvîntul este analoagă cu maniera în care întîmpinăm prezența obiectului¹.

Prin urmare, limbajul este expresiv în măsura în care poartă un sens și ni-l oferă ca prezență vie a obiectului desemnat. Ceea ce Merleau-Ponty numește vorba originară, propune un sens direct emanat de semn — spre deosebire de cuvîntul care se mulțumește să traducă o idee preexistentă — ceea ce presupune o comunicare deja realizată între cel care vorbește și cel care ascultă. Poeții au salutat astfel, dintotdeauna, puterea incantatorie cu care este dotat verbul poetic. Același lucru se poate spune și în legătură cu alte materiale ale artei: culoarea nu mai este, ca în lumea aristotelică, un semn sau un accident. Dimpotrivă, ca și cuvîntul, ea face să apară obiectul. În același fel, sunetul poemului simfonic nu mai este zgomotul mării, ci marea însăși; sau, mai degrabă, marea e acest sunet: de îndată ce încetează a

¹ De aceea învățăm limbajul pe măsură ce ne familiarizăm cu lumea; cunoaștem numind, iar faptul că limbajul ne este transmis prin societate nu alterează această familiaritate, ci atestă numai caracterul eminent social al limbajului. Totuși, ceea ce poate înșela rezidă în faptul că, ulterior, învățăm limbile străine după metode analitice, considerînd cuvintele ca semnale ale unui cod. Trebuie să observăm însă că utilizarea refleotată și stîngace nu acoperă decît perioada începuturilor, perioadă în care, în loc să vorbim traducem, întrucît nu ne referim la limba noastră familiară: aceasta nu e o gîndire nudă care o ia înainte, ci un alt cuvînt care trebuie tradus. Dar rămîne să ne îndreptăm spre ceea ce este, totuși, utilizarea rațională a limbajului, fie aceasta, așa cum spune MERLEAU-PONTY, o idee-limită (*Phénoménologie de la perception*, p. 222) care pretinde să fie subordonată gîndirii. De aceea, nu socotim că trebuie, așa cum consideră unii pedagogi, să învățăm o limbă străină așa cum se învață limba maternă; e mult mai important, după metoda clasică, să dăm șanse spiritului, să-i permitem să-și manifeste puterea și să tratăm limbajul ca proză supusă convențional sensului, ceea ce nu va împiedica spiritul să se încarneze și limbajul să devină gest, prin obișnuință.

mai fi zgomot, sunetul încetează să mai fie atributul unui obiect pentru a deveni expresia sa, și în acest sens liniștea poate fi sonoră așa cum noaptea poate fi colorată. Și dacă se pare că obiectul estetic conjură lucrul pe care îl desemnează, faptul își găsește explicația în împrejurarea că lucrul nu e prezent cu ființa sa exterioară de lucru ce poate fi distribuită în attribute distincte, ci prin el însuși, cu ceea ce el are mai profund și mai indivizibil, cu acea esență pe care singură arta o poate sesiza și exprima.

Dar limbajul poate fi expresiv și altfel. Limbajul nu este numai o relație a *eu*-lui cu obiectul, ci și o relație de la un *eu* la un *tu*, este adică expresiv prin aceea că el manifestă subiectul. Prin felul în care este vorbit și, vom vedea mai târziu, prin felul în care este scris¹, limbajul ne apare ca gest căruia-i citesc sensul și care îmi indică intențiile celui care-mi vorbește. Limbajul nu este numai mijlocul de a comunica o idee, prin alegerea însăși a cuvintelor, ci și un mijloc de dezvoltare. A vorbi, înseamnă întotdeauna a vorbi despre sine, așa cum spune Nietzsche despre filosofi. Înseamnă a mărturisi, iar aceasta înseamnă a promite: am spus-o, deci nu mă pot dezice: „Cuvintele noastre ne angajează tot atât de mult, dacă nu mai mult, cu cât ele ne exprimă, pentru că ele sînt viitorul prezentului nostru”². Cuvintele ne angajează întrucît au un sens, pentru că alegem acest sens și decidem noi înșine prin această alegere³: din momentul în care s-a decis să numească paralele două drepte care nu se întîlnesc niciodată, geometrul s-a angajat pe calea unei anumite geometrii. Atunci cînd un om spune: vă iubesc, stabilind, prin aceasta, sensul tulburării pe care o resimte, el se

¹ Testele de recunoaștere arată limpede că scrisul e prin el însuși expresiv, independent de alegerea cuvintelor.

² B. PARAIN, *op. cit.*, p. 171.

³ Vom putea lămuri chestiunea pornind de la ideea unei literaturi angajate: există aici o angajare foarte generală, dar foarte imperioasă, în raport cu care angajarea politică nu e decît o posibilitate printre altele.

angajează, deasemenea. Mosca o știe foarte bine, și tremură la gândul că acest cuvânt ar putea fi pronunțat între Fabricio și Sanseverina „și după aceea, într-o clipă, toate consecințele“. De aici și pînă la a înzestra cuvîntul cu puteri magice în vederea producerii unor efecte, nu e prea departe; și nu vom înceta să verificăm aceste puteri: un cuvînt pus în circulație este suficient, cîteodată, să răstoarne un guvern. De aceea sîntem atît de atenți, cîteodată, la cuvîntul care va fi pronunțat: așteptăm ca el să ne dezvăluie o ființă și poate că adevărul ființei ne interesează mai mult decît adevărul ideii. O teorie a limbajului ca raport social trebuie să țină, astfel, seama de faptul că limbajul este, în același timp, încărcat de sens, adică instrumentul unei obiectivității sau depozitarul unei obiectivități, și instrumentul de comunicare prin intermediul căruia aproapele se dezvăluie aproapelui, că limbajul constituie o intersubiectivitate pentru care obiectivitatea lucrului sau a ideii nu dețin decît valoarea unui termen de mediație.

Astfel, ceea ce expresia dezvăluie imediat pornind de la gest, sînt sentimentele celui alt. De departe, un amic îmi face semne: pot foarte bine să nu înțeleg semnificația explicită a acestui mesaj gestual și, totuși, să citesc în gesturile lui nerăbdarea, graba sau furia, așa cum le-aș putea sesiza în intonația cuvintelor pronunțate într-o limbă care-mi este străină. În măsura în care ele nu pretind să spună nimic obiectiv, aceste gesturi îmi apar ca un limbaj spontan pe care îl înțeleg imediat; această comprehensiune este însă limitată la ceea ce în mod obișnuit numim sentimente, și ea relevă, desigur, un anume fel de a fi în lume, de a institui o anume relație cu ea, de a-i descoperi aspectele și de a trăi anumite experiențe: în sfera sentimentelor se elaborează raportul original al unei ființe cu lumea, aici se manifestă insesizabila spontaneitate a pentru sinelui. Acestei puteri de a exprima îi recunoaștem un pentru sine. Fenomenul expresiei dezmințe solipsismul, relevînd sensul unui comportament, sens care nu poate fi decît perceput și a cărui analiză nu poate avea ca punct

de plecare decît această experiență directă și de neînlocuit. Expresia este modul dezvăluirii a ceea ce este fără concept, întrucît nu există concept decît pentru obiect; acolo unde un subiect intră în discuție, sau cel puțin cînd e vorba de actul fundamental prin care el este subiect, adică în relația sa cea mai spontană cu lumea, conceptul este inoperant.

Descoperim, astfel, un nou aspect al limbajului, aspect a cărui noțiune extinsă dincolo de sfera limbajului vorbit descoperă, poate, fundamentul oricărui limbaj. Totuși, cele două aspecte ale limbajului manifestate prin cele două forme de expresie trebuie bine distinse. A înțelege un sens, înseamnă a urmări o idee și — fie că facem cuvîntul să sune, fie că ne lășăm învăluiți de el — a intra în sfera obiectivității pentru a ajunge la un adevăr. În acest caz, universul discursului cere, deopotrivă, și din partea celui care vorbește și din partea celui care ascultă grija pentru adevăr, adică, în primul rînd, voința de veracitate, în așa fel ca minciuna — cum observa Kant — să nu se poată erija în lege universală, pentru că limbajul nu autorizează să se vorbească decît pentru a spune ceva, ceva care să fie adevărat. În al doilea rînd, universul limbajului solicită voința de a reda și de a raționaliza. A numi obiectul nu înseamnă numai a-l invoca, ci a-l face să intre în sfera rațiunii; a vorbi, înseamnă a te angaja, pe tine și pe celălalt, a te supune exigențelor formale și chiar etice ale gîndirii. Și chiar dacă cuvîntul este originar expresiv, dacă el face să apară obiectul, îl face să apară nu ca o prezență brută ci ca prezență umanizată. Nevoia de a vorbi pe care o încercăm uneori în fața unui peisaj care ne seduce — pentru a-l descrie sau pentru a spune pur și simplu că e frumos — este nevoia de a converti o impresie elocventă, dar nedeslușită, într-o impresie lucidă și legitimă și de asemenea, de a ne apropia obiectul și de a-i converti prezența în adevăr în timp ce încîntarea ne stăpînește. Cît de diferită, în această privință, este reacția pictorului care nu spune nimic și își ia pensulele: el vrea să perpetueze misterul obiectului, nu

să-l lumineze; același lucru și-l dorește, de asemenea, și poetul, chiar dacă nu poate eluda corsetul de raționalitate în care îl strânge limbajul.

În timp ce a înțelege o ființă nu înseamnă a invoca un adevăr, ci a încerca o prezență fără să punem în joc puterea și regulile de judecată la care cuvântul face apel, dat fiind decalajul care nu poate să nu se producă între obiect și numele acestuia, chiar atunci când numele conjură obiectul. Pentru că între gest și sensul său nu apare acea fisură semantică prin care în limbaj se introduce raționalitatea ca exigență a unei adecvări între nume și lucru și ca posibilitate a unei reflecții asupra proprietății și buneii utilizări a cuvintelor. Sensul este în întregime în gest, expresia realizează coincidența sensului și a lucrului semnat: acest tremur al vocii este timiditatea, acest debit violent și aspru, este furia. Eroarea nu pare aici posibilă. Și totuși, expresia nu mă poate înșela? Cutare intonație tranșantă, trebuie pusă pe seama orgoliului sau a timidității? Cutare tulburare, pe seama teamei sau a dragostei? În legătură cu această chestiune vom spune aici ceea ce vom dezvolta referitor la obiectul estetic: dacă ezităm înaintea sensului unui comportament, faptul s-ar putea explica, poate, prin două rațiuni: sau, într-adevăr, sensul nu este definibil, și atunci avem puține motive să ne neliniștim percepându-l confuz, pentru că îl percepem confuz chiar când e vorba de propriul nostru comportament. Știa Fedra că primele sale neliniști se datorează dragostei? De câte ori noi înșine nu sîntem destul de atenți, nu sîntem pe deplin prezenți semnelor care par obscure și ambigui. În nici un caz însă, sensul nu e cu adevărat ascuns, așa cum poate fi ascuns sensul unei criptograme; trebuie spus numai că nu știm să-l definim sau să-l vedem: nu sensul este acela care se sustrage, ci noi înșine sîntem orbi. E, de altminteri, posibil ca nu noi să fim responsabili de o atare atitudine, mai ales atunci când condițiile necesare pentru a ne pune în stare de receptivitate nu sînt realizate. În această situație ar fi, de pildă, copilul care nu

înțelege, chiar dacă îl surprind, gesturile dorinței, pentru că sexualitatea nu-i este încă trezită sau, cel puțin, nu e încă diferențiată și specificată prin obiect; sau etnologul care nu înțelege cutare mimică rituală întrucît îi ignoră obiectul și care, abținîndu-se să ricaneze pe seama stupidității primitivului, cum făceau adesea primii exploratori, se mulțumește să invoce așa-zisa mentalitate pre-logică¹. Aceste exemple nu sugerează nimic altceva, cum spunea Scheler, decît că o expresie se interpretează prin raport cu sine și că opinia nu se formulează decît printr-o mișcare de la sine la celălalt; dar ele pun în evidență ceea ce constituie o condiție prealabilă comprehensiunii altuia: pentru a ne putea simți vizati sau afectați de comportamentul altuia, e necesar ca acest comportament să nu ne fie cîtuși de puțin străin și să nu se deruleze într-un univers diferit de al nostru. Aceasta pentru că prin propria noastră experiență — sensibilizați prin ea — o putem înțelege direct pe a altuia, căruia îi rămînem opaci dacă nimic nu ne pregătește să o întîmpinăm și să-i trăim sensul. Nu există sentiment fără presentiment². Rămîne însă ca, atunci cînd condițiile necesare realizării „stării de grație” sînt întrunite, expresia să-și dezvăluie direct sensul, și anume fără să ne orienteze, ca în cazul denumirii, către

¹ Se știe că acest reproș e adesea adresat lui Lévy-Bruhl, cu deosebire de către sociologii americani. Există, dealtminteri, o diferență între cele două exemple pe care tocmai le-am invocat: pentru a înțelege, copilul are nevoie de un anume echipament afectiv, și mai cu seamă organic; antropologul are nevoie de un anumit echipament mental care să-i permită să gîndească primitivul devenind el însuși primitiv. Cele două experiențe se diferențiază încă prin aceea că copilul se mulțumește cu o lectură imediată pe care nu o explicitează, cu atît mai mult cu cît el nu explicitează propriul său sentiment, dar care poate fi totuși foarte viu încercat, ca atunci cînd, din toată inima, își îmbrățișează mama; în timp ce antropologul caută, în spatele sensului imediat al comportamentului, sistemul general de credințe, valori și simboluri căruia să-i atașeze acest sens: el reflectează asupra propriei sale lecturi.

² Această observație ne va conduce repede la problema ineității sau a reminiscenței, și, încă o dată, la imaginație considerată în funcția sa metafizică.

universul rațiunii. În acest fel limbajul estetic ne dezvăluie, așa cum am văzut, autorul operei. Și nu pentru că acesta se etalează, ci pentru că el se exprimă exprimînd: numind obiectul, așa cum face poetul; arătîndu-l, așa cum procedează pictorul sau, pur și simplu cîntîndu-l, așa cum procedează muzicianul. În toate cazurile însă, dincolo de ceea ce artistul spune sau reprezintă, el face să apară o lume care este a sa. Toate aceste lucruri ne avertizează că e necesar să reunim aceste două forme de expresie, aceea care dezvăluie un obiect, și aceea care dezvăluie o ființă, forme pe care tocmai le-am distins.

Ele sînt, într-adevăr, complementare și limbajul le conjugă deseori: limbajul este, deopotrivă, cuvînt și gest, atît pentru cel care se exprimă — cuvîntul subliniindu-i gestul, gestul subliniind alegerea cuvintelor — cît și pentru cel care ascultă, cuvîntul și gestul iluminîndu-se reciproc în acordul sau în contrastul lor. Percepem, evident, această dualitate, și — grație acestei dualități — limbajul poate să apară ca purtător al unui sens obiectiv desemnînd un *Sachverhalt* ce poate fi enunțat și vizat în mod diferit de către cel ce vorbește: un același cuvînt poate fi pronunțat cu bucurie, regret sau pasiune, în timp ce gesturile furiei nu pot fi împlinite cu bună dispoziție¹. Dar cînd percepem această dualitate, cuvîntul este scos din contextul său gestual și încetează el însuși să mai fie gest: el încetează să mai fie expresiv în funcția sa semantică, iar virtutea expresivă se concentrează în gestul separat de cuvînt. Aceasta ne avertizează că gestul se impune, probabil, ca veritabilul sediu al expresivității fiind deci necesar să subordonăm o formă de expresie alteia: limbajul — respectiv cuvîntul — este expresiv, cu condiția să fie expresiv ca gest mai întîi. Dacă limbajul exprimă un obiect, e pentru că expri-

¹ Distingem, totuși, o mîngîiere distrată și una pasionată, o emoție prefăcută și una sinceră: în acest caz gestul însuși devine limbaj, primește statutul unui semn capabil de obiectivitate și poate fi săvîrșit cu intenții diferite, ca un cuvînt pronunțat cu accente diferite.

mîndu-mă, îi confer puterea de a semnifica și, poate, de a semnifica un sens nou. În legătură cu această chestiune nu există îndoială, dar limbajul nu poate fi investit cu această putere decît în virtutea faptului că este deja semnificant. Regăsim aici paradoxul limbajului: acolo unde expresia va fi riguros izolată, nu vom avea, poate, decît încîntare, dar nu sens și nici gîndire. De aceea expresia tinde să devină limbaj, semnul să devină semnal. Dar dacă expresia este o limită a limbajului, ea îi este poate, în același timp, fundament; limbajul nu-și îndeplinește funcția sa semnificantă decît cu condiția de a fi fost sau de a fi expresiv. El nu este expresiv decît în măsura în care un subiect se manifestă prin intermediul lui. Cuvîntul original care numește obiectul este expresiv în măsura în care exprim prin el gestul pe care-l fac, emoția pe care o încerc, proiectul pe care-l construiesc, este expresiv prin ceea ce cunosc devenind, astfel, consubstanțial obiectului. Numind obiectul, vorbesc despre mine și pentru a rosti acordul meu cu obiectul: numai cu această condiție cuvîntul este natural. Tot astfel, limbajul celui-lalt este expresiv numai întrucît îl amestecă pe celălalt în obiect, pentru că oferindu-mi-l pe celălalt, limbajul îmi dezvăluie obiectul prin intermediul acestuia. Vom verifica o atare situație, considerînd lumea obiectului estetic, care este lumea autorului său.

c) *Expresia în obiectul estetic.* — Această scurtă analiză a limbajului este suficientă pentru a lămuri virtutea expresivă a obiectului estetic. Arta autentică este un cuvînt original care suscită un sentiment și conjură o prezență cu atît mai mult cu cît ea nu aduce un sens conceptual. Dimensiunii estetice a semnului îi corespunde o dimensiune estetică a sensului. În ceea ce spun — într-o manieră intraductibilă și inimitabilă — timbrele orchestrei sau acordurile tonalității, ce devine semnificația? Ce devine obiectul reprezentat prin mijlocirea culorilor tabloului? Unde sînt, în poem,

claritatea, rigoarea logică, precizia care satisfac intelectul? Iată pentru ce zenitul este numit adevăratul sud, marea o hidră îmbătată de carnea sa albastră, femeia un frumos cer de toamnă; se știe astăzi câte libertăți își permit poezii față de sensul obiectiv al cuvintelor, câte libertăți își îngăduie pictorii față de subiect; n-am putea sfârși citîndu-le extravagantele. Dar, aceste „extravagante“, aceste ansamblări de cuvinte, aceste asocieri în care urechea deja se complace nu sînt insolite decît pentru intelect; ele spun ceva ce numai ele ar putea spune, și încă într-o manieră stăruitoare. Ele sînt singure în măsură să ne spună cît ne va fi de dificil să explicităm sensul expresiei; dar e ușor să-l citim și vom vedea că percepția se produce aici printr-o mișcare naturală; oa știe, cu siguranță, ce semnifică expresia sentimentului care se trezește în ea. În acest fel înțelege copilul surîsul mamei, cel ce se plimbă umbra atmosferă a pădurii, iar medicul reticențele sau mina hăituită a bolnavului. În același fel ne vorbește obiectul estetic — și nu numai limbajul poeziei — în același fel ne vorbește atitudinea dansatoarei, profilul coloanei, curba melodiei, ca și operele cele mai îndepărtate și în aparență cele mai indescifrabile. Acest bronz al lui Rodin nu e numai un bronz cioplit într-un anume fel și ale cărui volume și contururi desenează o anume formă pe care ochiul o îmbrățișează cu plăcere, ci este, mai întîi, o mînă; dar o mînă de bronz care nu înlocuiește o mînă reală, așa cum ne procurăm o copie în lipsa originalului. Această mînă nu are nevoie de un braț care s-o prelungească și să o lege de un corp în lumea corpurilor. Dacă ea îmi vorbește, nu se referă la prestațiile unei mîini reale: a apuca, a mîngîia sau a binecuvînta; evocînd un gest sau vreo acțiune întreprinsă de o mînă reală, deja am trădat; ceea ce această mînă îmi spune nu poate fi tradus în termenii lumii; ea îmi dezvăluie vigoarea, suplețea și chiar tandrețea, mai ales prin această înclinație dezmiardătoare și aceste două degete coborîte care refuză să apuce; ea îmi spune ceva

despre suferința omului — prin aceste vene proeminente — sau ceva în legătură cu speranța păcii și a repaosului; dar nu mă trimite la o istorie reală. Totul este în ea, și nimic nu este adevărat decît într-o lume pe care mi-o deschide, o lume în care nu există mîna reală, dar în care mîna încetează să fie reală pentru a deveni mai adevărată, lume în care forța, finețea și nostalgia repaosului au o semnificație absolută și nu este necesar, pentru a fi înțelese, să fie raportate la comportamente obiective. Această lume este dată în obiectul estetic; dincolo de el nu există decît realul, sferă din care obiectul estetic lipsește.

Aceste prime observații sînt, credem, suficiente pentru a preveni un grav echivoc. Insistînd asupra expresiei obiectului estetic și sugerînd deja că lectura acesteia aparține sentimentului, nu vrem să spunem că expresivitatea obiectului estetic se măsoară în funcție de emoția pe care ar putea-o suscita. E necesar să nu confundăm emoția cu sentimentul, emoționantul cu expresivul. Melodrama la vizionarea căreia Margot a plîns, pictura erotică, poezia emoțională, filmul de groază nu sînt cîtuși de puțin modele. J. Hersch întrezărește, pe bună dreptate, în „excesul de expresivitate” unul din pericolele care pîndesc arta și denunță „aceste două tentații în aparență opuse dar foarte învecinate în profunzime: verismul și pateticul excesiv”¹. La rîndul său, Malraux denunță „artele de sațietate” (*assouvissement*), artele ce se deschid la nivelul senzației și nu la cel al valorilor, și care „nu sînt numai arte inferioare ci, dacă se poate spune, anti-arte”². Artă veritabilă nu este complezentă, ea nu se insinuează prin simțăminte; și dacă asociază corpul percepției, n-o face pentru a-l flata, ci pentru a-l convinge. Ea nu renunță niciodată la măsură. Artă autentică ne invită să fim spectatori și nu pretinde să facă concurență spectacolelor vieții al căror patetic, oroare sau seducție nu sînt afectate de un coeficient de irea-

¹ *L'être et la forme*, p. 186.

² *Les voix du silence*, p. 523

litate și care surprind fără menajamente. Ea ne oferă accesul la o altă lume, lume care — așa cum vom vedea — nu poate fi concepută în afara oricărui raport cu lumea reală, dar care nu ne va putea atinge în felul în care o face realul; iar sentimentul pe care-l suscită lumea artei e un mijloc de a cunoaște această lume, un instrument de cunoaștere, nu ca emoția un mijloc de apărare sau ca semn al unei răsturnări. Mai mult încă: arta nu ne arată această lume, ci o spune; iar ceea ce vorbește în ea este mai puțin ceea ce ea reprezintă — atunci când e reprezentativă — cît sensibilul ca mijloc al reprezentării: tușa și culoarea lui Van Gogh sînt acelea care exprimă disperarea și dragostea, iar nu camera sau cîmpul de grîu.

Într-adevăr, fiind legat de limbajul estetic, subiectul însuși — care este, în artele reprezentative, sensul obiectiv al operei — nu apare decît prin mijlocirea sentimentului care suscită expresia; obiectul reprezentat apare în obiectul exprimat: bătăliile lui Ahile transpar prin mijlocirea grandorii exprimate în versurile epice, intrarea cruciaților în Ierusalim prin nobilul tumult exprimat prin paleta lui Delacroix, iar locul de orăție apare prin mijlocirea reculegerii și calmului exprimate în bolțile romane. Spuneam — definind expresia — că, într-adevăr, cuvîntul poartă în el lucrul: cînd poetul invocă marea, marea este acolo, desigur, dar nu în maniera în care se prezintă celui ce vrea să se scalde sau celui pe care îl preocupă funcționalitatea ei geografică, nici ca idee și nici ca prezență materială ci, în sensul că ea, marea, este acolo ca o prezență căruia trebuie să-i spunem afectivă și conform unui adevăr pe care singură arta îl poate descoperi. Artă nu reprezintă, deci, cu adevărat decît exprimînd, comunicînd, adică — prin magia sensibilului — un anume sentiment în virtutea căruia obiectul reprezentat poate să apară ca prezent. Ea este semnificantă, mai întîi, prin aceea că este expresivă; și poate că — mai mult încă — nici o artă nu este reprezentativă: în acest fel vom pune problema

cel puțin pentru artele ca muzica sau arhitectura, arte care ne-au atras în primul rînd atenția asupra splendorii sensibilului, în timp ce artele limbajului și artele plastice ne invită, dimpotrivă, să considerăm semnificația mai întîi sub specia reprezentării. Împrejurarea ne sugerează ideea că expresia apare cu atît mai bine, cu cît mai bine apare sensibilul. Arta nu poate exprima decît prin virtuțile sensibilului și în virtutea operațiunii care transformă sensibilul brut în sensibil estetic.

CONCLUZIE: NATURĂ ȘI FORMĂ

Dacă sensibilul e purtătorul unei semnificații căreia îi dă un contur propriu și care devine expresie, se poate spune că semnificația — la rîndul ei — formează sensibilul. Regăsim forma, deci organizarea sensibilului, apoi stilul (care atestă ceea ce e premeditat, personal în această organizare). Pe seama formei trebuie să punem semnificația, adică reprezentarea și expresia care este sensul sensului și formă pentru reprezentare. Cel mai înalt nivel al semnificației devine aici forma veritabilă, sufletul obiectului în sfîrșit circumscris.

Obiectul estetic ni se dezvăluie ca o totalitate. Sonata pe care o ascult, statuia pe care o contemplu sînt, în întregime și indecompozabil, sonată sau statuie; mă aflu în fața unor obiecte perfecte care mi se impun, cu care intru într-o comunicare imediată pe care n-o pot diseca. Considerăm, totuși, că e necesar să introducem aici cîteva distincții asupra cărora, dealtfel, vom mai reveni; pentru a opera o primă apropiere de ființa obiectului estetic — distingînd-o de ființa în-suflețită, de lucru și de obiectul uzual — am deosebit în alcătuirea sa trei aspecte: prin materia sa, așa cum aceasta se oferă percepției, obiectul estetic are ființa sensibilului; prin sensul său, cînd e reprezentat, are ființa unei idei; prin expresie,

obiectul estetic are ființa unui sentiment¹. Această analiză va căpăta întregul său sens cînd vom întreprinde studiul obiectiv al operei. Dar oricît de extins ar putea fi un atare studiu, nu-i vom putea lăsa ultimul cuvînt: studiul obiectiv al operei maschează obiectul estetic substituindu-i o schemă ce ține de atitudinea obiectivantă, o atitudine pe care n-o luăm în fața obiectului estetic, întrucît, procedînd astfel, obiectul estetic s-ar pierde în pluralitatea determinărilor. Contemplîndu-l spre a ne bucura, obiectul estetic ne apare ca un tot: el este unificat prin forma sa. Această formă nu este însă numai unitatea sensibilului, ci și unitatea sensului.

Totuși, forma este, mai întîi, principiul care formează sensibilul delimitîndu-l. În prima sa accepție, forma este contur: limita obiectului în raport cu fundalul realului nediferențiat și neutralizat pe care se detașează; din acest unghi, forma se definește prin relație la ceea ce este exterior obiectului mai degrabă decît în relație cu ceea ce îi este interior. Subliniind relația figurii cu fondul, experiențele *Gestaltpsychologiei* și, în particular, experiențele lui Rubin¹, propun discernerea figurii în cîmpul perceptiv prin conturul său și reducerea ei la acest contur. Totuși, experiențele în discuție nu fac abstracție de faptul că figura, așa cum observă Guillaume, constituie o totalitate „care posedă formă, contur, organizare” și care deține „proprietăți funcționale” și o „organizare interioară”, astfel că „orice articulat e susceptibil de modificări funcționale”³. De fapt, modelele instituite de *Gestaltpsychologie* ar putea servi la evidențierea diferenței dintre ornamental și artistic, și, în particular, dintre decorativ și

¹ Vom putea distinge un al patrulea aspect, pe care va trebui să-l menționăm în primul rînd, și care corespunde „existenței fizice” — după E. Souriau — respectiv „corpul operei de artă” (*op. cit.*, p. 46); dar acest corp aparține operei de artă ca operă de artă cunoscută, nu obiectului estetic ca obiect perceptiv.

² Cf. *Visuell Wahrgenommene Figuren*, 1922

³ *La psychologie de la forme*, p. 61 și 67.

pictural. Arabescul, compozițiile geometrice care pot orna un zid, un covor sau un vas se propun, într-adevăr, ca figuri lipsite de carne; faptul că ele ar fi fost inspirate de un obiect stilizat și a cărui stilizare a devenit tradițională — animale de vânătoare, trandafiri sau serpentine — nu prezintă nici o importanță: modelul primitiv nu este reprezentat și nici chiar evocat; ne găsim în fața lor ca în fața figurilor geometrice care trimit la un concept devenit sensibil și se pare că plăcerea pe care o încercăm contemplându-le vine din aceea că surprindem în percepția însăși secretul ordinii și legea care le generează. În acest caz, sensibilul nu este gustat pentru el însuși — ca în cazul unui desen în care simțim mîna artistului și întreaga sa ființă animînd această mîna — ci pentru conceptul de care ascultă, concept care, deși nu este explicit enunțat, nu este nai puțin evident.¹ Ideea, cum spunea Hegel, este încă idee abstractă și nu constituie un obiect. De aceea decorativul nu este cu adevărat expresiv; el dezvăluie, indiscutabil, o fizionomie proprie: cutare linie se dovedește a fi suplă, cutare desen sever, cutare figură greoaie; aceste caractere nu ne apar însă ca fiind în sarcina cuiva care s-ar exprima prin intermediul lor; caracterele în discuție nu-și dobîndesc întregul lor sens decît în planul obiectului estetic, în compoziția circulară și învolburată la Rubens — pentru a exprima un fel de orgie cosmică — în compoziția în secvențe a *Marseillaise*-i lui Rude, pentru a exprima energia, sau în compoziția prin linii verticale la Poussin, pentru a exprima ordinea. De aceea decora-

¹ De aceea, nu ni se pare legitim să comparăm, așa cum procedează CONRAD (*Das aesthetische Objekt, Zeitschrift für Aesthetik*, 1904, p. 401) decorativul cu muzicalul sub pretextul că ambele operează cu elemente simple, unul cu liniile și planurile, altul cu sunetele. Pentru că, de la linie la sunet sau, mai bine spus, de la linia ornamentală la linia melodică există o distanță: cîtă vreme nu ilustrează decît o lege impersonală de construcție, decorativul nu are plenitudinea sensibilă a sunetului. Conrad recunoaște, dealtminteri, că decorativul nu parvine, asemeni muzicii, la un „obiect absolut”.

tivul poate servi la ornarea unui obiect fără a fi însă obiectul însuși, și nu poate fi pentru că forma decorativului nu este decît contur.

Aceste exemple atestă că forma, cel puțin în artele reprezentative, acționează mai profund asupra fondului; ea se grefează pe obiectul reprezentat. Fără îndoială că sîntem tentați să definim încă forma prin ideea de contur: la aceasta ne invită, de pildă, arte ca sculptura sau desenul, mai ales desenul linear: unde găsim forma, dacă nu în linia care delimitează obiectul reprezentat, întrucît sensibilul este aici redus la minimum? Într-adevăr, dacă mă interesează obiectul reprezentat, forma va fi forma sa, adică silueta pe care o reprezintă. Avem în acest sens exemplul caricaturii sau desenului schematic, forme a căror percepție a fost analizată de Sartre. Dacă e însă vorba de un obiect estetic, nu reprezentatul trebuie vizat în primul rînd: desenul valorează pentru el însuși și nu ca schemă cerînd să fie descifrată prin intențiile realizate intuitiv grație unei anumite mimici corporale; obiectul reprezentat fiind neutralizat, desenul nu-mi reține atenția ca un contur al acestuia; și cu atît mai puțin — avem exemplul decorativului — prin legea care îl prezidează; obiectul reprezentat îmi reține atenția prin ceea ce este sensibil în el, prin strălucirea, fermitatea, fantezia și eleganța sa. Și dacă numim formă conturul care închide un spațiu, forma estetică este, într-un anume fel, forma acestei forme. În rest, dacă se reduce forma la conturul reprezentatului, cum o vom găsi într-un tablou impresionist? Sau, mai mult încă, într-un tablou de Braque, mai ales din cele mai recente — și pentru care exegeza lui Paulhan nu mai este în întregime valabilă — în care spațiul însuși încetează să mai fie spațiu, întrucît e în întregime ocupat de forme care se încrucișează, se sparg și se neagă întretăindu-se? sau în mod asemănător, într-un contrapunct în care liniile melodice sînt în supraimpresiune, sau în muzica lui Debussy, muzică ce nu ezită să rupă melodia? În realitate, forma

obiectului estetic nu se atașează la ceea ce reprezintă; sau, cel puțin, ceea ce el reprezintă este prins în formă mai degrabă decît că forma ar izvorî din el: la Rubens, mișcarea ce animă tabloul suscită ghirlandele de îngeri sau horele țărănești, tot așa cum în multe *Pietà* din baso-reliefurile romane, stupoarea dureroasă suscită personajele împietrite și verticale în jurul mormîntului.

Într-adevăr, forma este întotdeauna forma sensibilului, prin care ea se angajează în materia căreia sensibilul îi este efectul; forma baletului este mai întîi mișcarea, mișcare ce ia în stăpînire, după o logică irezistibilă, corpurile instruite ale dansatorilor; forma picturii — acordul culorilor, „această impresie care rezultă din cutare aranjament de culoare, de lumină, de umbră, etc. și care ar putea fi numit — spune Delacroix — muzica tabloului”¹. Această formă este deja sens. Dar sensul logic al obiectului estetic, „ceea ce reprezintă tabloul” cum spune Delacroix, confirmă și explicitează acest prim sens și nu este cu adevărat diferit de el. Acesta e secretul operei de artă — chestiune asupra căreia vom reveni: subiectul îmbrățișează în întregime forma sensibilului, el este forma acestei forme: acest tumult splendid de linii și culori trebuie că va fi fost intrarea cruciașilor în Ierusalim, sau cel puțin vreo epopee ecvestră; această înlănțuire de situații pe scenă — tragedia; această masă de piatră care modulează gregorian — catedrala. Și pentru că subiectul își găsește corespondentul său exact în sensibil, această unitate a sensului și a sensibilului este depă-

¹ *Oeuvres littéraires*, I, p. 63. Aceeași idee care constituie, poate, punctul de plecare al picturii abstracte, o găsim la BAUDELAIRE: „Un tablou de Delacroix, plasat la o prea mare distanță pentru ca să puteți judeca desfășurarea contururilor sau calitatea — mai mult sau mai puțin dramatică a subiectului, vă pătrunde deja de o voluptate supranaturală. Vi se pare că o atmosferă magică înaintază și vă înfășoară... și analiza subiectului, cînd vă veți apropia, nu va răpi și nu va adăuga nimic acestei plăceri primitive a cărei sursă e în altă parte și departe de orice gîndire concretă” (*Les peintures murales de Delacroix à Saint-Sulpice*).

șită în expresie care se impune ca formă ultimă a obiectului estetic și ca sens al sensului său.

Astfel, forma nu se alătură reprezentatului decât prin ceea ce se atașează, mai întâi, sensibilului căruia reprezentarea îi este imanentă. Ea este principiul de organizare a acestui sensibil și ceea ce îl exaltă, și nu conturul. Forma nu mai este forma exterioară după care pot gândi un obiect, formă a cărei lege de reproducere o pot descoperi și utiliza. Ea se dezvăluie în stil și apare cu atât mai clar atunci când nici un obiect reprezentat nu concurează obiectul estetic — cum este cazul în muzică — funcția formei fiind, în întregime, aceea de a unifica sensibilul. E vorba însă de a-l unifica în orizontul sensibilului și nu în orizontul conceptualului, sau, mai bine spus, cu o idee concretă. Se consideră că percepția ordinară n-o sesizează, ocupată fiind să identifice obiectul pentru a-l cunoaște sau utiliza. Totuși, ea nu se oprește întotdeauna, așa cum a arătat psihologia formei, la această identificare. Dincolo de organizarea spațio-temporală a datului prin figura care permite să izolăm și să identificăm un obiect, percepția extinde categoria de formă asupra expresiei însăși a obiectelor: „Toate tipurile de ființe, de obiecte, de situații au o fizionomie morală. Teoria formei ... admite ideea că obiectele au, prin ele însele, în virtutea structurii lor proprii, independent de orice experiență anterioară a subiectului care le percepe, caracterul straniu, înfricoșătorului, iritantului, calmului, grațiosului, elegantului“ — observă Guillaume¹. Or, obiectul estetic dezvăluie tocmai un atare aspect pe care-l putem denumi afectiv: el ne vorbește nu numai prin bogăția sensibilului, ci și prin această calitate afectivă pe care o exprimă și care ne îngăduie să-l recunoaștem fără a recurge la concept. Unitatea sa nu e numai sensibilă, ci și afectivă. Unitatea afectivă a obiectului estetic nu trebuie considerată însă ca o nouă formă care s-ar adăuga celor pe care le-am distins. E vorba, mai degrabă, de o nouă înfățișare, întrucât afectivul

¹ *La psychologie de la forme*, p. 190.

este el însuși immanent sensibilului. Verbul „a simți” o spune îndeajuns.

Astfel, din momentul în care încetăm să opunem forma fondului, și observăm felul în care percepția estetică sesizează fondul în formă, această formă încărcată de fond devine un veritabil *Gestalt*, unitatea semnificantă a obiectului. Această formă este aceea care îmi apare în primul rînd și îmi dezvăluie obiectul ca totalitate, întrucît ea este unitatea interiorului și a exteriorului (această formă va trebui distinsă de structura obiectivă, care îi este sprijin, dacă ne plasăm în punctul de vedere al operației, și reflectare, dacă ne plasăm în punctul de vedere al percepției). Forma poemului nu este numai ordonarea materialului verbal prin care limbajul își regăsește muzicalitatea, ci și sensul poemului. Dar, nu atît sensul logic pe care l-am putea extrage pentru a-l transcrie în limbajul prozei, cît sensul poetic pe care poemul îl degajă ca pe un parfum, și care este substanța sa veritabilă. Forma tabloului nu poate fi sesizată fără să ținem seama de obiectul reprezentat, obiect pe care îl subliniază titlul. Dar ceea ce percepția întîlnește în mișcarea care se îndreaptă spre obiectul reprezentat, nu este obiectul real transpus din planul lucrurilor în cadrul operei, ci un obiect nou suscitât de forța culorilor, obiect care vorbește un nou limbaj: este expresia care cimentează unitatea tabloului.

În acest punct ne vom separa de J. Hersch, după ce ne-am asociat efortului de a determina ceea ce domnia sa numește „existență estetică”, existență opusă existențelor practice, contemplative, teoretice sau sociale (această distincție fiind, dealtminteri, vecină cu aceea pe care am propus-o între diversele tipuri de obiecte). J. Hersch observă, pe drept cuvînt, că „adevărata problemă a artei este o problemă ontologică ... artistul vrea să facă să existe, nu să creeze frumosul”¹ și că for-

¹ *L'être et la forme*, p. 189. Deși, după definiția pe care am propus-o frumosului și pe care, fără îndoială Hersch nu o va nega, a dori existența și a dori frumusețea obiectului estetic ar fi unul și același lucru.

ma estetică se impune ca „formă absolut capabilă să confere o existență non-derivată operei de artă”¹. Ni se pare însă că forma estetică nu poate fi definită fără să ținem seama de sens, ca și de sentiment, și anume în măsura în care sentimentul furnizează expresia care este, încă, un sens. Altfel, forma nu poate fi decît o abstracție, ceea ce „înformează” o materie dată, totul fiind redus la materie. Autoarea citată o spune explicit în momentul cînd trece la considerarea unei naturi moarte olandeze: „Peisaj, lămîi, sentiment, toate acestea — în planul artei — sînt datul, materia care nu are prin ea însăși existență”²; „antecedentele reprezentative ale operei nu există, și cu atît mai mult antecedentele afective”. Dacă vrea să spună că nimic din operă nu există decît prin gestul creator al artistului, fie; dar dacă se consideră forma operei, pe care gestul creator a depus-o în ea, problema se schimbă; în acest caz distincția dintre materie și formă nu mai e posibilă; sau, mai exact, întreaga materie, al cărui sens nu poate fi exclus, este asumată de formă. Forma este sufletul operei, așa cum sufletul este forma corpului. Vechiul concept aristotelic întâlnește fără dificultăți noțiunea *Gestalt*. Căci pentru percepție, ca și pentru știința care o prelungește, există un suflet ca principiu al corpului organizat și animat. Acest corp apare ca totalitate semnificantă; prin mijlocirea sufletului sesizăm corpul. Prin mijlocirea sensului, ca și prin intermediul expresiei — ca treapta cea mai înaltă a sensului — sesizăm corpul operei. Forma este principiu prin care obiectul are un sens; și dacă vorbeam adineauri de o formă exterioară unificînd sensibilul, aceasta în înțelesul că deja forma oferea schița unui sens: a fi coloană, este deja un sens pentru piatră; dar a fi sveltă sau majestuoasă, înseamnă o extindere a sensului. Prin intermediul acestei operații percepem cu adevărat coloana. J. Hersch

¹ *Ibid.* p. 164.

² *Ibid.* p. 69.

revine, de altminteri, la aspectul fenomenologic al formei cînd descrie, în termeni din care vom avea prilejul să ne inspirăm, caracterele: coerență, totalitate, limitare, legalitate autonomă, interioritatea sau intenționalitatea operei către sine¹. E sigur însă că aceste caractere nu-și dobîndesc deplina lor semnificație decît prin sensul imanent operei și constitutiv formei sale.

Dealtfel, prin unitatea însăși a formei obiectul estetic este încă natură, dar natură semnificantă ce depășește natura brută. Într-adevăr, sensibilul nu pierde nimic din caracterul său straniu și triumfător — deopotrivă — purtînd, astfel, semnificația; el este mai degrabă confirmat în existența sa sensibilă și rămîne natură, așa cum am spus. Semnificației pe care o poartă, sensibilul îi comunică, de asemenea, un caracter de natură. Și oricît de spontan am descifra-o, și poate pentru că ea ni se impune atît de direct — după o evidență ce-i este proprie și care nu ține seama de exigențele intelectului — această semnificație dezvăluie ceva misterios, ireductibil la discurs. Dealtfel, artele plastice și poetice moderne au subliniat și au exploatat în chip sistematic profunditatea incomprehensibilă a sensului. Dar chiar arta în aparență cea mai facilă ascunde ceva misterios prin simplul fapt că se adresează percepției, și de aici sentimentului mai degrabă decît inteligenței.

Se poate afirma, astfel, că obiectul estetic are caracterele lucrului natural; el împrumută de la acesta indiferența, opacitatea, îndestularea. Dar lucrul, dacă nu ni se adresează ca obiect uzual, trimite încă, din lucru în lucru, la o lume în care se înrădăcinează și pe fondul călcăii apare: în sinele său este ca lovit de neputință, lucrul nu este integral ceea ce este pentru că el e sortit lumii. Iar percepția nu are altă ieșire decît să-l înțeleagă, adică să-l sesizeze în contextul său: percep roca fiind bătută de valuri, marea în permanentă tălăzuire; de aceea percepția se îndreaptă spre intelect, animată de grija de a găsi obiectivitatea

³ *L'être et la forme*, p. 164.

sub specia unei relații stabile între termeni perpetuu sărăcăcioși. Exterioritatea obiectului semnifică, deci, exterioritatea față de sine însuși a lucrului care este lucru pur, nu numai așa cum intelectul cartezian îl poate gândi, dar și așa cum deja îl sesizează percepția; lucrul neanimat de nici o semnificație care să-i fie interioară, lucrul non-expresiv nu aparține ființei decât pentru a se pierde în ea. Ființa pe care o atestă este ființa indeterminată care nu este cîtuși de puțin unitatea, ci abisul determinărilor. Această exterioritate nu convine însă obiectului estetic: el apare întotdeauna unificat prin forma sa, aceasta fiind promisiunea interiorității. Obiectul estetic închide și poartă în sine sensul, el însuși își este propria sa lume și nu-l putem înțelege decît rămînînd aproape de el, revenind totdeauna la el. Și pentru că își este sieși propria lumină, el ne apare ca un pentru-sine: există un pentru-sine al în-sinelui, un pentru-sine care este pentru în-sine asumpțiunea sa, adică un fel de a fi luminos cu ajutorul opacității, dar nu primind o lumină străină prin care o lume se desemnează, ci făcînd să izvorască din sine propria sa lumină; ceea ce înseamnă a exprima. Vom spune, astfel, că obiectul estetic este un cvasisubiect. Și vom înțelege mai bine ambiguitatea statutului său considerîndu-l acum în relație cu lumea.

V. OBIECT ESTETIC ȘI IDEEA DE LUME

Am vorbit mai înainte de o lume a obiectului estetic. Dar obiectul estetic nu este el însuși în lume? Am văzut, confruntându-l cu obiectele lumii, că obiectul estetic se întâlnește printre ele: catedrala în centrul orașului, poemul în bibliotecă, tabloul în sala de expoziție. Totuși, dacă obiectul estetic nu este în întregime ca alte obiecte, se poate spune că este *cu* ele? Care ar fi, mai exact, situația sa, și cum poate fi obiectul estetic în lume dacă el se impune, în același timp, ca principiu al unei lumi? Mai înainte însă de a trece la descrierea acestei situații, presupunem că ea este ambiguă.

Într-adevăr, ce este această lume în care căutăm locul obiectului estetic și care garantează în ochii noștri realitatea fiecărui lucru care se înscrie în ea? Este ansamblul obiectelor percepute, nu însă așa cum vor fi fiind cunoscute de o știință capabilă să le survoleze, ci așa cum este dat, ca orizont al oricărui obiect perceput și ca orizont al tuturor orizonturilor: fondul pe care se profilează toate figurile și care ne asigură, totodată, de adevărul și de infirmitatea percepției, pentru că orice lucru este în același timp real și inepuizabil în sine. Dar dacă lumea este măsura realității, e pentru că ea nu este numai spectacol și dincolo de spectacol, ci și teatrul acțiunilor sau proiectelor noastre; toate lucrurile se raportează la obiectivele noastre, pe care le solicită sau le descurajează, le

tolerează sau le eludează: a măsura distanța dintre galaxii, mai înseamnă încă a evoca o călătorie posibilă. Indiscutabil, privirea aruncată de Kant pe cerul înstelat nu este privirea lui Icar; contemplația estetică nu poate fi asimilată cu percepția prin care corpul gândește să se lanseze într-o aventură; prin aceasta ea nu este imaginație sau reverie, obiectul ei cerînd să fie perceput. Obiectul apare întotdeauna pe fondul lumii; percepția nu face decît să-l decupeze mai net prin atenția exclusivă pe care i-o poartă, așa cum procedează spectatorul la teatru; fascinația nu se produce în așa fel încît orice context să fie în întregime abolit. Aceasta ar însemna să se vizeze și nu să se perceapă.

Totuși, obiectul estetic apare în lume ca nefiind al lumii. El are ființa unei semnificații: semnul este în lume, de unde îmi face semn; dar semnificația, sensul pe care îl au pentru mine cuvintele poemului, gesturile dansatorului, acordurile perfecte ale templului grec, figurile hieratice ale basoreliefurilor egiptene trebuie, oare, situate într-un cer inteligibil — o lume a ideilor transcendentă lumii lucrurilor? Ceea ce este propriu obiectului estetic rezidă în aceea că semnificația este imanentă semnului și cuprinsă prin acesta în lumea lucrurilor. Dacă semnificația i-ar fi propriu inteligibilă, și dacă semnul i-ar fi instrument necesar dar totuși indiferent, ar fi fost posibil să separăm semnul de semnificație și să exilăm semnificația într-o lume deschisă inteligenței și nu percepției, să zicem, o lume a obiectelor ideale. Dacă, dimpotrivă, semnificația ar fi o semnificație naturală, fundată pe o oarecare conexiune empirică pe care percepția ar putea-o descifra, așa cum durerea unei articulații semnifică o schimbare a vremii, semnificantul și semnificația ar fi aparținut lumii naturale deschise percepției fără să fie necesară o separare a lor. Dar, în cazul obiectului estetic, semnul nu anunță semnificația, ci este S f această semnificație nu se bucură - a O claritate intrinsecă, de o evidență logică asemănătoare aceleia pe care raționalismul o conferă naturilor simple

sau adevărilor eterne care fac din semn un mijloc pur convențional; această semnificație nu are decît o evidență sensibilă și anume în interiorul procesului de percepere a semnului.

Se înțeleg că semnul purtător al acestei semnificații revendică un statut aparte: el este în lume, d se pare că neagă lumea, că nu se poate acomoda în întregime cu o existență contingentă și efemeră. Existența sa în lume se aseamănă cumva cu existența în lume a celuilalt, a unui individ a cărui expresie ne atinge și cîteodată ne convinge pentru că ea nu indică numai ființa unei subiectivități, ci și posibilitatea lumii pe care o poartă această subiectivitate: surîsul mamei anunță copilului că există o lume surîzătoare, întrucît cineva din această lume i-a surîs. Celălalt este principiul unei lumi, dar aceasta este încă lumea în care celălalt își are locul. Acesta e paradoxul lumii: să se lumineze pentru fiecare într-o anumită lumină, care este aici aceea a surîsului, dincolo aceea a blestemului sau, mai bine-zis, este lumina pe care fiecare o proiectează potrivit propriei sale ființe în lume, și totuși ea, lumea, să rămîna loc comun, lumina tuturor luminilor, orizontul tuturor orizonturilor; fiecare este cuprins în acest orizont, și totuși, acest orizont este cuprins în fiecare, și nu este niciodată decît la limită lumea nimănui, în-sinele care nu va fi pentru mine. Întrucît reflectez, această lume este a mea și se stinge odată cu mine; într-elt trăiesc, sînt depășit de ea și prins ca un șoarece într-o capcană; și poate că o reflecție cu adevărat transcendentă să revină la această primă certitudine, descoperindu-mă în situație. Astfel, raportul meu cu lumea și lumea însăși sînt ambigue; am o lume a mea în lume, și totuși lumea mea nu este decît lume. În același fel vom putea vorbi despre obiectului estetic. Nu există decît obiectul, și totuși, acest obiect e încărcat de o semnificație proprie. Se înțelege, deci, că obiectul estetic nu se situează în lumea naturală ca alte obiecte. Iată

ceea ce trebuie să arătăm mai î n t de a descrie
ceea ce este lumea sa.

1. OBIECTUL ESTETIC ÎN LUME

a) Obiectul estetic *în* spațiu. — La o primă privire, obiectul estetic apare ca o figură privilegiată pe fondul obiectelor uzuale de care este legat, dar de care se separă. Tabloul decorează peretele, și se știe câți pictori moderni au luat în serios acest oficiu; statuia decorează templul sau parcul; muzica se ascultă într-o sală de concert special amenajată în acest scop; chiar lectura solitară se desfășoară într-un anumit cadru marginal perceput, și un cititor adevărat nu-și citește poezii favoriți în tren, așa cum nu agață tabloul în bucătărie și nu plasează o marmură într-un unghi nefavorabil. Dar cum se detașează, totuși, obiectul estetic?

Cînd, în perceperca obiectelor ordinare, o figură se detașează pe un fond, aceasta înseamnă că un obiect particular își revendică autonomia, că această călîmară de pe biroul meu poate fi deplasată, că acest desen poate fi considerat aparte și, la nevoie, reprodus pe o altă hîrtie, pe scurt că lumea este compusă din obiecte distincte, că ea este, în planul însuși al percepției, o „structură fibroasă”. E însă vorba de o lume care-mi este dată cu obiectele și, pentru a ne exprima astfel, înaintea lor, pentru că obiectele pe care privirea sau mîna le distinge aparțin *we* totalități inepuizabile din care nu pot fi în mod radical extrase. Fondul este elementul prin care lumea se anunță ca fond al tuturor fondurilor. Fondul este garantul formei, pentru că lumea este garantul obiectului. Iar obiectul care se profilează pe fondul lumii, departe de a o nega, o cheamă și o confirmă: prin lume este el real, nu numai pentru că silueta sa se detașează pe fundalul acesteia, ci și pentru că el este purtat și întreținut prin această insondabilă rezervă de ființe; întreaga sa densitate îi vine de aici, din acest fond de noapte și de liniște; parodiindu-l pe Nietzsche, vom spune că obiectul este o ființă

• depărtărilor¹. Iar determinismul nu va fi decât explicitarea și justificarea intelectuală a acestei prime experiențe, arătând în ce fel obiectul este legat de alte obiecte prin determinații care, din aproape în aproape, merg la infinit. Astfel, operațiunea distingerii figurii și a fondului consacră în percepție, deopotrivă, independența obiectului — independență care asigură punctele de sprijin tehnicii noastre — ca și relația necesară a acestui obiect cu lumea care îl constituie ca obiect. Dificultatea conjugării independenței și legăturii obiectului sporește dacă obiectul are o mai mare independență și pare să ia inițiativa acestei legături: este cazul ființelor însuflețite care se disting de mediu și se articulează acestuia printr-o motricitate proprie, deplasându-se, în timp ce obiectul inert este acela pe care îl putem deplasa.

Este, de asemenea, cazul obiectului estetic: mai energic decât lucrul, el refuză să se lase integrat — prin percepție și prin acțiune — în lumea cotidiană. Mai întâi, el comportă adesea un fond care-i este propriu, fond compus din obiecte explicit destinate să-i fie crainici și escortă și care inspiră respect față de operă. Astfel, tabloul reclamă un cadru care să-l separe de zid, și câteodată un muzeu care să-l separe de lumea cotidiană. În același fel, drama sau comedia reclamă o sală bine închisă, în întregime deschisă asupra specta-

¹ Acest fond poate să nu fie întotdeauna interpretat în sens spațial: apartenența la lume poate avea o semnificație mistică; cele mai vechi religii ne cer să percepem lumea, deopotrivă, ca o totalitate spațială nedesăvârșită și, poate pentru a compensa ceea ce această realitate relevă ca neîncheiat, ca o putere elementară: Pământul-Mamă, Locul — o forță fundamentală căreia mitul îi este explicitatea. Ca urmare, lucrul sau evenimentul se integrează în lume participând la ea: fiecare arbore, fiecare primăvară participă cu puterea telurică pe care o manifestă. Prin această participare ele sînt reale, sînt mai mult decât episoade sau obiecte contingente și friabile, prin această participare ele au ființă: lumea e întotdeauna cauziunea realității. În plus, această virtute ontică a lumii, s-ar putea spune ontogenetică, nu exclude cîtuși de puțin figura sa spațială: puterea lumii se extinde asupra tuturor lucrurilor și toate lucrurile sînt împreună.

colului, orientată spre el, deopotrivă p t a-l viza și apăra, așa cum biserica va să reculeagă credincioșii secolelor pentru a-i pune în fața lui Dumnezeu¹. Împrejmuirea pare aici o frontieră, mai mult decît un intermediar; percepția estetică e invitată s izoleze obiectul, mai mult decît să-l pună în legătură cu altele.

Acest obiect cere, într-adevăr, să-i recunoaștem autonomia. Percepția trebuie să instituie pentru el un fond care să-i fie propriu, acea zonă de spațiu sau de timp, de vid sau de liniște, pe care atenția o circumscrie ca un nimb. Astfel ni se impune liniștea care premerge audiției, maniera în care ne instalăm pentru a citi ferți de orice distra-gere. „Vreau s citesc în trei zile J l a lui Homer, și de aceea, Corydon, îmi închid bine ușa“; așa cum se clădește un muzeu pentru pictură sau un teatru pentru dramă, comportamentul nostru creează mediul spiritual în favoarea unei atenții fervente. Și totuși, acest mediu nu poate fi considerat ca fapt al precauțiunilor sau al reculegerii noastre; acest mediu este într-atît de insistent cerut de obiectul estetic încît pare că ambianța se constituie ca o proprietate a sa: liniștea care se așază în sală în momentul cînd dirijorul ridică bagheta, sau cînd se aud cele trei lovituri de gong, nu e liniștea pe care publicul o creează prin tăcere, ci o liniște pe care opera o aduce ca pe un mesager al său. Și chiar solitudinea, calmul și confortul pe care le căutăm pentru a citi se integrează operei așa cum sceptrul, cortegiul și solemnitatea parăzii se integrează majestății regale. Acest mediu spiritual este mai puțin fondul pe care se detașează obiectul, cît, deja, strălucirea obiectului însuși, aura prezenței sale. Mai mult încă, însăși prezența noastră este integrată în operă: spectatori, sîntem în același timp actorii obiectului estetic. În măsura în care opera este operă de ceremonie, nu numai atenția publicului este solicitată pentru a constitui operei fondul spi-

¹ Nu vorbim aici despre decor, chestiune pe care o vom aduce altădată în discuție, pentru că el este deja parte integrantă a obiectului estetic și nu pretinde să fie estetizat.

ritual, ci și însăși prezența sa pentru a-i da operii fondului material: o sală pe jumătate goală este tot atât de insuportabilă ca și un public neatenț. Astfel, ambiguitatea relației figurii și a fondului se manifestă deja, ca și caracterul tentacular al obiectului estetic: el își estetizează vecinătățile integrându-le propriei sale lumi, le transformă în provinciile regatului său, vasali ai puterii sale.

Acesta e, într-adevăr, pentru obiectul estetic, un alt mijloc de a se separa și de a-și revendica autonomia, un mijloc mai sigur. Întrucât cadrul nu izolează niciodată în chip cu totul desăvârșit: zidul rămîne întotdeauna prezent în jurul cadrului tabloului, orașul în jurul teatrului; mai mult încă, anumite arte nu pot avea cadru material. Oricum, percepția are misiunea de a izola obiectul estetic în câmpul perceptiv. Artele temporale de pildă: ele au o durată proprie care le conferă o independență mai clară și o interioritate mai sensibilă; se poate asculta muzică sau un poem închizînd ochii. În același fel, artele a căror semnificație este cea mai elocventă — cum sînt artele limbajului — ne antrenează mai ușor în lumea lor proprie ajutîndu-ne să părăsim țărmurile cotidianului. Artele spațiului, în schimb, permit mai puțin această separare: prin ponderea sa materială și prin structura sa de lucru, obiectul spațial ocupă un loc în spațiul cotidian. Cum se va afirma, în acest caz, obiectul estetic? Anexîndu-și vecinătățile indiscrete și exercitîndu-și asupra lor regalitatea sa estetică. Să considerăm monumentul: castelul Versailles, de pildă: mă plimb în jurul lui, intru, îl vizitez; desășor în jurul lui un fel de dans sacru prin aleile pe care mi le deschide, proiectez asupra lui o multiplicitate de perspective, dintre care unele sînt privilegiate, altele nesemnificative, pînă într-atît încît aș putea spune că n văd mai bine de pe esplanadă, sau de pe covorul de iarbă, sau dintr-un alt punct. În timp ce muzica sau teatrul mă ridică pe un covor

magic și mă depun undeva departe de lume, monumentul mă fixează în lume anunțându-se, simultan, ca obiect al lumii. Totuși, el se decupează, desigur, pe un fond. Acesta e parcul din care îl contemplan sau pe care îl privesc de la fereastră, orașul care îi seamănă, cerul neasemuit din Ile-de-France. Dar parcul nu poate fi considerat ca decor asociat monumentului; în timp ce decorul anunță intrarea în lumea operei — unde își are rațiunea sa de a fi, înlăturînd, prin aceasta, lumea naturală — parcul aparține lumii naturale prin toate rădăcinile arborilor săi; este un parc adevărat care își are adevărul în lumea forțelor vegetale. El leagă castelul cu natura, îl fixează în lume, așa cum piața cu teii și cu fîntîna sa de piatră leagă biserica de sat. Are loc, astfel, o metamorfoză: legîndu-se de lume, în loc să se separe, opera arhitecturală își anexează lumea și o estetizează: prin magia castelului, parcul, cerul și orașul primesc o nouă calitate; nu le mai pot percepe ca obiecte ordinare¹. Însăși istoria la care se referă, poate, monumentul, este destinată demnității estetice: adevărul ei nu mai rezidă în povestirea evenimentelor, ci în imagine — imaginea Curtii, cea a unei lumi galante, a ceremoniilor bine organizate, a atitudinilor nobile ca acelea ale statuiilor — imagini care dau o viziune clară asupra trecutului și care resping scrupulele istoricului. Opera devine subiectul obiectelor în care domnește, ea magnetizează mediul, așa cum se manifestă, la Sartre, privirea celuiilalt: totul se îndreaptă spre ea și se transformă prin ea. În același fel, zidul este glorificat prin tabloul pe care îl susține, așa cum izba este sanctificată prin icoană; f < Indoiala că acest zid se leagă de alte z d r, se leagă de casă, de oraș; el are lumea

¹ FOCILLON a notat clar acest lucru: „Grecia există ca soclu geografic al unei anumite idei despre om, dar peisajul artei dorește sau, mai degrabă arta dorică luată ca priveliște, a creat o Grecie fără de care Grecia naturii nu mai e decît un deșert luminos; peisajul gotic sau, mai degrabă arta gotică considerată ca peisaj, a creat o Franță inedită, o umanitate franceză, profiluri de orizont, siluete de orașe, în sfîrșit o poetică ce izvorăște din el, și nu din geologie sau din instituțiile capețiene” (Vie tts formts, p. 27).

drept fond și instalează obiectul estetic în lume. Dar în momentul estetizării sale prin prezența operei, zidul încetează să mai aparțină lumii; nu-l mai percep ca zid, masă rezistentă în care pot bate cuie sau în care pot să deschid o ușă; e un zid absolut, care nu se poate coșcovi, un zid intangibil: el este, de asemenea, decupat, tăiat din lume. Dar de ce nu și alte ziduri? Unde se oprește influența magică a obiectului estetic? Foarte simplu — acolo unde se oprește privirea, pentru că obiectul estetic, cu întregul său sistem de dependențe, este solidar privirii. Este estetic ceea ce se constituie ca estetic pentru privire. Dar limitele esteticului pot fi considerate ca fiind, în mod exact, limitele privirii? Asistând la un balet, și izolând prin lentila lornietei mele cutare dansator, știu bine că fac să prevaleze în chip arbitrar un anumit element al spectacolului; știu, de asemenea, că monumentul, parcul, cerul — toate aceste elemente — nu se integrează în întregime în câmpul meu perceptiv prezent. Ca și obiectul ordinar, obiectul estetic depășește privirea, chiar dacă se relevă ca totalmente prezent. Cu toate acestea privirea, o privire cel puțin posibilă, este aceea care îi fixează limitele influenței, întrucât totemai pentru privire obiectul apare ca estetic. În rest, dacă e cu totul superfluă tentativa de a-i repera cât mai exact frontierele, faptul se explică prin aceea că frontierele obiectului estetic nu sînt obiectivabile: obiectul estetic se separă de lume trasîndu-și mai puțin frontiere în interiorul lumii, cît negînd-o în bloc, negînd chiar ca lume ceea ce el integrează din lume. La teatru, lumea cotidiană pe care o voi regăsi la ieșire îmi apare ca inexistentă; tot ceea ce nu este în serviciul obiectului estetic, al experienței pe care mi-o propune, este pus între paranteze și tot ceea ce îmi amintește de realitate îmi apare ca inoportun și neloial.

Aceasta ar fi, deci, relația obiectului estetic cu ambianța. Lumea reală nu poate fi totalmente abolită, pentru faptul că ne-am imagina obiectul estetic în loc să-l percepem. Nu sîntem ai lui decît cu condiția să fim ai lumii, să ne simțim în

contact cu un dat ineputabil, s fim siguri că în nici o parte solul nu se va scufunda sub pașii noștri și că nu vom sfârși niciodată să-i încercăm duritatea. Această conștiință surdă a unui orizont indeterminat ne garantează prezența obiectului estetic. El nu ne este însă, prezent, decît cu condiția s se situeze undeva în spațiul unde toate lucrurile ne apar în radicala lor exterioritate. Separațiile necesare prin mijlocirea cărora obiectul estetic ne solicită atenția sînt, mai curînd, o manieră de a-l încarna cît și de a-l izola: nu există cadru în jurul tabloului care s nu fie sesizat ca un intermediar între zid și el, nu există spațiu alb — într-o pagină — care să nu fie perceput, liniște care să nu fie ascultată. Înseși aceste separații, ca și întreaga vecinătate la care fac aluzie, sînt convertite de operă în substanță proprie. Obiectul estetic exercită un imperialism suveran: el irealizează realul estetizîndu-l. Totuși, el apare în lume numai cu condiția de a se încarna și, în același timp, își realizează ființa: dovada că pentru obiectul estetic e important să fie în lume, ne-o furnizează faptul că nu există sensibil și sens immanent sensibilului decît pentru lucrurile lumii. Și totuși, obiectul estetic nu apare în lume decît păstrîndu-și rezervele; ceva din el refuză lumea. Vom înțelege mai bine această situație considerînd destinul obiectului estetic în timp; vom observa, cu acest prilej, același efort depus pentru a se elibera de condiția sa de lucru, ca și ceea ce, în structura sa, dictează acest efort.

b) *Obiectul estetic în timp.* — Cum se comportă obiectul estetic în timp? Nu se va comporta, ca și în cazul spațiului, dominîndu-l și refuzîndu-l deopotrivă, inserîndu-se în el fără plăcere? Dar, mai întîi, despre ce timp e vorba? În primul rînd — întrucît opera este produsul unui proces de creație — e vorba de timpul uman al istoriei: orice obiect estetic se impune și este „un monument istoric”. Cum se situează el în istorie? Mai puțin prin corpul său, aderent lucrurilor, cît

prin forma și prin sensul su, prin ceea ce omul percepe și citește în el, prin ceea ce obiectul estetic spune despre om și prin ceea ce omul spune despre el. Relația sa cu timpul uman are ambiguitatea istoricității.

Mai întâi, opera se oferă ca punct de sprijin istoriei. Ea solicită intervenția istoricului, care îi fixează o dată și o atașează acesteia — cu atât mai mult cu cât vrea s-o explice prin ea — și care cercetează opera ca produs și ilustrație a timpului ei, mai ales când e anonimă, pentru că opera nu oferă un punct de sprijin explicației decât prin raportare la epocă, în măsura în care ea poate fi datată: explicație similară cu explicarea operei prin autorul ei. Istoricul renunță să intre direct în relație cu obiectul estetic, el nu acordă atenție specificității operei. Explicația nu se fixează, astfel, decât asupra a ceea ce este mai exterior și mai nesemnificativ în operă: anumite detalii tehnice, la rigoare alegerea subiectului. Dar ființa însăși a operei, elementul prin care ea poate fi o capodoperă scapă determinismului istoric căruia am voi să i-o supunem: că Ingres și Delacroix ar fi contemporani, sau Debussy și Frank, sau Valéry și Apollinaire, constatarea e suficientă pentru a se indica limitele exegezei istorice. Opera, totuși, continuă să aparțină istoriei pe întinderea întregii sale vieți. Pentru că, există o viață a operelor, cum spune Ingarden: obiectul estetic, așa cum e datat de gestul uman care l-a creat, este antrenat prin mijlocirea privirilor umane în timpul istoriei, cunoaște o soartă diferită în funcție de intențiile acestor priviri, ca și în funcție de aptitudinea lor de a-l sesiza; în funcție de civilizații, obiectul estetic moare sau renaște, este eclipsat sau întinerește și, de asemenea, în funcție de noile obiecte estetice care apar în istorie pentru a orienta percepția estetică: arta neagră renaște grație lui Picasso, tot așa cum arta lui Picasso este fecundată de arta neagră. Publicul, de asemenea, îmbogățește sau sărăcește semnificația obiectului, și anume prin tradițiile pe care le transmite, prin metamorfozele pe care le operează. Și, în sfârșit,

exce tanții: **fiecare** nouă punere în seă nu este numai o investitură, ci și o descoperire, câteodată o baie de tinerețe pentru operă. Se pune însă întrebară dacă, supuse capriciilor istoriei, operele nu s-au schimbat. E suficient ca publicul sau slujitorii lor să se fi schimbat: obiectul estetic nu apare decît prin concursul lor. Există, fără îndoială, un adevăr atemporal al acestui obiect, dar ține de destinul acestei esențe singulare să se fenomenalizeze, să se încredințeze gardienilor, cum spune Heidegger, care nu-i pot fi întotdeauna fideli sau, altfel spus, care nu-i sînt fideli decît transferîndu-l în propria lor lume, abandonîndu-l vicisitudinilor istoriei. Trebuie să observăm însă că în istoria care-l antrenează, obiectul estetic parvine, cel puțin, la o viață relativ autonomă: așa cum actul creației sale nu se explică în întregime prin circumstanțele înconjurătoare (nici chiar prin psihologia autorului), nici viitorul său nu se explică în întregime prin contextul istoric. În vîltoarele istoriei generale, arta pare a fi principiul unei istorii proprii, cel puțin în sensul că relațiile ei cu istoria generală nu sînt fixate printr-un determinism strict¹. Totuși, în istorie — mai mult decît în lume — obiectul estetic nu poate revendica o independență totală: el nu are o viață proprie decît în și prin istorie, pentru că oamenii care l-au creat și care îl percep sînt, de asemenea, în istorie.

Cu siguranță însă că obiectul estetic este istoric și prin aceea că, dacă se lasă, nu fără rezistență, antrenat și explicat prin istorie, la rîndul său el exprimă într-un anume fel istoria. Atitudinea critică ce tinde să explice opera prin istorie este jus-

¹ Dincolo de posibilitatea unei istorii proprii operei și artei, ca una din categoriile culturii, există un timp propriu obiectului estetic. E o idee în perspectiva căreia e necesar să plantăm aici un jalon: în afară de faptul că obiectul estetic există în timp, el poate fi principiul unui timp propriu: lumea pe care o relevă poate avea o dimensiune temporală. Dar e vorba de o durată interioară obiectului estetic, durată care nu stă în raport cu istoria, întrucît ea nu se revelă decît în experiența estetică, în care istoria este oarecum suspendată. Vom încerca s-o descriem în cele ce urmează.

tificată de obiectul estetic însuși, obiect care-și poartă vîrsta și ne vorbește despre istorie, despre epoca în care s-a născut. Ce ne spune? Nu mare lucru, dar poate esențial. „Muzeul imaginar — spune Malraux — este cîntul istoriei și nu ilustrația acesteia”¹. Vom avea, fără îndoială, despre civilizațiile dispărute o idee diferită, dacă nu le cunoaștem artele; ideea pe care ne-o dau artele vechilor civilizații poate anticipa și orienta investigațiile istoricului: am cunoscut arta sumeriană cînd aceasta se numea artă caldeiană, deci înainte de a fi fost circumscrisă civilizației Sumer; „o stăruitoare poezie emană din zonele obscure care se retrag în fața istoriei cu mult mai înainte să fi fost atinse”². Dar poezia nu este cunoaștere; istoria poate, dacă nu să dezmințe mărturia artei, cel puțin s-o limiteze la ceea ce e sigur: mărturia unui om care e o tîlcire tot atît de bine în dînd cu epoca și fără să-i fie în mod necesar crainic Viitorul istoric, dacă ar voi să judece timpul nostru după arta noastră, ce i dădea avea orientîndu-se în funcție de Premiile Romei, de Galeriele de artă abstractă, în funcție de Valéry sau de suprarealiști? Chiar artistul pe care obiectul estetic ni-l dezvăluie nu este artistul real, ci acela care îi aparține. Același lucru se poate spune și în legătură cu epoca sa, cu diferența că în operă epoca este mai puțin prezentă decît autorul, întrucît ea nu este prezentă decît prin mijlocirea acestuia ca ceea ce, se presupune, a făcut-o posibilă: cu Lulli sau cu Mansart, așa cum ei ni se dezvăluie în muzica și în arhitectura lor, trecem la marele secol; omul gotic, căruia îi ignorăm numele, dar care corespunde pentru noi stilului gotic, similar unui Mansart la Versailles, amintește vîrsta gotică, iar omul Benin civilizația Benin. Acesta e, poate, adevărul unei epoci, ca și adevărul autorului — pe care opera ni-l dezvăluie — dacă adevărul unei epoci rezidă în ceea ce ea a făcut sau a permis să se facă în gradul cel mai

¹ *Us voix du silence*, p. 610.

² *Idem*, p. 609.

înalț. Istoricul, însă, nu judecă astfel, și pe bună dreptate: un om poate fi judecat prin opera sa și justificat prin ea; o civilizație, în schimb, nu poate fi judecată și justificată prin capodoperele artei sale: adevărul Marelui Secol rezidă, deopotrivă, în mizeria lucrătorilor care au pierit secind mlaștinile de la Versailles, cît și în splendoarea palatului, așa cum adevărul Evului Mediu rezidă, deopotrivă, în epidemiile de ciumă, cît și în cate-drală. E, totuși, bine să ascultăm vocea catedralei: dacă ea este *adevărul* maestrului, ea este și *un* adevăr al Evului Mediu, ceea ce exista în el ca muzică, așa cum observa Malraux.

Astfel, opera ne vorbește despre timpul său în același fel în care ne vorbește despre autorul său, iar acest timp nu e nimic altceva decît autorul generalizat: timpul unui stil, în măsura în care, prin mijlocirea unui stil individual, se schițează un stil colectiv, adică în măsura în care stilul are un timp. Ni se dă astfel, chiar dacă parțială și sublimată, o figură a omului istoric. Ceea ce face posibil, și chiar inevitabil, un umanism estetic, dacă obiectul estetic are un caracter istoric și depune mărturie asupra omului: asupra autorului și, prin mijlocirea lui, asupra civilizației care l-a in-spirat, mai ales — și această observație ne trimite încă la istorie — în epocile de credință, epoci în care artistul, oricît de personal ar fi fost, și cîte-odată rebel chiar, nu-și pune în discuție cultura, devenindu-i martor chiar fără voința sa. În legă-tură cu această chestiune trebuie observat că Blan-chot pare să reproșeze în chip discret lui Malraux de a fi abandonat pe drum tema Muzeului ima-ginar, temă care l-ar fi condus să considere arta cu adevărat pentru ea însăși, ca un univers în-chis, ordonat sie însuși, impermeabil oricărei va-lori străine și animat de o durată proprie, și de a fi forțat, dimpotrivă, porțile acestui univers, reintroducînd în sfera lui valorile culturii și figu-rile istoriei pentru a face din el „nu templul ima-ginilor, ci templul civilizațiilor, religiilor și splen-

dorilor istorice"¹. Suspiciunea în discuție ni se pare însă nefundată. Ceea ce este adevărat e că „Malraux se interesează de pictură, dar, se știe, se interesează de asemenea de om: să salveze pe una prin cealaltă, el n-a putut să scape acestei mari tentații"². Dar de ce se vorbește de tentatie ca și cum ar fi vorba de un păcat sau de o eroare? Grijă de a justifica arta modernă și concepția modernă asupra artei, ceea ce a permis resurecția și confruntarea tuturor artelor lumii, este incompatibilă cu ideea de umanism? Blanchot nu poate sugera acest lucru decât în numele unei metafizici a artei, interesantă, dar echivocă: arta nu poate fi considerată ca un absolut exclusiv al oricărei alte valori și al oricărei semnificații umane și istorice, decât cu condiția de a nu fi „nicăieri", cu condiția ca „opera să fie propria sa absență". Or, din moment ce arta — și acest lucru e cum nu se poate mai evident — se desfășoară în afara lumii, în absența lumii, se poate conchide că „mișcarea sa constă în împlinirea absenței, și nu numai a absenței lumii, ci și a absenței ca lume"³. Și ce este această absență? „Numai absența este eternitate". Blanchot pare a aștepta ca, pentru a se înscrie în eternitate, opera să se sinucidă reducându-se la pata de culoare, situație în care tabloul se distruge. Dar trebuie oare, ca opera să renunțe la sine pentru a se sacrifica artei? Și pentru ce „arta este legată cu neantul și cu absența"? Vom reîntâlni această ontologie negativă a artei de fiecare dată când ne vom pune întrebări în legătură cu ființa obiectului estetic⁴. Ceea ce Blanchot

¹ *Le musée, l'art et le temps*, „Critique". janvier, 1951, p. 31.

² *Idem*, „Critique", décembre, 1950, p. 205.

³ *Ibid.* p. 37.

⁴ Dar poate că problema trebuie pusă mai degrabă în termenii artei decât în termenii operei de artă: se poate spune că arta, devenită conștientă de ea însăși, astăzi, când „pentru prima dată ea s-a revelat în esența și în totalitatea sa", ajunge ca în înverșunata sa aspirație către cea mai mare puritate să se nege pe sine, să devină imposibilă, să suscite opere care mărturisesc un fel de voință de neant. Dar aceste opere nu sînt mai puțin reale și integrate în țesătura istoriei.

numește absență nu se reduce, pînă la urmă, la ceea ce este ineputabil în operă — fapt pe care-l atestă metamorfozele sale — și la ceea ce este infinit exigent în artă, fapt pe care-l atestă istoria sa? Absența va fi, în acest caz, reversul unei prezențe, iar neantul expresia plenitudinii ființei. Dacă nu, cu ce drept evocăm neantul atunci cînd vorbim de operă? Cum să-i refuzăm lui Malraux ideea că opera ar fi, mai întîi, creație? Această altă lume pe care opera o închide în sine nu este neantul, ci negația lumii cotidiene, negație care trebuie pusă, în mod pozitiv, pe seama omului și la rădăcinile umanului. Dacă această negație implică neantul, acesta trebuie înțeles în sensul lui Sartre; nu este un neant care afectează obiectul estetic.

Nu se poate nega, deci, că acest obiect ar fi real și istoric; obiectul estetic nu poate fi în întregime izolat de istorie, creîndu-și, în cadrul acesteia, o istorie proprie care va fi numai aceea a metamorfozelor sale și care ar izvorî numai din ființa sa, din faptul că arta este prin esență „neliniște și mișcare“, cum spune Blanchot. De aceea, obiectul estetic poartă mărturiile istoriei în care se înscrie. Dar nu numai ale epocii în care a fost creat, ci poate, și mărturiile epocilor pe care le-a traversat și de-a lungul cărora a parvenit la o viață proprie.

Mai mult încă. Nu există istorie umană fără o devenire a lucrurilor. Dacă opera este prinsă în timpul uman, faptul se explică prin aceea că ea aparține, de asemenea, timpului lucrurilor după acea parte din ea însăși care este lucru în lume. Pentru că, dacă nu există timp decît pentru o subiectivitate capabilă să-l temporalizeze și, la rigoare, pentru un obiect capabil să deschidă o istorie, subiectivitatea — invers — este în timp cu obiectele care există fără istorie. Lumea este întotdeauna centrul timpului, al unui „timp natural care este întotdeauna acolo“¹. (În același fel, obiectul estetic este întotdeauna deja latent în

¹ MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, p. 398.

o p mai înainte de a-l împlini percepîndu-l, și în același fel încă, lumea este lume în sine mai înainte de a fi lumea mea sau pentru mine). Opera durează, deci, cu lucrurile în acest timp care nu este încă temporalitate, întrucît nu este trăit de o subiectivitate, ca dramă a prezenței sale în lume și ca elan către viitor, dar care este cel puțin repetiție și reconsiderare și care-și imprimă marca asupra lucrurilor. În acest timp al lucrurilor, obiectul estetic se schimbă și, uneori, dispăre.

S-ar părea că opera ar avea fragilitatea lucrurilor și, totuși, ea nu împărtășește întocmai soarta lor comună, nu se alterează și nu pierе în felul lor, cel puțin sub raport estetic. Dar în ce fel, într-adevăr, putem aborda chestiunea fragilității obiectului estetic? O catedrală este distrusă de trăsnet, așa cum s-a întîmplat de atîtea ori în Evul Mediu, biblioteca din Alexandria este incendiată de către Omar, romanele lui Miller arse la Philadelphia, frescele Palatului Papilor mînjite de cavaleria napoleoniană: multitudinea modurilor sub care opera de artă sucombă în vîltoarea evenimentelor nu sînt, totuși, echivalente? Trebuie să distingem: o carte condamnată să ardă poate fi încă secret editată și să circule clandestin; ea supraviețuiește distrugerii sale cu condiția ca un singur exemplar să fie salvat; nu este și cazul picturii, întrucît aceasta se prezintă într-un unic exemplar. Se confirmă, în această ordine de idei, distincția pe care am făcut-o între obiectul estetic și corpul de semne în care, pentru operele ce au a fi executate, se retrage și se perpetuează. Această distincție ne îngăduie să înțelegem în ce fel obiectul literar este cvasi-invulnerabil: cîtă vreme rămîne un exemplar al cărții, distrucția celorlalte nu-l afectează. Dar dacă acest ultim exemplar este mutilat sau distrus? Opera poate încă supraviețui t memoria cuiva și să apară ori de cîte ori este amintită sau jucată: dovadă că ea nu este în suportul său decît prin procură, ca posibilitate de a fi din nou zămislită și să reapară. Obiectul estetic poate fi disociat de suportul său și de aceea nu este al-

terabil în el însuși: obiectul estetic nu îmbăulnește¹, nu se schimbă în ruină; el dispăre numai dacă suportul îl abandonează; sau devine altceva dacă acest suport e mutilat printr-un accident oarecare. Fragmentele de operă pe un papirus mutilat nu mai sînt susceptibile să restituie opera însăși, cu atît mai mult extrasele, chiar metodice alese, care pot, la rigoare, să mă instruiască în legătură cu opera, dar n-o dezvăluie în ea însăși. La rigoare, fragmentele pot constitui un obiect estetic nou: un vers sau o mișcare melodică izolată pot fi frumoase prin ele însele, așa cum poate fi o culoare — prin franchețea și intensitatea sa — sau o linie prin simplitatea sau fermitatea sa (pe care se sprijină arta decorativă); frumusețea este atunci, cum spune Hegel, unitatea abstractă a materiei sensibile, a cărei puritate îi este principalul criteriu². Dar unitatea abstractă a elementului considerat în stadiul de element nu poate constitui un obiect estetic, întrucît, așa cum vom vedea, obiectul estetic implică o totalitate. Evident, elementul însuși nu poate obține calificativul frumuseții decît dacă se presimte în el o totalitate: în sunet — armoniile; în culoare, ansamblul spectrului, cum spunea Goethe; în linie — diversitatea pură a spațiului pe care-l parcurge. Un vers sau o frază melodică sînt deja, într-un anumel, o totalitate, dar fără să aibă autoritatea operei integrale³. De aceea, fragmentele nu sînt nicio-

¹ Sau dacă îmbătrînește, faptul se petrece în cu totul alt sens: și anume pentru că, fiind obiect cultural, el se integrează unei istorii.

² *Esthétique*, I, p. 77.

³ Această observație ne-ar putea orienta către o problemă particulară, și anume aceea a dimensiunilor obiectului estetic. Care este, de exemplu, poemul cel mai scurt posibil? Un catren este numai o epigramă sau, ca acelea ale lui Mallarmé, o politețe: acesta nu e un poem. Prévert înădulează o poezie: *Pariurile stupide*; text: „Un oarecare Blaise Pascal, etc.”: e o glumă, nu o poezie. Schönberg a compus piese scurte de cîteva măsuri: avem de-a face cu o bucată muzicală? O nuvelă este operă de artă cu același drept ca și un roman, deși mai dificil de apreciat și, editorii știu bine acest lucru, mai rar apreciată; dar o nuvelă care s-ar reduce

d altceva decît aproximări ale operei. Mai mult decît un rezumat — prin aceea că ele au deja un caracter estetic, — dar mai puțin decît ruinele care conservă urma formei totale impuse prin arta creatorului. Opera dispăre dacă toate suporturile sale suferă dintr-o dată grave mutilări sau dispar; ea nu moare lent, ca ruina, ci total. Dar intră în atribuțiile culturii grija de a conserva semnele care o conțin (ca și multiplicarea execuțiilor și reproducerile), acte de natură să satisfacă exigența obiectului estetic de a dura — fie opunînd rezistență uitării, fie forțelor destructive ale naturii — fără să se supună soartei comune a lucrurilor.

În ceea ce privește operele de artă plastice, acestea sînt vulnerabile prin corpul lor. Legat prin corp de soarta lucrurilor și de devenirea lumii, obiectul plastic îmbătrînește și se uzează cu timpul. Dintr-un monument rămîn ruine; dintr-o statuie, de asemenea, pentru că statuia este întotdeauna marmoră sau piatră, iar calitățile materiei nu sînt indiferente frumuseții, așa cum nu este indiferent să vedem piatra uzată după propria ei granulație sau crăpată după propria sa fibră; pictura — de asemenea — cel puțin în măsura în care e legată de monument¹, fie că ne gîndim la *Cina*, la frescele reproduse la Palatul Chailot, și chiar la tablourile lui Rembrandt, multe restaurate astăzi. Și probabil că vom putea vorbi într-o zi despre ruinele filmului. Dar dacă obiectul estetic își are un corp al său, el este, totuși, mai mult și altceva decît

la cîteva rînduri? Trebuie să lăsăm formei estetice ocazia să se desfășoare și să se deschidă în spațiu și timp, iar percepției răgazul să pătrundă opera și, la rîndul ei, să se lase pătrunsă de aceasta. Finalmente, trebuie ca opera să fie pe măsura omului, pe măsura privirii și atenției sale: minusculul nu are resurse pentru a deveni sublim, așa cum este, cîteodată, colosalul.

¹ Se știe că pentru Hegel sculptura și pictura sînt legate de arhitectură ca o consecință a principiului lor. Pentru RUSKIN, la fel, obiectul arhitectural este esențialmente un decor și un teren de acțiune pentru pictor și sculptor (*Préface à la 2^e éd. des Seven lamps*, Library Edition, VIII, p. 11).

acest corp: monumentul e construit în piatră, d e mai mult decît piatră; pictura nu este cîtuși de puțin pînza acoperită cu substanță chimică: depusă pe pînză, culoarea își pierde numele industrial și natura sa chimică, cel puțin pentru noi, dacă nu pentru expertul care curăță tabloul: este culoarea văzută și cea fabricată și anume culoare a unui obiect — roșul covorului sau albastrul cerului. Dar oricît de dificilă ar fi operațiunea de distingere a obiectului estetic de corpul său — mai dificilă, desigur, decît operațiunea distingerii lui de suportul său — exemplul ruinelor ne va îngădui să descoperim această distincție, cel puțin pentru artele plastice, arătînd că în momentul însuși în care opera se alterează prin corpul său, ea se afirmă ca fiind ceva mai mult decît acesta.

Într-adevăr, ruinele spun multe lucruri, și se știe, dealtfel, cîte epoci au fost sensibile la limbajul lor. Ele ne îngăduie să observăm, în primul rînd, că obiectul estetic se încadrează în sfera lucrurilor naturii fiind supus, ca atare, vicisitudinilor devenirii cosmice. Totuși, în această uzură însăși a obiectului descoperim că el nu este un obiect ca oricare altul. Ruina, mai întîi, nu cade, pur și simplu, în sfera naturii: ea este încă un obiect estetic care trezește sentimente noi suscitade de spectacolul timpului. Uzura atestă trecutul, ceea ce face ca obiectul estetic să se recomande din perspectiva deferenței spontane pe care gerontocrațiile o încercau față de cei bătrîni, clasicii față de antici, colecționarii în fața obiectelor vechi. Obiectul care a traversat epocile pînă la noi ne emoționează; el participă din profunzimea timpului din care a izvorît; iar prestigiul său vine, deopotrivă, din seducția îndepărtatului față de care omul este întotdeauna sensibil — pentru că îndepărtatul apare ca o imagine a originalului — și din puterea acestuia de a ilustra timpul, suportîndu-l și depășindu-l. Astrele, rocile, nu sînt cu adevărat temporale; ele sînt numai ceea ce sînt, un prezent orb și opac; și dacă ele servesc operațiunii de măsurare a timpului, aceasta se dato-

N faptul că ele au un anume gen d imobilitate: lucruri fără vîrstă, ele devin puncte fixe de reper, puncte de la care, pornind, inteligența poate reconstitui timpul obiectiv piesă cu piesă. În timp ce ruinele, ca și persoanele, au o vîrstă: trecutul lor se citește în prezentul lor, ele nu sînt aici și vin de aiurea, sînt istorice prin aceea că ele însele își povestesc { r p r lor istorie. Dar pentru ca o ruină să fie încă estetică, e necesar, evident, ca obiectul inițial s fi fost estetic: o casă de raport în ruină nu e frumoasă și nu are vîrstă pentru că nu are stil, adică nu are dată de origine susceptibilă să fie fixată, cu atît mai mult cu cît ea nu poartă marca unui autor. E necesar, deasemenea, ca obiectul datat să pună în evidență faptul că a înfruntat timpul: cel mai frumos edificiu distrus printr-un cataclism oarecare nu oferă ruine estetice; obiectul este distrus, dar nu fasonat de timp, moare fără să fi îmbătrînit¹; dărîmăturile sînt incomprehensibile. Timpul, însă, nu violentează obiectul. Dimpotrivă, necesitatea exterioară căreia îi permite să se exercite face să apară necesitatea imanentă obiectului, liniile sale de forță, muchiile și proporțiile; obiectul estetic se conservă în ruină, pentru că el se uzează după propriile sale norme și fără să se desfigureze. De aceea, cînd e prea vizibilă, restaurarea provoacă proteste: pentru a lupta cu timpul, trebuie să ne luăm mari precauții. Dar la ce bun, dealtminteri, dacă obiectul estetic continuă să apară în ruină, ca templul în coloană sau castelul în foișoare sau — și mai mult încă — dacă timpul, departe de a acționa la întîmplare, dezvăluie mai curînd esența obiectului descoperindu-i scheletul? Frizele pe jumătate șterse ale templului grec dezvăluie încă, într-o manieră evidentă, ritmul mișcării, tot așa cum torsurile mutilate ale lui Apollo exprimă încă noblețea. Se explică astfel împrejurarea că, uneori, modelînd un bust, un tors sau o mîină, sculptorilor

¹ Obiectul estetic nu moare asemeni unei ființe însuflețite, dar îmbătrînește ca și aceasta, integrînd propriei sale naturi influența lumii căreia i se deschide.

le place să imite acțiunea timpului. Ei tind să obțină, astfel, însuși efectul realizat de avatarurile temporale: reducînd obiectul reprezentat la stadiul de lucru natural, ei îi conferă o nouă față, mai fermă și mai expresivă în același timp: o mîna care, în atelierul lui Rodin, țîșnește dintr-o piatră informă este mai surprinzătoare decît mîna care încheie un braț, prin acel ceva ce amintește de o liană sau de un paianjen, prin această natură de lucru în care apare, prin contrast, veritabila sa destinație în serviciul unui corp animat. La fel, sau mai bine decît în aceste torsuri bazaltice, concentrate în ele însele, vom înțelege, oare, că pieptul adăpostește timosul platonician, sediul curajului și al furiei?

Putem, prin urmare, în legătură cu adevărul ruinelor artificiale, să pornim de la acela al ruinelor reale. Acțiunea timpului, nu numai că subliniază — printr-o veritabilă stilizare, creînd, adică, sau subliniind un stil — liniile de forță ale obiectului reprezentat, dar îi și conferă, redîndu-l lumii, un aspect cu atît mai semnificativ cu cît e mai neobișnuit; cunoaștem deja faptul că e o proprietate a obiectului estetic aceea de a deconcerta obișnuințele și de a ne constrînge la o percepție inedită. Sosește, indiscutabil, un moment în care obiectul încetează să se mai deterioreze: totul reîntră în joc, cum spune poetul, iar obiectul estetic decăzut devine obiect și nimic altceva. Și se poate spune că el nu devine astfel decît pentru că era obiect, pentru că în alcătuirea sa natura era reunită cu arta atît de profund, încît dualitatea lor nu apare decît în momentul în care arta se șterge. Dar dacă ruina poate fi vreme îndelungată obiect estetic, aceasta e posibil întrucît, natură fiind, obiectul estetic este și altceva și mai mult decît natură. Bănuim deja explicația: datorită formei sale, formă care îi consacră ființa estetică atît timp cît aceasta va persista.

Această formă, asupra căreia nu am sfîrșit încă să reflectăm — esență singulară, dar sensibilă a obiectului, și care-i conferă acestuia ceva din

eternitatea proprie esenței¹ — este, cu siguranță, tocmai ceea ce evidențiază ruinele: un adevăr al obiectului, adevăr ce solicită un corp material pentru a se manifesta, dar care nu se lasă echivalat cu acesta. Această formă este aceea pe care — în cazul operelor ce solicită execuția — fiecare nou corp primit se străduie să o manifeste, fiecare interpretare încearcă să o reprezinte, dar pe care ea nu o creează: dimpotrivă, o respectă. Forma, s-ar putea spune, e ceea ce este adevărat și imuabil în obiectul estetic, în ciuda interpretărilor la care este supus, deși el are nevoie de aceste interpretări; forma este elementul de constanță al diferitelor interpretări, ceea ce face ca obiectul să fie același indiferent de corpurile de schimb pe care și le asumă. Altfel spus, forma este adevărul obiectului estetic: ea deține virtutea intemporalității propriie adevărului ca ființă și nu ca adevăr produs în istorie; pentru că e necesar, de asemenea, ca adevărul să apară. Evident, adevărul obiectului estetic nu poate să apară decît în sensibil, în existența imediată a naturii. Așa încît, acest adevăr, absolut legat de apariția sa și solidar cu expresia sa, are, în mod automat, un caracter temporal: punct de refugiu pentru formă, într-un cer inteligibil. Prin forma sa, obiectul estetic ne apare ca fiind atemporal. Dar, pentru că este forma unui corp, el este al lumii și al timpului.

Vom înțelege mai bine astfel că obiectul estetic poate ființa în lume într-o manieră ambiguă — așa cum ne-a sugerat această primă descriere — dacă-i vom considera acum propria sa lume. Ni se va dezvălui încă o dată ceea ce îl diferențiază de obiectul ordinar: acesta apare pe fondul lumii; ființa sa aparține lumii; în lume și prin lume acționez asupra lui; obiectul ordinar nu are decît o relativă independență: percepția se asigură de acest

¹ Eternitate metaforică: aceasta deoarece esența este atemporală și nu eternă; pe de altă parte, ca efect al culturii, esența se dezvăluie și se constituie dezvăluindu-se în istorie. Esența apare deci, prin reflecție, dar reflecția însăși se situează în lumea istorică; de aceea eideticul reclamă empiricul.

fapt sesizându-l l r a a în context, inteligența căutându-i semnificația l afara lui. Dimpotrivă, obiectul estetic forțează atenția, o readuce și o concentrează fără încetare asupra lui, pentru că el se prezintă ca nefiind al lumii, dar constituind propria sa lume; ceea ce Heidegger spune despre lume: *die Welt weltet*, despre obiectul estetic s-ar putea spune în primul rînd. Chiar dacă el nu presupune o separare completă, dacă rămîne un lucru al lumii — și un lucru perceput ca lucru al lumii — obiectul estetic transcende condiția sa de lucru opunînd lumii propria sa lume.

2. LUMEA OBIECTULUI ESTETIC

În cele ce urmează vom verifica și dezvolta ceea ce confruntarea obiectului estetic cu obiectul semnificativ ordinar ne-a sugerat deja. Obiectul estetic nu semnifică în maniera unei cărți de istorie sau de fizică, și nici, cu atît mai mult, în maniera unui semnal; el nu se adresează voinței pentru a o avertiza, nici inteligenței pentru a o instrui; el arată, și uneori nu se arată decît pe sine, fără să evoce ceva din sfera realului. În orice caz, el nu pretinde să imite realul (chiar dacă o anumită estetică îi prescrie acest lucru). Dacă se inspiră din sfera realului, artistul autentic o face pentru a se măsura cu realul și pentru a-l reconstrui: chiar cînd celebrează Creația, el o concurează sau, similar unui Claudel, nu disimulează că el colaborează cu ea și o desăvîrșește. Semnificînd, obiectul estetic nu este în serviciul lumii, el este și rămîne principiul lumii care-i este proprie. Cu ce îndreptățire vorbim aici de lume, vom vedea mai tîrziu: în momentul de față ne limităm s-o descriem.

Dar ce este această lume? Să fie vorba numai de o porțiune a lumii reale transpusă în operă, adică pe care opera o reprezintă? Lumea lui Balzac e numai lumea Nucingenilor, Vautrinilor sau Chouanilor? Lumea lui Rouault, aceea a clovnilor, a judecătorilor și a răstignirilor? Care va fi atunci lumea lui Mozart sau Chopin? E neîndoiel-

nic faptul că, atunci cînd numim lumea obiectului estetic prin recurs la autorul său nu facem decît să subliniem prezența unui anumit stil, prezența unui mod singular de a trata subiectul, de a servi sensibilul reprezentării: șeful de lucrare romană și șeful de lucrare gotică au același subiect, ambii vor să edifice casa lui Dumnezeu: *Saint-Séverin* și *Sainte-Chapelle* produc însă aceeași impresie? Cîli pictori nu au evocat răstignirea? De la Rembrandt la Rubens avem de-a face cu același Crist, însă nu cu același creștinism. Dimpotrivă, dacă Giraudoux ni-l arată pe Bardini sau ne-o arată pe Electra, dacă Bach scrie cantate sau un concert, dacă Goya pictează o sărbătoare sau un coșmar, ei ne prilejuiesc accesul la o aceeași lume¹; și uneori prin această lume însăși identificăm opera tot atît de precis ca și prin stil, pentru că această lume este ceea ce spune stilul.

Iată cîteva observații suficiente pentru a ne avertiza asupra faptului că lumea obiectului estetic nu poate fi descrisă după normele valabile

¹ Observația va mai fi încă adevărată dacă se compară, din operele lui Van Gogh, *Consumatorii de cartofi* sau primele peisaje inspirate de Corot cu tablourile arleziene sau, din opera lui Rimbaud, primele poezii imitate după Banville cu *Iluminările*? Unii autori sînt Proteii artei. Situație asupra căreia două observații ar fi de făcut. Mai întîi, întrucît e vorba de autorul fenomenal, acela despre care opera ne vorbește, și nu de autorul real, cu siguranță că nu despre lumea autorului trebuie să vorbim, ci de lumea obiectului estetic: nu despre o lume a lui Racine, ci despre lumea autorului *Fedrei*. Și dacă vorbim despre lumea lui Racine, aceasta se înîmplă după ce am descoperit o înrudire esențială între lumea autorului *Fedrei* și lumea autorului *Athaliei*. Este însă interesant de observat, pe de altă parte, că, astăzi, cultura modernă se străduie să ne pună în situația de a dovedi această înrudire, propunîndu-ne opere complete ale scriitorului, imprimînd pe disc sau adunînd în muzee operele de căpetenie ale muzicianului sau pictorului; în atare situații apare stilul autorului: efectul de masă astfel produs e incomparabil, fiecare operă e înțeleasă mai bine în ansamblul celorlalte, fără să se piardă, totuși, ceva din singularitatea ei; totul se petrece ca și cum fiecare ar fi din același cor, o parte aparținînd aceleiași lumi. De aceea putem vorbi de o lume a autorului, dar întotdeauna cu condiția de a nu uita că autorul nu se revelă decît prin operele sale și că această lume este lumea exprimată în operele sale.

pentru lumea obiectivă și valabilă, f o c , pentru lumea reprezentată. Lumea autorului este exprimată, nu reprezentată. Așa cum vom vedea, autorul intră în relație cu lumea reprezentată, dar el nu se confundă cu această lume, întrucât două subiecte diferite pot participa în mod egal la o aceeași lume: Fedra și Athalia care traiesc, pe scenă în două lumi diferite, comunică, totuși, într-o aceeași lume raciniană. Nu e tocmai ușor să punem în evidență și să spunem ce este această lume, oricât de sensibili am fi la prezența ei de îndată ce obiectul estetic ne introduce în ea. Lumea autorului nu este o lume a obiectelor identificabile, n-o putem explora și nici survola, pentru că nu ne putem construi distanța față de ea. Într-adevăr, este mai puțin o lume, cât atmosfera unei lumi, în sensul în care spunem că o atmosferă e tensionată sau antrenantă. Ceea ce desemnăm prin aceasta este o anumită calitate a obiectelor sau a ființelor, calitate ce nu le aparține însă ca fiind propriu lor, pentru că nu ele, ca atare, o determină; ea se prezintă ca un principiu superior și impersonal (cum am spune: este electricitate în aer sau, așa cum cânta Trénet: e bucurie) care se încarnază în indivizi sau în lucruri. O putem compara, într-un fel, cu conștiința colectivă care, în momentele de efervescentă, guvernează conștiințele individuale: că este sau nu un principiu explicativ, ea rămîne, în orice caz, o realitate pe care o resimțim atunci cînd pătrundem în grup. Același lucru se poate spune cînd intrăm într-o pădure întunecoasă: ni se pare că atîta umbră nu ar fi rezultatul frunzișului, ci că, dimpotrivă, umbra a suscit această masă vegetală și umedul său mister: pădurea ne împiedică să vedem copacul, și pădurea însăși e văzută prin intermediul atmosferei ei. Dar, în acest caz, atmosfera trimite la lumea reală a oamenilor și a lucrurilor. La ce anume însă trimite atmosfera în cazul obiectului estetic? Trebuie spus că atmosfera nu este aici o calitate a lumii reale, ci a obiectului însuși. Lumea obiectului estetic este o l u intrinsecă acestui obiect. Ea trebuie descrisă

ca a t chiar d ne vom interoga, apoi, In le g tură cu coeficientul ei de realitate sau în legă- c cu adevărul ei prin raportare la lumea reală. Ar fi d observat c în momentul însuși în care obiectul estetic propune o lume, el pare că se exclude din lumea reală sau că o convertește în substanță proprie: obiectul estetic nu ne poate angaja în propria sa lume decît abătîndu-ne de la lume, chiar dacă n-o părăsim cu desăvîrșire și dacă ceea ce ne înconjoară este întotdeauna *mitgemeint*; pentru că, pe de o parte, nu trebuie ca percepția să se prăbușească în vis; nu există percepție decît dacă sîntem în lume; obiectul estetic însuși — pe de altă parte — trebuie să fie real pentru a ni se impune și pentru a ne antrena în lumea pe care ne-o deschide, lume care este și rămîne cea mai înaltă semnificație a sa.

a) *Lumea reprezentată.* — Pentru a concepe această lume, e necesar s-o sesizăm în opoziția sa, dar și în foarte strînsa ei relație cu lumea propriu-zis reprezentată. Nu sîntem însă tentați să identificăm lumea reprezentată cu subiectul operei? Să considerăm, deci, mai întîi, lumea reprezentată¹. La o primă privire, această lume ni se impune atenției și pare a f substanța însăși a operei. Dar alcătuieste ea, cu adevărat și prin ea însăși, o lume? Obiectul reprezentat se poate, oare, ridica la o atare dimensiune? E o proprietate a lumii aceea de a fi deschisă, de a trimite indefinit din obiect în obiect, de a-și prelungi toate limitele: inepuizabilă rezervă de existențe care atestă infinit cantitativ al spațiului și timpului, d care simbolizează, de asemenea, miturile unei forțe creatoare inepuizabile sau eterna reîntoarcere a formelor p speciilor. Lumea poate fi presimțită în cel mai umil obiect din momentul în care realizez faptul că nu pot coincide în întregime cu el, că I prezența sa însăși el îmi scapă sub un aspect

¹ Ne vom limita la artele reprezentative; dacă există, într-adevăr, arte non-representative, vom căuta, studiindu-le, natura și funcția subiectului în structura obiectului estetic.

oarecare și că el se leagă de un ceva aflat dincolo de el însuși, ceva p care nu voi putea niciodată să-l parcurg sau să-l stăpînesc în întregime. Din acest punct de vedere, obiectul estetic — dacă îl consider ca un lucru — atestă lumea. Dar pentru ca lumea să se configureze în ochii mei, e necesar să procedez la explorare, ca privirea să mi se piardă la orizont, să am un oarecare contact cu indefinitul. Dar, obiectul estetic reprezentat invocă o lume reprezentată? Da și nu. Reprezentarea, chiar dacă nu imită, tinde să scoată obiectul din propriul său cadru și să-i confere — chiar în lipsa plenitudinii prin mijlocirea căreia obiectul real se acordă cu lumea ca realitate care îl înconjoară și îl prelungește — puterea de a evoca lumea în sfera căreia el ar putea să se plaseze.

Citesc un roman; personajele care evoluează înaintea mea au, prin virtuțile artei, o anume densitate, o anume consistență, le simt prezente așa cum îmi este prezentă fața ascunsă a cubului, fața prin care cubul este mai mult decît un spectacol superficial găsindu-se, prin aceasta, prins într-un cîmp perceptiv. Aceste personaje trăiesc prin ele însele într-o lume căreia îi resimt densitatea temporală și spațială, ca și stilul propriu¹. Dealtfel, arta romancierului se poate angaja pe diferite căi: poate reprezenta lumea lucrurilor și evenimentelor, mediul cosmic și uman, ca o realitate primă și independentă, un fel de „Grand Être” - în maniera lui Comte — realitate în care indivizii sînt prinși, uncori, ca într-o cursă și în care își primesc destinul în funcție de locul pe care îl ocupă în cadrul ei: în acest fel procedează, adesea, romanul clasic, chiar dacă scriitorii nu surprind mediul decît în linii ușoare, rezervînd adîncime desenului psiho-

¹ Cum e posibil acest lucru, iată o chestiune pe care nu o vom dezbate în contextul de față. Imaginația joacă aici un rol și, poate, nu numai în sensul lui Sartre, ci și în sensul lui Kant. Lumea ca idee a rațiunii și-ar avea rădăcina în imaginație ca putere nelimitată de revelație. Numai imaginația deschide, în timp ce rațiunea postulează posibilitatea de a închide, de a încheia sinteza; ea pune o normă imediat valabilă, deși întotdeauna la orizontul cunoașterii sau al acțiunii.

logic. E posibil, dimpotrivă, în perspectiva unei optici cu t t diferite, ca mediul să fie subordonat indivizilor sau unui individ privilegiat a cărui conștiință e concepută ca centru de referință și fără ca el însuși să fie pus în raport cu ceva: în acest fel procedează, deseori, romanul contemporan. În sfârșit, cele două optici pot fi asociate, obținându-se, într-un anume fel, o lume care să releve o densitate cosmică prin întretăierea scopurilor, ca și cum substanța acesteia ar fi alcătuită din multiple aventuri, decizii, temeri și speranțe: astfel pare a fi unanimismul particular al lui Dos Passos și Sartre. Oricum, nu există eroi decît într-o lume. A concepe un erou de roman înseamnă nu numai a-i recunoaște această opacitate, această plenitudine — secretul propriu unei conștiințe — ci, de asemenea, a-l sesiza în relație cu o lume care devine pentru el deopotrivă — ținînd seama de ambiguitatea proprie condiției umane — un corelat și un destin. În operă, această lume e sugerată prin indicații răzlețe, indicații pe care le integrăm în permanență într-o sinteză. E vorba însă nu de o sinteză ce poate fi obținută pe calea raționamentului care confruntă și reunește, ci de faptul că în sfera operei de artă fiecare indicație se prezintă ca fiind mai mult decît este, ca un detaliu care domină într-un ansamblu, căruia și alte detalii i se vor asocia fără ca, totuși, ansamblul să poată fi redus vreodată la suma detaliilor așa cum, se pare, credea uneori Balzac. În acest sens trebuie înțeleasă ideea că indicațiile romanului sînt cu adevărat indicații semnificante: ele depășesc întotdeauna sensul lor literal, spre deosebire de ideile clare și distincte în care semnificația este riguros coextensivă semnelor. E posibil, apoi, ca arta romancierului — și a oricărui artist — să fie aceea de a alege, de a reduce ca și de a adăuga, întrucît el nu are ce face cu stufozitatea aparențelor sau cu infinitatea orizonturilor și nu reține decît ceea ce-l interesează. Ceea ce reține însă trebuie să fie suficient pentru a ne permite să accedem la o lume că-

" i O Cu ușurință ca u aspecte să-i

fie puse în lumină iar altele lăsate în umbră, dar care, deopotrivă, configurează o lume. Această asociere inextricabilă a implicitului și a explicitului constituie, de altminteri, imaginea lumii percepute.

De la această lume, lumea reprezentată posedă, în felul ei, armătura spațio-temporală. Spațiul și timpul îndeplinesc aici o dublă funcție; ele servesc nu numai la deschiderea unei lumi, dar și la ordonarea ei obiectivă, adică la construcția unei lumi comune personajelor și cititorilor. Chiar dacă spațiul și timpul sînt raportate ca la un centru de referință al lor la un personaj care le trăiește, ele au, de asemenea, un sens pentru cititor: dimensiunea spațio-temporală își rezervă destulă obiectivitate pentru ca lumea reprezentată să fie identificabilă și obiectivă în felul lumii reale a cărei imagine este; pentru că, dacă lumea reprezentată poate fi reprezentată ca lume trăită, ordonată în perspectiva unei subiectivități centrale — cu care romancierul se identifică în loc să-i asigure un loc într-o lume impersonală — înseamnă că această lume este supusă exigențelor reprezentării și trebuie să apară cu destulă obiectivitate pentru ca cititorul să se poată repera în ea. În roman, spațiul și timpul transferă asupra reprezentatului obiectivitatea realului. Ele apar, într-adevăr, după normele obiectivității: chiar dacă e vorba de un covor zburător sau de niște pași de șapte leghe pentru a persifla distanțele, aceste distanțe rămîn măsurabile. Parisul este la aceeași distanță și pentru eroul romanului și pentru călătorul real; acest spațiu, fără îndoială, poate fi calificat prin neli-niștea eroului, sau prin mijloacele sale de locomoție, dar, ca și în cazul voiajorului real, numai luînd ca punct de plecare un dat obiectiv vom înțelege neli-niștea și vom aprecia avionul. Astfel, timpul lumii reprezentate imită timpul lumii reale, și anume pînă la a-l copia, de pildă, în romanele care explo-rează monologul interior, situație în care timpul lecturii și timpul istoriei povestite se amestecă într-un anume fel¹. Chiar timpul legendelor sau al mi-

¹ Așa cum remarcă POUILLON, *Temps et roman*, p. 186.

turilor dobîndește alura timpului real, de îndată ce sînt în joc eroi angajați într-o aventură. Și cel mai adesea, ca și în cazul spațiului, timpul romanului invocă timpul istoriei obiective; povestea se desfășoară între date consemnate în calendar și se referă la evenimente localizate după istorie, ca și după geografie. Între lumea reală și lumea reprezentată există cel puțin o osmoză, chiar pentru romancierii care au abandonat iluzia naturalistă. Și totuși, se va spune, tehnicile exprimării timpului variază considerabil, iar unii romancieri operează foarte liber cu timpul obiectiv. Evident, dar nu pentru că ei ar face abstracție de timpul lumii reale pretinzînd să inventeze un alt timp pentru lumea pe care o reprezintă, ci mai degrabă pentru că noțiunea unui timp real este ambiguă și autorizează abordări, ca și explicații, dintre cele mai diferite. Între timpul obiectiv și timpul trăit, între timpul-spațiu și timpul-durată procesul este întotdeauna deschis; timpul, cel puțin, poate fi descris și povestit în sensul acestor două perspective, una care-l ordonează cauzalității lucrurilor, alta spontaneității unei conștiințe. Romancierul poate, deci, să-și aleagă mijloacele care îi par cele mai apte să indice timpul, după cum se referă la istoria unei conștiințe sau la istoria lumii; acolo unde el pune accentul, încearcă să restituie timpului — în lumea reprezentată — alura pe care timpul o dobîndește în ochii săi în lumea reală. El nu poate sacrifica în întregime expresia timpului obiectiv: chiar dacă acest timp nu e decît un timp obiectivat și nu are dreptul, în consecință, la o prioritate ontologică, el rămîne, în continuare, mijlocul de care dispunem pentru a accede la timpul subiectiv și, în plus, la un aspect necesar al duratei. Un romancier ca Faulkner — care maltratează cronologia (după gestul simbolic al lui Quentin care-și sparge ceasul) în scopul de a ilustra zădărnicia unui prezent care e întotdeauna dublura unui trecut, și care nu are sens decît dacă

e transferat, la rîndul său, I trecut —, nu-și poate împiedica cititorul să pună ordine pentru a se recunoaște în lumea reprezentată și pentru a conferi un sens obiectiv categoriilor trăite înainte și după aceea: autorul însuși trebuie să-i furnizeze mijloacele, fie chiar și numai prin întrebuintarea modurilor gramaticale. Aceasta pentru că armătura obiectivă a timpului trăit poate fi întotdeauna reconstituită în așa fel ca reprezentatul să dobîndească densitatea unei lumi.

Observația este valabilă pentru toate artele reprezentative. Fiecare din ele face să parvină în prim plan anumite obiecte privilegiate, fiecare construiește un tablou de fond care le conferă, prin contrast, o mai mare consistență, sugerînd în același timp infinitul unei lumi. Fără îndoială că acest fond poate fi el însuși minuțios reprezentat, ca în romanele lui Balzac sau ca în tablourile primitivilor flamanzi, în castelele care se înconjoară de grădini amenajate în manieră franceză; arta nu poate neglija nimic care să nu fi fost premeditat. Această precizare însăși atestă efortul de a asocia lumea la obiectul reprezentat, pentru a o impune în cadrul operei. Efort naiv, vor spune unii: un fond uniform colorat, un decor elisabetan pot fi suficiente, și la ce bun să mai încurcăm lucrurile cu obiectul estetic și să tindem ca acesta să rivalizeze cu realul? Pentru că decorul, cu deosebire în teatru, deține o dublă funcție, dintre care una poate fi subliniată mai mult decît alta, dar nici una nu trebuie să fie neglijată: decorul circumscrie și limitează obiectul estetic în corpul și în substanța sa sensibilă și-i conferă obiectului reprezentat, pe de altă parte, o aureolă de lume.

Intr-adevăr, în spectacol ca și în roman, personajele care trăiesc în fața mea sînt, de asemenea, solidarele unei lumi: fiica lui Minos și a Pasifei e prinsă în acest sumbru univers dionisiac în care triumfă eroul fondator al cetății, evadatul labirintului, dar care o oferă zeilor infernului. Această lume nu e numai lumea pe care o știu, ci și lumea

pe care o văd: Fedra se mișcă într-un decor, care semnifică dincolo de ceea ce reprezintă; În spatele acestui palat care sugerează un portic există pentru mine orașul a cărui rumoare uneori din culise, și întreaga Grece, acele țărâni îndepărtate — nu mai îndepărtate pentru mine decât pentru Fedra — pe care Tezeu, scăpat din catastrofă, debarcă. Dar nu e necesar și, de altfel e imposibil, ca această fabuloasă geografie să fie oferită ochiului; e suficient să fie sugerată spiritului prin indicațiile textului: semnificația rămîne cu deosebire încredințată cuvintelor. S-ar putea, aici, institui o comparație între decorul teatral și cel cinematografic. În primul caz, cuvintele sînt acelea care comandă decorul, și-i conferă veritabila sa profunzime. Nu e cîtuși de puțin necesar ca acest decor să iluzioneze, e suficient să placă ochiului. El nu e chemat să concureze obiectul dramatic și nici autorizat să alcătuiască prin el însuși un obiect estetic autonom, pictural sau arhitectural. Culoarele, oricît de vii și agreabile ar fi, nu se ridică la prestața materiei picturale autentice: se apelează la clei și la tehnica elementară a zugravului. Iar decoratorul nu are cîtuși de puțin dreptul la piatră, ci la carton și la stuc. Decorul, în principiu, nu semnifică decât prin textul pe care este însărcinat să-l illustreze¹. Aceasta înseamnă că lumea operei dramatice este prezentă în egală măsură spiritului ca și simțurilor; în ceea ce privește simțurile, e suficientă o aluzie discretă, care, cu minimum de efort, să le copleșească mai degrabă decât să le stimuleze. Nu trebuie în nici un caz ca ochiul să fie deviat de la jocul actorului; decorul e mai degrabă un costum pentru actor, decât un reper geografic. Una din funcțiile sale — și s-a observat acest lucru la decorul pe care Christian Bérard l-a compus pentru *Don* fu a — rezidă, prin repartizarea spațiului tehnic, în ordonarea gesturilor actorului și în derularea acțiunii: decorul este pen-

¹ Vom vedea, totuși, că el poate semnifica prin sine. Iată atunci va fi mai strîns așezat obiectului estetic.

tru actor ceea ce este stadionul pentru atlet și pista pentru călăreț. În același timp, decorul închide spațiul scenei, îl separă de culise într-un mod mai radical decât o separare în raport cu spectatorii: pentru obiectul teatral, decorul e ceea ce este cadrul pentru tablou, așa cum era, adineauri, fond. O atare situație devine cu deosebire sensibilă în cazul baletului, în care dansatorii compun — fie prin atitudinile, fie prin grupările lor — figuri plastice, figuri ce servesc, descriu, drept fond unui solo sau unui duo și care au ele însele nevoie de un cadru pentru a se compune și pentru a-și produce efectul: decorul este cadrul reprezentației mai înainte de a fi cadrul obiectului reprezentat. El limitează spațiul coregrafic mai înainte de a deschide spațiul lumii în care — în cazul baletului cu program — se desfășoară acțiunea; câteva draperii sînt suficiente aici, în afară de cazul în care decorul nu trebuie să fie mai strîns asociat obiectului estetic.

Problematica decorului de film e diferită. Unele planuri pot fi, într-adevăr, decupate ca un tablou, și uneori precis inspirate de o operă picturală, în așa fel că decorul se impune, mai întîi, ca un mijloc de a încadra compoziția: grija compoziției se impune mai mult sau mai puțin oricărei arte vizuale; arhitectura este aici stăpîină. Dar vocația cinematografului, răspunzînd posibilităților sale tehnice, rezidă, fără îndoială, în a utiliza toate resursele imaginii pentru a lărgi cîmpul reprezentării la dimensiunile lumii: lumea reprezentată poate avea, mai ales în exterioare, anvergura — dacă nu precizia — pe care un Van Eyck sau un Breugel i-o conferă în tablourile lor. Decorul își asumă aici o misiune cu atît mai mult cu cît cuvîntul i-o predă în mod voluntar, dat fiind că acesta n-ar putea avea pe ecran importanța pe care o are pe scenă: ceea ce textul spune, ecranul poate întotdeauna să arate. Aceasta nu înseamnă, de altminteri, că valoarea decorului stă în funcție de capacitatea de a iluziona. De fapt, cinematograful și-a însușit toate artificiiile perspectivei,

artificii pe care pictura le abandonase: *trompe-l'oeil*-ul este aici rege. Culmea artei cinematografice este foarte adesea să aranjeze un oraș în colțul unui studio, utilizînd machete de imobile de mărimi foarte rapid descrescînde — mod de a obține o perspectivă trunchiată — și, dacă e necesar ca în al doilea plan să circule figuranții, să utilizeze copii împopoțonați cu mustați și a căror talie nu depășește înălțimea machetelor. Mai sînt aceste artificii artă? Asupra acestui punct, cinematograful — adesea atît de dispus să copieze teatrul — s-ar putea inspira din lecția acestuia și, fără să împingă lucrurile pînă la a instala cușca sufleurului în colțul imaginii, să-și reamintească faptul că arta nu trebuie niciodată să se rușineze de mijloacele și limitele sale. Filmul poate extinde cîmpul viziunii noastre fără să caute s-o înșele.

Aceasta înseamnă, altfel spus, că, chiar atunci cînd o lume este asociată acțiunii reprezentate, decorul trebuie să aleagă și în nici un caz să nu tindă să arăta prea mult. El rămîne întotdeauna, într-un anume fel, un cadru: el limitează lumea pe care o evocă la dimensiunile obiectului estetic, o închide mai mult decît o deschide. Astfel, lumea reprezentată, deși e o imagine a lumii reale, rămîne o imagine inevitabil mutilată și anume în mod conștient: ceea ce opera ne oferă în raport cu lumea reală e, cu îndreptățire, ceea ce trebuie pentru a situa personajele sau pentru a lămuri acțiunea; țelul său nu e acela de a reprezenta în mod cît mai exact o lume, ci mai degrabă acela de a preleva din aceasta un obiect determinat și semnificativ pe care și-l apropiază și la care ne trimite insistent. În timp ce în percepția practică orizontul lumii se impune ca o provocare ce trebuie susținută, ca o interogație căreia conștiința îi va răspunde printr-o investigație care, din aproape în aproape, îl îndepărtează, lumea care se constituie ca tablou de fond al obiectului estetic — în loc să ne rețină atenția — ne trimite la esență: insula Creta fumegînd de

sîngele Minotaurului nu ne interesează decît pentru a o înțelege pe Fedra; orașul care se etalează pînă la acel fabulos orizont din *Vierge au Cielier Rolin* nu așteaptă de la noi decît o viziune marginală, ca și peisajul stîncos din spatele *Gioncondei*: lumea nu este acolo decît pentru a aduce un omagiu Fecioarei, același omagiu pe care noi trebuie să i-l aducem. Astfel, lumea reprezentată nu este cu adevărat o lume prin ea însăși în sensul în care e lumea reală: ea nu poate face concurență lumii reale cîtă vreme revendică și i se aplică norma obiectivității, atît timp cît se caută în ea imaginea sau interpretarea lumii reale, și de vreme ce această lume reală este ea însăși concepută ca o lume obiectivă și măsură a oricărei obiectivități. Dacă obiectul estetic ne oferă o lume, ne-o oferă altfel și după un mod care trebuie să fie comun tuturor artelor, reprezentative sau nu.

b) *Lumea exprimată*. — Mai întîi, într-adevăr, lumea reprezentată nu ne îngăduie încă să vorbim de o lume a operei de artă ca lume originală și singulară. Lumea operei de artă este, fără îndoială, distinctă de lumea reală, prin întreaga distanță ce separă realul de reprezentat; dar ea imită încă această lume reală, chiar dacă avem a face cu o operă de artă fantastică, întrucît compune întotdeauna obiecte identificabile, cu ajutorul elementelor împrumutate realului, așa cum au relevat studiile efectuate asupra imaginației creatoare. De aceea, operele care nu se ridică la expresie pun toată ambiția lor în a copia realul. Dacă, dimpotrivă, la însăși nivelul reprezentării opera se refuză imitării și se constituie ca o creație originală, aceasta se explică prin expresivitatea care trece în prim plan, ceea ce înseamnă deja, așa cum vom vedea, că lumea exprimată magnetizează lumea reprezentată.

Mai mult, lumea reprezentată nu este, cu adevărat, o lume. Ea nu-și este suficientă sieși, fiind indeterminată. Aceasta nu numai în sensul că e reprezentată și non-reală, ci și în înțelesul că e

incompletă: dă pre sine, opera nu ne furnizează decît informații răzlețe: oricît de puțin avară ar fi și oricît de precise i-ar fi descrierile, ea trimite întotdeauna la existența unui dincolo, la un ceva comparabil cu a treia dimensiune care ar fi existentă în tablou, dar pe care imaginația încearcă în van s-o umple prelungind și îmbogățind aparența. Fără îndoială că această indeterminare este proprie lumii: ceea ce întotdeauna se sustrage și nu poate fi totalizat, posibilitatea unui neconținut progres sau a unei munci de Sisif; spațiul și timpul, care-i sînt osatură, se constituie, de asemenea, ca principiu al indeterminării sale. Dar trebuie adăugat ceva acestei cosmologii negative. Pentru că, într-adevăr, cum se explică faptul că putem vorbi de o lume, dacă sîntem la discreția acestui haos infinit și întotdeauna trimiși din obiect în obiect? E necesar, evident, să deținem dintr-o oarecare sursă ideea unei totalități posibile, ideea unității acestui infinit. Or, în lumea obiectivă pe care știința încearcă s-o stăpînească, putem concepe că ideea acestei unități vine din principiul însuși al unificării: ceea ce asigură unitatea lumii — ceea ce permite să gîndim o lume — rezidă în faptul că toate lucrurile sînt supuse condițiilor obiectivității; ceea ce determină indeterminatul constă, cel puțin, în faptul că el este indefinit determinabil. Aceasta să fie, cu adevărat, sursa ideii de lume? Nu ne vom pune această chestiune dar, în orice caz, nu din acest orizont vom extrage ideea unei lumi proprii obiectului estetic. Evident, pentru că nu percepem obiectul estetic sub semnul determinismului încredințînd inteligenței grija de a-i urmări la infinit unificarea. Sînt opere neizbutite acelea care nu oferă decît o reprezentare incoerentă și care încredințează inteligenței grija de a ordona elementele propuse. Operele veritabile, chiar atunci cînd deconcertează inteligența, poartă în ele însele principiul unității lor, unitate care este, deopotrivă, unitatea percepută a aparenței — cînd aparența este riguros compusă — și unitatea simțită a unei lumi reprezentată prin aparență sau care, mai de-

grabă, emană d ea, în așa fe c r r t t
semnifică el însuși această totalitate și se con-
vertește în lume.

Dar de unde izvorăște această unitate prin mij-
locirea căreia exprimatul poate configura o lume?
Se știe: din faptul că prin intermediul reprezen-
tatului se exprimă conștiința artistului, pentru că,
într-un cuvânt, exprimatul nu închide în sine
decît expresia unei subiectivități (de aceea putem
identifica lumea obiectului estetic cu lumea auto-
rului: autorul așa cum îl relevă opera este garan-
tul a ceea ce opera relevă). Unitatea atmosferei
este, deci, unitatea unei *Weltanschauung*, iar coe-
rența sa e coerența unui caracter. Această *Weltan-
schauung* nu este, desigur, o doctrină, ci mai de-
grabă acea metafizică vie prezentă în fiecare om.
acea manieră de a fi în lume care se dezvăluie în
comportament. Nu ne neliniștim în legătură cu
faptul că acest fel de a fi poate fi tradus într-o
lume — lumea obiectului estetic — întrucît, de
fapt, — vom spune încă o dată — fiecare om ira-
diază deja o lume: despre omul bucuros spunem
că are un nimb de bucurie în jurul lui; despre
altul spunem că emană plictiseală; și aceasta
pînă într-atît încît obiectele uzuale își pot schim-
ba, în ochii noștri, fizionomia în funcție de pre-
zeța unui om. Dar în timp ce această expresie ră-
mîne incertă și trădează lumea pe care o exprimă,
obiectul estetic exprimă cu mai multă forță și
precizie lumea artistului, conferindu-i în același
timp volum și unitate.

Acest principiu superior al unității izvorăște,
deci, din faptul că obiectul estetic e capabil să
exprime, adică să semnifice nu numai reprezen-
tînd, ci — prin mijlocirea a ceea ce reprezintă —
să producă asupra celui ce îl percepe o anumită
impresie, manifestînd o anumită calitate imposibil
de tradus prin discurs, dar care se comunică prin
intermediul unui sentiment. Această calitate pro-
pria operei sau diferitelor opere aparținînd ace-
luiași autor sau aceluiași stil, este o atmosferă a
unei lumi. Cum este produsă? Prin ansamblul din

- e w : toate elementele lumii reprezentate, ia funcție de modul reprezentării lor, conspiră la a o produce. Să reluăm exemplul romanului. El evocă o lume: în manieră proprie, romanul plantează un decor în care evoluează personajele (cu rezerva că, în afară de unele romane de stil clasic care nu sînt în întregime eliberate de tradiția teatrală, decorul nu se află acolo decît pentru noi: pentru personaj, decorul conține mediul de care este dialectic legat). Dar decorul, personajele, evenimentele povestite în trăsături mai mult sau mai puțin accentuate, sînt alese de romancier, scoase din indefinitul istoriei sau al analizei pentru a produce un anumit efect de ansamblu. Puțin importantă, de altminteri, intenția care a prezidat alegerea: că romancierul și-a propus să dezvăluie resorturile unui caracter supunînd eroul la diverse încercări, că a voit să construiască o frescă sau, pur și simplu, să povestească o istorie, opera, dacă e reușită, manifestă o unitate ce transcende detaliul reprezentărilor: într-un caz, această unitate va izvorî mai puțin din unitatea unui caracter cît din unitatea unei vieți — din acea indefinibilă asemănare dintre actele aceluiași om — și, în același timp, din situațiile în care este prins și din aspectele pe care i le oferă lumea; în alt caz, unitatea va izvorî dintr-o anumită alură, dintr-un anumit ritm comun evenimentelor, dintr-un stil de lume suscitînd un stil de viață și nu dintr-un stil de viață suscitînd un stil de lume: ca acea mișurare de insecte pierdute într-un univers incoerent — la Dos Passos, ca acea cruzime indiferentă proprie unui univers dominat de legi pe care nici o providență nu le poate promulga sau amenda — la Zola, ca acea proliferare a unei lumi care este voință — la Balzac. În alt caz încă, unitatea va izvorî din ritmul însuși al istoriei ca respirație ardentă sau potolită a unei lumi care, uneori, se cristalizează în fatalitate: nuvelele lui Maupassant, de pildă. În toate cazurile, alegerile romancierului se justifică în perspectiva unui rezultat identic: ele produc un efect de ansamblu așa cum

pictorii îl obțin — faptul e atît de evident încît nu e necesar să mai insistăm — prin rigoarea cu care acordă elementele desenului, valorilor și culorilor.

Ceea ce am menționat în legătură cu decorul poate fi reluat în lumina ideii de unitate a operei. Dacă decorul contribuie la suscitarea unei lumi, aceasta nu numai în sensul că decorul lărgeste perspectiva reprezentării, stabilind un orizont obiectelor reprezentate și, în același timp, un cadru jocului actorilor; asumîndu-și această funcție indispensabilă, decorul se poate asocia mai strîns operei participînd la funcția expresivă. Să ne gîndim la un decor ca acela al lui Christian Bérard pentru *les Bonnes*: o cameră, Ji i ceea ce are mai încărcat, mai somptuos și mai înăbușitor poate deveni personajul principal al unei drame; în același fel poate deveni o pădure plină de mister — mai ales cînd se opune mării eliberatoare — așa cum a prevăzut Valentina Hugo pentru drama *Pelléas*¹. În acest caz, calitatea afectivă a lumii contează mai mult decît geografia sa; lucrurile nu mai configurează locul unei acțiuni, ele au cu adevărat un sens prin ele însele, sens ce nu trebuie considerat ca fiind sensul lor utilitar: lucrurile sînt estetizate, iar decorul încetează să decoreze pentru că, la rîndul său, el are misiunea să dezvăluie lumea operei în loc să lase aceasta în grija textului. (Totuși, decorul trebuie să rămînă decor, să nu încerce să iluzioneze: chiar estetizat, el aparține lumii operei iar nu lumii naturale). Observația este valabilă, deopotrivă, și pentru decorul arhitectural: dacă lumea reală este aceea care este anexată prin monument, ea este mai ușor conver-

¹ O concepție asemănătoare asupra decorului dezvoltă și Gordon CRAIG. „Nu e vorba de a face un decor care să ne distragă atenția de la piesă, ci de a crea un cîmp care să se armonizeze cu gîndirea poetului... Să ne referim, de pildă, la *Macbeth*: două lucruri văd: o rocă înaltă, dominantă, și un nor umed care-i estompează vîrfurile. Aici locuiesc oameni barbari și războinici, acolo popasul pe care îl frecventează spiritele. Finalmente, năvala norilor va distruge și năvala oamenilor” (*De l'art du théâtre*, p. 22.).

cît i lume exprimată decît în lume reprezentată. Pentru că, de asemenea, monumentul ne introduce într-o lume a lui. Desigur, elementele acesteia pot fi mai dificil distinse, și anume prin însuși faptul că aici realul se confundă cu esteticul, prin însuși faptul că ceea ce este reprezentat — de exemplu, semnificația arhitecturală, contextul istoric evocat prin stil — se confundă cu ceea ce este propriu zis exprimat: noblețea, fervoarea, maiestatea, reculegerea. Dar a ignora viața interioară a monumentului, înseamnă a-i refuza calitatea estetică. Palatul Versailles ne vorbește prin rigoarea liniilor sale, prin echilibrul elegant al proporțiilor, prin fastul discret al ornamentelor, prin culoarea tândră a pietrei; această voce pură și măsurată rostește ordinea și claritatea și ceea ce e suveran în politețe, atunci cînd ea compune însăși fața pietrelor și cum omul primește măreție și se afirmă pe sine prin maiestatea care-l înalță și răsună în sufletul său, reprimînd orice pasiune distonantă asemeni unui acord perfect. Iar împrejurimile — parcul, cerul și tot ceea ce se așterne pînă la oraș — împrejurimi pe care palatul și le anexează și le estetizează, vorbesc în același limbaj: decorul este ca un bas care poartă vocea clară a monumentelor.

Expresia fundează, deci, unitatea unei lumi singulare. Nu e însă vorba de unitatea unui spațiu perceptibil, de o sumă ce poate fi totalizată, de o unitate care ar putea fi sesizată din afară, depășită și definită; ea izvorăște dintr-o coeziune internă, coeziune care, în ea însăși, nu se pretează decît logicii sentimentului. Această coeziune se manifestă, deopotrivă, prin integrare și prin excludere. Să considerăm, mai întîi, excluderea, luînd ca punct de plecare problemele ridicate de amestecul genurilor. Cînd spunem, de pildă, că un anume tip de tragic, cum e tragicul racinian, exclude comicul, aceasta înseamnă că lumea exprimată în modalitatea tragicului este o lume închisă: deschisă prin multiplicitatea infinită a obiectelor pe care le poate califica, dar închisă — interior,

dacă s-ar putea spune, și în funcție de exigența de coeziune pe care o comportă — prin ceea ce refuză. Și cine îi este judecător, cine poate denunța notele false sau aproba consonanțele, dacă nu sentimentul? De aceea, problema unității stilului nu poate primi o soluție obiectiv și universal valabilă. Dar, când opera este elaborată, recunoaștem dacă există o unitate a ei prin sentimentul pe care îl resimțim și prin care accedem la o lume coerentă, la o lume care este cu adevărat lume. Și e remarcabil faptul că, dacă această unitate internă nu se încheagă, nu există expresie: nu vom avea a face decît cu obiecte reprezentate, interesante sau plicticoase, dar atît de diverse încît nu mai e posibilă compunerea unei u. i. O atare situație o putem întîlni în unele melodrame ale lui Hugo, sau în romanele ce „sfîrșesc bine“ pentru a da satisfacție clientelei. Pericolul e mare, cu deosebire pentru operele compozite¹. Pentru că unitatea lumii exprimate nu poate fi ratificată în perspectiva unei logici explicite, ea comportă în aceeași măsură elasticitate ca și rigoare. Iar exigența ca expresia să fie totală nu implică deloc repetiția sau monotonia: cruzimea poate alterna cu tandrețea, așa cum, uneori comicul alternează cu tragicul fără ca unitatea expresiei să fie subminată. Tandrul și bufonul, în *Răpirea din Serai*, ce aliaj prețios pentru a compune o lume a libertății surîzătoare, în care jocul eliberează dragostea de pasiune, redîndu-i inocența! În același fel se aliază sublimul și trivialul pentru a compune o lume ce nu poate fi numită altfel decît homerică! Așa cum comportamente foarte diferite ale aceluiași om — cu condiția să nu fie superficiale și mecanice — se reunesc prin acea indefinibilă asemănare ce atestă realitatea persoanei, tot așa — într-un același roman — scene foarte diverse, personaje foarte diferite pot dezvălui o asemănare subtilă dincolo de diversitatea lor, ca obiectele supuse aceluiași ecleraj sau ase-

¹ Cf. CROCE, *Bréviaire d'esthétique*, p. 36.

meni unor gesturi transfigurate de o aceeași pasiune: această asemănare e marca personalității autorului. Această marcă poate fi sesizată încă în mișcările unei suite sau ale unei sonate: există o distanță de la menuet la dansul săltăreț, de la un adagio la un presto și, totuși, în fața marilor opere resimțim unitatea unei atmosfere a cărei rațiune ar fi cu totul inutil, cel mai adesea, să fie căutată în structura tematică, așa cum se procedează pentru operele ciclice: atmosfera se schimbă și totuși rămâne aceeași, ea suportă un fel de dezvoltare organică, dezvoltare ce nu-i alterează esența. Dacă *Simfonia a IX-a* se bucură de un asemenea prestigiu, faptul se explică, poate, și prin admirabila mișcare ce ne conduce de la o atmosferă sufocantă, de geneză, la o atmosferă fericită de libertate triumfătoare și fraternă, prin intermediul avântului frenetic apoi cumpănit al scherzo-ului și reculegerii adagio-ului, fără ca în vreun moment să fie afectat elanul mișcării sau să fie lezată unitatea spirituală care nu este altceva decât însăși această mișcare.

Dar, pentru că expresia se constituie ca principiu de integrare și, deopotrivă, ca principiu de excludere, se impune a fi subliniată ideea că lumea exprimată presupune cu adevărat volumul unei lumi. Asemeni universului einsteinian, lumea exprimată se dezvăluie, în același timp, ca finită și nelimitată. Extensiunea e un fenomen propriu atmosferei, dar nu pentru că ea este negativ insesizabilă, ci mai degrabă pentru că atmosfera deține puterea pozitivă de a se extinde dincolo de obiectele particulare cărora le este calitate și de a apela întotdeauna la alte obiecte pentru a se dezvălui: asemeni celui vin pierdut, de care vorbește poetul, și pentru care ar fi necesară o întreagă mare spre a-și manifesta inepuizabila sa putere de colorație. Pacea suavă și delicată exprimată în interioarele lui Vermeer nu este conținută între zidurile în care tabloul o închide: această pace se poate extinde și iradia asupra unei infinități de obiecte absente, compunând astfel fața unei lumi, conți-

nută potențial¹. Lumea obiectului estetic dezvăluie, deci, proprietatea esențială a lumii, și anume aceea de a fi deschisă. Dar mai degrabă în intensitate decât în extensiune sau, așa cum vom sublinia, în profunzime. Această lume însă nu e indefinită în maniera în care spațiul și timpul sînt indefinite, într-o manieră întrucîtva mecanică de vreme ce se vizează o reprezentare obiectivă, ci, mai curînd, așa cum se prezintă ca indefinită o putere pe care nici o actualizare nu o epuizează. Ea este posibilitatea indefinită a obiectelor legate, acordate în perspectiva unei calități comune. Prin aceasta ea dobîndește dimensiunile unei lumi, dimensiuni care sfidează măsura nu pentru că există întotdeauna ceva în plus de măsurat ci pentru că nu avem încă ce măsura: această lume nu e populată cu obiecte, ci le precede, ea este asemenea unui revărsat de zori în care obiectele se revelă și în care se vor revela toate obiectele sensibile la această lumină sau, dacă preferăm, toate obiectele care se pot desfășura în această atmosferă.

Trebuie subliniat, de asemenea, că lumea obiectului estetic nu e structurată în funcție de spațiul și timpul obiectiv. Ea nu presupune un spațiu și un timp obiectiv, pentru că nu există obiectivitate decât prin referință la obiecte date în scopul ordonării lor. Or, noi sîntem aici — e vorba de lumea obiectului estetic — dincoace de obiectele pe care opera le poate reprezenta. Și nu avem a face, cu atît mai mult, cu un timp și un spațiu trăite, întrucît dimensiunile în discuție nu sînt trăite decât prin apel la spațiul și la timpul obiectiv în sfera conștiinței individuale. Or, noi sîntem aici — în lumea obiectului estetic — dincoace de personajele reprezentate. Iată de ce, atunci cînd e vorba de spațiul și timpul lumii obiectului estetic, trebuie să le surprindem în rădăcina lor și ca elemente diferite în raport cu ceea ce sînt ele t

¹ De aceea o vom putea găsi oriunde, atunci cînd vom reveni la real, în blîndețea unui peisaj, în seninătatea unei priviri, nu are importanță unde. Și dacă e posibil, într-un anume sens, ca esteticul să fie adevărul realului, vom vedea că este tocmai prin aceasta.

lumea reprezentată. Ratarea, ca atare, apără
 r . f, m ales, oprește timpul. Timpul
 reprezentat este un timp înțeles și nu poate
 fi înțeles a tel decît ; n v n, f i m e t, c -
 n : de aceea romancierul a e l l solu-
 ția cea mai comodă, soluție care constă în a ur-
 mări această cronologie; în orice caz, utilizarea
 tuturor șiretlicurilor — a căror analiză a făcut-o
 Pouillon — pentru a face să apară un timp viu
 este cu desăvîrșire inutilă și vom reveni asupra
 cronologiei dacă romanul nu e capabil să exprime
 acest timp¹. Pentru ca timpul obiectiv să se anime,
 el trebuie să țîșnească din substanța obiectului es-
 tetic, trebuie ca obiectul estetic însuși să tempora-
 lizeze pentru ca noi să putem prelua această tem-
 poralitate. La întrebarea: în ce fel obiectul estetic
 se constituie ca principiu al timpului și spațiului
 propriu, vom răspunde luîndu-i în considerație
 structura. Această idee ni se impune însă, în con-
 textul de față, sub un alt aspect: exprimînd o
 lume, obiectul estetic exprimă deja un spațiu și
 un timp pre-obiective ca și această lume. E, de-
 sigur, aceeași idee, pentru că obiectul estetic nu
 exprimă decît în funcție de ființa sa: dacă ex-
 primă spațiul și timpul, aceasta se explică prin
 aceea că el este, într-un anume fel, capabil să
 spațializeze și să temporalizeze; dar nu pentru că
 pur și simplu obiectul estetic reprezintă spațiul
 și timpul obiectiv definite, și nici pentru că, prin
 materia sa, el însuși se situează în timpul și în
 spațiul lumii comune, ci — într-un mod mult mai
 secret și mai subtil — în sensul că el se constituie
 ca principiu al unui spațiu și al unui timp pro-
 prii.

Într-adevăr, obiectul estetic manifestă, în expre-
 sia sa, un spațiu și un timp proprii: monumentul
 dezvăluie o grandoare sau o elevație incomensura-
 bilă cu suprafața sau cu înălțimea sa, simfonia

¹ Ceea ce distinge, probabil, un roman ca *La paix des profondeurs* de un roman ca *Les vagues*, în care simțim cali-
 tatea timpului, în care sîntem prinși într-o atmosferă ire-
 vocabilă pe măsură ce povestirea ne comunică nonșalanța co-
 pilăriei, ponderea amintirilor, scleroza îmbătrînirii.

sau romanul au un ritm, un elan și o discreție pentru care metronomul nu ne furnizează decît o imagine foarte palidă. E de la sine înțeles că numai sesizîndu-i expresia putem accede la o lume non-populată, lume care nu e încă decît o promisiune; spațiul și timpul pe care le putem găsi aici nu sînt cîtuși de puțin structurile unei lumi constituite, ci calități ale unei lumi exprimate ce premerge cunoașterii. De altminteri, facem această experiență în lumea reală: primele determinări ale spațiului și timpului — depărtarea și apropierea, absentul și prezentul, repetabilul și irevocabilul — ne apar în neliniște, vis, nostalgie, uimire, repulsie; în acest mod spațiul se animă și se adîncește, iar noi îi răspundem prin mișcare sau prin proiect, schiță de mișcare. Obiectul estetic posedă o spațialitate proprie; în fața *Victoriei de la Samothrace* devenim mai întîi, sensibili la o atmosferă de mare avînt și bucurie, sîntem în apogeul vitalității: spațiul e aici locul zborurilor, dimensiunea unei lumi aeriene. Spațiul mansardei în care Babilée se zbate ca un animal prins în cursă (*Le jeune homme et la mort*) e un spațiu închis și asfixiant pe care numai singură moartea îl poate deschide și uni cu orizonturile orașului, cu viața cotidiană iluminată de turnul Eiffel. La Mallarmé, de asemenea, sentimentul vidului comunicat prin alura misterioasă și înghețată a versului, înainte de a exista prin ceea ce spune, adîncește spațiul ca loc al unei perpetue absențe.

Dar timpul, mai ales, e dimensiunea sub care obiectul estetic face să apară în expresia sa forma pre-obiectivă. Există (și vom reveni asupra acestei chestiuni) o durată proprie obiectului muzical, durată care e întotdeauna mișcare; iar această mișcare e mișcarea sufletului fascinat de sunet și prins într-o anume atmosferă; timpul obiectiv nu este încă decît un mijloc exterior obiectului de a face să apară această temporalitate interioară a unei lumi fără obiect, fără reper totuși atît de ușor de recunoscut și atît de imperios oferită. Titlurile mișcărilor sau indicațiile tempo-ului indică, în același timp, pentru auditor, calitatea duratei,

ia pentru executant cadența ritmului, mijlocul de a utiliza timpul obiectiv care se propune aici ca materie primă a operei. În opera literară se poate vorbi, în mod asemănător, de o temporalitate a atmosferei care emană din stilul propriu al povestirii și care se constituie ca dimensiune independentă în raport cu timpul istoriei: ritmul din *Macbeth* se precipită atunci când acțiunea se desfășoară pe ani: douăzeci de ani, după cronici; ritmul din *Ulyse* de Joyce este infinit mai lent, întrucât acțiunea se desfășoară în douăzeci și patru de ore. Atmosfera, după cum e tragică sau degajată, senină sau apăsătoare, relaxată sau sufocantă, sugerează o durată care se contractă sau se distinde, trenează sau se accelerează. Dacă exprimatul vizează în mod inevitabil reprezentatul, se poate spune că această durată se constituie după folul în care personajele reprezentate trăiesc timpul. De aceea *Macbeth* este fascinat, apoi corupt de crima prin care vointa sa se precipită către propria sa distrugere: caderea unui suflet în mrejele fatalității căreia îi corespunde o mișcare uniform accelerată; și tocmai timpul lui *Macbeth*, al acestui proiect al răului pe care el îl schițează și în care rămîne captiv, imobilizat, asemeni conștiinței celui ce visează, este cel care iluminează timpul teatral.

Ca și timpul lui Bloom, această manieră de a trăi fără viitor într-un univers inconsistent al cărui singur adevăr e într-un trecut mai mult legat de istorie și care este povestit fără a fi repetat, este timpul care luminează ritmul romanului. Dar și invers, se poate spune că există o temporalitate a tragicului sau a astenicului, adică temporalitatea unei atmosfere care domină spațiul și timpul trăit de personaje și, implicit, spațiul și timpul obiectiv. Într-adevăr, dacă există un timp propriu < , nu e deloc ușor să-l dissociem de timpul reprezentat în operă. Și, totuși, trebuie să-o facem întrucât timpul reprezentat e timpul spus sau arătat, dar care nu e vădit: lă limită, se poate spune că avem de-a face cu un timp fără temporalizare, un timp condensat și împietrit ca într-un

tablou care reprezintă ivirea zorilor sau apusul soarelui, sau ca într-un poem: „Său, rege al verilor”. Timpul este care nu ia în calcul timpul. Dimpotrivă, timpul exprimat este un timp veritabil, întrucât este cu adevărat trăit și prin el de spectatorul capabil să se asocieze obiectului estetic. În interioritatea spectatorului, într-adevăr, atmosfera se temporalizează, iar calitatea lumii animă promisiunea unui timp. De fapt, spectatorul resimte această temporalitate numai întrucât participă, de asemenea, la timpul istoric așa cum îl trăiesc personajele; și în acest timp, spectatorul nu participă la acest timp decât dacă este prins de atmosferă, devenind, astfel, sensibil la propria sa durată.

c) *Lume reprezentată și lume exprimată.* — Dificultatea distingerii acestor timpuri — temporalitatea incipientă în lumea exprimată și timpul obiectului reprezentat — ne avertizează asupra raporturilor care se stabilesc între exprimat și reprezentat. Am spus, de asemenea, că exprimatul se prezintă ca efectul reprezentatului și că exprimatul precede și anunță reprezentatul: aceste două propoziții sunt adevărate, iar relația dintre exprimat și reprezentat ar putea fi comparată cu relația existentă între *a priori* și *a posteriori*. Exprimatul este, într-un anumit fel, posibilitatea reprezentatului, iar reprezentatul realitatea exprimatului. Împreună ele compun lumea obiectului estetic în strânsă legătură cu stilul care le dă corp — stare de lucruri pe care o vom verifica examinând structura acestui obiect — întrucât semnificația este aici imanentă semnelor. Dar să lăsăm deoparte problematica semnificației, pentru a preciza raportul dintre reprezentat și exprimat.

Verbul „a exprima” necesită un subiect: opera este aceea care exprimă, dar opera e, mai întâi, ceea ce reprezintă. De aceea unitatea expresiei depinde, de asemenea, de obiectele reprezentate (ceea ce explică faptul că reflecția ce se atașează acestora va fi un moment indispensabil al experienței estetice). În artele pe deplin reprezentative, obiectele reprezentate dețin o importanță de primă plan,

și se pare că ele poartă în ele i s expresia; citim această expresie prin intermediul lor. Există o lume a lui *Hamlet* sub condiția ca drama să povestească o anumită istorie în care personajele se întâlnesc, iar evenimen t e se înlanțuie într-un anumit decor. Toate trăsăturile care alcătuiesc semnamentele autorului sînt aici martorii și păzitorii lumii exprimate: cocoșul și măgarul lui Chagall, istețele subrete ale lui Molière, alungirea corpurilor la El Greco și, la fiecare scriitor, cuvinte cheie, un lis t d imagini ce-i este propriu și un arsenal de adjective prin mijlocirea căruia se străduie mai puțin să descrie sau s mimeze o lume preexistentă, cît să evoce o lume recreată prin el¹. Tot ceea ce este, astfel, reprezentat sau sugerat semnifică dincolo de sensul explicit, asemenea unei vorbe în funcție de intonația sa, dar mai radical încă, întrucît coeficientul afectiv cu care magia stilului înzestrează reprezentarea nu tinde numai să sublinieze sensul, ci, de asemenea, să-i ofere un caracter debordant. Obiectul reprezentat devine simbol; el nu se jertfește unei semnificații exterioare — cum e cazul alegoriei — întrucît nu pretinde să traducă un concept a cărui c m p r h e n s i u n e l - a r face inutil, nu e o trambulină abandonată în momentul trecerii de la sensibil la inteligibil; lumea exprimată nu e o altă lume, ci mai degrabă expansiunea reprezentatului pînă la dimensiunile unei lumi. Cînd Valéry proslăvește palmierul, o întroagă lume ni se deschide, lume în care palmierul este totul, curbă dulce și fecunditate, răbdare și bogăție, grația gestului și grația împlinirii. În ceea ce privește sfera artelor non-representative, opera este expresivă prin forma sensibilului, iar lectura expresiei nu poate traversa reprezentarea. Acest fapt ne conduce la o a doua ipoteză — ce ni se pare a fi esențială — a raportului dintre exprimat și reprezentat.

¹ Căci „nu există adjective în natură”, așa cum observă Cl. ROY în ale sale *Des c ptions* Nitiqws consacrate Colettei.

Lumea reprezentată are, la rîndul ei, nevoie de lumea exprimată. Mai exact spus, obiectele reprezentate nu compun o lume d t cu condiția ca e să introducă unitatea în multiplicitate, cam în felul în care ideea directoare a lui Claude Bernard y e i z l constituirea unui organism. Aceasta prioritate a exprimatului se poate explica în felul următor. Mai întîi, exprimatul suscită obiectele reprezentate. Am spus mai înainte că atmosfera ar fi produsă de aceste obiecte, dar trebuie adăugat acum că aceste obiecte sînt produse de a t eră. Paradoxul acestei relații dialectice tinde să dispară dacă revenim la exemplul unei arte non-representative, la muzică, de pildă. În acest caz, un singur termen dobîndește o deplină valabilitate: expresia muzicală nu rezultă din obiectele reprezentate ci, dimpotrivă, ea tinde să suscite reprezentările, aceste imagini — adesea nedorite — pe care muzica le trezește uneori și care sînt pentru atmosferă un mod de a se cristaliza în lume. Inutil însă, pentru că opera nu o pretinde, iar lumea exprimată trebuie să fie sieși suficientă; în multitudinea de obiecte imaginare riscăm, chiar, să o pierdem din vedere. Trebuie să recunoaștem însă că imaginația nu e răspunzătoare de această tendință careia, în rest, îi cedează cu ușurință. Expresia este aceea care solicită, î chip cu totul firesc, un complement de reprezentare, chiar dacă s ar lipsi de acesta. Completarea este autorizată, dimpotrivă, în artele reprezentative și at u i p a , paradoxal, că atmosfera ar suscita lumea reprezentată. Această idee vrea s-o sublinieze Malraux, în termenii psihologiei creației, atunci cînd scrie în legătură cu *Sanctuarul*: „Nu voi fi nicidecum surprins că ... opera a fost pentru el, nu o istorie a cărei desfășurare determină situații tragice ci, dimpotrivă, că ea se naște din dramă, c opoziția sau din zdrobirea unor personaje necunoscute și că imaginația nu servește d t să conducă logic personajele la această situație o cepută în prealabil“. Experiența estetică o confirmă: prin mijlocirea atmosferei în

care sîntem aruncați înțelegem o reprezentat; la reprezentarea u p e de teatru, d p i , primele scene ne inspiră o anume emoție care va orienta întregul nostru proces de înțelegere; nu e sllcec ca o problemă să fie pusă sau ca o intrigă să fie alcătuită; e necesar, mai întîi, ca o anume calitate a lumii să ne fie comunicată, calitate în perspectiva căreia problema sau intriga vo dobîndi sens.

Aceasta înseamnă că exprimatul deține încă prioritatea ș anume prin împrejurarea că transfigurează reprezentatul, conferindu-i un sens prin mijlocirea căruia devine inepuizabil altfel decît în realitate. S-ar putea însă crede că transformarea în discuție se explică numai prin fa t că obiectul devine ireal și este transpus în operă: în acest fel se transformă, cînd sînt transplantate, speciile vii. Fără îndoială, această conversiune a realului în ireal nu e druș de puțin neglijabilă. Am constatat efectele unei atari stări de lucruri cînd am vorbit de caracterul inofensiv al obiectului reprezentat. Vom putea chiar adăuga că tehnicile proprii fiecărei arte, condițiile materiale ale reprezentării pot altera aspectul obiectului și chiar semnamentele sale afective: se știe, de exemplu, de cîte ori la cinema, un obiect anodin poate deveni emoționant, sau o lacrimă insuportabilă, pur și simplu prin ceea ce prezența lor pe ecran are mai insolit. Dar aici e vorba de altceva, și anume de o metamorfoză ce nu se explică prin recurs la condițiile materiale, ci prin faptul că obiectul reprezentat este integrat într-o nouă lume. Heidegger spune că „existentul n-ar putea, în nici un fel, să se manifeste dacă n-ar găsi prilejul de a intra într-o ium¹, și că prin transcendența *Dasein*-ului se realizează această *Urgeschichte*. Se poate spune că o ave t r asemănătoare i se întîmplă obiectului reprezentat, fapt ce atribuie obiectului e t ceva în g u transcendenței *Dasein*-ului: a exprima, înseamnă transcendere către un sens și, în lumina acestui sens — calitatea atmosferei — a face ca

¹ In *Q s t que la métaphysique*, trad. CORBIN, p. 90.

obiectul să dobândească un nou *ut*, o nouă dimensiune. Iată, de pildă, florile de crin din *Vestirile meievale*: ce straniu parfum prind să răspîndească într-o lume de puritate și de credință; ce culori împrumută vechile miniaturi, când Rimbaud este acela care levoă în lumea secretă și minunată ce-i este proprie! Chiar cine mît graful poate converti, astfel, obiectele reprezentate, și nu numai exilîndu-le pe ecran: să ne gîndim la mobilele camerelor din acest film uluitor care se numea: *Après le crépuscule vient la nuit*. Trebuie, chiar, să mergem mai departe: nu numai că expresia conferă reprezentatului această „aură” — cum spunea Focillon — prin care devine expresiv (înțeles fiind faptul că relația e de natură dialectică și că, în același timp, numai întrucît este expresiv reprezentatul are o expresie), dar expresia îl și consacră în ceea ce el are obiectiv, în ceea ce în el imită realul. Și numai întrucît sîntem sensibili la ceea ce exprimă palmierul din poem, la sensul pe care îl poartă, îi vom putea valida ființa sa vegetală, îi vom putea sesiza plenitudinea, vom simți că este cu adevărat pentru noi un palmier. Și cînd Rimbaud scrie: „O, anotimpuri, o, castele!...”, pentru a exprima această lume a sufletului infirm și mizerabil într-un univers prea plin și prea frumos la care nu se poate ridica decît nîgîndu-l, anotimpurile și castelele sînt prezente cu întregul lor prestigiu. În mod asemănător pot fi veridice spațiul și timpul romanului sau dramei: ele au un caracter obiectiv la nivelul reprezentatului, dar am observat că romancierul poate jongla cu această obiectivitate. Evident, nu în înțelesul că o poate opaciza sau anula, întrucît, în acest fel, spațiul și timpul și-ar pierde sensul lor major. Dimensiunea spațio-temporală constituie urzeala lumii atît timp cît lumea ne este exterioară și ne rezistă. Așadar, dacă romancierul poate jongla cu obiectivitatea, o face mai cu seamă pentru a însufleți spațiul și timpul, pentru a ne apropria, la nivelul expresiei, mișcarea prin care dimensiunea spațio-temporală se dezvăluie la modul original subiectului. Temporalitatea sau spațialitatea pe care obiectul este-

t o exprimă, d otivă, prin structura sa și prin artificiiile reprezentării, și la care spectatorul e invitat să se a 2 fundează — departe de a o ruina — obiectivitatea spațiului și timpului reprezentate și, prin aceasta, inteligibilitatea povestirii. La fel, adjectivul poate funda substantivul, poate realiza obiectul cu ajutorul expresiei pe care i-o conferă, cel puțin o n subst a tivul în mod poetic utilizat nu-și e sieși adjectiv, așa cum un sunet este încărcat de armonii. Exprima-tul confirmă deci reprezentatul în existența sa obiectivă, n fundează și, în același timp, se fundează prin el.

Pe scurt, lumea exprimată este sufletul lumii reprezentate, iar aceasta îi va fi corpul; relația care le unește le face inseparabile și numai împreună ele constituie lumea obiectului estetic, unitate prin mijlocirea căreia acest obiect dobândește profunzime. Și tocmai pentru că ele se conjugă, avem posibilitatea să definim lumea unei opere sau lumea unui autor prin ceea ce ea conține. Putem spune: lumea lui Balzac este o societate în care circulă cutare sau cutare personaj; lumea lui Cézanne este Provența, un pămî t arid și ardent, precum și personaje care au opacitatea imobilă a acestor meleaguri. Dar nu trebuie să uităm că lumea operei sau lumea autorului mai este și altceva: că aceste peisaje, naturale sau umane, exprimă o anume viziune asupra lumii, compun o atmosferă în intimitatea căreia o artă non-reprezentativă, ca muzica, ne îngăduie un acces direct. Pe scurt, lumea operei se constituie ca totalitate finită, dar nelimitată, care este ceea ce opera ne spune aînt prin forma cît și prin conținutul său, o totalitate ce solicită, deopotriva, și reflecția și sentimentul. Este însăși opera, dar nu considerată Î realitatea sa imediată și non semnificantă, asemeni unui lucru mut și fără suflet, ci ca un lucru ce se depășește către sensul său, către un cvasi-subiect.

d) *Lumea obiectivă și lumea obiectului estetic.* — O chestiune rămîne, totuși, în suspensie și anume

dacă este legitimă utilizarea termenului „lume” pentru a desemna ceea ce semnifică obiectul estetic și, în particular, această supralicitare de sens prin care exprimatul depășește reprezentatul. Nu ne vom pune aici întrebarea în ce măsură lumea obiectului estetic depune mărturie pentru lumea obiectivă. Vom aborda această chestiune ceva mai târziu, când ne vom pune problema adevărului obiectului estetic. Dar e necesar să justificăm sensul pe care l-am dat noțiunii „lume”. Pentru că se profilează deja o obiecție: această noțiune nu este aplicabilă exclusiv realului? Nu există o singură lume, și anume aceea în care reprezentările sînt date și semnificațiile dezvoltate? O lume intrinsecă semnelor nu este, cumva, un mit? Pentru intelect, singura lume este lumea obiectivă; rațiunea, chiar dacă ea în-săși poartă responsabilitatea ideii cosmologice, nu face decît să gîndească activitatea intelectului împinsă la extrem. O concepție existențială asupra lumii care s-o subiectivizeze legînd-o de opera de artă și, prin mijlocirea acesteia, de un subiect concret, constituie un nonsens. Trebuie să acceptăm această obiecție? Că lumea operei nu este o lume reală în sensul în care sînt reale obiectele printre care trăiesc, este cît se poate de evident. Dar, se poate oare considera prin aceasta, că titlul de lume ar fi uzurpat?

În primul rînd, putem observa — o dată cu Jaspers — că noțiunea unei lumi obiective și totale se sustrage precizării: cu cît o analizez mai mult, cu atît descopăr că ea mă trimite la propria mea lume, la lumea în care mă aflu și care sînt, lume care este pentru mine un corelat și un destin: pămîntul este, deopotrivă, această planetă care se învîrte în jurul soarelui — după astronomie — și acest sol care mă susține („duritate prețioasă, o, sentiment al solului!”) și care, cum observă Husserl, „ca *Urarké* nu se mișcă”. Astfel „dacă spun: lumea, vizez de îndată două lumi care rămîn legate în ciuda oricărei distinc-

ții¹. Și e remarcabil faptul că însăși știința întâlnește această ambiguitate (poate că ea a indicat-o filosofilor), ci d s v obligată să renunțe la ideea unei lumi obiective, unice și universale: biologiei și — urmându-i îndeaproape — sociologiei, orientează investigația către structurile lumii ca mediu, ca ceea ce constituie însuflețitul și, de asemenea, ca ceea ce e constituit prin acesta conform unei ireductibile cauzalități reciproce. Aici apare, deci, noțiunea unor lumi pe care le-am putea numi subiective pentru a le opune lumii obiective, care nu vor fi pentru nimeni, pe care le-ar putea cunoaște o rațiune dezîncarnată și pe care știința naturii se străduie să o elaboreze. Dar trebuie să amintim că pentru individul care o trăiește, lumea sa nu este deloc subiectivă: ea este reală, stringentă și ireductibilă. De aceea, când reflecția descoperă aceste lumi subiective, ea nu mai poate acorda exclusivitate lumii obiective: această lume, așa cum o cunoaște știința fizicii, sau mai degrabă metafizica naturii în sens kantian, nu este lumea adevărată în raport cu care celelalte n-ar fi decît iluzorii, nici lumea totală în raport cu care altele n-ar fi d î t părți. Dimpotrivă, ea își datorează prestigiul faptului că se înrădăcinează în experiența umană a lumii, care este lumea comună de coexistență; lumea subiectului nu este o lume subiectivată, ci o lume în cadrul căreia subiectul se acordă cu celelalte subiecte, pentru că el nu se constituie ca subiectivitate inalienabilă, ci ca o existență „dată ei însăși”² în așa fel că această lume solicită o abordare obiectivă și respinge pretențiile unui *cogito* solipsist; ea apelează la știință. Dar știința însăși nu recuză experiența inițială a lumii subiective. Pe de o parte, pe măsură ce denunță prejudecata scientistă, știința consideră lumea subiectivă cu toată seriozitatea:

¹ *Philosophie*, I, p. 77, JASPERS trimite aici la *Sein und Zeit*: îl vom invoca și noi pe I g

² Această expresie o întâlnim, deopotrivă, la Jaspers și la Merleau-Ponty.

b l care l lumea păianjenului în raport cu compo r l acestuia nu trebuie, printr-un fel e simpatie, s aibă s t a ceea ce poate fi această lume? În orice caz, simpatia nu va fi disimulată cu atât mai mult cînd e vorba, pentru psihiatru, de a circumscrie cîmpul perceptiv al bolnavului sau, pentru sociolog, de a circumscrie cîmpul cultural al omului primitiv. Pe d altă parte, e posibil ca reflecția asupra lumii propriu-zis obiective să nu parvină la cunoaștere, de asemenea, decît cu cndiția de a o simți mai întîi. Evident, știința nu simte lumea decît pentru a refuza acest sentiment, și obiecțiile aduse lui Pascal d către Valéry se susțin încă. Dar poate că trebuie, mai întîi, să contemplăm cerul și să ne înspăimînte liniștea spațiilor infinite, pentru a putea gîndi lumea astronomiei. La fel, poate că e necesar, mai întîi, să simțim corpurile chimice — chiar cu riscul aberațiilor izvorîte din exploatarea de către imaginație a acestui sentiment — pentru a putea constitui o chimie pozitivă¹. Iar cînd teoria relativității ne informează că, în virtutea echivalenței mecanice a repaosului și a translației rectiliniu uniforme enunțată de principiul identității, orice observație este legată de observator, se pare că teoria în discuție dă o transpunere științifică a acestei idei, și anume că orice înțelegere a lumii este legată de un sentiment al lumii.

Lumea obiectivă nu deține, deci, alt privilegiu decît acela de a fi limita către care tinde fiecare lume subiectivă, cînd ea încetează să mai fie trăită pentru a fi gîndită, o limită de neatins, pentru că gîndirea este întotdeauna gîndirea cuiva și e influențată de o experiență inițială². Așadar,

¹ BACHELARD a arătat acest lucru în *La formation de l'esprit scientifique*.

² Dar și invers, că lumea subiectivă, cel puțin în ceea ce privește intersubiectivitatea umană, tinde către această limită, interzice să gîndim că ar exista o multiplicitate a acestor lumi, de pildă atîtea lumi cîte conștînte singulare. Pentru că, a presupune o pur a llt r C dă însemna să presupunem un total și, în consecință, să revenim la ideea potrivit căreia lumile subiective sînt prelevate dintr-o lume obiectivă dată în prealabil sau care poate fi concepută.

În lumea subiectivă trebuie căutată, mai degrabă, rădăcina noțiunii „lume” și relația fundamentală a lumii cu o subiectivitate care nu ne apare ca o subiectivitate t o e n t pură, ci ca o s b i - tivitate care, cu siguranță, se definește prin relația sa cu lumea, prin stilul său de existență în lume. În acest fel se va justifica ideea unei lumi proprii obiectului estetic ca expresie a unei subiectivități creatoare.

Într-adevăr, dacă ne propunem acum s-o găsim dincoace de distincția obiectiv-subiectiv, ce semnifică ideea de lume? Kant ne spune: este o idee a rațiunii, care presupune travaliul intelectului, travaliu prin mijlocirea căruia intelectul instituie o ordine între fenomene. Căci rațiunea „se raportează la intelect... fiind facultatea de a aduce la unitate regulile intelectului cu ajutorul principiilor”¹. Atît de strînsă este relația rațiunii cu intelectul, încît, după ce spune că „conceptele pure ale rațiunii... care sînt idei transcendente... sînt date prin natura însăși a rațiunii”², Kant adaugă în altă parte că „numai din intelect pot emana concepte pure și transcendente, (că) rațiunea nu produce nici un concept, dar (că ea) nu face decît să elibereze conceptul intelectului de restricțiile inevitabile ale unei experiențe posibile”, în așa fel că „ideile transcendente nu sînt nimic altceva decît categoriile extinse pînă la necondiționat”³. Ideea de lume este o idee necondiționată: „singur necondiționatul este acela pe care rațiunea îl caută”. Ideea totalității fenomenelor nu e decît o aplicare și o ilustrare a ideii u e unități primordiale: toomai pentru că „necondiționatul e întotdeauna conținut în totalitatea absolută a seriei cînd e reprezentată în imaginație...”, „rațiunea ia decizia de a pleca de la ideea totalității, cu toate că ea are necondiționatul ca scop final”⁴. În acest caz, necondiționatul nu

¹ *Critique de la raison pure*, p. 297.

² *Ibid*, p. 312.

³ *Ibid*, p. 377 și 378.

⁴ *Critique de la Rason pure*, p. 383.

este la capătul unei serii, ultimul și inaccesibilul obiect al unei reprezentări, ci, mai degrabă, s u
tul seriei, elementul prin care seria este serie. Acest principiu „în care intră orice experiență, dar care nu este niciodată în el însuși un obiect al experienței“, nu poate fi determinat prin intermediul unei operațiuni de derivare logică analoagă aceleia care permite descoperirea categoriilor pornind de la judecată. Dar nu s-ar putea spune atunci că necondiționatul, dacă este insesizabil pentru intelet, se dezvăluie sentimentului său că ideea d
lume este mai întâi sentiment al lumii (așa cum legea morală, expresia practică a rațiunii, este sesizată mai întâi prin respect)? Și, pe de altă parte, că necondiționatul își are obârșia în ființa însăși a subiectivității? Dacă lumea nu este totalitatea indefinită a fenomenelor ci, mai degrabă, unitatea și o calitate generatoare de serie, dacă necondiționatul este mai înainte de toate un mod de descriere, nu e pentru că subiectivitatea însăși este deschidere și, cum spune Heidegger, transcendentală?

Cu siguranță că, în legătură cu acest al doilea punct — singurul care ne interesează aici — Heidegger îl preia pe Kant. El discernе, într-adevăr, la Kant, două semnificații ale noțiunii „lume“, una propriu-zis cosmologică, ce se alătură metafizicii tradiționale, alta existențială, care nu se găsește numai în *Antropologie*, ci deja și în *Critică*. Aceasta pentru că lumea, ca totalitate a fenomenelor, este un necondiționat încă relativ la o cunoaștere finită și Kant îl distinge de idealul transcendental care este totalitatea oricărui lucru ca obiect al *intuitus originarius*. Kant face deci cel puțin aluzie, atît la finitudinea cunoașterii, cît și la ființa omului căreia această finitudine îi este structura fundamentală. Interpretarea lui Heidegger constă în a încărca această aluzie cu substanța analizelor din *Antropologie* unde, cum se exprimă Kant, „Conceptul lumii desemnează conceptul referitor la ceea ce interesează în chip necesar pe fiecare om“¹. În așa fel că, în ultima

analiză, . 1 desemnează existența (*Dasein*) în profunzimea ființei sale². Dar astfel definită, și anume ca fiind corelatul transcendenței subiectului, lumea nu poate fi numită subiectivă. Heidegger precizează acest lucru: subiectul nu este subiectiv și nici ceea ce se raportează la el, întrucât el se definește printr-o mișcare de transcendență: „Lumea nu trece ca un existent în interiorul sferei subiectivului”³. „Producând în fața sa” lumea, subiectul se descoperă ca aparținând lumii. În acest fel se înfiripă posibilitatea tratării obiective a lumii ca lume în care sînt, iar nu ca lume care sînt, abordare care va denunța ca subiectivă lumea mai întîi dezvăluită și va considera subiectul ca un existent printre alți existenți, neglijînd puterea sa de transcendență. Tensiunea dintre lumea subiectivă și lumea obiectivă își are sursa în experiența originară a lumii, experiență care se situează, totuși, dincoace de obiectiv și subiectiv. În orice caz, faptul că

¹ Citat de HEIDEGGER, *Kant und das Problem der Metaphysik*, p. 84.

² Prin această mișcare de la C S 1 la existențial, Heidegger interferează interpretarea generală pe care el i-a dat-o lui Kant raportînd transcendentalul la transcendență, și elucidează lumea prin noțiunea de „a fi-în-lume”. O lume apare, existentul „intră în lume” pentru că *Dasein* se transcende către lume într-o mișcare care o constituie; se transcende către lume și nu către cutare sau cutare existent, întrucît numai pornind de la această totalitate *Dasein* poate intra în raport cu un cutare sau cutare existent (Cu condiția să înțelegem lumea nu ca înălțuire ontică, ci ca totalitate ontologică; HEIDEGGER ne avertizează în legătură cu această chestiune în lucrarea *Vom Wesen des Grundes*, în *Qu'est-ce que la métaphysique*, trad. Corbin, p. 86, că analiza noțiunii *Umwelt*, în *Sein und Zeit*, nu dă decît o primă caracteristică a fenomenului lumii, ce pregătește numai analiza transcendențială). Astfel, afirmația că *Dasein* „se simte în mediul existentului și întreține raporturi cu el”, o vom traduce astfel: are sentimentul unei lumi, cu atît mai mult cu cît Heidegger însuși se referă la noțiunea *Befindlichkeit* în care se exprimă această relație. Cu alte cuvinte, expresia „că realitatea umană transcende, vrea să însemne: în esența ființei sale realitatea umană este configuratoarea unei lumi” (*Vom Wesen des Grundes*, p. 90).

³ *Ibidem*, p. 90.

subiectul se descoperă ca fiind legat de lume — dacă e s u a o concepție obiectivă a lumii ca loc sau ca totalitate a fenomenelor, independent de subiectivitate — nu descalifică lumea subiectivă în favoarea lumii obiective pe care gândirea rațională se va strădui să o elaboreze. În acest fel, obiectul estetic poate să apară deopotrivă, ca fiind în lume și ca deschizând o lume.

Dar cu ce îndreptățire invocăm aici obiectul estetic? Este el o subiectivitate, un *Dasein*? Fără îndoială, interpretarea pe care Heidegger o dă subiectivității subiectului vizează, înainte de toate, „să facă posibilă problema existenței”: pentru ca existența subiectivității să apară ca transcendență, îl va determina să considere că transcendența este ea însăși o aventură a existenței. De subliniat că fenomenologia poate de asemenea să conducă la un fel de psihanaliză existențială, cu condiția s se accepte trecerea transcendentalului în empirie și a ontologicului în antropologic¹. Proiectul fundamental care constituie subiectul ca transcendență și dezvăluie lumea, se poate specifica în proiecte singulare dezvăluind, fiear din ele, o lume proprie. În acest caz, lumea este lumea singulară a unui subiect care nu pierde nimic din calitatea sa de subiect atunci când proiectul său rămîne proiectul concret al unei ființe singulare. Se poate vorbi, deci, de o lume a subiectului. Dar d o lume a obiectului estetic? Fără îndoială, dacă obiectul estetic este un cvasisubiect, adică dacă e capabil de expresie. Pentru că a exprima înseamnă întrucîtva, pentru acest obiect, mișcare de transcendere către o semnificație care nu este semnificația explicită proprie reprezentării, ci o semnificație mai profundă care proiectează o lume. În experiența estetică, n ondiș onatul este această atmosferă de l w e pe care o relevă expresia prin care se manifestă transcendența u ui subiect. Deasfel, pentru înțelegerea obiectului estetic ca un cvasisubiect ne îndreptățeste împrejurarea că

¹ În înțelegerea noastră, această trecere este pentru ontologie o p decisivă și inevitabilă: trebuie să ne reîntoarcem în cavernă.

el este opera unui autor: un subiect apare întotdeauna în ea, și de aceea se poate vorbi, deopotrivă, despre o lume a autorului sau despre o lume a operei. Obiectul estetic tăinuie subiectivitatea subiectului care l-a creat, care se exprimă în el și pe care, la rîndul său, o manifestă.

Mai mult încă, imanența autorului în obiectul estetic garantează realitatea lumii acestui obiect. Ne aflăm, astfel, în fața unei ultime probleme al cărui răspuns nu-l putem, deocamdată, decît schița: această lume este reală? Chestiunea ne apare, pe drept cuvînt, ambiguă, dar n-o putem eluda, întrucît ea se impune cu insistență, fie atunci cînd opunem lumea singulară lumii obiective și totale, fie cînd considerăm că ceea ce spune sau sugerează obiectul estetic este ireal sau trucat, pentru că ceea ce este reprezentat imită numai realul — într-o manieră mai mult sau mai puțin fericită — dar care nu este realul. În acest punct se întîlnesc deci, pentru a descalifica adevărul obiectului estetic, două afirmații implicite: aceea a primatului lumii obiective, și aceea a vanității artei ale cărei exclusive resurse și ambiții ar fi acelea de a imita această lume. Prima teză conduce la afirmația în virtutea căreia lumea obiectului estetic este ireală întrucît ea se constituie ca interpretare personală a unei lumi în ea însăși impersonală: realitatea se măsoară cu obiectivitatea, în sensul că noaptea, de pildă, este reală ca fenomen astronomic, dar nu mai este reală ca tenebre, ca oroare sau ca această mare pace de care vorbește Péguy. Acestei chestiuni i-am formulat mai înainte un răspuns spunînd că, dacă, într-adevăr, lumea autorizează tentativa noastră de a căuta obiectivitatea, proces în cursul căruia subiectivitatea își dă silința să se retragă sau, cel puțin, să devină punctuală — cum spune Jaspers — noțiunea „lume” nu-și are mai puțin rădăcina în dezvăluirea singulară pe care o efectuează subiectivitatea, în așa fel că realul este, mai întîi, ceea ce realizează această subiectivitate: oroarea sau liniștea nopții sînt tot atît de reale ca și faptul

astronomic. Iar lumea obiectivă nu poate fi invocată ! m r ă t i ! n sau explicînd lumile subiective: optica nu explică viziunea substituindu-i o schemă mecanică, lumea medicului nu cuprinde lumile bolnavilor, și nici lumea economistului nu reconciliază lumea patronatului cu cea a proletariatului. Și cu atît mai mult lumea esteticianului, lume care nu poate reduce și nici înlocui lumea fiecărui creator. Pe de altă parte, lumea obiectului estetic nu este ireală pentru că este fictivă. Ireal este obiectul reprezentat: demonii lui Bosch sînt ireali chiar pentru cine crede în infern; portretul cel mai fidel este ireal încă pentru că el nu dă modelul. Dar reprezentatul nu este esențial: el constituie numai un mijloc de a spune ceva. Ceea ce este spus este, totuși, real, de îndată ce lumea obiectivă nu mai este considerată ca normă absolută a realului. Lumea lui Bosch este reală chiar dacă demonii sînt ireali, așa cum reală este lumea lui Mozart, lume în care nimic nu este reprezentat. Și, dacă insistăm, putem găsi realității acestor lumi o cauciune în lumea obiectivă, întrucît obiectul estetic se instalează în această lume, autorul, de asemenea, trăiește în această lume — ei sînt cei ce vorbesc: lumea relevată de ei este tot atît de reală ca oricare alta. Problema este însă aceea de a ști în ce măsură această lume este adevărată, și dacă, pentru a fi adevărată, trebuie s-o confruntăm cu lumea obiectivă. Vom aborda această c t i u e t V Q mai tîrziu.

Pînă în acest moment ne-am mulțumit să arătăm că obiectul estetic ni se impune, asemeni subiectivității, ca principiu al unei lumi proprii ireductibile la lumea obiectivă. Presupunem că această lume nu se poate revela decît unui subiect care să nu fie numai martorul nașterii acestei lumi, dar care să fie capabil să se asocieze dinînsuși la mișcarea subiectivității care a produs-o, și care, în loc să devină conștiință în general pentru a gândi lumea obiectivă, răspunde subiectivității prin subiectivitate. Alura pe care o dobîndește,

astfel, percepția e t ă am indicat-o: este sentimentul, mod specific d înțelegere a lumii exprimate. Studiul percepției estetice ne va îngădui să-l stabilim. Dar, pîna atunci, e necesar să revenim asupra ființei obiectului e t care este în lume și care tănuie o lume proprie.

VI. FIINȚA OBIECTULUI ESTETIC

Această descriere a obiectului estetic, descriere pe care o vom completa și justifica printr-un sumar examen al operei, necesită o sistematizare. Cum ființează obiectul estetic? Obiectul estetic ne trimite la public, dar publicul ne trimite la operă, întrucât perceperea acesteia comportă, cu aceeași îndreptățire ca și execuția, o exigență de adevăr care riscă să nu fie niciodată totalmente satisfăcută. Obiectul estetic ne trimite, de asemenea, la autor, dar autorul veritabil este un autor pentru noi și immanent operei. În sfârșit, obiectul estetic poartă în sine o lume, dar această lume dispare de îndată ce sentimentul care permite accesul la această lume se risipește. Obiectul estetic revendică, deci, deopotrivă și unitatea (în particular, unitatea semnului și a semnificației), și autonomia, întrucât el poartă în sine această semnificație. Totuși, unitatea și autonomia, termeni care consacră excelența formei sale, așteaptă să fie recunoscute prin percepție și să se manifeste în ea. Să înțelegem, prin aceasta, că unitatea și autonomia obiectului estetic nu au o existență reală decât în percepție? Ar însemna, acceptând această supozitie, să cedăm psihologismului, perspectivă pe care însăși experiența estetică o dezmințe, pentru că ea face dovada realității obiectului său și refuză să-l reducă la existența unei simple reprezentări. O estetică operatorie, la celălalt pol, nu rezolvă încă difi-

cubată; sau, mai cură o rezolvă pentru operă — c o s i r l n u - i o e l s t r u c t u r a — dar nu pentru obiectul estetic, adică y t o p e r ă c a p e r c e p u t ă (o r n u p o a t e f i î n c a t r a t a t ă f r ă s ă se invoce experiența care o sesizează l f ă r ă r o f e r i n ță implicită la obiectul estetic a c ă r e i p r o m i s i e e s t e) . P r o b l e d e l i c a t ă p e c a r e o p u n e obiectul estetic este aceea a s t a t u t u l u i o b i e c t u l u i p e r c e p u t . D a r s ă o b s e r v ă m c u m a u i t d r i n e , c h i a r s e s i z ă n d p r o b l e m a t i c a o b i e c t u l u i e s t e t i c , e v i t ă d i f i c u l t a t e a r e f u z ă n d u - i f i i n ța i n t e l e c t u a l m e n t e e c h i v o c ă a o b i e c t u l u i p e r c e p u t . V o m î n c e p e , d e c i , p r i n a e v o c a , c e l p u țin a c e l e d o c t r i n e c a r e s e i n s p i r ă , d i r e c t s a u n u , d i n f e n o m e n o l o g i e , ș c a r e f a c d i n o b i e c t u l e s t e t i c , f i e u n o b i e c t i m a g i n a r , f i e u n o b i e c t i n t e l e c t u a l .

1. DOCTRINELE

E, desigur, tentantă, dacă nu paradoxală, tendința de a defini obiectul estetic ca imaginar. Nu înseamnă, de fapt, a spune că el nu se reduce la ființa unui lucru oarecare și că el solicită o atitudine singulară care nu se angajează nici în sfera reflecției și nici în sfera acțiunii? Este cunoscută, în acest sens, teoria lui Sartre.

a) *Sartre*. — Jean-Paul Sartre angajează dezbăt între realism l psihologism căutând o a t r e i a c : obiectul estetic nu are nici existența unui lucru, nici a unei r e z e n t ă r i : el este imaginar, „este constituit ș s l z t d e o c o n știință imaginantă care îl d ă c a i r e a l ”¹. Se știe că această teză izvorăște dintr-o teorie mai cuprinzătoare asupra imaginației, teorie care identifică imaginația cu libertatea înțeleasă ca putere de a n e g a și d e a a c c e p t a t i n a c e l a ș i t ă m p l u m e a : „Imaginația este conștiința pe măsură c e - ș i r e a l i z e a z ă l i b e r t a t e a ”², adică pe măsură c e e a d e p ăș e ș t e r e a l u l , d a r , p r i n

¹ *L'imaginaire*, p. 242.

² *Idem*, p. 236.

aceasta, îl și fundează în același timp. S-ar putea obiecta, totuși, că ireal poate fi orice, cum se constată de pildă la vis sau în delir. Și dacă obiectul estetic este un ireal, de ce nu s-ar putea ca orice ireal să fie obiect estetic? Într-un anume sens, orice visător este un artist și nu e nevoie să mergem la teatru sau să vizităm muzeele unde putem ajunge să perc o em realul. Evident, Sartre nu va accepta ideea că orice reverie este un obiect estetic; obiectul estetic nu apare decît celui ce se află în prezența operei de artă. De fapt, Sartre corelează imaginația cu p r c e p t i a, în timp ce esența imaginației este, totuși, aceea de a r u z. Iar această putere de a nega perceptul imaginînd, n constituie un exercițiu arbitrar al conștiinței: apariția imaginarului este în t t e a u n a motivată de „situația în lume” a conștiinței. Ceea ce Sartre înțelege prin *analogon* este realul perceput: culori, sunete, cuvinte, tot ce este lucru și poate fi perceput ca atare — și c u e invită conștiința, fără a-i leza spontaneitatea, să imagineze irealul, realul funcționînd ca un *analogon* atunci cînd nu mai este per o t pentru el însuși. Imaginea apare pe fondul lumii, iar im a i n a ț i a presupune percepția pe care, în același timp, o refuză. Dacă *Simfonia a VII-a* este un ireal, e necesar, totuși, să ascult concertul, ca urechea să fie alertată de sunete pentru ca acest ireal să se manifeste în mine. Dar dacă imaginarul este negația p r o p u t u l u i, perceptul nu poate servi decît drept catalizator imaginarului, neputînd nici să-l orienteze, și nici să-l limiteze: dacă *Simfonia a VII-a* este ceea ce îmi imaginez cînd ascult, și nu ceea ce ascult, cine mă va împiedica să pun în seama sa chiar cele mai stranii reverii pe care mi l t r e z e ș t e? Dacă regele Carol al VIII-lea este obiectul estetic iar nu tabloul pe care ti v â d, d e c e să nu extind cîmpul acestui obiect la cortegiul de asociații care-l pot însoți în mine pe C a r l al VIII-lea?

Această consecință nu poate fi evitată decît printr-un echivoc: *analogon*-ul perceput nu e numai motivul care îndeamnă conștiința să ima-

gineze; imaginarul se confundă cu el și beneficiază d' virtuțile sale: obiectul estetic „se sesizată în *analogon*-ul său“, „el funcționează ca propriul său *analogon*“¹. În așa fel încît, dacă execuția a c t e i e t corectă, „mă vi afla în fața *Simfoniei a VII-a* în persoană. Și ce înseamnă *Simfonia a VII-a* în persoană? Evident, un *lucru*, adică ceva care se află în fața mea, rezistă și durează. Dar acest lucru este real sau ireal? ...este în afara realului“². Așadar, pentru motivul de a fi un ireal, obiectul estetic nu este, mai puțin, un lucru. Dar cum poate să apară în cele două ipostaze? Irealul n-a fost oare definit mai înainte prin caracteristici care-l opun lucrului? Confuzia este întreținută și se explică prin aceea că, atunci cînd se vor b e de lucru se vizează ceea ce este real în obiectul estetic, calitatea și grosimea pastei tabloului, sunetul produs de orchestră; iar atunci cînd intră în discuție irealul, se vizează un „dinc l“, ceva ce împlinește experiența estetică, plenitudinea sensului, un ceva care nu poate fi niciodată epuizat, chiar dacă, admitem, contemplația durează la infinit. Confuzia e suscitată și se explică, deci, prin ambiguitatea obiectului perceput, totalmente prezent și totuși insesizabil, deopotrivă dat și refuzat, prezent prin caracterul său de lucru (*par sa choséité*) și insesizabil prin sensul său. Ambiguitatea atinge limita în o i e l estetic, în care sensul este în întregime imanent prezenței. Or, Sartre identifică irealul cu sensul, și chiar cu ceea ce este mai elementar în sens, cu obiectul reprezentat, acest lucru real la care conștiința „se raportează“, „vizîndu-l“: Carol al VIII-lea sau un buchet de flori, Hamlet sau Ofe-lia. Artele non-reprezentative ridică imediat problema: „o catedrală nu este, pur și simplu, acea masă de piatră *reală* care domină acoperișurile înconjurătoare?“. La obiecția pe care ș - aduce sieși, Sartre nu răspunde decît indirect, și anume prin examinarea altui caz, acela al muzicii, un caz mai

¹ *L'imaginaire*, p. 245

² *Ibid.*, p. 243

puțin stânjenitor, într-adevăr, de vreme ce muzica, chiar dacă nu reprezintă ceva și nu comportă distincția dintre materie și sens, admite, totuși, cel puțin distincția dintre operă și execuția sa. Dar putem răspunde pentru Sartre că, dacă o catedrală nu reprezintă nimic — nu mai mult decât *Simfonia a VII-a* — ea închide în sine, ca și simfonia, o idee pe care tinde s-o exprime prin masa și elanul pietrei: nu conceptul, care este definiție generală și impersonală (de aceea, obiectul care lasă să apară conceptul, așa cum arăta Valéry comparînd casa cu templul, rămîne un obiect plat și nonestetic, în acest sens obiectul uzual fiind cel mai bun exemplu), ci ideea care se constituie ca suflet al obiectului, ca sufletul său singular. Există un subiect în toate artele, chiar atunci cînd ele nu reprezintă ceva, din moment ce ele exprimă. Finalmente, pentru Sartre acest subiect este obiectul estetic propriu-zis, și, ca urmare, e important să-l distingem de materia însăși a operei care este lucru real și perceput ca atare, — pînza tabloului, piatra catedralei, cuvintele și gesturile actorului. Neîndoielnic, există încă un raport între perceput și imaginat, întrucît primul este *analogon*-ul celui de al doilea; dar nu este decît *analogon*: „Pictorul nu și-a realizat imaginea sa mentală, el numai a constituit un *analogon* material astfel că, fiecare poate sesiza această imagine dacă se mulțumește să ia în considerație *analogon*-ul ... tabloul trebuie conceput ca un lucru material vizitat din timp în timp (de fiecare dată cînd spectatorul ia o atitudine imaginantă) de către un ireal care este, cu siguranță, *obiectul pictat*“¹. Lucrul fabricat de artist, realizat uneori cu colaborarea executanților, nu este, d, decît un mijloc de a se manifesta al imaginarului, iar percepția nu este decît ocazia de a imagina.

Dar cum se explică faptul că obiectul perceput poate evoca însăși imaginea care a obsedat artis-

¹ *L'imaginaire*, p. 240

tul și nu alta? Dacă contemplația estetică rămîne „un vis provocat”, cum să stăpînim acest vis? Nu e oare necesar ca imaginarul să fie, întrucîtva, deja implicat în lucrul perceput, ca formei subiectiv sesizate să-i corespundă o structură obiectivă, ca melodia să existe în suntele percepute pentru a fi sesizată ca idee, și ca acest Carol al VIII-lea să fie deja pe pînză pentru a fi înțeles ca un Carol al VIII-lea? Altfel spus, raportul lucrului real cu lucrul ireal nu poate fi raportul contingent de la perceput la imaginat, ci trebuie să fie raportul de la semn la semnificație. Opoziția formă-fond nu trebuie considerată pe dualismul perceputului și imaginatului, unitatea obiectului nu trebuie să fie distrusă în favoarea imaginarii care ar avea monopolul esteticului. Obiectul în integralitatea sa este estetic, chiar dacă unitatea sa tăinuie o insurmontabilă ambiguitate în măsura în care sensul tinde să se detașeze. Două obiecții îi vom aduce, d-îi, lui Sartre.

Prima constă în aceea că, elaborînd o teorie a „imaginii-portret”, el o extinde asupra portretului ca obiect estetic și fundează o estetică pe o teorie a imaginației. Sartre asimilează obiectul estetic cu obiectul reprezentat, acest obiect însuși fiind conceput ca imaginar în sensul deplin al cuvîntului, portretul trimițînd, astfel, la originalul „atîns în imagine” prin mijlocirea tabloului „conform unui raport cu caracter magic”¹. S-ar fi putut diminua, cel puțin, creditul acordat obiectului reprezentat, urmărindu-se o indicație pe care chiar Sartre o formulează la începutul analizelor sale: „Se știe că există un tip de conștiință imaginantă în care obiectul nu este dat ca existent; o alta în care obiectul este dat ca inexistent ... singur, caracterul pozițional al conștiinței se modifică ... dacă privesc fotografiile unui ziar, ele pot să nu-mi spună nimic, le privesc, adică, fără să iau poziție de existență. Persoanele pe care le văd în fotografie sînt contactate prin intermediul acestei fotografii, dar fără poziție existențială, tot așa cum,

¹ *L'imaginaire*, p. 38

C t t TI și Moartea sînt atinse prin mijlocirea gravurii lui Dürer, dar fără ca eu să le pun¹. În același fel, vom adăuga, în orice obiect estetic este atins obiectul reprezentat: fără să-l pun, fără să mă refer la un original, deci ca sens neutralizat. Este evident că aici trebuie vorbit, mai degrabă, de neutralizare decît de imaginație.

A doua obiecție se referă la identificarea irealului cu imaginarul. Se poate, desigur, afirma că sensul este un ireal: este, chiar, o banalitate dacă se înțelege prin aceasta că subiectul operei nu se situează în lumea reală, că Hamlet întruchipat de Laurence Olivier sau de Barrault nu este adevăratul Hamlet și că nu se pune problema ca spectatorul să-și deschidă umbrela în timp ce ascultă vijelia din *Simfonia a VI-a*. Se poate spune, cu mai multă îndreptățire, că acest ireal este ireal prin exces de realitate, este ireal pentru că e inaccesibil sau ineputabil: există, în personajul Hamlet ce-mi este prezentat sau în simfonia pe care o ascult, ceva de care n-aș putea fi niciodată sigur că-l voi înțelege sau explicita, pentru că opera este prea bogată iar sentimentul meu prea sărac. Dar, în orice caz, irealul nu izvorăște dintr-o conștiință imaginantă, adică dintr-o conștiință distrată; irealul solicită o conștiință realizantă, atentă la perceput; și dacă contemplația este un fel de alienare, dacă reintegrarea în cotidian este trezire și dezamăgire, faptul nu se datorează imaginației, ci percepției de la care vine fascinația: de fapt perceputul este acela în care ne pierdem (și vom vedea că, dimpotrivă, în lumea cotidiană a acțiunii se exercită imaginația). Dacă irealul ca sens al obiectului estetic nu este un imaginar, faptul se explică prin aceea că irealul este interior acestui obiect și trebuie sesizat în substanța acestuia; sensul este immanent lucrului; irealul nu este lucru decît pentru faptul că este dat în real, în lucrul perceput, așa cum sufletul este în corp și se citește prin el. Neîndoielnic, e necesară o lectură, dar nu vom fi niciodată siguri că lectura noastră e corectă, pen-

¹ L' i g re. p. 39

tru ca acest sens să apară, — și de aceea obiectul estetic nu se împlinește decît în conștiința spectatorului. Dar conștiința nu constituie acest sens, ci îl descoperă în ceea ce percepe. Raportul picturii cu obiectul pictat nu e un raport de „vizitare“, raport arbitrar constituit dintr-o dată de o conștiință care decide să imagineze. Dacă actul unei conștiințe este necesar, aceasta pentru a împlini pictura descoperind în ea obiectul pictat și nu pentru a o nega substituind acest obiect. Într-adevăr, acest act e cu atît mai necesar dat fiind că unitatea obiectului estetic este legată de percepție. Dacă, introducînd dualismul perceput-imaginat, *analogon*-ul material și obiectul propriu-zis estetic, Sartre subliniază și accentuează dificultatea, în ceea ce ne privește n-o vom putea rezolva apărînd un monism estetic și înlocuind imaginația prin percepție, întrucît rămîne să înțelegem că obiectul estetic poate fi, deopotrivă, acest lucru și acest sens, lucru și sens — ambele fiind, în același timp, în afară de mine și prin mine¹.

¹ Dacă, în ceea ce ne privește, contestăm teoria susținută în lucrarea lui Să-tir, o facem în numele a ceea ce scrie el în *Qu'est-ce que la littérature?* Pentru că, dacă obiectul estetic este un imaginar, nu mai e posibil să înțelegem că el ar putea cu adevărat — așa cum subliniază Sartre — să angajeze spectatorul în mod veritabil. Se înțelege, la rigoare, că vorba ar fi „un moment particular al acțiunii“ (p. 71), „momentul conștiinței reflexive“ (p. 197), dînd ne referim la Cuvîntul prozaic. Dar e oare posibil să extindem această observație asupra oricărei arte și să spunem, de exemplu că „obiectul estetic este lumea în măsura în care este vizată prin intermediul imaginarului?“ (p. 108). Vom fi mai sartrieni decît Sartre afirmînd că ceea ce este vizat în experiența estetică nu este lumea, ci o lume a cărei relație cu lumea urmează să fie găsită. În ceea ce privește obiectul estetic, el nu este această lume, ci o exprimă. Ceea ce el este, este o anume realitate care, atît pentru artist cît și pentru spectator, este un *S*, așa cum Sartre însuși a observat cu deosebită pătrundere. Teza din lucrarea *L'imaginaire* și cea din *La littérature* nu pot fi conjugate decît dacă se admite că irealul oferă cheia realului. Vom vedea că această teză, valabilă pentru percepția ordinară, nu e acceptabilă pentru percepția estetică: arta nu autorizează imaginația, pentru că ea aduce sensul în sensibil și ne dispensează să-l căutăm dincolo de ceea ce este dat.

Dacă refuzăm ideea că obiectul estetic ni se relevă ca un obiect imaginar și dacă admitem, totuși, că el nu se reduce la existența unui lucru, nu se poate afirma că avem de-a face cu un obiect ideal? Aceasta înseamnă a sublinia ideea că el depășește ființa perceptului, idee care ar putea fi pusă în evidență în două moduri, fie arătând că obiectul estetic se propune percepției — ca o exigență întotdeauna prezentă, așa cum va proceda Conrad — fie atribuindu-i ființa unei semnificații, adică făcând astfel, din acesta, ceea ce noi am numit un obiect intelectual. Pe această cale va merge Ingarden, al cărui studiu se fixează, dealtfel, asupra operei literare unde semnificația este cu deosebire pregnantă; dar vom vedea, împreună cu de Schloetzer, că e posibilă extinderea principiilor la o artă ca muzica.

b) Jugarden. — La drept vorbind, Ingarden, care, asemeni lui Conrad, urmează directivele fenomenologiei husserliene, nu aduce în discuție nici noțiunea de obiect intelectual și nici pe cea de obiect ideal, ci reproșează chiar lui Conrad aceste expresii. În schimb, el vorbește de „ențență pur intențională” a obiectului estetic, reatentă pe care o leagă de obiectele ideale persint semnificațiile. Într-adevăr, fenomenologia are, rei literare, concepția „polifonică” pe care aceza-o propune, se întemeiază, în cazul lui Ingarderre o viziune raționalistă asupra limbajului, oucepție care distinge semnul, lucrul semnat,ă, aprehensiunea semnificației, ca și pe afirmarea, ctasemeni raționalistă, a primatului semnificației. Pentru Ingarden, cuvîntul este, mai întii, un material vocal căruia i se adaugă ulterior o semnificație; această semnificație este însă eterogenă cuvîntului și se impune ca necesar un act particular al conștiinței pentru ca acesta să dobindească un sens și să-și exercite funcția, astfel că sensul cuvîntului este puțin cîte puțin împlinit prin acest act. Intenționalitatea actului d conștiință împrumută cuvîntului intenționalitatea sa, care va fi, deci — pentru cuvînt — o intenționalitate secundă

și derivată: „Stratul operei alcătuit de semnificații, fără să se identifice, cîtuși de puțin, cu un conținut psihologic trăit, nu are o existență autonomă ideală, ci este relativ la operațiunile subiective de conștiință”¹. În plus, unitățile de sens pe care le constituie frazele se organizează apoi în „obiecte reprezentate”, formînd urzeala unei povestiri sau a unei drame; și trebuie adăugat că Ingarden menține între ele diferența de la reprezentant la reprezentat. Dar această diferență apare în interiorul însuși al semnificației, pentru că reprezentantul — „condiția de lucru” ca un corelat intențional al frazei — este deja, în raport cu fraza ca unitate sonoră, reprezentat; iar obiectul reprezentat ne menține, evident, în planul intenționalului: el este cu adevărat „obiectul pur intențional”². În sfîrșit, pentru ca reprezentarea acestor obiecte intenționale să poată fi înflorită de „scopuri imaginare” care permit o înțelegere intuitivă, paralele intervențiilor percepției care permit întregirea scopului obiectului perceput după analiza husserliană, această chestiune interesează — mai puțin aici, cu atît mai mult cu cît Ingarden — și precizează statutul imaginarului, căci „determinarea primară și autentică a obiectelor reprezentate rezidă în intenționalitatea unităților de sens care figurează stările de lucru intenționale”³ și scopurile imaginare, „făcîndu-le să apară”, nu „decît determinări suplimentare”⁴.

p.

e

et

x

¹ *Das Literarische Kunstwerk*, p. 107

² *Ibidem*, p. 219

³ *Ibidem*, p. 285

⁴ Totodată, distingerea celor patru „straturi” ale operei: material vocal, semnificație verbală, obiect reprezentat și scopuri imaginare, ne interesează aici prin faptul că-l ajută pe Ingarden să discearnă obiectul estetic de „concretizările” sale: pentru că, fiecărui din aceste aspecte îi corespunde un anumit act de conștiință, și e posibil ca fiecare din aceste acte să nu fie operat; sau, cel puțin, atenția se poate dăruia de la un aspect la altul, astfel că opera va putea fi întotdeauna sesizată printr-un „rezumat în perspectivă” care variază în funcție de dispozițiile cititorului, după interesul conferit cutărui aspect al operei, după priceperea pe care o aduce în înțelegerea semnificației, sau după vivacitatea imaginației care animă aceste semnificații. Ceea ce în-

Astfel, obiectul literar este eteronom: el rămîne la discreția operațiilor subiective care îl vizează și, prin aceasta, îl constituie. Acest termen echivoc — „constituire” — termen care a creat întreaga dificultate a înțelegerii lui Husserl este implicat la Ingarden, care-l utilizează uneori, în afirmația potrivit căreia opera literară nu are existență autonomă, întrucît ea este, mai înainte de toate, un sistem de semnificații. Această afirmație se sprijină pe argumente foarte diferite, argumente răspîndite de-a lungul întregii sale lucrări. Unul dintre ele subliniază ideea că opera este întotdeauna *ein schematisches Gebild*¹; că ea comportă spații albe, „puncte de indeterminare” sau aluzii, potențialități care nu dispar decît atunci cînd lectura le concretizează, atunci cînd se acoperă lacunele și se animă imaginile. Așa cum — vom adăuga noi — mișcarea, într-o operă plastică, nu apare decît atunci cînd privirea însușește obiectul reprezentat, tot așa povestirea nu-și umple lacunele și nu-și oferă plenitudinea, coerența și insistența trăitului decît pentru conștiința care o trăiește. Pe de altă parte, dacă obiectul reprezentat are ceva nedesăvîrșit, acesta se întîmplă pentru că el este, într-un anume sens, imaginar: frazele unei opere literare nu sînt judecați autentice care pretind să furnizeze o înțelegere asupra realului și care să implice raportul adevăr-fals ca într-o operă științifică. Propoziția: „stiloul este pe masă” nu are aceeași rezonanță și aceeași validitate cînd o citesc într-un roman sau cînd o pronunț pentru a răspunde la întrebarea ce-mi este pusă. Fără îndoială, obiectul reprezentat este întotdeauna afectat de un anume mod de

seamnă că lectura nu este niciodată absolut fidelă și că obiectul estetic depășește întotdeauna percepția sau cunoașterea pe care o dețin în legătură cu el: el este expus unei pluralități de interpretări care pot să se opună unele altora și se transmit așa cum se transmite o tradiție regizorală, de declamație, chiar de înțelegere, și care îi compun o istorie, o „viață”. Dar opera este dincolo de aceste concretizări de vreme ce ele însele sînt vizate de operă.

¹ *Das Literarische Kunstwerk*, p. 129 și 362.

existență: reală, ideală, posibilă; realizez ușor diferența dintre aceste două fraze: „Jean vede stiloul său pe masă” și „Jean își amintea că ar fi văzut stiloul său pe masă”. Dar că obiectul reprezentat este reprezentat ca real sau ca imaginar, la trecut sau în viitor, această poziție de existență este neutralizată și imposibil de luat în serios: ea se împlinește în ireal, ca discursurile personajelor care sînt reale pentru cei cărora le sînt adresate — cum spun ghilimelele — dar nu pentru mine. Prin aceasta obiectul reprezentat este un obiect pur intențional și în aceasta rezidă rațiunea cea mai profundă a eteronomiei obiectului estetic.

Ni se pare însă că persistă aici un dublu echivoc și anume în legătură cu noțiunile „obiect intențional” și „eteronomic”, echivoc prin care Ingarden se îndepărtează de Husserl. Cînd face din obiectul reprezentat un obiect pur intențional, Ingarden pare că invită la o identificare, și anume prin faptul că obiectul reprezentat este, într-adevăr, neutralizat și, prin aceasta, ireal; dar, evident irealitatea reprezentatului nu e totuna cu irealitatea intenționalului. Într-adevăr, obiectul intențional nu este un ireal, „o aparență care, cu toate acestea, nu este un nimic”¹, așa cum spune însuși Ingarden; obiectul intențional nu este o sosie a obiectului real care ar fi lipsită de realitatea sa. Husserl a avut grijă să interzică separarea obiectului real situat în natură de obiectul intențional immanent percepției și situat în trăit²: cînd percep copacul, nu am de-a face cu un arbore intențional lipsit de realitate și neexistînd decît prin percepția mea, ci cu un altul, real, pe care l-aș regăsi pornind de la acesta. Doctrina intenționalității are drept scop să evite această ruinătoare distincție în care eșuează orice psihologism. Caracterul de realitate nu trebuie exclus, deci, din obiectul intențional: chiar dacă acest caracter nu face parte din nucleul noematic care definește ar-

¹ Dm *Literarische Kunstwerk*, p. 124

² Cf. *Idées*, trad. RICOEUR, p. 312

borele și-i constituie sensul, el aparține noemei perceputului, așa cum caracterul de irealitate aparține noemei imaginatului și, în general, „modificării atenționale”. Această integrare în noemă a diferitelor orizonturi de realitate, variind în funcție de speciile trăitului intențional, interzice, de aici înainte, separarea obiectului intențional de obiectul real. Aceasta pentru că, în fond — și probabil că Ingarden n-a prea luat în seamă acest lucru — obiectul intențional nu apare decît prin reducția fenomenologică. Iar reducția nu creează nimic; ea suspendă teza atitudinii naturale și nu constituie un obiect nou, chiar dacă se suprimă ceva din obiectul real: a pune între paranteze nu înseamnă a suprima. Tot ceea ce ne cere reducția, constă în a nu „opera teza” (de realitate sau de irealitate), adică de a nu participa și a nu ne lăsa prinși în joc; de a adopta, deci, atitudinea filosofului care, în *Fenomenologia* hegeliană, privește peste umăr conștiința naivă și înțelege ceea ce ea trăiește. Obiectul intențional nu este diferit de obiectul real sau ireal; el este acest obiect sesizat în perspectiva reducției care lasă intactă credința refuzînd să participe la aceasta.

Dar atunci nu se mai poate susține că obiectul reprezentat prin cuvînt sau frază este, specific, un obiect intențional: faptul că el este ireal nu implică ideea că trebuie să fie redus: sesizarea reprezentatului ca atare nu este o reducție pe care am putea s-o practicăm fără să știm. Cîta vreme nu este fenomenologic redus, obiectul reprezentat nu mai este un obiect intențional, cît obiect perceput, rememorat sau așteptat. Din acest moment însă, nu mai putem atribui obiectului reprezentat eteronomia existențială pe care o putem atribui obiectelor intenționale și pe care o putem descoperi prin reducție punînd în lumină structurile noetico-noematice. Dealtminteri, corelația obiectului cu actul care îl vizează constituie, oare, un brevet de eteronomie? În legătură cu această chestiune, ar trebui să suspectăm de eteronomie și obiectul perceput care implică un scop perceptiv, ca și obiectul real care implică o teză de reali-

tate; dacă ne situăm în planul **reducției**, nu avem dreptul să opunem — așa cum procedează Ingarden — eteronomia obiectului reprezentat autonomiei obiectului perceput. De fapt, Ingarden nu justifică eteronomia obiectului reprezentat decât subordonându-l fundamentelor a căror existență este autonomă: „Cine acordă existență eteronomă frazelor (și deci, operei literare) trebuie să accepte, de asemenea, toate fundamentele sale autonome și să nu se mulțumească cu actele de conștiință pure“¹ (suficiente pentru a defini eteronomia obiectului intențional). Aceste fundamente suplimentare sînt, pe de o parte, operațiile subiective care prezidează crearea operei, iar pe de altă parte, mai ales, „conceptele ideale“ la care trimit frazele operei și care se actualizează în ele: „Așa cum o frază n-ar putea fi formată fără operațiunea care o formează, ca n-ar putea exista în mod eteronom fără conceptele ideale“². Dar intervenția acestor concepte ideale riscă să falsifice interpretarea obiectului estetic. Ar trebui spus — ceea ce Ingarden nu specifică, întrucît concepția sa polifonică nu-i permite — că ceea ce caracterizează opera literară și o opune unei scrieri ordinare este faptul că semnificația, chiar dacă se referă la aceste obiecte ideale, este dată în cuvînt; cuvintele au destulă forță de semnificație, pentru că poartă sensul în ele, pentru că opera, grație lor, este autonomă: opera își are rădăcina în cuvinte.

Într-adevăr, un poem sau chiar un roman nu se citește în felul în care citim o operă științifică, un eseu sau chiar un reportaj, unde semnificațiile sînt de primă importanță și nu pot fi neglijate; nu ajungem direct la semnificații prin mijlocirea cuvintelor, escamotînd percepția cuvintelor și substituindu-le imediat cunoașterea: este ceea ce exprimă Sartre spunînd că, pe măsură ce sfera semnificațiilor obiective devine o lume ireală, cunoașterea, printr-o modificare radicală a intenției, devine „cunoaștere imaginantă“. În ceea ce ne

¹ *Das Literarische Kunstwerk*, p. 378

² *Idem*, p. 378

privește, preferăm să spunem: cunoaștere perceputoare (*savoir percevant*) p truu a nu introduce dualismul perceput — imaginat, și pentru că imaginația ni se pare a fi r rimată, mai degrabă decît stimulată de obiectul estetic. A citi înseamnă a percepe: ar fi un truism, dacă astfel se înțelege că lectura implică perceperea semnelor așternute pe hânie; dar, noi vrem să spunem că, în artele limbajului, cuvintele dezvăluite prin semne — de parte de a se reduce la funcția de semne și de a dispărea în spatele semnificațiilor lor — sînt percepute ca lucruri și sfîrșesc prin a conferi semnificației lor calitatea perceptibilului. Într-adevăr, în art-e limbajului cuvintele dobîndesc o deosebită importanță: ele au o fizionomie proprie, greutate, strălucire, virtuți care nu sînt virtuțile discrete ale algoritmului, căruia nu-i cerem decît să fie clar și precis. Sensul lor nu dobîndește consistență decît prin virtuțile lor sensibile. Iar semnificațiile lor devin concrete. În cel fel? Nu în sensul că imaginile s-ar greșa pe semnificații. Sartre însuși notează că imaginile propriu-zise nu apar decît atunci cînd lectura e întreruptă sau ratată, cînd cititorul nu e cu adevărat „prins”; termenii abstracți nu sînt comentați prin imagini sau prin scheme; și cînd poetul spune: „Iată fructe, flori, frunze și ramuri”, aceasta nu trezește în mine vreo imagine botanică mai mult decît *Mélodies en forme de poire* ale lui Satie sau o natură moartă de Bazaine. Ceea ce e concret aici nu este semnificația pentru că ea ar deveni imaginativă, ci prezența sa: ea extrage din cuvînt un fel d insistență și densitate, devine nelimitată într-o lume pe care n-o constituim, dar care ne este dată: fructele și frunzele lui Verlaine sînt concrete nu pentru că se conturează în fața ochilor n_ștri, ci pentru că ne introduc într-o atmosfera anume, atmosferă care nu coincide și nu este sfera obiectivă a semnificațiilor.

Concepția lui Ingarden nu ia îndeajuns i considerație chestiunea imanenței semnificației t limbaj. Ar trebui, poate, să înțelegem artele lim-

bajului p m i de la alte arte și s nu privile-
giem obiectul reprezentat, a i „stratul semnifi-
cațiilor“. Fără îndoială, interesul unui roman
constă în ceea ce ni se dă să înțelegem, și, în
acest sens, punem deseori valoarea sa în raport cu
ideile propuse sau cu reflecțiile pe care ni le-a
suscitat. Într-un roman există — indiscutabil —
mai multă materie decît într-un manual de psiho-
logie sau într-o carte de istorie. Dacă ceea ce
reprezintă un tablou nu prezintă, în definitiv, o
mare importanță, nu același lucru se poate spune
în legătură cu ceea ce povestește un roman. Dar
și felul în care povestește este, de asemenea, foarte
important: ceea ce spune romanul poate fi me-
ditat, conceptualizat, exprimat în termenii științei
sau filosofiei, integrat într-un sistem. Dacă roma-
nul ne sugerează unele reflecții, o face mai puțin
prin ceea ce reprezintă, cît prin modul în care
reprezintă: sîntem instruiți prin ceea ce romanul
comportă ca artă, chiar dacă uităm, apoi, felul
în care a acționat asupra noastră. Prezența este-
ticului în opera literară se datorează, în ultimă
analiză, mijloacelor de reprezentare puse în joc
și de care depinde obiectul reprezentat. Se poate
spune că, chiar în artele limbajului — departe
de a fi un obiect reprezentat sau, cum spune
Ingarden operînd o identificare temerară, un
obiect intențional — obiectul estetic este încă un
obiect perceput; aici, cunoașterea este înrădăci-
nată în percepția aspectelor nsibile ale operei s
culminează în sentimentul care ne proiectează în
interiorul sensului, în lumea imanentă operei.

Deplasînd accentul asupra semnificațiilor, Ingarden
apără obiectivitatea obiectului estetic, dar
rupîndu-l de perceput printr-o distincție prea
radicală între cuvînt ș sensul său, sau suspen-
dîndu-l în sfera unei existențe ideale. Prin aceasta
se explică faptul că Ingarden int o uce ideea ete-
ronomiei obiectului estetic. Nu e deci, suficient,
dacă ținem să subliniem realitatea obiectului este-
tic, să insistăm asupra sensului său; mai trebuie
arătat că obiectul estetic închide în sine acest
sens pentru a-l oferi percepției.

c) *de Schloezer*. — Iată ceea ce de Schloezer, studiind obiectul muzical, n-a subliniat poate îndeajuns. Interesul remarcabilului său studiu rezidă cu deosebire în afirmația potrivit căreia sensul obiectului estetic nu constă, în mod necesar, în reprezentări de genul celor pe care ni le propun obiectul literar sau obiectul pictural. Muzica dezvăluie, fără îndoială, un sens care îi conferă o existență autonomă, fiecare execuție străduindu-se să-l manifeste pentru a rămîne fidelă operei. În absența sensului ea nu ar fi decît o suită absurdă de sunete, o aventură deconcer-tantă, o aparență care n-ar înceta ea însăși să se nege. În legătură cu sensul operei muzicale Schloezer discerne trei aspecte: rațional, psihologic și spiritual. Sensul rațional nu aparține propriu-zis muzicii, dacă nu muzicii cu program sau muzicii care acompaniază un text. Sensul rațional este învăluit prin însăși muzica: „Muzica absoarbe sensul rațional (al sistemelor verbale) pentru că nu ține seama de un atare sens, întrucît, în virtu-tea naturii sale, muzica îl ignoră complet. Spun muzica și nu muzicianul”¹. Iar dacă, pentru auditor, cuvintele cîntate au încă un sens, „acest sens nu mai este acela pe care cuvintele îl aveau înainte de a fi puse pe muzică, ci sensul pe care li-l conferă fraza muzicală”². În ceea ce privește sensul psihologic, sens ce rezidă în expresivitatea operei și care se traduce în termeni afectivi,

¹ *Introduction à J.-S. Bach*, p. 269.

² *Op. cit.* p. 273. Ar trebui, poate, să formulăm cîteva rezerve în legătură cu ideea potrivit căreia cuvintele cîntate se resorb în muzică și, de asemenea, în legătură cu teza generală potrivit căreia ar fi posibil să conchidem că alianța dintre două sau mai multe arte se încheie, și anume în mod necesar, în beneficiul uneia singure. Cuvintele unui poem sau libret — cînd acest libret nu este numai un pretext și posedă prin el însuși o valoare estetică — nu au numai un sens rațional ci și un sens poetic, un sens pe care Ingarden, după cum s-a putut observa, îl neglijează. Între sensul poetic și sensul muzical, ca și între sensul muzical și sensul coregrafic, adică între diversele valori expresive se poate stabili o afinitate care le pune la un nivel de egalitate. Mai mult chiar, e vorba de o identitate, de vreme ce aceste sensuri se situează dincolo de rațional.

Schloezer arată că un a tre sens aparține oricărei muzici, chiar celei mai austere și mai impasibile, sub condiția ca expresivul să nu se confunde cu pateticul. Sensul psihologic se înrădăcește în structura operei dobîndind astfel o realitate obiectivă, evident, cu condiția să nu psihologizăm, indentificîndu-l cu emoțiile sau cu reveriile pe care le poate trezi în auditor. Dar, pentru Schloezer, sensul autentic — în raport cu care sensul psihologic nu este decît reversul sau decăderea — este sensul spiritual, „ideea concretă” a operei, ființa sa însăși ca totalitate organică. Obiectul muzical are un sens pentru că se propune ca un sistem sonor încheiat: sensul obiectului muzical este desfășurarea acestei necesități interioare, a acestei unități atemporale obținută prin mijlocirea diversității figurilor sau mișcărilor¹: sinonism estetic. Opera cere, deci, mai întîi, să fie „înțeleasă” prin intermediul unei operații de sinteză intelectuală care transcende senzorialitatea. Faptul nu pretinde auditorului să cunoască teoria muzicală, tot așa cum poemul nu pretinde cititorului să fie gramatic sau filolog. Dimpotrivă, profanul, neprevenit prin noțiuni și habititudini de școală, se adaptează uneori mai bine decît expertul la ceea ce este extraordinar, ignoranța făcîndu-l disponibil și favorizînd înțelegerea. Pentru că, a înțelege nu înseamnă altceva decît „a sesiza seria sonoră în unitatea sa”, a restitui în sine opera ca totalitate suficientă sieși; iar sensul astfel înțeles, este cu adevărat ființa obiectului, ceea ce îl constituie ca atare și îl împiedică să se reîntoarcă în pulbera unei diversități absurde. Acest

¹ *DE SCHLOEZER* spune, într-adevăr, că opera muzicală este atemporală. Să precizăm însă că această idee nu este luată în accepția lui Sartre. Pentru Sartre, Obiectul muzical este atemporal fiindcă este un imaginar care nu se desfășoară decît într-un timp ireal, „o umbră a timpului care reunește această umbră a obiectului cu umbra sa de esență” (*L'imaginaire*, p. 170). Pentru de Schloezer, obiectul muzical este atemporal întrucît presupune — din perspectiva compozitorului cît și din aceea a auditorului — o organizare a timpului prin inteligență: „A organiza muzical timpul, înseamnă a-l transcende” (p. 31).

sens este imanent operei: „Opera muzicală nu este
s ul a ceva, c se semnifică ea însăși; ceea ce
îmi spune, este ea, sensul fiindu-i imanent. Sensul
se află aici mai degrabă încarnat decât semnifi-
cat¹. În acest înțeles s n s operei muzicale este
„o idee concretă“.

În acest fel, și mai bine decât Ingarden,
Schloezer pune în lumină unitatea obiectului este-
tic. Acestui obiect i s-ar putea aplica cuvântul
pe care Goldstein îl aplică organismului: „Sensul
organismului este ființa sa“. Dar dacă sensul
poate, astfel, unifica și constitui obiectul, faptul
se explică prin aceea că el izvorăște din profun-
zimile acestuia și prin faptul că sensul nu rezidă
numai în reprezentările pe care obiectul le poate
propune: opera nu este cu adevărat una decât cu
condiția să implice o unitate mai profundă decât
coerența logică a sensului rațional, o unitate care
asamblează în chip inextricabil semnificat și
semnificant, ș care îi construiește, cu adevărat,
personalitatea: această unitate constituie peripeția
ultimă a sensului obiectului estetic, fără de care
acest obiect nu mai dezvăluie decât ființa unui
semn oarecare și își pierde, deopotrivă, rigoarea
și plenitudinea. De observat ar fi însă că s-ar
putea angaja o dezbatere numai asupra naturii
sensului și nu asupra funcțiilor acestuia. Ideea
primatului sensului spiritual asupra sensului psi-
hologic ni se pare contestabilă: dacă sensul psiho-
logic desemnează expresia, nu este el cea mai
înalță semnificație a obiectului estetic? Nu se în-
țelege îndeajuns de bine în ce fel afectivul, în
măsura în care expresia se adresează sentimen-
tului, poate fi un spiritual degradat. Pentru
Schloezer, privilegiul sensului spiritual este garan-
tat de o teorie intelectualistă asupra percepției:
a înțelege muzica înseamnă a opera o sinteză
gratie judecății, înseamnă a sesiza sau, mai de-
grabă, a forma o idee care guvernează sensibilul
și care, pentru că aceasta îi prezidează desfășu-
rarea, este ea însăși atemporală. Dar ideea astfel

¹ *Introduction à J.-S. Bach*, p. 27.

atașată unui act de judecată nu mai poate fi o idee c n c tă. Nu este ideea, în acest caz, transcendentă sensibilului căruia îi este sens? Dacă, dimpotrivă, renunțăm la teoria în virtutea căreia spiritualul nu este sesizabil decît printr-o operațiune intelectuală, s-ar putea reconcilia spiritualul cu afectivul și asigura, astfel, imanența acestuia în sensibil. Pentru că, în sfîrșit, dacă muzica își leagă ființa de sensul care o locuiește, această ființă nu poate fi dată decît în percepție. Sensul este immanent perceptului, iar perceptul este sensibilul sonor care ne impune prezența și ne comunică expresia mai înainte ca noi să-i impunem o lege¹. Schloezer însuși spune să sensibilul este semnificantul: „Învățăm să înțelegem muzica ascultînd-o”²: muzica, adică, nu este un obiect intelectual. Ea este — ca orice obiect estetic și ca opera literară însăși — obiect perceput. Iar ceea ce distinge percepția estetică de percepția uzuală constă în aceea că, pentru a accede la obiectul estetic ea nu ne cere nimic altceva decît să percepem: pentru că în perceput se dezvăluie sensul și ființa acestui obiect: așa cum întreaga atenție a subiectului este orientată către percepție, tot așa întreaga materialitate a obiectului este destinată să suscite această percepție și să dispară în spatele sensibilului triumfător.

d) *Conrad*. Obiectul estetic nu este, deci, un obiect intelectual, iar sensul nu se poate distinge de semn pentru a accede la idealitate. Și dacă vrem ca obiectul estetic să fie un obiect ideal, trebuie să fie în întregime; t e i ca perceptul însuși, ca purtător al unui sens, să fie ideal, dar aceasta înseamnă că percepția rămîne întotdeauna o aproximație; idealul nu este inteligibilul, ci ceea ce este dincolo de perceput și ceea ce con-

¹ Totuși, nu toate tezele intelectualismului sînt false: e posibil ca reflecția să coopereze la percepția estetică. Dar aceasta nu o constituie: sensul obiectului perceput nu este suspendat în sfera unui act intelectual, ci este încercat în prezența sa.

² *Introduction à J.-S. Bach*, p. 26.

stituie pentru percepție o sarcină. *Aufgabe* spune, mai exact, Conrad.

Să-i urmărim analiza: simfonia nu se reduce la percepția pe care o am, ci, departe de a fi un imaginar la care aş accede rupînd cu percepția, ea se află la limita acestei percepții. Astfel, dacă o fluier, dacă o cînt la patru mîini după o reducere pentru pian, sau dacă o ascult în execuția unei orchestre dirijate mai mult sau mai puțin bine¹, simfonia rămîne distinctă de toate aceste execuții care nu-mi dau despre ea decît o idee incompletă sau imperfectă; dar nu pentru că simfonia în ea însăși ar fi încetat să fie obiect perceput ci, dimpotrivă, pentru că ea solicită o percepție adecvată în care să fie cu adevărat prezentă. Cînd, pentru a aminti unui prieten ce este *Simfonia a VII-a* îi fredonez temele, nu pretind că-l pun în prezența operei; îi dau numai un semnal — așa cum rezum un roman sau descriu un tablou — dar nu-i pot dezvălui nici admirabilul contrapunct al celei de a doua mișcări, nici armonia, nici timbrele, pe scurt tot ceea ce este însăși opera și care nu se dezvăluie decît unei anumite percepții și în circumstanțele bine determinate ale unei execuții. (Sartre pare a spune același lucru: dar el califică drept naivă „dorința mea de a asculta *Simfonia a VII-a* perfect executată, întrucît mi se pare că în acest caz ea va fi perfect ea însăși”². Într-adevăr, nu se înțelege de ce la el o anume execuție este în mod particular cerută: o încercare poate fi suficientă pentru a stîrni în mine prezența imaginară a obiectului estetic, o fotografie oarecare poate avea aceeași putere de evocare ca și un portret.) Așa cum muzica reclamă o anumită calitate a execuției pentru a permite o anumită audiere, tot așa obiectul plastic solicită o anumită perspectivă și chiar — s-ar putea spune — o anumită calitate de comportament al spectatorului, pentru a permite o anumită viziune.

¹ CONRAD, Das ästhetische Objekt, *Zeitschrift für Ästhetik*, III, p. 77.

² *L'imaginaire*, p. 243.

E x încă aici o percepție privilegiată. În acest fel obiectul estetic se distinge de obiectul natural. Mai întâi, prin aceea că exclude diversele sensuri în favoarea unuia singur: menirea statuii nu este aceea de a fi atinsă, ci numai de a fi privită; chiar pentru Michelangelo orb, statuia palpată și nu văzută încetează să mai fie un obiect estetic pentru a deveni un obiect cunoscut, mai puțin în cazul în care, printr-un fel de miracol al imaginației și al memoriei, atingerea n-ar putea trezi încă o viziune imaginară; și dacă masa sau calitatea materialului au importanță din punct de vedere estetic, aceasta numai în măsura în care vederea le poate aprecia reclamând autenticitatea.

I al doilea rînd, obiectul estetic reclamă un anumit punct de vedere: un tablou trebuie văzut într-o anumită lumină și dintr-o anumită poziție, în condițiile prescrise de obiect, care asigură cea mai bună viziune. I timp ce în cazul unei fotografii, pe care o pot vedea nu interesează unde și cum, e suficient să recunosc obiectul pe care îl desemnează; și dacă-mi dau osteneala, aceasta nu înseamnă a vedea pentru a vedea, ci pentru a cunoaște sau utiliza. De la un monument, în mod asemănător, putem avea — cum zice Conrad — o *Hauptansicht* și *Nebenansichten*. De altminteri, percepția unui monument nu este niciodată încheiată: arcurile de sprijin sau galeria transversală a catedralei Notre-Dame cer să fie văzute ca și cele trei portaluri și turnuri, astfel că, prin cele trei dimensiuni ale sale monumentul solicită o plimbare mai degrabă decît un punct imobil de vedere, dar o plimbare ce comportă opriri în punctele care oferă anume perspective — așa cum, de pildă, le sesizează aparatul fotoafii — și care par că adună întreaga operă. Regăsim aici ideea că obiectul estetic, tot așa cum comandă execuția, solicită și guvernează percepția care, spre deosebire de obiectul natural, este o percepție care nu-și are scopul dî în ea însăși. Prescripțiile sale comportă o anumită amploare, alt pentru executant cît și pentru spectator, dar, cînd această marjă este depășită, cînd recitatorul

se bîlbîie, cînd instrumentele sînt rău acordate, cînd tabloul e acoperit de praf sau cînd monumentul e văzut de la o distanță prea mare — obiectul estetic dispăre, și a spune că nu am avut decît o imagine aproximativă înseamnă a spune că obiectul estetic nu ne-a fost prezent.

Pentru Conrad, deci, esențialul constă în a distinge obiectul estetic de execuțiile pe care le suscită și, mai ales, de percepțiile pe care ni le poate suscita. Și numai întrucît este distinct de epifaniile sale, obiectul estetic este un obiect ideal. Se pare însă că observația nu e valabilă pentru orice obiect perceput. Realitatea e că, în măsura în care ne mulțumim să dovedim prezența obiectului, orice percepție este valabilă și suficientă pentru a o atesta; dimpotrivă, în măsura în care dorim să-l cunoaștem în adevărul său, nici o percepție nu e suficientă pentru a-l sesiza în totalitatea sa și de a-l lega prin relații necesare de contextul său. Investigației i se impun, deci, două planuri, unul în care percepția este întotdeauna valabilă fără să-i putem impune o normă, altul în care ea este întotdeauna respinsă. Nu există, în cazul percepției, grade de adecvare, pentru că percepția, — de îndată ce ne avertizează de prezența obiectului, și cel puțin cîtă vreme nu vom adopta atitudinea estetică — este depășită, fie în direcția acțiunii, fie în direcția intelectului. Obiectul estetic e destinat, însă, numai percepției, și nu utilizării sau cunoașterii; pentru el e necesar să avem o percepție sau percepții privilegiate. Aceasta înseamnă însă că percepția nu dezvăluie numai prezența, ci și adevărul acestuia, că acest adevăr este adevărul unui obiect perceput. Ideal nu înseamnă ideatic: ființa obiectului estetic nu este cea a unei semnificații abstracte, ci ființa unui lucru sensibil care nu se realizează decît în percepție. Și tocmai acest lucru esențial nu a fost subliniat de Conrad: a face din obiectul estetic limita ideală a percepției nu înseamnă a-l exclude din sfera perceputului, ci a spune numai că obiectul estetic e o normă pentru percepție. Și nu poate,

fără îndoială, să fie exclus din sfera perceputului pentru motivul că obiectul estetic comportă un în sine; dacă, așa cum observă Schloezer, muzica s-ar reduce la perceput, „toate execuțiile ar fi echivalente”; dar dacă muzica nu se reduce la perceput, trebuie spus că numai în perceput ea transcende perceputul.

2. OBIECTUL ESTETIC CA OBIECT PERCEPUT

Această scurtă evocare a câtorva din doctrinele inspirate de concepția fenomenologică ne îngăduie să trecem la circumscrierea problemei relative la statutul obiectului estetic. Obiectul estetic este, esențialmente, un obiect perceput, adică un obiect destinat percepției și care nu se împlinește decît în ea; or, tocmai în legătură cu modul de existență al obiectului perceput doctrinele ezită și se separă.

a) *Obiectul perceput.* — Într-adevăr, obiectul perceput propune reflecției o aporie care nu se rezolvă tocmai ușor. Să insistăm un moment asupra acestui aspect, formulînd următoarele chestiuni: de unde își dobîndește obiectul perceput sensul și existența; dacă existența sa se reduce la sensul pe care acest obiect îl are pentru mine; dacă are un sens prin el însuși sau prin ideea pe care mi-o fac despre el; dacă existența sa este independentă de reprezentare, dacă obiectul perceput este fundat în el însuși sau, dimpotrivă, se fundează pe reprezentare. Să observăm că asupra acestor probleme s-au înfruntat, dintotdeauna, idealismul și realismul. Și chiar doctrina intenționalității se înscrie în această lungă dezbatere, dar fără să sugereze vreo ieșire. Pentru că, a spune — în sensul lui Sartre — că obiectul perceput este în același timp exterior și relativ conștiinței, nu înseamnă nimic altceva decît a pune dificultatea în alți termeni și nu a o rezolva. Nu e suficient să refuzăm ideea că obiectul este în conștiință și să afirmăm că, prin esența sa, conștiința realizează o mișcare de transcendere către obiect. În măsura în care noțiunea

husserliană a intenționalității conduce la adâncirea opoziției pentru-sinelui și în-sinelui, dezbateră nu poate fi depășită, și nu poate fi tranșată decît în favoarea idealismului caracteristic operelor publicate de Husserl și reunite sub tema centrală a „constituirii”. Problema percepției rămîne o așchie înfiptă în carnea acestui idealism. Și e semnificativ faptul că Sartre a evitat să o abordeze în *Ființa și Neantul* și că, în celelalte lucrări fenomenologice ale sale, accentul cade asupra imaginației și emoției, adică asupra domeniilor unde, într-adevăr, există posibilitatea punerii în lumină a activității constituante, *sinngebend*, a conștiinței (și de asemenea — și mai întîi — facultatea ei de neantizare, prin care se acuză opoziția pentru-sinelui și a în-sinelui, căci originalitatea lui Sartre constă în a fi arătat, interpretînd anumite teme heideggeriene, că numai întrucît este neant și putere de neantizare, conștiința este constituantă). Faptul percepției invită, însă, la ruperea dilemei care înfundă orice reflecție: opoziția subiectului și obiectului. Sartre sugerează că obiectul nu este produsul unei activități constituante, dar că, totuși, obiectul nu există decît pentru o conștiință capabilă să-l recunoască și să-l citească. Sartre ne invită să concepem relația subiect-obiect în așa fel ca unul să nu fie decît prin celălalt, ca subiectul să fie relativ la obiect în maniera în care obiectul este relativ la subiect. Subiectul poate întîlni obiectul numai dacă, mai întîi, se situează la nivelul acestuia, dacă subiectul pregătește obiectul pe temeiul lui însuși, și dacă obiectul i se oferă cu întreaga sa exterioritate — această reconciliere a subiectului și obiectului operîndu-se pînă în subiectul însuși în care corpul propriu și corpul obiect se identifică. Asemănătoare este și teza lui Merleau-Ponty. Prin ea, Merleau-Ponty dă fenomenologiei o orientare nouă, schițată — se pare — în ineditele lui Husserl: reducția nu mai culminează în descoperirea unei conștiințe constituante, ci în descoperirea propriei sale imposibilități. Străduința de a suspenda teza lumii, de a renunța la atitudinea

naturală și la realismul ei spontan înseamnă a dovedi că nimeni nu se poate sustrage lumii în care este, și că raportul cu lumea, așa cum îl trăiește percepția, în mod nereflectat, este întotdeauna deja dat; iar intenționalitatea este acest proiect, întotdeauna reluat, al conștiinței, proiect prin care ea se acordă cu obiectul înaintea oricărei reflecții. Prin această teză — trebuie să consemnăm — Merleau-Ponty dă noi speranțe teoriei formei: forma nu este figura obiectului imediat dat ca totalitate articulată și semnificantă, ci totalitatea pe care subiectul o formează cu obiectul, totalitate în care nu se poate distinge, decît în mod artificial, ceea ce este al obiectului și ceea ce este al subiectului. Percepția este, cu siguranță, expresia acestei legături între obiect și subiect, expresie în care obiectul este imediat trăit de subiect în experiența ireductibilă a unui adevăr original, experiență care nu poate fi asimilată sintezelor pe care le operează judecata conștientă. Această relație vie este prezentată de Merleau-Ponty prin analogie cu relația organism-mediul¹. Analogie periculoasă, de altminteri, pentru că ea conduce, poate — prin conceperea percepției ca un mod al comportamentului — la neglijarea a ceea ce în percepție este „reprezentare” pentru a nu ține seama decît de prezența corpului.

¹ Problema e însă aceea de a ști ce semnifică relația atunci cînd ea nu desemnează numai reciprocitatea corpului cu lumea, a organismului și a mediului, și în ce fel poate fi transpusă această reciprocitate din ordinea vitalului în ordinea psihologicului: există un plan al perceputului pur care să nu mai fie trăitul pur și simplu fără să implice încă reflec-tatul? Există o percepție care nu tinde la inteliecție? Corpul este un transcendental altfel decît în planul comportamentului? Teoria lui Merleau-Ponty amestecă întrucîtva teoria metafizică a lui Heidegger, teorie potrivit căreia noțiunea *Dasein* revelă ființa pentru că aceasta ființează în lume, teoria fenomenologică a lui Sartre, teorie care reia această analiză în termeni de conștiință, și teoria biologică a lui Goldstein care consideră relația organismului cu mediul. Dar dacă transpoziția noțiunii *Dasein* în sfera conștiinței poate fi contestată — operațiune încercată de Beaufret — ea poate fi contestată cu atît mai mult cînd e vorba de transferul ei din sfera conștiinței la nivelul organismului. Asupra acestui punct vom reveni în analiza consacrată percepției.

Într-adevăr, l u nu este numai c comportamentului psiho-fiziologic și al teleologiei corporale, ci, mai întâi de toate, o realitate ce ni se impune și în raport cu care montajul psiho-fiziologic se constituie ca răspuns: lucrul este o normă pentru noi cîtă vreme noi sîntem o normă pentru el. În caz contrar, vom reveni la o filosofie transcendențială în care transcendențialul, în loc să fie conștiința constituantă, va fi corpul propriu. Am avea, neîndoielnic, de cîștigat situînd percepția la nivelul experienței trăite, dar vom rămîne, în continuare, în perspectivele unui idealism. Merleau-Ponty a precizat foarte bine acest lucru: „Nu e posibil, vom spune noi, să concepem lucrul perceput fără cineva care să-l perceapă. Dar este încă adevărat că lucrul se prezintă celui care îl percepe ca un lucru în sine și că el pune problema unui veritabil în-sine-pentru-noi”¹. Iar în-sinele semnifică — întâi — că obiectul nu mă așteaptă pentru a fi, și că — al doilea — există o plenitudine a obiectului care-mi rămîne inaccesibilă. În acest fel, lucrul în sine în *Estetica transcendențială*, ca și numenul în *Analitică* și ideea în *Dialectică* — atestă finitudinea omului, neputința sa de a se ridica la o intuiție originară unde a vedea înseamnă a crea, pentru că nu există decît percepție temporală, iar temporalitatea și spațialitatea interzic sesizarea unei totalități încheiate, totalitate prin care există o lume, și că această lume nu ne poate fi definitiv cunoscută. De asemenea, în-sinele semnifică existența unui adevăr al acestui obiect a cărui prezență nu mai este dată în percepție, un adevăr care magnetizează percepția, care o împiedică să-și fie vreodată suficientă și care conduce în orizontul reflecției, acolo unde percepția este pusă în discuție. A spune că există în sine, înseamnă, deci, a spune că obiectul are o existență obiectivă, că nu ne este dat să sesizăm această existență în mod absolut, pentru că orice cunoaștere începe cu percepția și pentru că acest

¹ *Phénoménologie de la perception*, p. 372.

în-sine nu poate evita să fie pentru-noi. Percepția este perpetuu locul unei drame: ea nu încetează să se depășească în direcția unei alte forme de cunoaștere care tinde să se sustragă subiectivității și să sesizeze obiectivitatea obiectului — astfel că distincția subiect-obiect este rezultatul și scopul acestui efort — dar, în același timp, revine mereu la experiența inițială în care îi este dată prezența obiectului, pentru că obiect și subiect nu se discern încă. Această dramă se repercutează asupra statutului obiectului perceput: acest obiect nu există numai ca trăit prin mine, dar și independent de mine, refuzînd complicitatea care îl leagă de mine în percepție și solicitînd o atitudine obiectivantă ce face posibil adevărul existenței sale obiective. Obiectul perceput este obiectul a cărui prezență este indubitabilă întrucît îi sînt prezent; dar, pentru că nu sînt prezent decît jucînd jocul temporalității și al spațialității, acceptînd deci, să fiu proiectat în lume și să mă pierd în ea, prezența obiectului perceput este, deopotrivă, asigurată și precară; obiectul îmi apare ca ceea ce este dincolo de aparență, totalmente prezent și niciodată totalmente cunoscut, sugerînd, în mod categoric, ceea ce postulează implicit empirismul și intelectualismul și anume, că ar exista undeva o cunoaștere totală. Obiectul perceput revendică, deci, distincția subiect-obiect, distincție care îi consacră autonomia. Dacă prezența sa este semnificantă, există un adevăr al acestei semnificații — și anume în orizontul prezenței — revenindu-ne misiunea de a-l sesiza. Experiența percepției este într-adevăr începutul oricărei gîndiri și rădăcina oricărui adevăr, dar ea este paralizată de o tară originară: ceea ce experiența percepției relevă, nu este încă decît o promisiune. Obiectul perceput ne apare, astfel, ca o transcendență în imanență, și anume nu numai în înțelesul că conștiința realizează o mișcare de transcendere către el, ci încă — și se pare că Merleau-Ponty nu a insistat îndeajuns asupra acestui aspect — în înțelesul că obiectul perceput comportă un adevăr care se sustrage în

mod permanent percepției, deși percepția îl presimte întotdeauna; comprehensiunea imediată a obiectului necesită întotdeauna o explicație care va fi o explicitare a structurii sale obiective. Și dacă obiectul perceput nu e numai real, ci adevărat în sensul unui adevăr pe care percepția îl anunță fără a putea să-l sesizeze, el solicită conceptul.

Obiectul perceput manifestă un statut ambiguu: este obiectul pe care îl percep pentru că-mi este prezent, dar care este, în același timp, altceva; este o realitate străină pe care percepția nu o epuizează, o realitate ce face apel la o cunoaștere ce nu se vrea tributară percepției și care, în orice caz, mă obligă să pun din nou în discuție evidența naivă, să descentrez cunoașterea pentru a o desubiectiviza. Aceasta înseamnă a spune că percepția comportă o exigență de adevăr și că trebuie să dețină conștiința propriilor sale limite. O teorie asupra percepției trebuie să ia în considerație aceste limite și să pregătească reflecției o cale de cercetare a adevărului obiectului, a cărui prezență este presimțită de percepție. O atare teorie trebuie să privilegieze în-sinele în defavoarea lui „pentru-noi”, să înțeleagă în-sinele nu în sensul specific kantian — tocmai pentru a interzice ca existența sa să se reducă la percepție — dar fără să-l scoată, totuși, din perspectiva cunoașterii.

b) *Obiect estetic*, /ormZ. — Oricâtă lumină ar putea aduce în problema obiectului perceput distincția dintre prezență și adevăr, nu ne vom prevala, totuși, în întregime de ea în ceea ce privește problema obiectului estetic, dat fiind că obiectul estetic este obiectul al cărui adevăr nu se manifestă decît prin prezență¹. Dacă obiectul ordinar

¹ Este vorba, bineînțeles — ca și în considerațiile precedente — de adevărul al cărui obiect e justițiabil în măsura în care existența sa e destul de obiectivă pentru ca să ofere un punct de sprijin adevărului, iar nu de adevărul al cărui obiect este capabil, în măsura în care spune ceva și se confruntă ceea ce spune cu realul: această chestiune va fi tratată în ultimul capitol al acestei lucrări.

ne invită să părăsim sfera percepției, obiectul estetic ne menține cu necesitate în acest cadru; dacă primul — obiectul ordinar — dezmințe, într-o oarecare măsură, teza lui Merleau-Ponty sau, mai exact, obligă să se țină seama de posibilitatea trecerii de la perceput la gândit, al doilea — obiectul estetic — confirmă această teză sau, cel puțin, solicită trecerea sau revenirea de la gândit la perceput, de la un în-sine la un pentru-noi. Aceasta pentru că obiectul estetic este un obiect esențialmente perceput; epifaniei sale îi sînt necesare uneori execuțiile, dar întotdeauna, martorul sau publicul; el manifestă sensibilul în gloria sa. Apare însă o problemă, și anume dacă, împlinindu-se în percepție, existența sa nu este cumva existența subiectivă a unei reprezentări. Răspunsul ar fi că obiectul estetic ni se propune de asemeni, ca lucru, rezultat al unei activități instauratoare — cum spune E. Souriau a cărui operă filosofică și estetică este în întregime consacrată meditației asupra acestei activități — ca rezultat al unei operații, cum zice Bayer, care nu descrie „efectele” estetice înregistrate de percepție decît pentru a căuta, mai degrabă, „tipicul” și pentru a-i dezvălui „structura”¹. Spunem, deci, că obiectul estetic este opera însăși, opera ca produs al unui proces de creație ce se pretează la o analiză obiectivă. Trebuie însă adăugat: obiectul estetic este opera estetic percepută. Prin această observație ne expunem criticii lui E. Souriau: „Arta este, înainte de toate, *acțiune* — acțiune instauratoare — și nu voi înceta să repet acest lucru; iar cei care privesc faptul estetic exclusiv sub unghiul contemplației fac o estetică în care arta este uitată”². Dar, o teorie a obiectului estetic trebuie neapărat să confere contemplației un loc aparte. Opera însăși solicită percepția care să descopere în ea, sau să realizeze pornind de la ea, obiectul estetic, astfel că analiza însăși a operei nu încetează să se refere, cel puțin implicit, la această percepție. Obiectul estetic ne obligă, deci, să luăm în consi-

¹ *L'esthétique* Je la grâce, II, p. 328.

² *Revue d'Esthétique*, avril 1948, p. 205.

deratare propozițiile care dezvoltă formula „în-sinelui — pentru-noi”: există, pe de o parte, o ființă a obiectului estetic, ființă ce ne interzice să-l reducem la reprezentare; această ființă, pe de altă parte, este suspendată în percepție și se încheie în ea: ființa sa este ceva care apare.

Faptul că există o ființă și, ca urmare, un adevăr al obiectului estetic poate fi verificat în două feluri. În primul rînd, prin aceea că acest obiect exercită o exigență prin care manifestă, într-un anume mod, o voință de a fi, voință care se dezvoltă ca un gaj al existenței sale. Mai întîi, exigența se exercită asupra percepției. Departe de a o aștepta pentru a fi, obiectul estetic provoacă și guvernează percepția, ceea ce sugerează, de altminteri, că el are nevoie de ea pentru a fi pe deplin: și nu numai, așa cum arăta Conrad, în înțelesul că el propune celui ce-i va fi martor un anume loc și un anume comportament, ci mai cu seamă în înțelesul că obiectul estetic cere încă o anumită atitudine spirituală, atitudine prin care acest martor îi oferă toate resursele sale interioare. În acest sens se poate spune că, departe de a fi, pur și simplu, pentru noi, noi sîntem pentru el; el este un în sine pentru că ni se opune. Această exigență se adresează, de asemenea, executantului și anume atunci cînd opera cere să fie executată. Executantul știe bine că există un adevăr al obiectului estetic căruia trebuie să-i fie egal. Și dacă acest adevăr, din vina executantului, nu se manifestă, aceasta nu înseamnă că există mai puțin. S-ar putea spune, în sfîrșit — și noi am spus deja — că obiectul este o exigență, în primul rînd pentru autorul său. Dar argumentul în virtutea căruia obiectul estetic are o existență anterioară creației nu poate fi reținut aici: nu putem sesiza ceea ce există în obiectul estetic decît cu condiția să-i dăm toate șansele și să presupunem că este deja creată; iar exigența care-i manifestă ființa se adresează celui care trebuie să sesizeze obiectul estetic în operă și nu celui care trebuie să creeze opera.

Cu această condiție, exigența la care ne referim își dobîndește întregul său sens: obiectul estetic nu

este un obiect imaginar. America nu avea o existență imaginară înainte de Cristofor Columb. Obiectul estetic poate fi neizbutit sau absent, din vina noastră sau a interpreților, fără a fi însă ireal. Dacă apariția sa este trădată sau prost cunoscută, obiectul estetic nu este mai puțin real. Se poate afirma că, dacă obiectul estetic vrea să fie, aceasta e posibil pentru că există o ființă a acestui obiect. E vorba de ființa unei exigențe, iar nu de ființa unui posibil sau a unui ceva ce trebuie să fie, adică de un ceva care nu este încă și nu va fi, poate, niciodată; obiectul estetic există deja sub speciile operei neexecutate sau non-estetic percepute, și tocmai prin aceasta el închide în sine un adevăr. Și nu e vorba de ființa unui adevăr ce rămîne să fie descoperit dincolo de dat, ci de o prezență care trebuie salutată sau realizată, dar care e încărcată de adevăr: aceasta trebuie să fie prezența obiectului estetic și nu a unei aparențe înșelătoare. Obiectul estetic nu este exterior sau transcendent aparițiilor sale, întrucît el nu se realizează decît în ele, spre deosebire de obiectul ordinar căruia îi este indiferent dacă e bine sau rău perceput; și totuși, obiectul estetic nu se lasă redus la aparițiile sale, întrucît el însuși le poate denunța: tabloul însuși ne avertizează că lumina nu e cea mai favorabilă, sau că poziția noastră e neinspirată, muzica însăși ne avertizează că mișcarea este greșit ritmată sau că noi înșine nu sîntem în dispoziția necesară pentru a o asculta, monumentul însuși avertizează cînd cadrul îl trădează, sau cînd timpul a întinat piatra sau cînd noi înșine l-am văzut din perspective eronate. Obiectul estetic nu este decît aparență, dar în aparență el este mai mult decît aparență; destinul său este să apară, dar ceva se dezvăluie în ceea ce apare, ceva care-i este adevăr și care constrînge spectatorul să fie complice revelării sale.

Dacă spectatorul consimte, ființa obiectului estetic nu mai este exigență, ci plenitudine — o a doua mărturie în legătură cu în-sinele său. Dar atunci, obiectul estetic este un lucru și se poate spune că o simfonie sau un balet există cu același titlu ca și

un monument sau un vas. Plenitudinea de care se bucură acest obiect este întotdeauna aceea a apariției, adică a sensibilului ca act comun a ceea ce este simțit și al celui ce simte. Există un în-sine al acestui sensibil, și anume întotdeauna în sensul în care în-sinele se opune lui pentru-noi. Mai întâi, într-adevăr, percepția estetică nu sesizează sensibilul ca și cum acesta n-ar avea decât un caracter accidental și subiectiv necesitînd, deci, să fie imediat interpretat și depășit în direcția unei semnificații pragmatice în felul calităților secunde. Ea îl sesizează ca impunîndu-se și valorînd pentru el însuși. Sensibilul exercită asupra percepției un fel de autoritate: el are o greutate specific naturală, dar natura pe care o evocă nu se scufundă în naturat. El evocă, mai degrabă, puterea elementarului așa cum s-au străduit să o conjure religiile primitive, splendoarea tenebroasă a existenței de dinaintea oamenilor și a obiectelor. Obiectul estetic în el însuși nu este un lucru al naturii: el nu devine obiect al naturii decât atunci cînd e abandonat sieși, cînd este redus la existența unui semn: monumentul ca substrat este natură, așa cum poate fi obiect uzual dacă e locuit sau reparat; dar monumentul ca obiect estetic este natură într-un alt fel, și anume prin caracterul imperios și debordant al percepției pe care o trezește: sensibilul însuși este masiv, iar nu piatra ca material; similar, culorile unui tablou au o insistență, o strălucire și o fermitate care aparține naturii, ca și cuvintele poemului prin timbrul, sclipirea și rezonanța lor. A vorbi de în-sinele sensibilului, înseamnă, mai întâi, a-i indica insistența și plenitudinea, termeni prin care obiectul estetic se distinge deja de obiectele ordinare, care se anunță prin senzații sărace, terne și fugitive, prompt dispărute în spatele conceptului. Se poate spune că virtutea estetică a obiectului se măsoară prin puterea de a exalta sensibilul și de a estompa restul: o operă care mi se declară ca argument, un poem ce pretinde să mă instruiască, un tablou care mă atrage prin subiect, un monument care vorbește în loc să cînte — toate acestea sînt obiecte imperfecte din punct de vedere estetic.

E nevoie ca obiectul să exercite un fel de magie pentru ca percepția să treacă în al doilea plan ceea ce percepția ordinară pune în prim plan¹. Sensibilul mă fascinează și mă pierde în el: devin melodia delicată a oboiului, linia pură a viorii, tumultul alămurilor; devin elanul săgeții gotice sau acordul strălucitor al tabloului; devin cuvînt, cu fizionomia sa proprie și cu acea specie de salvare pe care mi-o lasă atunci cînd îl pronunț; sînt ca și înstrăinat: sensibilul răsună în mine fără să pot fi altceva decît locul manifestării și ecoul puterii sale.

Nu trebuie să credem însă că sensibilul ni se dezvăluie ca sensibil pur. El are un sens a cărui pregnanță îl structurează și-l impune ca un în-sine. Trebuie să amintim însă în ce fel sensibilul este instrumentul acestui sens. Cînd percepția uzuală nu parvine la gest, ea se transcende către cunoaștere: o atare percepție nu dă atenție sensibilului decît în măsura în care acesta o instruiește. Sensibilul nu este luat în considerație decît pentru sens, adică pentru ceea ce reprezintă; el induce o cunoaștere și dispare de îndată în spatele acesteia, iar de la cunoaștere vom reveni la sensibil dacă această cunoaștere ne invită la o atare operațiune prin deficiențele ei. În acest caz, percepția și-a pierdut încrederea spontană în ea însăși, ceea ce înseamnă că deja intervine reflecția și că subiectul începe a se interoga: ce văd de fapt? „Calitatea sensibilă, departe de a fi coextensivă percepției, este produsul particular al unei atitudini de curiozitate sau de observație”². Dimpotrivă, obiectul estetic — așa cum l-am descris — solicită demersul invers. Dacă, asistînd la reprezentația unei opere, nu mă interesează decît istoria care-mi este po-

¹ În magie, întotdeauna își face loc o anume rea-credință: simulăm că nu sîntem acolo pentru ceva, că e vorba numai de Venus în întregime atașată prăzii sale sau de bagheta Zeiței; e necesar însă consimțămîntul sau lucrarea noastră: e vorba, în acest caz, de consimțămîntul la prezența sensibilului de acceptarea regulilor jocului estetic. Important e însă C sensibilul să ne investească și ca înstrăinarea noastră să aducă omagiu puterii sale.

² MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, p. 261.

vestită, nu voi putea realiza esențialul, nu voi putea, adică, asculta muzica. Asistînd la reprezentare trebuie să descopăr mai întîi, și să izolez, într-un anume fel, sensibilul — ca fiind întreaga realitate a obiectului estetic — pentru a-i putea sesiza, apoi, sensul; vom verifica astfel că acest sens îi este propriu și imanent, obiectul reprezentat nefiind, dealtminteri, decît un aspect al acestui sens.

Într-adevăr, sensul insinuat prin mijlocirea sensibilului nu este numai semnificația explicită a obiectului reprezentat; prin mijlocirea acestui obiect însă, obiectul estetic ne spune altceva; nu va spune însă în mod explicit, ci introducîndu-ne într-o lume singulară care este lumea sa și în raport cu care obiectul reprezentat nu este decît un simbol. Camera lui Van Gogh nu este camera în care el a locuit, ci o cameră bîntuită de spiritul lui Van Gogh care, la lumina zilei, ne face să presimțim misterul unei nopți în care pictorul nu a putut intra fără ca ceva să nu-i provoace o stare sufletească. Obiectul estetic, însă, poartă în sine această lume pe care o relevă. În loc să trimită la o lume în afara sa, ca lucrurile, așa cum norul se asociază cu căderea ploii, el nu trimite decît la el însuși și își este sieși propria lumină. Am subliniat acest aspect spunînd că el ni se dezvăluie ca un cvasi-pentru-sine și vom verifica acest lucru prin analiza structurii sale descoperind, în mișcarea ce îl animă, un raport de la sine la sine ca termen constitutiv al unei temporalități proprii. Pentru moment e necesar să observăm că acest caracter al obiectului estetic, și anume acela de a se opune în egală măsură unui pentru-noi, îl confirmă în ascitatea lui: în cazul obiectului estetic, pentru-sinele nu exclude în-sinele decît în persoana umană, el califică întotdeauna ceea ce este lucru și, totuși, mai mult decît lucru¹. El atestă, deci, că obiectul

¹ Acesta ni se pare a fi principalul amendament pe care Merleau-Ponty l-a adus doctrinei lui Sartre prin instituirea unei reflecții asupra ființei dialectice corp-comportament. În-sinele-pentru-sine nu desemnează un dumnezeu imposibil, ci semizeul care este omul — și, de asemenea — obiectul estetic, opera cea mai umană a omului.

estetic se bucură de existența autonomă pe care i-a conferit-o creatorul său și că această existență nu poate fi suspendată în sfera semnificațiilor ideale, așa cum crede Ingarden: obiectul estetic poartă în sine propria sa semnificație, pe care o descoperim intrînd într-o profundă comuniune cu el, așa cum înțelegem ființa altuia prin medierea prieteniei.

Această comuniune este cel puțin indispensabilă. Fără ea obiectul estetic rămîne inert și nesemnificativ, așa cum fără execuție, dacă cere una, nu are decît o existență imperfectă. Nu e prea dificil să ne imaginăm o civilizație de beoțieni sau de vandali în care obiectul estetic dispare ca atare, în care operele supraviețuiesc fără să aibă sens, ca lucrurile: clopotnița nu este obiect estetic pentru artileristul care reglează tirul asupra ei, nici tabloul pentru cel care-l aruncă în pod. Așa cum omul așteaptă să fie recunoscut prin om și nu-și poate realiza pe deplin ființa rămînînd în starea de natură — cum spunea Rousseau — tot așa, obiectul estetic așteaptă percepția în care se va desfășura sensibilul și, prin mijlocirea lui, sensul său. Pentru și prin spectator obiectul estetic vădește independența și obiectivitatea în-sinelui său. De îndată ce este vizat de o conștiință impersonală, cum se străduie să fie aceea a savantului pe care sensibilul nu-l mai interesează pentru el însuși, obiectul estetic se vestejește întrucîtva și recade în orizontul lucrurilor oarecare; obiectul estetic nu este cu adevărat el însuși decît în experiența estetică. El se impune percepției și, totuși, nu există decît prin ea.

Vom lămuri acest paradox, fără să-l depășim însă, revenind încă o dată la noțiunea de formă. Obiectul estetic își afirmă, deopotrivă, unitatea și autonomia prin formă. Într-adevăr, forma nu constituie un ceva care determină obiectul estetic din afară ci, dimpotrivă, ea îi manifestă existența conferită prin actul creator. Obiectul estetic nu are o formă, ci este formă. Evident, forma îi este dată prin actul creator și, mai întîi, sub specia

determinărilor spațio-temporale unificante. În acest sens se știe — de la *Estetica transcendențială* încoace — că sensibilul ca diversitate pură nu poate fi perceput: e necesar ca formele *a priori* ale sensibilității să confere unitate acestei diversități. Și vom vedea, într-adevăr, modul în care artistul amenajează spațiul și timpul în scopul ordonării sensibilului; dar nu în sensul că spațiul și timpul ar constitui un cadru exterior sensibilului, cadru menit să i se supraadauge; este același lucru a produce sensibilul și a-l organiza spațio-temporal, a produce, de pildă, sunete și a le ordona în fraze melodice în funcție de ritm și armonie, a constitui, adică, o totalitate semnificantă. Mai mult încă: muzica nu este în timp, ea este timp, și anume în înțelesul că ea dezvăluie o durată proprie — adevărata sa respirație — în raport cu care măsura nu este decît un reper exterior. Monumentul, de asemenea: el nu este în spațiu, ci este spațiu; în loc să fie măsurat, adică, el este acela care măsoară, el deschide înălțimea prin elanul coloanelor sale sau prin îndrăzneala arcadelor, străpunge profunzimea prin succesiunea strălucită a planurilor, desfășoară lărgimea prin majestatea fațadelor sau prin amploarea portalurilor sale. Spațiul și timpul sînt atît de bine integrate obiectului estetic, încît pare că izvorăsc din el: spațialitatea și temporalitatea devin, astfel, dimensiunile interioare ale obiectului, ale formelor pe care obiectul, departe de a le primi din exterior, le inventează pentru propria sa lume.

Forma nu este, prin urmare, un principiu exterior de unitate care ar interveni din afară pentru a informa sensibilul, așa cum punem pantofii, de pildă, pe o formă sau așa cum turnăm vin într-o sticlă. Forma, dimpotrivă, ni se dezvăluie ca interioară sensibilului; ea nu e nimic altceva decît modul în care ea se anunță și se dezvăluie percepției, așa cum desenul în pictura modernă exprimă felul în care culorile se organizează în calitatea lor de culori, și așa cum acțiunea, în balet, exprimă felul în care se articulează miș-

cărilor. De aceea, forma nu este contur, ci mai degrabă totalitatea sensibilului astfel că, pe de o parte, acesta se constituie în obiect și, pe de altă parte, el — sensibilul — reprezintă ceva. Și pentru că forma informează obiectul și-i conferă o existență, se poate afirma că ea este, deopotrivă, sens și esență; este ideea care se încarnază în aparență conferindu-i ceva din eternitatea sa: ruinele pun în evidență acest lucru. E necesar să aducem, totuși, două precizări:

Mai întâi, că această idee nu se justifică în perspectiva unui logos: obiectul estetic o exprimă prin forța sa de expresie și o comunică sentimentului fără a se lăsa dominat de intelect. Prin forța sa de expresie obiectul estetic ne îngăduie accesul la o lume: necondiționatul nu se dezvăluie decât pe căile afectivității. De aceea, poate, experiența estetică este în inima existenței-în-lume sau, cel puțin, ne trimite întotdeauna la experiența originară a acestei existențe-în-lume: experiența estetică nu poate uzurpa prerogativele filosofiei: arta vorbește un alt limbaj, și revine fiecăruia să știe ceea ce preferă.

Ideea, în al doilea rând, — atât de bine încarnată în obiectul estetic și atât de inseparabilă de sensibil încât nu se dezvăluie decât sentimentului — emană din acest obiect, obiect care, prin idee, se constituie ca un pentru-sine. Regăsim aici o temă dezvoltată de Focillon: „Semnul semnifică, în timp ce forma se semnifică”¹. Acesta e caracterul

¹ *Vie des formes*, p. 10. De-a lungul acestui remarcabil studiu, ce anticipează, în același timp, anumite teze ale psihologiei formei („o masă architecturală, un raport de tonuri, o tușă, o linie gravată există și valorează, mai întâi, în ele însele, dezvăluie o calitate fizionomică ce poate prezenta vii asemănări cu natura, dar care nu se confundă cu ea” *ibid.*, p. 11) și anumite teme susținute de Malraux („forme plastice ... sînt supuse principiului sîlurilor care tind, succesiv, să întărească, să fixeze și să desfășoare raporturile lor”, *ibid.*, p. 13), H. Focillon sugerează ideea că, prin forma sa, obiectul estetic e încărcat de o lume: „Forma se continuă, se propagă în imaginar sau o considerăm, mai degrabă, ca fiind un fel de fisură prin care putem intra într-un regn incert, care nu ține de domeniul intelectului, o mulțime de imagini care aspiră la naștere” (*ibid.*, p. 10).

propriu expresiei, al cărui corolar este ireductibilitatea la sfera logicului. Obiectul estetic își este sieși sens: ceea ce îl uiiă este, în același timp, ceea ce îi asigură autonomia. Conferind noțiunii formă ceva din accepția sa aristotelică, se poate spune că forma este sufletul obiectului. Astfel, atunci când aducem în discuție în-sinele obiectului estetic nu pentru-sinelui îl opunem, ci unui pentru-noi; și atunci când spunem că obiectul estetic este natură, aceasta nu pentru a-l identifica și reduce la sfera lucrurilor naturale, cât pentru a sublinia caracterul imperios și independent al realității sale.

Dar nu am sesizat încă ultima peripeție a formei când am subliniat caracterul suveran al acesteia în obiectul estetic — formă care ni se dezvăluie, deopotrivă, ca ordonare a sensibilului și ca semnificație imanentă acestuia. În consecință, unitatea obiectului estetic, ca și plenitudinea sa se măsoară în raport cu pregnanța acestei forme, cu claritatea cu care se decupează nu numai conturul sensibil al obiectului, dar și alura și expresia sa. Nu putem face abstracție de faptul că forma trebuie citită de către percepție. Ea este încă, o formă în sensul în care o înțelegea Merleau-Ponty, adică ceva ce aparține obiectului și care trebuie să fie resimțită de subiect, ceva care presupune afinitatea și pecetea alianței subiectului și obiectului. Forma este mai puțin o figură a obiectului, cât figura sistemului pe care subiectul îl construiește în raportul său cu obiectul, figura „raportului cu lumea” care se pronunță neconținut în noi, raport constitutiv, deopotrivă, și obiectului și subiectului. Bănuim astfel că solidaritatea dintre *percipiens* și *perceptum* e cu deosebire remarcabilă în sfera experienței estetice, întrucât forma obiectului este, în acest cadru, în mod particular pregnantă.

Această pregnanță însăși ne interzice să descalificăm în-sinele în beneficiul unui pentru-noi: în relația care-l unește cu mine și care mă supune la atitudinea estetică, obiectul estetic însuși e acela care deține inițiativa. Eu nu sînt, pentru logosul afectiv, decît un prilej de a se desfășura; el se

spune în mine. Totul se petrece ca și cum obiectul are nevoie de mine pentru ca sensibilul să se împlinească și să-și găsească sensul. Obiectul este acela care comandă, iar eu nu sînt decît instrumentul împlinirii sale. De aceea percepția estetică, întrucît e sentiment, este înstrăinare¹; iar această înstrăinare însăși este pentru mine o sarcină, pentru că trebuie să accept, să cedez farmecului: să resping tendința care mă împinge să stăpînesc obiectul și să conjur sensibilul spre a mă pierde în el. În acest fel, recunosc obiectului o afinitate cu mine: el este ceea ce vizez, dar fi vizez ca fiindu-mi consubstanțial, pătrunzînd în el sau lăsîndu-mă pătruns de el mai degrabă decît ținîndu-l la distanță. Totuși, confundîndu-se cu mine, nu încetează să fie obiect; distanța nu se anulează prin faptul că mă absorb în el, întrucît el rămîne pentru mine o regulă și-mi impune sensul. Acesta ar fi paradoxul: devin melodie sau statuie și totuși melodia sau statuia îmi rămîn exterioare; devin melodie sau statuie pentru ca melodia și statuia să fie ele însele. În mine se constituie obiectul estetic ca diferit de mine. Altfel spus, înstrăinarea corijează aici intenționalitatea: nu pot spune că eu constitui obiectul estetic; el se constituie în mine prin actul însuși prin care îl vizez, pentru că nu-l vizez punîndu-l în afara mea, ci făgăduindu-mă lui. Se înțelege, deci, motivul pentru care conștiința nu este dătătoare de sens: ea nu dă obiectul, ci îl îmbrățișează iar acesta se afirmă în ea.

Sesizăm, deci, interesul pe care îl prezintă examinarea percepției estetice, pentru că percepția este aceea care operează metamorfoza operei în obiect, metamorfoză prin mijlocirea căreia opera se încheie și-și dezvăluie sensul său autentic. Dealtminteri, examenul percepției va relua, în mod inevitabil,

¹ O psihologie a creației ar putea arăta că înstrăinării spectatorului îi corespunde înstrăinarea autorului: pentru ca obiectul estetic să existe, autorul, de asemenea, se sacrifică. Aceste două forme de înstrăinare sînt complementare, dar și simetrice; pentru că ceea ce recunosc în obiect, înstrăinîndu-mă în el, e tocmai ceea ce artistul a depus în el. Opera devine, astfel, cimentul intersubiectivității.

temele care se degajă din descrierea obiectului estetic. Numai cu acest preț vom verifica faptul că obiectul estetic solicită o percepție singulară, care, chiar dacă o traversează, nu se încheie în reflecție, ci revine la ea însăși sub forma sentimentului: obiectul estetic nu se dezvăluie — în adevărul său însuși și nu numai în prezența sa — decît percepției. Mai înainte însă, vom trece la analiza operei al cărui obiect estetic este desfășurarea sensibilă. Această analiză va constitui și un mijloc de a verifica descrierea pe care tocmai am făcut-o, și, în particular, ideea existenței unui în-sine al obiectului estetic. Înțelegem acum, într-adevăr, în ce fel opera ne poate aduce lămuriri asupra obiectului: obiectul estetic este opera percepută. Între cei doi termeni există o singură diferență, și anume că a intervenit o conștiință, o conștiință care devine cît mai discretă și mai docilă posibil, dar care operează trecerea obiectului de la întuneric la lumină, din stadiul de lucru la cel de lucru perceput. În operă, deci, trebuie să găsim fundamentul în-sinelui obiectului estetic. Și dacă acest obiect își datorează existența operei și poate fi, deci, iluminat prin ea, opera — prin mișcare inversă — își are adevărul în obiectul estetic și trebuie înțeleasă prin el. De aceea, analiza operei nu are sens decît dacă se referă în mod constant la o percepție posibilă, punînd în lumină, astfel, faptul că opera este destinată percepției.

ANALIZA OPEREI DE ARTĂ

Abordăm studiul obiectiv al obiectului estetic. La o atare operațiune sîntem autorizați prin ceea ce acest obiect dezvăluie ca realitate obiectivă: sensibilul care-l constituie nu se oferă ca o diversitate ininteligibilă, ci ca o totalitate organizată și semnificantă. Aceasta pentru că obiectul estetic este produsul unui proces de creație, iar acest proces este creator de structură și sens. Ne rămîne, deci, nu să descriem demersurile activității creatoare, ci să-i privim mai îndeaproape rezultatele. Ceea ce înseamnă că vom reveni de la obiectul estetic la operă: opera este creatul, opera este lucrul, acest lucru privilegiat care poartă obiectul estetic și se convertește în obiect estetic după placul percepției. Opera este susceptibilă și se pretează la un studiu obiectiv, ea este vizată de toate exercițiile, școlare sau nu, de analiză și interpretare. În rest, a vorbi de operă înseamnă a vorbi de obiectul estetic. Am spus mai înainte că, într-un anume sens, opera și obiectul estetic ar putea fi identificate. E suficient, pentru a găsi opera în spatele obiectului, să renunțăm la atitudinea estetică și să adoptăm o atitudine obiectivantă, atitudine care convine unei analize obiective. În loc să considerăm opera ca percepută, o considerăm ca fiind cunoscută, ca un lucru ce precede percepția. Ceea ce vom spune însă despre operă va intersecta de două ori ceea ce am spus despre obiect: studiul operei presupune și explică ex-

periența estetică în măsura în care găsim în operă *pentru-ce-ul* obiectului estetic, și mai ales în măsura în care sesizarea obiectului estetic este operațiunea care orientează analiza operei: această analiză nu poate fi concepută și condusă decît prin referință la experiența estetică neputînd deci face abstracție de faptul că ceea ce ea descoperă nu are sens decît pentru percepție.

I.a analiză, așa cum am văzut, opera se dovedește a fi multiplă: vom elimina, pentru mai multă claritate, corpul material care, pentru anumite opere, constituie sistemul de semne grafice prin mijlocirea cărora se transmit, dînd executanților instrucțiunile necesare actualizării lor. Rămîne însă de subliniat ideea că, în calitatea sa de lucru, opera are o materie pe care artistul o organizează în maniera sa: realitatea acestei materii conferă operei existența unui lucru, ca și sensibilului — de asemenea — sensibil care, la nivelul obiectului estetic, este această materie percepută. Pe de altă parte, opera are un subiect în jurul căruia se ordonează materia: opera reprezintă sau semnifică ceva care trebuie înțeles pentru el însuși. În sfîrșit, ea are o expresie care-i conferă o unitate dincolo de coeziunea materială și de rigoarea logică, unitate care, la rîndul ei, conferă operei o temporalitate, adică un *pentru-sine*. Numai că aceste diverse aspecte ale operei nu există ca aspecte izolate. Ele nu apar ca atare decît prin abstracție, dealtminteri inevitabilă, atunci cînd considerăm opera în stadiu de lucru sau atunci cînd îi căutăm structura, adică atunci cînd neglijăm cu bună știință faptul că obiectul estetic este pentru noi. În cele ce urmează vom verifica și sublinia ideea că nu sîntem îndreptățiți să distingem elementele constitutive ale operei decît cu condiția să nu omitem că, în fapt, percepția estetică anulează aceste distincții și se orientează direct spre opera totală. Ceea ce înseamnă a arăta, pînă la urmă, că opera este făgăduită percepției, a sublinia că toate elementele sale tind la unitate, o unitate care nu e numai unitatea semnului și a semnificației într-un lucru semnificant, ci unitatea unui *cvasi-pentru-sine*.

1. ARTE TEMPORALE ȘI ARTE SPAȚIALE

Analiza operei nu va putea fi desfășurată în mod pe deplin satisfăcător decât dacă luăm ca punct de plecare o operă determinată sau, cel puțin, o artă determinată. Fiecare artă comportă o tehnică proprie și face apel la un mod propriu de compoziție: un tablou nu se compune în maniera romanului, un balet nu se compune în felul în care se compune un monument. La o primă privire, analiza descoperă, deci, schemele formale care prezidează compoziția operei după gen, și pe care genul le-a impus creatorului. Orice operă implică alegerea unei forme, și înțeleg prin aceasta ansamblul determinărilor foarte generale care permit, în funcție de normele culturale în funcțiune, clasa-re a operei într-o artă și într-un gen¹. Obiect estetic nu poate fi orice lucru, el este sonată sau simfonie, epopee sau sonet, frescă sau miniatură, pantomimă sau dans clasic, tragedie sau farsă. El trebuie să se plieze pe o schemă formală care-l constrânge la anumite reguli, dotându-l cu un statut oficial. Există, fără îndoială, opere care interferează diferitele arte sau care interferează diferite genuri, cum ar fi, de pildă, tragi-comedia: ele nu se

¹ De ce artistul alege cutare sau cutare artă, adică un anumit limbaj — iată încă o chestiune ce ține de domeniul psihologiei. Dacă ceea ce spune artistul nu poate fi exprimat decât prin limbajul de el ales — iată o problemă care se înscrie în sfera unei estetici comparate și care implică o teorie asupra analogiei expresiilor.

supun, mai puțin, anumitor norme în virtutea cărora ele se constituie ca obiect distinct, identificabil și definibil în raport cu obiectele bastarde și suspecte care deconcertează, deopotrivă, percepția și intelectul. Astfel, obiectul estetic se definește, atît prin ceea ce vrea să fie, cît și prin ceea ce își refuză să fie.

Normele ce prezidează genul sînt indisolubil materiale și culturale, în înțelesul că ele exprimă, deopotrivă, atît natura proprie unei arte particulare, cît și anumite exigențe de ordin cultural care sistematizează și orientează exigențele tehnice. Teatrul, de pildă, cere cuvintelor să treacă rampa, ca acțiunea să fie inteligibilă pentru spectator, ca locul acțiunii să nu se schimbe prea des, ceea ce ar provoca risipirea atenției și întreruperea reprezentăției prin schimbări de decor. Regula unității subliniată de estetica teatrului clasic sistematizează atari exigențe, precizînd structura pe care trebuie să o aibă o operă teatrală. Dimensiunile tabloului, de asemenea, sînt determinate, foarte elastic, atît de condițiile percepției cît și de dimensiunile zidului pe care trebuie să-l orneze, adică de un anumit stadiu al arhitecturii. Alura edificiului, la fel, stă în funcție de natura materialelor, de destinația ce i-a fost dată și, în consecință, de ordinea culturală care prevede destinația — ordine care vrea să aibă un templu pentru zei sau un palat pentru prinț — și, de asemenea, în funcție de stadiul tehnicii (nu numai de stadiul concepției constructive ci, cum foarte adesea se uită, de eșafodaj). Pe scurt, într-o cultură dată, fiecărei arte i se impun anumite reguli, și anume cu atît mai multă autoritate cu cît ele țin seama de posibilitățile proprii fiecăreia dintre ele, aceste reguli constituind, dealtfel, schemele genului. Nu vom studia aici aceste scheme: ele depășesc cu mult cadrul unei eidetici și aparțin istoriei artei. Ele ridică însă o problemă, și anume aceea dacă diversitatea artei — considerată, deopotrivă, în pluralitatea și în perspectiva istoriei sale — ne îngăduie să vorbim de obiectul estetic în general. Am presupus acest

1 r, dar e necesar acum să trecem la verificare, să vedem dacă analiza operei de artă poate descoperi elemente structurale comune tuturor operelor, nu scheme formale ci organice. Dar, le vom putea descoperi, nu cu prețul unei abstracții din ce în ce mai mari ci, dimpotrivă, privind mai îndeaproape ființa operei, la ceea ce face ca o operă să fie operă dincolo de determinările generale care califică genul.

De aceea e necesar, totuși, să luăm în considerație, mai întâi, diversitatea genurilor. În acest sens, vom încerca o analiză a obiectului estetic propriu muzicii, apoi o analiză a obiectului estetic propriu picturii. Alegem aceste două arte în virtutea opoziției lor, opoziție ce apare în două puncte precis determinate: muzica, pe de o parte, nu reprezintă nimic și, în acest înțeles, ea nu are „subiect“, în timp ce pictura — atunci când nu e doar decorativă sau cîta vreme nu e „abstractă“ — reprezintă ceva. Muzica, pe de altă parte, se desfășoară în timp, iar pictura în spațiu. Examenul acestor două arte ne va permite, totuși, să atenuăm această diferență. Vom constata, pe de altă parte, că, dacă muzica este organizare într-un anumit fel autonomă a sensibilului, ea comportă totuși un principiu de unificare superior — principiu care deține funcție de „subiect“ — și că, invers, dacă pictura este mai întâi figurativă, ea operează, de asemenea, un tratament asupra sensibilului, care nu e comandat numai de grija reprezentării, ceea ce face ca reprezentarea să nu apară niciodată ca scop exclusiv al operei sau ca singura propunere făcută percepției. Vom mai constata că obiectul estetic — indiferent dacă în aparență e spațial sau temporal — implică, deopotrivă, și spațiul și timpul; pictura stă în raport cu timpul, muzica stă în raport cu spațiul.

Această ultimă observație necesită o lămurire prealabilă. Ni se va îngădui, poate, să deschidem aici o paranteză în scopul clarificării cîtorva noțiuni. Digresiunea nu va fi inutilă, întrucît legătura spațiului și timpului în însăși inima obiectului

estetic relevă o dublă importanță. Ea ne va permite, pe de o parte, să atenuăm opoziția dintre artele spațiale și artele temporale și să punem în evidență analogiile lor — „corespondența artelor“ — problemă pe care n-o vom aborda însă, dar pentru care vom pregăti, poate, terenul. Digresiunea la care ne referim ne va îngădui - pe de altă parte — să aducem lămuriri în legătură cu statutul de cvasi-subiect de care se bucură obiectul estetic, în legătură cu faptul că el este, deopotrivă, în-sine și pentru-sine. Va trebui să insistăm, deci, asupra a două puncte: asupra solidarității spațiului și timpului — temă centrală și prea adesea neglijată de reflecția transcendentă, ca și de reflecția cosmologică — și asupra caracterelor spațiului și timpului raportate la obiectul estetic. Pentru că, aici nu e vorba de spațiul și timpul lumii obiective, cadru în care opera se situează prin vîrstă și prin locul expunerii sale, ci de un spațiu și un timp pe care ea le *este*. În legătură cu această chestiune vom întîlni ideea pe care am subliniat-o atunci cînd am luat în discuție dimensiunile prime ale lumii exprimate. E vorba de o temporalitate și de o spațialitate constitutive obiectului, de raportul activ pe care obiectul, în intimitatea sa, îl întreține cu spațiul și timpul și care fundează spațiul și timpul. Iar raportul în virtutea căruia obiectul estetic este cvasi-subiect nu poate fi lămurit decît referindu-ne la subiect.

Într-adevăr, numai prin raportare la subiect putem sesiza, mai întîi, solidaritatea spațiului și timpului, a unui spațiu și a unui timp originare concepute cu înțeles de cadru al fenomenelor. Sinele implică, deopotrivă, temporalitate și spațialitate, *Da-ul* din *Dasein* are o semnificație, în același timp, temporală și spațială. Heidegger întîlnește ideea schițată la Kant. Timpul prim nu este un cadru vid, o formă, dacă prin aceasta se înțelege un receptacul în care s-ar ordona senzații date în

prealabil¹. Discernînd în intuiția spațiului și timpului actul imaginației, și distingînd intuiția formală d forma intuiției, Kant sugerează că forma este anterioară oricărui formalism². De fapt, timpul este raport de la sine la sine. Afecțiune de sine, cum zice Kant³. Timpul e mișcare pură de ieșire din sine pentru a reveni la sine, mișcare prin care se forează o interioritate: în loc de totala coincidență cu sine a unei *mens instantanea*, a ceea ce este fără existență pentru sine, se produce un joc, un joc constitutiv unui eu, un 'fel de distanță interioară în care sinele se distinge de sine pentru a se funda ca sine. Cu alte cuvinte, temporalitatea nu este ~~extaz, ci unitate a extazelor~~, altfel spus, permanentă întoarcere la sine. Sinele este ceea ce durează, ceea ce este ~~același fiind~~ altul; fără această întoarcere la sine n-ăr exista decît *diaspora*, risipire de momente. Evident, timpul obiectiv e un timp care încetează să aparțină unui subiect, un timp descentrat care nu mai este decît exterioritate, pe cîtă vreme temporalitatea reține abandonînd și revine îndepărtîndu-se: ea este existența unui subiect⁴. În sfîrșit, definit prin temporalitate ca raport de la sine la sine, subiectul constituie o totalitate organică. A fi sine, înseamnă a se diviza pentru a se uni, a forma un tot. Dacă se vorbește de un timp propriu ființelor însuflețite, se vorbește într-un sens diferit de sensul pe care-l conferim, în fizică, timpului local: timpul local este prelevat din timpul obiectiv, timpul propriu ființei însuflețite exprimă interioritatea vieții, ceea ce Kant numește finalitatea sa internă. Vom vedea

¹ NABERT a arătat că senzația brută nu poate constitui un material brut preexistent sintezei informatoare. (Cf. *L'expérience interne chez Kant*, *Revue de Métaphysique et morale*, 1924.)

² Noțiunea „formă” nu are numai o semnificație logică: condiția de posibilitate a unei experiențe oarecare, ci și o semnificație ontologică: un mod de a fi al subiectului pe care îl desemnează; formalul califică un act originar.

³ *Critique de la raison pure*, p. 86.

⁴ Aceasta pentru că timpul va fi dimensiunea profunzimii umane: experiența pe care ne-o lasă trecutul, copilăria, este experiența care ne afectează cel mai mult, iar viitorul este ceea ce ne exaltă.

că obiectul estetic, de asemenea, comportă o finalitate internă; el este viu nu numai în înțelesul că, prin istoricitatea judecăților de gust, el intră în istorie, ci și în înțelesul că e animat printr-un fel de mișcare interioară.

Dacă timpul este forma sensului intern și, prin aceasta, principiul subiectivității¹, spațiul este principiul exteriorității. Urmînd aceeași cale, vom regăsi un spațiu originar, dacă vom concepe o spațializare analoagă temporalizării. Iată o chestiune care nu l-a tentat pe Heidegger², poate pentru că el pune pe seama timpului ceea ce trebuia rezervat spațiului, în particular puterea de a furniza o sinteză figurată — în timp ce Kant a văzut foarte bine că „intuiția interioară nu ne furnizează nici o figură”³ — și poate pentru că Heidegger, într-un cuvînt, interpretează *Da-ul* din *Dasein* în termeni pur temporali. În legătură cu această chestiune se pare că Merleau-Ponty e mai aproape de Kant atunci cînd arată că „spațiul este existențial, existența este spațială”⁴. El a criticat, desigur, noțiunea kantiană a spațiului, noțiune potrivit căreia spațiul este locul lucrurilor, întrucît spațiul este sistemul legăturilor operate de spirit. Dar Merleau-Ponty se oprește la solidificarea formalistă a noțiunii de formă atunci cînd opune spațiul spațializat spațiului spațializant care va fi o formă în întregime constituită în spirit. Considerînd spațiul o formă a sensibilității, un dat prealabil oricărui dat, Kant justifică o obiecție:

¹ Dar atunci cînd Imm. Kant subliniază ideea potrivit căreia cunoașterea eului este supusă condiției timpului, deci că noi nu cunoaștem decît un eu fenomenal, aceasta e o altă idee: e vorba, în acest caz, de timpul obiectiv și deja spațializat. Și poate că LACHIEZEREY (*L'idéalisme kantien*, p. 184) protestează pe drept cuvînt în numele unei filosofii a subiectului. E însă important să distingem temporalitatea ca dimensiune constitutivă existenței subiectului, și timpul ca o condiție a cunoașterii obiective a subiectului, adică mișcarea prin care subiectul se pune ca existență, și aceea prin care el se cunoaște ca esență.

² El nu face decît o aluzie în cartea sa consacrată lui Kant, p. 191.

³ *Critique*, p. 75.

⁴ *Phénoménologie de la perception*, p. 339.

el caută să descopere un spațiu prim în perspectiva căruia vor fi posibile toate conceptele de spațiu și toate construcțiile de obiecte spațiale. La ce se reduce acest spațiu? Dacă — pentru Merleau-Ponty — spațiul e anterior oricărei operații constituante, dacă spațiul e întotdeauna deja constituit, revine că spațiul atestă „o comunicare cu lumea, mai veche decît gîndirea“, atestă faptul însuși al corporalității noastre: contactul corpului cu lumea. Această descriere fenomenologică poate fi explicată însă într-un sens transcendental. Va fi limpede atunci că spațiul pune datul ca dat. Dacă e adevărat că corpul întreține un raport fundamental cu lucrurile deschizîndu-se și extinzîndu-se asupra lor, se poate spune că, dincoace însăși de încarnare, subiectul se constituie opunîndu-se obiectului, orientîndu-se către ceea ce el nu este, pregătindu-se să-l primească. Această așteptare și întîmpinare, această mișcare *cître* a fost remarcabil analizată de Heidegger, dar el a greșit punîndu-le în seama temporalității. Spațiul este acela care desemnează această mișcare de deschidere: spațiul ca prezență și aspect al altuia, a ceea ce — aproape sau îndepărtat — există întotdeauna în afară, al acestui *altundeva* opus lui *aici* cu care mă confund. Considerăm, de aceea, că *Da*-ul din *Dasein* trebuie înțeles, deopotrivă, în termeni de spațiu și de timp. Dacă el semnifică apariția instantanee a unei prezențe absolute, această prezență nu poate fi dată sieși decît constituind o prezență: nu un moment punctual, ci plenitudinea în care se concentrează un pentru-sine, în care se unesc extazele. Această prezență are, în același timp, o semnificație spațială: este prezență *la*, pragul unui spațiu în care subiectul poate intra în relație cu un obiect și, la limită, să devină obiect printre obiecte. Celebra formulă heideggeriană: „Există o lume cîtă vreme Ființa (*Dasin*) se temporalizează“, va fi mult mai clară dacă temporalizării i se substituie spațializarea. Altfel spus, în limbajul lui Heidegger însuși, Ființa (*Dasein*) e o lumină, dar pentru ca această lumină să ilumineze o lume și să se repercuteze asupra obiectelor ea trebuie, mai întîi, să se

răspîndească, să deschidă deci, un spațiu. O conștiință a lumii nu se poate închega decît în măsura în care se produce un recul, în care se adîncește o distanță; or, spațiul original e acela care mă pune în fața unei existențe diferite de mine, în fața unei existențe care, mai exact, face posibilă situația de a fi în fața a ceva.

În legătură cu fundamentul coexistenței unei temporalități și a unei spațialități originare în subiect, trecînd de la fenomenologic la noetic, solidaritatea spațiului și timpului în obiect poate fi înțeleasă așa cum o relevă și o stabilește cunoașterea. În acest sens, Kant ne poate fi, încă, util. Pentru Kant, temporalitatea și spațialitatea colaborează în măsura în care ambele sînt necesare acestei „sinteze pure a imaginației“, sinteză a cărei „unitate, anterioară apersepcției, este principiul de posibilitate al oricărei cunoașteri“¹. Într-o „reflecție“ citată de Heidegger, Kant spune următoarele: *Raum und Zeit sind Formen der Vorbildung in der Anschauung*². Dacă schematismul pare a privilegia timpul, aceasta se întîmplă întrucît schema se dezvăluie ca o mișcare interioară imaginației subiectului ce face posibilă aprehensiunea obiectului, dar numai — dacă se poate spune astfel — din perspectiva subiectului și nu din cea a obiectului: schema „determină numai sensul intern în general după condițiile formei sale“³ iar nu sensul extern. Aceasta înseamnă însă că numai în spațiu se poate desena acea *Anblick* a unui ceva în general. Mai mult încă: atunci cînd spațiul și timpul devin — ca intuiții formale — obiecte, apoi instrumente de cunoaștere, ele nu pot fi determinate decît unul prin altul.

Timpul, acest timp care, „în el însuși, nu poate fi perceput“, acest timp „nu se poate determina fără reprezentarea spațiului“. Acest lucru a fost foarte bine subliniat de Nabert⁴. (Afirmația potrivit

¹ Critiq*, p. 153, citat de Heidegger, *Kant und das Problem der Metaphysik*, p. 75.

² Citat fără referință de către Heidegger, *op.cit.*, p. 135.

³ Critique, p. 178.

⁴ L'expérience interne chez Kant, *Revue de métaphysique et morale*, 1924, pp. 254—256.

căreia în el însuși timpul nu poate fi perceput, nu trebuie să ne mire: nu numai pentru că . t t curge, curgerea însăși nu poate fi percepută, ci și întrucât timpul este spațiul subiectivității). Regăsim aici problema schematismului: determinările transcendente ale timpului nu aparțin timpului originar ca formă a intuiției; ele izvorăsc dintr-un act al intelectului (sau al imaginației, puțin interesează aici) act care se referă el însuși la intuițiile externe. De aceea, inventarul schemelor presupune tabelul categoriilor, iar definiția lor face apel la obiectul care va fi dat percepției externe. Nu numai că reprezentarea timpului se operează în perspectiva percepțiilor externe, dar se și sprijină pe conținutul acestei reprezentări. Se va spune totuși, că, potrivit esteticii transcendente, timpul comportă cel puțin o dimensiune ce nu datorează nimic spațiului: succesiunea; „timpuri diferite nu sînt simultane, ci succesive”. Dar însuși Kant adaugă între paranteze: „în același fel, spații diferite nu sînt succesive, ci simultane”: în acest mod timpul nu se specifică decît prin raportare la spațiu. Trebuie adăugat că ireversibilitatea — caracterul major al succesiunii temporale — nu va apărea legată de ideea unei ordini temporale decît în lumina cauzalității. Numai că valoarea cauzalității — observă Nabert — nu poate fi demonstrată decît asupra fenomenelor existente în spațiu, și anume, asupra ireversibilității mișcărilor.

În concluzie, timpul este mai sărac în proprietăți intuitive decît spațiul, și de aceea raporturile timpului pot și trebuie să fie exprimate printr-o intuiție exterioară; tocmai pentru că poate fi ilustrat prin spațiu timpul este, în vederile lui Kant, o intuiție. De unde și spațializarea timpului: prin aceasta, se va detașa timpul de subiect: timpul trăit va deveni, prin medierea spațiului, timpul cunoscut și măsurabil, un timp care ne este la îndemînă. În locul fluxului care sînt, e timpul pe care îl am. Și la fel de bine un timp care mă are dacă, — întrucât mă cunosc ca obiect — mă înscriu în el și iau loc printre evenimente.

Evident, spațiul nu poate fi determinat în afara timpului: dacă linia dreaptă este reprezentarea figurată a timpului, această linie trebuie să fie trasată, și aceasta nu e posibil decât în mod succesiv; la fel, coexistența în spațiu nu poate fi relevată decât unei priviri capabile de simultaneitate: ansamblul implică un același moment. Finalmente, cu timpul măsurăm spațiul, iar timpul, la rândul său, e un simbol al spațiului tot așa cum spațiul este simbol al timpului. Spațiul nu poate fi ordonat decât după scheme, adică prin acte cum ar fi numărătoarea, act în care subiectul se angajează și mimează în timp determinările spațiale. Fără sinteza primă care constituie timpul, n-am putea gândi nimic — pentru că nu există nimeni pentru a gândi; și reciproca: fără deschiderea unui spațiu ca mediu al obiectelor, n-am putea gândi, cu atât mai mult, pentru că nu e nimic d'gândit. De unde, simetrică spațializării timpului, apare temporalizarea spațiului, simetrie ce afectează destinul cunoașterii: nu cunosc decât spațiul, principiul oricărei obiectivități, dar nu cunosc decât în timp, adică atîta vreme cît mă angajez în cunoaștere și o împlinesc în durata mea; intuiția spațiului este un act succesiv, spațiul trebuie parcurs potrivit cu o mișcare interioară. Mai mult, cunoașterea anexează pe un altul mic, și pentru aceasta îl temporalizează: spațiul este animat de timp. În acest fel, spațiul devine locul mișcărilor exterioare, mișcarea fiind dimensiunea care stabilește legătura între timpul care sînt și spațiul care nu sînt.

Intr-adevăr, această solidaritate se exprimă mai bine în noțiunea de mișcare: „Mișcarea ca descriere a unui spațiu (Kant o opune mișcării unui obiect ce revine unei științe empirice) este un act pur al sintezei succesive a diversului în intuiția externă în general prin imaginația producătoare, și aparține nu numai geometriei, ci însăși filosofiei transcendente”¹. Adică: 1) spațiul se descrie luînd ca punct de plecare timpul și 2) conexiunea se stabilește în interiorul unui subiect, în înțelesul

¹ *Critique*, p. 155.

că mișcarea poate fi surprinsă în lume numai întrucât ea este mai întâi actul unui subiect care manifestă, punându-se pe sine, posibilitatea unei lumi. Relația subiectului cu obiectul este prefigurată în interiorul însuși al subiectului prin relația timpului cu spațiul; iar mișcarea, fiind în subiect mai înainte de a fi în obiect, exprimă în obiectul însuși această relație.

Astfel, solidaritatea temporalității și a spațialității în subiect conduce la înțelegerea în obiect a spațializării timpului și a temporalizării spațiului. Această reciprocitate apare cu atât mai mult în obiectul estetic. În acest caz însă, reflecția trebuie să procedeze în sens invers: pornind de la timp și spațiu ca dimensiuni obiective edificate în operă — grație schemelor structurale, prin temporalizarea spațiului și spațializarea timpului — să descopere un timp și un spațiu proprii, interioare într-un anume fel obiectului estetic și ca asumate de el, care fac din el un cvasi-subiect capabil de o lume pe care o exprimă.

Vom trece la o atare analiză luînd în considerație, în mod succesiv, opera muzicală și opera picturală. Menționăm că această analiză nu se înscrie în centrul intenției noastre, dar se înscrie totuși în chip firesc în ea: cercetînd structura operei și, în particular, materia sensibilă, care se pretează mai bine la analiză, ajungem să invocăm și să verificăm solidaritatea determinărilor temporale și spațiale. Se înțelege imediat că aceleași categorii structurale — armonie, ritm și melodie — se pot întîlni în orice artă. De aceea, paranteza pe care o deschidem nu va fi, credem, inutilă.

11. OPERA MUZICALĂ

Muzica ne oferă exemplul unei arte non-reprezentative și esențialmente temporală. Luînd în considerare însă, modul constituirii sensibilului în opera muzicală, vom avea de văzut — pe de o parte — că ceva în genul unui „subiect” apare aici, deși subiectul nu rezidă într-o reprezentare sau imitare a realului; vom vedea — pe de altă parte — că opera muzicală nu exclude spațiul, dar că spațiul e o exigență a timpului muzical în vederea elaborării însăși a materiei sonore, că, finalmente, spațiul se integrează în operă ca dimensiune esențială a ființei sale.

1. ARMONIA

Mai întîi, opera muzicală ni se prezintă ca un discurs sonor, un discurs a cărui misiune nu e să spună ceva, să propună o semnificație explicită. Discursul operei muzicale ni se prezintă ca un discurs ce utilizează sunete. „Subiectul”, dacă există vreunul — ca, de pildă, în simfoniile cu program sau în bucățile care poartă un titlu — nu apare în prim plan. Ceea ce se manifestă în primul rînd, este desfășurarea sensibilului: sensibilul pare a fi, deopotrivă, mijlocul și scopul operei, materia și rezultatul său. Fără îndoială că asupra noțiunii „sensibil” apasă un echi-

voc, mărturie stîndu-ne în acest sens controversa în care s-au angajat de Schloezer și Robert Francès. Primul sugerează o teorie intelectualistă asupra percepției obiectului muzical în sprijinul tezei ontologice potrivit căreia unitatea acestui obiect, așa cum a produs-o creatorul său, nu e suspendată în percepție și rezidă în existența atemporală a unui „sens spiritual”: „Opera în afara timpului este absolut una, este un tot indisolubil”¹. Acestei teze, Robert Francès îi opune cercetările experimentale inspirate de teoria formei, teorie care ne invită să considerăm - conform corecției pe care Merleau-Ponty a adus-o noțiunii *Gestalt* - că forma obiectului se subordonează „constituirii unei totalități obiect-subiect avîndu-și legile sale proprii”²: „Nu sisteme de elementare raporturi obiective își propune muzica să edifice, ci forme, adică sisteme unificate în care ceea ce primează sint tendințele, polaritatea esențială a anumitor momente, cutare elan al melodiei, cutare figură de contrapunct, gîndite sau nu în termeni obiectivi, dar prin raportare neîntreruptă la universul structurilor percepute”³. La această observație, de Schloezer răspunde că muzica e, deopotrivă, „sens și formă”; el observă cu îndrăgăție că „dificultatea izvoarăște din împrejurarea că Robert Francès se plasează exclusiv în perspectiva auditorului și uită compozitorul... Relațiile pe care un muzician le întreține cu forma pe care o elaborează diferă d relațiile pe care un auditor le întreține cu ceea ce ascultă”⁴. Într-adevăr, acesta este echivocul ce justifică distincția operă-obiect estetic, adică — în fond — distincția dintre operă ca produs și opera percutată. Și trebuie să fim de acord cu Robert Francès, în sensul că sunetul este pentru ureche și că percepția îl împlinește:

¹ *Introduction à J.-S. Bach*, p. 251.

² *La structure en musique, Les temps modernes*, octobre 1948, p. 730.

³ *Ibidem*, p. 730.

⁴ *Sens, forme et structure en musique. Les temps modernes*, mai 1949, p. 939.

urechea nu este numai judecătorul plăcerii sunetului ci și judecătorul proprietăților sale, proprietăți pe care le semnalează fizicianului. Muzicianul care scrie pentru un auditor își consultă urechea iar nu un tratat de acustică. E important însă să scrie: să presupună, adică, o anumită ființă a sunetului anterioară percepției, să recunoască realitatea unei anumite materii sonore destul de consistente și suficient de maniabile pentru a putea el însuși să producă sunete. Caracterul fabricat al sunetului constituie o garanție de obiectivitate, ceea ce justifică o analiză obiectivă, dar nu analiza fizicianului care separă sunetul de raportul său cu percepția, ci analiza teoreticianului muzicii care definește sunetul fără a-i contesta existența sa percepută.

Altfel spus, se poate susține că sunetul nu are existență percepută decât în interiorul unui câmp perceptiv deschis de cuplul subiect-obiect. Sunetul e o propunere făcută urechii, și, prin mijlocirea ei, întregului corp, semnificația sa fiind m.i. întâi motrice. Experiențele lui Abraham — la care se referă Robert Francès — atestă acest lucru, ca și studiile lui Werner: „Intervalul sonor este punerea în formă finală a unei tensiuni încercate de întregul corp”¹. Ceea ce înseamnă a spune că muzica ne zguduie și ne mișcă deja prin armonie, dar într-un grad și mai înalt prin ritm; pentru că ritmul nu este decât organizarea mișcării care corespunde în noi sunetului sau, mai exact, mișcarea prin mijlocirea căreia sunetul se constituie în noi ca sunet. Această funcție a obiectului perceput nu poate fi însă pe deplin asumată de obiectul estetic decât dacă artistul deține conștiința acestei exigențe, dacă izolează, determină și-și raționalizează materialul. Pentru noi nu există decât sunet perceput, pentru artist nu există decât sunet produs. Artistul este locul acestei dialectici a perceputului și a produsului, deci a reflectatului, adică a spontaneității și forma-

¹ WERNER, *Ueber die Ausprägung von Tongestalten*, citat de MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, p. 244.

lismului. Din acest moment, obiectivitatea sunetului implică, deopotrivă, o condiție tehnică: instrumentul, în mod particular pianul (care este pentru muzician ceea ce este uleiul pentru pictor) prin vastele posibilități pe care le oferă¹, precum și o condiție intelectuală, istoric-culturală, care este raționalizarea sunetului, respectiv „teoria muzicală”.

Realitatea culturală a materiei sonore este asemănătoare cu realitatea limbajului. Ea dezvăluie, ca și limbajul, consistență și coeziune. Scriitorul apelează la o limbă, adică la un sistem de cuvinte care, prin însuși faptul că au un sens, se definesc unele prin altele și sînt solidare în frază și care, totodată, prin însuși faptul că au o structură sonoră, se cheamă sau se resping uneori la fel de imperios ca și conform exigențelor semnificației. La fel, muzicianul are de-a face cu un sistem de sunete codificate de-a lungul unei prestigioase tradiții și ale cărui posibilități de timbru sînt ele însele circumscrise la nivelul unui anume stadiu al tehnicii instrumentale sau, mai simplu — în cazul polfoniei — la nivelul posibilităților vocale de care dispun executanții: exact așa cum un dramaturg poate ține seama de interpretul pentru care scrie, nu numai în schițarea rolului, dar și în alegerea vocabularului. Așa cum scriitorul trebuie, mai întîi, să cunoască limba, compozitorul trebuie să cunoască scriitura și, la nevoie, instrumentația. Iar dacă se invocă exemplul muzicienilor care n-aveau studii și care, de exemplu, ignorau contrapunctul, trebuie să replicăm că e aveau, cel puțin — prin practica solfegiului sau cea a unui instrument și prin familiarizarea cu operele muzicale — o cunoaștere nereflectată și o măiestrie spontană a limbajului muzical, așa cum stăpînesc limba scriitorii care au uitat sau au neglijat gramatica și retorica. În interiorul

¹ Dialectica perceptului și gînditului se regăsește, dealtminteri, pînă și în utilizarea pianului: corpul este acela care cîntă și, de aici, spontaneitatea invenției. Există totuși o gîndire care construiește și care controlează, dar care trece aproape în totalitate în corp.

mediului sonor sunetul devine nă, aică un element al întregului, element care, figurînd un anume nivel al gamei, asigură o anumită atracție indiferent care ar fi gama adoptată — sau respingere în raport cu altele — pe scurt, un element care își dobîndește sensul din funcția sa în întreg: funcție ce nu-i poate fi asigurată de artist, citeodată în ciuda regulilor, decît pentru că e stabilită prin regulile sistemului.

Indiscutabil, acest sistem nu presupune logica internă a unei construcții raționale și nu este tocmai ușor să distingem ceea ce este aici contingent de necesar sau, mai bine spus, natural d artificial. Elaborarea materiei sonore de-a lungul istoriei muzicii în civilizația occidentală este adesea greșit descrisă în tratate, pentru că scopul este de la început presupus. Sub aspect formal, elaborarea materiei sonore trimite la o gîndire ce se vrea rațională, gîndire animată de grija de a ordona și codifica. Totodată, sistemul armonic nu implică rigoarea premeditată a limbii *esperanto* — de pildă — ci mai degrabă suplețea și spontaneitatea unei limbi vii în care reflecția intervine ulterior, cel mai adesea pentru a ratifica utilizarea. Urechea, ea însăși formată în contact cu operele muzicale, este judecătorul: gîndirea rațională se subordonează judecății estetice. E. Souriau a indicat acest lucru criticînd teza lui Becquerel care susține „concordismul între funcțiile artistice ale sunetelor pure și anumite matematice ale frecvențelor vibratorii care le produc”¹. „Naturalul” poate fi înțeles sub două aspecte, și anume în funcție de felul în care percepția sau fizica îi furnizează norma. Un echivoc este întotdeauna posibil atunci cînd se invocă legile sistemului sonor, după cum aceste legi sînt promulgate de ureche sau de acustică. Dar cum acustica este invocată ulterior în scopul ratificării judecății spontane a urechii, opoziția veritabilă rămîne aceea dintre natural și artificial, dintre o practică ce se încredințează

¹ *La correspondance des arts*, p. 228.

tradiției și, prin mijlocirea ei, percepției, și una ale cărei intenții rezidă în a supune sistemul sonor unei elaborări raționale, exigență cu atât mai legitimă în Occident, cu cât — așa cum observă de Schloezer — destinul muzicii nu este aici într-atît de legat de structura instrumentelor.

Această opoziție izvorită din dialectica unui în-sine și a unui pentru-noi — opoziție care traversează orice analiză a obiectului estetic și care s-a manifestat în controversa dintre Robert Francès și de Schloezer, reapare și în considerațiile exprimate de Brelet care confruntă, în această ordine de idei, empirismul și formalismul. Sub exigențele unei viziuni empirice, Hindemith denunță ceea ce apare ca arbitrar și artificial în sistemul tonalității clasice care, definind alterarea, condamnă ca intruse acordurile străine unei tonalități determinate, și care vrea să fundeze înlănțuirile armonice pe „structura naturală” a diferitelor acorduri, respectiv valoarea armonică a intervalelor care le compun și poziția sunetului fundamental. Sub exigențele unei viziuni formaliste, Schoenberg consideră că „formele naturale imanente materiei sonore trebuie să constituie punctul de plecare al unei generalizări care să le elibereze de experiența auditivă care le-a relevat la modul primitiv”¹: suprapunerea terțelor — principiu fundamental al armoniei clasice — devine, în armonia atonală, suprapunere de quarte, iar acordul perfect al sistemului armonic este *do, sol, re*, „acord sintetic care se îndepărtează considerabil de datele naturale” — așa cum recunoaște Schoenberg². Confruntînd empirismul și formalismul, Brelet arată cum, în această dialectică a materiei și a formei (noi vom spune dialectica sunetului perceput și a sunetului construit și, într-o largă cuprindere, dialectica obiectului estetic ca perceput și a operei de artă ca fabricată) nici unul din acești doi termeni nu este separabil de celălalt: empirismul lui Hindemith

¹ G. BRELET, *Esthétique et création musicale*, p. 59.

² *Idem*, p. 60

— se observă — nu încetează să fie o speculație asupra formelor naturale pe care i le oferă sonoritatea; „el este încă o estetică, adică o concepție determinată asupra faptelor sonore și nu o simplă înregistrare a acestora”¹. Schoenberg, la rîndul său, „face să apară datele auditive originale: fiecare formă nouă — și aceasta e justificarea sa ultimă — ne revelă sensibilul sonor... pentru că unul din scopurile principale ale artei este acela de a transforma fără încetare datul sonor prin impunerea unor forme întotdeauna noi”².

Armonia definește, deci, un anumit mediu sonor, mediu a cărui imperioasă realitate este, în același timp, recunoscută de ureche și consacrată prin tradiție. Marile opere nu încetează să exploreze și să lărgască acest mediu, dar cu observația că ele nu sînt opere decît prin raportare la el. În interiorul acestui mediu muzicianul poate să-și aleagă cîmpul său de acțiune, un mod și o tonalitate — în scriitura clasică, de exemplu — ca și un întreg plan tonal, dacă acesta nu-i este prescris printr-o schemă formală, ca în cazul fugii de pildă. Și chiar dacă muzicianul se prezintă ca inovator sau revoluționar, el își impune alte reguli tot atît de riguroase ca și cele pe care le respinge, reguli care definesc un spațiu ale cărui limite nu pot fi infinit lărgite decît cu riscul eșuării în zgomot. În operele clasice, analiza armonică poate ușor găsi ceea ce Vincent d'Indy numește schemă armonică: planul tonal care este scheletul armonic al operei. Se știe cu cîtă precizie a urmărit d'Indy această analiză consacrată cu deosebire operelor beethoveniene; de altminteri, el nu ignoră faptul că, instituind-o, „nu trebuie să confundăm ceea ce se vede cu ceea ce se aude și care constituie prin excelență muzica”³: mai înainte de toate, muzica este durată și mișcare, ritm și melodie, iar armonia nu are sens decît

¹ *Ibidem*, p. 51.

² *Ibidem*, p. 62.

³ *Cours de composition musicale*, t. II, p. 163.

dacă, în loc să clasăm și să studiem acordurile pentru ele însele¹, le considerăm din perspectivă „genetică”. A armoniza — în sensul cel mai școlar al termenului — a construi un acord, înseamnă a defini situația unui element sonor prin raportare la un anumit câmp tonal el însuși integrat unui mediu sonor. Că acordul exprimă stabilitatea ca acord perfect, sau că el dezvăluie un caracter incert și tranzitoriu — ca acordul șeptimilor, de exemplu — situația pe care o ocupă se definește întotdeauna prin raportare la o anume mișcare posibilă. Materialul muzical se definește prin constituirea unui câmp tonal, iar acest câmp este teatrul unei aventuri, a unui viitor și, de aceea, departe de a fi un principiu de imobilitate, armonia poate purta melodia²: ea pune tonalitatea în mișcare și anume după un dinamism propriu percepției. Un magistral exemplu ne este dat de ultimele opere ale lui Franck și, în particular, de Simfonia în care apare „un fel de antagonism al tonalităților considerat ca locul în care se mișcă personajele tematice, dar mai degrabă ca doi poli între care ele acționează, sau ca două puteri opuse care luptă între ele pînă la supremația finală a uneia”³.

Analiza armonică nu mai este practic posibilă atunci cînd scriitura se complică, cînd se modulează fără încetare și, finalmente, se respinge tonalitatea, sau în cazul cînd se admite — asemeni unui Stravinsky — că tonalitatea e compatibilă cu politonalitatea. Este însă mai important de subliniat faptul că nota se constituie întotdeauna după regulile care definesc raportul său cu alte

¹ „Acordurile devin prea adesea scopul muzicii, cînd ele n-ar trebui să fie decît un mijloc” spune D'INDY (*ibid.* t. I, p. 177): o critică anticipată a formalismului unui Schoenberg.

Mai mult încă, ea apasă asupra destinului său: de Schloezer a subliniat acest lucru luînd exemplul unei melodii armonizate în două feluri de către BACH (*op. cit.*, p. 178). Mediul sonor care definește armonia nu este niciodată indiferent melodiei desfășurate: pentru cine o percepe, o ra este un tot.

³ *Cours de composition musicale*, vol. II, p. 161.

note, atît în gama de cinci sunete sau în gama de douăsprezece sunete, cît și în gama clasică, și că muzicianul alege pentru a putea clădi opera pe un anumit registru al spațiului sonor. Se poate invoca deci, întotdeauna, schema armonică pentru a defini situarea tonală a operei. Schemă ușor de recunoscut atunci cînd se întemeiază pe opoziția major-minor, dar pe care e posibil să n-o percepem, întrucît ceea ce avem de perceput e opera însăși. Schema rămîne însă în operă ca un auxiliar al percepției. Asemeni schemei kantiene a calității — și armonia este calitatea sunetului — ea trimite la un anumit mod de a umple spațiul sonor. Armonia face apel în noi la activitatea pe care Kant o raportează la imaginație, activitate care constă aici nu în a număra ci în a sesiza, pentru că ea ne oferă ceva sesizabil: spre deosebire de zgomot care ne sesizează, dar pe care nu îl sesizăm, armonia face întotdeauna din sunet o realitate sesizabilă. În acest punct, sensul savant al armoniei întîlnește sensul vulgar: armonioasă este orice muzică, pentru că armonia este condiția existenței sale muzicale; ea definește sunetul ca sunet și opera ca totalitate sonoră. Asemeni justiției platoniciene prin care omul este om și cetatea cetate, armonia este termenul prin mijlocirea căruia obiectul muzical este obiect autentic și poate fi sesizat ca atare, deși, pentru a-l putea sesiza pe deplin este necesară și contribuția altor scheme.

Se verifică prin aceasta că elaborîndu-și materialul și producîndu-și opera, artistul presupune percepția, că toate elementele structurale ale operei solicită percepția în care ele se neantizează ca elemente. Pe de altă parte, analiza care caută structura armoniei relevă deja raportul muzicii cu spațiul. Vorbeam adineauri de mediul sonor: armonia unei opere, observă de Schloezer, este raportul acestei opere cu mediul în care ea se împlinește, iar „analiza armonică constă în a readuce procesul în cîmpul de acțiune, ceea ce devine la ceea ce este, o durată la un spațiu”¹.

¹ *Introduction à J.-S. Bach*, p. 176.

Acest spațiu ideal — spațiu definit prin intervale ce se pot fixa și care se reduc la raporturi de înălțime, care poate fi considerat cu excluderea duratei și a intensității sunetelor — acest spațiu preupune întreaga activitate a lui *homo faber*; el : e nite traducerea — pentru a o face mania-bila — a realității muzicale; spațiul nu constituie această realitate, ci oferă numai posibilitatea apropiării ei. El este, oricum, mai mult decît un limbaj artificial, iar mediul sonor este mai mult decît o metaforă: există o spațialitate constitutivă ființei muzicale; iar ceea ce există obiectiv în această realitate, construit și imperios pentru percepție, se exprimă în chip firesc în termenii spațiului. S-ar putea spune că muzica solicită spațiul pentru a manifesta ceea ce în ea SI relevă ca element ireductibil la perceptul subiectiv.

2. RITMUL

Aceste două observații pot fi reluate cu prilejul examinării ritmului. Pe de o parte, într-adevăr, ritmul este unul din caracterele operei totale și trebuie perceput ca atare. El desemnează mișcarea însăși care animă opera, dar, ca atare, el nu poate fi definit și înțeles aparte. Ritmul poate fi cel mult resimțit și mimat de corp, ca atunci cînd piciorul bate măsura. Dar și în acest caz, ritmul nu e sesizat decît ca fiind încorporat operei și fundat în ea. De aceea, așa cum observă de Schloezer, variațiile înălțimilor sau timbrului îl afectează în aceeași măsură ca și variațiile duratei și intensității: ceea ce înseamnă că ritmul participă la întreaga operă căreia îi este respirația sau, mai bine spus, lege secretă a dezvoltării interioare ce nu poate fi redusă la algoritmul unei succesiuni¹. Pe de altă parte, mișcarea

¹ Astfel, ca și melodia, ritmul este unul. Nu există poliritmie decît prin analiza în care putem, într-adevăr, urmări ritmurile diverse ale unei polifonii; dar a sublinia polifonia prin polimetria care menține separate accentele fiecărui ritm, așa cum procedează uneori Bartok, e o tentativă care nescotește exigența primă de unitate a operei.

Însăși a operei trebuie să fie premeditată și fabricată. Analiza poate găsi mijlocul prin care mișcarea a fost fabricată, mijloc care implică încă odată spațiul. Așa cum constituirea unui mediu sonor permite reducerea liniei melodice la o serie de puncte articulate după înălțime, constituirea unui mediu ritmic permite reducerea stilului unei durate la schema unei progresii spațiale. Schloezer nu a bănuit această analogie pentru că el definește ritmul ca „traducere a formei în termeni de devenire”. Pentru de Schloezer, temporalizarea care face să apară ritmul este deja o traducere sau o reducere, pînă într-atît nu concepe că veritabila reducere operată prin examenul critic este, încă, o spațializare. Iar această în virtutea afirmației potrivit căreia obiectul muzical transcende timpul: a exprima acest obiect în termeni de devenire, înseamnă a-l altera. Ni se pare însă că, chiar dacă se admite intemporalitatea obiectului muzical, devenirea prin care îl exprimăm pentru a-l supune analizei nu este analizabilă decît cu condiția de a fi spațializată. Dealtminteri, trebuie, oare, să admitem ideea că unitatea imanentă a operei este „statică” și că dinamismul îi este conferit prin examenul la care o supunem? Automișcarea operei se manifestă în ritmul ei propriu și trebuie pusă, mai degrabă, în seama ființei sale autentice.

Pe de altă parte, de Schloezer distinge un ritm extern — ritm pe care uneori, utilizînd o expresie destul de nefericită, îl numește ritm natural — și un ritm organic. Ritmul extern este măsurabil sau, mai curînd, e un principiu de măsură. Acest principiu e o schemă cît se poate de simplă, schemă ce permite scandarea mișcării și organizarea multiplicității elementelor sonore. Ea nu poate fi obținută decît prin reducerea operei la scheletul său, făcîndu-se deci abstracție de calitatea și înălțimea sunetelor. Lussy — de asemenea — compară ritmul cu desenul pe care armonia și melodia îl împodobesc colorîndu-l, așa cum

brodăm o melodie pe canavaua ritmului unui tren; trebuie să înțelegem însă că, astfel degajat, ritmul nu mai are realitate, tot așa cum desenul nu are realitate în raport cu pictura: ritmul e un moment al fabricării operei, poate fi un instrument de analiză a operei, dar nu este niciodată o parte distinctă a operei totale. (De aceea, alegerea unui sistem de analiză ritmică este, în ultimă instanță, convențională: notația muzicală, ca și determinarea spațiului sonor, este impusă de o lungă tradiție; această tradiție nu există, totuși, în muzica gregoriană și nu mai există în unele opere moderne.) Analiza care se străduie să dezvăluie schema ritmică a unei opere trebuie, deci, să complice progresiv schema elementară care fixează măsura pînă la regăsirea mișcării singulare a obiectului muzical, adică pînă la punctul în care ritmul extern întâlnește ritmul organic, pînă la ceea ce pare că exprimă esența însăși a acestui obiect; pe cîtă vreme, sub forma sa elementară, ritmul nu este decît urzeala, iar pentru noi un mijloc de acces. Acestea sînt, în ultimă analiză, funcțiile ritmului: sub forma schemelor, să îngăduie accesul percepției la operă, iar atunci cînd percepția intră în stăpînirea obiectului estetic, să îmbrățișeze și să exprime ființa însăși a acestui obiect.

Rămîne acum de văzut în ce fel schema ritmică se complică și se încarcă de determinații pozitive pentru a circumscrie întotdeauna, din ce în ce mai îndeaproape, ritmul propriu al operei. În forma sa elementară, schema apare, mai întîi, ca principiu formal de măsură; e vorba de a diviza timpul în părți egale pornind de la o unitate simplă și multiplicabilă — ca în muzica gregoriană sau greacă, de pildă — sau divizibilă ea însăși, așa cum se procedează astăzi. Măsura, cum se zice, domină raporturile de durată, pentru că de durată e vorba, de această scurgere care devine sensibilă prin scandare. Să precizăm că, atunci cînd aducem în discuție durata, introducerea unui element spațial este inevitabilă: la

Kant, succesiunea este deja o determinare secundă a timpului ca formă; ea se raportează la intuiția formală și pentru a putea sesiza succesiunea, ea trebuie să fie măsurată. Aceasta nu înseamnă că succesiunea ar fi alterată, că reconstituim succesivul prin instantaneu, ci, mai degrabă, că ne asociem scurgerii duratei: a număra, a bate măsura, a scanda — iată modul încă naiv de a participa la ritm și de a-l instala în noi. În orice caz, ori de câte ori avem de-a face cu o succesiune, e necesar ca aceasta să fie ordonată măsurînd timpul prin întoarcerea regulată la unitățile timpului: izocronismul este principiul elementar al ritmului; muzica i se conformează în mod scrupulos, în afară de cazul cînd se introduc nuanțele agogicului. Unii metricieni fac din izocronism fundamentul versului francez. Astfel, prima schemă ritmică introduce numărul.

Numărul nu este însă ritm. Ritmul nu implică numai măsura care este diviziune în unități, ci și posibilitatea de a identifica intervale egale, de a repera revenirile; urechea solicită echivalența a ceea ce pentru ochi este bara de măsură sau alineatul care începe un vers. O suită de puncte egal spațiate nu constituie un ritm, ci o sinusoidă, pentru că aici reținem maxime și minime. De unde și necesitatea ictusului ritmic: măsura se definește și se resimte prin durata care separă fiecare timp accentuat. Schema ritmică îmbracă, deci, un al doilea caracter: măsura nu mai indică exclusiv proporția duratelor, ci și alternanța accentelor. Această adăugare a intensității la cantitate nu contribuie numai la punerea în lumină a cantității; ea aduce ceva nou și anume o primă determinare a obiectului muzical. În vreme ce măsura timpului oferă un punct de reper exterior acestui obiect și care ar putea fi aplicat tot atît de bine oricărui alt obiect (deși durata absolută a componentei măsurii, indicată de metronom, depinde de timpul propriu al operei constituind deci, o primă determinare a operei), accentele privesc sunetele, așa cum în prozodie privesc cuvîn-

tele, cărora le specifică deja alura. Altfel spus, măsura se extinde acum asupra obiectului estetic, ceva din acest obiect se pretează la măsură: trecerea de la cantitatea extensivă la calitatea intensivă face apel la obiectul susceptibil să îmbrace calitatea a cărei cantitate intensivă dă legea de constituire. De aici înainte, schema ritmică dobândește întregul său sens: măsura poate să se specifice: o măsură ternară, de exemplu, se deosebește de o măsură binară. Pornind de aici, nenumărate concepte muzicale se referă la repartitia accentelor: anacruza, terminațiile masculine sau feminine, se determină prin raportarea unei note date la un timp accentuat; și chiar contratimpul — contrast între accentul metric și accentul ritmic propriu-zis. Evident, ritmul poate să apară și altfel, și, în particular, prin investițiile sale armonice; însă, în acest caz încă, notele bune sau rezoluțiile nu dobândesc întreaga lor semnificație, chiar armonică, decât cu condiția să sune în punctele privilegiate în prealabil pregătite de măsură: armonia lămurește măsura, dar o și presupune.

Pe schema ritmică fundamentală se clădesc alte scheme care privesc mai îndeaproape ritmul operii. Când consult, de pildă, indicațiile de măsură și citesc $2/4$ sau $9/8$ sau, poate $M=100$ — nu cunosc prea multe lucruri în legătură cu mișcarea. Dacă însă bucata poartă titlul: vals, mazurcă sau menuet, informația este precisă; știm că muzicianul va fi constrâns la o anume schemă „tipică” — după expresia lui de Schloezer — elaborată pe măsura în trei timpi. Și așa cum compoziția unei opere poate fi ordonată unui gen (lied, rondo, variațiune), ritmul său poate fi ordonat unui tip pe care-l pot întâlni în opere diferite și chiar în opere care adoptă față de el mai multă libertate, cum ar fi *Valsul* de Ravel sau unele mazurci ale lui Chopin. Schemele particulare aduc deci o determinare suplimentară, deși ele nu pot încă explica alura singulară a ope-

rei¹. E posibil, dealtfel, ca schema ritmică proprie unei opere să nu mai fie împrumutată tradiției și să fie inventată pentru necesitățile unei opere particulare. În acest caz, cunoașterea schemei ne angajează mai profund în structura operei, ne obligă să ținem seama de armonie și de melodie, nu numai de durata și de intensitatea sunețelor. Evident, analiza nu poate sesiza dintr-o dată ritmul operei totale; îl va căuta urmărind unele elemente mai caracteristice cum ar fi: ritmul subiectului sau contra-subiectului, ritmul unei teme sau al unei desfășurări tematice. Semnificativă va fi însă alegerea acestor elemente, întrucât ele nu sînt în mod arbitrar prelevate. Dimpotrivă, sînt alese în funcție de ideea pe care o avem deja despre operă, cel puțin despre compoziție, iar aceasta pentru că ele par să-și asume o funcție importantă, fie ca agenți ai organizării operei, fie ca episoade ale devenirii sale: ne referim, deci, la structura operei. Dar cum vom proceda la analiza ritmului frazei astfel izolate? Nu s-a spus că accentele sau figurile ritmice coincid cu figurile și cu accentele metrice. Singură urechea este judecător, doar ea cunoaște opera făcută pentru ea. Tocmai ceea ce exprimă regulile în întregime empirice formulate de Lussy, reguli care fac apel la noțiunile de valoare și de liniște: "În sfîrșit, și acesta e indiciul capital, trebuie să ascultăm tendința spre repaos pe care ultima notă a fiecărui grup o face sensibilă urechii, dacă îi anunță numai o pauză incompletă și care lasă dorința

¹ Faptul că aceste scheme sînt deseori împrumutate dansului, e de natură să garanteze, într-un anumit fel, caracterul lor organic: dacă ele răspund unor exigențe de ordin plastic impuse corpului, ele asigură, de asemenea, trezirea unor ecouri; resimțim cu atît mai bine mișcarea obiectului, cu cît această mișcare ne învăluie într-un anumit fel; a urma măsura nu înseamnă numai a da curs unui demers al spiritului, ci implică un act în care corpul este angajat, iar această complicitate a corpului conferă ritmului un caracter de realitate mult mai pregnant. Și dacă anumite ritmuri dezvăluie prin origine un caracter mai imperios, aceasta nu înseamnă că ele Z Z realitatea ritmică proprie operei: două mănute cladite pe o aceeași schemă tipică pot avea ritmuri foarte diferite dacă armoniile și timbrele lor diferă.

unei urmări, sau dacă marchează un repaos definitiv¹. A recurge la jurisdicția urechii, nu înseamnă decît în aparență a recurge la un arbitrar; este imposibil ca analiza să nu se refere la percepție și să nu judece opera prin obiectul estetic; „impresiile“ invocate, cum ar fi elanul sau repausul, tensiunea sau destinderea, golul sau plinul nu indică numai un recurs la sfera subiectivului. Ele desemnează, dimpotrivă, realitatea obiectului muzical a cărui natură este de a se face cunoscut prin aceste impresii.

În acest fel precizat — și degajat de măsură care nu mai este pentru el decît un mijloc — ritmul se alătură mai strîns melodiei: el caracterizează structura frazei și chiar a întregii opere, dacă subiectul sau tema își impun alura asupra totalității ei. La Beethoven, mai ales, se poate observa cum una dintre cele două teme este adesea mai mult ritmică decît melodică. Faptul ne apare în toată lumina dacă luăm în considerație, în sfîrșit, ritmul total al operei. Într-o operă polifonică se întîmplă, într-adevăr, ca diferitele părți să aibă fiecare un ritm diferit; e de ajuns ca fiecare parte — avem exemplul contrapunctului — să desfășoare propria-i melodie (și chiar acompanyamentul de bază poate să marcheze un ritm care, în loc să confirme ritmul cîntecului, să-l contracareze). Analiza va discerne, deci, o poliritmie pe care urechea expertă o va percope cu ușurință. Aceasta nu înseamnă însă că structura ritmică a operei ar fi ruptă: aceste ritmuri diverse compun un ritm unic, opera își păstrează unitatea. A menține unitatea în diversitate și diversitatea în unitate, a face ca diversitatea să colaboreze la unitate — acesta este secretul artei, ca și secretul vieții în a produce organisme. Și așa cum organismul poate fi recunoscut dintr-o singură privire, tot așa vom recunoaște ritmul operei — tentativa sa inimitabilă.

Dar dacă, în ultimă analiză, trebuie să recurgem întotdeauna la percepție, la ce bun o ana-

¹ *Le rythme musical*, p. 55.

liză care să descopere schemele? Dacă, i definitiv, ritmul este mișcarea însăși sau durata operei ca realități percepute, pentru ce să introducem schemele ce descompun mișcarea, adică schema ritmică? Într-un anume sens, ritmul și schema ritmică se opun, așa cum în termeni bergsoniani durata se opune timpului: ritmul obiectului muzical — ritm ce nu apare ca o măsură exterioară, ci depinde strâns de armonie și de melodie — este ființa sa însăși; ritmul îi exprimă durata proprie; el nu măsoară timpul în care este acest obiect, ci timpul care este obiectul muzical, devenirea interioară care îl constituie: obiectul muzical impune un tempo al său; în loc să-l suporte, el își organizează propriul său viitor. În raport cu timpul interior și singular desfășurat potrivit legii interne proprii obiectului muzical, schema ritmică — cel puțin sub forma sa elementară — pare a scanda un timp obiectiv exterior melodiei și, ca atare, artificial. Totuși, distincția: ritm-schemă ritmică se atenuează de îndată ce schema — fără să-și piardă caracterul formal — se împlinește și se integrează în structura calitativă a operei. Schema nu e niciodată străină duratei vii a obiectului muzical; ea participă la timpul obiectiv cu atât mai mult cu cât acesta e o ordine numerică fondată pe divizibilitatea infinită a unei materii spațializate, dar participă deja la durata muzicală în măsura în care comportă un tempo, o unitate care se definește în valoare absolută, și mai mult încă atunci când schema face apel la puncte de reper calitative împrumutate corpului însuși al operei, intensității sunetelor și semnificației lor armonice.

De fapt, schema întreține cu obiectul muzical o dublă relație. Mai întâi, ea îngăduie accesul la durata acestuia: mișcarea operei ne angrenează cu condiția s-o putem aprecia și urma. Bergson ne propune „să ascultăm o melodie lăsându-ne legați de ea”¹: ceea ce nu este posibil fiindcă, în

¹ *La pensée et le mouvant*, p. 164.

acest fel, vom lăsa obiectul muzical să se macine și să dispară. Nu accedem la obiectul muzical decît participînd la el prin această mișcare a imaginației care definește schema și care este schița unui act de înțelegere, pentru că în schemă raționalul este cuprins în germen: a număra, a măsura sînt scheme prin mijlocirea cărora imaginația premerge înțelegerii. Trebuie să urmăm și chiar să numărăm ritmul melodiei, nu să ne lăsăm legănați de ea. Altfel spus, nu vom putea înțelege durata decît în favoarea timpului pentru că nu avem intuiția pură a duratei. Schema ritmică ne îngăduie accesul la durată prin timp, grație mișcării pre-raționale a activității schematizante trezite în noi de schema ritmică. Pentru a sesiza mișcarea în obiect, noi o mimăm în profunzimile ființei noastre; ne punem de acord cu devenirea imperioasă a obiectului muzical introducînd măsura, dar nu printr-un act al inteligenței, ci printr-o mișcare ce mimează numărul parcurgînd o succesiune, act în lipsa căruia mișcarea ne va transporta cu sine fără s-o putem identifica. Prin aceasta, schema ritmică ce obiectivează și ordonează această mișcare nu se îndepărtează de sensul kantian, pentru că e vorba — ca și pentru Kant în schema cantității — „de a produce timpul în aprehensiunea obiectului”; schema este o metodă, o cale pentru a te regăsi în obiectul muzical, iar imaginația care prezidează schema nu e separabilă de activitatea corporală: schematismul este o artă profund ascunsă în corpul uman. Se înțelege, așadar, că schemele ritmice sînt necesare înțelegerii operei. Nu e nevoie ca ele să fie foarte clar reperate, așa cum se cere analizei. E de ajuns să fie resimțite și anume ca o invitație la împlinirea unei mișcări interioare care ne ridică la nivelul obiectului muzical. Faptul, dealtfel, poate fi verificat: cînd, ascultînd o operă dificilă, care ne deconcertează, descoperim brusc ritmul unui pasaj, ceva se declanșează în noi: sîntem dintr-odată învăluiți, opera dobîndind subit un aer de familiaritate. Și invers,

cînd ritmul este insistent — ca în cazul unui marș sau al unui dans — sîntem atît de bine acordați obiectului muzical, încît el nu-și mai păstrează distanța și misterul: nu mai interesează decît corpul; dar obiectul muzical e, mai cu seamă, atît de bine ritmat încît el nu mai are ritm propriu: este în întregime aservit tiraniei măsurii, nu mai are viață interioară. Schemele ritmice servesc, deci, la punerea imaginației în mișcare și la acordarea acesteia cu obiectul muzical; ele ne îngăduie să mergem în același pas cu el, să participăm la aceeași aventură.

Pentru aceasta e însă necesar — și aceasta este cea de a doua relație a schemei cu durata muzicală — ca schemele să fie mai mult decît un simplu etalon pentru a măsura durata operei. E necesar ca schemele să se fixeze în obiect: am văzut, în acest sens, că ele se determină pe măsură ce se complică, în funcție de accentele, genul sau structura tematică a operei. Faptul presupune însă ca opera, la rîndul său, să se plieze pe schemele ritmice, ca devenirea ei să fie ordonată și să poată fi urmărită, ca durata ei să fie compusă. Trebuie spus — fără să prejudiciem în nici un fel istoria factuală a creației — că determinarea ritmului se constituie ca un moment al edificării operei; alegerea structurii ritmice este unul din demersurile fundamentale ale artistului.

Ritmul atestă, prin urmare, că nu există durată care să nu se refere la ordinea universală a timpului. În viziunea kantiană, de asemenea, evenimentul nu e sesizat ca eveniment decît în favoarea legii ce reglează cursul timpului. Durata, la fel, nu e sesizată ca durată decît dacă poartă în ea, în funcție de profil și accent, un termen care să-i permită să se raporteze la timpul obiectiv. Nu punem în evidență o idee nouă: că obiectul estetic trebuie să fie compus; oricare ar fi libertatea pe care o manifestă, el trebuie să fie cucerit conform regulilor; oricare i-ar fi singularitatea structurii ritmice, el trebuie să fie purtat de scheme sub alternativa destrămării. Schemele sînt, așadar — deopotrivă — mijloace de acces și ele-

mente constitutive operei. Ele conferă operei ca durată o plenitudine care solicită spațialitatea în măsura în care spațiul semnifică exterioritatea conștiinței și realitatea obiectului. Muzica, artă temporală, nu exclude totalmente spațiul.

Într-adevăr, prezența schemelor ritmice implică spațializarea timpului. Ele sînt ușor susceptibile de traducere spațială: e limpede că spațiul n-ar putea reprezenta timpul dacă măsura n-ar avea un caracter spațial. Raporturile de durată și de intensitate care determină schemele fundamentale, nu numai că se înscriu pe partitură, dar ele pot fi ilustrate prin desenul intervalelor, ca și prin accente împrumutate desenului și culorilor. În lucrarea sa intitulată *Essai sur les principes de la métrique anglaise*, Verrier analizează diferite „varietăți ale ritmului” dublînd fiecare exemplu muzical cu cîte o imagine spațială în care culoarea complică desenul. Nu avem însă nevoie de aceste confirmări. Timpul nu poate fi tratat decît cu condiția să fie spațializat; se știe bine, dealtfel, că timpul nu poate fi măsurat decît prin mișcări în spațiu. În acest sens, putem repeta aici ceea ce a fost spus în legătură cu armonia: acest spațiu temporal este un spațiu definit și explorat printr-o lungă tradiție, aceea care a elaborat sistemul de măsură adoptat de secole de către muzica occidentală; spațializarea care conferă timpului obiectivitate este, de asemenea, un act de umanizare. Acest material, pe de altă parte, furnizează materia obiectului muzical: așa cum mediul armonic conferă notei statutul și valoarea sa de notă, tot așa, mediul temporal conferă devenirii operei caracterul său ritmic. Durata e construită cu timp și pornind de la timp, deși ea este altceva decît timp; muzicianul nu poate crea un obiect care să aibă o durată autentică decît instalîndu-l în timpul obiectiv, singurul element pe care el îl deține, singurul în care poate măsura o mișcare; raportată însă la operă, creată, această mișcare va scăpa oricărei măsuri și va fi sieși propria măsură. Aceasta pentru că obiectul

estetic — prin mijlocirea timpului măsurabil din care își compune durata — participă l spațiu cu atît mai strîns cu cît acesta are realitatea insistentă și sesizabilă a în-sinelei prin care se oferă percepției, deși el este, în același timp, un pentru-sine în măsura în care este durată, adică în măsura în care își este sieși principiul devenirii, în măsura în care mișcarea care îl animă este automișcare.

3. MELODIA

În muzică, totuși, ceva pare a fi ireductibil la spațiu. Acest ceva ce nu poate fi spațializat este melodia: elementul pe care Bergson îl invocă pentru a descrie durata. Melodia nu poate fi pusă însă pe același plan cu ritmul și cu armonia, așa cum se procedează deseori. Evident, ritmul și armonia sînt aspecte ale operei totale, dar ele sînt, deasemenea — în măsura în care fac loc schemelor — elementele compoziției operei și instrumente ale fabricării sale. În timp ce melodia pare a sfida analiza: ea este ceea ce apare în operă cu o spontaneitate irecuzabilă, este opera însăși ca durată. De aceea nu poate fi citită decît orizontal. Mai bine spus, ea nu se citește, ci se ascultă; melodia nu se poate citi decît cu condiția de a nu devia lectura către analiză, act obligatoriu și pentru cei care sînt capabili să evoce cîntecul în prezența semnului scris.

Acest cîntec în desfășurarea sa suverană este sensul însuși al obiectului muzical, sens ce nu poate fi înțeles decît prin actul perceperii operei. Dar, fără îndoială că nu se poate vorbi de sens acolo unde nu există semnificație ce poate fi explicitată, nici obiect reprezentat și nici discurs. Sensul se transcende spre expresie. Muzica dezvăluie o lume care nu poate fi arătată și nici demonstrată, ea nu poate fi spusă decît prin ea, lumea muzicii pierde de îndată ce execuția operei ia sfîrșit. Lumea muzicii este numai în muzica percepută și nicăieri în altă parte; tot ceea ce putem spune despre ea re-

curgînd la un alt limbaj, va fi o inadecvare mizerabilă: în acest fel¹ ne apare — vom spune încă o dată — raportul formei și conținutului în expresia estetică. Acest sens inefabil merită totuși să fie numit sens, pentru că el este ceea ce spune obiectul muzical, iar obiectul muzical nu există decît spunîndu-l. Sensul formează muzica, o face să fie muzică și nu o suită incoerentă de sunete. Melodia este expresivă, dar aceasta înseamnă că expresia este melodie: prin această împrejurare sunetele se compun într-o ființă muzicală, așa cum părțile unei fețe se compun într-o fizionomie sau așa cum trăsăturile psihologice se compun într-o personalitate. Melodia este sensul muzicii pentru că ea îi este esență: sensul muzicii este muzica însăși. De aceea, melodia trebuie să fie privilegiată în raport cu ritmul sau cu armonia: ea le integrează și nu pare să se reducă la ele. Fundat pe măsură și prefigurînd raporturi cantitative, ritmul nu constituie, el singur, muzica; ritmul califică o durată, nu o produce; singură melodia este durată. Tocmai pentru că ritmul nu e suficient spre a genera și specifica muzica, îl putem întîlni peste tot, în toate artele, ca un element de compoziție, în orice realitate care-și asumă o durată proprie, în fenomenele vieții ca și, poate, în cele istorice. Aceeași observație poate fi făcută și în legătură cu armonia: schema armonică asigură notelor statutul lor în cadrul unui sistem static, așa cum se poate institui o gamă de culori sau de linii (de aceea armonia este, de asemenea, peste tot). Dar muzica nu e un agregat de note; rezumîndu-ne la operațiunea de determinare a materiei unei arte, nu vom obține decît o specificare cu totul insuficientă: piatra servește și arhitecturii și sculpturii; cuvîntul servește și prozei și poeziei. Dar numai melodia manifestă muzica și o caracterizează¹. Ritmul și armonia sînt

¹ Ideea potrivit căreia melodia transcende armonia apare în C deraliile lui d'Indy, cu observația că el reduce armonia la un rol subaltern: prin principiul tonalității și ciclul cvintelor, armonia generează gama. Dar tonalitatea, în funcția sa activă, dacă ne putem exprima astfel, se leagă ea însăși de melodie: d'Indy vorbește de r modulali, melo-

proprietățile melodiei, dar singură melodia este muzică. Dacă schemele ritmice și armonice sînt constitutive operei, faptul are loc în măsura în care ele poartă melodia și-i exprimă anumite aspecte; mai mult încă: ele pot explica singularitatea operei, dar nu muzicalitatea ei.

Dezvăluind însă un atare statut, melodia nu interzice analizei orice drept. Cum ea nu poate fi recunoscută decît prin mijlocirea percepției care descoperă în ea sensul muzicii, e necesar — pentru a se preta audiției — ca melodia să fie construită. Sensul pe care melodia îl constituie poate fi, pe de altă parte, descompus în elemente care vor fi — asemenea articulațiilor unui discurs, actelor unei drame, sau tablourilor unui balet — mijloace prin intermediul cărora îl putem explicita fără să-l reducem, totuși, la inteligibil. Într-adevăr, „temele“ sînt pentru melodie ceea ce schemele sînt pentru armonie și ritm; ele își asumă o dublă funcție: furnizează un „subiect“ — atom de sens pe care melodia îl dezvoltă — și asigură muzicii, organizînd-o, elementul de spațialitate în lipsa căruia obiectul muzical, care în el însuși nu este spațial, nu ar avea obiectivitate, riscînd astfel să se vestejească.

Putem proceda, așadar, la analiza melodică a unei opere. În acest sens, d'Indy dă cîteva exemple la începutul cursului său. Ar fi de observat, de altminteri, că autorul citat tinde să identifice schemele melodice cu schemele ritmice: faptul verifică ceea ce am spus în legătură cu schema ritmică, anume că ea se angajează profund în conținutul operei — pentru că muzica este esențialmente durată — și că ea grevează astfel asupra desti-

dică. Prin aceasta se ajunge însă nu numai la condamnarea teoriei acordurilor, ci și la o condamnare a scriiturii verticale, adică la condamnarea aproape a întregii muzici moderne. Se pune întrebarea dacă gestul lui d'Indy este o consecință necesară a subordonării armoniei melodiei. Se pare însă că acordurile pot foarte bine genera, prin succesiunea lor, o melodie autentică.

nului melodiei¹. Schema ritmică este atât de strâns asociată schemei melodice încât ea poate fi uneori promovată la demnitatea tematică, așa cum se observă la Beethoven și, mai ales, la Stravinsky²; și chiar dacă ritmul nu uzurpă privilegiile melodiei, nu există melodie care să nu fie ritmată: prin această asociere ritmul tinde să devină un element al semnificației (se poate vorbi astfel de „loviturile destinului”) iar melodia dobândește puțința de a se manifesta în durată. Totuși, în raport cu schema melodică, schema ritmică reprezintă un grad superior de abstractizare: niciodată ritmul nu acoperă întreaga melodie. Armonia este încă mai puțin: chiar dacă, așa cum se întâmplă în muzica impresionistă, *Stimmung*-ul armonic face, mai mult sau mai puțin, oficiu de temă. În rest, d'Indy sugerează identitatea schemei melodice cu ceea ce numește el ideea muzicală generatoare a operei.

Nu mi se pare deci că funcția tematică poate fi abolită, orice ar spune Leibowitz și partizanii atonalismului. De fapt, atematismul a fost rar practicat. Există un întreg stil așa-zis impresionist care se străduie să rupă și să disperseze melodia. Dar Debussy, de exemplu, nu rupe melodia sub forma sa pătrată, precisă și agresivă decât pentru a o restaura mai bine sub forma arabescului con-

¹ D'Indy distinge, dimpotrivă, scheme melodice și scheme armonice; pentru că, deși „schema armonică ar fi supusă aceluiași condiții ca și schema melodică” nu e necesar decât ritmul pentru a caracteriza melodia: „De remarcat ar fi că cele mai frumoase fraze muzicale sînt acelea care, avîndu-și forța în propriile lor elemente, *melodia ritmată*, nu pierd nimic dacă sînt prezentate fără veșmînt armonic” (*Cours*, t. I., p. 43). De Schloezer va fi de acord cu d'Indy în ceea ce privește privilegierea melodiei în raport cu armonia, dar cu condiția să facă din armonie un element al melodiei, în timp ce pentru d'Indy o temă sau o frază muzicală pot fi frumoase prin ele însele.

² „Se pare că prin ea însăși întreaga temă (a lucrării *Sacre*) nu aduce decât propria sa putere de repetiție ... Singura formă de desfășurare apare aici în întregime ritmică și se exercită prin eliminarea sau prin amplificarea metrică. Cu foarte rare ocazii utilizează Beethoven acest mod de dezvoltare ritmică, dar niciodată n-a făcut din aceasta — așa cum va proceda Stravinsky — materia imediată a limbajului muzical”. (A. SCHAEFFNER, *Stravinsky*, p. 52).

tinuu, a unei perpetue tîsniri: ce poate fi mai melodic decît andantele *Cvartetului* sau decît *Marea*? Wagner, la fel nu renunță la arie, uneori, decît pentru a exalta mai bine cîntecul. Nu există muzică, dealtfel, care să nu fie melodică și care să nu comporte teme, indiferent dacă sînt tratate altfel decît după modurile dezvoltării tradiționale.

Dacă există o schemă melodică, schemă care este pentru melodie ceea ce schema armonică este pentru armonie, ea beneficiază de privilegiile melodiei și nu poate fi pusă — în raport cu opera — pe același plan cu celelalte scheme. Opera nu se construiește cu teme așa cum se construiește cu scheme. După observația lui d'Indy, tema este ideea muzicală, idee căreia trebuie să-i dăm o accepție cît mai riguroasă posibil: nu numai că ea imprimă mișcare creației muzicale (ceea ce Beethoven spune în legătură cu ideea muzicală este perfect comparabil cu ceea ce spune Valéry în legătură cu primul vers oferit de zei) și că deține, prin urmare, un rol important în istoria psihologică a operei, dar ea se propune ca *eidos* al operei, ca formă substanțială a sa; ideea muzicală este cauza formală a operei. Identificăm opera după temele pe care le descoperim în ea, nicidecum în felul în care identificăm un poem după cutare vers sau cutare strofă sau, un tablou, după cutare detaliu de desen sau de culoare. Tema generează opera, iar opera este dezvoltarea temelor. Că aceste teme sînt dezvoltate utilizîndu-se formulele clasice ale compoziției, că sînt regulat repetate — ca refrenul unui rondo — sau solemn reluate în articulațiile importante ale discursului muzical — ca leit-motivele wagneriene care, s-a spus, „exclud dezvoltarea graduală normală și spontană a timpului muzical“¹ — temele sînt acelea care conferă operei trăsăturile fizionomiei sale muzicale. Iar opera este, de asemenea, dialogul temelor, dialog a cărui dualitate sau pluralitate conferă expresiei o alură

¹ SOUVTCHINSKY, *La notion de temps et la musique, La revue musicale*, mai 1939, p. 315.

dialectică. Atît de puternică este personalitatea și eficiența temelor încît, în loc să ocupe succesiv primul plan, ele sînt evocate împreună în contrapunct, ele se fundamentează printr-o rezultantă melodică unică. Temele cer să fie recunoscute și înțelese distinct, ceea ce nu compromite cîtusi de puțin unitatea operei, așa cum prezența celor doi dansatori nu compromite unitatea unui pas de doi. Tema, principiu generator al melodiei, este personajul principal al operei, asemeni eroului al cărui patos își imprimă ritmul asupra evenimentelor dramei sau epopeii. Trebuie subliniată ideea că schemele ritmice și armonice pot fi considerate, de asemenea, principiile generatoare ale operei, dar ale operei în măsura în care este compusă. Pentru că, pe măsură ce se apropie de operă ca unitate semnificantă și ca devenire pură, ele tind să se șteargă, iar ritmul și armonia se fundează în melodia de care nu mai pot fi separate. Schema melodică, în schimb, nu dispăre, nu se șterge. Ea se asociază triumfului melodiei pe care o generează și o animă. Pentru că ea este principiul generator al operei așa cum aceasta se organizează ca unitate muzicală și, în consecință, așa cum ea se constituie în obiect semnificant. Ea este, în fond, schema sensului, expresia elementară a ceea ce va să spună opera, într-un cuvînt „subiectul”. Verificăm astfel ideea că tema nu este pentru melodie ceea ce este partea pentru întreg.

Împrejurarea că schema este nu numai sens, ci și durată, asigură caracterul semnificant al temporalității melodice. G. Brelet afirmă că dezvoltarea inspirată de temă este „desfășurare în tint?” așa cum o indică înseși numele¹. Ceea ce ni se pare a fi însă cu totul remarcabil e faptul că devenirea im-

¹ Ceea ce nu e suficient, poate, pentru a justifica o altă teză, mai contestabilă după opinia noastră, teza care se referă la psihologia creației, anume dacă timpul muzical trebuie să reproducă durata subiectiv trăită de artist, și, prin urmare, „creatorul împrumută desfășurării realitatea duratei sale intime” (*op. cit.*, p. 78). BRELET evită, dealtfel, subiectivismul în care ar angaja-o această idee arătînd că „trăitul nu este posibil decît prin formă” și că durata trebuie să fie construită (*ibid.*, p. 82).

plicată în temă este o devenire a sensului; dacă tema este încărcată de posibilități care deschid timpul, aceste posibilități le putem numi logice și, ca atare, ele pot explica foarte bine armonia¹. Aceasta înseamnă că sensul și timpul sînt inseparabile în realitatea muzicală, ca și în cadrul schemei melodice: timpul manifestă sensul, dar aceasta pentru că sensul solicită timpul. Iată de ce nu vom spune, împreună cu de Schloezer, că obiectul muzical este atemporal ci, dimpotrivă, că el este durată pură. Aceasta pentru că, pe de o parte, durata trebuie să fie organizată (aceasta e funcția ritmului după cum am văzut), iar pe de alta, ea este semnificată: durata nu este o aventură imprevizibilă, ci o devenire necesară.

De unde, încă o dată, necesitatea temei: Brelet a arătat foarte bine că în afara temei durata se lărmitează și dispare, pentru că, în fond, o devenire rebelă formei nu mai este o devenire: în muzica de inspirație romantică ce cultivă acest aspect „izbucnește contradicția intrinsecă duratei bergsoniene, contradicție care nu se poate pune nici prin inteligență și nici fără ea”²; ceea ce, organizînd-o, dă consistență duratei nu este numai schema ritmică sau armonică, ci tema ca sens. Schema melodică îngăduie accesul la operă ca durată — nicidecum amorfă și neinteligibilă, ci semnificată.

Dar dacă melodia în care se împlinește orice muzică presupune scheme melodice, nu este ea oare, spațializabilă încă prin mijlocirea acestor scheme, cum erau ritmul și armonia? Specificitatea schemei melodice ne obligă la un răspuns nuanțat. În măsura în care schema este melodică, ea este durată și, ca atare, ea poartă în sine melodia ca durată: schema melodică nu poate fi, deci, instrumentul unei spațializări; elementele armonice și ritmice care-i sînt asociate se fundează în ea. În măsura în care schema este schemă ea introduce, dacă

¹ De aceea tema poate fi fragmentată în motive care vor deschide principalele căi de desfășurare. Această discontinuitate atestă că tema, dacă este durată, este, de asemenea, și inteligibilitate.

² *Ibidem*, p. 102.

nu un element cantitativ de compoziție, cel puțin un element logic de organizare străin duratei, element care constituie în sînul duratei un atom de durată, dar, totuși, un atom; el permite orientarea în această durată, posibilitatea de a o scanda introducînd astfel un element de spațialitate. Schema nu poate conferi plenitudinea sa duratei melodice decît umplînd un spațiu. Melodia umple sala, pătrunzîndu-ne integral. Nu trebuie să credem că această imagine atît de naturală își are sursa într-o reflecție asupra faptului științific al deplasării undelor sonore; muzica nu este făcută din unde, dar ea are un volum propriu — așa cum s-a observat descori după Bergson — și tocmai pentru că este voluminoasă, muzica ocupă edificiul. Este important ca spațialul să fie trăit, și anume în profunzimile imaginației, cum spunea Kant; cu această condiție putem urma opera în mișcarea sa ritmică și armonică și, deopotrivă, în dezvoltarea sa melodică. Corpul este întotdeauna parte: recunoscînd temele, mimîndu-le — așa cum numără ritmul și așa cum resimte armonia — corpul ordonează durata și se acordă cu ea; prin el și în el își împlinește schema oficiul. Dar și corpul desemnează un spațiu: el nu poate fi intermediarul unui *cogito* pe lîngă lume decît deschizînd un spațiu în care se va profila lumea. Ne putem întreba, evident, dacă putem vorbi de spațializare acolo unde spațiul nu este reprezentat și vizat de inteligență, ci numai trăit în acest plan ambiguu și obscur al imaginației, plan în care ne instalează atitudinea estetică. Vorbim atunci de spațializare implicită. Și trebuie să o admitem la temeiul spațializării explicite, fie aceea care se produce atunci cînd ne imaginăm analogul spațial al obiectului muzical, fie atunci cînd ne angajăm în analiza sistematică a operei. Trebuie să admitem, de asemenea, că ceea ce operează atitudinea științifică își are rădăcina în ceea ce atitudinea estetică încearcă în înțelesul că schemele descoperite la analiză sînt mai întîi trăite ca incitații pentru corp și ca sugestie pentru imaginație. Cum vom putea

altfel înțelege că obiectul muzical ne poate fi accesibil? El are obiectivitate numai întrucât este compus și organizat, numai întrucât se pretează spațializării.

Evident, nu poate fi vorba de o traducere a muzicalului în spațial, ci numai de o spațialitate inherentă temporalității muzicale, adică unei durate care, pentru a fi în mod riguros durată, nu este mai puțin construită. Această spațialitate pe care corpul o trăiește la audiție nu se conturează într-o figură și nici nu se măsoară; nici o reprezentare spațială nu interferează și nu alterează puritatea muzicii. Dar analogiile și corespondențele dintre arta muzicală și arta plastică devin cel puțin posibile pe temeiul secretei afinități dintre temporal și spațial. Amintim numai analogia atât de des invocată între muzică și arhitectură. Schema deține aici o funcție foarte precisă: organizează obiectul și-l distribuie după proporțiile care au soliditate monumentală. Și dacă muzica evocă arhitectura, nu o evocă în virtutea calităților materialului, ci pentru că arhitectura, dintre toate artele, ocupă spațiul în modalitatea cea mai imperioasă, făcând să triumfe o ordine; arhitectura umple spațiul organizându-l după legi secrete și invizibile. Spiritul de organizare datorat eficienței unei teme se constituie, finalmente, ca termen comun al muzicii și arhitecturii; organizarea duratei muzicale se traduce prin organizarea spațiului arhitectural. Totuși, durata ca durată evocă mai degrabă arabescul și încă de la Kant știm și pentru ce: linia dreaptă permite reprezentarea timpului spațializându-l. Ceea ce arabescul adaugă liniei drepte este, poate, caracterul semnificant al duratei muzicale care se constituie prin desfășurarea unui sens; pentru că arabescul asupra căruia prezidează o anume temă lineară manifestă, de asemenea, putere de semnificație. Și poate că opus dreptei, arabescul acoperă distanța de la durată la timp nu numai prin puterea sa semnificantă, ci și prin ceea ce dezvăluie ca organic și continuu. A vorbi, asemeni lui Debussy, despre arabescuri

melodice, în s nă a spațializa durata fără a o travesti cîtuși de puțin. Se pune însă întrebarea dacă, în ordinea de idei pe care tocmai am parcurs-o, spațializarea este și altceva decît o metaforă. Ne vom găsi, desigur, în încurcătură dacă vom fi întrebați ce monument sau care linie decorativă corespunde cutărei opere muzicale; aceste obiecte spațiale sînt evocate pentru a ilustra ordinea și cursul desfășurării temporale, dar ele nu sînt determinate; evocarea nu este decît o sugestie căreia putem să nu-i cedăm.

Totuși, numeroase tentative au fost făcute în scopul precizării acestor analogii, dintre care cea mai recentă și mai remarcabilă ni se pare a fi aceea a lui E. Souriau care se străduie să sesizeze, între diferitele arte „o esență comună dincolo de diferența timpului și a spațiului”¹. Nu intenționăm să prezentăm însă aceste tentative al căror interes este, totuși, evident. Ne este suficient să precizăm că stabilirea corespondențelor se poate face fie situîndu-ne în planul organizării materiale a obiectului estetic, fie situîndu-ne în planul expresiei sale. În primul caz, corespondența este mai degrabă o ilustrație: astfel, arabescul melodic pe care E. Souriau îl stabilește grație simbolurilor matematice „care reproduc exact proprietățile structurale (fizice și estetice deopotrivă) ale ansamblurilor muzicale” ilustrează desfășurarea melodiei. În al doilea caz, corespondența este mai degrabă o analogie: în acest sens E. Souriau tratează muzica și culorile, analizînd în mod foarte convingător „acordul” pe care îl formează culorile într-un tablou de Veronese: trecerea se poate opera (ca în limbaj) de la tonalitatea picturală la tonalitatea muzicală, cu condiția ca notele și culorile să fie înțelese nu în natura lor fizică ci în „funcția lor estetică”, funcție care — după cît ni se pare — este inseparabilă de efectul pe care ele îl produc, adică de semnificația lor psihologică și, în consecință, de expresia lor.

¹ *La correspondance des arts*, p. 212.

Să precizăm însă că la rădăcina acestor corespondențe se află, întotdeauna, solidaritatea fenomenologică a timpului și spațiului. E necesar acum, în sens invers, să considerăm o artă spațială — pictura — pentru a vedea cum se manifestă aici această solidaritate și anume printr-o temporalizare a spațiului simetrică spațializării duratei.

III. OPERA PICTURALĂ

Reflecția asupra picturii poate să înceapă, într-adevăr, printr-o reflecție asupra temporalității spațiului pictural. O dată lămurită această noțiune, analiza poate urma un demers asemănător celui pe care l-am întreprins în cazul muzicii. În plus, punînd această primă chestiune, punem, în același timp și pe cea de a doua: problema „subiectului”. Pentru că, la o primă privire, pictura se definește și se opune muzicii prin două trăsături: prin importanța obiectului reprezentat și, deopotrivă, prin preeminența spațialității. Evident, aceste două trăsături se conjugă: întrucît problemele spațiului se nasc din grija de a reprezenta, figurarea spațiului concret în spațiul cu două dimensiuni al tabloului este impusă de reprezentarea obiectului, cînd aceasta se vrea fidelă. Și mai ales dacă obiectul reprezentat trece în prim plan, acaparează atenția și poartă în el singur expresia, dacă maschează obiectul propriu-zis pictural în care conținutul este totalmente imanent formei — dimensiunea temporală a picturii nu poate să apară: atenția se angajează în sfera conceptului, a atemporalului; la rigoare, temporalitatea poate fi încă figurată ca proprietate a obiectului reprezentat, dar, în acest caz, temporalitatea nu mai aparține picturii în-săși, așa cum durata aparține muzicii. E necesar, prin urmare, să măsurăm și să limităm importanța „subiectului” pentru a concepe posibilitatea unei temporalități picturale autentice.

1. TEMPORALIZAREA SPATIULUI

Că pictura este o artă spațială, iată un adevăr de domeniul evidenței imediate: pictorul desenează și-și pune culorile pe suprafața pânzei și anume pentru o percepție care va îmbrățișa obiectul dintr-o privire, în loc să-l urmărească în scurgerea unei durate. Dealtfel, câtă vreme pictura este figurativă, ea reprezintă spațiul concret și invită la evocarea celei de a treia dimensiuni în care se mișcă obiectul reprezentat, dimensiune în funcție de care putem identifica și aprecia virtuțile reprezentative ale tabloului. Evocare deloc dificilă: în măsura în care căutăm în tablou reprezentarea unui obiect, mergem direct la acest obiect restituindu-l imediat, ne comportăm în fața lui exact așa cum ne comportăm în fața unui obiect real, în fața cubului căruia îi simțim cea de a treia față, a drumului căruia îi simțim îndepărtările, etc. Așa cum observă Sartre, „percep întotdeauna mai mult și altfel decât văd”¹. În constituirea obiectului perceput — pentru a relua o expresie a lui Husserl — intră o multitudine de proiecte vide care aderă strins la percepție, completînd-o sau, mai degrabă, realizîndu-i sensul, ceea ce face din obiectul perceput un obiect real și semnificant. Câtă vreme căutăm în obiectul pictural imaginea obiectului real, această imagine va fi percepută fără greutate. Pictorul trebuie să acționeze însă împotriva acestei facilități; dacă vrea să ne distragă atenția de la obiectul reprezentat pentru a ne pune în fața obiectului pictural, el trebuie să descurajeze și să paralizeze tendința care ne incită să căutăm perspectiva, trebuie să ne readucă neînduplecat la cele două dimensiuni. Se cunoaște preocuparea pictorilor moderni care, revenind la marea tradiție a picturii arhitecturale, își impun să nu „spargă zidul”. Se renunță la *trompe-l'oeil* și la perspectiva tradițională care dă firească și fără prea multă osteneală, iluzia profunzimii. Această decizie fundează pictura, fără să excludă însă orice re-

¹ *L'imaginaire*, p. 156.

prezentare și orice perspectivă. Utilizarea mijloacelor pur tehnice, ba chiar mecanice, susceptibile să garanteze o reprezentare exactă este înlăturată decizia la care ne referim subordonând exactitatea expresiei și obiectul reprezentat obiectului pictural, adică tabloului însuși ca obiect estetic. Obiectul pictural este obiect reprezentat, dar fără a mai fi considerat în el însuși, ca și cum ar aparține universului abstract al discursului. El continuă să fie obiect reprezentat dar încarnat în desen și culoare, inseparabil de ele, devenind astfel purtătorul expresiei, purtător traversat de un sens care îl depășește și care se exprimă în dispoziția materiei picturale. A ne mulțumi cu obiectul reprezentat, înseamnă a îmbrățișa o abstracție, înseamnă a uita că realitatea sa rezidă într-o materie autonomă, iar sensul său într-o expresie transcendentă; înseamnă a reduce obiectul estetic la dimensiunile obiectului utilitar a cărui percepție ordinară duce imediat la semnificație fără să-l considere în el însuși: opera de artă impune interpretarea. *Saloanele* lui Diderot și, în general, mulți critici, ne-au sugerat această teoremă: coeficientul de pictură este invers proporțional cu numărul comentariilor pe care „subiectul” operei îl inspiră. Vom fi, poate, mai aproape de adevăr adăugînd: inteligența estetică este invers proporțională cu atenția acordată obiectului reprezentat. Cînd un tablou atrage atenția asupra a ceea ce reprezintă, cu atît mai rău pentru el; iar cînd un critic se lasă fascinat de ceea ce este reprezentat și nu se străduie să privească dincolo, adică tabloul însuși, de asemenea, cu atît mai rău ntru el.

Dar atunci, în raport cu spațiul pictural — care este pentru spațiul reprezentat ceea ce obiectul pictural este pentru obiectul reprezentat — ce poate să însemne timpul? Două chestiuni se pun aici: ce poate semnifica timpul și sub ce formă se poate manifesta? Evident, nu e vorba de timpul istoric în care apare opera. Acest timp obiectiv nu privește opera decît în calitatea sa de obiect istoric și fără să aparțină substanței sale. Dacă

timpul istoric intră în judecata noastră estetică — de pildă, atunci când avem conștiința comunicării cu trecutul și cu tradiția — aceasta ține de rațiuni care nu interesează nici opera însăși și nici percepția pe care ne-o prilejuiește. Indiscutabil, pictura este legată de istorie într-un sens și mai precis: culorile au un timp propriu de evoluție și anume prin structura lor chimică; o bună parte din efortul meseriei de pictor a fost cheltuită în lupta împotriva uzurii; în acest sens, primitivii italieni sau flamanzi, de exemplu, au reușit mai bine decât clasicii, un Veronese sau un Tițian mai bine decât Leonardo da Vinci, Rubens mai bine decât Rembrandt¹. Dar faptul că, prin materia sa, obiectul pictural are o istorie, adică faptul că el este legat de timpul obiectiv, nu implică ideea că el poartă deja timpul în substanța sa. Dimpotrivă, timpul care animă spațiul pictural trebuie să aparțină, într-un anume fel, structurii tabloului. Acest lucru nu e posibil decât dacă timpul intervine în structura operei prin procură, adică sub forma mișcării. Mișcarea poate împlini această misiune: ea este un aspect al spațiului orientat spre timp; prin mișcare, spațiul manifestă timpul și la nevoie măsoară. Evident, trebuie să distingem mișcarea de traiectoria sa: mișcarea este o aventură temporală; dar întrucât are o traiectorie și întrucât lasă o urmă, atestă faptul că ea se împlinește în spațiu. Situație ce realibitează traiectoria discreditată de Bergson: ea reprezintă timpul. Se pune întrebarea dacă nu cumva traiectoria trădează timpul. Nu, dacă admitem că timpul nu poate fi cunoscut decât cu condiția să fie obiectivat, deci spațializat, în așa fel că durata nu poate fi sesizată decât ca limită a obiectivării. Și mai

¹ E demn de remarcat faptul că pictorii moderni pot fi în mod conștient indiferenți față de chestiunea în discuție: e puțin îndoielnic că anumite laviuri ale lui Léger, sau ale lui Matisse, diluate în benzină, se vor colora în galben sau părțile necolorate în cafeniu sau că, în multe tablouri ale lui Braque culorile așternute dedesubt vor înainta și vor uzurpa galbenurile și alburile ușoare așternute deasupra lor.

ales dacă, aliindu-ne lui Bergson și raportînd mișcarea la schimbare, considerăm însăși traiectoria ca fiind ceea ce se mișcă¹. Altfel spus, spațiul pictural va fi temporalizat, dacă ni se propune ca un spațiu structurat și orientat în care anumite linii privilegiate formează traiectorii și dacă aceste traiectorii — în loc să ne apară ca reziduuri inerte ale mișcării — ne apar, dimpotrivă, încărcate de o mișcare pe care ele o împlinesc în imobilitate.

Opera nu poate manifesta o mișcare prizonieră în imobilitate decît dacă o conștientă este capabilă, descifrînd-o, să rupă vraja care o ține captivă. Această eliberare se înfăptuiește cu condiția ca mișcarea să fie, mai întîi, trăită de către spectator. Ne reîntoarcem astfel la lecția lui Kant: mișcarea în subiect precede mișcarea în obiect. De aceea putem percepe melodia ca o durată schematizată prin ritm. E necesar, de asemenea, ca timpul să intervină, și anume cu prioritate, în subiect. Nu e necesar să avem conștientă acestui timp, dar trebuie, cel puțin, să-l trăim în profunzimile imaginației. Și se știe, pe de altă parte, că în orice percepție vizuală simultaneitatea este mediată de succesiune: privirea se plimbă asupra obiectului, ea nu și-l apropriează dintr-o dată. Prin această mișcare ne apare mișcarea obiectului și, mai ales, prin ea este obiectul obiect pentru noi, prin ea obiectul pătrunde în intimitatea noastră. Dar această mișcare cvasi-imperceptibilă și nesistematizată nu trezește cîtuși de puțin în noi sentimentul duratei; în fața obiectelor inerte ne simțim inerti. Obiectul pictural nu se animă decît cu condiția să ne emoționeze pro-

¹ BERGSON însuși, în *L'évolution créatrice*, ne invită să considerăm traiectoria ca spațiu și ca desîntindere a duratei, ca desîntindere a unui ritm. În acest caz, traiectoria nu mai e considerată ca instrument de cunoaștere ci, din punct de vedere ontologic, ca determinare formală a spațiului: ea nu este ceea ce se mișcă, ci rezultat al mișcării și desîntindere a sa.

fund. Dacă pictura — cea mai abstractă dintre arte — e o artă dificil de înțeles și apreciat, împrejurarea se explică prin aceea că, limitându-se la cele două dimensiuni, ea își refuză mijloacele de convingere de care dispun celelalte arte plastice care ne emoționează mișcându-ne sau sugerându-ne mișcarea. Pictura ne dezvăluie un obiect atît de exterior, încît, de cele mai multe ori, el nu ne spune nimic, ca și cum n-ar fi pentru noi. Ea ne invită mai degrabă la imobilitate și nu îngăduie decît mișcarea ochilor prin solicitarea contrastelor și trecerilor. Asupra acestei chestiuni vom reveni, încercînd să sesizăm puterea de magie a pictorului.

În rest, această schiță a mișcării în spectator corespunde unei mișcări în creator, mișcare ce se depune în opera sa. Pentru că e vorba de o mișcare interioară obiectului și imanentă materiei sale înseși. O mișcare depusă în linii și culori, ca și cum liniile și culorile n-ar fi simple traiectorii într-un spațiu inert, ci s-ar trezi la o viață proprie; elementul plastic vibrează ca și cum ar fi reținut ceva din mișcarea mîinii care l-a depus pe pînză (mai ales în pictura modernă care, căutînd să nu șteargă prin lustruire urmele efortului, lasă să transpară tușa și, uneori, desenul). În desen — unde subzistă schițele, ștersăturile, apropiările — se simte, de asemenea, incertitudinea și puterea gestului creator. Desenul decorativ, sau unele desene foarte pure, apropiate încă de decorativ ale lui Matisse sau Picasso, ascund această vîltoare, și de aceea ele par mai reci (pentru că și aici, de asemenea, mișcarea generează căldura și, invers, căldura din linii sugerează mișcarea). Totuși, această scriitură liniștită și netă ascunde încă mișcarea prin geometrizarea liniei care îi conferă un caracter deliberat. Această mișcare este deja spirituală, ca și durata căreia îi este martor; împietrită — în loc să se desfășoare în spațiu — ea pare a se desfășura într-o dimensiune interioară asemeni lebedei lui Mallarmé pe care avîntul

său paralizat o readuce la sine trezind conștiința¹. Se înțelege acum, că mișcarea care, în operă, corespunde mișcării în spectator și reproduce mișcarea creatorului nu este, pur și simplu, mișcarea obiectului reprezentat. Un tablou care reprezintă alergători sau o furtună poate fi inert și mut. Măslinii lui Van Gogh, prinși cu disperare de sol prin rădăcinile lor convulsionate sînt, desigur, mai mobili decît caii lui Géricault; foarte adesea, barocul are mai puțină mișcare decît stilul bizantin, după cum, desori, există mai multă mișcare în arhitectură decît în pictură.

Că pictura tinde să reprezinte mișcarea, este efectul „ideii-cinema” care, potrivit observației lui Waroquier, nu încetează să preocupe actul pictural și care, finalmente, se împlinește abia astăzi, în film². Dar dacă întreaga ambiție a picturii ar consta în a reprezenta mișcarea, invenția cinematografului — pictură dinamizată cum i se mai spune — ar face din pictură o întreprindere lipsită de sens³. În realitate însă, a reprezenta mișcarea și a fi mișcare sînt, pentru pictură, două chestiuni foarte diferite și care se disting prin posibilitatea de a discerne obiectul reprezentat și obiectul pictural. Ceea ce este adevărat e că, obiectul reprezentat fiind un moment al obiectului pictural, o contaminare de la o mișcare la alta e

¹ Regăsim aici cosmologia bergsoniană a mișcării și a spațiului: ceea ce se depune în spațiul tabloului sau, mai degrabă, ceea ce devine spațiu, e durata creatoare a demiurgului. Iar proprietatea obiectului estetic constă în a reține și manifesta ceva din mișcarea creatorului: spațiul pictural este deci o durată degradată, dar care își amintește că ar fi fost durată. Pe cîtă vreme obiectul util cade și rămîne definitiv la rangul de lucru; el nu este decît exterioritate, pentru el nu există răsculpărare.

² Cf. *Revue d'esthétique*, 1948, no. 2 — ședința Societății de Estetică.

³ În orice caz, cinematograful se distinge de pictură prin aceea că mișcarea este materia sa însăși sau mijlocul său, ca în dans: ceea ce îmi apare și ceea ce servește a reprezenta altceva se datorează mișcării: a povești, de exemplu, o istorie, așa cum procedează, de asemenea, teatrul, spre deosebire de dans. Filmul este roman în mișcare și e în mișcare pentru că e în imagine.

întotdeauna posibilă; mișcarea reprezentată tinde într-un anume fel, să-și comunice dinamismul obiectului estetic care, nu numai că o reprezintă, dar, și-o asumă (în același fel în care semantica influențează fonetica, și în același fel în care sensul prozaic al cuvintelor apasă asupra alurii lor poetice). Aceasta pentru că, fără îndoială, mișcarea gestului creator apare cu atât mai clară cu cât pare că se identifică cu mișcarea exterioară pe care o îmbrățișează pentru a o fixa, și nu e cîtuși de puțin indiferent faptul că artistul își propune să reprezinte mobilul sau imobilul, o furtună sau o natură moartă. Dar mișcarea reprezentată nu este, încă, decît o sugestie pentru mișcarea veritabilă a operei care nu este o mișcare falsă sau imitată, ci o mișcare reală deși încrămenită. Mișcarea obiectului reprezentat este o mișcare oprită: ea se îndreaptă de la mobil la imobil; mișcarea obiectului pictural este o mișcare încrămenită dar care tinde să se desfășoare: ea se îndreaptă de la imobil la mobil. Mai exact, imobilitatea ne apare aici asemenea unor etape într-o mișcare: o pauză în muzică, o oprire în dans; imobilitatea are ca termen mișcarea, închide în sine un freamăt. S-ar putea spune chiar că imobilitatea glorifică mișcarea fixînd-o, suspendînd-o așa cum vraja suspendă, în castelul Frumoasei din pădurea adormită, o viață care va reîncepe ca și cum timpul ar fi fost abolit. Tabloul plastic pe care, momentan, dansatorul îl constituie, este, de asemenea, apoteoza unei mișcări, rezumatul unei mișcări ce tinde să se desfășoare, apelul la o altă mișcare ce va continua pînă la cadența perfectă.

Această mișcare manifestînd în operă durata gestului creator, nu este numai o mișcare pornind „de la”: pornind de la gestul creator căruia îi păstrează elanul, ci și o mișcare „către” și anume către semnificație. André Lhote ne-a dat, în acest sens, o analiză profundă. Comentînd cuvintele lui Ingres: „mișcarea este viața” el adaugă: „Nu e vorba, bineînțeles, de deplasarea membrilor, de o biată mimică, ci de gestul intern, de această *aspirație la semn* pe care o dezvăluie

toate formele din momentul în care spectatorul se exaă.¹ Evident, aspirația la semn nu apare decît sub privirile spectatorului: nici o operă nu este ea însăși decît în fața unei conștiințe, iar devenirea muzicii nu este devenire decît pentru auditor. Esențialul e ca ea să apară: formele, culorile, vor să spună ceva, tind la expresie. Cuvintele limbajului vorbit sînt inerte, pentru că sensul le este exterior și indiferent. În timp ce obiectul estetic este semnificant prin natură și interesat prin însăși ființa sa să semnifice. Această mișcare nu este, de altminteri, proprie numai artelor plastice, ea este comună tuturor artelor; în artele temporale însă, ea este mascată de mișcarea sensibilă a obiectului estetic; în timp ce în artele destinate prin materialul lor imobilității — și anume în liniștea ei suverană — se distinge mai bine nerăbdarea obiectului de a se face înțeles, convergența și elanul tuturor elementelor sale către sens. Se va spune că aici e vorba de o mișcare ireală ce nu poate fi numită mișcare decît în sens metaforic. Desigur, dar observația rămîne adevărată în ceea ce privește obiectul inert, obiect pentru care spațialitatea este o iremediabilă decădere; mișcarea sa nu poate fi decît o deplasare în spațiu, mișcare reductibilă la o traiectorie. Adevărata mișcare însă, de fapt o automișcare, nu este numai deplasare în spațiu, ci de asemenea desfășurarea unui sens, ca în mișcarea muzicală sau în afirmația de sine. Mișcarea, efort către altul, este, de asemenea, constitutivă de sine; vizibilă deopotrivă, ea este mișcare invizibilă de sine către sine, împrejurare prin care ea participă la durată definită ca interioritate. Această mișcare a elementelor către sens se constituie ca mișcare către împlinirea obiectului estetic, dar nu ca în artele temporale către acordul deciziei care-l încheie, ci către acordul care îl compune și care-i prezidează unitatea. Dacă punctul de fugă are o întrebuintare, aceasta nu pentru că acest punct ordonează perspectiva, ci mai ales pentru că mag-

¹ *De la palette à l'écritoire*, p. 171.

netizează liniile și asigură în mod vizibil unitatea desenului. Aceeași observație poate fi făcută în legătură cu culorile care, ordonate în jurul a câtorva tente principale, produc, prin ansamblarea lor, unitatea unei armonii. Vom cunoaște, dealtfel, procedeele care permit obținerea mișcării obiectului către unitatea și încununarea sa.

Trebuie precizat însă că sensul care magnetizează și animă materia este el însuși durată sau melodie. Se va spune, cu invocarea lui Platon sau a lui Spinoza, că sensul este atemporal și că ideea trebuie gândită *sub specie aeterni*. Aici e însă vorba — repetăm — de o semnificație care nu este logică așa cum poate fi aceea a obiectului reprezentat asupra căreia devin posibile atâtea discursuri; la rigoare, e vorba de o semnificație inexprimabilă, întrucât ea rezidă, deopotrivă, în forma și în conținutul obiectului pictural și ca suflet al acestui întreg viu. Acest adevăr nu se înscrie în cerul temporal al inteligibilității, ci rezidă în obiectul căruia îi exprimă ființa. Cu alte cuvinte, adevărul obiectului pictural nu se constituie în raportul de la sine la altceva, ci în raportul de la sine la sine. Iar acest raport înfiripă temporalitatea. Nu ni se poate obiecta că temporalitatea implică mișcarea unei conștiințe sau cel puțin a unei vieți întrucât va trebui atunci să contestăm că și muzica este durată. Obiecția se referă numai la ideea că durata obiectului estetic nu poate fi percepută decât cu condiția să fie integrată în propria noastră durată; această condiție este valabilă pentru orice obiect; ea semnifică numai că noi nu atribuim durată lucrurilor decât dacă o încercăm, nimic nu durează pentru noi decât pentru că noi durăm. Mișcarea operei cere ca privirea să se fixeze asupra ei un moment, timp în care ea se exhibă așa cum muzica se deschide urechii, în același timp în care, printr-o mișcare inversă, pătrundem și mai profund în universul ei. Și fără îndoială că privirea noastră este aceea care durează, dar această durată este solicitată de operă; nu atât de riguros ca de către obiectul

muzical care ne aduce la timpul său propriu, dar destul pentru a ne putea da seama de a fi trădat opera, dacă atenția noastră a fost prea fugitivă. Trebuie să îngăduim operei să accedă la ea însăși, să-și dezvăluie mesajul și, pe scurt, să-și desfășoare melodia.

2. STRUCTURA OBIECTULUI PICTURAL

Vom trece acum la analiză considerînd opera, cel puțin teoretic, în geneza sa. Este însă posibil să justificăm impresia de durată încercată de percepție și să descoperim în ce fel timpul este figurat pornind de la spațiu precum și modul în care mișcarea este comunicată prin medierea imobilității?

a) *Armonia*. — Va trebui, mai întîi, să începem — așa cum am procedat în cazul muzicii — cu analiza armoniei pentru a putea să discernem, înțelegînd armonia în accepția riguroasă conferită de Schloetzer, materia obiectului pictural. La o primă privire, distincția dintre armonie și ritm pare a fi cu totul străină în artele plastice. Simetria lui Vitruviu este deopotrivă armonie și euritmie: „Cînd, într-un edificiu convenabil proporționat, toate părțile se acordă cu simetria totală, se obține euritmia”¹. Această confuzie apare însă ca o consecință a utilizării în sensuri foarte largi a cuvintelor: se neglijează aspectul dinamic al ritmului, iar armonia, mai ales, e înțeleasă într-un sens foarte vag, acela de acord fericit, de unitate. De bună seamă că, dacă armonia este luată în acest sens, ritmul nu va fi decît un mijloc pentru a o obține. Dar în afară de faptul că acest mijloc trebuie să fie distins de efectul său, e necesar încă să determinăm materia obiectului pictural, să desprindem schemele armo-

¹ Citat de către BENOIST în *Les rythmes et la vie*, p. 316

nice care-i prezidează utilizarea și care prin aceasta îl constituie ca materie.

Ni s-ar putea obiecta că materialul picturii există în mod obiectiv și că prin urmare, nu are nevoie să fie definit, îl cumpărăm de-a gata. Aceasta echivalează însă cu anularea diferenței dintre material și materie. Se trece cu vederea faptul că materia trebuie să primească o structură și un sens în perspectiva unor scopuri estetice. Materia comportă anumite legi, legi care-i permit, deopotrivă, să reziste și să se plice conform proiectelor artistului. Obiecția de mai sus îmi pare a fi valabilă, totuși, pentru desen, întrucât nu e posibil să întreprindem o analiză armonică și nici să descoperim schemele unui desen. Esențială pentru desen se dovedește a fi analiza ritmică, pentru că, la limită, desenul nu are materie. Nu e nevoie decât de hîrtie și de creion. De observat ar fi că hîrtia și creionul nu sînt altceva decât cauza materială, un instrument, un mijloc de transcriere a unor semne. Semne care n-au materie proprie sau, numai o materie indiferentă: ele nu au valoare decât prin semnificația lor care este un somnal, cea mai abstractă semnificație, întrucât semnul nu face apel la plenitudinea sonoră a verbului. În acest stadiu, desenul se definește ca o modalitate a scriiturii. Se întrevade imediat influența echivocă pe care desenul o poate exercita asupra picturii. Prin stilizarea la care este constrîns, desenul sugerează, fără îndoială, posibilitatea stilului, permițînd apariția artei. El impune, pe de altă parte, prejudecata funestă a imitației; se pare că întreaga sa vocație constă în a furniza o reprezentare întotdeauna mai exactă. Această prejudecată va sta multă vreme la baza picturii occidentale, pictură care va întâmpina mari dificultăți în tentativa de a face să prevaleze culoarea, întrucât s-ar părea că desenul ar putea spune totul. Dar atunci cînd, în sfîrșit, culoarea va fi tolerată, faptul se va petrece mai întîi sub auspiciile tonului local, ton invocat în scopul colorării desenului — ca în albumele copiilor — și în simplul scop de a face să crească asemena-

rea. Multă vreme pictorii vor recurge la valori, situație care, așa cum observa Alain, evidențiază prejudecăți de desenator orientându-i spre „modelare“, adică spre nuanțarea culorii fără să încerce să trateze culoarea prin culoare, tușa prin tușă. Arta se situează astfel, în continuare, în orizontul percepției cotidiene, percepție care se îndreaptă direct spre obiect, fără să acorde atenție culorilor; teoria formelor a arătat îndeajuns că, în scopul discernerii culorilor, e necesară o atenție deosebită, ca și voința de analiză. Obiectul ni se propune ca totalitate semnificantă a aspectelor sale sensibile, astfel că însăși în jurul acestei totalități se organizează fiecare aspect sensibil, fără ca vreunul din ele să aibă un statut privilegiat; trandafirul din fața mea este, în același timp, roșu, parfumat și catifelat, fiecare calitate trimițând la celelalte, fără ca una să constituie o temă privilegiată în raport cu care celelalte n-ar fi decît o traducere. Mai mult încă — așa cum a arătat Katz — noi nu percepem decît culorile de suprafață care aderă la lucru, în timp ce alte modalități ale culorii (*Glanzen, Glühen, Leuchten*), pentru care francezul nu are cuvinte corespunzătoare, ne scapă. E necesar un efort cu totul deosebit, asemănător aceluia care autorizează pictura, pentru a privilegia culoarea, pentru a o face centrul de referință al percepției, pentru a vedea și a spune alături de Cézanne că „atunci cînd culoarea atinge bogăția sa, forma își atinge plenitudinea“. Și dacă dorim să alegem un aspect sensibil al obiectului, sîntem tentați să-l găsim pe cel pe care îl înțelegem cel mai ușor, și anume conturul: adică tocmai elementul căruia îi corespunde cel mai bine desenul. El nu e numai semnul cel mai lizibil, ci și semnul care poate să pretindă că reprezintă esența obiectului, esență în raport cu care culoarea nu e decît accident, calitate secundă. În lunga dezbatere care opune pe colorişti, desenatorilor, apostolii desenului au de partea lor gîndirea raionalistă. Se ştie dealtfel că în epoca lui Descartes, în discuțiile purtate la Academia regală de Pictură și Sculptură în jurul

operelor lui Tițian sau Poussin se pot găsi cele mai solemne afirmații în legătură cu primatul desenului: „Desenul imită toate lucrurile reale, în timp ce culoarea nu reprezintă decît ceea ce este accidental. Căci, toată lumea e de acord, culoarea nu este decît un accident . . . La aceasta se mai poate adăuga că aceasta, culoarea, depinde de desen pentru că-i este imposibil să reprezinte sau să figureze ceva altfel decît prin ordonarea desenului”¹. Sîntem exact la antipodul convingerilor lui Van Gogh sau Cézanne. Cîtă vreme obiectul pictural va fi confundat cu obiectul reprezentat, cîtă vreme pictura își va lua drept misiune să semnifice un adevăr rațional, desenul își va exercita supremația și va tinde să excludă culoarea.

Pictorii vor fi aceia care ne vor învăța să vedem culorile. Nefiind instruiți la practica percepției cotidiene, pictorii au avut de elaborat un limbaj pictural, așa cum muzicienii au avut de elaborat un limbaj muzical. (Și oare nu e adevărat că muzica, de asemenea, ne învață să percepem sunetele?). În natură nu există culori pure, cu excepția poate a unor obiecte admirabile cum ar fi pietrele prețioase sau florile. Culorile, ca și sunetele, trebuie inventate prin tehnică și, deopotrivă, prin fundamentarea teoretică a sensibilului, grație căroră culoarea va deveni o materie. În acest moment se poate ridica o obiecție asemănătoare celeia suscitată de definirea sunetului ca materie a muzicii: culoarea poate fi un obiect gîndit? Nu e culoarea, și anume în chip esențial, un obiect perceput? Nu greșim oare, făcînd din ea obiectul unei teorii, exilînd-o din cîmpul perceptiv și rupînd-o din legăturile sale firești cu corpul propriu, legături descrise de psihologi ca Werner și Katz? Sîntem într-un tot de acord cu obiecția: vocația culorii este aceea de a fi percepută, de a impresiona privirea noastră și de a oferi corpului nostru un anume punct de sprijin dispunîndu-l la anumite mișcări; vom insista, dealtfel, asupra semnificației

¹ Discurs de Le Brun, citat de L'HOTE, *De la palette à l'écritoire*, p. 82

motrice a culorilor: pictura se animă răspunzând propriilor noastre mișcări. Dar, așa cum apare percepției cotidiene, culoarea nu e percepută pentru ea însăși; ea nu se impune încă drept o calitate autonomă; ea este — așa cum observă Merleau-Ponty — „o introducere în lucru“.

Dacă pictorul, prin urmare, vrea să pătrundă și ne invită în regatul culorii percepute pentru ea însăși, e necesar să înceapă printr-o reflecție asupra percepției. Într-adevăr, culoarea nu-i poate apare ca o calitate particulară și expresivă decât cu condiția să adopte o nouă atitudine — *Einstellung auf reine Optik* spune Katz — să spargă unitatea imanentă a cîmpului perceptiv clipind din ochi, să distrugă structurarea viziunii, să rupă comuniunea naturală cu spectacolul tocmai pentru a-i surprinde secretul. Gest simbolic: pictorul clipește din ochi, desface ceea ce a făcut natura. Această cucerire a sensibilului se dovedește a fi însă precară; la capătul efortului de fixare a culorii, aceasta se poate impune cu atîta forță încît să ne excedeze și să nu mai merite numele de culoare. Pentru a nu fi oarbă, această experiență cheamă în sprijin conceptul, iar aceasta pentru că percepția sensibilului izolat este, într-un anume sens, contra natură, ea are nevoie de sprijinul ideii. Teoria culorii va fi aceea care va sistematiza experiența culorii, cu atît mai mult cu cît pictorul nu trebuie să se dedice numai operațiunii de discernere a nuanțelor de culoare. Pentru a ni le comunica, el trebuie să le reproducă, misiune pe care n-o poate îndeplini decât prin arta sa. E necesar, deci, ca, mai înainte de a deveni obiectivă pe pînză — acolo de unde se va angaja în dialog cu subiectivitatea spectatorului — culoarea să devină obiectivă prin idee. Această emancipare presupune un șir de revoluții, atît mentale cît și tehnice.

A fost necesară, mai întîi, o revoluție mentală, o revoluție îndreptată împotriva desenului, pentru că acesta impunea legea imitației. Acolo unde nu domnește această lege — în arta deco-

rativă — culoarea era de mult timp eliberată, în unele cazuri subordonându-și, chiar, desenul. Dar această pictură pură — așa cum observă E. Souriau — nu e încă pictură deoarece ea nu-și propune să semnifice, ci exclusiv să fie agreabilă: arta decorativă nu rezolvă problema dualității obiectului reprezentat și a obiectului pictural, ci o eludează; atari tentative va cunoaște, dealtfel, și pictura autentică, mai ales atunci când, parvenind la conștiința de sine, ea se va lansa în aceeași escamotare, tentată fiind să revină la decorativ. În orice caz, pentru a se constitui, culoarea a trebuit să deposeze forma desenată, să creeze un obiect care să ceară să fie perceput iar nu interpretat, un obiect în fața căruia orice comentariu să devină derizoriu. Ceea ce presupune, evident, o nouă idee despre artă, cit și despre percepție: despre artă, pentru că ea trebuie să devină voință de creație și nu de imitație, despre percepție în înțelesul că, pentru a fi autorizată să exalte o calitate secundă fără să recadă în decorativ, arta trebuie să admită că aparența poate dezvălui un alt adevăr, un adevăr nu mai puțin important decât adevărul rațional. Dacă nu ca patrie a oricărui adevăr, percepția trebuie reabilitată, cel puțin, ca element capabil să dezvăluie un anume adevăr. E necesar să dăm credit semnificațiilor estetice, afective, imanente percepției, semnificații pe care raționalismul le ia foarte puțin în seamă.

Nu era necesar, fără îndoială, ca pictorii să dețină, în toată amploarea sa, conștiința acestei conversiuni. În procesul de consacrare a culorii însă, pe calea deplinei sale încoronări, era necesară încă o revoluție tehnică: descoperirea picturii în ulei. Pictura uscată, întrebuințată în frescă încă din antichitate, are, din punct de vedere tehnic, anume virtuți: apa — element inert — se evaporă fără a lăsa reziduuri, opera e la adăpost de accidente ce apar prin lenta uscare a uleiului — crăpături, mohorîrea culorii, etc. O atare virtute însă comportă și un dezavantaj: o pictură care nu acționează, care nu oferă capcane sau pericole, nu invită la efort, iar aceasta cu atît mai mult cu cît ștersătu-

rile nu sînt aici posibile. Împrejurarea invită pictorul să-și definească foarte clar întreprinderea, astfel că — paradoxal — fresca oferă adesea mai net aparența finitului decît pictura în ulei. (E remarcabil, în acest sens, faptul că acuarela nu și-a cucerit cu adevărat drept de cetate printre arte decît atunci cînd a acceptat să-și proclame și să-și păstreze caracterul de schiță, așa cum se observă la Cézanne sau Dufy). Pe de altă parte, picturile uscate dezvăluie anumite limite: dacă ele asigură tonurilor o mai mare prospețime, paleta culorilor este, în schimb, mai restrînsă: fresca exclude culorile garanței, chinovarul, albastrul viu, elemente care nu tolerează acțiunea toxică a varului. Aceste servituți se conjugă cu o alta: subliniind peretele, fresca e aservită arhitecturii, ea nu e încă decît un basorelief. Această sculptură neexprimată caută alura sculpturală a formelor — avem exemplul lui Giotto — și trimite în mod firesc la desen. Dimpotrivă: „în ulei pictura nu mai este o suprafață colorată, ci o materie picturală”¹: uleiul conferă culorii o realitate substanțială și maniabilă; pictorul poate face singur un lucru, poate exersa în materia picturală visurile sale de putere atît de bine descrise de Bachelard². Culoarea nu mai este o materie efemeră și ușoară, o calitate sensibilă pe care ochiul n-o surprinde decît cu greutate, ci e prinsă într-o materie densă și grasă căreia mîna, cît și ochiul i se poate acorda: compozitorul își elaborează universul sonor prin știința sa armonică, dar cu concursul întregului său corp intrat în rezonanță cu pianul. Tușa — de asemenea — semn al unui efort care e o luptă corp la corp cu o materie nobilă, devine un element al picturii; mai discretă în transparențe, ea se afirmă în tușele îngroșate proclamînd puterea și mișcarea gestului creator: pictorul poate sculpta culoarea, scria tușei e o manieră de desen. Vom vedea că, pînă la urmă, culoarea își poate asuma funcțiile desenului.

¹ HUYGHE, *Vermeer*, p. 94

² *La terre et les rêveries de la volonté*, p. 74

Culoarea se pretează, fără îndoială, la o analiză armonică. Cucerindu-și independența și obiectivitatea, culoarea a putut primi și sancțiunea spiritului. În acest sens, se poate afirma că teoria culorilor este pentru pictură ceea ce armonia este pentru muzică. Nu va fi imposibil, prin urmare, să reperăm în istoria picturii un efon paralel cu acela al muzicienilor în vederea stabilirii statutului obiectiv al culorii, ca și în vederea enunțării legilor ce prezidează combinarea, acordurile și contrastele culorilor. De observat ar fi că acest efort s-a desfășurat, uneori, sub sugestia însăși a științei, însoțit fiind de aceleași iluzii în ceea ce privește legitimitatea unei explicații științifice (să ne gândim la Sérusier sau la Seurat). Elaborarea culorii s-a dovedit a fi însă mai puțin dificilă decât aceea a sunetului, dată fiind mai marea disponibilitate a culorii și dat fiind, mai ales, gradul mai înalt de sensibilitate al realității materiei picturale; procesul de însușire a picturii este, poate, mai puțin îndelungat, dar tot atât de necesar ca și cel al însușirii muzicii. Aceasta cu atât mai mult cu cât pictorul nu decide numai asupra naturii culorilor, ci și asupra funcției lor picturale, adică asupra rolului ce le va fi conferit și, uneori, asupra valorii lor explozive. Dezbaterea se prelungește însă în legătură cu lumina, în legătură cu întrebarea dacă lumina e albă, galbenă sau roz. În această ordine problematică, percepția nu poate decide: ea se fixează asupra obiectelor luminate și neglijează *Raumfarbe*: „Eclerajul și reflexul nu-și îndeplinesc rolul decât dacă se retrag ca niște intermediari discreți, și dacă, în loc să ne rețină atenția, ei ne-o conduc”¹; lumina este punctul zero al culorii în raport cu care culorile lucrurilor sînt pozitive. Venețienii au descoperit însă că lumina are, totuși, o culoare, că e vorba de o culoare aurită; miniaturistii și, după ei, primitivii, pictau pe un fond aurit. Revoluția impresionistă, pe de altă parte, decreta că lumina este portocalie: nu tenta cea mai

¹ MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, p. 357.

c a (ca galbenurile pale ale lui Poussin sau Turner), ci t t cea mai caldă; iar umbra va fi complementarul său rece, respectiv albastrul; de la una la alta trecerea se poate face prin roșu-violet și violet-albastru — așa cum proceda Cézanne — ca și prin tenta galben-verde și verde-albastru. Se uită foarte adesea că Delacroix a fost acela care a descoperit — dar fără să tragă toate consecințele — că umbra este violetă iar reflexul verde: „Nimic nu există fără aceste trei culori: violetul, verdele, portocaliul”¹. În ultimă instanță, culorile se definesc prin funcția picturală ce li se conferă, și chiar prin valoarea lor expresivă, așa cum se observă la Van Gogh și la Gauguin. Nu se poate spune însă că, dacă expresia este aici premeditată, ea ar fi mai puțin sesizantă. Reflectatul se fundează pe o experiență nereflectată, pe experiența vie a pictorului și revine la nereflectat prin intermediul spectatorului. Dar trecerea prin reflecție era necesară.

Trebuie adăugat, în sfârșit, că elaborarea limbajului pictural este rezultatul unei istorii culturale. Culoarea nu există decît prin umanizarea progresivă a sensibilului. Și încă odată găsim arta evoluînd pe calea inter-subiectivității. Creația estetică și percepția estetică nu sînt posibile decît într-un mediu cultural; nu sîntem niciodată singuri; chiar atunci cînd percepem un tablou, privirea noastră însăși este condusă de către artist; și, în spatele artistului, se află toți cei care l-au făcut împluternicitul unei tradiții, toți cei pentru care culoarea a devenit o idee pentru a fi acum, în fața mea, această triumfală izbucnire pe pînză.

Se înțelege, așadar, că întrucît culoarea poate fi supusă unei analize pe care o putem numi armonică, vom avea posibilitatea s descoperim în obiectul pictural schemele armonice care-i prezidează compoziția și alegerea culorilor. Că opera picturală tăinuie un „plan total” asemănător cu acela al muzicianului, nu încapă nici o îndoială. În acest sens, mulți pictori, cu deosebire cei mai lucizi, ne fac

¹ LHOTÉ, *Traité du paysage*, p. 165

interesante mărturisiri. Un Émile Bernard a înregistrat gama coloristică de care se servea Delacroix pentru fiecare d tablourile sale. Gauguin scria lui Monfreid în legătură cu tonalitatea unui tablou: „Armonic generală: sumbră, tristă, violet-albastru, tristă și crom 1. Albiturile sînt crom 2 pentru că această culoare *sugerează* noaptea fără s-o explice și, în plus, servește de trecere între galben-portocaliu și verde, ceea ce completează acordul muzical“¹. Orice tablou autentic e construit pe un anume acord coloristic, acord care, uneori, devine obsedant: un Vermeer se recunoaște după acordul galben-albastru, un Bonnard după acordul violet-verde-portocaliu. Mai trebuie observat că acordul coloristic comportă, cel mai adesea, o culoare accentuată care dă tonul, asociată unei dominante în raport cu care se determină întreaga gamă coloristică; toate acordurile pregătesc, în mod discret, acordul major, pentru că există puțini pictori mari care să nu aplice preceptul lui Rubens: pentru o treime din tentele luminoase, două treimi din tente neutre, ca acele griuri subtile și prețioase scumpe lui Velázquez. Alegîndu-și gama, fiecare pictor decide asupra importanței culorilor și, prin aceasta, în legătură cu modul de a le trata, fie modelîndu-le, adică insistînd asupra valorilor efectuînd trecerea de la clar la obscur, fie modulîndu-le în cele mai diverse tente de la cald la rece și nu numai de la clar la obscur, fie pentru a anima diferitele puncte și a figura desenul prin culoare, fie pentru a obține cea mai mare intensitate coloristică: Delacroix apreciază că strălucirea unei pajiști pictate de Constable se datorează diversității verdelui, și ne asigură că el poate exprima, folosind noroiul, prospețimea unei fețe virginale, stare de fapt căreia i se opun, de altfel, părerile preconceptuate ale dezamăgiților căroro Gauguin le-a fost profetul atunci cînd spunea: „Un kilogram de verde este mai verde decît o jumătate de kilogram, trebuie, tineri pictori, să medităm asupra acestei pretinse banalități“².

¹ Citat de LHOTÉ, *De la palette à l'écritoire*, p. 301

² Citat de LHOTÉ, *op. cit.*, p. 308

Aceste tehnici diverse își propun același scop: unitatea în diversitate. Dar această unitate se exprimă în lumina despre care vom spune că este deja o realitate melodică prin aceea că ea transcende organizarea armonică, deși, într-un anume sens, rezultă din aceasta. Pentru că e necesar ca lumina să apară ca lumină, în sens opus percepției cotidiene pentru care lumina nu este lumină decât atunci când devenim sensibili la atmosfera unei dimineți de primăvară sau la atmosfera unei seri de toamnă. Lumina trebuie să apară în tabloul însuși, să-i fie proprie lumină, *lumen naturale*: tabloul nu este numai un obiect luminat, un obiect care primește lumină în așa fel că va trebui să alegem în fața lui o anumită poziție, ci, deopotrivă, un obiect care generează propria sa lumină: o lumină care nu are numai misiunea de a „conduce privirea“, ci o lumină care este, mai degrabă, privire și care, prin aceasta, constituie obiectul pictural ca un cvasi-subiect. Nu e necesar ca sursa luminoasă să fie reprezentată în tablou: când La Tour pictează o torță sau când un Lorrain înfruntă soarele, ei știu bine că numai jocul valorilor și al culorilor compun, în ansamblul tabloului, lumina. Orice operă picturală, chiar închinată tenebrelor, chiar stampa sau desenul, comportă și răspîndește propria sa lumină sub alternativa de a fi oarbă și goală. Numai această lumină apare mai bine atunci când umbra nu mai rimează cu sumbrul și, mai ales, atunci când culoarea încetează să se mai subordoneze desenului. Lumina apare, în acest caz, ca culoare, ca floarea culorii. E adevărat însă că lumina poate devora culoarea; la pictorii fideli valorilor, la Caravaggio, La Tour, Rembrandt „redarea luminii presupune umbra pe jumătate întunecată“, ziua nu domină decât prin noapte; în cazul coloriştilor, singură ziua domină: umbra este deja culoare, și dacă, pînă la urmă, culoarea sfîrșește prin a se pierde, ea se pierde în lumină, pînă și în zonele obscure; nu mai există un ecleraș care ar interveni din afară asupra obiectului reprezentat, care se risipește aici pentru a se refuza dincolo;

există o lumină care are puterea de irradiație proprie obiectului pictural, asemeni căldurii vii pe care acesta o împrăștie. Lumina nu e unitatea rezultată din armonie, ci unitatea care face posibilă armonia. Ea este *apriori*-ul sensibil al operei, elementul prin care opera poate deveni teatrul unei mișcări.

b) *Ritmul*. — Din considerațiile pe care le-am făcut în legătură cu armonia rezultă că aceasta se impune ca principiu de mișcare, ca și în muzică unde sensibilul cheamă tonica și disonanța acordul de rezoluție. Revine însă ritmului misiunea de a ordona această mișcare și, prin aceasta, de a manifesta durata spirituală care se naște prin animarea spațiului. Ar fi de subliniat însă că ritmul nu poate decît să organizeze spațiul și nu să înscrie o devenire reală în timpul obiectiv; el nu prezidează o progresie temporală, ci unificarea unei diversități spațiale. Iar spațiul nu mai este spațiul inert al geometriei. El devine un cîmp de acțiune în care se petrece ceva, în care contrastele se rezolvă, iar conflictele survin și se aplanează. Prin aceasta se explică împrejurarea că, în opera picturală, ritmul nu e separabil de armonie așa cum se întîmplă, la rigore, în muzică; ritmul nu face decît să organizeze și să anime diversitatea pe care opera i-o supune și a cărei schemă armonică fixează natura și întrebuintarea.

Mai înainte însă de a arăta în ce fel schema ritmică se achită de misiunea sa, trebuie precizat că ritmul e propriu desenului așa cum armonia e proprie culorii. Culoarea în ea însăși, așa cum armonia se străduie să-i sesizeze esența și s-o formeze, nu poate constitui un obiect pictural. Desenul — acesta e forma; singur desenul conferă consistență unui obiect. Singur desenul stabilește în spațiu raporturile discernabile și măsurabile prin care culorile pot să se măsoare, să se opună și să se combine; singur el distribuie raporturile și proporțiile într-o ordine care solicită mișcarea. Desenul e de neînlocuit. Aceasta nu înseamnă că ne

însușim argumentele care, în vechea dezbatere la care ne refeream, au opus desenul culorii. Este însă extrem de important să distingem aici desenul ca tehnică artistică (desenul în peniță, linear, sau în cărbune) — al cărui scop e acela de a reprezenta conturul obiectelor și a cărui ambiție e, cel mai adesea, aceea de a imita — și desenul ca mijloc de a compune, așa cum acesta apare în schemă sau în schiță, manifestînd proiectul care prezidează constituirea obiectului. Desenul în această a doua accepție ne interesează aici: orice operă presupune desenul, pentru că ea izvorăște dintr-un proiect; el exprimă legea care prezidează fabricarea obiectului conferindu-i, în același timp, o structură (și numai în măsura în care se manifestă intenția de reprezentare — intenție care colaborează la elaborarea obiectului — desenul apare în sensul unei tehnici de reprezentare). Culoarea însă își poate asuma desenul. „Opera proprie pictorului este de a prezenta forma numai prin culoare“¹. Aceasta întrucît culoarea poate fi o scriitură, singura scriitură estetică în care semnul ca semn dezvăluie prin sine însuși o plenitudine care valorează ca scop, fiind, în același timp, mijloc². Desenul devine o artă de îndată ce semnul dobîndește corp prin culoare, de îndată ce urma creionului, chiar în absența umbrelor menite să-l sublinieze, devine neagră și animă hîrtia care devine albă. Desenul culminează în pictură: forma devine culoare fără a înceta să fie formă, ca în montarea lui Van Gogh sau Rouault, dar și în operele impresioniste în care forma izvorăște din multiplicitatea tușelor și în care piatra catedralelor, roasă de lumină, nu încetează să fie monumentală. Culoarea poate reprezenta obiectul pe care desenul îl reprezintă

¹ ALAIN, *Système des Beaux-Arts*, p. 248

² Caligrafia nu este încă estetică; ea nu aduce mărturie decît în l t r r cu claritatea și cu silința; ea nu devine estetică decît dacă ne face să uităm că ea deține funcția de scriitură, dacă litera poate fi considerată pentru ea însăși și dacă poartă un sens prin ea însăși, ca în manuscrisele în care majuscula inițială a unui C P — în întregime ornată de volute și frunzișuri desenate — devine o figură cosmică, o realitate care-și este sieși sens.

circumscriindu-i conturul, și poate mai bine chiar, pentru că materia picturală are destulă densitate și prestigiu pentru a face semnul mai imperios și mai sugestiv. În acest caz însă, semnul valorează prin el însuși și constituie un obiect pictural în raport cu care obiectul reprezentat nu mai constituie decât un element a cărui bogăție de semnificații nu stă în relație cu exactitatea reprezentării. De îndată ce se ajunge la obiectul pictural, desenul trebuie considerat în cea de a doua accepție pe care am distins-o mai înainte: el este structura acestui obiect. În acest sens, culoarea nu-l va putea suprima.

Analiza obiectului pictural poate da la iveală scheme ritmice care atestă că modul compoziției sale este rezultatul unui proces de creație. S-ar putea încă distinge aici scheme formale și scheme tipice, primele aparținând desenului sau construcției, secunde elementului propriu-zis pictural, primele animând „forma plastică”, secunde „forma picturală” (după distincția propusă de Venturi)¹. Primele — schemele formale — fixează arhitectura generală a operei, orientarea liniilor sale de forță, repartitia și echilibrul maselor sale. Într-adevăr, în orice operă plastică, analiza poate descoperi un traseu general al liniilor — traseuri drepte în arta clasică, traseuri curbe în arta barocă — trasee care solicită în modul cel mai viu ochiul și care distribuie spațiul în regiuni diferite ale căror suprafețe întrețin între ele anumite raporturi. Aceste trasee, pe de altă parte, relevă o ordine și o logică a raporturilor și proporțiilor care, uneori, poate fi enunțată în termeni numerici simpli. O atare ordine devine cu atât mai ușor reperabilă și definibilă cu cât, într-adevăr, anumiți pictori au conceput-o după principii riguroase. Lucrările lui Ghyka au pus în evidență această matematizare a formelor. Evident, nu e posibil să nu le

¹ Cf. *Pour comprendre la peinture, passim*. Această distincție se regăsește la Wölfflin, și anume între linear, ca principiu al artei clasice și pictural, ca principiu al artei baroce. Noi însă nu vom face din această distincție principiu unei opoziții de stiluri.

evocăm în acest context, deși artele plastice sînt tratate în general, dar sub condiția unor anumite rezerve. Mai întii, că formula matematică ce poate fi descoperită în construcția operei nu constituie adesea decît o cale de apropiere. Al doilea, că nici o formulă nu poate fi invocată în scopul explicării frumuseții unei opere: o schemă, numerică sau nu, ne poate instrui în legătură cu structura operei, ne poate releva un procedeu de construcție, dar nu ne va putea spune nimic despre operă ca totalitate pe care nu o putem considera decît cu condiția de a trece în al doilea plan rezultatele analizei. În sfîrșit, în al treilea rînd, nu trebuie să credem că o formulă sau alta ar fi indispensabilă creației artistice. E posibil să descoperim într-un tablou o ordine riguroasă susceptibilă să fie pusă în formulă matematică, fără ca artistul să fi pornit în mod deliberat de la o atare formulă; e posibil ca inspirația să-l conducă la același rezultat ca și calculul, ca artistul să geometrizeze fără să r ducă lumea la geometrie¹. (E probabil, dealtminteri, ca pitagorismul lui Ghyka să nu dezavueze această interpretare: dacă numărul guvernează natura și se regăsește în toate producțiile sale, el poate domina, de asemenea, artistul — care este o „forță a naturii“, și să se regăsească în operele sale fără ca el să aibă conștiința acestui fapt). E demn de remarcat că un pictor ca Lhote, cu deosebire atent la compoziție și ai cărui maestri sînt Poussin, Ingres și Seurat, scrie următoarele: „E oare nevoie să se spună că procedeul care constă în a desena colivia mai înainte de a face să intre aici formele captive nu are nici un drept să pretindă prioritatea“?².

Cu aceste rezerve, e pasionant să-l urmărim pe Ghyka, mai ales în comentariul sau asupra lucrărilor lui Hambridge consacrate vaselor gre-

¹ A discerne în actul creator partea de spontaneitate și partea de calcul constituie una din cele mai dificile sarcini ale psihologiei creației; în ceea ce ne privește, nu ne-o asumăm, întrucît nu evocăm artistul decît în măsura în care opera îl evocă.

² *Traité du paysage*, p. 75

cești, în căutarea a ceea ce el numește "scheme dinamice"¹. Hambridge consideră anumite dreptunghiuri, al căror modul este un număr incomensurabil, mai ales $\sqrt{2}$ sau φ și pe care el le numește dinamice prin opoziție cu dreptunghiurile statice al căror modul este un număr întreg sau fracționar (dreptunghiul cu modulul φ fiind caracterizat prin proprietatea sa de a avea gnomone pătrate). El operează „descompunerea armonică” a acestor dreptunghiuri dinamice divizându-le suprafața în dreptunghiuri și în pătrate, utilizând diagonale, linii perpendiculare pe aceste diagonale, duse din vîrfuri, și paralele la laturi trase prin punctele de intersecție astfel obținute. Prin aceste procedee, ca și prin altele ceva mai complicate, el determină suprafețe care vor fi, toate, funcții ale modulului dreptunghiului inițial, iar contururile acestor suprafețe determină prin ele însele un anumit număr de puncte remarcabile în silueta obiectului considerat. Dreptunghiurile care încadrează obiectul estetic sînt numite dinamice tocmai pentru că ele conțin în germen alura obiectului, iar modulul acestor dreptunghiuri este „tema dinamică” pe care o desfășoară obiectul. Nu se poate refuza consultarea acestor lucrări și cu atît mai puțin lucrările semnate de Lund asupra arhitecturii; le putem opune, numai, rezervele pe care le-am schițat anterior: mai întîi, că nu e deloc sigur că olarii sau arhitecții ar fi utilizat în mod conștient aceste teme. Schema geometrică nu se aplică, în al doilea rînd, decît în mare. În sfîrșit, alegerea însăși a dreptunghiului dinamic și modul descompunerii armonice au întotdeauna ceva arbitrar: se găsește ceea ce se caută, pentru că se caută ceea ce se vrea să se găsească. E remarcabil, totuși, faptul că apare întotdeauna ceea ce Hambridge numește „non-amestecul de teme dinamice”: cînd un dreptunghi a fost ales, acesta nu poate fi descompus introducîndu-se un modul diferit; astfel că descompunerea, dacă se bucură de

¹ *L'esthétique des proportions dans la nature et d l'art*, p. 221.

O anumită libertate, așa cum lasă să se întrevadă figurile construite de Hambridge, nu exercită această libertate decât în limitele alese și trebuie ca obiectul să fie găsit în aceste limite. Și nici se pare că această regulă își află sensul și prețul în analiza „simetriei dinamice”. Ea face să apară într-un limbaj matematic — e prea puțin important dacă acesta e convențional — realitatea unei legi generatoare; ea verifică, pe de altă parte, caracterul organic al obiectului estetic. Această lege generatoare de formă se găsește în orice operă de artă, mai mult sau mai puțin disimulată, dar întotdeauna activă: libertățile pe care le autorizează și variațiile pe care le tolerează nu-i afectează realitatea.

În aceste teme sau scheme dinamice găsim exemple privilegiate în legătură cu ceea ce noi numim scheme ritmice. Ritmul, aici, este constanța legii care organizează spațiul. Această lege furnizează elementul de repetiție indispensabil ritmului pentru a figura mișcarea: ceea ce se repetă, este forma fundamentală a operei în subdiviziunile sale; opera se desfășoară explicitându-și propria sa formulă, dar nu repetând infinit același desen ca efect al unei adăugiri mecanice — avem exemplul decorativului — ci generând o diversitate în unitatea ființei sale. Iar mișcarea nu este nimic altceva decât dezvoltarea unei esențe, aventura unei existențe egale cu sine de-a lungul metamorfozelor sale, ca tema de-a lungul variațiilor. Se pare, totuși, că sîntem departe de mișcarea vie, și mai aproape de logică decât de organic: în locul principiului obiectului estetic punem o formulă matematică. Aceasta însă pentru că creșterea organică n-ar putea fi figurată aici decât printr-o dezvoltare logică, iar mișcarea vie decât printr-o mișcare logică. Mișcarea obiectului estetic nu poate fi decât o mișcare spirituală către plenitudinea unui sens, și nu o mișcare fizică orientată către un obiectiv spațial. Și, mai ales, că aici nu e încă vorba decât de forma exterioară a obiectului, iar nu de realitatea sa totală: scandînd creșterea obiectului estetic, ritmul logic manifestă felul în care acesta este compus,

și nicidecum efectul său t t. Elementele melodice izvorâte din subiectul operei vor masca rigoarea determinărilor formale și vor restitui fantezia și exuberanța vieții, așa cum face ornamentul în arhitectură. O strictă legalitate convine vaselor și templelor, mai ales când e vorba să li se stabilească profilul, dar ea convine mai puțin obiectului pictural al cărui desen este într-un anumit fel copleșit de culoare și a cărui semnificație comportă o reprezentare doar prin supraadăugare. De aceea, în arhitectură, aceste scheme ritmice pot fi numite pe drept cuvânt melodice: melodia obiectului arhitectural constă în ritmul care-i prezidează compoziția; altfel spus, și pentru a ne exprima în termenii muzicii, tema desfășurată este o celulă ritmică. Ceea ce atestă încă odată imposibilitatea de a distinge în mod radical elementele obiectului estetic. Chiar în pictură e dificil să distingem între melodie și ritm; dar trebuie, cel puțin, să distingem un alt aspect al ritmului, aspect sub care ritmul tinde, de astă dată, să se confunde cu armonia.

Acest aspect se manifestă în schemele tipice care prezidează organizarea elementelor propriu-zis picturale. Aceste elemente, la rîndul lor, se pot repartiza în funcție de intensitatea sau în funcție de trăsătura tonalităților. Schema de reliefare a formei distribuie clarul și obscurul și pregătește reacția unui asupra celuilalt, planul clar împinge planul sumbru către spectator, planul sumbru îndepărtează indefinit planul clar pînă în momentul în care un alt plan sumbru înaintează către spectator. Acest sistem de contraste ritmic desfășurate „conferă operei — așa cum observă Lhote — nu numai osatura compoziției sale, ci și mișcarea sa”.¹ Cursă fictivă, pentru că aici e vorba încă de o mișcare spirituală: profunzimea aparține ca semnălmnt obiectului reprezentat care este el însuși o componentă a ideii plastice încarnate în tablou (și de aceea această idee trebuie să fie indicată prin respect față de obiectul reprezentat, dar fără să

¹ *Traité du paysage*, p. 37

se aducă prejudicii componentelor plastice care cer supunerea tabloului la verticala zidului și etalarea celor două dimensiuni. Pictorul poate, de asemenea, să anime suprafața și să sugereze profunzimea prin utilizarea contrastelor coloristice obținute prin opoziția complementarelor sau a tentelor calde și reci. În acest caz, schema ritmică determină mișcarea culorilor, trecerea și reîntoarcerea lor prin mijlocirea jocurilor luminii și ale umbrei. Relieful formeii este semnatificat prin desen, dacă se menține fidelitatea față de tonul local, și revine inflexiunilor subtile ale conturului — ca în tabloul *Suzana* de Tintoretto sau în tabloul *Odaliscă* de Ingres — să semnifice mișcarea. După revoluția impresionistă însă, revoluție ce cultivă culoarea în detrimentul desenului, cubismul, prin Cézanne reia construcția prin culoare și adâncime: „Pentru noi, oamenii, natura — observa Cézanne — apare mai mult în profunzime decît în suprafață; de unde necesitatea de a introduce, în vibrațiile de lumină reprezentate prin roșuri și galbenuri, o sumă suficientă de albaștrimi pentru a face să se simtă aerul”¹.

Astfel, fie că pune în joc intensitățile sau tentele, schema ritmică domină desfășurarea elementelor picturale; ea sugerează profunzimea prin mișcarea pe care le-o imprimă, și care este, pînă la urmă, o mișcare orientată către realitatea obiectului pictural prin intermediul adevărului obiectului reprezentat. Aici, ritmul este încă agentul melodiei sau mijlocul prin care opera totală își relevă semnificația sa intimă. Dar, ca și în cazul ritmului muzical, această mișcare nu este figurată în tablou decît pentru că ea se comunică spectatorilor. Dacă privirea nu se animă, tabloul este inert. Dar tabloul conduce privirea; liniile privilegiate, marile axe de construcție, diagonalele sau arabescurile, invită spectatorul la explorare; desfășurarea cîmpurilor de valori sau de culori îl manevrează. Atît timp cît schemele ritmice nu ne antrenează și nu ne emoționează, percepția noastră nu e adevărată. Opera trebuie să trezească în noi anumite rezonanțe, să

¹ Citat de LHOUE, *De la p cttt à l'écritoire*, p. 255

fie reluată și însușită printr-o participare activă a corpului nostru pentru ca ea să ni se dezvăluie în adevărul său sensibil, în puritatea de necontestat a apariției sale. La aceasta răspund, în orice percepție, schemele: ele nu determină structura obiectului decât pentru că trezesc o complicitate în spectator, astfel că, printr-o aceeași mișcare, lucrul mi se oferă și eu mă deschid lucrului.

c) *Melodia*. — Să vedem acum modul în care se descoperă melodia, ceea ce Delacroix numește „muzica tabloului”. Se pune însă întrebarea dacă analiza poate izola această melodie și dacă se poate fixa desfășurarea acesteia potrivit unor scheme melodice. În acest punct apare diferența dintre muzică și pictură. Am observat mai înainte că schemele ritmice ar putea fi denumite melodice și că melodia pare să se reducă la ritm. Într-adevăr, schema melodică propriu-zisă nu poate să apară și să revendice independența decât numai acolo unde melodia, ca în muzică, de pildă, poate fi concepută ca subiect al operei și analizată ca atare, chiar cu riscul ca analiza să-și dezvăluie limitele și ca melodia să apară, finalmente, legată de armonie și de ritm, pe de o parte, și ca purtând expresia în care opera se revelă ca totalitate, pe de altă parte. În pictură, ca în toate artele în care subiectul se dezvăluie printr-o reprezentare plastică, subiectul nu se pretează la analiză: în el însuși, subiectul nu e supus nici unei legi de compoziție, nici unei legi de dezvoltare; tabloul este compus iar nu subiectul său, subiect care — prin supraadăugare — este aprehendat dintr-o singură privire¹. Nu există, deci, scheme melodice în pictură, iar melodia nu poate fi asimilată cu subiectul. Și dacă noțiunea intră încă în considerațiile asupra picturii, aceasta

¹ În artele limbajului, subiectul este înțeles succesiv, prin lectură sau prin audiere. Subiectul se pretează la analiză și putem descoperi în operă teme cărora le putem urmări modul în care au fost tratate. Aceste teme însă nu sînt identice cu temele muzicale, cu schemele melodice adică, pentru că acestea se lasă cuprinse în formule inteligibile. Ele nu relevă deci o melodie, dar conlucrează, totuși, la producerea ei așa cum poate rezulta din efectul total.

numai pentru a desemna efectul de ansamblu produs de obiectul estetic: ceea ce — încă odată — Delacroix numește muzica tabloului, iar Valéry cîntecul monumentului. Această melodie nu comportă scheme, ea este indecompozabilă. Tot ceea ce analiza poate discerne privește elementele ce conlucrează la producerea ei: materia operei, tratată după scheme armonice și ritmice și, de asemenea, subiectul operei. Subiectul nu poate fi însă sortit demnității melodiei, pentru că el nu se constituie decît ca un element al ansamblului, element ce se pretează sau nu la analiză.

Totuși, diferența dintre muzică și pictură este aici mai mult aparentă decît reală; pentru că, dacă în muzică melodia poate fi considerată ca subiect, aceasta pentru că subiectul este melodie: subiectul, adică, nu este concept sau reprezentare, ci expresie. Și dacă se consideră că muzica poate avea un subiect ce poate fi explicitat — exemplul simfoniilor cu program — e limpede că în acest caz acest subiect nu mai poate fi numit melodie, ca subiectul unei picturi sau al unei drame. El nu poate fi numit astfel decît în măsura în care este sufletul obiectului muzical. Privilegiul muzicii constă, deci, în faptul că melodia este mai sesizabilă, iar aceasta pentru că ea comportă teme; în timp ce, în sfera altor arte, analiza se atașează subiectului, uneori pînă la pierderea din vedere a faptului estetic, în muzică ea poate surprinde mai îndeaproape muzicalul însuși. În toate cazurile însă, melodia este expresia obiectului estetic total, subtilul limbaj pe care opera îl concentrează pentru a profera și care ne introduce în propria sa lume.

Temporalitatea — manifestă în artele timpului, secretă în artele spațiului — rezidă în această mișcare interioară prin intermediul căreia opera se concentrează pentru ca să apară și să-și dezvăluie cîntul. Ritmul scandează și manifestă această mișcare; ritmul poate fi însă imobil; în acest caz el nu se produce în timpul obiectiv și măsurabil. Timpul, care este intrinsec obiectului estetic, e numai indicele interiorității sale, indicele

unui raport de la sine l sine și care îl constituie în cvasi-subiect. Timpul nu trebuie înțeles, aici, ca dimensiune a lumii obiective, ci numai ca atmosferă de timp ce corespunde unei atmosfere de lume, a lumii exprimate de operă. Timpul măsurat al artelor temporale, timp pe care trebuie să-l urmărim pentru a înțelege obiectul estetic ni se impune ca imagine a acestui timp secret în funcție de care acest obiect este sens. În mod asemănător, spațiul în artele spațiale ni se impune ca imagine a spațiului mai secret propriu artelor temporale în funcție de care obiectul estetic dezvăluie o prezență invincibilă și poate să anunțe propria sa lume.

Ni se impune, astfel, concluzia că artele spațiului și artele temporale nu sînt absolut eterogene: între ele există anumite afinități care, finalmente, izvorăsc, deopotrivă, din împrejurarea că ele sînt obiecte construite și, totodată, apar ca obiecte organice și semnificante. Pornind din acest punct vom fi în măsură să indicăm, în mod desigur sumar, invarianții oricărui obiect estetic.

IV. STRUCTURA OPEREI DE ARTĂ ÎN GENERAL

Afinitățile pe care tocmai le-am înregistrat între artele spațiului și artele timpului ne autorizează să căutăm, în continuare, invarianții operei de artă, adică acele condiții generale, comune tuturor artelor, condiții sub care opera poate — pe de o parte — să-și asume determinările formale, cu deosebire spațialitatea, care o constituie în obiect dând sensibilului consistență și armonie, iar — pe de altă parte — să spună ceva și să manifeste printr-un fel de mișcare interioară, care-i conferă o anumită temporalitate, aptitudinea de a exprima dincolo de semnificațiile explicite pe care le propune uneori. Vom putea repera aceste condiții urmărind cele trei aspecte ale operei — aspecte pe care le-am distins la începutul lucrării de față — independent de orice referință la istoria și la psihologia creației.

1. TRATAREA MATERIEI

Orice operă are o materie — sensibilul propriu-zis. Sensibilul poate fi însă disociat de materialul care îl produce. Materia muzicii este sunetul și nu instrumentul ca mijloc prin care sunetele pot fi generate. La fel, materia poeziei este acest sunet particular — verbul — și nu vocea care îl pronunță, sau actorul care îl consacră la teatru prin întregul său corp. Materialul — instrument

material sau uman — este un fel de materie a materiei. El este în serviciul experienței estetice, dar în principiu — asemeni unui servitor discret — nu apare: la Teatrul de Operă orchestra se disimulează în fosă. Cîntăreții însă, se va spune, ocupă scena. Să precizăm că arta nu disimulează întotdeauna materialul utilizat; ea îl integrează în spectacol cu condiția să fie neutralizat, adică să nu fie perceput pentru el însuși, ci ca suport și ca prelungire a sensibilului: astfel, jocul actorului — așa cum este văzut — se asociază cuvîntului așa cum acesta este auzit; un nou sensibil vine să întărească desfășurarea primului. În același fel, execuția virtuozului adaugă audiției muzicale vizibilul, subliniind sonorul prin vizual, deși un atare efect nu a fost prevăzut în chip explicit de către compozitor (Trebuie să introducem, dealtminteri, o diferență între actor și executant: primul împrumută vocea și corpul său care este un adevărat material pentru cuvînt, al doilea utilizează un material care este instrument). Mai mult încă, există arte în care sensibilul este inseparabil de materialul care îl produce: arhitectura și sculptura nu pot disimula piatra¹; așa cum vioara nu este acolo decît pentru sonoritatea sa și violonistul decît pentru virtuozitatea sa, piatra — într-un anumit fel — nu este acolo decît pentru calitățile sale sensibile, pentru rigoarea, șlefuirea și eleganța sa, pentru rozul „celor trei trepte de marmură roză”. Ea servește, fără îndoială, pentru a da corp obiectului, templului sau statuii, așa cum pînza pictată dă corp peisajului sau portretului. Dar catedrala din Albi nu rezidă în cărămidă, și nici micul Trianon în marmoră, sau cutare crucifix roman în ivoriu, așa cum e încălțăminte în piele sau o unealtă în oțel. Evident, arhitectul nu poate trișa cu piatra, mai mult decît trișează cismarul cu pielea, dacă vrea ca opera sa să dureze; dar, pe drept cuvînt, el își utilizează materialul cu o

¹ Clasificarea hegeliană a artelor este, în parte, fundată pe importanța materialului: artele se sînt utilizate pe măsură ce sensibilul este mai puțin angajat în material.

oarecare ostentație, pentru că acest material nu e numai un mijloc, mijlocul de a clădi palatul sau templul, ele însele concepute ca obiecte uzuale, ci și un scop: materialul nu valorează numai pentru calitățile sale de întrebuințare — care fac proba utilizării lor fără să se manifeste pentru ele însele — ci, de asemenea, pentru calitățile sale propriu-zis sensibile care, întrucît se oferă percepției, pot conlucra la compunerea obiectului estetic. Din punct de vedere estetic, materialul nu se prezintă numai ca material — ceea ce este el pentru artist este tot așa de bine și pentru artizan — ci și ca suport al sensibilului; el este acolo pentru apariție, pentru a compune un obiect destinat contemplației și nu utilizării. Departe ca sensibilul să conducă la inteligibil, proprietățile la substanță, granulația sau strălucirea pietrei la pietrozitate — substanța, dimpotrivă, este aceea care trebuie să se manifeste: inteligibilul nu este decît pentru sensibil. Piatra trebuie să se releve ca piatră, și numai ceea ce se relevă astfel constituie materia veritabilă a obiectului estetic, această materie pe care subiectul o va forma și unifica. Artistul nu se bate cu materialul decît pentru ca acest material să dispară din ochii noștri ca material și să fie exaltat ca materie. Materialul nu se estetizează decît afișîndu-se iar nu sustrăgîndu-se, el nu se estetizează decît dezvăluindu-și întreaga sa bogăție sensibilă; apărînd, el se neagă ca lucru. Vom putea înțelege mai bine acest paradox aducînd în sprijin un contra-argument: proprietatea a ceea ce este fals rezidă în a lăsa să se creadă că este adevărat; astfel, o machetă de carton, un decor de stuc (deși decorul are alte funcții și nu vizează întotdeauna să înșele) se străduiesc să indice și să sugereze piatra și să pară, multiplicînd în acest sens semnele, mai adevărate decît natura¹;

¹ Experții descoperă adesea false tablouri datorită supraabundenței mai degrabă decît absenței trăsăturilor caracteristice ale unui autor: păcatul prin exces de zel, minciuna, se denunță prin aceea că imită prea bine adevărul, ca alibiurile prea perfect truate din romanele polițiste.

în lipsa existenței, ele caută să impună conceptul de piatră. Dimpotrivă, piatra fiind piatră se proclamă ca atare, nu tinde să ne convingă, astfel că ea ne lasă liberi, dar nu pentru a uita că e piatră, ci pentru a ne atașa aparențelor pe care ni le propune, volumelor, armoniei proporțiilor, sau efectelor de lumină.

Totuși, dat fiind că sensibilul este atît de strîns legat de material, se pare că el nu are autonomie și realitate decît în cazul sunetului a cărui origine vocală sau instrumentală e mai puțin aparentă și care este trecută, în orice caz, în planul secund al experienței estetice. Și, pentru că sensibilul are mai puțină independență, apare tendința de a pune accentul, cel puțin în sculptură, asupra obiectului reprezentat și de a-i atribui, în consecință, virtuțile sensibilului: frumusețea unui volum va fi frumusețea unui sîn, frumusețea liniei va fi aceea a unui profil, granulația pietrei va fi strălucirea și tăria cărnii. Se ajunge, astfel, la una din ereziile estetice: a judeca frumusețea unei opere în funcție de frumusețea obiectului reprezentat. Împotriva acestei erezii, sensibilul sculptural trebuie cucerit, el trebuie să înlăture prestigiul subiectului; sculptura abstractă furnizează, în acest sens, cea mai bună dovadă, invitînd ochiul să se bucure exclusiv de aparențele pe care le oferă piatra sau lemnul, amintind — totodată — că aceste materiale nu sînt destinate, în primul rînd, să furnizeze semne care să fie imitații, ci să suscite sclipirea aparențelor.

Cucerirea sensibilului nu poate fi operată în manieră sistematică decît în pictură și muzică, și anume din două motive. Primul constă în aceea că obiectul reprezentat pare să solicite întreaga activitate creatoare; al doilea rezidă în faptul că materialul este atît de imperios prezent, încît pare că tinde să reprezinte obiectul, mai degrabă decît să se distribuie în calități vizuale. Iar aceasta cu atît mai mult cu cît aceste calități nu au caracterul pregnant propriu culorilor și sunetelor; ele par a fi, mai degrabă, de ordinul calităților primare decît de ordinul calităților secundare, deci mai

aproape de inteligibil decît de sensibil: ele rezidă, înainte de toate, în jocul datelor geometrice, în numărul suprafețelor și volumelor; restul, culorile și valorile, nu sînt aici întotdeauna strălucitoare. Înțelegem acest fapt amintindu-ne că, la începuturi, arta pietrei a recurs la culoare, dar nu atît pentru a orna obiectul estetic, cît pentru a-l constitui cu adevărat, pentru ca biserica să apară ca operă de artă și nu ca un edificiu oarecare. Există cazuri în care ornamentul este mai mult decît ornament, în care stufozitatea sa e necesară compensării austerității materialului, dezvoltării și întăririi spectacolului. Evident, sculptorul nu mai face astăzi statui policrome, nici chiar lucrate din aur și fildeș; știm că o curbă sau un volum pot fi un spectacol în fața căruia ochiul devine tot atît de sensibil, ca și în fața celei mai rafinate armonii de culori; iar arhitectura în beton ne-a învățat să ne bucurăm de un spațiu vid sau de o mare suprafață clară, tot atît cît ne-au învățat grațiile vetustului rococo. Totuși, tâmplarul de lux recurge în mod voluntar la marchetărie, iar ceramistul își pictează întotdeauna vasele; el nu concepe că valorile conturului sînt singure suficiente pentru a constitui un obiect estetic. A geometriza, nu e suficient pentru a estetiza; dacă nu este așa, atunci de ce un obiect industrial, o elice, caroseria unui automobil sau un zgîrie-nori nu sînt opere de artă? Apare aici ideea — asupra căreia, de altfel, vom reveni — că obiectul reprezentat este, probabil, un element indispensabil experienței estetice. Fără a examina acest punct, putem afirma că geometricul trebuie să se înfășoare și să se disimuleze în sensibil sub alternativa de a nu promova decît o frumusețe abstractă care nu este cu adevărat frumoasă. O catedrală este frumoasă pentru că fiecare perspectivă sparge și răstoarnă simetriile și regularitățile, pentru că lumina filtrată și difuzată prin vitralii face piatra să cînte, pe scurt, pentru că geometricul nu este decît un bas continuu în orchestrația spectacolului. În sculptură, de asemenea, geometricul este cel puțin rupt prin fan-tezia artistului sau prin exigențele modelului; sen-

sibilul se afirmă prin refuzul le g ității abstracte și prin abundența imprevizibilului. Este însă important de subliniat faptul că sensibilul nu etalează, în artele pietrei, o aceeași magnificență ca în alte părți: el își păstrează aceeași sărăcie, cu desenul în raport cu pictura; o statuie este un desen în spațiu și, ca urmare, ea reține caracterul abstract al desenului chiar atunci când regularitatea geometrică e răsturnată prin jocul formelor care nu se supun unei legi vizibile. Și se înțelege motivul: calitățile aderă la material; ele nu sînt produse pornind de la material așa cum timbrul este produs pornind de la instrument, ci sînt produse în el; în acest fel forma tinde să prevaleze sub aspectul ei vizual. Se înțelege că, în cazul de care ne ocupăm, sensibilul nu poate fi ordonat într-un sistem tot atît de vast și tot atît de coerent ca în cazul sensibilului muzical sau pictural care sînt, deopotrivă, mai independente față de materialul lor și oferă, în consecință, resurse considerabil mai mari.

Totuși, în toate artele, sensibilul trebuie amenajat și compus în așa fel încît să fie perceput fără echivoc. Iar aceasta se realizează, în toate artele, prin mijlocirea schemelor armonice și ritmice. Orice operă comportă scheme armonice, scheme care elaborează mai exact limbajul propriu în care ca vrea să se exprime sau materialul care îi va servi de limbaj (deși acest limbaj nu este niciodată perceput ca limbaj și independent de sensul său). Aceste scheme își asumă o dublă funcție. Ele definesc și clasează — în primul rînd — elementele limbajului estetic în funcție de care sînt pronunțate anumite exclusivități și sînt acordate anumite privilegii, fie în numele unei tradiții general recunoscute, fie în numele personal al artistului. Aceste opțiuni dau, adesea, operei un aspect bine determinat. Punerea în ordine și selecția constituie, deci, o gamă. Gamă de sunete în raport cu care zgomotele sînt excluse, și chiar anumite sunete, cum ar fi sferturile de ton care aveau drept de cetate în muzica greacă, și pe care temperamentul

nu le mai recunoaște astăzi, dar chiar și anumite acorduri, cum ar fi suitele de cvinte în muzica clasică. Gamă coloristică, apoi — atât de diferită de la o paletă la alta — gamă care se lărgeste și se nuanțează pe măsură ce pictura se picturalizează. Gama de mișcări coregrafice — de asemenea — atât de riguros limitată în dansul clasic și care se mlădiază pentru ca, odată cu expresionismul dansul să se confrunte cu pantomima. Gamă de cuvinte, stufozitate sau sobrietate a vocabularului, pudoarea clasicilor, ostentația modernilor. Gama liniilor și suprafețelor în arhitectură sau în sculptură; iar atât timp cât piatra poartă marca omului, ea devine susceptibilă de geometrizare și se poate integra în mișcarea generală a edificiului; mișcarea liniilor, organizarea suprafețelor determină aici stilul operelor: statuia romană se recunoaște prin intersectarea planurilor, fermitatea liniilor fiind compensată prin animarea lor, în timp ce statuia gotică se recunoaște în modelarea formei, estomparea liniilor fiind compensată de echilibrul volumelor. În sfârșit, gama personajelor în teatru; întrucât repertoriul personajelor este, într-un anumit sens, materia primă a artei dramatice, se înțelege imediat că teatrul a parvenit la conștiința de sine stabilind un anumit număr de tipuri capabile să se opună, să se înfrunte și să se compună după reguli mai întâi elementare, tipuri care sînt pentru Molière ceea ce sînt culorile pentru pictor și tonalitățile pentru muzician; oricît de încărcate de sens ar deveni aceste personaje, ele sînt întotdeauna pioni pe eșichierul scenei, și vom înțelege greșit teatrul dacă nu vom pricepe că el este, mai întâi, un joc de intrări și de ieșiri, un anumit mod de a reuni sau de a separa personaje diferite, de a le pune la încercare în prezență sau în absență, de a face să se vadă *in vivo* ceea ce semnifică *Mitsein* pentru diversele eșantioane de umanitate.

În ceea ce privește cea de a doua funcție a schemelor armonice trebuie observat că, în perspectiva gamelor la care tocmai ne-am referit, ele stabilesc accentele cărora li se ordonează și care conferă operei alura sa particulară. În acest sens pu-

tem enumera tonica și dominantă pentru gama muzicală iar pentru bucată tonalitățile principale care parcurg modulația; tonurile principale care se compun într-o pictură și care, cel puțin cîta vreme pictorul nu recurge sistematic la tentele plate, rîu au niciodată puritatea notei muzicale, mai ales în cazul unei tehnici pointiliste care adaugă amestecul optic, prin juxtapunerea tușelor, amestecului material de pigmenti, dar care vor apare net de îndată ce privim opera de la o distanță convenabilă; să mai enumerăm, apoi, anumite atitudini și mișcări care constituie polii gesticulației coregrafice, cum ar fi pășirea pe loc a tinerei fete în *Le jeune homme et la mort* sau marșul lent, greoi al Morții în *La table verte*; anumiți vectori privilegiați în desen sau în arhitectură, spirala unui Rubens sau a unui Van Gogh, orizontala inertă a giganților; la teatru, marile scene, în care sînt pregătite întîlnirile principale și schimburile decisive de replici, cu atît mai mult cu cît aici se joacă destinul personajelor și se condensează întreg climatul operei. În raport cu aceste accente, restul servește drept tablou de fond, de pregătire sau de tranziție. Orice operă de artă comportă un tablou de fond care este orizontul semnificației sale, dar, de asemenea, un tablou de fond material care este materia elementară și încă neelaborată pe care se detașează accentele ce conferă sensibilului intensitatea sa cea mai vie, și prezența sa cea mai stringentă. În muzică, de pildă, funcția de a reprezenta fondul și-o asumă basul continuu sau acompaniamentul care se acordă melodiei și-i dă consistență, dar care n-o constituie; și poate că, deja, rumoarea orchestrei, atît de sensibilă de la Wagner — așa cum nota Alain — după ce au fost introduse sau privilegiate anumite instrumente al căror sunet se situează întotdeauna la frontierele zgomotului; în pictură, funcția de a reprezenta fondul revine culorilor de fond, cu deosebire griurile pe care marii pictori le-au utilizat într-un mod atît de rafinat; în desen — albul însuși al hîrtiei; mersul în dans, despre care Valéry spune că e „suprema artă“, dar

care nu este încă decât promisiunea saltului; în poezie, acea specie de rumoare pe care o creează cuvintele asemeni unui montaj în jurul cuvintelor fulminante; în teatru, acel du-te-vino al personajelor, acea vîltoare de viață care imobilizează subit, în scenele capitale, destinul; în arhitectură, acel aspect de piatră, acele mase care animă imprezizibil coloanele sau vitraliile.

Orice operă implică, pe de altă parte — în ceea ce privește schemele ritmice — o dispunere de elemente care-i figurează și-i ordonează mișcarea prin mijlocirea căreia opera se temporalizează în mod secret și devine o existență animată. Și pentru că opera este rezultatul unui proces de creație, mișcarea este compusă pornind de la imobil, temporalul pornind de la spațial: măsura generează mișcarea, ritmul izvorăște din număr. Schema ritmică elementară este măsura care guvernează manifestarea obiectului, aceea care impune o unitate diversității formelor și mișcărilor acestuia. Astfel se petrec lucrurile în muzică, în dans — care urmează el însuși muzica — și în poezie, dar și în teatru, care este un fel de balet a cărui mișcare este reglată de destinul care urmează, de altfel — așa cum se poate observa la Shakespeare — scurgerea necruțătoare a orelor. Supunînd timpul prin măsură, artele temporale pot regla desfășurarea lor specifică în mod direct: stăpînirea timpului permite restituirea duratei, operațiune obținută pe baza opoziției aceluiași cu altul. Aceasta pentru că timpul, ca principiu de imprezizibilă noutate, nu poate fi cunoscut decât prin permanență sau prin reîntoarcerea aceluiași; ritmul e mijlocul de îmblînzire a timpului, dar fără să-l trădeze reducîndu-l la identitate, dacă măsura este măsura unui divers și dacă repetiția nu exclude variația. Astfel, în orice operă se pot sesiza întoarcerile care trebuie puse pe seama ritmului: în acest sens, expresia cea mai clasică a acestor reîntoarceri e reluarea, în desfășurarea muzicală, simetria, în desfășurarea arhitecturală, alternanța versurilor și strofelor în desfășurarea poetică. Dar aceste reîntoarceri atît de propice liniștii spiritului nu pot fi numai simple repetiții: re-

luarea în muzică devine imitație sau variație, simetria în arhitectură este ruptă prin înălțimea diferită a etajelor, rimele plastice în pictură nu sînt decît ecouri îndepărtate, rigoarea regulilor poetice se destinde pînă și în poemele cele mai riguroase. Pretutindeni varietatea forțează unitatea să devină unitatea unei varietăți.

După cum s-a putut observa, artele spațiale sugerează timpul pornind de la o progresie spațială. Ele propun un desen oarecare al obiectului, termen ce determină alura sa generală și care reduce afirmarea apariției acestuia la cîteva legi: am constatat acest lucru atunci cînd am considerat ceramica, pictura și arhitectura. Ritmul servește nu atît la măsurarea și ordonarea timpului, cît la suscitarea lui: el imprimă o mișcare obiectului imobil, înfășurîndu-l într-o durată indefinită. Și dacă obiectul traversează secolele, faptul s-ar putea explica prin împrejurarea că acesta triumfă asupra lor și nu că le suportă; secolele, la rîndul lor, devin martorii acestei afirmații mute, ai acestei mișcări înghețate care este obstinarea obiectului în a-și pronunța cuvîntul. Atît de adevărată e această mișcare, încît pare că relevă un tempo propriu. Agogicul este valabil, deopotrivă, și pentru artele temporale în care exprimă viteza unui debit, fie că e vorba de o mișcare melodică, coregrafică sau scenică. Acest joc al întîrzierilor și accelerărilor animă înseși operele plastice; masa greoaie a contraforturilor contrastează cu avîntul săgeților, capitelul frînează avîntul fusului, peste tot inerția se opune mișcării și încetineala rapidității, chiar și în opera picturală, unde dreptele și curbele îi schimbă viteza, unde înseși tentele — după cum sînt calde sau reci, pure sau răsfrînte — se lansează sau se relaxează în funcție de diverse cadențe. În acest fel, ritmul se interiorizează și se integrează mai profund în structura sensibilului, iar obiectul estetic este dotat cu o temporalitate în germene. Spre deosebire de lucrurile inerte - care nu merită să fie privite pentru că ele nu sînt decît ceea ce sînt și nu apar ca animate printr-un raport

de la sine la sine — această durată indică mișcarea obiectului către sensul său. Dar, e necesar acum să distingem între semnificația enunțată prin „subiect” și expresia care emană din operă ca totalitate. Să considerăm, mai întâi, primul aspect al problemei.

2. SUBIECTUL

Într-adevăr, arta nu se limitează la simpla expunere a sensibilului. Această funcție este desigur esențială, dacă este adevărat că obiectul estetic este un obiect perceput și că vocația sa constă în a reabilita și exalta sensibilul pînă la punctul în care ceea ce el spune nu valorează decît prin modul în care o spune. Și poate că subiectul nu e întotdeauna necesar pentru a impune sensibilului o anumită organizare și pînă la urmă a-i conferi un caracter semnificant: chiar cînd exclude orice reprezentare, obiectul estetic nu este mai puțin un obiect, el se dezvăluie chiar prin mijlocirea unei forme care-l unifică și-l face obiect. Se poate observa în acest sens că decorația se ordonează în motive, muzica în arii, iar uneori un simplu contur e suficient pentru a constitui obiectul după o figură care se opune fondului. Sensibilul este îndeajuns de bine structurat, prin operațiunea estetică, pentru a dobîndi prin el însuși consistență de obiect și, pornind de aici, pentru a fi dotat cu expresie. Astfel că, la rigoare, el își poate fi sieși suficient, poate purta în el însuși propriul său sens fără să trimită la nimic altceva. Totuși, cel mai adesea, opera de artă reprezintă ceva: ea are un „subiect”. Prin aceasta este ea, propriu-zis, semnificantă: în loc să se ofere numai ca proprietate a materialului — timbrul instrumentului, culoarea tabloului, desenul pietrei, în același fel în care parfumul este parfum de trandafiri sau albastrul este cel al cerului — sensibilul devine semn. Iar percepția naivă a operei merge direct la reprezentat mulțumindu-se uneori, chiar dacă va regreta, cu indicațiile cele mai sumare.

Totuși, intervenția subiectului, adesea imperioasă și fascinantă, pune câteva probleme experienței estetice și anume: ce loc trebuie să acorde obiectului reprezentat; dacă interesul operei rezidă în acesta și dacă în raport cu el se măsoară adevărul operei; care este funcția obiectului reprezentat în economia generală a operei și, mai întâi, dacă există întotdeauna obiect reprezentat.

Acest ultim punct poate fi, într-adevăr, contestat: un tablou poate reprezenta un templu, dar un templu ce reprezintă? Ce reprezintă un vas? O operă povestește o istorie în felul unui roman, dar o simfonie? Se știe că E. Souriau fundează o clasificare a artelor — cea mai ingenioasă din câte există — pe dihotomia: arte reprezentative — arte non-representative; și e incontestabil că cele 7 arte, artele „de primul grad” pe care el le distinge, sînt reprezentative. Dar trebuie să înțelegem bine, mai întâi, ce înseamnă reprezentare: pictura poate imita pînă la copia cea mai exactă, sunetul poate sugera pînă la aluzia cea mai fină; pantomima nu reprezintă în felul teatrului, sculptura în maniera picturii, cinematograful asemeni romanului; a spune ceva prin cuvinte nu e totuna cu a spune prin gesturi sau prin desen; există o distanță de la evocare la imitație, de la sugestie la reproducerea fidelă. În plus, în interiorul aceleiași arte, reprezentarea poate fi asumată în moduri foarte diferite, și anume pînă la punctul în care arta caută, uneori, să transgreseze propriul său registru: muzica imitativă se străduie să treacă în sfera artelor reprezentative, pictura pură — invers — se străduie să treacă în cealaltă sferă. Acesta ar fi apogeul tentativelor multiple: nu există o limită a libertăților pe care pictorul și le poate lua în raport cu modelul din momentul în care pictura se refuză falsei perspective, nu există, cu atît mai mult, o limită a libertăților pe care și le ia poezia în raport cu logica discursului din momentul în care se refuză raționalității prozaice. Cînd, deci, se poate vorbi de obiect reprezentat și ce sens minim trebuie să dăm noțiunii „reprezen-

tare"? Obi e ul reprezentat nu este în mod necesar un obiect real care ar servi drept model actualui creator: el poate fi, evident, împrumutat din universul fantasticului, din universul legendei, după cum poate fi în întregime inventat. Reprezentarea, la rîndul ei, nu este în mod necesar copie, reproducerea sau enunțul exact al obiectului. Și dacă dorim să luăm noțiunea „reprezentare” în accepția sa cea mai largă, vom putea spune că există reprezentare ori de cîte ori obiectul estetic ne invită să părăsim imediatul sensibilului și ne propune un sens în raport cu care sensibilul nu este decît un mijloc, în fond, indiferent. Aceasta în înțelesul că vom avea de explicitat acest sens după norme ce nu aparțin esteticului, ci logicului. Ceea ce caracterizează reprezentarea opunînd-o sentimentului nu este atît realitatea reprezentatului, cît apelul la concept: obiectul reprezentat este un obiect identificabil care cere să fie recunoscut și care așteaptă de la reflecție un comentariu indefinit; el mă invită să ignor aparența și să-i caut în altă parte adevărul.

Sub o atare înțelegere a reprezentării, e limpede că artele nu sînt reprezentative, adică nu au subiect în sensul în care se vorbește de subiectul unui roman sau al unui basorelief. În afara artelor propriu-zis decorative, cele mai notabile sînt, în acest sens, arhitectura și muzica. Totuși, în aceste arte, se poate vorbi de lipsa oricărui subiect? Problema a fost pusă deseori în discuție, și cu atît mai mare pasiune cu cît absența subiectului poate să apară cînd ca un avantaj, cînd ca un inconvenient, ambele deopotrivă de importante în funcție de creditul ce se acordă prezenței subiectului în alte arte. E cazul, de aceea, să amînam pentru un moment invocarea acestei dezbateri pentru a putea aprecia, mai întîi, importanța subiectului în artele în care este prezent.

Importanța subiectului nu e contestată în artele limbajului și, în particular, în artele prozei, în care cuvîntul nu va putea fi destituit din funcția sa semnificantă, chiar dacă, în poezie, considerat în același timp ca un lucru al naturii, este solici-

tat să-și manifeste calitățile sale sensibile. Nu ne putem imagina un roman sau o piesă de teatru care nu intenționează să spună ceva, și care să interzică cititorului sau spectatorului să caute un sens frazelor scrise sau pronunțate. Dar chiar în artele plastice importanța subiectului n-a fost contestată decît în urma revoluției estetice la care ne-am referit, revoluție care orientează atenția către stil mai mult decît spre conținut, către expresia oferită prin sensibil mai mult decît către semnificația explicită: interesul operei nu se mai măsoară în raport cu interesul subiectului, și nici frumusețea sa prin raportare la frumusețea modelului; natura moartă revendică aceeași demnitate ca și tabloul religios sau epic; imitația sau idealizarea obiectului nu mai servesc drept criterii; pictura pură și poezia pură rîvnesc să nu mai fie aservite subiectului: ele vor să fie muzică. Aceasta înseamnă că, atunci cînd arta parvine mai accentuat la conștiința de sine, acolo unde ea este în modul cel mai specific artă, adică acolo unde, în loc să utilizeze limbajul comun, ea inventează propriul său limbaj: sunet, culoare, formă, chiar vocabular poetic, ea devine conștientă, de asemenea, de pericolele pe care le presupune reprezentarea: riscul de a nu mai fi decît un mijloc în serviciul acesteia. Pentru că, într-atît de mare e prestigiul obiectului reprezentat — și dorința noastră de a înțelege — încît el acaparează imediat atenția și lezează experiența estetică. Ce vrea să însemne aceasta? Ce face acel om în colțul tabloului? Gestul dansatorului trebuie înțeles ca o declarație de dragoste? Ce va ajunge croul romanului? În acest caz, arta apare ca un limbaj ordinar căruia nu avem decît să-i căutăm sensul: ea nu este atît pentru contemplație, cît pentru comprehensiune. Cîți spectatori nu se cred achitați față de tablou recunoscînd un munte, o Sfîntă Familie sau o scenă rustică? Sau, față de o piesă, urmărind intriga pînă în momentul deznodămîntului ei? Ei uzează de opera de artă în felul în care geograful uzează de harta sa, botanistul de floră sau turistul de o tablă indicatoare.

Cel ce utilizează fetișul pentru a conjura d tinul, templul pentru a se ruga, portretul pentru a evoca o prezență scumpă — acela se îndepărtează de experiența estetică. Reprezentarea este, chiar și pentru artist, o capcană. Artă academică, de altfel, a relevat cu destulă putere acest lucru: a te lansa în căutarea convingerii sau a seducției, iată o soluție facilă care poate tenta pe mulți, mai ales când publicul se mulțumește cu atari soluții. E de înțeles atunci că artă autentică, refuzând să încredințeze subiectului decizia asupra valorii estetice, împinge acest refuz pînă la dezideratul expulzării subiectului din structura operei.

Totuși, pericolul pe care reprezentarea îl prezintă pentru operă e, poate, prețul unui avantaj, și anume al unui avantaj atît de indispensabil, încît artele non-representative ar trebui să inventeze, poate, o echivalență pentru reprezentare. Dacă subiectul poate, din acest punct de vedere, să uzurpe înțelesul, dacă el sare în ochi — cum să nu se vadă că un portret este într-adevăr, portret, că un roman este o povestire, că un balet povestește, în felul său, o istorie? — aceasta se întîmplă pentru că, poate, el deține un rol în care e de neînlocuit. Și chiar roluri, deopotrivă pentru spectator, cît și pentru artist.

Primul rol constă în a satisface o înclinație ireversibilă a percepției, și anume aceea de a cunoaște sensibilul ca sensibil, adică de a descoperi lucruri, și nu sensibilul răzleț, de a raporta sensibilul la aceste lucruri; *hylé*, materia, nu se oferă ca atare, ci animată de intențiile care constituie un obiect. Percepția estetică nu cunoaște obiectul estetic decît dacă acesta este obiect, dacă sensibilul se atașează unui suport pe care să-l califice. Or, suportul natural al sensibilului, materialul, este aici, cel mai adesea, escamotat: nu percepem culoarea ca culoare a tabloului, cuvîntul ca cuvînt scris pe hîrtie; noi neutralizăm, mai degrabă, această percepție care nu ne oferă decît un obiect al lumii iar nu un obiect estetic. Trebuie, deci, ca sensibilul să se alăture unui nou suport care este, desigur, obiectul reprezentat: albastrul din tablou este al-

b t ci Fecioarei sau al muntelui de la orimot peisajului; prin aceasta, sensibilul își asumă funcția sa naturală de informație. El desemnează și califică un obiect; cuvîntul sau fraza, la fel, desemnează o „stare de lucruri” și sînt reduse la funcția lor de semn. Pe de altă parte, însă, sensibilul nu se epuizează în această funcție. Dimpotrivă, el se poate pune în valoare exersînd-o. Atunci cînd sensibilul califică un obiect real, el se resoarbe în acel obiect și nu va mai fi, ca urmare, perceput pentru el însuși; el nu valorează decît ca un semnalment, și importantă va fi, deci, identificarea obiectului sub titlul care ne interesează; î raport cu realitatea mai mult sau mai puțin prezentă, dar întotdeauna convingătoare a obiectului, sensibilul apare ca un ireal. În timp ce el devine real, dacă obiectul reprezentat la care se referă este un ireal; în acest caz, sensibilul însuși este acela care constituie obiectul, ținîndu-l, într-un anume fel, sub dependența sa. Fără îndoială că obiectul este acela pe care îl vizăm ca sens al sensibilului, dar îl vizăm ca reprezentat, iar acest fapt e suficient pentru a reabilita sensibilul; e necesar, deci, să trecem prin el pentru a ajunge la obiect, e necesar să facem să sune cuvîntul pentru a evoca lucrul sau să urmărim conturul desenului pentru a-l recunoaște. În acest fel, obiectul reprezentat oferă sensibilului un mijloc de a servi fără să dispară exercitîndu-și acest serviciu. În schimb, obiectul reprezentat ajută la exaltarea sensibilului: el îi conferă unitatea unei semnificații, adică o unitate a cărei fermitate ține deja de logică. Unitatea unui roman, a unei meditații poetice și chiar a unei statui sau a unui tablou, este unitatea unui sens care poate face apel la reflecție pentru că e unitatea unui concept; și oricît de exterioară ar fi această unitate în raport cu sensibilul, ea nu este mai puțin pregnantă.

Știm, pe de altă parte, că, prin expresia sa, opera de artă tăinuie o lume. Această lume este expresia nelimitată care se detașează de perceputul căruia îi era aspect pentru a deveni o structură afectivă

și, într-un anumit fel, o categorie cosmologică. Or, e posibil ca această dimensiune cosmologică să nu se poată revela decât în prezența unui obiect reprezentat care să permită expresiei să se închege, să se cristalizeze. Evident, dacă obiectul reprezentat este el însuși încărcat de o lume, e vorba, încă, de o lume reprezentată și nu de o lume exprimată; există un tablou de fond în spatele primului plan al tabloului sau al unui roman: *Victoria de la Samothrace* evocă spațiul, vântul și prova navei. Dar lumea pe care imaginația o brodează în jurul subiectului, sau pe care percepția n-o sesizează decât marginal, este martorul lumii exprimate. Expresia se agață de ceea ce este reprezentat, chiar dacă ea semnifică dincolo de el; o răstignire bizantină, austeră, implacabilă, sfîșietoare, are o expresie foarte diferită în raport cu o răstignire pictată de Rubens, somptuoasă și teatrală; și totuși, tema comună — răstignirea — comportă o expresie generală care diferă de tema sărbătorilor galante sau de tema naturilor moarte: maeștrii frescei bizantine n-au pictat sărbători galante, iar Fragonard n-a pictat răstigniri; aceasta înseamnă că expresia, așa cum artistul o trăiește și o transmite prin opera sa, comandă anumite subiecte, că ea are nevoie, în modul cel mai profund, de un subiect.

Psihologia creației ar putea arăta, deci, că subiectul este cel mai adesea, indispensabil creației, ca și percepției operei. Pentru artistul modern — Delacroix a fost primul care a spus-o și, în același timp, ultimul pictor autentic în alegerea anumitor „mari subiecte” — subiectul nu mai este decât o „ocazie” sau un „pretext”. Dar acest pretext nu este unul oarecare. Artistul îl alege dintre mii de alte pretexte, în așa fel că predilecția sa pentru anumite subiecte constituie o trăsătură esențială, care permite, uneori, să-l identificăm. În acest sens, pentru un Rembrandt sau pentru un Bach, Christul nu este un pretext, tot așa cum nici *Guer-nica* nu e un pretext pentru Picasso sau pentru Malraux — pentru acel Malraux autor al *Speranței* sau al lui Goya, cel adevărat. Artistul alege cutare

subiect pentru că îi este c u t p , pentru că acest subiect trezește în e o anumită emoție și întreține o anume interogație; pentru el nu e vorba de a câștiga acest subiect, ci de a d prin mijlocirea lui un echivalent sensibil atît semnificației afective, cît și celei intelectuale, pe care subiectul o are pentru el: Rouault n-a pictat un Christ, ci — prin mijlocirea lui — echivalentul pictural a ceea ce acest Christ semnifica pentru el. Obiectul este reprezentat în adevărul său, cel puțin în adevărul pe care i-l cunoaște artistul, iar nu în realitatea sa plată și insignifiantă. Se explică astfel faptul că artiștii cei mai puțin atașați imitației, chiar cei care practică astăzi pictura sau sculptura pură ezită să renunțe la subiect și continuă să dea operelor lor titluri ce anunță acest subiect.

Nu e însă vorba de a relua, repeta sau copia o realitate obiectivă și obiectiv transmisibilă; o dată obiectivată, lumea percepută nu mai interesează artistul și nu suscită gestul creator: n-ar însemna decît să o reproducă, să o pună în formulă, ceea ce nu intră în sarcina artistului: din moment ce o față omenească e dată ca un spectacol bine definit, nu mai rămîne decît să fie fotografiată. Arta nu poate adăuga nimic la ceea ce este deja constituit, identificat și oficial cunoscut; ea nu ar putea decît să altereze, să deformeze — și, cum se spune — să interpreteze ceea ce e constituit. De aici formula clasică: *homo additus naturae*, natura văzută prin temperamente Dar, așa cum observă Malraux, „arta nu mai este natura văzută prin temperament, așa cum muzica nu este o privighetoare ascultată prin mijlocirea unui temperament“¹, pentru că nu e atît vorba de a interpreta, cît de a face. Și dacă obiectul estetic este deja dat, dacă lumea sa e în întregime făcută, la ce bun să mai fie interpretată? Într-adevăr, ceea ce interesează și stimulează artistul e ceea ce în lume nu este încă făcut și care-l așteaptă: e această insesizabilă dimensiune a realului care nu se dezvăluie decît afectivității și pe care singură arta o poate

¹ *Psychologie de l'art*, II, p. 152

fixa și comunica. Că ce g ul a exclus din peisaj, isticl din eveniment sau fo t ul dnr-o față omenească, ceea ce p r ta nu spune c prin jumătăți de cvînt — iată ceea ce trebuie artistul să spună. El nu are drept misiune să copieze obiectul, ci să-l spună sau, mai degrabă, să-l lase să spună el însuși, ridicînd interdicția survenită din partea cunoașterii obiective și împrumutîndu-i o voce. În acest sens artistul este un interpret: el furnizează un limbaj obi e lui. fi ajută să spună ceea ce vrea să spună. Se înțelege imediat că artistul nu respinge obiectul, chiar atunci cînd pare că-l neagă: artistul reprezintă întotdeauna obiectul, dar după un adevăr care nu mai este al cunoașterii obiective.

Se înțelege, de asemenea, că — investit cu virtuțile sensibilului care îl manifestă și-i împrumută o voce — obiectul reprezentat spune altceva decît ceea ce el spune, prozaic, percepției utilitare. Ierarhia tradițională a subiectului nu mai are sens: există mai multă grandoare în *Tărăncile* lui Van Gogh, decît în *Marea armată* a lui Meissonier¹, mai multă ferveare în *Arlechinul* lui Picasso decît în *Legămîntul lui Ludovic al XIII-lea* de Ingres, mai mult mister într-o natură moartă de Cézanne — în care, așa cum observă Venturi, „obiectele neînsuflețite sînt transformate în tragedie cosmică”² — decît într-un peisaj de Hubert Robert. Arta eliberează o stranie forță în cele mai umile lucruri pe care le reprezintă, pentru că reprezentarea e depășită către expresie sau pentru c subiectul devine aici simbol.

Mai înainte însă de a arăta în ce fel expresia se integrează în structura operei, sîntem în măsură să dăm un răspuns întrebării dacă există un echivalent al subiectului în artele non-representative.

¹ Iar Van Gogh scrie: „Pentru a da o impresie de neliniște putem căuta s-o facem fără să vizăm direct grădina Ghetsemani; pentru a da un motiv consolant și dulce, nu e necesar să reprezentăm personajele prediciei de pe munte” (Citat de LHOTÉ, *op. cit.*, p. 328).

² *Pour comprendre la peinture*, p. 162.

În această perspectivă e necesar să distingem cele două funcții ale subiectului, funcții care sînt unite în artele reprezentative: de a reprezenta un obiect și de a ordona sensibilul ordonîndu-l acestui obiect. Printr-o mișcare inversă aceleia care împinge artele plastice să devină muzică, muzica manifestă uneori tendința de a reprezenta: așa e muzica cu program sau, simplu, cu titlu, independent de muzica vocală¹. Or, faptul că autorul dă un titlu sau un comentariu operei sale, nu prezintă mare importanță: singurul pericol constă în a face literatura sau pictura cu sunete în loc să facem muzică. Dacă artistul evită acest pericol, el este perfect îndreptățit să ne încredințeze motivul care l-a inspirat, imaginea care i s-a prezentat. Pericolul e însă mai grav pentru spectator care poate crede că acest titlu nu e numai confidența pe care i-o face autorul în legătură cu circumstanțele subiective ale creației, ci indicația imperioasă în legătură cu ceea ce el trebuie să înțeleagă ascultînd. În acest caz, spectatorul riscă să nu mai asculte, adică să părăsească domeniul sensibilului pentru a-și forma un concept sau pentru a se rătăci în imagini care-l dispensează să mai fie atent. Observația rămîne valabilă și pentru muzica vocală: dacă atenția se concentrează asupra cuvintelor și reprezentărilor pe care acestea le sugerează, ea nu mai sesizează cîntecul². Dacă muzica reprezintă, o face într-un mod mult mai subtil, și anume exprimînd fără să invite auditoriul să se sustragă din regatul sunețelor. Muzica nu poate fi tratată ca o artă reprezentativă decît în măsura în care ea încetează să

¹ Vom reveni asupra acestei chestiuni în momentul cînd vom trece la analiza adevărului obiectului estetic.

² Situația apare astfel peste tot în cazul cînd două arte se conjugă: dacă atenția se fixează asupra dansului, se va neglija muzica; aceeași observație se poate face și în legătură cu cinematograful. Înseamnă oare că în această asociere o artă trebuie să se sacrifice întotdeauna alteia prin slăbiciunea atenției noastre? Nicidecum, dacă depășim planul reprezentării. În acest caz, putem fi sensibili la o expresie care izvorăște, deopotrivă, din cele două arte conjugate și care este aceeași în fiecare dintre ele,

mai fie percepută ca muzică. Dimpotrivă, funcția ordonatoare a subiectului nu poate fi el u tă. Dar prin ce anume se manifestă această funcție? Prin două elemente diferite: mai întâi, prin schema formală a operei. Ceea ce face unitatea sonatei, e mai întâi faptul că e sonată, adică o piesă compusă după anumite reguli, o piesă divizibilă în anumite mișcări. Această schemă este prezentă în orice artă, dar își asumă o importanță deosebită în artele non-reprezentative, pentru că ea poate ține aici locul subiectului. Opera muzicală, dealtfel, își găsește un alt factor de unitate — care-i este mai interior — și anume în melodie, ea însăși organizată în perspectiva anumitor teme. Putem numi subiect tema unei fugi, și uneori motivul temei unei desfășurări. Dar melodia este deja expresia operei așa cum aceasta apare percepției: expresivul se substituie reprezentativului sau, mai degrabă, evită să treacă prin el pentru a da obiectului estetic cea mai înaltă formă a sa.

Același lucru se poate spune în cazul arhitecturii: subiectul nu rezidă, cu atât mai mult, într-o reprezentare. Dacă cutare templu este „imaginea unei fiice a Corintului pe care Eupalinos a iubit-o”, această imagine nu există decît pentru creator, pentru că ea a fost subiectiv asociată creației sale. Și dacă, la un mod mai general, — așa cum observa Michelangelo — arhitectura comportă raporturi cu corpul uman, aceasta rămîne o regulă pentru lucrarea arhitectului, ceea ce nu semnifică deloc că monumentul trebuie să evoce în spectator imaginea unui corp oarecare, sau o simfonie pastorală imaginea unor turme. Subiectul templului este templul însuși, după cum, tot așa, subiectul palatului este palatul însuși a cărui idee opera o propune și o exaltă. Opera însăși este propriul său subiect. Și este într-un mod mai profund dacă ea cîntă: subiectul este atunci melodie, adică expresie. Dar înseși artele reprezentative obțin în expresie, deopotrivă, atât semnificația lor cea mai înaltă, cît și cea mai înaltă unitate a sensibilului.

3. E PRESIA

a) *De la subiect la expresie.* — Într-adevăr, expresia este cel de al treilea element al structurii operei. Dar ea este inseparabilă de subiect, el însuși considerat ca inseparabil de sensibil. De aceea, dacă analiza eşuează în tentativa de a o defini în mod obiectiv, ea poate, cel puțin, să conducă la expresie printr-o reflecție asupra subiectului, cu deosebire în artele reprezentative sau narative în care subiectul este îndeajuns de prezent și distinct pentru a se preta la reflecție¹. Subiectul operei apare celui ce se străduie să-l discearnă ca ineputabil. E un caracter extrem de important al obiectului estetic, acela de a oferi o pluralitate de sensuri care nu se juxtapun, dar care se suprapun, într-un anumit fel, ierarhic. Această pluralitate atestă profunzimea sa. E necesar să distingem bine noțiunile „ambiguitate” și „profunzime”: e posibil ca semnificația operei să fie ambiguă sau incertă chiar și pentru autorul ei; aceasta pentru că ea este, într-un anumit fel, împotmolită în semn, așa cum se observă în operele care inventează o nouă utilizare a limbajului și al căror sens deconcertează. Într-un anumit fel, există o ambiguitate prin lipsă: există obiecte ambigui așa cum există idei confuze, lipsite de claritate. Dar mai există și o ambiguitate prin exces, aceea care stă în supralicitarea sensului, pe care o întâlnim în operele cele mai autentice.

Un prim exemplu al unei simple dualități de sens ne este dat de parabola evanghelică ce povestește o istorie inteligibilă prin ea însăși și care face, în același timp, aluzie la altceva. Mai mult decât aluzie, pentru că acest alt sens este tot așa de exact enunțat și oferit ca și primul, cu condiția să fie operată transpoziția necesară. Nu e însă vorba de o traducere termen cu termen, ci mai degrabă de sensul literal care — chiar dacă acesta își este suficient sieși — cheamă un alt sens care-i

¹ Vom relua această chestiune în descrierea percepției estetice, considerând individul care reflectă asupra operei pe care o percepe, și nu — așa cum procedăm aici — obiectul acestei reflecții.

este interior și care se descoperă atunci and renunțăm să ne luăm distanțele, să explicăm și să judecăm. Să ne gândim la ceea ce numește Alain adevărul povestirilor: atingem acest adevăr dincolo de istoria literală în momentul când renunțăm să explicăm, de exemplu, prin rațiuni de ordin psihologic sau sociologic, conținutul literal. Dar nu pentru că explicația ar fi interzisă, ci pentru că sensul veritabil îi scapă: adică ceea ce povestea spune printr-un fel de înțelepciune naturală, așa cum floarea care se deschide anunță primăvara sau așa cum vocea Pythiei relevă dumnezeul care este în ea. Adevărul povestirii este mărturia pe care o poartă asupra omului care, povestind-o, se povestește, își exprimă neliniștile, dorințele, bucuriile, muncile și zilele... A înregistra această mărturie nu înseamnă a explica povestirea prin om, ci a găsi omul în povestire¹. Dar, ceva mai mult, acest adevăr al poveștilor nu este în mod necesar un sens exclusiv; interpretări diferite își pot revendica monopolul, ajungându-se astfel, uneori, departe, de la Hegel la Alain.

Observația poate fi menținută și pentru operele autentice. Ele au întotdeauna o a patra dimensiune, o aură de sensuri pe care o presimțim și care le conferă adâncime. Ce semnifică, în romanele lui Kafka, această căutare a unui insesizabil adevăr care ar împlini și ar justifica individul? Neliniștea unui bolnav, părăsirea evreului, căutarea unei insesizabile transcendențe². Aici toate interpretările sînt adevărate în același timp. Facem aceeași experiență, descurajantă doar pentru intelect, și în fața unui fapt uman, faptul istoric, de exemplu: războiul este în același timp o trăsătură a capitalismului, un conflict al culturilor, irupție a naturalului în artificial, consimțămîntul pasionat al

¹ Ni se pare că aceasta e calea pe care o urmează, după lucrarea sa *La psychanalyse du feu*, lucrările lui BACHELARD, întotdeauna mai dispus să ofere credit operelor invocate decît să le subordoneze unui examen p a t.

² O excelentă analiză a sensului dublu pe care-l dezvăluie romanele lui Faulkner ne-a dat-o C. E. MAGNY (*L'âge du roman américain*, p. 209).

omului la inuman; toți au dreptate — Hegel, Marx, Bergson, Alain — totul este adevărat pentru că faptul uman este inepuizabil: semnificația se poate desfășura în planuri diferite, planuri în care ea este de fiecare dată completată și totuși insuficientă. (De ce anume ține acest pluralism? De ambiguitatea omului, poate, care nu este niciodată ceea ce este, care este natură și formează o natură, umană, socială, culturală, dar care nu se lasă identificat de nici una din ele. Și poate că această ambiguitate se explică și prin aceea că existența, așa cum spune Jaspers, este întotdeauna în fața transcendenței sale; ea atestă, depășindu-se, un ceva mai înalt decât ea însăși, un ceva, probabil, iluzoriu, dar care nu conferă mai puțin oricărei mari opere o semnificație religioasă, așa cum s-ar putea arăta în legătură cu obiectul estetic). Obiectul estetic nu ne apare întotdeauna atât de manifest ambivalent ca în exemplul romanelor lui Kafka, dar el lasă întotdeauna reflecția nesatisfăcută, lasă deseori să se presimtă o dimensiune religioasă a sensului. Arta actorului, de pildă, rezidă adesea în a sugera că drama la care asistăm e ca o umbră proiectată de o altă dramă în care figurează aceiași protagoniști, unde se schimbă aceleași cuvinte dar cu un sens diferit; ca și cum adevărul celor ce se petrec pe pământ ar fi în cer (ceea ce Barrault n-a știut să exprime în rolul lui Méša, Renoir a reușit în rolul lui Turelure, sugerând că acesta nu e numai un personaj josnic, ci și omul care a fost marcat pînă la resentiment de scurta sa întâlnire cu Sygne: „Sînt mai Coufontaine decât tine“).

Să încercăm să lămurim această extensiune a sensului pe care reflecția o descoperă atunci cînd aderă la obiectul estetic. Într-adevăr, așa cum se spune uneori, obiectul estetic comportă o teză, astfel că ceea ce se adaugă sensului prim va fi o filosofie implicită de sesizat în operă. Problema e de actualitate: cînd filosofii nu mai pot fi savanți, pentru că știința se află în mîinile specialiștilor, ei devin romancieri, dramaturgi, poeți, și dintr-o singură lovitură centrul d greutate al filosofiei

se deplasează de la cosmologie către antropologie. Pericolul rezidă însă în faptul că aici filosofia nu este mai întâi dată, și că opera se leagă să-i fie punct de expunere și demonstrație, renunțând să mai fie „fără concept”. Pentru artist per i lul nu este real decît dacă el nu este un artist, adică în primul rînd creator; dacă artistul este în primul rînd un artist creator, nu prezintă importanță faptul că el are idei, chiar un sistem; el creează cu ceea ce el este și nu va alege calea amputării pentru a-și împlini opera. Pericolul este pentru noi, dacă gîndim că doctrina este cheia operei, pentru că, sub pretextul căutării acestei chei, ne îndepăr-tăm de operă, astfel că reflecția ne separă de operă înlocuind-o cu doctrina. Riscăm întotdeauna să nu recunoaștem adevăratul lor raport conform căruia nu doctrina e adevărul operei, ci mai ales opera este adevăr al doctrinei și pentru că opera nu a fost probată, ea probează; ideea se formează în ea și nu are valoare decît dacă se regăsește în ea.

sa precizăm în treacăt două aspecte importante: mai întâi, orice artă implică o filosofie în măsura în care prin filosofie se înțelege un anumit fel d a se exprima al artistului în legătură cu sine și cu sensul lucrurilor, o înțelegere care se propune, în același timp, ca proiect al universului și ca proiect de sine. Or, în măsura în care filosofia nu este nimic altceva decît acest angajament, comprehensiunea prereflexivă implicată într-un anumit stil de viață, ea corespunde acestei extensiuni sau creșteri a sensului atît timp cît opera depune mărturie pentru autorul care s-a angajat în ea; dar ea nu-l lămurește, pentru că opera este tot atît de ambiguă sau polivalentă ca și autorul ei. Filosofia se poate exprima prin artă, dar numai pentru că ea nu este încă propriu-zis filosofie, adică discurs obiectiv enunțabil și comunicabil. Dimpotrivă, din momentul în care filosofia și-a cucerit titlurile și a îmbrăcat forma sistematică spre care nu poate să nu tindă, relațiile ei cu arta au devenit tensionale. Artă nu poate consimți să se pună în serviciul unei doctrine fără să renunțe

l sine, așa cum se poate vedea în unele nefericite încercări de poezie filosofică. Aceasta pentru că — p de o parte — ea nu și-ar mai avea scopul în ea însăși, și pentru că — pe de altă parte — ea s-ar reduce, finalmente, la semnificația logică, conceptuală, căreia i-ar fi interpret. Dacă arta comportă o filosofie, aceasta numai în măsura în care filosofia se degajă din artă fără să i se impună, adică în măsura în care filosofia nu este încă o filosofie veritabilă. Și invers, filosofia nu mai solicită serviciile artei, ea nu mai resimte nevoia unei expresii apropiate, aproximative, atunci când consideră că și-a găsit propria sa expresie. Atitudinea pe care filosofia o adoptă față de artă este diferită: dacă e vorba de o atitudine orgolioasă, filosofia pretinde controlul, așa cum procedează esteticile dogmatice; dacă atitudinea filosofiei este mai înțeleaptă, ea consideră arta ca obiect de reflecție, dar transpunând în limbajul și integrând în sistemul său ceea ce ea consideră a fi adevăr în artă. Filosofia, pe de altă parte, resimte, poate, nostalgia artei, libertatea acesteia constituindu-se ca o provocare; arta, pe de altă parte, tinde să fie filosofie. Destinele lor însă se separă în însăși măsura în care expresia estetică depășește statutul intelectului și se refuză rigorii raționale; pentru că filosofia care este immanentă operei nu este cu adevărat filosofie. Mai exact, e vorba de o filosofie care a trecut în om: artistul este artist cu filosofia sa și nu în numele filosofiei sale; el își exprimă filosofia exprimându-se pe sine. Aceasta e însă o filosofie care nu este o veritabilă filosofie. Spectatorul nu o va gândi ca atare, ci i se va asocia, o va trăi sau, mai degrabă, o va simți participând la operă. Pentru că, departe ca filosofia să facă să existe opera, opera este aceea care face ca această filosofie să existe, conferindu-i profunzime. De îndată ce intenționăm să supunem această filosofie rigorilor logosului rațional făcând din ea un element constitutiv, deși independent, al operei, se va observa că ea nu mai epuizează sensul obiec-

tului estetic, întrucât acest obiect este altceva sau ceva mai mult: un focar de aparențe, nu o idee.

Caracterul inepuizabil al sensului obiectului estetic nu stă în relație cu inepuizabilitatea obiectului reprezentat. Evident, lucrurile reprezentate au prin ele însele opacitatea proprie lucrurilor care țin, deopotrivă, de ceea ce dezvăluie ca absolut facticitatea lor, precum și de ceea ce are indefinit explicația, din cauză în cauză, de care sînt susceptibile. Transpuse în tablou sau în roman, ele nu pierd nimic din această opacitate. Un peisaj de Cézanne este inepuizabil ca un peisaj al lumii naturale și mai mult chiar decît acesta. Și pe drept cuvînt pentru că peisajul pictorului se sustrage indefinitului experienței exterioare unde toate formele sînt devorate de mișcare, și unde nimic nu există decît grație întregului. Pe pînză, peisajul este retras din circulație și este destinat, într-un anume fel, unei existențe superioare în sfera căruia el nu mai poate fi pus în discuție. Lucrul reprezentat conferă reprezentării un caracter irefutabil, iar aceasta păstrează din lucru caracterul inepuizabilității. De asemenea, indivizii reprezentați prin artă conservă în operă caracterul insesizabil și secret propriu libertății. Se știe că, după ce au renunțat la tendința de a se erija în judecători ai propriilor lor creații, romancierii ne pun în fața acestora fără avertisment și precauții, lăsîndu-ne grija de a judeca dacă dorim aceasta; ei nu mai devin complicii reflecției noastre, nu ne mai acordă nici chiar sprijinul epitetului homeric asociat personajelor ca un semn alment. La fel în cazul teatrului: întrucât autorul își interzice să violeze secretele personajelor sale, eroii înșiși vor fi aceia care-și vor pune întrebări, uneori cu disperare, în legătură cu sensul actelor lor sau în legătură cu autenticitatea existenței, așa cum se întîmplă în piesa *Les mains sales* sau în piesa *Un homme de Dieu*. Evident, nu trebuie să indentificăm indeterminarea cu profunditatea: anumite personaje pot fi insesizabile pur și simplu pentru că ele nu oferă un punct de sprijin; nu știm ceea ce sînt, pur și simplu pentru că ele nu sînt nimic,

M **întrocîrva** acelor el v care mîimează aten-
ția, dar au capul vid. Dar există, de asemenea,
ființe în care misterul nu este vacuitate, ci expresia
u i libertăți ce refuză orice determinatie: realitatea
lor debordantă eludează punctele noastre
de sprijin mai degrabă prin exces decît prin
j; p ă.

Dacă modestia creatorului conferă operei caracterul
autenticității oferindu-i obiectului reprezentat
toate șansele, profunditatea acestui obiect
nu-și poate asuma, prin ea însăși, profunditatea
operei. Dimpotrivă, arta transfigurează obiectele
pe care le reprezintă, ineputabilitatea acestora va
fi convertită în profunditate proprie. Artă integrează
aceste obiecte în lumea pe care ea o edifică și în
care obiectele se metamorfozează așa cum se căleşte
oțelul. Peisajul pictat de Cézanne cîștigă profunzimea
unui semn care nu trimite indefinit la altceva, ci la
sine însuși. Nu voi explica acest sol convulsionat
prin jocul eroziunii, prin contracții, prin încrețire
sau prin surpături și, din aproape în aproape,
prin întregul univers, tot așa cum nu voi putea
explica omul în felul în care explică Darwin
animalul. Trebuie să înțeleg acest peisaj prin el
însuși, înfrînînd intelectul cît și imaginația și să
descopăr în el profunzimea facticității. Grație
artei, această facticitate nu poate fi necesitatea
brută, fructul unei multiplicități de întîlniri și
întîmplări, identică purei contingente, ci o
necesitate impenetrabilă datorită sensului. Acest
sol convulsionat, acest zeu grec, această figură de
balet, acest portic roman nu pot avea, pur și
simplu, sensul literal la care le-ar reduce o artă
d imitație. Solul convulsionat devine un element,
și un martor, al lumii lui Van Gogh, așa cum
bustul devine element și martor al lumii grecești,
etc. Aceeași observație se poate face și în ceea
ce privește personajele. Ele, de asemenea, devin
martori, iar secretul lor dobîndește un nou accent.
Hamlet nu reprezintă numai enigma unei voinți
lucide și bolnave, ci un element al acestei lumi
înăbușitoare pe care filmul a redat-o fericit
prin imaginea obsedantă a scărilor, al acestei lumi

în care puritatea e pîngărită și adevărul corupt pentru că fiecare își joacă aici rolul și pentru că actori derizorii îi sînt adevăr. Astfel, obiectele reprezentate, puse în serviciul expresiei totale, se afundă într-un sens care le depășește. Ele nu înce-tează să fie adevărate — și numai cu această condiție ele pot servi expresiei — dar ele sînt încă mai adevărate decît natura pentru că sînt încorporate unei lumi în care ele fac introducerea.

b) *Expresia ca element inanalizabil.* — Analiza descoperă, deci, expresia ca pe o limită a sa: opera de artă spune ceva direct, dincolo de sensul său inteligibil; ea relevă o anume calitate afectivă — care nu este, poate, prea ușor de tradus — dar care, totuși, se resimte în mod distinct: cutare pictură, chiar dacă n-are subiect, exprimă tragicul, cutare muzică tandrețea, cutare poem neliniștea sau seninătatea. Dealtminteri, e important să reamintim că elocvența operei nu se măsoară în raport cu intensitatea pateticului: o operă discretă, rece, delicată poate fi tot atît de expresivă ca și o operă violentă, antrenantă, impudică; expresivul nu este în mod necesar tulburător, dimpotrivă, emoția ne răpește, ne tulbură și ne împiedică să citim expresia.

Evident, analiza nu trebuie să abdice imediat în fața expresiei. Ea poate încerca, cel puțin, s-o definească sau, în orice caz s-o numească. Frecvent însă, analiza leagă expresia de numele autorului operei, pentru că această calitate caracteristică a operei pare, în același timp, a desemna autorul: expresia este comună operei și autorului, și de asemenea, legătura lor vie; ea nu e numai marca lucrătorului depusă pe lucrarea sa, ci și ceea ce există și se dezvăluie ca veritabil uman în această lucrare. Și pentru că umanul este imediat accesibil omului, expresia este aceea care ne vorbește imediat. Comprehensiunea operei e dialogul pe care-l angajăm cu autorul. Expresia este fundamentul intersubiectivității. Pe de altă parte, analiza poate încă recunoaște funcția expresiei în obiectul estetic. Expresia este aceea care conferă

obiectului forma sa cea mai înaltă pentru că ea se impune ca cea mai înaltă semnificație a sa; pentru că ea este unitatea unei fizionomii și s-ar putea spune — a unui comportament. Așa cum un individ poate fi identificat după mina sa caracteristică pe care nici unul din semnele sale particulare nu o poate justifica, în același fel opera dezvăluie o anumită calitate pe care o răspîndește și pe care o animă, chiar dacă noi n-o putem discerne.

Se pune însă întrebarea dacă analiza poate căuta în expresia însăși o structură, și să descopere aici scheme așa cum le descoperă la nivelul sensibilului. Aici analiza eșuează. Expresia este o calitate, iar calitatea — după cum observa Bergson — nu se lasă nici compusă, nici descompusă. Așa cum nu putem determina schemele care ar constitui stilul propriu unei persoane, tot așa nu putem izola schemele care ar constitui expresia unei opere. Nu putem reduce la elemente grația melancolică din *La Pavane*, gloria coralelor lui Franck sau sensibilitatea tandră din *La fille aux cheveux de lin*. E posibil să adăugăm epitete substantivelor care desemnează această calitate, dar am manifesta astfel numai neputința limbajului nostru iar nu o diversitate reală. Expresia este sesizată dintr-o singură privire și ca unitate indecompozabilă. Totuși, analiza ar dori să nu abdice. În lipsa posibilității de a căuta componentele sentimentului revelat prin operă, adică în lipsa unei analize conceptuale al cărui caracter artificial nu-l putem ignora, chiar dacă e legitimă, ea poate căuta elementele care produc acest sentiment și care sînt cu deosebire expresive. Cînd admirăm seninătatea, care ne-a frapat, a unei figuri omenești, căutăm de obicei trăsăturile care produc în noi această impresie, contrastul dintre ridurile frunții — ce trădează pasiuni sau lupte — și calmul privirii sau vivacitatea luminii ochilor, sau desenul ferm al gurii. La fel, în cazul operei de artă, vom repera trăsăturile expresive: de Schloezer notează un mare număr din acestea în

studiul său asupra lui Bach. Ceea ce dă forță de afirmare lucrării *Preludiu, coral și fugă* de Franck rezidă în reluarea temelor, în reunirea lor într-o mișcare mereu mai rapidă și, finalmente, în strălucitoarea convertire a minorului în major. La fel, grația stranie din *La fille aux cheveux de lin* rezidă în indecizia, deopotrivă, a ritmului și a tonalității. În orice operă muzicală există acorduri sau modulații privilegiate, cuvinte într-un poem sau roman, tente sau forme privilegiate într-o operă picturală și care sînt într-un mod cu totul particular încărcate de sens și care revin cu o deosebită insistență. Aceste trăsături pot fi, dealtminteri, foarte diverse: fie că sînt scheme, fie detalii de scriitură, fie teme melodice, etc.

Se impune însă o observație: dacă putem descoperi anumite trăsături în mod particular expresive, aceasta, poate, pentru că am descoperit deja expresia operei totale; aceste trăsături nu sînt reperate decît după aceea și nu sînt și singurele care poartă încărcătura expresiei. Ele nu sînt expresive decît în raport cu ansamblul. Dacă le izolăm, ar continua să mai fie expresive și în același fel? Sau, dacă ar fi inserate în alt context? O desfășurare poate modula de la minor la major fără să producă efectul pe care-l degajă coralul lui Franck; o sintaxă muzicală poate fi dezlinată, cel puțin aparent relaxată, fără să producă efectele *Preludiilor* lui Debussy. Un același caracter de scriitură poate avea expresii foarte diferite, în așa fel că nici o trăsătură nu este cu adevărat expresivă luată separat; și invers, toate elementele operei, fără deosebire, pot concura la expresie. Aceasta înseamnă că opera este aceea care poartă expresia. Iar pentru a repera trăsăturile prin care am voi s-o fixăm, trebuie să mergem de la parte la întreg; aceste trăsături nu sînt elemente de la care pornind s-ar putea reconstitui ansamblul, nu sînt scheme, elementele unei structuri sau agenții generatori ai unei totalități.

Mai mult încă, atunci cînd sînt concertate sistematic exploatate, aceste trăsături încetează să

mai fie expresive. Expresia veritabilă este discretă și nu tolerează impudoarea; a-ți da osteneala să exprimi, a multiplica trucurile înseamnă a te situa în afara stării de exprimare. Expresia nu trebuie forțată, dorită și obținută prin procedee pe care analiza le-ar putea descoperi iar pastșa imita. Este important, totuși, că putem întotdeauna căuta în operă trăsături expresive, dar cu condiția de a nu uita: 1) că nu putem întreprinde această anchetă decât după ce am resimțit în fața operei totale calitatea afectivă singulară pe care o exprimă, și 2) că aceste trăsături nu sînt scheme capabile să genereze expresia prin dezvoltarea sau prin sinteza lor. Expresia nu este analizabilă decât în măsura în care ea scapă, în prealabil, analizei.

Analiza atinge, astfel, propria sa limită și ne trimite la percepție prin mijlocirea căreia obiectul estetic e sesizat în unitatea sa și cu întregul său sens. Se verifică ceea ce am semnalat în legătură cu existența obiectului estetic. Mai întâi, că obiectul estetic este pentru noi, pentru că el caută, prin percepție, să se împlinească, și întrucît el se dezvăluie expresiei în care obține forma sa cea mai înaltă. Pe de altă parte însă, dezvăluindu-i structura — această structură care ține de faptul că este creat — analiza pune în evidență faptul că obiectul estetic există în sine; și ceea ce este spațial în el — spațialul semnificînd caracterul de dat al datului — îl confirmă. Analiza ne mai arată, în sfîrșit, că obiectul estetic este un pentru-sine: puterea sa de a exprima îi conferă o cvasi-subiectivitate; schemele care-i prezidează compoziția și care în același timp, informează sensibilul dîndu-i o greutate naturală, suscită în el o mișcare de nestăvilit ce se desfășoară într-o secretă temporalitate; și pentru că temporalitatea îl înzestrează cu un fel de interioritate, obiectul estetic este capabil de expresie. Numai că această temporalitate se dezvăluie în durata noastră. Încă o dată, obiectul estetic nu este un cvasi-subiect decât pentru acest autentic subiect care este spectatorul. Și percepția este aceea care va trebui considerată acum.

CUPRINS

CUVÎNT ÎNAINTE — O valoroasă monografie a receptării estetice	5
INTRODUCERE — EXPERIENȚA ESTETICĂ ȘI OBIECT ESTETIC	20

Partea întâi.

FENOMENOLOGIA OBIECTULUI ESTETIC 49

I. OBIECTUL ESTETIC ȘI OPERA DE ARTĂ	49
II. OPERA DE ARTĂ ȘI EXECUȚIA SA	68
1. <i>Artele în care executantul nu este autorul</i>	70
2. <i>Artele în care executantul este autorul</i>	81
3. <i>Reproducerile</i>	91
III. OPERA DE ARTĂ ȘI PUBLICUL	100
1. <i>Ce așteaptă opera de artă de la spectator</i>	101
a) Executantul	102
b) Martorul	110
2. <i>Ce aduce opera de artă spectatorului</i>	117
a) Gustul	118
b) Constituirea unui public	121
IV. OBIECTUL ESTETIC PRINTRE ALTE OBIECTE	131
1. <i>Obiectul estetic și fânța însuflețită</i>	132
2. <i>Obiectul estetic și lucrul natural</i>	140
a) <i>Lucrul și obiectul uzual</i>	140
b) <i>Obiect estetic și natură</i>	145

3. <i>Obiectul estetic și obiectul uzual</i> .	155
a) <i>Utilitatea</i>	155
b) <i>Prezența autorului</i>	160
c) <i>Stilul</i>	169
4. <i>Obiectul estetic și obiectul semnificant</i> .	182
a) <i>De la semnificație la expresie</i> .	184
b) <i>Expresia în limbaj</i>	195
c) <i>Expresia în obiectul estetic</i> ,	206
CONCLUZIE: NATURA ȘI FORMA	211
V. OBIECT ESTETIC ȘI IDEEA DE LUME .	221
1. <i>Obiectul estetic în lume</i> .	221
a) <i>Obiectul estetic în spațiu</i> .	224
b) <i>Obiectul estetic în timp</i>	230
2. <i>Lumea obiectului estetic</i>	244
a) <i>Lumea reprezentată</i>	247
b) <i>Lumea exprimată</i>	256
c) <i>Lume reprezentată și lume exprimată</i> .	268
d) <i>Lumea obiectivă și lumea obiectului estetic</i>	273
VI. FIINȚA OBIECTULUI ESTETIC	284
1. <i>Doctrinile</i>	285
a) <i>Sartre</i>	285
b) <i>Ingarden</i>	292
c) <i>M. de Schöezer</i>	300
d) <i>Conrad</i>	303
2. <i>Obiectul estetic ca obiect perceput</i> .	307
a) <i>Obiectul perceput</i>	307
b) <i>Obiect estetic și formă</i>	312
 <i>Partea a doua</i>	
ANALIZA OPEREI DE ARTĂ	325
I. ARTE TEMPORALE ȘI ARTE SPAȚIALE	327
II. OPERA MUZICALĂ	338
• 1. <i>Armonia</i>	338
2. <i>Ritmul</i> .	347
3. <i>Melodia</i> .	358

III. OPERA PICTURALĂ	369
1. <i>Temporalizarea spațiului</i> .	370
2. <i>Structura obiectului pictural</i> .	379
a) <i>Armonia</i> .	379
b) <i>Ritmul</i>	390
c) <i>Melodia</i>	398
IV. STRUCTURA OPEREI DE ARTĂ ÎN GENERAL	401
1. <i>Tratarea materiei</i>	401
2. <i>Subiectul</i> .	411
3. <i>Expresia</i> .	422
a) <i>De la subiect la expresie</i>	422
b) <i>Expresia ca element inanalizabil</i> .	429