

jan mukařovský

Probleme de estetică generală ● Funcția, norma, valoarea estetică, apreciate ca fapte sociale ● Teoria artei ● Artă ca fapt semiologic ● Concepte cehoslovace în teoria artei ● Intenționabilitate și neintenționabilitate în artă ● Esența artelor plastice ● Funcțiile în arhitectură ● Literatura și limbajul poetic ● Estetica limbii ● Semantica imaginii poetice ● Intonația ca factor al ritmului poetic ●

studii de estetică

editura univers

JAN MUKAŘOVSKÝ
—
STUDII DE ESTETICĀ



JAN MUKAŘOVSKÝ

KAPITOLY Z ČESKÉ POETIKY, I

Nakladatelství Svoboda,
Praha, 1948

STUDIE Z ESTETIKY
Odeon,
Praha, 1966

STUDII DE ESTETICĂ

JAN MUKAŘOVSKÝ

Traducere, prefață și note:
CORNELIU BARBORICĂ

București, 1974
Editura UNIVERS

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

În volumul de față am selectat unele dintre cele mai importante studii scrise de Jan Mukařovský în perioada 1932—1947 și adunate în următoarele volume : *Kapitoly z české poetiky* (*Capitole de poetică cehă*), I—III, Praga, 1948, și *Studie z estetiky* (*Studii de estetică*), Praga, 1966.

Lucrările traduse au fost grupate în trei secțiuni : probleme de estetică generală, teoria artei, literatura și limbajul poetic. Precum se vede, am procedat nu după criteriul cronologiei (cronologia operei putînd fi ușor refăcută de cititor pe baza datelor specificate de noi), ci după criteriul tematic și sistematic, intenția care ne-a călăuzit fiind de a ilustra, în acest mod, principalele laturi ale concepției estetice propuse de Jan Mukařovský, adică de a-l prezenta pe savantul ceh ca făuritor de doctrină.

Din variata și vasta sa operă, am reținut exclusiv studiile care tratează probleme de importanță teoretică mai generală. Numeroasele studii cu caracter oarecum particular, efectuate pe materiale din literatura, critica, teatrul, pictura, cinematografia cehă — deși saturate de subtilități de ordin teoretic general—au rămas în afara culegerii de față, care vrea să fie, precum am spus, o introducere în sistem.

Textele au fost traduse integral, cu unele excepții, puțin numeroase, de exemplificări din literatura și limba cehă, foarte specifice și greu traducibile, pe care fie le-am omis (consemnînd omisiunea prin puncte de suspensie între paranteze drepte), fie le-am înlocuit cu exemple edificatoare din limba română.

Am păstrat textul autorului intact din punctul de vedere al aparatului științific. Cititorul va observa unele inconsecvențe și omisiuni în tehnica citării, care sînt ale originalului. Notele aparținînd autorului sînt numerotate, spre deosebire de diversele note explicative date de noi și marcate cu asterisc. De asemenea, am tradus toate citatele pe care J. Mukařovský le dă numai în original.

La începutul fiecărui studiu am menționat titlul în original și sursa după care se traduce, iar la sfîrșit am indicat locul și anul primei apariții,

eventual anul primei redactări, în cazurile când între redactare și publicare s-a scurs un număr mai mare de ani.

Pentru a veni în ajutorul cititorului român, am considerat util să alcătuim un indice de nume și titluri cehe și slovace, care se întâlnesc în textul lui Mukařovský. Prefața are și ea un caracter pragmatic-didactic: încearcă să lămurească sistematic conținutul unor concepte fundamentale în doctrina estetică a lui Mukařovský.

Aplecându-se asupra acestui volum, cititorul român de astăzi, informat despre cercetările structurale moderne și conștient de marea lor actualitate, va putea cunoaște o sursă principală a acestora — opera lui J. Mukařovský, reprezentant marcant al doctrinei promovate de Cercul lingvistic de la Praga.

Mulțumim Editurii Univers pentru facilitarea publicării acestei interesante culegeri și, în egală măsură, tovarășei Inna Cristea, care ne-a acordat un prețios ajutor.

CORNELIU BARBORICĂ

DESTINUL UNUI DEMERS ESTETIC MODERN

1. *Premise. Cercul de la Praga*

DESPRE Cercul lingvistic de la Praga s-a scris din ce în ce mai mult în ultimul deceniu.¹ Acest interes pentru „școala de la Praga“ se explică și prin proliferarea rapidă în anii postbelici a unor orientări structurale în Franța și Statele Unite ale Americii, care continuă și dezvoltă idei fecunde germinate la Praga între cele două războaie mondiale. Printre figurile marcante ale Cercului se numără personalități din lumea întreagă. De la nașterea sa, Cercul a fost un fenomen internațional; pe lângă savanții cehi Vilém Mathesius, Bohuslav Havránek, Jan Mukařovský, Felix Vodička și alții, au contribuit la zămislirea și extinderea noii direcții mai ales Roman Jakobson și Trubețkoi; apoi André Martinet, P. Bogatiriov și René Wellek. Având în vedere contribuția fundamentală a savanților ruși, care aduc, mai ales în materie de poetică și limbaj poetic, zestrea de idei a formaliştilor din cercul OPOIAZ-ului, R. Jakobson avea, în esență, dreptate să caracterizeze Cercul de la Praga drept o „simbioză ceho-rusă“. Explicația dată de Jakobson privește nu numai relația de la formalismul rus la structuralismul praghez, ci și rădăcinile cehoslovace ale fenomenului: „Termenul «Școala de la Praga» a fost folosit, în ultimii ani, în literatura de specialitate din lumea întreagă, pentru a desemna grupul de cercetători în domeniul literaturii și al limbilor, slave sau germanice, care au fondat în 1926 «Cercul lingvistic de la Praga» sub direcția lui V. Mathesius și care au luptat pentru a desprinde o metodă consecventă — structuralistă, totalistă (*strukturalistische, ganzheitliche*) — în domeniul științei literaturii și a limbii, ca știință a semnelor. Grupul de la Praga este un exemplu caracteristic pentru tendințele care se manifestă astăzi în știința mondială ca urmare a unei necesități interne; dar nu este de prisos să urmărim legătura ce există

¹ J. Svoboda, *L'école linguistique de Prague*, în „Le parole e le idee“. Revista internazionale di varia cultura, Napoli, IV, 1964, pp. 239–242; T. V. Bulligina, *Пражская лингвистическая школа*, în vol. *Основные направления структурализма*. Moscova 1964, pp. 46–115; J. Vachek, *The linguistic School of Prague. An introduction to its theory and practice*, Bloomington–London, 1966; G. C. Lepschy, *La linguistique structurale, cap. L'école de Prague*, Payot, Paris, 1968, pp. 57–78 etc.

între ele și tradiția pragheză în știința limbii. Chiar dacă lingvistica pragheză s-a menținut, pînă nu demult, sub semnul unui strict pozitivism, întîlnim aici, mergînd pînă în trecutul cel mai îndepărtat, un efort intens și mereu reînnoit în direcția unei fenomenologii a limbajului: disputele de la Praga, fructuoase și pasionante, dintre realiști și nominaliști la jonctura secolelor al XIV-lea și al XV-lea, panglotismul lui Comenius și considerațiile lui asupra limbii și culturii în epoca barocului, activitatea lui Bolzano și a elevilor săi, tentativele hegelienilor cehi și slovaci în sensul unei dialectici a limbajului; în fine, distincțiile dintre problematica istorică și cea statică în știința limbii, odată cu lucrările lui Masaryk din anii '80 (ai secolului al XIX-lea — n.n.), care se pronunță pentru subordonarea diacroniei lingvistice sincroniei și pentru o concepție teleologică asupra evoluției limbii. Dar unicitatea și *creativitatea* unui loc nu se manifestă numai în ceea ce are el pur nativ, ci mai ales în selectarea și punerea în legătură a elementelor pe care le preia. Marca universului cehoslovac o constituie așezarea sa la răscrucea dintre culturi diferite. Nimeni nu va putea dezminți faptul că «Școala de la Praga» este produsul unei simbioze între gîndirea cehă și gîndirea rusă și că ea a folosit, de asemenea, experiența proprie științei occidentale și americane. Anumite puncte de contact sînt caracteristice în dezvoltarea modernă a științelor umane — a «științelor spiritului» — în Cehoslovacia accentul fiind în mod deosebit pus pe un punct de vedere teleologic și pe generalizarea acestuia².

Deși se știe că școala pragheză a defrișat terenuri noi nu numai în lingvistică, ci și în „știința literaturii“, cum spune și Jakobson în citatul de mai sus, în genere această latură a activității membrilor Cercului este puțin sau chiar foarte puțin cunoscută³. În privința cauzelor, lucrurile pot fi complicate, noi ne vom opri sumar asupra uneia dintre ele, care ni se pare a fi esențială. Cel ce a întemeiat un întreg sistem de interpretare estetică

² Alocuțiune rostită de R. Jakobson în ședința din 12 septembrie 1936 a Cercului de la Copenhaga. Vol. *Le Cercle de Prague*, présentation de Jean-Pierre Faye et Léon Robel, Change, Seuil, Paris, 1969, pp. 93-94; vezi, de asemenea, R. Jakobson, *Vers une science de l'art poétique*, în vol. *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes...*, Editions du Seuil, Paris, 1965, p. 11; despre continuitatea dintre școala formală și școala pragheză vorbește și Tzvetan Todorov (a se vedea *Présentation*, în *Théorie de la littérature*, ed. cit., p. 15) ca și alți cercetători.

³ De remarcat o antologie în engleză; P. L. Garvin, *A Prague School reader on aesthetics, literary structure and style*, Washington, 1964.

*structuralistă*⁴, Jan Mukařovský, cîndva profesor de estetică la universitățile din Praga și Bratislava, a fost pînă nu demult un om uitat și ignorat. Este adevărat că faimoasele *Teze* ale Cercului lingvistic din Praga, publicate în „Travaux du Cercle...”, la care profesorul Mukařovský își adusese substanțial contribuția și în care unele idei estetice noi își găsiseră deja noua formulare, au fost și sint notorii în lumea științifică. Totuși edificiul ideilor lui începe să se ridice abia după aceea, mai întii în studii concrete pe material din istoria literaturii cehe, greu accesibile cercurilor științifice internaționale (*Poezia lui Karel Hlaváček* — 1932, „*Măreția naturii*“ de Poták — 1934 etc.), apoi în studii din ce în ce mai numeroase de sinteză teoretică (*Opera literară ca ansamblu de valori* — 1932, *Intonația ca factor al ritmului poetic* — 1933, *Funcția estetică și norma estetică, apreciate ca fapte sociale* — 1935, studiu care apare în anul următor într-o formă lărgită, incluzînd și considerații pe marginea valorii estetice, *Arta ca fapt semiologic* — 1936, *Denumirea poetică și funcția poetică a limbajului* — 1938, *Estetica limbii* — 1940, *Despre limbajul poetic* — 1940, *Poate avea valoarea estetică în artă o valabilitate generală?* — 1939 etc.). Dar, în 1938, începe împresurarea Cehoslovaciei, urmată curînd de aneantizarea ei. Roman Jakobson și René Wellek părăsesc teritoriul cehoslovac. În 1941, Jan Mukařovský adună și publică în două volume — *Kapitoly z české poetiky* (*Capitole de poetică cehă*) — cele mai însemnate studii scrise de el pînă atunci. Într-o Europă cufundată în negură și blocată de armate vrăjmașe, Cercul de la Praga continuă să se reunească, Jan Mukařovský perseverează în elaborarea unor noi sinteze, dar circulația valorilor este acum la punctul zero (cîteva foarte importante studii vor vedea lumina tiparului tîrziu după război, în volumul *Studie z estetiky*, 1966 : *Intenționalitate și neintenționalitate în artă, Individul și evoluția literară, Personalitatea în artă*). Sertarul biroului teaurizează ceea ce este gînd scris în taină. După război urmează o scurtă perioadă de înseninare, fructificată de esteticianul ceh mai ales în studiile *Despre structuralism* (1946), *Concepte cehoslovace în teoria artei și Arta și concepția despre viață* (1947). Pregătește pentru tipar o nouă ediție, lărgită, a studiilor sale de poetică și estetică (*Kapitoly z české poetiky*, I—III, Praga, 1948). După ce în ultimele sale lucrări făcuse declarații în care proclama convergența dintre principiile sale structurale și materialis-

⁴Neologismul „structuralism” (în cehă; *strukturalismus*), care a făcut o strălucită carieră în științele moderne, s-a născut în Cercul de la Praga, după cum remarcă Jean-Pierre Faye în vol. *Le Cercle de Prague*, ed. cit., p. 13.

mul dialectic, Jan Mukařovský reneagă structuralismul estetic — pe care l-a creat — în articolul *Ke kritice strukturalismu v naši literární vědě* (*Critica structuralismului în știința noastră literară*), publicat în revista „Tvorba“, 20, 1951⁵. După această abjurare, activitatea lui de cercetare este insignifiantă, cu toate că omul rămîne o prezență în viața publică și se bucură de toate onorurile ca profesor și rector al Universității din Praga. (În calitate de director al Institutului de literatură al Academiei de științe a prezidat publicarea primelor 3 volume ale unei noi *Istории a literaturii cehe — Dějiny české literatury* — operă colectivă.) În ultimul deceniu, Jan Mukařovský a revenit la concepțiile sale inițiale; dar lupta cu timpul fusese pierdută. Dacă astăzi el este din nou în actualitate, aceasta se datorește prietenilor și discipolilor săi. Roman Jakobson și René Wellek îl omagiază⁶, sub egida lui Květoslav Chvatík apar *Studie z estetiky — Studii de estetică* (1966, cu o prefață de Felix Vodička) și apoi *Cestami poetiky a estetiky — Pe căile poeticii și esteticii* (1971, un volum de studii „uitate“, manuscrise). Scrierile lui se răspîndesc prin intermediul a numeroase traduceri.

2. *Arta ca formă distinctă de manifestare a spiritului*

În evoluția lui Jan Mukařovský putem distinge două etape principale. În prima etapă, el aderă la principiile școlii formale ruse, pe care le fructifică mai ales în două lucrări de mai mare întindere: *Přispěvek k estetice českého verše* (*Contribuție la estetica versului ceh*, 1923) și *Máchův*

⁵ Vezi și volumul omagial *Janu Mukařovskému k šedesátce*, Praga, 1952.

⁶ Mă refer mai ales la comentariile lui Jakobson din volumul *Le Cercle de Prague* (Paris, 1969) și ale lui R. Wellek din *Teoria literaturii* (București, 1967, p. 321) și *Conceptele criticii*: „Cel mai productiv membru al școlii (de la Praga — n.n.) a fost Jan Mukařovský, care nu numai că a dat studii strălucite asupra unor opere poetice, asupra istoriei metricii cehe și asupra elocutiunii poetice, dar a făcut și interesante speculații privind introducerea teoriei formaliste într-o întreagă teorie a formelor simbolice și combinarea ei cu o abordare socială care să privească relația dintre evoluția socială și evoluția literară ca o contradicție dialectică. Cred că optica mea nu este influențată de faptul că am fost ani de-a rândul membru al Cercului de la Praga, atunci cînd îmi exprim convingerea că aici, în strînsa colaborare a criticii cu lingvistica și cu filozofia modernă, s-au aflat germinii unei dezvoltări rodnice a studiilor literare“ (*Conceptele criticii*, București, 1970, pp. 287—288).

Máj (Poemul „*Mai*“ de *Mácha*, 1928). În această perioadă, atitudinea lui Mukařovský este marcată de ideea diriguitoare că literatura cunoaște o evoluție numai imanentă, că evoluția literară ascultă exclusiv de legi interne și că, din acest punct de vedere, literatura, ca și arta în genere, se bucură de autonomie totală⁷.

Ideea de imanență pură a stat la baza cercetărilor întreprinse de inițiatorii școlii formale ruse, deși la unii dintre ei găsim anumite postulate prin care se încearcă racordarea fenomenului literar la structurile ambiante, mai ales la cele artistice și culturale (I. Tinianov, B. Tomașevski). În prefața la *Teoria prozei*, Viktor Ŝklovski formulează într-o manieră categorică ideea de imanență: „În studiul literaturii mă ocup de cercetarea legilor ei interne. Dacă ar fi să fac o paralelă cu industria, aş spune că nu mă interesează situația pe piața mondială a bumbacului, nici politica trusturilor, ci numai sortimentele de fire și modul de a le țese“⁸. În altă parte, V. Ŝklovski susține că opera de artă trebuie studiată numai pe fundalul altor opere de artă și că evoluția în artă se rezumă la alternarea formelor: „Opera de artă poate fi studiată numai pe fundalul altor opere de artă. [...] Nu numai parodia, ci orice operă artistică este creată ca paralelă și ca opoziție la un anumit model. *Noua formă nu apare pentru a exprima un conținut nou, ci pentru a înlocui vechea formă care și-a pierdut caracterul estetic*“⁹.

Alături de croceism, formalismul¹⁰ a fost unul dintre cele mai autonome curente în teoria literară modernă. În genere, de la Kant încoace ideea de autonomie a faptelor de artă este susținută frecvent. O concepție larg răspândită acuză pe Kant, Herbart, Croce, pe formalisti că preconizează o artă ruptă de realitate. Problema era însă alta, și anume de a găsi

⁷ Prefața la studiul *Funcția, norma și valoarea estetică, apreciate ca fapte sociale*. În acest volum, p. 2.

⁸ *Theorie prózy*, Melantrich, Praga, 1948, p. 7.

⁹ *Legătura dintre procedeele de construire a subiectului și procedeele generale ale stilului*, în *Theorie prózy*, ed. cit., pp. 33–34.

¹⁰ Denumirea de „formalism“ a fost dată inițiatorilor școlii formale de către adversarii acestora în sens injurios. R. Jakobson: „Formalismul, o etichetă vagă și deconcertantă, lansată de denigratori pentru a stigmatiza orice analiză a funcției poetice a limbajului...“ (în vol. *Theorie de la littérature*, antologie îngrijită de Tzvetan Todorov, ed. cit., p. 10; vezi și p. 15 din același volum). Termenul, purificat de sensuri denigratoare, este folosit astăzi în mod pozitiv. Așa l-au folosit, la un moment dat, chiar și adepții acestei școlii (vezi B. Elhenbaum în articolul *Teoria „metodei formale“*).

artei și esteticului locul său distinct, între formele multiple de manifestare a spiritului. Problema pe care trebuie să o lămurim în primul rînd nu este aceea dacă arta are sau nu contingentă cu viața, dacă în ea se reflectă preocupările oamenilor ca ființe sociale, ideile, psihologia lor, activitatea lor istorică — acestea fiind adevăruri axiomatiche, negate doar în anumite forme particulare de manifestare — ci de a afla specificul sferei esteticului ca formă distinctă de manifestare a spiritului, ireductibilă la alte forme ale acestuia, și implicit modalitățile specifice de abordare a fenomenului pentru ca estetica, teoria artelor să-și precizeze obiectul și mijloacele de investigație. Pentru Benedetto Croce, arta este o formă de cunoaștere intuitivă, distinctă de cea de a doua formă fundamentală de cunoaștere, cea conceptuală, dar imposibil de separat de ea : „Cele două forme de cunoaștere, estetică și intelectuală sau conceptuală, sînt destul de diferite, dar nu sînt rupte și dispartate una de alta, ca două forțe care să tragă fiecare în altă parte“¹¹. Benedetto Croce nu recunoaște necesitatea vreunei responsabilități practice a artei, dar precizarea lui are în vedere tocmai specificarea artei între cele trei forme fundamentale de activitate a spiritului : forma intuitivă, forma intelectuală (ambele activități cognitive) și forma practică (tradusă în acțiuni practice volitive). Altfel, cînd tratează direct despre orientarea estetică spre „artă pentru artă“ sau spre „poezia pură“, avîndu-i în vedere pe „stilisti“, „estetizanți“, „parnasieni“, „decadenți“ etc., Croce demonstrează ineficiența produselor artistice de acest gen, spunînd că „a cizela versuri perfecte“ nu înseamnă a face versuri bune ; fără „suflet“, fără „iubire“ nu există poezie¹². O asemenea direcție este catalogată de Croce drept o „estetică falsă“ sau „formalistă“¹³.

În același sens trebuie înțelese și demersurile așa-numiților formalisti ruși. Comentariul istoric, ideologic sau psihologic, frecvent în studiile de literatură, li se părea abuziv. În articolul său de sinteză și de justificare teoretică, *Teoria „metodei formale“* (1925), Boris Eihenbaum scria că formalistii tratează literatura drept o „serie specifică de fapte“¹⁴, urmînd „specificarea“ științei literare, cu alte cuvinte — circumscrierea cît mai

¹¹ Benedetto Croce, *Estetica*, Ed. Univers, București, 1971, p. 119.

¹² *Poezia*, Ed. Univers, București, 1972, pp. 68-70.

¹³ *Ibid.*, p. 71.

¹⁴ În vol. *Teoria literaturii*, antologie de lucrări ale formalistilor ruși, alcătuită de M. Bakos, Trnava, 1941, p. 14.

exactă a domeniului de cercetare al științei literare și stabilirea unui mod de abordare a literaturii care să țină seama de particularitățile acesteia : „Principiul specificării și concretizării științei este principiul organizator al metodei formale. Toate eforturile au fost concentrate pentru a pune capăt situației precedente, în care literatura rămânea, după expresia lui A. Veselovski, *res nullius*... Formaliștii nu au negat și nu neagă nici acum *alte* metode, ci confuzia neprincipială a diferitelor științe și a diferitelor probleme științifice... Obiectul științei literare trebuie să fie studiul particularităților specifice ale materialului literar, care deosebesc acest material de oricare altul, chiar dacă prin trăsăturile sale secundare poate oferi motiv și îndreptățire pentru utilizarea lui în alte științe”¹⁵. Rezultă cu claritate din cuvintele lui Eihenbaum că nu este negată relația literaturii (și nici a metodologiei specifice) cu alte fenomene spirituale, ci se caută doar delimitarea obiectului științei literare. Dealtfel, Iuri Tinianov, atenționând întrucâtva formulările rebele ale unora dintre formaliști (Roman Jakobson relatează că, în momentul în care s-au ascuțit disensiunile în sinul OPOIAZ-ului, cineva a scris : „În artă, întotdeauna liberă în raport cu viața, culoarea drapelului care încununază cetatea nu poate fi în nici un fel reflectată”¹⁶), în articolul *Despre evoluția literară* (1927), republicat în volumul *Архаизмы и новаторы* (*Arhaizantii și inovatorii*, 1929), vorbește despre literatură ca *sistem* sau *serie* ce evoluează în contact cu alte sisteme sau serii, inclusiv cu fenomenele sociale¹⁷. Dar, deși în teorie formaliiști recunoșteau existența unor raporturi între faptele sociale și cele artistice, în practica cercetării se rezumau la aspectele formale ale operei de artă. Este notoriu faptul că, în concepția lor, opera literară reprezenta doar o însumare de procedee ; a se vedea studiul lui Șklovski *Arta ca procedeu*¹⁸

¹⁵ Ibid., pp. 17-18.

¹⁶ *Vers une science de l'art poétique*, în *Théorie de la littérature*, antologie îngrijită de Tzvetan Todorov, ed. cit., p. 10.

¹⁷ Ca postulat teoretic, ideea relației dintre fenomenele artistice și extraartistice o găsim și în *Teoria literaturii* (1925) de Boris Tomașevski : „Istoricul literar studiază modul cum se grupează diferitele școli și stiluri, succesiunea lor, însemnătatea tradiției în literatură... Istoricul literar descrie evoluția generală a literaturii, interpretează procesul de diferențiere, dezvăluindu-i cauzele atât în lăuntrul literaturii cât și în relația literaturii cu alte fenomene ale culturii umane, în ambianța cărora literatura se dezvoltă și cu care menține relații permanente. Istoria literaturii este o ramură a istoriei generale a culturii” (*Teoria literaturii, Poetica*, Ed. Univers, București, 1973, p. 25).

¹⁸ Publicat la noi în vol. *Poetică și stilistică. Orientări moderne*. Prolegomene și antologie de M. Nasta și S. Alexandrescu. Ed. Univers, București, 1972, pp. 157-171.

(1925, inclus în volumul *О теоріи прозы — Teoria prozei*, ed. I, 1925). Reducerea operei de artă la procedeu, adică la un schelet arhitectonic, constituie fundamentul de principiu al cunoscutei *Teorii a literaturii* de Tomașevski : „Scopul poeziei (altfel spus, al teoriei literaturii) îl constituie studiul diverselor modalități de construcție a operelor literare”¹⁹.

Ambele idei diriguitoare ale școlii formale — tratarea operei literare numai în imanența ei și considerarea operei literare doar ca sumă de „procedee” — vor fi substanțial amendate de Mukafovský. *Tezele* Cercului de la Praga (1929) cuprindeau, la capitolul al 3-lea, considerații în legătură cu problemele cercetării asupra limbajelor funcționale, oprindu-se, printre altele (paragraful c) și asupra limbajului poetic. Această parte a *Tezelor* a fost elaborată de J. Mukafovský și R. Jakobson²⁰. Cîteva dintre ideile de bază ale structuralismului în teoria literară au fost formulate aici. Se contura o perspectivă nouă nu numai asupra limbajului poetic, ci și asupra literaturii în genere. Consecvenți cu principiul enunțat la începutul *Tezelor* cu privire la importanța studiului sincron (,,Cea mai bună modalitate de a cunoaște esența și caracterul unei limbi este analiza sincronică a faptelor actuale, singurele care oferă materiale complete și pe care le putem simți direct”²¹), autorii consideră studiul sincron al limbajului poetic primordial ca însemnătate, deși împletirea strînsă a sincroniei cu diacronia constituie una din atitudinile distinctive ale direcției pragheze în lingvistică. (ca și în teoria literaturii și în estetică) comparativ cu școala de la Geneva, școala de la Copenhaga și cea americană²². Se cuvine să menționăm, de asemenea, că ideea de inseparabilitate a celor două perspective este proprie și școlii formale ruse. O vom întîlni la Boris Tomașevski în *Teoria literaturii* (a se vedea mai ales capitolele *Definirea poeziei* și *Genurile literare*) și în foarte interesantele „teze” publicate de Iuri Tînianov și Roman Jakobson sub titlul *Probleme ale studierii limbii și literaturii* în „Novii Lef”, 1928, nr. 2, pp. 36—37 : „Conceperea punctului de vedere sincron și al celui diacronic ca două antinomii categorice a fost pînă nu demult atît pentru lingvistică, cit și pentru istoria literară o fructuoasă ipoteză de lucru, deoarece a demonstrat natura sistemică a limbii (respectiv

¹⁹ *Teoria literaturii*, ed. cit., p. 21.

²⁰ *Le Cercle de Prague*, ed. cit., p. 51.

²¹ *Thèses*, în „Travaux du Cercle linguistique de Prague”. I, Praga, 1929, p. 7.

²² Giulio C. Lepshi, *Le structuralisme*, ed. cit., p. 71.

a literaturii) în fiecare dintre momentele ei de existență. Avînd în vedere succesele concepției sincronice, astăzi sîntem obligați să revizuirem și principiile diacroniei. Conceptul de aglomerare mecanică de fenomene, substituit în sfera științei sincronice prin conceptul de sistem, structură, a fost în mod corespunzător substituit și în sfera științei diacronice. Istoria sistemului este ea însăși un sistem. Sincronismul pur ne apare astfel ca o iluzie: fiecare sistem sincron ic își are trecutul și viitorul său...²³.

În *Teze* se pun și bazele unei teorii semiologice asupra literaturii. Conceptele de semn și de sistem se extind, deocamdată numai într-o formă schițată, și asupra literaturii, mai mult chiar, asupra artei în genere: „Indiciul organizator al artei, prin care aceasta se distinge de alte sisteme semiologice, este orientarea atenției nu asupra semnificatului, ci asupra semnului însuși“²⁴. La acea dată însă, drept indiciu organizator al literaturii (deoarece despre aceasta vorbesc în continuare autorii, și nu despre artă în genere) se considera exclusiv limbajul poetic. Dacă afirmația lor — că istoricii literari au obiceiul de a-și lua ca obiect de studiu principal nu semnul, ci semnificatul, studiînd ideologia operei literare „ca o entitate independentă“, smulgînd astfel o parte din valori din structura studiată — este în esență judicioasă, concluzia metodologică fundamentală, după care studiul limbajului poetic epuizează obiectul cercetării, nu este total îndreptățită. „Trebuie să studiem limbajul poetic în el însuși“²⁵ — se spune în *Teze*. Această abordare „lingvistică“ a literaturii, într-un sens considerabil aprofundat, va deveni caracteristică și pentru metoda de cercetare a lui Jan Mukařovský în evoluția sa ulterioară. El va adopta dicotomia dialectică a semnului în accepția sa saussuriană ca unitate între o latură acustică (*signifiant*) și un înțeles (*signifié*); prin semnul lingvistic, prin cuvînt, și relațiile dintre cuvinte va încerca să pătrundă în complexul univers semantic, în structura *imaterială* a operei literare. Opera literară se compune din cuvinte (care au o îmbrăcăminte sonoră cu diverse valori estetice contextuale), din înșiruri de cuvinte, ordonate în propoziții, alineate, capitole etc. se organizează în monologuri și dialoguri, dar are și un sens „ascuns“, neexprimat direct; din cuvinte și din sintaxa limbii se înalță un univers imaterial, semnificația generală, pe care Mukařovský o va numi,

²³ *Poetika, rytmus, verš*, Praga, 1968, p. 12.

²⁴ *Thèses*, în „Travaux...“, I, Praga, 1929, p. 21.

²⁵ *Ibid.*

vag și neelaborat, „gest semantic“ sau „intenție semantică“. Cîteva dintre aceste idei sînt expuse în studiul său *Despre limbajul poetic* (1940). Limba este un „fenomen perceptibil prin simțuri“, „material“, care atunci cînd este încorporată în opera literară „devine exponenta *structurii imateriale a operei artistice*“²⁶. Tema, în raport cu care se exprimă idei și atitudini, trebuie să devină obiect de cercetare: „Nici tema nu trebuie să scape analizei lingvistice, a cărei misiune și sferă de lucru este *intreaga* structură a operei literare; modul lingvistic de lucru înseamnă, în concepția noastră, doar o orientare metodologică și nicidecum o limitare a materialului cercetării“²⁷.

Cum trebuie deci abordată opera literară în așa fel încît atenția să fie centrată pe valorile specifice și nu să devină pretext de divagație în alte sfere ale activității spiritului? Cum putem aborda opera literară ca formă a conștiinței sociale și ideologiei (căci în acest mod concepe Mukařovský literatura și arta în genere), dar ca formă *specifică*, distinctă? Un prim răspuns îl va da esteticianul ceh în *Opera literară ca ansamblu de valori* (1932). Opera de artă reprezintă o reunire de valori estetice și extraestetice. Valorile extraestetice (ideile morale, sociale, politice, religioase etc.), odată intrate în opera de artă, devin parte integrantă dintr-o structură unică, al cărei semn distinctiv este esteticul. Ele sînt corelaționate, structurate și își pierd existența de sine stătătoare. Ideile morale, politice, economice etc. ale scriitorilor, exprimate în opere literare, pot face obiectul unor studii separate, pot fi analizate în cadrul istoriei ideilor respective. Dar modul cel mai adecvat de a le trata este acela care ține seama de contextul operei și de faptul că ele se subordonează unei finalități estetice. „Opera literară poate fi abordată și judecată din punctul de vedere al oricăreia dintre valorile cuprinse în ea. Ne putem întreba dacă evenimentele în operă sînt adevărate sau simulate, dacă ideile exprimate sînt juste sau nejuste, originale sau neoriginale, dacă ideile morale, întruchipate în operă, concordă cu ale noastre sau nu. Totuși un singur mod de apreciere corespunde naturii *artistice* a operei literare: aprecierea estetică, în acest caz singura adecvată“²⁸. Pentru René Welck, discipol al Școlii de la Praga, această dicotomie a valorilor — estetice și extraestetice

²⁶ Vezi *Despre limbajul poetic*, în *acest volum*, p. 352.

²⁷ *Ibid.*, p. 406.

²⁸ *Opera literară ca ansamblu de valori în acest volum*, p. 264.

— echivalează cu dedublarea actului de evaluare, care devine „abordare intrinsecă“ și „extrinsecă“ a literaturii (R. Wellek, A. Warren, *Teoria literaturii*). Pentru Mukařovský, cel puțin în planul postulatelor generale, actul critic reprezintă un act unic, după cum unică este și realitatea operei de artă, care, cu alte cuvinte, reprezintă unificarea unei multitudini („unitate dinamică“), după Mukařovský²⁹; „viziune coerentă“, după Lucien Goldmann³⁰). Așadar, abordare estetică adecvată nu înseamnă ignorarea valorilor morale și ideologice cuprinse în operă, ci refuzul de a le trata ca valori *independente* (operație care poate fi preluată de alte discipline științifice), paralel cu obligativitatea de a le trata ca părți componente ale structurii artistice: „Ar putea să se nască impresia că valorile extraestetice se află în afara unghiului de observație al celui care percepe și evaluează opera ca fenomen artistic. Dar lucrurile nu stau așa, valorile extraestetice se realizează și într-un asemenea caz, dar nu ca valori de sine stătătoare, care influențează ca atare atitudinea afectivă față de operă, ci în calitatea lor de componente ale structurii estetice“³¹.

3. *Arta ca fapt semiologic. „Gratuitate“ și „autonomie“*

Toate problemele legate de specificul artei și de specificul obiectului cercetării estetice vor dobîndi o întemeiere mai profundă începînd cu studiile publicate de Mukařovský în perioada 1934—1936: *Arta ca fapt semiologic*, „*Măreția naturii*“ de Polák, *Funcția, norma și valoarea estetică, apreciate ca fapte sociale*. În primul dintre aceste studii, el pune bazele unei abordări semiologice a fenomenului artistic. Cercetările sale reprezintă totodată contribuții importante la teoria semnelor, disciplină care a început să se cristalizeze în acești ani (a se vedea studiile paralele pe care le fac Ch. Morris, autorul lucrării *Foundations of the Theory of Signs*, 1938, și Rudolf Carnap, în *Logische Syntax der Sprache*, 1934, și *Introduction to Semantics*, 1942). Praga devine un important centru de cercetări în domeniul semiologiei. În anii 1931—1935, Rudolf Carnap este profesor de filo-

²⁹ *Despre limbajul poetic*, p. 405.

³⁰ *Intregul și părțile*, în *Sociologia literaturii*, Editura Politică, București, 1972, pp. 224—225

³¹ *Opera literară ca ansamblu de valori*, p. 265.

zofie la Universitatea germană din Praga. Mukařovský prezintă concluziile sale asupra artei ca fapt semiologic la cel de al 8-lea congres internațional de filozofie, ținut la Praga în 1934, la același congres la care prezintă și Ch. Morris unele concluzii ale sale în materie de semiologie (*The Concept of Meaning in Pragmatism and Logical Pozitivism*). Mukařovský a reluat acest subiect, cu adăugiri și importante precizări, și în alte studii ale sale, cum sînt: *Structuralismul în estetică și în știința literaturii* (1940), *Esența artelor plastice* (1944), *Concepte cehoslovace în teoria artei* (1947) etc. Esteticianul ceh era conștient de faptul că pășește pe un teren nou, folosind sugestii pe de o parte din lingvistică (Saussure și elaborările ulterioare în Cercul de la Praga), dar și din fenomenologie, la un mod foarte general din Husserl, mai ales în ceea ce privește preocuparea pentru distingerea formelor de manifestare ale conștiinței și problemele de conștiință în genere.

Pornind la elucidarea acestui aspect al concepției estetice a lui Jan Mukařovský, este necesar să ne punem întrebarea de ce a fost nevoie de introducerea unui concept nou — arta ca semn? Răspunsul global ar fi că acest nou concept deschidea posibilitatea de a se da un răspuns mai adecvat la unele din marile dileme ale esteticii și teoriei literare. Una dintre marile dileme ale esteticii a fost, din vremuri îndepărtate, relația dintre autonomie și integrare în artă, dintre artă și societate. Să vedem dacă prin intermediul acestei noi chei vom obține răspunsuri mai satisfăcătoare la problemele enunțate ³².

Sugestia de a îngloba arta în studiile de semiotică vine din lingvistică, de la Saussure. Mukařovský o spune în mai multe rînduri. Semnul, potrivit unei definiții simple, este o realitate (senzorială) ce se referă la o altă realitate pe care vrea s-o evoce. Funcția principală a semnului este de a ajuta la comunicarea dintre oameni; semnul s-a născut din nevoia de comunicare. Cel mai important și cel mai complex sistem de semne este limba. Există însă mai multe sisteme de semne care îndeplinesc alte funcții: banii, care simbolizează bunuri materiale și ajută la circulația lor, semnele simbolice ale statelor, religiilor etc. Important este de a stabili funcția specifică a semnului artistic. Printre obiectele cu funcție semiologică, marca distinctivă a semnului artistic este de a atrage atenția asupra sa, spre deosebire de semnul simbolic (stema statului, simbolurile specifice unor religii —

³² Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Éditions du Seuil, Paris, 1972; la capitolul *Sémiotique*, autorii îi prezintă pe J. Mukařovský ca inițiator al semioticii în studiul limbajelor artistice (p. 118).

semiluna, crucea etc.), care atrage luarea-amine asupra obiectului exterior. Simbolul este, în același timp, un *semn-instrument*, el servește ca instrument al unei realități exterioare, pe care o reprezintă, în timp ce semnul artistic este sieși suficient, este, cu alte cuvinte, un semn cu valoare în sine, autonom. Autonomia semnului artistic provine de la funcția preponderent estetică; această funcție are darul de a „izola“ obiectul din contextul relațiilor sale exterioare și a-l transforma în obiect cu valoare în sine. Obiectul perceput ca artistic este altceva decât același obiect perceput ca instrument. Ideea se clarifică mai bine dacă ne referim la obiectele cu funcție dublă sau oscilantă, vase, mobilă etc. : „Din clipa în care la o unealtă la un obiect de utilitate practică, să zicem un vas sau o mobilă, precumpănește momentul estetic, obiectul respectiv este eliminat din folosirea practică, încetează de a mai fi un mijloc pentru atingerea unui scop, devenind scop în sine“³³. Așadar, spre deosebire de alte produse ale activității umane, care sînt instrumente ale unei acțiuni, îndreptate spre o realitate exterioară, arta devine ea însăși obiect și se pune în evidență pe sine. Lucrurile ar putea să fie simple și clare, dacă, pe fundalul unor teorii și practici tradiționale, care confundau arta cu ideologia sau psihologia, nu s-ar insinua ideea că o atare concepție duce la practicarea unui esteticism pur și la o artă golită de seva vieții. O știe și autorul; pentru a preîntîmpina asemenea obiecții (dealtfel, formulate la adresa lui), arată că afirmația potrivit căreia arta este un semn autonom exprimă numai o latură a lucrurilor și deci numai o parte de adevăr. Deși autonom prin funcția pe care o are — specifică între formele de manifestare a spiritului — semnul artistic, ca orice alt semn, ne trimite totuși concomitent la o realitate exterioară lui, deoarece cuprinde un mesaj inteligibil care circulă între emițător și receptor. Dacă semnul nu conține o comunicare, el își pierde calitatea de semn; este o precizare pe care considerăm necesar să o facem pe marginea teoriei lui Mukařovský. El scrie: „Un semn estetic pur, cum este opera de artă, nu are *valoare* de comunicare nici atunci cînd reprezintă o comunicare. Chiar dacă el sugerează posibilitatea utilizării sale în scopuri practice (în calitate de instrument în vederea unei activități), menirea semnului estetic nu este de a îndeplini asemenea servituți. Deși ne apare ca expresie a unor stări psihice (poezia lirică), el nu exprimă totuși sufletul cu rigoare de document etc. În cazul semnului estetic, atenția noastră se concentrează

³³ *Concepte cehoslovace în teoria artei, în acest volum, p. 141.*

asupra *structurii lăuntrice a semnului însuși*, și nu asupra relației cu obiectele și subiectele pe care semnul respectiv le indică sau către care tinde. Ca semn estetic, opera de artă, spre deosebire de semnele aservite funcției practice și teoretice (gnoseologice), este un semn de sine stătător sau chiar gratuit. Și totuși, precumpănirea funcției estetice în artă are particularitățile sale. Funcția estetică nu este suficientă în sine pentru ca semnul căruiua îi dă naștere să se umple de sens³⁴. Asupra acestei ultime aserțiuni vom mai reveni.

În unele semne (limba, simbolurile) mesajul este mai precis conturat, mai unilateral legat de obiectul pe care îl desemnează; în semnul artistic mesajul este mai puțin precis, mai vag, mai difuz. Dar și în interiorul sferei artelor, claritatea mesajului este diferită. Printr-un semantism mai bogat se distinge, în primul rînd, literatura, care operează cu limbajul întemeiat pe concepte și relații logice, apoi pictura și sculptura (așa-zisele arte tematice), pe cînd în muzică și arhitectură mesajul este mai puțin clar (artele atematice). Chiar în interiorul literaturii, există curente care operează cu expresii de un vag semantism și nu este întimpător că tocmai în cadrul lor se teoretizează ideea apropierii dintre poezie și muzică (simbolismul). Pictura sau chiar sculptura, arte prin excelență tematice, cu subiect, tind și ele adesea spre o expresie de un semantism vag, mai ales în epoca postimpresionistă; este cazul picturii nonfigurative și abstracte. Posibilitatea de a abandona subiectul sau de a-l face foarte difuz este dată de caracterul virtual semiologic al componentelor formale, cum este pata de culoare și suprafața de pictat.

Mukařovský susține că numai artele cu subiect cuprind și comunicări, celelalte nu. „Potrivit esenței sale, muzica nu comunică³⁵”, afirmă foarte categoric esteticianul ceh. Rezultă însă din cele spuse pînă aici că toate artele, tematice și atematice, cu subiect, sau fără subiect, conțin anumite valori comunicabile, altfel ar înceta să mai fie semn, adică o convenție cu ajutorul căreia oamenii comunică între ei. Dacă muzica, artă atematică, nu ne-ar comunica nimic (în afară de armonii), sentimente și gânduri fie cît de vagi, ea și-ar pierde automat sensul. Dealtfel, în studiul *Arta ca fapt semiologic*, formulările

³⁴ *Umění (Arta)*, în *Studie z estetiky*, ed. cit., p. 127.

³⁵ *Funcția, norma și valoarea estetică, apreciate ca fapte sociale*, p. 74.

lui Mukařovský sînt mai nuanțate: „În muzică și arhitectură... sîntem înclinați a recunoaște prezența unui element de comunicare difuz“³⁶, rămîind totuși, după părerea noastră, contradicțiilor: „Artele «cu subiect» (tematice, cu conținut) mai au încă o funcție semiologică, anume funcția de comunicare“³⁷. Muzica, arhitectura ar fi, deci, total lipsite de funcția de comunicare. Este cert că muzica, spre deosebire de literatură, ne atrage atenția asupra valorilor sale intrinsece. Produsul arhitectonic însă, deși prin latura sa estetică are tendința de a se pune în evidență doar pe sine, nu poate exista, pe de altă parte, decît ca o adaptare la un scop practic. Există clădiri cu destinație practică precisă și diversă, căreia funcția estetică i se adaptează (clădiri administrative, industriale, religioase, militare, spații de locuit etc.). Aici, ca și în literatură, tensiunea și oscilația între comunicare și noncomunicare sînt foarte puternice.

Relația dintre semn și realitatea exterioară rezultă din însăși structura semnului, așa cum ne-o propune Mukařovský: „...putem spune că studiul obiectiv al fenomenului numit artă trebuie să privească opera de artă ca pe un semn care se compune dintr-un simbol creat de artist (mai încolo esteticianul va spune „opera-lucru“, obiectul material — n.n.), dintr-un «sens» (obiectul estetic), localizat în conștiința socială, și dintr-un raport cu lucrul semnificat, raport care năzuiește spre contextul global al fenomenelor sociale“³⁸. Această ultimă aserțiune, cuprinsă în definiția semnului, este demnă de reținut și pentru că se referă la o latură fundamentală a relației artă-realitate, și pentru că însuși Mukařovský insistă asupra ei. Arta se întilnește cu realitatea într-un sens general, ea exprimă idealuri, năzuințe, fenomene, gusturi ale unei epoci anume, dar nu se află într-o relație de cauzalitate directă cu ceea ce formează tema ei actuală. Arta se află în legătură viabilă cu umanitatea sub aspectele ei fundamentale și de aci decurge durabilitatea ei. Nu rezultă din această idee postulatul că arta trebuie să evite contingenta cu realitatea. În concepția lui Mukařovský, arta este esențialmente contingentă, prin natura sa, ea este un fenomen ideologic, o formă de participare la viața cetății, indiferent dacă, în diferite epoci istorice, diferite curente proclamă dezangajarea accentuată sau angajarea totală. Arta este un fenomen esențial-

³⁶ În acest volum, p. 122.

³⁷ Ibid., p. 125.

³⁸ Ibid.

mente social; prin aceasta Jan Mukařovský se deosebește net de formaliști: „Cultura umană nu este suspendată în vid, ea este susținută de o colectivitate. Iar evoluția acestei colectivități — care este o formațiune socială concretă — imprimă evoluției culturii orientarea sa. De aici provine și necesitatea de a se ține în mod egal seama de raportul existent între istoria literaturii și istoria societății. În termeni abstracti am putea da următoarea formulare: a evolua înseamnă a deveni neîncetat altceva, fără a-ți altera în același timp identitatea“³⁹. Aceasta este, așadar, autonomia esteticului, a artei, în concepția fondatorului structuralismului în estetică, teoria artelor și a literaturii. Dacă unii structuraliști înțeleg astăzi prin autonomie postularea unei izolări a artei de lume, atunci nu acesta este cazul lui Jan Mukařovský. Artă este deci un fenomen social, dar concomitent și un fenomen de sine stătător, legat de exterior, dar ascultînd și de legi proprii, imanente, este un semn care se substituie unei realități, cu alte cuvinte are și o identitate a sa proprie. Fără o atare identitate, artă, ca fenomen social, s-ar contopi cu altceva. E vorba aici de a „specifică“ obiectul artistic, aceasta fiind o năzuință mai veche a esteticienilor, dar specificarea în această concepție lichidează și cu ideea de artă pentru sine, sieși suficientă, precum și cu ideea de artă ca fenomen pur și simplu derivat (*mimesis*).

Vom încheia aceste cîteva considerații asupra relației artă — societate cu un alt citat semnificativ: „Am ajuns la raportul dintre opera de artă și societate. Acest raport este conceput, în mod curent, în felul următor: opera de artă exprimă în mod pasiv societatea în care s-a născut, eventual, societatea adoptivă. Inițiatorul unei asemenea concepții este mai ales H. Taine. Dar marxismul a arătat că raportul dintre opera de artă și societate este, în esență, activ: artă este exponenta tendințelor din societate, eventual numai a unei anumite părți din societate (clasa), și participă activ la formarea ideologiei acesteia și la apărarea intereselor ei. Această teză smulge artă din situația de simplu ornament, atribuindu-i un rol de factor activ al vieții sociale“⁴⁰.

³⁹ Răspunsul lui Jan Mukařovský în discuția desfășurată în decembrie 1934 pe marginea lucrării sale „Măreția naturii“ de Poldk; *Le Cercle de Prague*, ed. cit., p. 55.

⁴⁰ *Concepte cehoslovace în teoria artei*, p. 137.

4. *Universul funcțional. Funcția estetică printre celelalte funcții*

O și mai convingătoare argumentare a ideii de artă ca fenomen concomitent imanent și transcendent ne-o oferă considerațiile lui Jan Mukařovský asupra funcțiilor. Concepția funcțională, teleologică, este o caracteristică a Școlii de la Praga.

Anunțînd divorțul său cu formalismul, în *Prefața* la studiul *Funcția, norma și valoarea estetică, apreciate ca fapte sociale*, din 1936 (distanțarea de formalism mai fusese făcută publică anterior, în prefața la versiunea cehă a *Teoriei prozei* de V. Šklovski, în 1931, și în studiul „*Măreția naturii*“ de Polák, inclusiv în discuția care a avut loc după apariția acestui studiu), Jan Mukařovský scria că a abandonat „ideea despărțirii nete a literaturii de fenomenele înconjurătoare“, că, începînd din acel moment, autorul „ține seama de corelația literaturii cu alte serii evolutive, în special cu evoluția societății“⁴¹. Această inseriere a literaturii are în vedere trei mari contexte obligatorii: 1) contextul artistic „în care se dezvoltă toate artele și acționează reciproc una asupra celeilalte“; 2) contextul estetic, cuprinzînd atît zona artelor cît și zona fenomenelor extraartistice; 3) contextul fenomenelor sociale în ansamblu, contextul cel mai larg, deoarece „nici chiar întreaga sferă de fenomene estetice... nu este izolată“⁴². Înglobînd opera de artă în asemenea contexte din ce în ce mai largi, se pune de aci înainte cu acuitate problema funcțiilor generale și a funcțiilor specifice care trebuiau să distingă fenomenul de artă printre fenomenele lumii și formele de activitate a spiritului. „S-a dovedit necesar — cum spune autorul — a se examina locul funcției estetice printre celelalte funcții“⁴³.

Școala de la Praga a făcut din funcție un criteriu fundamental de distincții în limbă. Limba ca atare este o abstracțiune („langue“ după Saussure) care nu există decît în formele sale funcționale și concrete („parole“). După scopul pe care îl urmărește, enunțul lingvistic se structurează într-un anume fel. În această accepție, funcția limbajului (ca orice altă funcție) devine o modalitate de adaptare la realitate, la un scop exterior:

⁴¹ P. 3.

⁴² Ibid.

⁴³ Ibid., p. 4.

„Produs al activității omenеști, limbajul are, ca și aceasta, o finalitate. [...] În analiza lingvistică trebuie să se țină seama de funcție. Din acest punct de vedere, limba reprezintă un sistem de semne adaptat la un scop”⁴⁴. Diversele limbaje funcționale au scopurile lor (funcțiile) specifice în ansamblul limbii. Față de destinația fundamentală a limbii ca mijloc de comunicare și față de alte limbaje funcționale, ce loc ocupă limbajul poetic? Dacă enunțul lingvistic se structurează în mod specific în vederea unui scop, care este în acest caz scopul ce determină organizarea specifică a limbajului poetic? Scopul limbajului poetic este obținerea unui efect estetic, spune Mukafovský. „Limbajul poetic poate fi în mod cuprinzător definit numai prin funcția pe care o îndeplinește; funcția nu este însă o însușire, ci modalitatea de folosire a însușirilor unui fenomen dat. În acest sens, limbajul poetic poate fi situat alături de alte limbaje funcționale, fiecare dintre acestea constituind o adaptare a sistemului limbii la un scop anume, pe care îl urmărește enunțul lingvistic; scopul limbajului poetic este obținerea unui efect estetic. Funcția estetică, dominantă în limbajul poetic (prezentă și în alte limbaje funcționale ca fenomen secundar), atrage după sine concentrarea atenției asupra semnului lingvistic, devenind astfel fenomenul care se află exact la antipodul unei adevărate orientări spre un scop anume, așa cum este în limbă comunicarea”⁴⁵. Funcția estetică domină limbajul poetic și face să ne îndreptăm atenția asupra semnului lingvistic, a întregului enunț (text)⁴⁶. Aceasta nu înseamnă însă că funcția estetică suprimă cealaltă funcție fundamentală a limbii, funcția practică, de comunicare. O asemenea concluzie ar fi absurdă și ar echivala cu o negare a naturii semiotice a limbajului poetic. Pentru a desemna preeminența funcției estetice, Mukafovský folosește termenul de „gratuitate”,

⁴⁴ *Theses*, în „Travaux...” I, Praga, 1929, p. 7.

⁴⁵ *Despre limbajul poetic*, p. 346.

⁴⁶ Interpretind concepția lui Jan Mukafovský despre funcția estetică în limbă, polonezul Wojciech Górny scrie: „La vremea sa, Mukafovský a declarat funcția estetică drept cea de a patra funcție a semnului lingvistic pe lângă triada lui Bühler. Trebuie să spunem totuși că funcția estetică nu este o funcție a limbii, într-un sens îngust, ci o funcție a textului, și anume a textului ca totalitate” (*Struktura tekstu na tle struktury języka*) [*Structura textului pe baza structurii limbii*] în vol. *Problemy teorii literatury*, Wrocław – Warszawa – Kraków, 1967, p. 67). Este necesar să facem două precizări: 1) Mukafovský nu pune pe același plan funcțiile Bühleriene ale limbajului (de reflectare, apelativă, expresivă), care sînt, după Mukafovský, *funcții practice*, și funcția estetică, de factură autonomă; 2) esteticianul ceh nu consideră funcția estetică drept o funcție numai a limbajului, ci, așa cum bine spune și W. Górny, a textului în totalitatea lui.

rezervindu-i mai multe explicații și restricții în sensul celor arătate mai sus. Gratuit și practic formează o opoziție dialectică, nu două fenomene incompatibile: „Funcția estetică nici nu domină total limbajul poetic: e vorba de o permanentă ciocnire și tensiune între gratuitate și comunicare...“⁴⁷. Această tensiune dintre gratuitate și comunicare este una dintre sursele cele mai importante de realizare artistică în literatură. Se știe că unele curente literare au pus accentul mai mult pe preciziunea comunicării (realismul), altele au urmărit obținerea unor efecte estetice prin ambiguitate (simbolismul). Această opoziție deosebește între ele și genurile literare. Proza utilizează cu precădere virtuțile de comunicare ale limbii, poezia pe cele figurate, metaforice. Înșuși faptul că proza năzuiește uneori spre o exprimare mai abundent figurată, iar poezia spre o mai mare precizie de expresie dovedește ce puternică sursă de estetic este opoziția pe care o stabilește Mukařovský între gratuitate și practic. De asemenea, scoțînd cuvîntul din relația sa directă și de multe ori univocă cu obiectul sau fenomenul desemnat, funcția estetică eliberează cuvîntul de încorsetări și automatisme, devenind astfel una dintre principalele energii care împropătează limbajul. Lucrul acesta este, credem noi, valabil și în sfera altor forme de manifestare lingvistică, nu numai în literatură. Oriunde se manifestă o grijă aparte pentru forma enunțului (de exemplu într-o comunicare cu caracter științific), cu alte cuvinte oriunde începe să se manifeste funcția estetică (prezentă, de fapt, ca fenomen secundar peste tot) apare imediat tensiunea dintre comunicare și gratuitate. Dacă funcția estetică este omniprezentă, opoziția amintită este și ea omniprezentă în tot ce este enunț lingvistic. După cele arătate pînă aici, nu ni se pare utilă amendarea pe care o propune Bohuslav Havránek în sensul că limbajul poetic este orientat și spre comunicare⁴⁸. Dat fiind că Mukařovský nu afirmă nicăieri cum că limbajul poetic *nu este* orientat spre comunicare, ba dimpotrivă, că funcția de comunicare este implicită și constituie însușirea pe care se bazează legătura dintre limbajul poetic și restul limbajelor funcționale, amendarea devine de prisos. În legătură cu conceptul de gratuitate se mai

⁴⁷ *Ibid.*, p. 82. Menționăm că și Boris Tomasevski afirmă în esență același lucru atunci cînd arată că „între limbajul practic și cel literar nu există o delimitare strictă“ (*Teoria literaturii*, ed. cit., p. 22).

⁴⁸ *Úkoly spisovného jazyka a jeho kultura (Sarcinile limbii literare și problemele cultivării ei)* în vol. *Studie o spisovném jazyce*, Praga, 1963, p. 51.

impune o precizare. Mukařovský arată că unele maniere sau curente literare (psihologismul, suprarealismul) încearcă să reproducă direct, nealuziv procesele psihice, să înregistreze cât mai exact etapele de desfășurare a activității psihice, ducând tendința de comunicare *ad absurdum*. Dar, spune Mukařovský, aceasta înseamnă să înlocuiești relațiile logice cu cele asociative, caracteristice activității psihice. Lucrul este dificil deoarece, pe de o parte, „relațiile logice nu pot fi total alungate din limbă“, iar, pe de altă parte, „o premisă indispensabilă a artei este păstrarea unei distanțe între material și prelucrarea lui artistică“⁴⁹. Cu alte cuvinte, gratuitatea estetică nu exclude conceptele și relațiile logice, ea nu le poate anihila valoarea de comunicare.

Concepția teleologică, propusă de Jan Mukařovský, s-a extins treptat de la fenomenele de limbă la cele de artă, precum și la totalitatea activităților umane, pe care le cuprinde într-un sistem filozofic complet. Orice activitate umană este îndreptată către un scop. Finalitatea acțiunii se repercutează asupra acțiunii însăși, organizînd-o și adaptînd-o la scop. Cu alte cuvinte, orice activitate umană îndeplinește o funcție, aceasta definindu-se ca un mod de abordare a lumii, „un mod de autorealizare a subiectului față de lumea exterioară“⁵⁰. Omul poate să acționeze asupra realității exterioare lui, în esență, în două feluri: direct sau indirect. Direct acționează, de exemplu, atunci cînd rupe o creangă pentru ca, prin frecare, să aprindă focul. Indirect, atunci cînd, spre exemplu, străpunge imaginea dușmanului sau a animalului, crezînd că astfel îl răpune aievea. În primul caz, creanga este un *instrument* cu ajutorul căruia omul țintește la *transformarea* directă a obiectului. În al doilea caz, realitatea care servește ca mijlocitor (imaginea) nu este instrument, ci un substitut, un *semn*. Din acest punct de vedere, în activitatea umană vom distinge *funcții directe* și *funcții indirecte*. La rîndul lor, funcțiile directe se divid în *funcții practice* și *funcția teoretică*. În cazul funcțiilor practice, în prim plan se află obiectul care urmează a fi transformat. În cazul funcției teoretice (care este una singură), în prim plan se află subiectul, deoarece scopul activității teoretice este reflectarea teoretică a lumii în conștiința subiectului. Funcțiile indirecte sînt funcții semiotice; se subdivid, la rîndul lor, în două: *funcția simbolică*, cea care ne atrage luarea-aminte asupra obiectului desemnat (semnificatul) — cazul diverselor simboluri ca stema țării, drapelul, crucea,

⁴⁹ *Despre limbajul poetic*, p. 418.

⁵⁰ *Locul funcției estetice printre celelalte funcții*, p. 105.

semiluna etc. — și *funcția estetică*, cea care ne solicită atenția în direcția „subiectului“, respectiv asupra elementului care desemnează (semnificantul) un anumit obiect, o realitate exterioară. Funcția estetică transformă orice obiect asupra căruia se răsfrânge în semn autonom.

Așa cum reiese din tipologia funcțiilor, pe care am prezentat-o mai sus, funcția estetică, ca una din modalitățile fundamentale de raportare a omului la realitate, se exercită asupra tuturor formelor de activitate umană. Este adevărat că există o zonă privilegiată a esteticului, care este arta, dar funcția estetică are o extensiune universală. Obiectul esteticii devine astfel studiul fenomenului estetic pe toată întinderea lui *socială*. Astfel, se schimbă obiectul tradițional al esteticii, care, de la Platon și pînă în zilele noastre, a constat în studiul frumosului manifestat în artă și în natură. Una dintre problemele de bază ale esteticii a fost aceea a relației dintre frumosul natural și cel artistic; s-au dat, în esență, două răspunsuri: 1) frumosul natural este superior celui artistic (Platon); 2) frumosul artistic este superior celui natural (Hegel: „obiectul nostru propriu-zis este frumosul artistic... Frumosul în natură a trecut ca primă formă de existență a frumosului... Necesitatea frumosului artistic derivă din lipsurile realității...“⁵¹). Aceeași concepție o au și Ch. Lalo (*L'introduction à l'esthétique*), Tudor Vianu (*Estetica*), Mihail Dragomirescu (*Știința literaturii*).

Pentru Jan Mukařovský între frumosul natural (accidental) și cel artistic (constituit intențional) nu este o relație ca de la inferior la superior. Argumentarea sa derivă cu consecvență din sistemul său materialist-teleologic. Funcția estetică este o modalitate eminentemente socială și umană de raportare la univers și nu este dobîndită decît de produsele unei activități conștiente. Or, în natură nu există evoluție spre un scop, intenționalitate teleologică; atunci cînd spunem despre un obiect natural că este frumos, noi nu facem decît să proiectăm în afară ideea noastră despre frumos; să vedem o intenție estetică în niște obiecte rînduite în chip accidental.

În accepțiunea lui Jan Mukařovský, estetica nu este numai o „filozofie a artei“ sau o „filozofie a artelor frumoase“, cum spun Hegel⁵² și toți esteticienii care l-au urmat în această privință. Ni se propune o estetică sociologică prin excelență; obiectul ei este fenomenul estetic așa cum se

⁵¹ Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. I, București, 1966, pp. 140 și 159.

⁵² *Ibid.*, p. 7.

manifestă în toată sfera activităților omenești. Există o zonă a esteticului și alta a extraesteticului; în sfera esteticului, există o zonă de predilecție, arta, dar există și fenomene estetice extraartistice. Una dintre sarcinile fundamentale ale esteticii este de a stabili limitele dintre estetic și extraestetic, dintre artistic și extraartistic. O primă concluzie care se impune, după examinarea atentă a extensiunii funcției estetice, este că nu există o frontieră fermă între zona fenomenelor estetice și extraestetice: „Orice obiect și orice activitate (fie ea activitate naturală sau activitate umană) pot să devină exponente ale funcției estetice“⁶³. Această afirmație se sprijină mai ales pe experiența naturalismului și a curentelor moderne, ca și pe observațiile lui J.-M. Guyau, M. Dessoir și E. Utitz cu privire la răspîndirea esteticului în toate formele de activitate umană.

Toată istoria artei este, de fapt, un lung proces de asimilare a unor elemente care păreau nu numai neartistice, dar și inestetice. Față de arta medievală, dominată de o concepție spiritualistă, arta Renașterii, cu al său cult al frumuseții fizice și elogiul al vieții terestre, a însemnat o invazie barbară a unor elemente considerate nu numai imorale, ci și inestetice. Romantismul, rebel, a introdus în artă motive, structuri, elemente de limbaj, considerate în estetica strict normativă a clasicismului drept inestetice și neartistice: omul de condiție inferioară, banditul, răzvrătitul de toate nuanțele, care nu cunoaște bunele maniere și vorbire aleasă sau le cunoaște și le detestă, lipsit de măsură și deci dezgustător în manifestările sale — devine „eroul“ noii literaturi; V. Hugo se lăuda că a pus cuvintelor șapcă roșie, lichidînd cu împărțirea lor în caste nobiliare și vulgare. Naturalismul s-a distins prin dezvoltări scandaloase din domeniul fiziologiei umane ș.a.m.d.

Posibilitatea ca orice obiect sau fenomen să dobindească valoare estetică rezultă din faptul că funcția estetică nu este un atribut intrinsec al obiectului, ci i se atașează din exterior. Sursa ei este omul care decide cu privire la valoarea estetică a unui anumit obiect. Evident, decizia nu aparține omului ca individ, căci capacitatea de percepere estetică diferă de la om la om, ceea ce face imposibilă o clarificare a faptelor estetice. Analizînd lucrurile din punctul de vedere al omului, în genere, ca exponent al unei epoci istorice sau al unei ambianțe sociale, se poate observa totuși o anumită stabilitate a distribuției funcției estetice în universul obiectelor

⁶³ *Funcția, norma și valoarea estetică, apreciate ca fapte sociale*, p. 8.

și fenomenelor. Cu toate acestea, zona faptelor estetice rămâne netranșant delimitată de zona faptelor extraestetice. Limita dintre ele se modifică în raport cu timpul și cu locul, de la o epocă istorică la alta, de la un spațiu geografic la altul. În ce privește modificările produse în durata timpului, se poate da ca exemplu faptul că în secolul al XVII-lea și chiar al XVIII-lea funcția estetică a îmbrăcăminții la bărbați era la fel de însemnată ca a îmbrăcăminții femeilor, spre deosebire de zilele noastre. Din punct de vedere geografic, se poate aduce ca exemplu arta culinară franceză, a cărei funcție estetică este mai accentuată decît în alte țări. Funcția estetică a veșmintelor diferă, de asemenea, după categoria socială. Există, așadar, o autentică dinamică dialectică a funcției estetice în raport cu spațiul, timpul și contextul social. O asemenea dinamică ridică pentru cercetător numeroase întrebări și reclamă multe soluții: „Încercînd a stabili o frontieră între domeniul estetic și cel extraestetic, trebuie să avem întotdeauna în vedere că nu este vorba de domenii precis delimitate și fără legătură între ele. Amîndouă se află într-o permanentă relație dinamică ce ar putea fi caracterizată ca o antinomie dialectică. Nu putem analiza starea sau evoluția funcției estetice fără a ne întreba cît de extinsă este ea pe toată suprafața socială, dacă limitele ei sînt precise sau estompate, dacă se manifestă cu egală intensitate la toate nivelele contextului social sau cu precădere numai în anumite straturi și medii; pe lîngă toate acestea, este necesar a se lua în considerare o anumită epocă și o anumită societate. Cu alte cuvinte, pentru starea și evoluția funcției estetice nu este suficientă numai constatarea unde și cum se manifestă ea, ci și în ce măsură și în ce împrejurări absentează sau este diminuată”⁵⁴.

De la problema relației dintre estetic și extraestetic, Mukařovský trece la examinarea relației dintre artă și fenomenele estetice extraartistice. A circumscrie fenomenele artistice și a le delimita de fenomenele estetice, dar neartistice se dovedește a fi o operație tot atît de dificilă ca și în cazul relației dintre estetic și extraestetic. Și în acest caz, se impune o abordare istorică și sociologică. Trecerea de la artă la faptele estetice extraartistice este fluidă. Semnul distinctiv ar fi faptul că în artă funcția estetică este predominantă. Dar acest adevăr are numai o valabilitate de principiu. Cînd afirmăm că funcția estetică este predominantă, avem în vedere că obiectul examinat îndeplinește mai multe funcții. Dacă am examina lu-

⁵⁴ *Funcția, norma și valoarea estetică, apreciate ca fapte sociale*, pp. 9 – 10.

erurile pornind de la obiect, chestiunea n-ar mai fi atât de dilematică, întrucît orice produs omenesc, structurat cu precădere într-un anumit scop, are tendința de a fi monofuncțional. Dacă însă ne vom situa pe poziția subiectului uman, vom observa că produsele activității omului își pot schimba, mai mult sau mai puțin arbitrar, destinația inițială sau că pot îndeplini, concomitent, mai multe funcții. Produsele de utilitate practică sînt, în genere, monofuncționale și mașina modernă este, în acest sens, un exemplu caracteristic. Totuși, omul dă chiar și uneltelor destinații multiple; de asemenea, el le „înfrumusețează“. Plurifuncționalitatea este o trăsătură specifică a activității spiritului, care izvorăște din năzuința acestuia spre sinteză și universalitate, opunîndu-se relațiilor univoce și monofuncționale.

În genere, se poate spune că în epocile mai vechi pluralitatea funcțională (fenomenul de sincretism) era mai accentuată decît în epoca modernă, caracterizată printr-o din ce în ce mai mare diferențiere a funcțiilor, mai ales în domeniul produselor utilitare. Mai sînt și astăzi însă contexte sociale unde diferențierea este minimă: mediul folcloric. În domeniul produselor spiritului, și cu deosebire în arte, a fost și rămîne valabil plurifuncționalismul. Aceasta este cauza pentru care trecerea de la artă la fenomenele extraartistice și chiar extraestetice este fluidă, limita dintre aceste sfere fiind în permanentă mișcare. A stabili unde se află limita dintre artă și alte fenomene estetice neartistice este o sarcină de prim ordin nu numai pentru estetică, ci și pentru istoria artelor, deoarece istoricul artelor trebuie să cunoască sfera de obiecte asupra căreia se oprește în cercetarea sa. În principiu, opera de artă este un obiect cu funcție estetică predominantă, structurat în așa fel încît să provoace sentimente estetice. În practică însă, depistarea funcției estetice se dovedește a fi dificilă chiar și la obiectele anume structurate. Și în artă este valabil faptul că funcția estetică nu constituie o însușire a obiectului, fie și special organizat în acest scop, și că omul este acela care investește un anumit obiect cu funcția estetică, ca și cu orice alte funcții. Dar societatea parcurge o evoluție, iar ideea oamenilor despre funcțiile obiectului se modifică în timp. Ceea ce fusese investit cîndva cu valoare estetică, o poate pierde cu timpul; așa se explică, spre exemplu, fenomenul ștergerii frescelor vechi și înlocuirea lor cu altele mai noi. Și invers: ceea ce cîndva nu avusese destinație primordială estetică dobîndește în timp o destinație preponderent estetică: lucrări de dată mai veche cu caracter științific, care, la vremea lor, îndeplineau doar în mod

secundar o funcție estetică, supraviețuiesc vremii, după perimarea cunoștințelor științifice cuprinse în ele, datorită preeminenței ulterioare a funcției estetice. Acesta este cazul istoriografiei medievale, la noi — al operelor cronicarilor.

Dar chiar privind lucrurile în secțiune sincronică, se poate observa că ceea ce trece drept artă într-un anumit mediu se consideră drept non-artă în alt mediu. Arta populară a fost multă vreme socotită de păturile din zona superioară a societății drept produs neartistic; așa-zisele arte periferice, la care se referea Karel Čapek (în vol. *Marsyas sau la periferia literaturii*) și Josef Čapek (în vol. *Cea mai modestă artă*), de exemplu romanele sentimentale, de aventuri, cupletul orășenesc, au fost și sînt gustate cu precădere într-o anume ambianță socială. De asemenea, unele arte, cum este arhitectura, se află la limita dintre artă și lumea fenomenelor extraartistice sau chiar extraestetice. Produsele arhitecturii îndeplinesc o dublă funcție, practică și artistică deopotrivă. Arhitectura folosește materiale prin definiție extraestetice, cărora le dă o destinație estetică. Ea înglobează atât munca artizanului cît și pe cea a artistului. Avînd în vedere aceste realități, Jan Mukařovský este îndreptățit să afirme că „nu putem stabili o dată pentru totdeauna ce este și ce nu este artă“⁵⁵. Mișcarea limitelor dintre o sferă și alta este permanentă și constituie o altă puternică forță energetică a dezvoltării artelor.

Dar, cu aceste considerații nu se epuizează problema funcției estetice ca factor organizator al produselor artistice. A spune deci că în artă funcția estetică ocupă un loc dominant nu este suficient. Ea distinge faptele de artă de celelalte fapte, neartistice, dar singură nu este capabilă să desăvirșească actul de creație. Fiecare funcție are un „conținut“ al său, adică un domeniu al realității în care se exercită. Funcția economică are drept conținut activitățile economice, funcția socială pe cele sociale, funcția morală privește formarea conduitei morale etc. Spre deosebire de toate celelalte funcții, funcția estetică nu țintește spre un scop exterior, nu are un conținut propriu, este vidă și formală: „Funcția estetică nu este suficientă în sine pentru ca semnul căruia îi dă naștere să se umple de sens... În semnul estetic, care este opera de artă, introduc un conținut concret funcțiile extraestetice ce reliefează legătura directă a operei cu realități exterioare ei“⁵⁶. Formularea este foarte clară: arta reprezintă structurarea

⁵⁵ *Funcția, norma și valoarea estetică, apreciate ca fapte sociale*, p. 13.

⁵⁶ *Arta*, în acest volum, p. 145.

întregului univers uman (idei, sentimente, pasiuni, atitudini) sub semnul esteticului.

Arta este esențialmente plurifuncțională și orice tentativă de unilateralizare funcțională, fie în direcția servituții (artă cu tendință), fie în cea a reducerii la monofuncționalitate estetică (tendențele estetizante), merge spre negarea acestei esențe, a misiunii fundamentale a artei. Preeminentă în mod principial în artă, funcția estetică nu face decît să organizeze ansamblul de funcții extraestetice prezente întotdeauna în opusul artistic, mai mult chiar, ea se ascunde în spatele lor și le ajută să se realizeze în mod eficient (putem să acceptăm și formularea lui Mukařovský care spune despre funcția estetică că este „translucidă“). Funcția estetică are deci o atitudine pozitivă față de celelalte funcții. Negativ se manifestă față de ele numai în sensul că împiedică pe una sau pe alta dintre funcții să pună stăpînire pe întreaga operă și să-i dea un caracter monofuncțional, străîn statutului filozofic al artei : „Deosebirea dintre o operă de artă și alte creații umane rezidă din punct de vedere funcțional în aceea că în cazul activităților extraestetice și al produselor rezultate dintr-o asemenea activitate orientarea este cît mai unilaterală cu putință, actul sau obiectul fiind socotit de «maximă eficiență » atunci cînd este cît mai bine adaptat scopului căruia trebuie să-i slujească. Altfel stau însă lucrurile cu opera de artă, unde funcția estetică are misiunea de a împiedica pe oricare dintre celelalte funcții de a dobîndi supremația și de a-și adapta organizarea obiectului, adică a operei de artă, la orientarea unilaterală spre un singur țel. Dar funcția estetică singură, din cauza naturii sale «formale » (din lipsa unui țel exterior și implicit a unui conținut care decurge din acest țel), nu este în stare să umbrească nici una dintre celelalte funcții și cu atît mai puțin pe toate celelalte. Precumpănirea ei se reflectă numai în faptul că formează un fel de contrapondere a celorlalte funcții, nepermițînd nici uneia dintre ele să le reprime pe celelalte ; ea organizează raporturile și tensiunea dintre ele pentru ca să se evidențieze cu claritate multitudinea de funcții concentrate într-un obiect unic care este opera de artă“⁵⁷. Așadar, funcția estetică nu constituie un obstacol pentru realizarea altor finalități funcționale, ci, dimpotrivă, constituie un auxiliar prețios al acestora, asigurînd echili-

⁵⁷ Ibid., pp. 145-146.

brul în tensiunea energetică dintre funcții și totodată eficiența artistică a operei: „Este de presupus că și în opera de artă — ca o contrapondere a gratuității estetice — se manifestă potențial năzuința către o funcționalitate unilaterală; dacă această năzuință se reflectă în mod obiectiv în structura operei, în acest caz în opera de artă respectivă se va profila tendința către o relație directă cu realitatea; numai că acestei tendințe i se opune plurifuncționalitatea de esență a artei... În caz că precumpănește totuși monofuncționalitatea, se produce o slăbire sau chiar o anihilare totală a eficienței artistice a operei. În artă, starea optimă rezidă într-o pulernică tensiune polară între plurifuncționalitatea și unilateralitatea funcțională, cu alte cuvinte între funcția estetică prioritară și funcția extra-estetică care se realizează mai intens în respectiva operă. În cursul existenței unei opere, dintre funcțiile extraestetice pot avea rol precumpănitor, alternativ, mai multe funcții și se poate chiar afirma că șansele operei de artă de a-și menține eficiența în timp sînt cu atît mai mari, cu cît este mai bogat ansamblul de variații funcționale pe care îl permite; a se vedea în acest sens exemplul operei lui Shakespeare”⁵⁸.

Spuneam că, după Mukařovský, plenitudinea artistică nu se realizează prin suprasolicitarea funcției estetice, ci prin valorile existențiale sau de altă natură, cuprinse în opera de artă, subordonate însă unor exigențe estetice. În *Prefața* la ediția *Psalmilor* lui Karel Hlaváček (a se vedea indicele de scriitori cehi de la sfîrșitul volumului), el face o demonstrație a acestei idei într-o exegeză interesantă asupra simbolismului. El observă că în epoca simbolismului, care a suprasolicitat latura estetică, în genere, poezii s-au aprins și s-au stins ca niște meteori. Nu este vorba de moarte fizică, ci de o prematură extincție poetică. Cauza stă, după părerea esteticianului ceh, în principiul fundamental care a călăuzit mișcarea simbolistă: crearea operei absolute ca frumusețe, operă necontingentă cu realitatea schimbătoare. Limba, cu posibilitățile ei limitate, devine la simbolisti scop în sine, substituindu-se realității vii și infinite ca varietate: „Dacă în locul conexiunilor și relațiilor oferite de realitate, infinit de variate și într-o permanentă regenerare, poetul are la dispoziție numai repertoriul limitat al limbii — numai atîtea tipare sintactice, grupe, sfere și stratificări lexicale etc. — este firesc ca rezervorul de combinații posibile să se epuizeze după o anumită vreme, în special dacă mai este subțiat și de faptul că poetul,

⁵⁸ Ibid., pp. 147-148.

ca orice om, stăpânește repertoriul lingvistic numai într-o măsură redusă, ca urmare a predispozițiilor, instrucțiunii, mediului social etc. Din acest motiv, simbolismul oferă poetilor săi o bază relativ îngustă, dacă se respectă cu strictețe principiul său fundamental. O dovedește un fenomen caracteristic pentru simbolistii consecvenți, și anume faptul că poetul își încheie opera înainte ca bătrînețea să-i suprimе premisele fizice și spirituale de creație. Mallarmé a eșuat în dorința de a crea opera absolută, eternă și dezumanizată...⁴⁹.

Am vrea să încheiem aceste considerații pe marginea ideii de funcție, arătând că această concepție teleologică, pe care ne-o propune Mukafovský, ni se pare deosebit de fertilă în câmpul investigației istorico-literare (în egală măsură în istoria artelor). Căutând să descoperim funcțiile pe care o anumită operă de artă sau direcție literară le îndeplinește, vom ajunge să descoperim cu mai mare limpezime una din tensiunile dialectice fundamentale ale evoluției literare care împinge arta înainte. Funcția obiectului artistic ne trinite la relația dintre producătorul și consumatorul operei de artă, dintre diversele contexte sociale, implantează arta în infinitatea activității umane, ghidând prin aceasta pe cercetător în egală măsură spre problemele de genезă și spre cele ce privesc procesul imanent de dezvoltare a artelor. Oricare dintre istoriile literaturilor poate furniza dovezi în sensul că în evoluția literară funcțiile s-au concurat între ele, cea estetică cu celelalte, funcțiile celelalte între ele, și că, de la o epocă la alta, de la un mediu la altul, s-a schimbat funcția predominantă. În perioada iluminismului, a precumpănit funcția educativă, în epoca avântului mișcării naționale, funcția patriotică și politică; unele curente au pus accentul pe valoarea etică, altele pe cea estetică (simbolismul) etc.; în literatura medievală a dominat funcția religioasă, în literatura care a secondat mișcările sociale, funcția socială etc. Studiind mișcarea și modificarea funcțiilor, dobîndim o perspectivă extrem de dinamică asupra evoluției literaturii, care presupune ca fenomen auxiliar o sociologie a literaturii, o încadrare a faptelor literare într-un vast ansamblu social dinamic. Așadar, în teoria structurală a lui Jan Mukafovský studiul genetic, sociologic este implicat în modul cel mai firesc și mai coerent: „Teoria funcțiilor, alături de teoria semantică a artei, sînt capabile de a forma o legătură organică între așa-zisa sociologie

⁴⁹ *Kapitoly z české poetiky*, II, Praga, 1948, pp. 221–222.

a artei și studiul structurii artistice, sfere care au manifestat, din păcate, tendința de a se izola una de alta⁶⁰.

Tendințele estetizante și metafizice, statice, manifestate ulterior în direcțiile structurale în estetică, tendințe la care reacționează Lucien Goldmann cu al său „structuralism genetic“, sînt străine de concepția cuprinzătoare, dialectică a lui Jan Mukařovský. Mai clar se va vedea acest lucru atunci cînd vom analiza un alt concept fundamental din sistenul estetic al lui Mukařovský: conceptul de structură.

5. Normă și valoare estetică

Una din preocupările fundamentale ale lui Jan Mukařovský este îndreptată spre clarificarea problemelor privitoare la valoarea și criteriile valorii (a se vedea mai ales studiile *Funcția, norma și valoarea estetică, apreciate cu fapte sociale și Estetica limbii*). Chestiunea este de a ști dacă există norme sau reguli cu ajutorul cărora am putea măsura frumosul. În acest sens, toate esteticile au fost și continuă să fie, în bună măsură, normative, încercînd nu numai să descrie, ci și să desprindă și să fixeze regulile generale ale frumuseții artistice sau naturale. Tendința spre normare este caracteristică mai ales esteticii clasiciste. Symbolismul era tentat de absolutul estetic, năzuind spre alcătuirea operei poetice ideale, adică a unei norme literare supreme.

Jan Mukařovský susține însă că nu există un ideal de frumusețe universal valabil și că, în consecință, nu există nici norme sau criterii ale frumosului universal valabile. În arte, idealul de perfecțiune este și mai puțin stabil decît în sfera altor fenomene estetice. O lege immanentă, care acționează cu vigoare inflexibilă în artă, este aceea care poruncește artistului să nu imite. Individualizarea se prezintă deci ca o lege inexorabilă a artei. Orice creator autentic nu vrea să se supună, ci, dimpotrivă, să se sustragă normelor sau convențiilor create anterior. Bineînțeles, aici acționează tensiunea dialectică între adaptarea la o structură deja existentă și stră-

⁶⁰ *Concepte cehoslovace în teoria artei*, p. 142.

dania de a evada. Produsul artistic este sinteza acestei tensiuni, în care poate precumpăni adaptarea sau, dimpotrivă, distanțarea.

Norma estetică nu constituie o creație individuală, deși predispozițiile individului au o mare pondere în configurarea și evoluția ei. Norma estetică este un produs social, reprezintă totalitatea exigențelor estetice ale unei epoci sau ale unei colectivități. În locul unei singure norme estetice, vom întâlni, de fapt, diacronic și sincron, o multitudine și o mare varietate de norme, diferențiate pe orizontală (sat, oraș, regiune, țară) și pe verticală (conform stratificării sociale). Ciocnirea și intersectarea normelor constituie una din sursele fundamentale ale dezvoltării artelor.

Normele estetice nu pot fi formulate cu precizia proprie, să zicem, legilor juridice (ele îmbracă forma unui consens social tacit, arareori formulat în coduri), tocmai pentru că modul fundamental de existență a acestor norme este un proces de eternă creație și dispariție. Norma estetică, ca de altfel orice normă, manifestă tendința spre recunoaștere și obligativitate generală, dar legea mișcării și reînnoirii perpetue, acționând în sens contrar, anulează efortul spre stabilizare și fixare. Esteticul, în starea sa primordială, este prin excelență creație, reînnoire, revigorare, abatere de la convențiile prestabilite, de aceea pe toată suprafața lui de acțiune, și nu numai în artă, deși aci în primul rând, are capacitatea, caracteristică în primul rând lui, de a reimprospăta neîncetat raporturile omului cu lumea înconjurătoare, de a descoperi relații noi și neașteptate între obiecte și fenomene. Ca urmare a evoluției imanente și a intersectării diverselor exigențe estetice de natură socială, fiecare epocă și fiecare curent artistic își formează un ideal propriu de perfecțiune estetică, ce dă naștere unui sistem de criterii (norme) de judecată specifice. Și fiecare epocă, fiecare curent, ca și fiecare creator în parte, manifestă totodată voința de a prezenta propriile exigențe estetice drept exigențe absolute, valabile indiferent de timp, de loc sau de mediu. Tendința de generalizare se exprimă în programe și manifeste artistice. Intoleranța naște opoziție și aversiuni. Se iscă un adevărat război al normelor. Un grup de norme se opune unui alt grup de norme. Principiile formulate în programe și manifeste se vor coercitive nu numai față de alte programe și manifeste (norme), ci și față de propriul cerc de aderenți, care li se opun însă, conștient sau inconștient, într-o măsură mai mică sau mai mare. Opera de artă constituie realizarea unui ideal de perfecțiune prestabilit numai în anumite limite, evoluția globală

a artelor neavînd ca scop „perfecționarea normei estetice”⁶¹, ci depășirea ei. Cu alte cuvinte, în istoria artelor nu putem vedea o evoluție teleologică spre un nivel superior de frumusețe. Singura „perfecționare” posibilă se produce, așa cum am spus, în limitele unor programe. Boileau formulează o estetică a clasicismului, Victor Hugo programul romantismului, Mallarmé un program al simboliştilor, André Breton programul suprarealismului etc. Dar după cum se poate ușor observa din enumerarea de mai sus, fiecare nou program aduce alte norme de perfecțiune, care reprezintă o negare dialectică (în sensul indicat mai sus) a programelor precedente. În acest sens afirmă Jan Mukařovský că „toate mutațiile evolutive ale esteticului se situează la același nivel”⁶².

Exemplificînd, am putea cita cazul clasic după care Shakespeare, scriitor de geniu îndeobște recunoscut, nu constituie un ideal de perfecțiune obligatoriu, un model literar, după cum nici nu poate fi considerat valoric inferior numai pentru că a trăit cu cîteva secole înaintea noastră, timp în care normele de apreciere s-au modificat de mai multe ori. Drama valorii constă în permanenta ei modificare în timp. Dar cu aceasta problema valorii nu este epuizată. Așa cum a reieșit din expunerea de pînă acum, negarea normelor precedente sau concomitente are un caracter dialectic, ea nu duce la respingerea și aneantizarea valorilor, ci la fixarea și depozitarea lor în tezaurul de valori al culturii umane, nu ca piese de muzeu, evident, căci prin plurifuncționalitatea lor organică ele au capacitatea inalienabilă de a se regenera, de a-și dezvălui mereu aspecte inedite, dar nu pot fi considerate nici ca pretexte de imitație, aceasta ducînd la suprimarea creației eterne. Dar teoria permanentei reînnoiri a valorilor și normelor nu răspunde decît parțial la o problemă, la care de fapt nimeni nu-a dat un răspuns cît de cît satisfăcător, anume aceea a ierarhiei valorilor de la inferior la superior, de la mediocritate, sau chiar subartă, la opera de geniu, la capodoperă. Esteticianul ceh ne spune ceva despre decalajul dintre intenții și realizare, despre sentimentul penibilului atunci cînd acest decalaj este prea mare, de asemenea, despre precumpănirea

⁶¹ *Estetica limbii*, în acest volum, p. 320.

⁶² *Ibid.*

momentului artizanal asupra plenitudinii și imprevizibilității faptului de viață⁶³, ceea ce ni se pare doar un început de discuție.

Limbajul poetic cunoaște aceeași dialectică a normelor și valorilor⁶⁴. Ca mijloc de comunicare, limbajul este perfectibil; limbajul, cel mai important sistem de semne, s-a perfecționat în decursul mileniilor odată cu dezvoltarea și diversificarea civilizației umane. Se poate vorbi chiar și de o anume perfectibilitate a limbajului poetic. Dar valoarea estetică a limbii este o chestiune de context istoric și social. Ceea ce ni se poate părea stângaci, rudimentar, naiv în limba română veche, de exemplu, nu reprezintă în mod obligatoriu o valoare estetică inferioară valorilor estetice create în limbă de scriitorii români contemporani. O evoluție s-a produs, evident, limbajul poetic este mai nuanțat, mai diversificat, mai bogat, dar pentru epoca veche limba lui Dosoftei, a lui Miron Costin sau Grigore Ureche nu era mai puțin estetică decât este pentru noi limba scriitorilor de astăzi.

În limbaj, Mukařovský distinge două forme esențiale, polare de manifestare a esteticului: *esteticul nenormat* și *esteticul normat*. Distincția poate fi însă extinsă fără nici un pericol și asupra artelor în genere. Esteticul nenormat exprimă atitudinea individuală sau colectivă de respingere a oricărei constrîngerii; el reprezintă revolta individualului, a particularului, concretului și dezordinii contra abstractului, ordinii și rigidității sistemalice; este creația însăși: „Menirea fundamentală a *esteticului nenormat* este de a acționa contra automatizării actului vorbirii, de a individualiza mereu acest act atât în raport cu personalitatea vorbitorului, cât și în raport cu unicitatea situației lingvistice și extralingvistice din care emană actul vorbirii. Opunîndu-se automatizării actului vorbirii, esteticul nenormat contribuie la menținerea și reînnoirea contactului dintre subiect și

⁶³ Prin atitudinea sa față de aspectul artizanal al creației artistice, Mukařovský se apropie de Platon care susținea că „nu cu meșteșug își alcătuiesc poeții frumoasele lor poeme epice — toți cei mai buni — ci pradă inspirației și sub stăpînirea unei puteri divine, și la fel cu ei marii poeți lirici...” (*Ion*, în *Artele poetice. Antichitatea*, Ed. Univers, București, 1970, p. 61). Mukařovský dezvoltă în studiul *Individul și evoluția literară o teorie antiartizanală a genului artistic*. El crede, ca și autorul anonim al *Tratatului despre sublim*, că „mai mult prețuiește sublimul cu defecte decât mediocritatea fără cusur” (*Tratatul despre sublim*, XXXIII, în *Artele poetice. Antichitatea, ed. cit.*, p. 345).

⁶⁴ De problemele normei în limbă s-a ocupat și E. Coseriu în *Sistema, norma y habla* [*Sistem, normă și vorbire*], Montevideo, 1952; la noi, recent, Boris Cazacu în articolul *Constituirea normelor exprimării literare*, în vol. „Limbă și literatură”, București, 1972, pp. 295—300.

sistemul limbii, precum și dintre sistemul limbii și realitate. De asemenea, esteticul nenormat menține legătura dintre diversele structuri lingvistice funcționale, contribuind la interferarea lor. El se împotrivesc, de asemenea, automatizării actului denominării, dând viață unor denumiri mereu noi chiar și pentru lucruri deja denumite⁶⁵. Pe de altă parte, *esteticul normat* exprimă tendința legitimistă de consacrare a normelor odată create, de codificare și perpetuare; el reprezintă factorul de continuitate, dar și de inerție și repetabilitate. Esteticul normat exclude accidentul, imprevizibilul, irepetabilul, concretul, încurajând imitația și epigonismul, ordinea rigidă și formalismul: „Dacă misiunea esteticului nenormat este de a individualiza actul vorbirii, esteticul normat, dimpotrivă, stimulează *generalitatea* modalităților de expresie, adică neatîrnarea lor de personalitatea vorbitorului, precum și *caracterul lor formal*, adică neatîrnarea față de situația lingvistică și extralingvistică trecătoare și față de un conținut concret. În acest sens, esteticul normat tinde spre stabilizarea limbii, în timp ce esteticul nenormat are mai curînd sarcina de inițiator sau cel puțin de secundant al prefacerilor lingvistice⁶⁶. Între normă (esteticul normat) și încălcarea ei (esteticul nenormat) există o eternă tensiune, dar și o indestructibilă legătură: „În esteticul nenormat... este prezentă întotdeauna, fie și numai în mod potențial, tendința spre normare și invers, nu poate fi niciodată total reprimată în esteticul normat dezlănțuirea funcției estetice, proprie esteticului nenormat. Astfel, aceste două aspecte ale esteticului ne apar ca două forțe reciproc opuse care luptă neconținut pentru supremație, fără ca vreuna dintre ele să dobîndească o victorie definitivă; raportul dintre ele poate fi definit ca polaritate, sau altfel: esteticul nenormat și cel normat reprezintă în limbă (ca și pretutindeni unde apare) o antinomie dialectică ce leagă și totodată desparte⁶⁷.

Vom observa că, spre deosebire de esteticile tradiționale, acest mod de a pune problema relativizează conceptele de frumos, urît, sublim, nemai-considerîndu-le categorii estetice eterne, ci doar forme ale esteticului normat, aderente la situații concrete în timp și spațiu și supuse deci modificărilor. O estetică generală le va aborda deci ca pe niște variabile istorice.

O schimbare substanțială de optică se produce și în ceea ce privește limbajul poetic (limba literaturii). În esteticile, poeticile și stilisticile tra-

⁶⁵ *Estetica limbii*, p. 331.

⁶⁶ *Ibid.* p. p. 332-333.

⁶⁷ *Ibid.*

diționale se considera drept însușire esențială a limbajului literaturii exprimarea figurată, ornamentală, emoțională, plastică. După Mukařovský (vezi studiul *Despre limbajul poetic*), arhaismele, neologismele, comparațiile, epitetul, tropii etc. nu epuizează esența limbajului poetic. În primul rând, la aceste modalități se recurge, din motive estetice, în toate celelalte limbafe funcționale, chiar și în cel intelectual, cel mai abstract dintre toate. În al doilea rând, cuvintele, expresiile, structurile sintactice, considerate uneori drept „nepoetice“, pot dobândi valoare estetică. „Gradul zero al scriiturii“ (Roland Barthes) este o realitate pregnantă, mai ales în literatura secolului XX. Limbajul poetic apelează la întregul arsenal al limbii și la toate modalitățile de obținere a efectelor estetice, el poate fi colorat sau plastic, dar poate fi la fel de bine tern și plat⁶⁶. Totul depinde de context. Înglobat într-un context poetic, orice element al limbajului poate dobândi valori estetice. După o epocă în care s-a cultivat un limbaj abundent figurat, urmează, de regulă, o epocă în care literatura se îndreaptă spre exprimarea directă, nefigurată, și invers. Nu pare a fi accidental faptul că neoclasicismul (școala romană în Franța) sau futurismul se nasc ca reacție la simbolism, care a explorat adânc virtuțile exprimării figurate.

Pentru a stabili cu mai multă exactitate momentul cînd esteticul nenormat se transformă în estetic normat, Jan Mukařovský propune o ierarhizare mai nuanțată a diverselor nivele ale limbajului, de la actul concret al vorbirii la sistemul abstract al limbii, în comparație cu cele două nivele ale limbajului stabilite de F. de Saussure („parole“ — „langue“):

1. vorbirea actualizată („promluva“), adică enunțul lingvistic unic și irepetabil. Domeniul esteticului nenormat.
2. vorbirea („mluva“), care se divide în:
 - a) vorbire individuală, treaptă intermediară, legată de vorbirea actualizată prin unicitatea ei, ca manifestare individuală, în raport

⁶⁶ Iorgu Iordan, în studiul *Limba și Eminescu* („Revista Fundațiilor” nr. 5, mai, 1940), afirmă în esență același lucru. Referindu-se la Eminescu, el scrie că poetul român „a intuit adevărul că tot ce există la un moment dat în limbă are, considerat în sine, aceeași valoare: nu există bun și rău, frumos și urit, ci există un material lingvistic mai mult sau mai puțin bogat, care stă la dispoziția noastră a tuturor...” (p. 5). Precizăm însă că Iorgu Iordan consideră limba numai ca expresie a predispozițiilor psihice individuale, neglînd, în consecință, existența oricăror norme estetice sau chiar pur lingvistice supraindividuale.

cu alte manifestări lingvistice individuale, dar *sistematizată* în interiorul ei. Sintem încă pe domeniile esteticului nenormat.

b) vorbire supraindividuală. Pe această treaptă începe convenționalizare estetică a limbajului, sistematizarea și *normarea* lui.

3. Sistemul lingvistic abstract care este indiferent din punct de vedere estetic ⁶⁹.

Conceptul de *actualizare*, fundamental în acest demers estetic, este definit de Jan Mukařovský ca abatere de la obișnuință, regulă, ordine: „Actualizarea apare atunci când o anumită componentă se abate, mai mult sau mai puțin frapant, de la uzul curent”⁷⁰. Actualizarea elementelor componente (abaterea) constituie modalitatea esențială de realizare și de existență a finalității estetice, prezentă în genere în limbă, dar mai cu seamă în limbajul poetic, care poate fi definit și ca vorbire actualizată. Actul estetic se înfățișează în acest sens nu în accepțiunea tradițională, univocă, unilaterală, ci ca o eternă oscilare polară în limitele unor structuri binare cum ar fi: nenormat-normat, denotativ-conotațiv ⁷¹, figurat-nefigurat, expresiv-inexpresiv, colorat-tern, plastic-plat etc. Ca deviere de la uzul comun se poate considera folosirea arhaismelor într-un context lingvistic actual, transferarea unor cuvinte, expresii, modalități specifice dintr-un limbaj funcțional în altul (terminologie de specialitate științifică într-un text literar, expresii afective într-un limbaj de specialitate etc.), a unor elemente dialectale în alte structuri funcționale etc. În toate aceste cazuri norma nu încetează să funcționeze, fiind cuprinsă în însăși noțiunea de deviere. Norma este punctul fix (sau relativ fix) în raport cu care se produce devierea. Din însăși noțiunea de deviere rezultă, de asemenea, că actualizarea estetică afectează numai o parte, mai mare sau mai mică, din discursul lingvistic (poetic sau nepoetic), și niciodată totalitatea componentelor, deoarece, în acest caz, s-ar anihila de la sine efectul estetic cu forță de șoc, rezultată din disjungerea tensională a elementului deviat de la starea normală.

⁶⁹ *Estetica limbii*, p. 334.

⁷⁰ *Ibid.*, p. p. 335-336.

⁷¹ Opoziția este de dată mai recentă și aparține lui Leonard Bloomfield. Luând ca punct fix („de referință”) limbajul științific, Solomon Marcus stabilește alte opoziții: rațional-afectiv, densitate logică — densitate de sugestie, sinonimie infinită — sinonimie absentă, artificial-natural, logic-alogic, denotație-conotație etc. (*Poetica matematică*, București, 1970, pp. 31-54); vezi și I. Coteanu, *Raportul dintre conotație și denotație*, „Limbă și literatură”, București, 1972, pr. 391-398.

După cele ce am spus pînă aici cu privire la normă și valoarea estetică, reiese că afirmația din *Teoria literaturii* de René Wellek și Austin Warren, conform căreia Jan Mukařovský ar nega existența oricăror norme de evaluare estetică⁷², nu corespunde adevărului. Adevărul este că esteticianul ceh susține, în esență, aceeași idee asupra normei pe care autorii *Teoriei literaturii* își întemeiază considerațiile din capitolul intitulat *Evaluarea operei de artă*. Iată ce scrie Mukařovský: „Pe de altă parte, cu toate că s-a dovedit iluzorie posibilitatea unei norme estetice generale și apriorice... s-a demonstrat că norma estetică realmente există și acționează și că a recunoaște caracterul ei schimbător nu înseamnă a nega importanța sau chiar existența ei”⁷³.

6. Structura

Termenul de „structură” a făcut în secolul nostru epocă. Dintr-un simplu element lexical, desemnînd un mod de organizare internă, el a devenit o categorie teoretică de largă circulație și de importanță fundamentală în toate domeniile de cercetare. Dar, după părerea lui René Wellek, acest termen pare a fi dobîndit atîtea sensuri diferite, încît ni se recomandă să-l abandonăm: „Dacă am dori, am putea cu ușurință să colecționăm sute de definiții date de criticii și esteticienii contemporani noțiunilor de «formă» și «structură», și să arătăm că ele se contrazic unele pe altele atît de radical, atît de fundamental, încît cel mai bun lucru ar fi să se renunțe la folosirea acestui termen”⁷⁴. După cum vom vedea, pus într-o anumită opoziție cu stadiul anterior al cercetării estetice, termenul își configurează pe deplin sensul.

Apariția structuralismului este consecința firească a unei îndelungate perioade de dominare a pozitivismului în științe⁷⁵. Reacția structuralistă nu este solitară. Ea urmează, de fapt, unor tendințe similare în filo-

⁷² Ed. cit., p. 821.

⁷³ *Funcția, norma și valoarea estetică, apreciate ca fapte sociale*, p. 58.

⁷⁴ *Conceptele de formă și structură în critica secolului XX*, în vol. *Conceptele criticii*, București, Ed. Univers, 1970, p. 56.

⁷⁵ René Wellek, *Revolta antipositivistă*, în vol. *Conceptele criticii*, ed. cit., p. 265 și urm.

zofia germană (*Gestaltismul*) și în mișcarea formaliştilor ruși. Principala caracteristică a acestor tendințe este dorința de constituire a unui sistem integrator. Și la noi, Lucian Blaga s-a îndreptat către o filozofie a culturii integratoare (*Trilogia culturii. Orizont și stil*, 1935).

Introducerea conceptului de structură are în cercetarea estetică semnificația depășirii unui stadiu în care opera de artă, ca și procesul artistic în ansamblu erau privite când dintr-un punct de vedere, când dintr-altul. al conținutului sau formei, al ideilor sau realizării artistice, fragmentat ca în vechile poezii sau ca în diversele interpretări „conținutistice“. Vechea metodologie estetică a fost incapabilă de a găsi unitatea obiectului și a procesului artistic. Concepția structurală constituie o tentativă de a vedea obiectul sau procesul nu ca pe un conglomerat de fapte disparate, ci ca pe un complex de elemente corelate între ele. I.a Mukařovský noțiunea de structură nu este altceva decât o formă minuțios elaborată a ideii de obiect (sau proces) ca unitate de contrarii: „Noțiunea de structură se bazează pe unificarea internă a întregului ca urmare a raporturilor reciproce între părți, raporturi nu numai pozitive — acorduri și consonanțe — ci și negative — dezacorduri și contradicții; iată de ce noțiunea de structură este legată prin esența ei de gândirea dialectică“⁷⁶. Rezultă din această definiție că structura nu se confundă cu noțiunea de *Gestalt*, care este o formă de organizare a obiectului, și nici cu ideea de *formă* ca principiu organizator al artei în concepția formaliştilor⁷⁷. Prin noțiunea de structură Mukařovský vrea să depășească una dintre problemele greu soluționabile ale artei, aceea a conținutului și formei. Abandonarea dicotomiei „conținut-formă“ în sfera cercetării artelor (nu negarea existenței unei atari binarități a obiectului artistic sau neartistic) se datorează faptului că, după Mukařovský, toate elementele componente ale structurii artistice sînt exponente ale unor semnificații. Noțiunile de „semnificație“, „semantism“ nu se confundă cu noțiunea de conținut, ci includ și componentele „formale“. Din punctul de vedere al operei de artă, tema, ideile, sentimentele — care se consideră a fi conținut — nu sînt mai semnificative decât elementele care se grupează sub denumirea generică de „formă“. Unitatea operei de artă nu este dată numai de conținut. Tema nu are o poziție privilegiată printre

⁷⁶ *Concepte cehoslovace în teoria artei*, pp. 127—128.

⁷⁷ A se vedea și definiția structurii la Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen, 1931 (cf. vol. *Poetică și stilistică. Orientări moderne*, Ed. Univers, București, 1972, p. 63).

celelalte elemente structurale⁷⁸. Acel ceva (nedefinit sau greu de definit, numit de Mukařovský „gest semantic“) care dă unitate operei de artă străbate în egală măsură conținutul și forma. De aceea, o analiză a semnificațiilor, cu alte cuvinte o analiză semantică, nu echivalează cu analiza conținutului, ci, înlăturînd barierele artificiale dintre conținut și formă, urmărește sensurile convergente și unificatoare din întreaga operă. În *Geneza sensului în poezia lui Mácha* se fac următoarele precizări teoretice: „Studiul pe care îl prezentăm constituie o încercare de investigare a principiului fundamental ce dă unitate semantică operei poetice a lui Mácha. Nu intenționăm să diferențiem componentele formale de cele de conținut, ci vom pleca de la premisa, suficient de verificată în evoluția precedentă a teoriei literaturii, că orice componentă a structurii literare este cu egal temei (deși nu în același chip) purtătoare de semnificație. Nu va fi deci vorba de analiza separată a diverselor componente, ci de aducerea lor la numitorul comun, care este semnificația. Pe de altă parte, precizăm că nu este vorba de analiza conținutului, cum ar putea să sugereze termenul de «semnificație», cu alte cuvinte nici de enumerarea categoriilor și zonelor semantice celor mai generale din care izvorăște tematica lui Mácha, nici de analiza importanței filozofice a operei lui poetice, ci de reconstruirea aceluși gest nespecificat în conținut (și în acest sens, dacă vrem, gestul este formal), prin care poetul și-a selecționat elementele operei și le-a contopit într-o unitate semantică. Mai mult chiar: cînd vorbim de unitate, nu avem în vedere unificarea ce se realizează treptat, în cursul lecturii, cu ajutorul compoziției, ci unitatea principiului structural dinamic, care se realizează pînă și în cea mai mică secțiune a operei și rezidă în sistematizarea unică și unificatoare a părților”⁷⁹.

Distincțiile dintre conținut și formă în artă sînt greu de operat nu numai în artele atematice (muzica, arhitectura), ci chiar în artele tematice (literatura, pictura, sculptura). În muzică, tonul (sistemul tonal în genere) are valori semantice, dealtfel singurele valori semantice, deduse din formă (muzica este prin excelență o artă formală, sau o artă în care distincțiile

⁷⁸ *Tematická stránka Máje ve srovnání s Hálkovým Alfredem a Vrchlického Satanelou* [Aspectul tematic al poemului „Máj“ în comparație cu „Alfred“ de Hálek și „Satanela“ de Vrchlický]. În *Kapitoly z české poeliky*, III, ed. cit., p. 151.

⁷⁹ *Geneza smyslu v Máchové poesii* [Geneza sensului în poezia lui Mácha]. În vol. *Kapitoly z české poeliky*, III, ed. cit., p. 239.

între conținut și formă sînt imposibile). În pictură, pata de culoare, chiar și neintegrată în structură, are valori semantice, ea ne spune ceva : albastrul semnifică cerul sau suprafața apei, verdele un cîmp etc. Plasarea în spațiul tabloului dă naștere, de asemenea, la semnificații. Culoarea albastră plasată în partea superioară a tabloului va semnifica **bolta cerească**, în partea inferioară o întindere de apă. În fine, forma culorii este semnificativă (verticalitate, orizontalitate, diagonală). În literatură, unde funcția de comunicare este mai puternică decît în oricare dintre arte, posibilitatea separării între formă și conținut este mai mare, deși separarea este și aici legată de dificultăți. Dacă ne referim chiar la materialul de bază al literaturii, limba, nu putem spune că ea este un element formal, de vreme ce cu ajutorul limbii ne exprimăm ideile. Ritmul este în mod tradițional considerat element formal, dar se știe că unii poeți își structurează într-un anume fel poeziile pornind de la un anumit ritm care îi obsedează. Desigur, există o formă și un conținut al lucrurilor, dar cele două noțiuni sînt inoperante în domeniul artelor din cauza dificultăților pe care le provoacă. În locul noțiunilor de formă și conținut, care rup obiectul în două părți greu de corelat, Mukařovský propune conceptul de structură, care pornește de la premisa întregului, adică, indiferent de factura lor formală sau conținutistică, părțile din care se compune un fenomen dat se corelează foarte complex și dinamic între ele. Partizanii împărțirii operei de artă în conținut și formă reduc complexitatea lăuntrică a obiectului la o relație simplă de la formă la conținut sau viceversa : „Dacă am admite această dualitate drept instanță finală în analiza structurii operei de artă și a structurii artistice în genere, am nega premisa relațiilor reciproce dintre toate componentele, relații care prin tensiunile lor dialectice mențin unitatea operei“⁹⁰.

Modul cum am examinat pînă aici noțiunea de structură ne-ar putea tenta să credem că Mukařovský avansează o concepție statică. Lucrurile nu stau însă așa. Esteticianul ceh demonstrează că noțiunea de structură are un conținut eminentemente dinamic, că nu se poate face efectiv o disjungere între static și dinamic, că structura se află într-o neconținută devenire. Nu există o opoziție între geneză și structură, mișcarea structurii cuprinde în ea realitatea genezei. De aceea, nu este necesar de a „concilia structura și geneza“, cum spune Piaget („modul de a concilia structura și geneza este de a face din structură forma de echilibru către care tinde ge-

⁹⁰ Ibid., p. 119.

neza⁸¹). Lucien Goldmann acceptă această opoziție ca pe o realitate. Pornind de la opoziția „structură-geneză“ și pentru a o depăși, spre a se delimita astfel de o anumită orientare contemporană către studiul static al structurilor (Lévy-Strauss), Lucien Goldmann dă metodei sale denumirea de „structuralism genetic“ (*Epistemologia sociologiei. Noțiunea de genază și noțiunea de structură*). El scrie : „Cuvântul structură are, din păcate, o consonanță statică“. După el, ar trebui să se vorbească de „procese de structurare“ și nu de structură, cuvânt de „consonanță statică“ (*Structuralismul genetic în sociologia literaturii*)⁸². Introducând dimensiunea genetică (necesară din cauza ideii de structură ca fenomen static), spre a da structuralismului o mai mare extensie și o bază științifică mai adecvată, Lucien Goldmann s-a limitat în cercetările sale teoretice la raporturile dintre mediul exterior și opera literară, întemeind o sociologie literară, dar abandonând opera unei analize statice, pe care el însuși nu o face : „Explicația sociologică este unul din elementele cele mai importante ale analizei unei opere de artă și, în măsura în care materialismul dialectic permite o mai bună înțelegere a proceselor istorice și sociale ale unei epoci, el permite și o mai ușoară desprindere a raporturilor dintre aceste procese și operele de artă care au suferit influența lor. Dar *analiza sociologică* nu epuizează opera de artă, ba uneori nu reușește nici măcar să o atingă. Ea nu constituie decât un prim pas indispensabil pe calea care duce la operă“⁸³.

Structura, în accepțiunea pe care i-o dă Mukařovský, înglobează în ea atât aspectul genetic cât și pe cel estetic. Relațiile din interiorul unei structuri se află într-o permanentă mișcare, iar părțile interrelaționate din care se compune obiectul sint de natură estetică și extraestetică. Am arătat mai înainte că opera literară, în accepțiunea lui Mukařovský, este un ansamblu de valori dominate de funcția estetică și că acest ansamblu de valori și funcții se află într-o permanentă mișcare. Valorile structurale, ca și relațiile dintre valorile unei opere de artă, se modifică nu numai datorită energiei lor interioare (autoreglarea), ci datorită și relațiilor multiple pe care opera de artă le are cu lumea exterioară ei : opera de artă se înglobează într-un gen anume, într-o artă anume, într-un ansamblu de arte, într-un:

⁸¹ *Sociologia literaturii*, ed. cit., p. 69.

⁸² *Ibid.*, p. 142.

⁸³ *Materialismul dialectic și istoria literaturii*, în vol. cit., p. 130.

ansamblu al culturii, în fine, într-un ansamblu social (care este la rândul lui foarte diferențiat). Opera de artă este produsă de un individ, el însuși rezultat al unei ambianțe sociale, spirituale, artistice, și este receptată tot de un individ, la rândul lui determinat de aceiași factori diferențiatori. Toate aceste relații constituie structuri, într-o accepțiune autentic dialectică și materialistă, structuri caracterizate prin consonanțe și disonanțe, prin echilibru și tensiune⁸⁴ : „Deoarece raporturile care mențin unitatea structurii sînt de natură dialectică, structura se caracterizează printr-o permanentă mișcare și schimbare : echilibrul lăuntric dintre părți se deteriorează și se reface mereu, iar unitatea structurii ne apare ca o confruntare de energii. Ceea ce într-o anumită structură durează de la o clipă la alta este identitatea dialectică a existenței ei ; dat fiind că în fiecare clipă a duratei este cuprinsă virtual starea trecută ca și germenii stării viitoare, se poate spune că, la un moment dat, structura este și nu este ea însăși. Dar asta nu înseamnă să nu ne punem, ca o antinomie a acestei neconținute mișcări, problema stabilității a ceea ce durează”⁸⁵. Trecînd de la această definiție generală a însușirilor structurii la problemele structurii în artă, Mukařovský atrage atenția asupra a două probleme de bază. Prima precizare se referă la faptul că nu putem considera drept structură numai conexiunile interne ale operei de artă, „ci și numeroasele relații în care intră opera de artă cu fenomene din lumea exterioară ei”⁸⁶. A doua precizare are în vedere faptul că structura artistică nu se confundă cu opera individuală a unui creator, ci constituie un fapt de conștiință colectivă și o relație între un creator și un receptor. Opera unui artist nu este decît reflexul material al unei structuri imateriale. Mukařovský face distincția între opera-lucru și obiectul estetic localizat în conștiința colectivă, fapt prin excelență social cu valoare semiotică⁸⁷. Creatorul individual produce în raport cu o anumită idee formată prin tradiția artistică și prin determinarea contextului social : „... arta trăiește și se menține nu prin creații individuale, ci prin «tradiția vie», bun al întregii societăți, prin ceva ce se

⁸⁴ Oleg Sus, în articolul *O structufe [Despre structură]*, în „Āeská literatura”, 6, 1968, p. 666, simplifică ideea lui Mukařovský atunci cînd afirmă că dialectica acestuia este „armonizatoare”. J. Mukařovský folosește expresia de „echilibru tensionat”, mereu deteriorabil, deci, exact opusul ideii de armonie.

⁸⁵ *Concepte cehoslovace în teoria artei*, p. 129.

⁸⁶ Ibid.

⁸⁷ *Arta ca fapt semiotic*, p. 119.

află dincolo de creația individuală. O operă de artă, oricât de originală ar fi, este adaptată la un anumit mod de receptare, iar acest mod de receptare este determinat de realitățile artistice care au precedat noua realitate⁸⁸. Problema relației dintre individ și evoluția creației artistice este pe larg analizată de Jan Mukařovský în studiile sale *Individul în artă* (1937) și *Individul și evoluția literară* (1943—1945, publicat în 1966). Noi nu ne vom opri aici asupra acestor studii. Am vrea să arătăm numai că subiectul îi prilejuește lui Mukařovský disocieri de o remarcabilă subtilitate și de o incontestabilă valoare filozofică. Determinist în esență, Jan Mukařovský atribuie o mare importanță predispozițiilor psihogenetice ale individului; individul se află într-o tensiune dialectică cu evoluția ansamblului social, căruia în parte i se adaptează, în parte contribuie la modificarea lui. Individualitatea puternică, geniul, talentul intervin ca adevărați exponenți ai hazardului în mișcarea spiritului călăuzită de legi, modificând-o în mod neașteptat.

7. Între observație științifică și intuiție

Prezentându-l pe Mukařovský drept fondator al structuralismului estetic, nu putem ignora faptul că în jurul conceptului de structuralism, pe care școala de la Praga l-a acreditat, s-au strâns numeroase prejudecăți, s-au formulat numeroase judecăți ostile etc. Poate de aceea esteticianul ceh declara la un moment dat: „Nu-i vorba de a numi știința literară actuală obligatoriu structuralistă; problema este ca ea să se situeze la nivelul gândirii științifice contemporane⁸⁹. Or, demersul estetic al lui Jan Mukařovský a fost la vremea sa și continuă să se afle și astăzi la un asemenea nivel. Jan Mukařovský a fructificat tot ce era mai avansat în lingvistică și filozofie, ajungând și din acest motiv pe cale directă la materialismul istoric. Dar Mukařovský s-a aflat și la nivelul artei contemporane; în ciuda aparențelor, el n-a fost un estetician de catedră, ci a înglobat

⁸⁸ *Concepte cehoslovace...*, pp. 130—131.

⁸⁹ Afirmatie citată de Zdeňek Matoušek, în prefața la volumul *Poetika, rytmus, verš* (antologie de texte ale formalistilor ruși), Praga, 1968, p. 8.

În sistemul său experiența artei moderne, a examinat opera „vie“ și neîncheiată a contemporanilor săi, scriitorii Karel Čapek, Vitězslav Nezval, Vladislav Vančura, pictorii Jan Zrzavý, Josef Šima, Toyen, Jindřich Štyrský, asumându-și toate riscurile pe care le implică judecata lipsită de șansa distanțării în timp.

În fine, sperăm să fi demonstrat în cele de mai sus că structuralismul lui Jan Mukařovský nu reprezintă un abandon al esteticii filozofice — acuzație care se aduce structuralismului îndeobște. Întreaga teorie structurală a lui Mukařovský este așezată pe fundamente filozofice, pe o subtilă dialectică materialistă, ea nu omite, ci atacă frontal problemele esențiale ale unei estetici filozofice: ce este fenomenul estetic și locul lui în lumea fenomenală, arta și filozofia, arta și viața, dinamica dezvoltării artelor, normă și valoare estetică, limbajul artelor, limbajul poetic etc. Elaborînd studiul *Funcția, norma și valoarea estetică, apreciate ca fapte sociale*, esteticianul ceh intra în miezul unor probleme de filozofia artei: „După ce am extins astfel baza noastră gnoseologică (preocuparea pentru funcția estetică — *n.n.*), ne-am putut întoarce la problemele clasice, dar de multă vreme uitate, ale filozofiei artei, la problema normei și a valorii estetice“⁹⁰.

Structuralismul pare multora de un scientism feroce: pentru cei mai mulți el trece drept un curent prin definiție antiintuiționist și afilozofic. Îi place să simtă terenul solid sub picioare și se folosește de un limbaj esoteric. Nu-i place echivocul, nu tremură în fața minunii creației; nu cunoaște emoții, fioruri și plăceri, este impasibil și insensibil. Artă nu este niciodată pentru el un miracol, o enigmă, un *nescio quid*; vrea claritate, certitudini, fermitate; este antihedonic, auster, aproape ascet. Un curent pozitiv prin excelență. Dar dacă studiem cu băgare de seamă structuralismul lui Mukařovský, vom avea prilejul să constatăm că din articulațiile lui intime fac parte inseparabilă imponderabilul, misterul, iraționalul, intuiția. Și peste toate — plăcerea exegezei estetice. Fără fler, fără intuiție, exegeza de artă ar degenera în opacitate. Nu există legi generale ale frumosului — sună una din tezele fundamentale ale structuralismului cehoslovac — frumosul este o permanentă creație, el se făurește de fiecare dată, cu fiecare operă de artă, cu fiecare structură artistică nouă. Sarcina esteticii structurale, din această cauză, nu este de a formula legile

⁹⁰ *Funcția, norma și valoarea estetică, apreciate ca fapte sociale*, p. 4.

generale ale frumosului, ci de a ataca miezul viu al creativității estetice neistovite. Dar pentru aceasta este nevoie de știință și de intuiție în egală măsură. Acest estetician, care s-a folosit de limbajul cifrelor și al diagramelor, sobru în expresie și de judecată detașată (mai ales în comparație cu descătușatul critic impresionist ceh F. X. Šalda, pentru care avea — foarte semnificativ — o stimă cu totul deosebită), recurgea adesea la valorile estetice imponderabile ca la un lucru firesc. În studiul intitulat *Intenționalitate și neintenționalitate în artă*, ne oferă o întregă filozofie a imprezibilului în apariția structurilor artistice. Opera de artă este prin natura ei un produs intențional. Resimțită însă numai ca act intențional, opera de artă ar lăsa impresia de produs artizanal, anemiatic de plenitudinea victorii: „Intenția provoacă în mod necesar la receptor impresia de produs artizanal, cu alte cuvinte exact inversul unei realități nemijlocite, «firești», pe când o operă vie, nedevenită, pentru cel care o percepe, obișnuință, automatism, provoacă în mod necesar, pe lângă impresia de intenție (s-ar putea spune mai curînd inseparabil și simultan cu ea), și impresia de realitate nemijlocită...”⁹¹. Și mai departe: „O operă exclusiv intențională ar fi un *res nullius*, doar un bun al tuturor, incapabil de a-l afecta pe receptor în ce are el mai particular”⁹². Într-un sistem scientist rămîne, așadar, loc și pentru obscurul abisurilor. De asemenea, într-una din lucrările sale, intitulată *Opera lui K. H. Mácha ca fragment și enigmă*, el afirmă virtuțile estetice ale misterului, vorbește despre forța de sugestie a actului artistic neîncheiat, numai schițat: „Un fragment are întotdeauna ceva aștător de tainic”⁹³. Pe înțelesurile tainice se susține în genere arta; dintre curentele literare apelează la ele cu precădere simbolismul, dar și alte direcții mai noi, care lasă pe seama receptorului mare parte din misiunea de a întregi intențiile autorului. Printre altele, structura — acest concept central în gândirea lui Mukařovský, care nu se confundă cu textul ce poate fi formalizat — reprezintă un fapt imponderabil de conștiință socială și se supune unei mișcări dialectice complicate, adesea imprezibile. La constituirea structurii concură foarte mulți factori, catalizatorul lor final fiind individul uman complex și nu totdeauna ușor sondabil, încît orice analiză artistică solicită în cel mai înalt grad selectivitatea critică a exegetului.

⁹¹ În acest volum, p. 190.

⁹² P. 196.

⁹³ *Kapitoly z české poetiky*, III, ed. cit., p. 231.

Estetica lui Mukařovský nu este o cheie la îndemina oricui, un instrument care dezleagă toate misterele operei de artă. Ca toți predecesorii lui, el a încercat să pună de acord cercetarea estetică și nivelul de dezvoltare al științelor moderne. Precaut, cunoscând relativitatea normelor de judecată și a valorilor, s-a mulțumit adesea să descrie și mai puțin să aprecieze. Aprecierea este partea cea mai imprudentă a oricărui act critic, o lansare în necunoscut și în incertitudine, o aventură, pentru că fiecare operă de artă autentică reprezintă un univers nou și neexplorat. Spirit pozitiv sceptic, Jan Mukařovský nu și-a refuzat totuși plăcerea aventurii spirituale. Dintre contemporani s-a îndreptat către Karel Čapek și V. Nezval. Pe minori i-a ignorat.



Am încercat, în rândurile de mai sus, o prezentare sistematică a unei teorii estetice care nu ni se înfățișează într-o formă sistematică. Întreprinderea era temerară, fiind puși în situația de a aprecia în totalitatea ei o operă care abia în ultimul timp începe să se impună atenției specialiștilor. Fără îndoială, în expunerea noastră a trebuit să concentrăm multe probleme, să eludăm, cu bună știință, numeroase aspecte pentru a putea reliefa armătura principală de idei, mergând pe linia explicării unor concepte operaționale pe care le considerăm fundamentale pentru înțelegerea gândirii estetice a lui Jan Mukařovský.

CORNELIU BARBORICĂ

PROBLEME
DE
ESTETICĂ
GENERALĂ

FUNCȚIA, NORMA ȘI VALOAREA ESTETICĂ, APRECIATE CA FAPTE SOCIALE*

Prefață

STUDIUL pe care îl prezentăm în acest volum a fost parțial publicat în revista *Sociální problémy* (anul IV, 1935), unde au apărut primele două capitole, sub titlul *Funcția estetică și norma estetică, apreciate ca fapte sociale*. Celelalte două capitole, al treilea și al patrulea, se publică pentru prima oară în acest volum. Elaborarea și publicarea diferitelor părți ale studiului la intervale de timp diferite nu presupune și o dispersare de conținut a materialului. Noțiunile de funcție, normă și valoare sînt atît de legate între ele, încît formează trei laturi ale esteticului; tratarea oricăreia dintre aceste laturi independent de celelalte două ar fi, în mod inevitabil, incompletă. Dar, evident, fiecare dintre ele are și o problemă particulară; așa se explică împărțirea studiului în trei capitole expozitive și un al patrulea, rezumativ.

Considerăm necesar să spunem, drept introducere, cîteva cuvinte despre intenția care ne-a călăuzit la scrierea acestei lucrări. Ea a fost precedată de o serie de studii consacrate unor probleme concrete, mai ales de natură literară, dar avînd, fiecare, ambiția de a ajunge la concluzii cu caracter general; investigațiile autorului au fost orientate în permanență de preocuparea sa centrală de a descoperi principiile fundamentale ale structurii operei de artă. Firește, poziția sa filozofică — deși în esență nu s-a modificat, menținîndu-se la ideea de imanență, adică la ideea legilor *interne* de dezvoltare a structurii artistice — a cunoscut o anumită evoluție. Dacă la început autorul a manifestat o înclinare spre principiile teoretice ale formalismului

* *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*. Se traduce după volumul J. Mukařovský, *Studie z estetiky*, Praha, Odeon. 1966, pp. 17-54.

rus, care apăra în mod consecvent autonomia artei în raport cu fenomenele ținând de alte serii evolutive, învecinate cu arta, cu timpul s-a dovedit că susținerea consecventă a ideii de imanență permite, ba chiar cere să luăm în considerare corelațiile dintre artă și aceste serii. Trebuie să avem însă mereu în vedere că împotriva ingerințelor externe, care manifestă tendința de a scoate o anumită serie din identitatea cu sine, acționează inerția interioară în direcția menținerii identității. Numai așa poate fi concepută evoluția ca o mișcare călăuzită de legi. Ca exemple pentru cele două etape parcurse pot fi luate studiul formalist despre poemul *Máj* de Karel Hynek Mácha din anul 1928 (publicat în colecția „Lucrările Institutelor științifice ale Facultății de filozofie a Universității Caroline“, XX) și lucrarea structuralistă *Polákova Vznešenost přírody* („Măreția naturii“ de Polák din anul 1934 — „Sborník filologický“, anul X). Deși primul studiu pornea de la ideea autonomiei absolute a literaturii, pe când cel de al doilea ținea seama de corelația literaturii cu celelalte serii evolutive, în special cu evoluția societății, fundamentul filozofic astfel aprofundat nu a prejudiciat cu nimic rezultatele concrete ale lucrării mai vechi. Dealtfel, ambele studii au comună ideea de imanență.

De îndată ce a fost abandonată ideea despărțirii nete a literaturii de fenomenele înconjurătoare, s-a ivit necesitatea de a studia, mai întâi, întreaga sferă a artelor, contextul în care se dezvoltă toate artele și acționează reciproc una asupra alteia (astfel încît evoluția uneia dintre ele nu poate fi pe deplin înțeleasă fără a se ține seama de evoluția celorlalte; a se vedea, în acest sens, influența pe care o are în ultimul timp filmul asupra teatrului și viceversa). Întrucît și frontierele care separă sfera artelor de fenomenele estetice extraartistice sînt supuse modificărilor, a fost nevoie, în continuare, să ne ocupăm de raportul dintre artă și fenomenele estetice extraartistice. Dar nici întreaga sferă de fenomene estetice, artistice

sau extraartistice, nu este izolată de vastul domeniu al celorlalte fenomene, de toate celelalte activități și produse ale activității umane ; s-a dovedit necesar a examina locul funcției estetice printre celelalte funcții. Abia după ce am extins în acest mod baza noastră gnoseologică, ne-am putut întoarce la problemele clasice, dar multă vreme uitate, ale filozofiei artei : problema normei și a valorii estetice. Drept punct de plecare al studiului am luat chestiunea funcției estetice, care încadrează esteticul printre fenomenele sociale, subliniind totodată, prin caracterul său energetic, continuitatea evoluției imanente a zonei esteticului.

Firește, atât înainte cât și în cursul elaborării studiului de față, autorul a avut frecvent prilejul să se sprijine pe teoriile altora, cum ar fi teoria lui Dessoir, dusă pînă la capăt de E. Utitz, căruia îi revine meritul de a fi lărgit definitiv — după ce Guyau a avut inițiativa — orizontul cercetărilor de estetică și asupra zonei esteticului în sensul larg al cuvîntului ; s-a ivit, de asemenea, prilejul de a apela la creatori care, încercînd să soluționeze probleme ale creației lor, au ajuns la concluzii de mare generalitate. Importante sînt, de pildă, observațiile de natură teoretică ale poetului Oscar Wilde, care, referindu-se la direcția simbolistă, a sesizat cu finețe natura semiotică a artei. Am mai menționat și interesul fraților Čapek pentru artele periferice, pînă nu demult neglijate, cu toate că ele sînt un veșnic tovarăș de drum al artelor zise „superioare“, nu numai ca factor receptor, ci și influențînd arta superioară, încît fără ele, istoria artelor nu ar putea fi înțeleasă în întreaga sa complexitate. În mod deosebit, trebuie să remarc două personalități, pe F. X. Šalda și O. Zich, creatori și totodată cercetători în materie de teorie literară, ale căror rezultate constituie punctul de plecare al întregii noastre activități.

În măsura în care studiul de față s-a apropiat de părerile altora, au fost date citatele și făcute trimiterile de rigoare. Grijă autorului s-a concentrat însă în principal asupra

intenției de a prezenta o schiță sistematică a propriei concepții asupra unor probleme fundamentale ale esteticii. De aceea nu ni s-a părut util a face o critică — ocazională sau chiar sistematică — a altor opinii : critica ocazională este întotdeauna pîndită de pericolul de a deforma opiniile altora, rupte din contextul lor inițial ; pe de altă parte, prezentarea sistematică a opiniilor cu privire la raportul dintre artă și societate s-a mai făcut¹, iar o încercare de a o face din nou, în această carte, ne-ar estompa direcția principală în care ne-am angajat — de a prezenta soluții la unele probleme de estetică *generală* din punct de vedere sociologic și nu de a critica metodele unei sociologii *concrete* a artei, metode încă destul de neclare, întrucît oscilează între o concepție cauzală și una structurală în ce privește raportul dintre artă și societate. Pentru autor această lucrare înseamnă doar o primă etapă pe drumul care duce la alte probleme ale filozofiei artei, în primul rînd la chestiunea participării individului la dinamica dezvoltării artelor și la problemele operei de artă ca semn.

Bratislava, iunie 1936

¹ Vezi, de exemplu, H.A. Needham, *Le développement de l'esthétique sociologique en France et en Angleterre au XIXe siècle* (Dezvoltarea esteticii sociologice în Franța și în Anglia în secolul al XIX-lea), Paris, 1926, și H. Lützel, *Einführung in die Philosophie der Kunst* (Introducere în filozofia artei), Bonn, p. 59.

FUNCȚIA estetică are un rol important în viața indivizilor și a întregii societăți. Cercul oamenilor care iau contact cu arta este foarte limitat, pe de o parte pentru că predispozițiile estetice constituie un fenomen destul de rar — sau, cel puțin, pentru că aceste predispoziții se rezumă numai la unele domenii ale artelor — iar pe de altă parte din cauza barierelor provenite din stratificarea socială (posibilități reduse de acces la opera de artă și la educația estetică pentru unele păături ale societății); și totuși, prin consecințele sale, arta exercită înrîurire și asupra celor ce nu au o legătură directă cu ea (a se vedea, de ex., influența literaturii asupra dezvoltării sistemului limbii), iar în afară de aceasta, funcția estetică are o sferă de acțiune cu mult mai mare decît este arta însăși. Orice fel de obiect ca și orice fel de proces (proces natural sau activitate umană) pot deveni exponenți ai funcției estetice. Această afirmație nu înseamnă panestetism deoarece: 1) prin ea se exprimă doar o posibilitate generală, nicidecum necesitatea funcției estetice; 2) nu se susține rolul dominant al funcției estetice printre celelalte funcții ale fenomenelor în întreaga sferă de acțiune a funcției estetice; 3) nu este vorba de a confunda funcția estetică cu celelalte funcții, eventual de a considera celelalte funcții ca simple variante ale funcției estetice. Prin această afirmație susținem doar atît: nu există granițe de netrecut între sfera estetică și cea extra-estetică; nu există obiecte sau procese care, prin esența sau organizarea lor, indiferent de epocă, de spațiu și de subiectul evaluator, să fie exponenți ai funcției estetice, și altele care, tot din cauza însușirilor lor reale, să fie, în mod obligatoriu, excluse din sfera ei. La prima vedere, o asemenea afirmație ar putea să pară exagerată. S-ar

putea argumenta cu exemple de obiecte și acte ce par a fi incapabile de orice funcție estetică (processe fiziologice fundamentale ca respirația sau processe foarte abstracte ale gândirii), și invers, cu exemple de fenomene care prin întreaga lor structură sînt predestinate să aibă efect estetic, cum ar fi produsele artei. Artă modernă, care de la naturalism încoace nu exclude nici o zonă a realității din paleta sa tematică, și de la cubism și curentele înrudite cu el din celelalte arte nu-și mai impune restricții la alegerea materialului sau a tehnicii, ca și estetica modernă, care pune accent pe vastitatea zonei esteticului (J.-M. Guyau, M. Dessoir și școala lui, precum și alții), au oferit destule dovezi că pot deveni fapte estetice și lucruri cărora, potrivit canoanelor tradiționale, n-am fi înclinat să le atribuim valoare estetică; drept ilustrare, vom cita o aserțiune a lui Guyau: „Să respiri adînc, să simți cum se curăță sîngele în contact cu aerul, nu este oare asta o plăcere amețitoare, căreia nu-i poți nega valoarea estetică?” (*Les problèmes de l'esthétique contemporaine* — [*Problemele esteticii contemporane*]); sau o afirmație a lui Dessoir: „Cînd spunem despre o mașină, o soluție matematică, o anume organizare a unei grupări sociale că sînt frumoase, este mai mult decît o formă de exprimare“ (*Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* [*Estetica și știința generală a artei*], Stuttgart, 1906). Pot fi date și exemple de cazuri inverse, adică de opere care, deși exponente privilegiate ale funcției estetice, în cele din urmă au pierdut-o, fiind, din această cauză, distruse ca inutile (acoperirea vechilor fresce cu altele noi sau distrugerea lor) sau folosite fără a se ține seama de destinația lor estetică (transformarea fostelor palate în cazărmi etc.). Există însă — în artă, ca și în afara ei — lucruri care sînt menite prin alcătuirea lor să producă un efect estetic; o asemenea menire are, prin natura ei, arta. Dar capacitatea activă de a exercita funcția estetică nu este o însușire reală a obiectului, nici chiar atunci cînd a fost conceput cu intenții

estetice, ci se manifestă doar în anumite împrejurări, adică într-un anumit context social; același fenomen care s-a bucurat de privilegiul de a exercita funcția estetică într-o epocă, într-o țară anume etc., poate fi incapabil de această funcție în altă epocă, altă țară etc. În istoria artelor nu lipsesc cazurile când valoarea estetică sau chiar artistică originară a unei anumite creații a fost redescoperită datorită cercetării științifice (vezi N. S. Trubetzkoy, *Hojenie Afanasia Nikitina kak literaturnîi pamiatnik* [*Pelerinajul lui Afanasii Nikitin ca monument literar*], „Verstî“, anul 1926, Paris; sau articolul lui R. Jagoditsch: *Der Stil der altrussischen Vitae* [*Stilul „Vieților“ vechi rusești*], în volumul de referate al celui de al II-lea Congres Internațional al slaviștilor, Varșovia, 1934).

Frontierele domeniului estetic nu sînt date de realitate, fiind totodată și foarte schimbătoare. Afirmarea devine mai clară în special dacă o privim din punctul de vedere al aprecierii subiective a fenomenelor. Cu toții cunoaștem, din cercurile apropiate nouă, oameni pentru care totul dobîndește funcție estetică, precum și oameni pentru care funcția estetică există numai într-o măsură minimă. Din experiență personală mai știm că granițele dintre zona estetică și cea extraestetică, depinzînd de gradul de sensibilitate estetică, se schimbă pentru fiecare dintre noi odată cu vîrsta, cu starea sănătății și chiar după dispoziția de moment. De îndată ce părăsim însă optica individuală și adoptăm punctul de vedere al contextului social, ni se dezvăluie faptul că, în pofida nuanțelor individuale efemere, există o stabilitate însemnată a extensiunii pe care o are funcția estetică în lumea obiectelor și actelor. Dar nici după aceasta granița dintre sfera de acțiune a funcției estetice și fenomenele extraestetice nu va fi prea precisă, deoarece participarea funcției estetice este bogat nuanțată și numai rareori se poate spune că nu există nici urmă de elemente estetice. Se poate constata în mod obiectiv — după anume simptome — ponderea

funcției estetice, de exemplu, în standardul locativ, vestimentar etc.

Dacă ne-am deplasa în timp, spațiu sau chiar de la o formație socială la alta (de la o pătură socială la alta, de la o generație la alta etc.), am observa că se schimbă atît distribuția funcției estetice, cît și sfera ei de acțiune. Așa, de exemplu, funcția estetică a mîncării este mai puternică la francezi decît la noi ; funcția estetică a îmbrăcămînții în mediul nostru orășenesc este mai puternică la femei decît la bărbați, deși adesea această observație nu este valabilă pentru mediile unde oamenii umblă în costume naționale ; de asemenea, funcția estetică a îmbrăcămînții diferă și după situații tipice valabile pentru un anume context social ; așa, de pildă, este foarte slabă funcția estetică a hainelor de lucru în comparație cu hainele festive. În ceea ce privește modificările în timp, trebuie specificat că în secolul al XVII-lea (în epoca rococoului), spre deosebire de zilele noastre, îmbrăcămîntea bărbaților avea o funcție estetică la fel de puternică ca și cea a femeilor ; după primul război mondial, funcția estetică a îmbrăcămînții și locuinței a cuprins o sferă socială mult mai largă și un mai mare număr de situații decît înainte de război.

Deci, încercînd a stabili o frontieră între domeniul estetic și cel extraestetic, trebuie să avem întotdeauna în vedere că nu e vorba de domenii precis delimitate și fără legătură între ele. Amîndouă se află într-o permanentă relație dinamică ce ar putea fi caracterizată ca antinomie dialectică. Nu putem analiza starea sau evoluția funcției estetice fără a ne întreba cît de extinsă este pe întreaga suprafață socială, dacă limitele ei sînt precise sau estompate, dacă se manifestă în mod egal în toate straturile contextului social sau cu precădere în anume straturi și medii ; și toate acestea luîndu-se în considerare o anumită epocă și o anumită societate. Cu alte cuvinte, pentru starea și evoluția funcției estetice nu este suficientă numai

constatarea unde și cum se manifestă, ci și în ce măsură și în ce împrejurări lipsește sau slăbește.

Să ne îndreptăm acum atenția spre organizarea interioară a domeniului estetic propriu-zis. Am amintit mai sus că avem de-a face cu un domeniu foarte diversificat, pe de o parte ca urmare a intensității diferite a funcției estetice la fenomene, pe de altă parte ca urmare a gradului de extindere a acestei funcții în diversele straturi ale societății. Există însă o linie de demarcație care împarte întregul domeniu al esteticului în două sectoare, după importanța funcției estetice în raport cu celelalte funcții: este vorba de linia care desparte arta de fenomenele estetice extra-artistice. Granița dintre artă și celelalte zone ale esteticului, sau chiar ale fenomenelor extraestetice, prezintă importanță nu numai pentru estetică, ci și pentru istoria artelor, deoarece este decisivă în selectarea materialului istoric. În aparență, opera de artă se caracterizează, cu certitudine, după modul cum este alcătuită. În realitate însă, criteriul acesta este valabil, cu restricții², numai în contextul social căruia îi este (sau i-a fost) adresată inițial opera respectivă. Atunci când avem a face cu un produs legat prin originea sa de o lume depărtată de noi în timp și spațiu, nu putem să-l evaluăm după cum ne taie capul. Am spus înainte că de multe ori e nevoie de o procedură științifică complicată pentru a stabili dacă acest produs a constituit pentru contextul social dat o operă de artă. Căci nu e niciodată exclusă posibilitatea ca funcția operei să fi fost inițial absolut alta decât ne apare din punctul de vedere al sistemului nostru de valori. În afară de aceasta, trecerea de la artă la ceea ce se află dincolo de ea este întotdeauna fluentă, uneori aproape insesizabilă. Să luăm ca exemplu arhitectura. Întreaga arhitectură reprezintă o serie neîntreruptă — de la produse fără nici un fel de funcție estetică la elemente de artă — și de multe or

² A se vedea cazul sculpturii lui Rodin *L'âge d'or* [*Firsta de aur*] căreia i s-a reproșat la început că nu este decât o copie simplă a unui corp real.

este imposibil de descoperit, în această serie, punctul de unde începe arta. Stict vorbind, punctul acesta nu poate fi nicicând stabilit cu exactitate, nici chiar atunci când e vorba de arhitectura integrată în contextul nostru social. Cu atât mai puțin se poate face asta în cazul unor produse exotice pentru noi, avînd în vedere distanța temporală sau spațială. În sfîrșit, există și o a treia dificultate asupra căreia atrage atenția E. Utitz: „Kunstsein ist etwas ganz anderes als Kunstwert“ * (*Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft* II [Baza unei științe generale a artei], Stuttgart, 1920, p. 5). Cu alte cuvinte: problema evaluării estetice a operelor de artă este principial altceva decît chestiunea frontierelor artei; și o operă de artă pe care o apreciem negativ din punctul nostru de vedere face parte din contextul artei, deoarece o evaluăm în raport cu acest context. În practică, este însă destul de greu să respectăm acest principiu teoretic, mai ales dacă este vorba de așa-zisa artă „periferică“, sau, cum a numit-o Josef Čapek, „cea mai modestă artă“. Dacă în fața unui asemenea produs (de pildă „romanul pentru slujnice“ ** sau desenele de pe firme) ne punem întrebarea cu privire la caracterul lui artistic, ușor ni se poate întîmpla să substituim constatarea funcției cu evaluarea.

Este evident că trecerea de la artă la zona extra-artistică, sau chiar la cea extraestetică, este așa de puțin clară și depistarea ei atât de complicată încît o delimitare realmente precisă este iluzorie. Dar atunci vom renunța la orice încercare de a stabili granițe? Oricum, noi simțim foarte clar că deosebirea dintre artă și zonele unor simple fenomene „estetice“ este esențială. Atunci în ce constă ea? În aceea că în artă funcția estetică este dominantă, pe cînd dincolo de artă, în măsura în care este prezentă, funcția estetică este secundară. La această afirmație a

* „Existența artistică este cu totul altceva decît valoarea artistică“.

** Aluzie la o lucrare a lui Karel Čapek, intitulată *Ultima epopee sau romanul pentru slujnice*, din vol. *Marsyas sau la periferia literaturii* (1931). Vezi Notele.

noastră s-ar putea aduce obiecția că nu rareori în artă funcția estetică este subordonată, de autor sau de public, altor funcții, precum se poate deduce din postulatul artei cu tendință. Obiecția nu este însă probantă. În măsura în care o operă de artă este spontan înglobată în sfera artelor, accentul care se pune pe o altă funcție decât cea estetică nu constituie decât o polemică purtată cu destinația fundamentală a artei, și nu un caz normal. Preponderența uneia dintre funcțiile extraestetice este un caz frecvent în istoria artelor. Dar preponderența funcției estetice este întotdeauna resimțită ca fundamentală, ca un caz „nemarkat“, în timp ce preponderența altei funcții este apreciată ca o stare „marcată“, adică o încălcare a stării normale. Acest raport dintre funcția estetică și celelalte funcții în artă decurge în *mod logic* din natura artei ca zonă *katexochen* estetică³. În sfârșit, trebuie să mai amintim că dominația funcției estetice are importanță deplină numai acolo unde funcțiile sînt diferențiate. Căci există medii în care zonele funcționale nu se diferențiază în mod consecvent între ele, cum sînt societatea medievală sau universul folcloric. Și în aceste cazuri, raportul reciproc de dominare sau subordonare poate să se modifice în cursul timpului, dar niciodată în așa măsură încît una dintre funcții să domine categoric și clar pe celelalte.

Este vorba, așadar, de o antinomie asemănătoare aceleia pe care am întîlnit-o la hotarul dintre zona estetică și cea extraestetică : acolo era vorba de contradicția dintre totala absență a funcției estetice și prezența ei, iar aici de contradicția dintre dominarea și subordonarea funcției estetice în ierarhia funcțiilor. Așadar, zona esteticului

³ Cu privire la această propoziție și la alte câteva formulate mai sus facem mențiunea că trebuie să separăm cazul preponderenței uneia dintre funcțiile extraestetice, colectiv postulat, de predispozițiile psihice ale indivizilor. Unii citesc romane numai pentru a se instrui sau numai pentru a trăi emoții; acest gen de oameni apreciază arta numai ca pe o informație despre realitate. Pentru un asemenea om opera de artă nu acționează ca artă, ci ca un fenomen absolut extraartistic sau numai de coloratură estetică; o astfel de atitudine față de artă nu este adecvată și nu poate constitui o normă.

nu este despărțită în două teritorii complet separate, ci pe toată întinderea ei se ciocnesc două forțe opuse, care, concomitent, o organizează și o dezorganizează, adică mențin în ea o continuă mișcare de evoluție. Dacă privim arta sub acest aspect, misiunea ei ne apare ca o mișcare de eternă reînnoire a vastei zone a fenomenelor estetice. În detalii ne vom întoarce la aceste probleme în capitolul al doilea, unde ne vom ocupa de norma estetică.

Nu se poate stabili o dată pentru totdeauna ce este și ce nu este artă. Am dat mai sus exemple de trecere fluidă sau chiar de oscilare între artă și nonartă. Vom încerca acum să organizăm mai sistematic aceste exemple pentru a se vedea clar cât de complex și de variat se ciocnesc în această zonă de tranziție cele două forțe care guvernează evoluția și starea zonei esteticului :

1. Unele arte fac parte din serii în care se află și fenomene neartistice sau chiar neestetice. Ca exemplu, am amintit arhitectura. Dar într-o situație asemănătoare se află și literatura. În arhitectură funcția estetică concurează cu funcțiile practice (de exemplu apărarea față de schimbările climaterice etc.), în literatură — cu funcțiile de comunicare. Poate fi citat chiar un gen aparte de enunț lingvistic situat la hotarul dintre comunicare și artă : oratoria. Ţelul propriu-zis al oratoriei, mai ales al formelor sale celor mai tipice, ca elocința politică sau eclesiastică, este de a influența convingerile ascultătorilor, iar mijlocul lingvistic cel mai eficace este limbajul emoțional (destinat a exprima sentimente). Dar pentru că limbajul emoțional — ca parte a sistemului limbii — oferă adesea mijloace de expresie literaturii ⁴, oratoria, mai ales prin anume specii ale ei și în anume perioade de dezvoltare, intră atât de mult în sfera literaturii încît este acceptată și apreciată ca artă ; sînt însă și specii oratorice, ca și perioade în evoluția oratoriei, care pun în evidență caracterul ei de comunicare.

⁴ Unii lingviști, ca de pildă Ch. Bally, confundă, în mod nejustificat, limbajul poetic cu cel emoțional, ignorînd deosebirea esențială dintre enunțul cu scop în sine (literatura) și comunicarea (influențarea sentimentelor).

Un alt exemplu de oscilare între literatură și comunicare este eseul. În această ordine de idei pot fi date și exemple de specii literare cărora le este propriu să oscileze între prioritatea funcției estetice și prioritatea funcției de comunicare. E vorba în speță de literatura didactică și de biografiile romanțate. Dealtfel, și deosebirea dintre poezie și proză este dată, în măsură considerabilă, de o mai mare participare a funcției de comunicare, deci a unei funcții extraestetice, în proză față de poezie. Nici în alte arte preponderența funcției estetice nu este absolută. Drama oscilează între artă și propagandă. Istoria construirii Teatrului Național ceh ne arată clar că decisive au fost motivele extraestetice, în special necesitățile propagandei naționale. Dansul ca artă este strins legat de educația fizică, a cărei funcție este igienică; există și cazuri când dansul și educația fizică se contopesc (școala lui Dalcroz). În dans, în concurență cu funcția estetică, se mai realizează funcția religioasă (dansul ritual) și funcția erotică.

Să trecem la artele plastice, la pictură și sculptură, lăsînd la o parte arhitectura despre care am vorbit. Și în aceste arte există produse cu valoare de pură comunicare, ca de pildă imaginile și mulajele folosite în științele naturii. Sînt și cazuri cînd, secundar, se realizează și funcția estetică în urma altor funcții, care domină, cum ar fi folosirea unei hărți în scopuri decorative. În sfîrșit, există și fenomene situate la limita dintre artă și zona extraestetică: pictura, sculptura și grafica de reclamă. Afișul este o chestiune de interes extraartistic, deoarece scopul său principal este cel propagandistic; cu toate acestea, putem urmări o întregă istorie a afișului ca fapt de artă. Există, în sfîrșit, un gen de pictură și sculptură care prin natura lui oscilează între comunicare și gratuitate: portretul, care este concomitent chipul unei persoane, fiind deci apreciat după criteriile veridicității, și structură artistică fără o relație necesară cu realitatea. Prin aceasta, portretul diferă funcțional de alte tablouri, chiar dacă și acestea din urmă reproduc în mod realist un anumit model. Am ajuns

și la muzică. Dintre toate artele, muzica este cel mai puțin legată de zona extraartistică. Aceasta se datorește caracterului particular al materialului muzicii, tonul, care — fiind parte integrantă din sistemul tonal — are o valoare estetică în sine. Sugestivă este cunoscuta nuvelă a lui Grillparzer *Der arme Spielmann* [*Sărmanul muzicant*], în care se arată cum eroul, un muzicant, își provoacă o stare de extaz estetic prin repetarea uneia și aceleiași note. Cu toate acestea, în muzică, pot fi întâlnite și exemple când funcția estetică este doar o funcție secundară și nu dominantă; așa sînt semnalele melodice (militare etc.), strigătele de reclamă, semicîntate (în gări, pe străzi), avînd ca scop principal să atragă luarea-aminte asupra mărții. Oscilarea între supremația funcției estetice și supremația altor funcții se manifestă, de exemplu, în muzica de marș și în cîntecele care însoțesc anumite munci. În imnurile de stat sau în cîntecele naționale funcția estetică este concurată de funcția simbolică, o variantă a funcției de comunicare. În sfîrșit, trebuie amintită multitudinea de funcții și caracterul lor oscilant, în muzica populară, de care însă nu ne putem ocupa aici detaliat.

2. Am prezentat cazurile cînd fenomenele de artă trec în zona fenomenelor extraartistice sau chiar extraestetice. Acum ne vom ocupa de situațiile inverse. Există și cazuri de fenomene prin natura lor legate de sfera extraartistică, dar care năzuiesc spre artă, fără însă a se îngloba definitiv în ea. Așa sînt filmul *, fotografia, artizanatul, horticultura. Pornirea spre artă se manifestă cel mai pregnant în film. Prin unele laturi ale sale, filmul este înrudit cu mai multe arte, în special cu literatura epică, drama, pictura. Pe parcursul evoluției sale, el se apropie cînd de una cînd de alta din aceste arte. Există condiții ca filmul să devină o artă de sine stătătoare, care ar realiza supre-

* La data scrierii acestui studiu filmul se afla la începuturile sale și nu puțini erau aceia care, asemeni lui Jan Mukařovský, pregetau să-l socotească artă.

mația funcției estetice prin mijloace specifice. Chaplin creează un gen de actorie cinematografică cu totul diferită de actoria teatrală (mimică și gesticulație adaptate la imaginea în plan apropiat); regizorii ruși — Eisenstein, Vertov, Pudovkin — duc la desăvârșire folosirea spațiului specific cinematografic, a celei de a treia dimensiuni a lui, realizată datorită mobilității aparatului de filmat. Pe de altă parte, și înainte de toate, filmul este o industrie, de aceea în privința cererii și a ofertei decid în acest caz motivele comerciale considerabil mai mult decât în cazul altor arte. Filmul este obligat — ca orice produs industrial — să preia imediat și pasiv orice nouă descoperire care perfecționează baza sa tehnică. Din acest punct de vedere, este suficient să comparăm selectivitatea intenționată manifestată de muzică, artă care, din multitudinea de posibilități tehnice, accesibile într-o anumită epocă, își alege un repertoriu limitat de instrumente în vederea satisfacerii anumitor exigențe artistice, cu ritmul amănunțit de introducere a filmului sonor, care a distrus premisele de evoluție artistică ale filmului mut. Deși filmul tinde mereu să devină artă, încă nu se poate spune că ar fi ajuns în zona unde funcția estetică este *de jure* dominantă. Întrucâtva altfel stau lucrurile în ce privește fotografia, care se află undeva la hotarul dintre gratuitate și comunicare, această situație fiind însușirea ei specifică. La începuturile ei, fotografia a fost considerată ca o nouă cucerire tehnică a picturii (a se vedea epigrama lui Havlíček intitulată *Daguerrotyp* : „Cîte toate pictorii au mîzgălit/, numai cu lumina n-au reușit, / acum lumina s-a supărat / și de pictură s-a apucat“), a fost cultivată de pictorii profesioniști și a preluat procedee compoziționale de la pictură. Cu timpul a trecut în mîinile fotografilor profesioniști și s-a transformat într-o manifestare extraestetică, în pură comunicare : noțiunile de „fotografie“ și de „tablou“ au devenit antipodice. Sub influența picturii impresioniste, fotografia (mai ales cea a amatorilor) s-a apropiat din

nou de pictură. În fine, ea și-a dat seama că destinul ei este de a sta la hotar. Pentru această natură oscilantă a fotografiei este semnificativ faptul că specia fotografică principală, sau în orice caz una dintre speciile ei cele mai importante de când există ea, a rămas portretul, bazat, după cum am mai spus mai sus, pe aceeași oscilație.

Artizanatul se află față de artă în alt raport decît fotografia. Prin această denumire avem în vedere un fenomen istoric, raportabil la o epocă precisă (hotarul dintre secolul al XIX-lea și secolul al XX-lea), nicidecum anumite genuri de meserii, cum ar fi aurăritul, substituție frecventă în manualele de istoria artei. Profilate pe producerea obiectelor de uz cotidian, meșteșugurile au avut întotdeauna, în toate ramurile, o anumită coloratură estetică, conviețuind chiar foarte strîns cu arta (breasla pictorilor a fost odinioară o organizație meșteșugărească). Dar o altă relație decît cea pașnică și paralelă se întronează odată cu apariția așa-numitului artizanat: meșteșugul încearcă să se autodepășească și să devină artă. Din partea meșteșugurilor se manifesta tendința de a salva producția manuală, care începea să-și piardă importanța practică în fața concurenței pe care i-o făcea producția industrială, funcția estetică hipertrofiată urma să suplinească funcțiile practice în decădere, funcții realizate mai bine de producția de fabrică. În ceea ce privește arta, care a salutat aflusul produselor de artizanat (a se vedea participarea artiștilor ca autori de modele la producția artizană), ea își reînnoia în acest fel contactul cu materialul, cu lemnul, piatra, metalul etc., fiindcă în perioada avîntului rapid al tehnicii arta (mai ales cea mai apropiată de meșteșug: arhitectura) pierduse simțul pentru material; ea folosea materiale noi numai pentru a înlocui alte materiale, neținînd seamă de însușirile lor specifice, ajungîndu-se pînă la forțarea lor. Un exemplu semnificativ îl constituie arhitectura *secesion*. Din punct de vedere teoretic, terenul pentru dezvoltarea artizanatului a fost pregătît prin analizele efectuate

asupra materialelor, utilizate de diverse arte, de către G. Semper, în lucrarea *Der Stil* [*Stilul*], apărută în anii 1860—1863. Meșteșugurile, pentru care, din motive practice, calitățile materialului sînt esențiale (de exemplu durabilitatea), urmau să stimuleze arta ca să folosească posibilitățile de expresie oferite de diversele materiale. Dar de îndată ce meșteșugurile au pășit pe domeniile artei, adică au început să producă unicate, s-a terminat cu funcțiile practice: ele produceau vase din care era „păcat“ să bei, mobilă pe care era „păcat“ să o folosești etc. Această decădere a funcțiilor practice ale produselor meșteșugărești este divulgată în mod strălucit printr-o anecdotă a lui Loos despre un șelar (*Trotzdem* [*Totuși*], Innsbruck, 1931, p. 15 n): „Un șelar făcea niște șei extrem de practice; dar el vroia să le dea și o înfățișare modernă. S-a dus deci să ceară sfat de la un profesor-artist; acesta i-a explicat principiile artizanatului. Meșterul s-a apucat să facă, după sfaturile lui, o șa desăvîrșită, dar n-a reușit să confecționeze decît o șa la fel cu cele de pînă atunci. Profesorul i-a reproșat lipsa de fantezie și le-a spus elevilor săi să schițeze niște proiecte; el însuși a desenat citeva. Cînd a văzut schițele, șelarul i-a zis: «Domnule profesor! Dacă m-aș pricepe tot atît de puțin ca dumneavoastră la călărie, la calitățile pielii și la meserie, aș avea și eu o asemenea fantezie»“. Artizanatul a fost, în mare măsură, o anomalie, dar, totodată, după cum am văzut, un fapt necesar și logic al evoluției estetice. Această fugară privire asupra lui ne-a relevat un nou aspect al relației dialectice dintre artă și domeniul fenomenelor estetice extraartistice.

Din exemplele enumerate mai sus ne-a mai rămas de elucidat raportul dintre artă și horticultură. Horticultura, care are misiunea de a cultiva plante, se apropie de artă și chiar devine artă atunci cînd arhitectura necesită adaptarea naturii înconjurătoare la creațiile ei. În acest sens, observăm o mare dezvoltare a horticulturii în epoca barocului și rococoului, cînd construcția de castele avea nevoie

de ajutorul ei (*Le Nôtre* la Versailles), iar astăzi se bizuie pe participarea horticulturii concepția urbanistică contemporană, preocupată de soluționarea totalității spațiului urban după un plan unic. Planul lui Le Corbusier este de a construi *une ville radieuse* cu „case și zgîrie-nori pe piloni, returnînd întregul teren transportului, mai ales pietonilor; întreaga suprafață urbană se transformă în parc“ (Karel Teige, *Nejmenši byt* [*Cea mai mică locuință*], Praga, 1932, p. 142).

3. La sfîrșit mai adăugăm o mențiune despre încă două cazuri particulare, pe care le grupăm într-o singură categorie, nu pentru că s-ar asemena între ele, ci pentru că se deosebesc de cazurile citate la punctele 1 și 2. Este vorba de cultul religios și frumosul natural (mai ales al peisajului) în raport cu arta. Se știe că ritualul religios conține, de regulă, o mare doză de elemente estetice. Multe religii duc estetizarea cultului atît de departe, încît arta devine parte integrantă din el (arta catolică și ortodoxă). Cultul religios este adesea așa de saturat de funcția estetică, încît unii teoreticieni nu ezită a-l declara artă, mai ales în acele epoci cînd aspectul religios al cultului este considerabil diminuat (a se vedea, de exemplu, renașterea religiozității la romantici ca Chateaubriand, urmînd epocii ateismului din perioada R voluției Franceze). Pentru biserică, însă, cultul îndeplinește cu precădere o funcție religioasă. Dacă biserica acceptă ca arta să fie înglobată în cult, o face numai cu condiția ca arta să se supună unor prescripții străine de esența sa, unor norme care privesc nu numai subiectul creator, ci și structura artistică a operei (culoarea albastră a v lului Madonelor medievale). Scopul acestor prescripții era de a pune în calea funcției estetice obstacole care nu o anihilau și nici nu o subordonau, ci o atașau doar de o altă funcție. Se poate spune că în arta bisericească (ca și în tot cultul respectiv) există concomitent *două funcții dominante*, dintre care una, cea religioasă, face din cea de a doua, cea estetică, un mijloc

de autorealizare ; e mai curînd vorba de o anumită contaminare decît de o ierarhizare a funcțiilor. În ceea ce privește arta religioasă medievală, trebuie să reținem că ambianța din care s-a născut nu cunoștea — întocmai ca în zona folclorică actuală — o clară diferențiere a funcțiilor. Cel de al doilea caz despre care am vrut să vorbim este frumusețea naturală. În sine, natura reprezintă un fenomen extraartistic atîta vreme cît nu este atinsă de mîna omului, călăuzită de intenții estetice. Cu toate acestea, peisajul natural poate acționa ca operă de artă. Dezlegarea misterului, cum a schițat-o la noi O. Hostinský în studiul *Co jest malebné* [*Ce este pitorescul?*] (ediția Zd. Nejedlý, Praga, 1912) sau cum a formulat-o cu claritate Ch. Lalo (*Introduction à l'esthétique*, Paris, p. 131) *, este simplă : „La spiritele cultivate, arta se reflectă în natură, împrumutîndu-i strălucirea sa“. Supremația funcției estetice este introdusă în acest caz din afară.

Exemplele pe care le-am dat mai sus au avut un singur scop : de a arăta diversitatea trecerilor de la artă la zona fenomenelor estetice extraartistice, precum și la zona fenomenelor extraestetice. S-a dovedit că arta nu este o zonă închisă ; că nu există hotare precise și nici criterii ferme care să deosebească arta de ce este dincolo de artă. Discipline întregi pot fi situate la hotarul dintre artă și celelalte fenomene estetice, eventual extraestetice. În cursul evoluției sale, arta își modifică neconștient aria, se restrînge sau se extinde. Cu toate acestea — sau mai bine zis tocmai de aceea — se menține neștirbită valabilitatea polarității dintre supremația sau subordonarea funcției estetice în ierarhia funcțiilor ; fără această polaritate evoluția zonei estetice n-ar mai avea sens, fiindcă din ea decurge dinamica mișcării continue de dezvoltare.

Însumînd cele spuse pînă acum cu privire la sfera de acțiune a funcției estetice, ajungem la următoarele con-

* Aici, ca și în alte locuri, J. Mukařovský nu indică anul (sau alte date orientative obligate) ale ediției din care citează sau la care trimite.

cluzii : 1) Esteticul nu este o însușire reală a lucrurilor și nici nu este legat de vreo însușire a lucrurilor. 2) Funcția estetică nu este totuși pe de-a întregul în puterea individului, cu toate că, din punct de vedere pur subiectiv, orice poate să dobândească (sau, dimpotrivă, să piardă) funcția estetică, indiferent de structura sa. 3) Stabilizarea funcției estetice este o chestiune a colectivității, funcția estetică făcînd parte din raportul dintre colectivul uman și realitate. De aceea, aria de răspîndire a funcției estetice în universul fenomenal depinde de o anumită colectivitate socială. Atitudinea pe care un asemenea colectiv social o are față de funcția estetică predetermină în ultimă instanță atît configurarea obiectivă a lucrurilor cît și atitudinea estetică subiectivă față de ele. Așa, de exemplu, în perioadele cînd colectivitatea manifestă tendințe puternice spre promovarea funcției estetice, individul dispune de o mai mare libertate de a-și manifesta atitudinea estetică față de lucruri, fie activ (prin crearea acestor lucruri), fie pasiv (receptarea lor). Ca fapte sociale, tendințele spre lărgirea sau îngustarea zonei estetice se manifestă printr-o întregă gamă de simptome paralele. În acest sens, simbolismul și decadentismul în poezie, cu panestetismul lor, sînt concomitente și consonante cu artizanatul contemporan, care lărgeste peste măsură zona artelor. Aceste fenomene sînt simptome ale hipertrofiei funcției estetice în actualul context social. Un asemenea florilegiu de fenomene paralele putem cita și din vremurile noastre : arhitectura modernă (constructivistă) tinde în practică și teorie spre evadarea din artă, proclamîndu-și ambiția de a deveni știință, mai exact aplicare a cunoștințelor științifice, mai ales a celor sociologice ; pe de altă parte, în poezie și pictură se afirmă suprarealismul care se sprijină pe analiza zonelor subconștiente ; parțial poate fi înglobat aici și ceea ce poartă numele de realism socialist în literatură, cu precădere în literatura rusă, care cere de la artă o descriere sintetică precum și propagarea noii orînduiri. Numitorul comun al acestor tendințe diverse și, parțial, incompatibile este atitudinea

polemică față de „artisticitate“ atît de mult afișată în trecutul apropiat, cu alte cuvinte, o reacție împotriva supremației absolute a funcției estetice în artă, reacție manifestată în efortul de a apropia arta de zona fenomenelor extraestetice.

Sfera esteticului se dezvoltă deci ca un tot, iar în plus se menține într-o permanentă relație cu domenii ale lumii exterioare care nu realizează, la momentul dat, o funcție estetică. O asemenea unitate și integritate este posibilă numai pe baza conștiinței colective care unește obiectele investite cu funcție estetică și conjugă conștiințele individuale izolate. Conștiința colectivă nu este o realitate psihologică⁵, nici nu înțelegem prin această expresie o denumire sumară a unui ansamblu de elemente comune stărilor individuale de conștiință. Conștiința colectivă este un fapt social; ea poate fi definită ca locul de conviețuire al sistemelor de fenomene culturale cum sînt limba, religia, știința, politica etc. Aceste sisteme sînt realități chiar dacă nu pot fi percepute prin simțuri. Ele își dovedesc existența prin aceea că manifestă energie normativă față de realitatea empirică. Așa, de exemplu, abaterea de la sistemul limbii, sistem depozitat în conștiința colectivă, se simte imediat și spontan și se consideră drept o greșeală. Și zona esteticului se află în conștiința colectivă tot ca un sistem de norme; dar despre aceasta vom vorbi în cel de al doilea capitol al lucrării de față.

Nu este îngăduit să considerăm conștiința colectivă ca pe ceva abstract, fără o legătură cu colectivitatea concretă în cadrul căreia se manifestă. De asemenea, această colectivitate concretă, ansamblul social, este diferențiată, la rîndul ei, lăuntric, în pături și medii sociale. Este de neînchipuit ca ceea ce noi numim conștiință socială să rămînă indiferent la această diferențiere a societății; observația este valabilă și pentru zona esteticului. Deși, prin supremația funcției estetice și autonomia ce decurge

⁵ La o asemenea interpretare poate să ducă numai termenul nu prea fericit de „conștiință colectivă“.

din ea, arta este considerabil izolată de societate și eliminată din rîndul fenomenelor cu raportare directă și activă la formele și tendințele sociale (a se vedea cunoscuta formulă kantiană: „das interesselose Wohlgefallen“ *), arta pune, deci, o serie de probleme sociologice complicate. Cu atît mai mult pune asemenea probleme zona estetică extraartistică, spre care ne îndreptăm aici atenția, ea fiind absorbită de sistemul general al morfologiei sociale și participînd la procesele sociale.

Principalul prilej de a observa relația dintre zona estetică și organizarea concretă a ansamblului social ni se va oferi atunci cînd vom aborda problema normelor estetice. Dar putem face și din punctul de vedere al funcției estetice cîteva observații cu privire la sociologia esteticului :

1. Funcția estetică poate să devină element de diferențiere socială atunci cînd un anume obiect (sau act) are o funcție estetică într-un mediu social, dar nu o are în alt mediu, sau cînd are o funcție estetică mai slabă într-un mediu social decît în altul. Ca exemplu vom da observația lui P. Bogatîriov („Germanoslavica“, anul XXII) că pomul de Crăciun, care are în orașe o funcție preponderent estetică, are în satele din răsăritul Slovaciei, unde a ajuns, ca „bun cultural în decădere“, din mediul urban, o funcție preponderent magică.

2. Funcția estetică se manifestă prin însușirile sale fundamentale ca factor de existență socială. Principala însușire este aceea pe care E. Utitz (*Philosophie in ihren Einzelgebieten. Ästhetik und Philosophie der Kunst* [*Filozofia în compartimentele ei. Estetica și filozofia artei*], p. 614) o definește ca putere de izolare a obiectului contaminat de funcția estetică. Înrudită cu ea este definiția după care funcția estetică înseamnă concentrarea maximă asupra obiectului dat (L. Rotschild, *Basic Concepts in the Plastic Arts* [*Concepte fundamentale în artele plastice*],

* „Plicere dezinteresată“.

„The Journal of Philosophy“, vol. XXXII, anul 1935, nr. 2, p. 42). Pretutindeni acolo unde în viața socială se ivește nevoia de a scoate în evidență un act, un obiect sau o persoană, de a atrage atenția asupra lor, de a le debarasa de corelații nedorite, apare și funcția estetică ca factor secundant. A se vedea, în acest sens, locul pe care îl ocupă funcția estetică în cadrul diverselor ceremonii (inclusiv cele religioase), tenta estetică a festivităților. Prin capacitatea sa izolatoare, funcția estetică poate să devină element de diferențiere socială. Putem observa o sensibilitate sporită față de funcția estetică, precum și o mai intensă folosire a ei în rîndurile celor din societatea mai înaltă, care doresc să se deosebească de celelalte categorii sociale (aici funcția estetică devenind element de așa-zisă reprezentare), sau utilizarea conștientă a funcției estetice în scopul accentuării importanței deținătorilor puterii, al izolării lor de restul colectivității (îmbrăcămintea deținătorului puterii, a celor care îl slujesc, reședința lui etc.). Puterea de izolare a funcției estetice — sau mai degrabă capacitatea de a atrage atenția asupra obiectului sau persoanei — face din funcția estetică un secundant de seamă al funcției erotice, după cum se poate vedea, de exemplu, în cazul îmbrăcăminții femeilor cînd, adesea, ambele funcții se contopesc.

O altă însușire importantă a funcției estetice este *plăcerea* pe care o provoacă. De aci rezultă capacitatea de a facilita acte cărora li se alătură ca funcție secundară, eventual și capacitatea de a intensifica sentimentul plăcerii caracteristic actului respectiv. În acest scop se folosește funcția estetică în procesul educativ, în arta culinară, în standardul locativ etc. Este necesar, în sfîrșit, să ne referim și la cea de a treia însușire a funcției estetice, o însușire specială, determinată de faptul că funcția estetică este legată mai ales de *forma* obiectului sau a actului: este vorba de capacitatea de a suplini alte funcții, pe care obiectul (lucru sau act) le-a pierdut în cursul evoluției sale. De aici provine foarte frecventa tentă estetică a relic-

velor, fie materiale (ruinele, costumul național acolo unde celelalte funcții practice, magice etc. s-au risipit), fie nemateriale (de exemplu, diversele ritualuri); în această categorie trebuie să înglobăm și operele științifice care, la vremea lor, au îndeplinit numai secundar o funcție estetică, pe lângă funcția primordial intelectuală, dar care, după ce s-au consumat ca valoare științifică, se mențin cu funcție primordial sau absolut estetică. A se vedea F. Palacký, *Dějiny národa českého* [*Istoria poporului ceh*], sau operele lui Buffon. Astfel, funcția estetică, suplinind celelalte funcții, devine adesea factor de economicitate culturală în sensul că ea conservă produse și instituții — care și-au pierdut funcția practică inițială — pentru vremurile viitoare, când s-ar putea ivi din nou posibilitatea folosirii lor în scopuri practice.

Cu alte cuvinte, funcția estetică înseamnă cu mult mai mult decît o simplă spumă pe suprafața lucrurilor și a lumii, așa cum este considerată uneori. Ea intervine considerabil în viața socială și contribuie la dirijarea atitudinii — nu numai pasivă, ci și activă — a individului și societății față de realitatea înconjurătoare. În continuare ne vom ocupa, cum am spus, de analiza mai amănunțită a însemnătății sociale a fenomenelor estetice; drept introducere a fost nevoie să încercăm a delimita zona esteticului și de a examina dinamica dezvoltării lui.

II

Primul capitol al acestei lucrări a avut misiunea de a arăta dinamismul funcției estetice atît în raport cu fenomenele care posedă această funcție, cît și în raport cu societatea în care funcția estetică se realizează. În cadrul celui de al doilea capitol vom prezenta, în același sens, norma estetică. Dacă ne-a fost destul de dificil să demon-

străm mutabilitatea — de natură logică — a funcției estetice, care, prin definiție, are un caracter de energie, o sarcină și mai grea este aceea de a descoperi dinamica normei estetice, care are caracter de regulă cu pretenții de valoare imuabilă. Ca forță vie, funcția pare predestinată de a-și modifica mereu întinderea și făgașul, pe cînd norma, ca regulă și măsură, pare prin esența sa neschimbătoare. Estetica a apărut ca o știință a regulilor ce guvernează percepția senzorială (Baumgarten). Timp îndelungat s-a considerat că unica misiune a esteticii este examinarea condițiilor general obligatorii ale frumosului, condiții ce-și au valabilitatea în premise fie metafizice, fie, în cel mai rău caz, antropologice; în acest al doilea caz, valoarea estetică și unitatea ei de măsură, norma estetică, erau concepute ca fapte constitutiv umane, decurgînd deci din natura omului. Mai demult, estetica experimentală, inițiată de Fechner, pornea de la axioma că există anumite condiții general valabile ale frumosului, și că, pentru a le descoperi, ar fi suficient să se elimine, prin cumulare de experimente, tot ce constituie oscilații întâmplătoare ale gustului individual. După cum se știe, cu timpul, estetica experimentală a fost silită să accepte ideea mutabilității normelor. Și alte direcții în estetica modernă au manifestat neîncredere față de ideea obligativității neîngrădite a normelor. În cea mai mare parte s-a manifestat fie un scepticism extrem față de existența și valabilitatea lor, fie tendința de a limita această valabilitate la un caz unic (norma considerîndu-se derivată din personalitatea artistului), eventual tendința de a salva obligativitatea generală a normelor printr-o extragere empirică a unor prescripții din operele create pînă acum și socotite drept model; dar, în acest caz, obstacolul constă pe de o parte într-o inducție obligatoriu incompletă, pe de altă parte în *petitio principii*.

Nu ne vom ocupa de critica acestor soluții, ci vom încerca să le opunem argumentul pozitiv conform căruia contradicția dintre pretenția normei de a fi general vala-

bilă, pretenție fără de care norma n-ar putea exista, și caracterul ei limitat și schimbător nu este absurdă, putînd fi teoretic privită drept o antinomie dialectică, drept un ferment al mișcării de evoluție în întreaga zonă estetică. Argumentarea noastră se va referi, în cea mai mare parte, la problema raportului dintre norma estetică și organizarea socială, deoarece caracterul schimbător ca și obligativitatea normei nu pot fi înțelese și motivate nici din punctul de vedere al omului ca realitate biologică, nici din punctul de vedere al omului ca individ, ci numai din punctul de vedere al omului ca ființă socială. Cu toate acestea, înainte de a aborda direct sociologia normei estetice, va trebui să facem o analiză a esenței filozofice a acesteia și să reținem din această analiză câteva adevăruri de bază.

Să pornim de la unele considerații generale asupra valorii și normei. Să acceptăm definiția teleologică a valorii ca o capacitate a unui lucru de a servi la atingerea unui anumit scop; firește, stabilirea scopului, ca și năzuința spre el depind de un anumit subiect și, deci, fiecare act de evaluare cuprinde și un moment de subiectivitate. Cazul extrem este atunci cînd un ins evaluează un anumit lucru dintr-un punct de vedere absolut individual; în acest caz, actul evaluării nu se poate călăuzi după nici un fel de reguli, depinzînd integral de decizia liberă a individului. Mai puțin izolat este actul evaluării în cazurile cînd, deși rezultatul este valabil tot numai pentru un singur individ, el se referă la un scop cunoscut de către individ dintr-o experiență anterioară. Aici există posibilitatea de a ghida evaluarea după o anumită regulă, dar care regulă anume, aceasta rămîne, în fiecare caz în parte, să decidă liberul arbitru al individului. Despre normă se poate vorbi abia atunci cînd avem de-a face cu scopuri general acceptate, în raport cu care valoarea se resimte ca existînd independent de voința individului și de deciziile lui subiective, cu alte cuvinte ca fapt de conștiință colec-

tivă; în această zonă se situează și valoarea estetică care dă măsura satisfacției estetice. În astfel de cazuri, valoarea este stabilizată de normă, adică de o regulă generală care urmează a fi aplicată la fiecare caz concret ce intră în sfera ei. Individul poate să nu fie de acord cu această normă, poate să încerce a o schimba, dar nu poate să-i nege existența și obligativitatea colectivă nici chiar atunci când evaluează în contradicție cu norma.

Cu toate că norma tinde spre o obligativitate necondiționată, ea nu poate dobîndi nicicînd valoare de lege naturală — altfel ar deveni lege și ar înceta să mai funcționeze ca normă. Dacă, de exemplu, omul n-ar putea să depășească limitele ritmului absolut, așa cum nu poate percepe cu ochiul razele infraroșii și ultraviolete, ritmul s-ar schimba dintr-o normă care se cere respectată, dar care poate să nu fie respectată, într-o lege a organismului uman respectată în mod obligatoriu și involuntar. Deoarece norma, cu toate că năzuiește spre o valabilitate nelimitată, prin însăși această năzuință își pune singură limite. Ea poate fi încălcată, sau se întîmplă foarte des să existe paralel două sau mai multe norme aplicabile la aceleași cazuri concrete, măsurînd aceleași valori, norme care se concurează reciproc. Altfel spus, norma se bazează pe antinomia dialectică dintre valabilitatea necondiționată și potențele ei reglatoare sau numai orientative, care implică eventualitatea încălcării lor. Orice normă manifestă această dublă direcție antinomică, între polii căreia se află fîgașul evoluției ei. Dar diversele categorii de norme gravitează cînd către un pol, cînd către celălalt. Varietatea gravitației iese în relief dacă punem față în față norma juridică, o normă care prin chiar denumirea ei obișnuită de „lege“ arată că tinde spre o valabilitate necondiționată, pe de o parte, și norma estetică, mai ales în ipostaza ei cea mai proprie de normă artistică, servind de regulă doar ca fundal pentru o permanentă încălcare, pe de alta.

Dar se pot aduce argumente că și norma estetică manifestă tendințe către valabilitate generală. În dezvoltarea artelor există perioade care pun accentul pe valabilitatea necondiționată și eternă a normei. Spre ilustrare să amintim de literatura în perioada clasicismului francez și de literatura simbolistă. Credința în valabilitatea normei era în vremea clasicismului atât de puternică încât Chapelain a putut scrie următoarele în introducerea la eposul său *La Pucelle*: „În tratarea subiectului meu mi-a folosit doar cunoașterea destul de acceptabilă a meșteșugului necesar pentru asta. A fost mai degrabă o încercare... pentru a vedea dacă această specie de poezie, condamnată ca impracticabilă de cei mai mari scriitori ai noștri, este deplinsă pe drept și dacă teoria ei, care nu îmi era cu totul și cu totul necunoscută, nu mi-ar putea servi pentru a arăta, prin exemplul meu, prietenilor că o poți pune în practică cu sorți de izbândă, fără a avea un spirit prea elevat“⁶. Pusă în termenii folosiți de noi, această afirmație exprimă încrederea totală că pentru a crea o valoare artistică este suficient să aplici pînă la capăt o anumită normă. În ce privește simbolismul, ajunge să amintim de dorința lui de a produce „opera absolută“, valabilă oricînd, indiferent de epocă și ambianță socială, dorință atât de puternic prezentă la Mallarmé⁷. Ca dovadă a tendinței normei estetice către obligativitate absolută se poate aduce intoleranța reciprocă a normelor estetice în concurență, care se manifestă în faptul că, din motive polemice, norma estetică este înlocuită cu alta, mai autoritară, cum este cea morală, de exemplu — adversarul fiind calificat drept șarlatan, sau cea intelectuală — adversarul fiind calificat drept ignorant și prost. Chiar și atunci

⁶ Citat după F. Brunetière, *L'Évolution des genres* [Evoluția genurilor]. Vezi versiunea românească *Evoluția criticii de la Renaștere pînă în prezent*, Editura Enciclopedică Română, București, 1972, p. 94.

⁷ Vezi *Předmluva k vydání Hlavičkových Zalmů* [Introducere la ediția „Psalmlilor“ lui Hlaviček], unde se face o caracterizare a simbolismului din punct de vedere filozofic (Praga, 1934).

cînd ni se recunoaște dreptul la o judecată estetică individuală, ni se cere dintr-o răsufare să ne asumăm răspunderea pentru ea : căci gustul personal face parte din valoarea umană a persoanei respective.

Antinomia dintre obligativitatea necondiționată a normei și negația ei (permanenta schimbare) este valabilă deci și pentru norma estetică, cu toate că, în aparență, negația predomină. Și aici, ca și pretutindeni, elementul pozitiv este fundamentul de la care trebuie să pornim la analiza caracterului specific al normei estetice. De aceea, trebuie să ne punem întrebarea dacă există într-adevăr anumite principii estetice decurgînd din natura umană, fiind deci elemente constitutive ale acesteia, care să justifice tendința normei estetice către dobîndirea unei valabilități cu caracter de lege. Am spus mai sus că estetica experimentală, într-o fază inițială, a eșuat în tentativa de a descoperi asemenea principii. Deosebirea dintre concepția noastră și cea a esteticii experimentale rezidă în faptul că, pe cînd aceasta din urmă considera principiile drept norme ideale, a căror descoperire și respectare ar asigura desăvîrșirea estetică, pentru noi ele sînt doar simple premise antropologice pentru teza antinomiei dialectice a normei estetice, teză care are ca antiteză, de egală însemnătate, negarea (deci încălcarea) principiilor constitutive.

Scopul funcției estetice este de a produce sentimentul plăcerii estetice. S-a spus, în primul capitol, că orice lucru sau act poate deveni purtător al funcției estetice, poate deveni, deci, obiect ca sursă de satisfacție estetică. Există însă și anumite premise în chiar structura obiectivă a lucrurilor (purtătoare de funcție estetică), care facilitează apariția sentimentului de plăcere estetică. Dar potența estetică nu este inerentă obiectului : pentru ca premisele obiective să se poată realiza trebuie să le corespundă ceva în structura subiectului plăcerii estetice. Premisele subiective pot avea motivări strict individuale, sau sociale, sau în fine antropologice, date de natura omului ca specie în

universul biologic. Aceste premise fundamentale, antropologice, sînt tocmai principiile care ne interesează. Există mai multe principii de acest fel. De pildă, în artele temporale (*Zeitkünste*), ritmul, susținut pe regularitatea circulației singelui și respirației (important este de reținut și faptul că organizarea ritmică a muncii convine cel mai bine omului); în artele spațiale, linia perpendiculară, orizontală, unghiul drept, simetria — toate putînd fi deduse din structura și poziția corpului uman (vezi A. Schmarsow, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft* [*Conceptele fundamentale ale științei artei*], Leipzig-Berlin, 1905)⁸; pentru pictură, complementaritatea culorilor și alte citeva fenomene de coloristică și intensitate a contrastului (vezi, de pildă, Šeracký, *Kvantitativní určení barevného kontrastu na rotujících kotoučích* [*Determinarea cantitativă a contrastului cromatic pe discurile rotative*], Praga, 1923); pentru sculptură, legea stabilității centrului de greutate. Din aceste principii pot fi deduse în mod direct altele, ca de pildă: din principiul simetriei, împărțirea suprafeței-cadru pornind de la punctul de intersecție a diagonalelor (simetria absolută). Există și alte principii care — cu toate că legătura lor cu baza antropologică este cu mult mai puțin evidentă decît în cazurile amintite mai sus — nu pot fi ignorate; așa este, de pildă, secțiunea de aur. Ca suprastructură nemijlocită a principiilor constitutive trebuie considerate unele norme convenționale care, printr-o îndelungată obișnuință, au devenit de o evidență ce permite deformarea fără ca din conștiință să dispară ca fundal (vezi, de pildă, repertoriul de consonanțe în muzica la octavă, care, precum se știe, s-a extins o dată cu evoluția muzicii). Enumerarea principiilor antropologice de mai sus nu are pretenția de a fi completă. Dar oricît de completă ar fi o asemenea enumerare, este mai dinainte sigur că

⁸ Vezi și G. Semper, *Kleine Schriften* [*Mici scrieri*], Berlin u. Stuttgart, 1884, articolul *Über die formelle Gesetzmässigkeit des Schmuckes als Kunstsymbol* [*Despre legitatea ornată a epitelor ca simbol artistic*], p. 326 n.

rețeaua acestor principii n-ar putea fi vreodată atît de întinsă și de densă încît să cuprindă echivalentele tuturor normelor estetice de detaliu posibile. Pentru ca norma estetică să aibă o bază antropologică, este suficient să existe o legătură fie și parțială între ea și baza psihofizică.

Întrebarea la care trebuie să răspundem acum este cum funcționează aceste principii în raport cu normele adevărate. A socoti că înseși principiile sînt norme, niște norme ideale de a căror realizare depinde atingerea desăvîșirii estetice, ar însemna să negăm istoria artelor. Fiindcă în istoria artelor aceste principii nu sînt, de regulă, respectate și, nu numai atît, putem observa cum alternează perioade cînd există tendința de maximă respectare a normelor cu perioade de maximă încălcare a lor. Perioadele de deformări — mai moderate sau mai radicale — sînt mai frecvente decît celelalte și, oricum, nu pot fi calificate, fără discernămint, drept decadente. Caracteristic este și faptul că o exagerată respectare a principiilor antropologice se transformă în indiferență estetică. Ritmul precis al mașinilor, simetria figurilor geometrice etc. sînt indiferente din punct de vedere estetic. Dar importanța imensă a principiilor antropologice constitutive constă în aceea că ele aduc întreaga varietate a normelor estetice, așa cum apar sincronic (static) sau diacronic (temporal dinamic), la un numitor comun: structura psihofizică a omului ca specie constituie un criteriu spontan de evaluare a concordanței sau neconcordanței dintre normele concrete și această structură umană. Principiile antropologice nu servesc la limitarea dezvoltării și modificării normelor, ci ca bază fermă în raport cu care metamorfoza normelor poate fi percepută ca o încălcare a ordinii⁹. Forța centri-

⁹ K. Teige, *Neoplasticismus a suprematismus* [*Neoplasticismul și suprematismul*], în *Stavba a báseň*, 1927, p. 114: „Principial, și în arhitectură ne putem exprima în favoarea asimetriei, avînd multe motive obiective să o facem. Dar atunci va trebui să acceptăm simetria ca un caz particular al asimetriei”.

fugă, adică tendințele deformatoare, n-ar putea acționa dacă n-ar exista concomitent și forța centripetă, reprezentată de principiile antropologice constitutive. Șklovski, care afirma (în *Arta ca procedeu*, în vol. *Teoria prozei* [*Teorie prózy*], Praga, 1933) * că deformarea artistică înseamnă o mare risipă de energie, putea să aibă dreptate numai cu condiția ca undeva, la temelia lucrurilor, ca un pol pozitiv disimulat, să acționeze legea conservării energiei, altfel deformarea ar înceta de a mai fi ceea ce este, adică o negare a ordinii. În zona esteticului, principiile antropologice constitutive sînt expresia tendinței de maximă conservare a energiei.

Am încercat în rîndurile de mai sus să dăm o motivare filozofică a multitudinii normelor estetice (coexistența normelor care se concurează reciproc), ne mai rămîne să dăm și o explicație genetică : să lămurim cum anume se ajunge la această multitudine. De aceea, va trebui să privim norma ca pe o realitate istorică, adică să pornim de la ideea modificării ei în timp. Caracterul schimbător al normei rezultă din natura ei dialectică, așa cum am amintit mai sus. Din acest motiv, modificarea în timp este comună pentru norma estetică și pentru alte genuri de norme ; orice normă se modifică chiar și pentru faptul că este aplicată mereu și trebuie să se adapteze, deci, unor noi exigențe practice. Așa, de exemplu, normele lingvistice, gramaticale, lexicale sau stilistice se transformă neîncetat. Dar aici schimbarea este — cu excepția formelor ce țin de patologia limbii, de așa-zisele limbi speciale — insesizabil de lentă, încît problema schimbărilor în limbă reprezintă una din cele mai dificile probleme ale lingvisticii. Normele limbii — ca urmare a finalității practice a limbii și ca urmare a faptului că, avînd o funcție de comunicare, limba nu năzuiește spre creație — sînt mult mai stabile

* În românește în vol. *Poetică și stilistică. Orientări moderne. Prolegomene și antologie* de M. Nasta și Sorin Alexandrescu, ed. Univers, București, 1972, pp. 157 - 171.

decît cele estetice, și totuși se schimbă. În procesul de aplicare la un material concret, chiar și unele norme care sînt mai stabile decît cele lingvistice, se dovedesc a fi supuse schimbărilor. Așa este cazul normelor juridice care, cum am mai spus, prin însăși denumirea lor de „legi“, manifestă tendința de a fi aplicate necondiționat și coercitiv. Și Engliš (*Teleologie jako forma vědeckého poznání* [*Teleologia ca formă a cunoașterii științifice*], Praga, 1930), cu toate că încearcă să delimiteze strict gîndirea „normativă“ deductivă de gîndirea axiologică „teleologică“, spune că „interpretarea *per analogiam*“, necesară în soluționarea unor cazuri pe care legislatorul nu le-a avut direct în vedere atunci cînd a formulat legea, „nu e nicidecum interpretare, ci, de fapt, o activitate normativă și codurile juridice dau, din această cauză, împuterniciri speciale pentru asemenea interpretare, ceea ce n-ar fi necesar dacă n-ar fi vorba decît de interpretarea normelor existente“.

Normele estetice se transformă și ele în procesul aplicării. Dar dacă normele juridice, în măsura în care nu-i vorba de o legislație reală, se modifică în limite foarte înguste, iar normele lingvistice se schimbă insesizabil dar sigur, normele estetice se modifică pe o arie foarte largă și nedisimulat. Ele nu se schimbă la fel de intens în toată zona esteticului. Schimbarea este mai vizibilă în artă, unde încălcarea normei estetice reprezintă unul din procedeele principale de efect artistic. Cu aceasta am ajuns în pragul științei privind dezvoltarea fenomenelor artistice, o știință vastă și complicată prin corelațiile care se stabilesc între diversele probleme. Aici nu putem zăbovi cu expunerea lor amănunțită și sistematică (o încercare de sistematizare am făcut-o în studiul *Polákova Vznešenost přírody* [„Măreția naturii“ de Polak], Praga, 1934, dar avînd în vedere celelalte probleme, de care intenționăm să ne ocupăm în cadrul studiului de față, va trebui să spunem totuși cîteva cuvinte despre modul în care norma estetică se modifică și se proliferază în artă.

Opera de artă reprezintă întotdeauna o aplicare neadecvată a normei estetice. Ea deformează starea precedentă nu dintr-o necesitate involuntară, ci cu intenție, și din această cauză efectul este foarte vizibil. În artă, norma este încălcată neconștient. Trebuie însă să atragem atenția asupra faptului că, examinând norma estetică sub aspectul dezvoltării ei, vom folosi cuvântul „încălcare“ în alt sens decât l-am folosit mai sus, când a fost vorba de nerespectarea principiilor estetice; aici vom înțelege prin „încălcare“ raportul dintre norma anterioară și norma cea nouă, deosebită de prima și aflată abia în stadiu de constituire. Încălcarea principiilor antropologice de către o anumită normă concretă și încălcarea normei mai vechi de către o alta, recent apărută, sînt două lucruri diferite. În cursul dezvoltării se poate întîmpla ca o normă, în consens cu respectivul principiu constructiv antropologic (de exemplu, ritmul poetic care respectă cu strictețe schema metrică), să fie socotită drept o încălcare violentă dacă înaintea ei a existat o perioadă de mare deformare a acestui principiu; a se vedea părerea unuia dintre teoreticienii ruși ai literaturii, care afirmă că putem auzi liniștea dacă înainte am ascultat bubuituri de tun. Istoria artei, dacă o privim din punctul de vedere al normei estetice, ni se înfățișează ca o istorie a revoltelor contra normelor dominante. De aci rezultă însușirea particulară a oricărei arte autentice de a transmite, prin impresia pe care o produce, un amestec de satisfacție și insatisfacție estetică. F. X. Šalda a sesizat această însușire foarte bine: „Impresia pe care ne-o lasă [o operă artistică viabilă] este mai degrabă o impresie de ceva dur și auster... decât de elegant și catifelat, de ceva ce se detașează violent de convenția și comoditatea plăcută a expresiei artistice... La începutul carierei sale, orice creator autentic pare atît specialiștilor cît și amatorilor inițiați lipsit de maturitate, iar despre opera lui se vorbește ca despre ceva interesant, o curiozitate, fără a fi direct apreciată ca operă frumoasă și de bun gust“

(*Boje o zítřek. Nová krása, její geneze a charakter [Lupta pentru viitor. O nouă frumusețe, geneza și natura ei]*). Termenul „bun gust“, folosit de Šalda, amintește fără voie de una dintre modalitățile cele mai radicale de încălcare a normei estetice, în artă : încălcarea cu bună știință a normei cu ajutorul lipsei de gust.

Ce este lipsa de gust ? Ea nu este nici pe departe ceea ce nu se potrivește cu norma estetică valabilă la un moment dat. O noțiune mai largă decît cea a „lipsei de gust“ este noțiunea de „urît“. Ceea ce ni se pare a nu fi în concordanță cu norma estetică se consideră drept urît. Despre lipsa de gust vorbim atunci cînd apreciem un obiect la care vedem strădania spre realizarea normei estetice, dar și incapacitatea de a o realiza ; fenomenele naturale pot fi urîte, dar nicidecum lipsite de gust, cu excepția unor cazuri cînd un fenomen natural ne evocă un anume produs uman. Neplăcerea pe care ne-o provoacă un obiect lipsit de gust nu se bazează numai pe sentimentul neconcordanței cu norma estetică, ci și pe sentimentul amplificat de repulsie față de neputința autorului. De aceea, lipsa de gust pare ceva categoric opus artei, arătîndu-ne și prin denumirea sa incapacitatea de a atinge scopul artistic propus. Cu toate acestea, arta folosește uneori lipsa de gust în scopurile sale. Un exemplu semnificativ îl constituie arta plastică suprarealistă care utilizează — ca teme și ca elemente pentru colaje picturale sau sculpturale — produse ale vremurilor de maximă decădere a gustului (sfîrșitul secolului al XIX-lea), adesea imitații industriale ale artelor sau artizanatului, gravuri din reviste, ilustrate etc. În acest fel, norma artelor „superioare“ este încălcată cît se poate de radical, iar sentimentul de neplăcere estetică devine, în modul cel mai provocator cu putință, parte din impresia estetică. Am ales cazul suprarealismului pentru violența cu care acesta încalcă norma estetică. Deși alte perioade și orientări artistice nu afișează cu tot atîta ostentație neplăcerea estetică, totuși aceasta reprezintă un element

permanent al artei vii. Dacă ne-am pune întrebarea cum e posibil ca arta, acest privilegiat domeniu al esteticului, să provoace neplăcere fără a înceta să fie artă, răspunsul ar fi următorul : plăcerea estetică are nevoie, pentru a fi dusă la intensitatea sa maximă, așa cum se întâmplă în artă, de sentimentul neplăcerii ca antinomie dialectică. În artă, chiar și în cazurile de maximă violentare a normei, impresia precumpănitoare este cea de plăcere, iar neplăcerea constituie doar un mijloc de a amplifica și mai mult impresia majoră ; nu este întâmplător faptul că estetica suprarealistă este programatic hedonică. Valoarea artistică este indivizibilă ; și elementele care provoacă nemulțumire devin în ansamblul operei elemente pozitive, dar numai în acest ansamblu : scoase din structura operei, ar deveni valori negative.

Opera de artă încalcă deci întotdeauna, într-o măsură mai mică sau mai mare, norma estetică valabilă la un moment dat. Dar și în cazurile de maximă abatere de la normă, opera de artă trebuie, concomitent, să o respecte. Sînt în istoria artelor perioade cînd respectarea normei precumpănește în raport cu deformarea. În opera de artă există întotdeauna ceva ce o leagă de trecut și ceva care năzuiește către viitor. De regulă, sarcinile sînt împărțite între diversele elemente componente : unele respectă norma, altele o duc la dezagregare. E posibil ca, în clipa cînd o operă ajunge în fața publicului, să iasă mai pregnant în relief latura care o diferențiază de trecut ; cu timpul însă devin evidente relațiile ei cu evoluția precedentă a artei. La prima sa expunere, tabloul lui Manet *Dejun pe iarbă* a provocat nemulțumire, fiind socotit o lucrare de inovație revoluționară. Abia mai tîrziu au ieșit la iveală legăturile evident puternice care unesc pe Manet cu predecesorul său Courbet atît în materie de compoziție, cît și în maniera de a colora (o analiză amănunțită a fost făcută de Deri în *Die Malerei im XIX. Jahrhundert* [*Pictura în secolul al XIX-lea*], Berlin, 1920). Dar și în cazul unei aprecieri pozitive a unui fenomen artistic nou, este posibil

ca, în primul moment, din pricina impresiei puternice pe care o lasă încălcarea normei de pînă atunci, să nu se vadă și consonantele cu această normă ; în cazul lui Bezruč ne-a arătat-o M. Hýsek (*Tři kapitoly o Petru Bezručovi* [*Trei capitole despre Petr Bezruč*], Brno, 1934).

O operă artistică vie oscilează întotdeauna între norma trecutului și norma viitorului : prezentul, prin prisma căruia o percepem, nu este altceva decît tensiunea dintre norma trecutului și tendința de încălcare a ei, tendință care devine parte integrantă din norma viitoare. Putem da un foarte sugestiv exemplu din domeniul picturii impresioniste. Una dintre normele tipice, fundamentale ale impresionismului este dorința de a înfățișa o impresie senzorială nudă, nedeformată de nici o interpretare intelectuală sau emoțională ; în acest sens, impresionismul este corelatul naturalismului în literatură. Totodată însă, de la bun început, în cadrul impresionismului dormitează și cu timpul se trezesc tot mai mult tendințe inverse : spre deformarea coordonatelor reale ale datelor senzoriale cu privire la obiectul înfățișat ; în acest sens, impresionismul, în special cel tîrziu, devine contemporan cu simbolismul literar. Tranziția dintre cele două tendințe contradictorii este facilitată din punct de vedere plastic de anularea contururilor lineare, implicit a perspectivei lineare, ca și transformarea contururilor într-un joc al petelor de culoare. Amîndouă aceste tendințe contradictorii sînt catalogate în istoria artei sub un singur nume : impresionism. Așa se întîmplă întotdeauna în istoria artei : nici una dintre etapele de dezvoltare nu corespunde în întregime normei preluate de la etapa precedentă, ci încălcînd-o creează o alta, nouă. Produsul care ar corespunde în întregime normei preluate ar fi un produs standardizat, repetabil ; așa sînt numai operele epigonice, pe cînd operele artistice viguroase sînt irepetabile, iar structurile lor sînt, cum am amîntit mai înainte, indivizibile, deoarece multitudinea de elemente eterogene se cimentează într-o construcție unică. Cu timpul dispare sentimentul contradicțiilor pe care struc-

tura artistică le reunește într-un echilibru aproape forțat : opera devine astfel realmente unitară și frumoasă în sensul procurării unei satisfacții estetice netulburate de nimic. F. X. Šalda a intuit exact lucrurile atunci când a scris că „frumusețea ne-o dă numai perspectiva depărtării“ (*Boje o zítřek [Lupta pentru viitor]*, articolul *Nová krásá, její geneze a charakter [O nouă frumusețe, geneza și natura ei]*). Structura se poate descompune în norme de detaliu aplicabile, fără primejdii, și într-un câmp exterior structurii în care au apărut sau chiar dincolo de domeniul artei. Ori de câte ori are loc un asemenea proces, etapa de dezvoltare încă actuală intră în depozitul cu recuzită al istoriei, dar normele pe care le-a creat pătrund încet în toată zona esteticului fie ca ansamblu de norme (canon), fie separat (în grupuri de norme sau izolat). Tot ce am spus pînă aici despre procesul de formare a normelor este valabil în întregime numai pentru o anumită artă, arta pe care din lipsa unui termen mai potrivit o numim „superioară“. Aceasta este arta pe care (cu rezervele pe care le vom formula mai jos) o emană pătura socială dominantă. Artă superioară este izvorul, sursa de reînnoire a normelor estetice ; paralel există și alte forme de artă (arta de salon, de bulevard, populară etc.), dar, de regulă, acestea nu fac decît să asimileze norma creată în sfera artei superioare. În afară de artă, cu toate formele ei, există, așa cum am arătat în capitolul întîi, și fenomene estetice extraartistice. Se pune întrebarea în ce fel pătrund în acest domeniu normele estetice create în artă.

Este locul să reamintim ce-am spus în primul capitol despre trecerea fluidă de la artă la celelalte fenomene estetice. F. Paulhan scrie că „artele superioare, cum ar fi pictura sau sculptura, sînt, în felul lor, și niște arte « decorative » : un tablou sau o sculptură au scopul de a împodobi o sală, un salon, o fațadă“ (*Mensonge de l'Art [Minciuna artei]*; Paris, 1907); drept explicație la acest citat vom spune că Paulhan înțelege prin artă decorativă „acel gen de activitate care prelucrează materiale, dîndu-le o formă

utilă, sau care se rezumă la a le ornamenta“; artele decorative, în concepția lui Paulhan, ca și a francezilor în genere, nu sînt arte autentice, ci artizanat, cu alte cuvinte niște fenomene estetice extraartistice. Paulhan arată că funcția decorativă ca și cea practică pot să suprapună arta celorlalte zone ale fenomenelor estetice pînă la o totală identificare cu ele. Ne-o spune sugestiv O. Hostinský : „De vreme ce socotim operă arhitecturală un portal cu uși ornamentate, cu ce drept punem mai jos niște opere executate, poate, de același meșter, ca de pildă un scrin splendid sau o altă mobilă?“ (*O významu průmyslu uměleckého* [*Despre însemnătatea unei industrii a artelor*], Praga, 1887). Aici este schițată una dintre legăturile firești ale artei cu restul zonei esteticului; există însă multe alte căi prin care normele se revarsă din zona normativă a artelor superioare în zona extraartistică.

Încă un exemplu: influența gesticii teatrale asupra gesticii care ține de sfera așa-ziselor bune maniere. Este știut că „bunele maniere“ au o puternică tentă estetică (despre aceasta vezi M. Dessoir, *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* [*Estetica și știința generală a artei*]), dar ele îndeplinesc cu precădere o altă funcție: de a facilita și a reglementa relațiile sociale dintre membrii unei colectivități. Este vorba, deci, de un fapt estetic extra-artistic, adevăr valabil și cu privire la gesturi în sensul cel mai larg, incluzînd printre ele mimica și unele fenomene lingvistice, mai ales intonația și articulația. Funcției estetice îi revine misiunea de mare importanță de a tempera expresivitatea inițială spontană a gestului și de a transforma gestul-reacție în gest-semn. Observăm un fenomen interesant, și anume că gestică socială diferă nu numai de la un popor la altul (chiar atunci cînd e vorba de popoare cu o cultură aproape identică și, în cadrul lor, de aceleași pături sociale), ci și, foarte radical, chiar și la același popor de la o epocă la alta. Ca să ne dăm seama de acest fenomen, este suficient să privim tablouri și desene, mai ales gravuri

și fotografii dintr-o vreme relativ nu prea îndepărtată, cum sînt deceniile cinci și șase ale secolului trecut. Pînă și gesturile cele mai obișnuite, ca de exemplu statul liniștit în picioare, ni se par exagerat de patetice: persoanele înfățișate în această poziție împing înainte piciorul pe care nu cade greutatea corpului, brațele par a exprima o emoție disproporționată în raport cu situația etc. Gesticulația este supusă deci unui proces de evoluție. Care este izvorul acestei evoluții? După cum percepția senzorială, mai ales percepția vizuală și auditivă, se dezvoltă sub influența artei (pictura și sculptura îi permit omului să resimtă mereu, în chip nou, actul vederii, iar muzica actul auzului), după cum literatura reînnoiește mereu în om sentimentul vorbirii ca raport creator față de vorbire, gesticulația posedă și ea o artă care o reînnoiește necontenit: este arta actoriei, din vremuri străvechi cultivată în teatru, de la o vreme și în cinematografie. Pentru actor, gestul este fapt artistic cu funcție dominant estetică. Prin aceasta el este eliberat din contextul relațiilor sociale, dobîndind, într-o măsură sporită, calitatea de a se transforma. Noua normă care va ieși din această transformare va trece de pe scenă în sală. Influența actorului asupra gesticulației a fost recunoscută din vremuri străvechi de pedagogi, ducînd la folosirea exercițiului amator de actorie ca mijloc de educație (așa-zisele piese școlărești umaniste). În vremurile noastre, această influență este izbitor de puternică și se exercită în special prin intermediul filmului: în fața ochilor noștri, în decurs de numai cîțiva ani, s-a manifestat, în special la femei, mai înclinate decît bărbații spre imitație, în tot sistemul de gesturi, de la mers pînă la cele mai neînsemnate mișcări, cum ar fi modul de a deschide pudriera și jocul mușchilor faciali. În acest scop, noile norme estetice se revarsă în mod direct din artă în viața cotidiană, prin intermediul atelierelor meșteșugărești sau ale saloanelor. În zona extra-artistică ele dobîndesc o importanță cu mult mai mare

decît în artă, unde au luat naștere, deoarece aci funcționează ca autentice criterii de apreciere a valorilor, nu numai ca fundal pentru a fi încălțate.

Dar nici acest fel de realizare a normelor nu se desfășoară în mod automat, deoarece în acest proces norma suferă diverse influențe, printre altele și influența modei. Prin esența sa, moda nu este un fenomen preponderent estetic, ci mai degrabă economic; H. G. Schauer o definește ca „dominația exclusivă de care se bucură o vreme pe piață un anume produs“, iar economistul german W. Sombart a dedicat aspectului economic al modei un întreg studiu (*Wirtschaft und Mode [Economie și modă]*). Totuși, printre numeroasele funcții pe care le are moda (socială, uneori politică, erotică — în cazul modei vestimentare), funcția estetică este foarte importantă. Moda are o influență nivelatoare asupra normei estetice prin aceea că tinde să lichideze concurența multiplelor norme paralele în favoarea uneia singure; după războiul mondial, cînd moda devine un factor tot mai activ, se ajunge — cel puțin în ținuturile noastre — la ștergerea deosebirilor dintre îmbrăcămintea orășenească și cea sătească, dintre îmbrăcămintea generației mai vîrstnice și a celei mai tinere. Pe de altă parte, nivelarea este compensată prin succesiunea rapidă a normelor pe care le aduce moda; aici nu-i nevoie de exemple, suficient fiind să răsfoim jurnalele de modă pe cîțiva ani. Zona specifică de acțiune a modei o alcătuiesc fenomenele estetice extraartistice, dar moda face uneori incursiuni și în artă, mai ales în unele ramuri colaterale ale acesteia, așa cum sînt artele de salon sau bulevardiere, acționînd aici înainte de toate ca element care exercită influență asupra consumului; a se vedea predilecția pentru tablouri cu anumite subiecte ca parte integrantă dintr-o locuință standard (de exemplu tablouri cu flori etc.); se poate întîmpla să ajungă în situația de element component al locuinței curente și o operă anume, cum este

cazul tabloului *Răstignire* de Max, care putea fi întâlnit, cu ani în urmă, în anumite case¹⁰.

Am spus mai sus că izvorul din care ies norme estetice sînt artel înalte și că de aici se revarsă în celelalte domenii ale esteticului. Dar lucrurile nu sînt chiar așa de simple; normele nu se succed cu ritmicitatea valurilor care se izbesc de malul mării, unde un nou val vine abia după ce precedentul s-a spart. Normele care s-au înfipt solid într-o anumită zonă a esteticului sau într-un mediu social pot supraviețui foarte multă vreme; noile norme li se alătură și astfel se naște coexistența și concurența mai multor norme estetice paralele. Sînt cazuri, mai ales în folclor, cînd normele estetice rezistă timp de cîteva secole. Este în genere cunoscut faptul că „Renașterea tîrzie și barocul au furnizat modele pentru formele arhitectonice preluate de țărani (la cehi), că formele costumelor orășenești și nobiliare, în cursul diverselor mode care s-au succedat începînd cu secolul al XVI-lea, și-au pus amprenta pe costumele populare și pe ornamentația lor, că în materie de artă decorativă populară — pictură, sculptură în lemn, țesături — modelele trebuiesc căutate în pictura și sculptura în lemn din epoca Renașterii tîrzii și a barocului“ (*Československá vlastiveda [Istoria Cehoslovaciei]*, VIII, Praga, 1935, p. 201). Cu privire la țesăturile populare slovace, V. Pražák a arătat că „populația slovacă de la țară își împodobește chiar și în secolele al XIX-lea și al XX-lea țesăturile cu ornamente renaștentiste aduse în Slovacia de moda aristocratică din secolele al XVI-lea și al XVII-lea (*Bratislava*, VII, p. 251 și urm.). Din sfera literaturii situate la hotarul dintre folclor și poezia cultă, pot fi citate inscripțiile funerare din cimitirul de la Albrechtice de lîngă Písek — apărute

¹⁰ Vezi același studiu al lui H. G. Schauer, *Móda v literatuře [Moda în literatură]*, în care pe baza motivului literar al infidelității conjugale, se relevă un aspect interesant, și anume că moda literară, spre deosebire de moda propriu-zisă, se distinge prin inerție și că moda ca factor de creație literară poate dăuna relației directe dintre tematica literară și starea reală a societății. Studiul a fost prima dată publicat în „Moravské listy“, 1890, republicat în: H. G. Schauer, *Spisy [Opere]*, Praga, 1917.

în deceniile al patrulea și al cincilea din secolul al XIX-lea, care, pe lângă versificația silabică, conservă o întreagă poetică a poeziei baroce din secolele al XVII-lea—al XVIII-lea, cum o dovedesc, de pildă, compararea muncii olarului cu creația divină, motiv tipic al poeziei baroce și medievale, sau înfățișarea naturalistă a corpului omenesc, mâncat de bube, ca în versurile :

Z noh schromělých nepřestalo shnilé maso padati,
Až v nich bylo zřetelně holé kosti viděti,
Obličej jí strupovina skoro celý potáhla,
K rozmnožení její bídy i slepota přitáhla ¹¹.

[Carnea putredă cădea de pe oloagele-i picioare / Deslușit vedeai încoa' oasele din mădulare / Fața, bubele cojite toată i-au acoperit / Și-ntr-o bună zi, sârmanul, de orbire fu lovit.]

Este suficient să confruntăm această descriere cu descrieri autentice baroce, de pildă cu *Píseň o smrti* [*Cântare despre moarte*] de Koniás, citată de J. Vlček (în *Dějiny české literatury* [*Istoria literaturii cehe*], II, 1, p. 56), ca să fie clar că în cazul inscripțiilor de la Albrechtice este vorba de o reminiscență autentică a canonului poetic baroc în epoca când apărea poemul *Máj* de Mácha, cea mai de seamă operă a romantismului ceh. În primele două cazuri citate (folclorul ceh și slovac), longevitatea normei se explică prin cuprinderea normei și funcției estetice într-un sistem ferm de cele mai felurite norme și funcții, lucru devenit regulă în folclor (așa cum se va vedea mai jos), pe când în al treilea caz (inscripțiile funerare), explicația o găsim, pare-se, în petrificarea unei specii poetice, poezia religioasă, care, în perioada de apariție a inscripțiilor, era deja un produs arhaic.

Am adus exemple de reminiscențe realmente izbitoare în împărțita normelor estetice ; asemenea cazuri sînt rela-

¹¹ Datarea și citatul după R. Rožec, *Staré nápisy na náhrobných kapličkách na hřbitově v Albrechticích* [*Vechi inscripții pe carourile din cimitirul de la Albrechtice*], Písek.

tiv rare și pot apărea numai în anumite condiții specifice. Dar coexistența normelor de vârste diferite este, în sfera esteticului, o chestiune curentă. Dacă ne aruncăm o privire asupra literaturii cehe contemporane, vom observa că, în afară de structura pe care o putem numi în linii mari postbelică (avînd conștiința că-i vorba de un conglomerat de mai multe norme parțial petrificate), persistă și canonul simbolist și cel fixat de curentul *Lumír*-ului, iar pe undeva pe la periferie, ca de exemplu în poezia pentru tineret, uneori și canonul *Máj*-ului, cu alte cuvinte un grup de patru norme dintr-o dată. La fel am putea să descoperim și în prezentul altor arte cîteva canoane paralele; în pictură le vom găsi pe toate, de la impresionism la suprarealism. O imagine și mai certă în această privință decît situația pe care ne-o oferă cutare sau curate artă ne-ar putea fi dată de o statistică a consumului, de exemplu, pentru literatură, o statistică a cititorilor. Dar și în afara artei coexistă norme diverse. Este îndeobște cunoscut faptul că obiecte purtătoare ale funcției estetice, cum ar fi mobila, îmbrăcămintea etc., sînt diferențiate atît în producție, cît și în comerț nu numai după material și execuție, ci și după diversele gusturi.

Există deci întotdeauna, concomitent, în aceeași colectivitate o pluritate de canoane estetice¹². Cunoaștenii lucrurilor acestea nu numai dintr-o experiență obiectivă, exemplificată mai sus, dar și dintr-o experiență subiectivă. Tot așa cum fiecare dintre noi este în stare să stăpînească mai multe forme ale aceleiași limbi, de pildă

¹² Vezi afirmația lui O. Hostinský în lucrarea *O socializaci umění [Despre socializarea artei]* Praga, 1903: „În popor — ca dealtfel și în păturile mai avute și mai culte — nu domnește nicidecum un gust unitar, ci dimpotrivă, găsim gusturile cele mai diferite, motiv pentru care atitudinea poporului față de artă nu poate fi redusă la o singură formulă; în rest, o simplă privire asupra repertoriului teatral, asupra lecturilor literare ale celor mai largi cercuri, asupra comerțului cu tablouri ne dovedește inconsistența unui asemenea doctrinarism. Iar acest amestec pestrît nu ne apare numai ca o bogată scară de la gustul cel mai prost la cel mai de calitate, ci și ca o structură stratificată istoricește, astfel încît ceea ce place astăzi diferiților indivizi reprezintă în medie o evoluție artistică de peste un secol”.

mai multe dialecte sociale, subiectiv ne sînt accesibile mai multe canoane estetice (a se vedea din nou exemplele de literatură date mai înainte), deși, de regulă, numai unul dintre ele ne este pe deplin adecvat și formează parte integrantă din gustul nostru. Coexistența mai multor canoane în cadrul aceluiași colectiv nu este nicidecum pașnică : fiecare dintre ele manifestă tendința de a dobîndi valabilitate generală și de a elimina pe celelalte ; aceasta rezultă din pretenția normei estetice de a deveni absolut obligatorie, fapt despre care am vorbit. Cu deosebită forță de expansiune se manifestă canoanele mai recente față de cele de dată mai veche. Dar prin această intoleranță reciprocă este pusă în mișcare întreaga zonă estetică. De intoleranța diverselor canoane ține și faptul, asupra căruia ne-a atras luarea-aminte G. Tarde (*Les lois de l'imitation* [*Legile imitației*], Paris, 1895, p. 375), că normele estetice, la fel ca cele morale, au adesea un caracter negativ, adică sînt formulate ca interdicții.

Diversele canoane estetice se deosebesc între ele prin vîrsta lor, așa cum am arătat. Dar deosebirile nu sînt numai de vîrstă, ci și de calitate ; un canon este cu atît mai accesibil, cu atît mai puțin dificil de înțeles cu cît e mai vechi. În consecință, se poate vorbi de o autentică ierarhie a canoanelor, o piramidă avînd în vîrf cel mai recent canon, dintre toate cel mai puțin automatizat și cel mai puțin dependent de alte genuri de norme. Din ce în ce mai jos, către baza acestei ierarhii, se află canoanele mai vechi, mai automatizate și mai profund înlănțuite cu celelalte categorii de norme (despre raportul dintre normele estetice și celelalte norme vom vorbi mai jos). Se insinuează ideea că ierarhia canoanelor estetice s-ar afla într-o relație directă cu ierarhia straturilor sociale : cea mai tînără normă, cea de la vîrf, pare a corespunde stratului social cel mai înalt și, continuînd paralelismul celor două scări ierarhice, straturilor inferioare s-ar zice că le corespund canoane din ce în ce mai vechi. Ca schemă cu valabilitate foarte generală, ideea nu este lipsită de îndreptă-

țire, cu condiția să nu fie acceptată în mod dogmatic ca model obligatoriu al realității.

În primul rînd, nu trebuie să uităm că, în privința raportului dintre morfologia socială și norma estetică, are importanță nu numai segmentarea societății în straturi, adică segmentarea verticală, căci acest raport este determinat și de segmentarea orizontală, adică de diferențele de vîrstă, sex, profesie¹³. Pot avea un anume rol toate genurile de segmentare orizontală. Așa, de pildă, deosebirea de generație poate face ca membri aparținînd aceleiași pături sociale să aibă gusturi diferite și, invers, oameni aparținînd unor categorii sociale diferite, dar făcînd parte din aceeași generație, pot avea gusturi apropiate. Dealtfel, deosebirile dintre generații constituie focarul celor mai multe revoluții estetice, care promovează noi canoane sau transferă canoanele dintr-o ambianță socială într-alta. Un fenomen foarte curent sînt deosebirile de gust dintre bărbați și femei; uneori, femeile pot să fie mai conservatoare în plan estetic decît bărbații — cum se întîmplă în mediul folcloric; alteori, femeile devin promotoare ale gustului avansat. În lucrarea lui L. Schücking, consacrată familiei ca factor de dezvoltare a gustului în literatura engleză din secolul al XVIII-lea, ni se înfățișează contribuția femeilor la apariția romanului sentimental (*Sociologia gustului literar*). Nu este necesar nici măcar ca gustul cel mai recent să fie legat de clasa socială cea mai înaltă. Așa, de pildă, în Austria antebelică și mai ales în Rusia, pătura socială conducătoare era aristocrația, dar categoria care reprezenta arta superioară și care era sursa de înnoiri a normei estetice era burghezia.

Cu toate acestea, relația dintre ierarhia estetică și cea socială este de netăgăduit. Fiecare pătură socială, ca și alte genuri de ambianță socială (orașul — satul), are propriul său canon estetic, care constituie una dintre

¹³ Deosebirile de vîrstă și sex sînt de origine biologică, dar în societate dobîndesc caracter social. Așa, de exemplu, pentru apartenența la o generație, în sens social, nu este întotdeauna decisiv factorul vîrstă.

cele mai distinctive trăsături ale ei. Dacă un individ trece dintr-o categorie socială inferioară într-una superioară, el se străduiește, de regulă, în primul rînd să-și însușească măcar semnele exterioare ale gustului categoriei sociale în care vrea să intre (își schimbă diu punct de vedere estetic modul de a se îmbrăca, de a locui, manierele sociale etc.). Dar pentru că schimbarea gustului este o chestiune extrem de dificilă, gustul, care se manifestă spontan, constituie unul dintre indiciile cele mai sigure, deși adesea disimulate, de a determina apartenența inițială a individului. Ori de cîte ori într-un anume colectiv uman se manifestă tendința de reorganizare, această tendință se reflectă și în ierarhia gusturilor. Așa, de pildă, eforturile socialiste intense din ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, îndreptate spre o echilibrare a raporturilor dintre clase, au fost întovărășite, în mod programatic, de dezvoltarea artizanatului, de înființarea teatrelor populare, de strădanii în direcția extinderii educației artistice. Am prezentat în primul capitol al acestei lucrări paralelismul strîns care există între dezvoltarea industriei și a artizanatului. Dar artizanatul se află și într-o relație cu tendințele sociale, ceea ce s-a și simțit la vremea respectivă. Se știe că inspiratorul luptei pentru cultura estetică, J. Ruskin, considera această luptă ca un efort de îndreptare a societății (creșterea nivelului moralității publice etc.), continuatorii lui, W. Morris și W. Crane, au avut convingeri socialiste. La cel de al doilea congres consacrat educației artistice, St. Waetzold, în discursul său, a rostit următoarele cuvinte : „Națiunea este din punct de vedere social și spiritual atît de fărîmițată încît cu greu se mai înțelege o pătură socială cu alta“; el spera în sudarea societății cu ajutorul educației artistice.¹⁴ Și la unii propagatori ai educației artistice, care nu au convingeri socialiste, găsim

¹⁴ Acest citat, ca și cel care urmează (din Langbehn) sînt preluate din scrierea lui J. Richter, *Die Entwicklung des kunstlerzieherischen Gedankens* [Dezvoltarea gîndirii în domeniul educației artistice], Leipzig, 1909.

ideea că arta, și în genere cultura, trebuie să servească drept element de sudură socială; Langbehn, autorul scrierii *Rembrandt als Erzieher* [*Rembrandt ca educator*], vrea să clădească, pe această bază, din țărăniine, tîrgovețime și aristocrație „eine Adelspartei im höheren Sinne“*. Mină în mină cu strădania de lichidare sau cel puțin de atenuare a ierarhiei sociale merge și strădania de ridicare a gustului la nivelul cel mai înalt cu putință: cea mai tînără și totodată cea mai sus situată normă trebuie să devină o normă a tuturor.¹⁵

Acest proces social și estetic poate fi observat și la începuturile revoluției ruse, cînd avangarda artistică se unește cu avangarda socială. Dar mai tîrziu, în procesul prefacerilor sociale se manifestă tendința de a socoti drept echivalent în plan estetic al societății fără clase un gust de nivel *mediu*; simptomele lui se pot vedea într-o revenire la clișeuul prea puțin reînnoit al romanului realist, adică la un canon mai vechi, serios decăzut, precum și în clasicismul de compromis din arhitectură. Raportul dintre organizarea socială și sfera normelor estetice nu este atît de unidirecționat, în sensul că unei anumite tendințe sociale — cum ar fi cazul eforturilor de lichidare a deosebirilor de clasă — i-ar corespunde mereu aceeași reacție în sfera esteticului: cîteodată balanța înclină spre canonul de cel mai înalt nivel, uneori spre o medie general acceptabilă, alteori, în fine, se propune (vezi mai sus nota despre U.N. Tolstoi) generalizarea celui mai scăzut nivel — în sensul vechimii normei estetice.

Legătura dintre organizarea socială și evoluția normei estetice este, evident, de netăgăduit, după cum nici schema paralelismului dintre cele două ierarhii nu este lipsită de justificare; nejustă devine doar atunci cînd este conce-

* „Un partid de elită în sens superior“.

¹⁵ Aci poate fi amintit faptul că L. N. Tolstoi, în scrierea *Ce este arta?*, orientată tot spre egalizare socială, cerea unificarea canonului prin înlăturarea culmilor ierarhiei estetice: el proclama generalizarea canonului popular.

pută ca o necesitate cu caracter mecanic, și nu ca simplă bază pentru diverse variante ale evoluției. De regulă, normele estetice care se învechesc și se petrifică, coboară și pe scara ierarhiei sociale. Dar acest proces este complicat, fiindcă nici una dintre păturile sociale — din cauza segmentării orizontale — nu constituie o ambianță omogenă, motiv pentru care se observă, în cadrul aceleiași categorii sociale, mai multe canoane estetice. De pildă, sfera clasei sociale dominante de obicei nu se confundă cu sfera celei mai tinere norme estetice nici chiar atunci când norma estetică își are sorgintea în această clasă. Purtători ai celei mai tinere norme (în calitate de creatori și de public) pot fi tinerii care se află în opoziție — adesea nu numai estetică — față de generația mai vîrstnică, aceea care conduce realmente și care dă tonul categoriilor sociale inferioare. Alteori, purtători ai normei de avangardă devin indivizii provenind din medii inferioare, care au venit în contact cu clasa dominantă nu prin origine, ci prin educație, cum este cazul lui Mácha, iar cu cîteva decenii mai tîrziu al lui Neruda și Hálek, în poezia cehă¹⁶. În ambele cazuri — fie că este vorba de un tineret rebel sau de indivizi veniți din alte medii sociale — la început se naște chiar în sinul păturii dominante rezistența față de noua normă și abia după ce această rezistență slăbește, noua normă poate deveni normă a păturii realmente dominante. Tot așa am putea să analizăm și celelalte medii sociale din punctul de vedere al distribuției canoanelor estetice. Peste tot ar apărea multe complicații; cu greu am putea găsi un

¹⁶ Despre legătura dintre poezia lui Mácha și originea socială a scriitorului, vezi articolul *Přispěvek k dnešní problematice básnického zjevu Máchova* [Contribuție la problematica actuală a fenomenului poetic Mácha], publicat în „Listy pro umění a kritiku“ IV. În volumul. *Hřbitovní kvítí* [Flori de cimitir] găsim multe dovezi despre felul cum s-a manifestat originea socială inferioară a poetului Jan Neruda în poezia sa; este notorie repulsia cu care a fost primit acest volum de versuri. Amănunte interesante despre felul în care poetul, abia într-un tîrziu, a început să se asimileze păturii dominante aflăm din corespondența sa cu Karolína Světlá, publicată de A. Čermáková-Sluková (Praga, 1912); Neruda îi reproșează scriitorul ei Karolína Světlá, care provenea dintr-o familie burgheză din Praga, că se poartă față de el ca o „doamnă de la curte“. La rîndul ei K. Světlá se considera „guvernantă“ a poetului.

caz de legătură atât de strânsă între un canon estetic și o anumită formație socială încît canonul să aibă o poziție exclusivă sau, dimpotrivă, să nu depășească limitele acestei formații; un exemplu de astfel de trecere a canonului din zona sa de baștină într-o altă zonă este dat în articolul lui R. Jakobson și P. Bogatîriov, *Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens* [*Folclorul ca formă distinctă de creație*] (*Donum natalicium Schrijnen*, 1929): în secolele al XVI-lea și al XVII-lea în cercurile culte ale Rusiei conviețuiau literatura cultă și literatura populară, aceasta din urmă avînd locul de baștină la țară. Dar în pofida tuturor complicațiilor, schema coborîrii normei estetice pe cale de îmbătrînire pe treptele ierarhiei estetice și sociale își mențin valabilitatea.

Dar această coborîre nu devalorizează norma realmente și ireparabil, fiindcă, de obicei, mediul inferior nu preia în mod pasiv canonul, ci îl transformă activ în funcție de tradiția estetică a mediului respectiv și în funcție de întregul ansamblu de norme valabile în acest mediu. Se întîmplă adesea ca un canon, decăzut pînă la cea mai extremă periferie, să fie readus subit în însuși focarul mișcării estetice, devenind — în formă modificată, bineînțeles — din nou o normă tînără și actuală. Procedeu este mai frecvent în arta contemporană; am dat exemple în studiul meu intitulat *Dialektické rozpory v moderním umění* [*Contradicții dialectice în arta modernă*] („Listy pro umění a kritiku“, 1935). În acest sens se poate vorbi despre o mișcare în circuit a normelor estetice.

Dar mai rămîne un punct important, de care nu trebuie să uităm atunci cînd încercăm să schițăm sociologia normelor estetice. Este vorba de relația dintre norma estetică și celelalte norme. În observațiile noastre de pînă aici, am considerat că norma estetică ar intra în contact cu colectivitatea umană în mod cu totul independent, fără legătură cu ambianța din care face parte, adică fără legătură cu ansamblul de diverse norme, recunoscute în respectiva colectivitate drept criterii de măsurare a celor mai

diverse valori. Am recurs la acest procedeu de restricție metodologică în scopul simplificării expunerii. În realitate, nu există un zid de netrecut între norma estetică și celelalte norme. Pentru strînsa relație dintre ele este caracteristic faptul că norma estetică poate trece într-un alt gen de normă și invers. Așa, de exemplu, norma morală, realizată într-o operă romanescă sub forma contradicției dintre un erou bun și altul rău, se transformă — ca parte a structurii literare — în normă estetică și devine cu timpul un clișeu perfect, care nu mai are nici o legătură cu valoarea morală vie, putînd fi abordat și în sens comic. În arhitectura funcțională de astăzi, care refuză orice norme estetice, normele practice (de exemplu, cele de igienă etc.), îndată ce intră în structura operei, devin, în ciuda voinței arhitectului, norme estetice. Pot fi citate și cazuri inverse, de norme estetice care se schimbă în norme extraestetice; astfel, într-o operă literară poate să apară, din motive estetice, un anume fenomen lingvistic necunoscut pînă acum (o anumită inversiune, o relație lexicalizată între cuvinte), pentru ca apoi să treacă în limbajul neliterar, de comunicare, devenind parte a normei lingvistice de comunicare. Unele deformații sintactice ale lui Mallarmé s-au transformat cu vremea în procedee stilistice ale limbii literare neartistice, cum afirmă poetul Jean Cocteau din *Le Secret professionnel*: „Stéphane Mallarmé are influență asupra stilului presei cotidiene de astăzi fără ca gazetarii să-și dea seama“¹⁷.

Legătura strînsă dintre norma estetică și celelalte norme permite încadrarea ei în sfera generală a normelor. De aceea, analizînd relația dintre norma estetică și organismul social, nu trebuie să pierdem din vedere că aici nu intră în contact un fenomen izolat cu un alt fenomen izolat (adică norma estetică și o anumită componentă

¹⁷ Despre trecerea normei estetice poetice în normă extraestetică lingvistică vezi, de asemenea, articolul lui R. Jakobson *Co je poesie? [Ce este poezia?]*, publicat în „Vojné sméry“, XXX, p. 238.

a colectivității), ci că sînt puse într-o relație reciprocă două sisteme întregi : domeniul sau, mai bine zis, structura normelor, și structura socială pentru care normele respective constituie conținutul conștiinței colective. Modul în care norma estetică este legată de celelalte norme, modul în care este angrenată în structura lor determină în măsură considerabilă și relația ei față de formele sociale. Studiind sociologia normei estetice, este important să ne punem două probleme : prima dintre ele se referă la gradul de sudură dintre norma estetică și celelalte norme, cea de a doua, la rolul pe care îl ocupă norma estetică — dominant sau subordonat — în ansamblul normelor. Răspunsurile vor fi diferite, în funcție de diversitatea mediilor sociale. Să ne oprim, mai întîi, asupra primei chestiuni, cea referitoare la gradul de sudură dintre norma estetică și celelalte norme, și spre ilustrare să punem față în față două tipuri de contexte normative corespunzînd cu două ambianțe sociale diferite ; pe de o parte, contextul valabil pentru categoria socială dominantă în planul culturii, categorie creatoare de valori și norme culturale, pe de altă parte, contextul valabil pentru ambianța purtătoare de cultură folclorică. Din punctul de vedere al chestiunii ridicate de noi, cele două medii sociale sînt realmente opuse.

Ambianța în care crearea normelor are caracter de necesitate lasă o anumită libertate în raporturile dintre ele, căci, datorită acestei libertăți, normele au posibilitatea de a evolua intens. Într-o asemenea ambianță norma estetică își cucerește cu maximă ușurință autonomia care o izolează de celelalte norme. Din această autonomie a normei estetice decurge și dreptul artistului, recunoscut de o parte însemnată a societății, de a deforma în sfera esteticului și alte norme decît cele estetice (ca, de exemplu, normele morale), în măsura în care funcționează ca parte a structurii artistice, deci, în sens estetic ; de

aceea, de pildă, așa-zisa artă bulevardieră — literatură sau artă plastică — folosește funcția estetică pentru a estompa celelalte funcții netolerate de societate. Eliberînd funcția estetică din relațiile ei cu celelalte funcții, norma estetică începe în mod firesc să evolueze repede și să sufere prefaceri rapide. Pe de altă parte, în mediul care conservă o cultură folclorică intactă și autentică, potrivit observațiilor și rezultatelor din cercetarea etnografică modernă bazată pe tezele lui Lévy-Brühl, Durkheim etc. (vezi, de asemenea lucrările etnografului rus P. Bogatîriov pe material din Rusia Subcarpatică), diversele genuri de norme sînt legate între ele foarte strîns, formînd o structură coerentă. Coeziunea lor face ca norma estetică să fie în ambianța folclorică mult mai puțin schimbătoare decît în alte medii sociale și adesea să se mențină fără modificări esențiale timp de secole. Unii etnografi (școala lui Naumann) au dedus de aici teza pripită după care „poporul nu produce, ci numai reproduce“. Referitor la norma estetică, în această afirmație este corect doar faptul că ambianța folclorică nu creează norme, ci le preia din sfera estetică a clasei dominante — în special din sfera artelor. Ceea ce nu constituie un motiv de a se tăgădui caracterul estetic creator al producției populare. Dimpotrivă, etnografia modernă a arătat că deosebirea dintre folclorul viu și producția industrializată de obiecte folclorice (industria de artă populară) consistă tocmai în aceea că producția industrializată este schematizată, în timp ce arta populară autentică (de pildă, ouăle încondeiate, țesăturile) este infinit de variată și de nuanțată. Dar această varietate este dată de simple variante ale normei și nu de abateri pe scara evoluției. Imuabilitatea normei estetice din folclor se datorează, cum am arătat mai sus, integrării ei deosebite în sistemul global de norme: în ambianța folclorică normele sînt atît de solid legate între ele, încît se încorsetează și se împiedică reci-

proc¹⁸. Prin aceasta ambianța folclorică se deosebește net de alte ambianțe, în special de aceea care creează normele și valorile culturale, așa cum s-a arătat mai înainte. Este limpede că deosebirea are o mare importanță pentru caracteristicile acestor formații sociale și că problema conexiunii reciproce dintre diversele genuri de norme prezintă însemnătate și pentru sociologia normei estetice.

Am ridicat însă mai înainte și o a doua problemă importantă pentru evaluarea sociologică a raportului dintre norma estetică și celelalte norme. Se puneă întrebarea dacă într-un anume mediu social norma estetică tinde să-și asigure supremația asupra celorlalte, sau, dimpotrivă, manifestă tendința de a ocupa o poziție subordonată în sistemul de norme. Vom confrunța spre ilustrare tot două medii diferite și din nou ne vom referi la ambianța culturală dominantă (aceeași, deci, ca în exemplul anterior), în comparație, însă, cu o ambianță populară nefolclorică, cu ambianța populației orășenești, constituită la noi odată cu dezvoltarea orașelor, mai ales a celor mari, în prima jumătate a secolului trecut. Din punctul de vedere al gradului de sudură a normelor, aceste două ambianțe sociale nu diferă fundamental: în ambele cazuri normele sînt mult mai libere decît în folclor. În schimb se deosebesc în ce privește locul ierarhic pe care îl ocupă norma estetică. În ambianța culturală dominantă — cel puțin în situația actuală, pe care o cunoaștem din proprie experiență — norma estetică își cucerește ușor supremația asupra celorlalte, ca exemplificare servind valurile de „artă pentru artă“ care, începînd din secolul trecut, au revenit prin diverse curente artistice (în literatura franceză, în epoca realismului, la Flaubert, curînd

¹⁸ Vezi articolul lui P. Bogatiriov *Přispěvek k strukturě etnografii* [Contribuție la o etnografie structurală] (în „Slovenská miscellanea“, Bratislava, 1931), în care, pe bază de exemple, se arată că „în cercetările etnografice ne izbir de anumite fapte care se remarcă printr-o pluralitate de funcții iar aceste funcții sînt atît de strîns legate una de alta, încît e greu să stabilim cu exactitate care dintre ele este mai puternică într-un caz dat“.

după aceea la simboलिști), precum și valurile simultane de panestetism manifestate în zonele exterioare artei. În fond, însă, este vorba numai de o năzuință spre supra- mație, nu de o supra- mație efectivă și de durată; din cînd în cînd se înalță cîte o mișcare de rezistență față de supra- mația funcției estetice care, prin intensitatea ei, dovedește cît de puternică este tendința căreia i se opune. Dimpo- trivă, în straturile populare funcția și norma estetică sînt dominate de alte funcții și norme chiar și în cazul produ- selor care pot fi numite artă: norma supremă a „celeii mai modeste arte“ (expresia aparține lui Josef Čapek) nu este norma estetică. Comparînd produsele plastice ale acestei arte „modeste“ cu produsele artei superioare, Josef Čapek scria cu îndreptățire: „Marile sculpturi și tablouri cer admirație, exprimînd într-un fel suveran fru- musețea și forța lumii și a vieții. Cea mai modestă dintre arte, despre care doresc să vă vorbesc, vrea și ea să vă solicite; are dorința de a vă înfățișa într-un fel sugestiv lucruri folositoare, necesare omului; este pătrunsă de pietate față de muncă și față de viață, cunoscînd necesi- tățile și bucuriile ce se află între cele două; nu urmărește fe- luri înalte, ci își realizează modestia într-o manieră pură și emoționantă, ceea ce nu-i un merit tocmai neînsemnat. Nu vrea să fie decît un mijlocitor între obiectele de necesi- tate cotidiană și om, dar limbajul ei, deși sărac și fără pretenții, este firesc și autentic, nefiind lipsit de un far- nec rar și de o duiosie calmă“ (*Malíři z lidu* [*Pictori din popor*], în volumul *Nejskromnější umění* [*Cea mai modestă artă*]). Aici se spune clar că în arta populară ne- folclorică, norma și funcția estetică sînt dominate de alte norme și funcții, în special de natură utilitară („a înfățișa lucruri folositoare“), oarecum și de natură emoțională („într-o manieră pură și emoționantă“).

În lirica populară orășenească, emoționalul trece cate- goric înaintea criteriului estetic: „Maria nu cîntă despre faptul că a zăpăcit-o Pepíček și că într-un an or să joace

la nuntă, ci depre faptul că Pepíček cel cu ochii albaștri umblă după alta. Anna, frecînd podeaua, cîntă, dar nu despre faptul că vrea să se ducă la plimbare la Stromovka*, ci că n-are dorință mai aprigă decît să zacă într-un mormînt întunecos... De regulă, Mariile nu sînt ființe melancolice, aș zice, dimpotrivă, sînt mai degrabă guralive și hlizite. Dar dacă o astfel de Marie vrea să se ridice în niște sfere mai înalte (ceea ce este în definitiv misiunea cea mai serioasă a poeziei și a muzicii), ea caută să se înalțe în sfera sentimentelor triste, dezolante; nimic n-o înobilează mai mult decît gîndul că va zăcea curînd într-un sicriu cu o coroaniță pe cap“ [Karel Čapek, *Písň lidu pražského* [*Cîntecele lumii pragheze*], în vol. *Marsyas*). Emoția sentimentală, nu ca reacție nemijlocită la o realitate, ci ca funcție pură a unui anume lucru, aici a cîntecului, domină deci în poezia populară orășenească; norma emoțională domină pe cea estetică: un cîntec este cu atît mai valoros cu cît este mai emoționant. Pentru deosebirea dintre ierarhia normelor în poezia populară și în cea cultă este caracteristică schimbarea care se produce imediat ce o formă a poeziei populare orășenești pătrunde în poezia cultă: printr-o întorsătură pe care am descris-o mai sus, norma emoțională se transformă îndată în normă estetică (vezi articolul nostru despre Vítězslav Hálek în revista „Slovo a slovesnost“, I, 1935). Deosebirea dintre supremația normei estetice și subordonarea ei corespunde, deci, deosebirilor sociale dintre pătura socială purtătoare a procesului cultural și stratul popular orășenesc.

Am examinat în linii mari sociologia normei estetice. Am demonstrat că abordarea sociologică a problemei normei estetice nu este o modalitate oarecare, eventual una secundară, ci că, împreună cu aspectul gnoseologic al problemei, constituie o necesitate fundamentală a cercetării, deoarece ne permite să urmărim în detaliu contra-

* Parc din Praga.

dicția dialectică dintre caracterul schimbător și multitudinea normelor estetice, pe de o parte, și ambiția lor de a deveni imuabile și obligatorii, pe de altă parte. Am arătat, de asemenea, că normele estetice, izvorâte din arta acelei categorii sociale, care este exponenta procesului cultural, se reinnoiesc neconținut: normele mai vechi coboară pe scara ierarhiei sociale, dar de multe ori, după ce au căzut jos de tot, urcă din nou, printr-un salt subit, în arta clasei ce domină sub raport cultural. Dar aceasta nu este decît o schemă generală, care se complică în virtutea segmentării sociale orizontale, a caracterului schimbător — ca grad de sudură și ca ierarhizare — al raportului dintre norma estetică și celelalte norme. Schema generală, și cu atît mai mult complicațiile ei, dovedesc că norma estetică nu trebuie înțeleasă ca o regulă apriorică ce ar arăta cu precizia unui aparat de măsurat condițiile optime ale satisfacției estetice, ci ca o energie vie care, în pofida varietății manifestărilor — sau chiar tocmai cu ajutorul acestei varietăți — organizează zona fenomenelor estetice și-i indică direcția de dezvoltare. Pe de altă parte, cu toate că s-a dovedit iluzorie posibilitatea unei norme estetice generale și apriorice — fiindcă principiile de bază, fundamentate antropologic, cum sînt ritmul, simetria etc., deși foarte importante pentru noetica normei estetice, nu reprezintă niște norme estetice ideale — s-a demonstrat că norma estetică realmente există și acționează și că a recunoaște caracterul ei schimbător nu înseamnă a nega importanța sau chiar existența ei.

III

De la funcția și norma estetică vom trece acum la valoarea estetică. La prima vedere, s-ar părea că problematica valorii estetice este epuizată prin tratarea funcției

estetice, forța care naște valoarea, și a normei estetice, regula cu ajutorul căreia măsurăm valoarea. În cele două capitole anterioare am arătat însă că : 1) sfera funcției estetice este mai întinsă decît sfera valorii estetice în înțelesul propriu al cuvîntului, deoarece în cazurile cînd funcția estetică doar secundează o altă funcție, problema valorii estetice este și ea secundară în aprecierea lucrului respectiv sau a activității respective ; 2) realizarea normei nu este o condiție obligatorie a valorii estetice, mai ales în cazurile cînd această valoare le domină pe celelalte, adică în artă. De aici rezultă că zona specifică a valorii estetice este arta, zonă privilegiată a fenomenelor de natură estetică. În timp ce, în afara artei, valoarea este subordonată normei, aici, în artă, norma este subordonată valorii : în afara domeniului artei realizarea normei este sinonimă cu valoarea ; în artă norma este de cele mai multe ori încălcată și de cele mai puține ori respectată, dar și în acest caz respectarea nu-i decît un mijloc, nicidecum un țel. Respectarea normei produce plăcere estetică ; dar valoarea estetică poate cuprinde, pe lângă plăcere, și puternice elemente de ne-plăcere, fără a se dezintegra ; vezi F.W.J. v. Schelling, *Schriften zur Philosophie der Kunst* [*Scieri asupra filozofiei artei*], Leipzig, 1911, p. 7 : „In dem wahren Kunstwerk gibt es keine einzelne Schönheit, nur das Ganze ist schön“ *. Aplicarea normei estetice subordonează cazul individual unei reguli generale și se referă la un singur aspect al lucrului, la funcția lui estetică ce nu trebuie să fie neapărat dominantă. Dimpotrivă, evaluarea estetică judecă fenomenul în întreaga sa complexitate, deoarece toate funcțiile și valorile extraestetice ale fenomenului se realizează ca elemente componente ale valorii estetice (vezi art. nostru *Básnické dílo jako soubor hodnot* [*Opera literară ca ansamblu de valori*], în *Jizdní řád literatury a poesie*, p. 140) : iată de

* „Într-o autentică operă de artă nu există o frumusețe a detaliilor, numai întregul este frumos“.

ce evaluarea sub aspect estetic concepe opera de artă ca pe un întreg închis (unitate) și ca act de individualizare; valoarea estetică în artă ne apare ca unică și irepetabilă.

Din acest motiv, problematica valorii estetice trebuie să fie examinată diferențiat. Problema fundamentală în această chestiune se referă la valabilitatea și adâncimea evaluării estetice; pornind de aici ni se va deschide drum, cu șanse egale, în două direcții: spre studierea caracterului schimbător al actului concret de evaluare ca și spre cercetarea premiselor noetice ale valabilității obiective (adică independentă de cel ce percepe) a judecății estetice.

Mai întâi să ne oprim asupra caracterului schimbător al evaluării estetice actuale. Cu această chestiune, iată-ne din nou în plină zonă a sociologiei artei. În primul rînd, opera de artă nu este deloc o entitate fixă: orice deplasare în timp, spațiu sau mediu social modifică tradiția artistică prin prisma căreia este percepută opera de artă și, ca urmare a acestor deplasări, se modifică însuși obiectul estetic care, în conștiința membrilor colectivului respectiv, corespunde artefactului material, produsului executat de artist. Chiar dacă o operă este la fel de pozitiv apreciată în două epoci diferite și depărtate în timp, obiectul evaluării este de fiecare dată un alt obiect estetic sau, într-un anume sens, o altă operă. Firește că, odată cu aceste deplasări ale obiectului estetic, suferă adesea modificări și valoarea estetică. Destul de frecvent putem observa în istoria artelor cum o anume operă se transformă în cursul timpului din valoare pozitivă în valoare negativă sau dintr-o valoare superioară, de excepție, într-una medie, și invers. Foarte frecventă este schema ascensiunii bruște, apoi a căderii și din nou a ascensiunii, eventual la un alt nivel al valorii estetice (vezi monografia *Poláková Vznesenost přírody* [„Măreția naturii“ de Polak], în „Sborník filologický“, X, Praga, 1934). Există și opere artistice care se mențin vreme îndelungată pe o treaptă înaltă a valorii; acestea reprezintă valorile „eterne“. Așa sînt în literatură poemele lui Homer, în teatru piesele

lui Shakespeare sau Molière, în pictură operele lui Rafael, Rubens. Cu toate că fiecare epocă vede aceste opere altfel — o dovadă palpabilă în acest sens este evoluția concepției scenice asupra operelor lui Shakespeare — de fiecare dată, sau aproape de fiecare dată, ele sînt situate pe cele mai înalte trepte ale ierarhiei valorilor estetice. Ne-am înșela însă dacă am considera fenomenul drept imuabilitate. În primul rînd, este foarte probabil că la o examinare mai atentă vom descoperi și aici anumite fluctuații, adesea considerabile, iar în al doilea rînd, nici chiar noțiunea de valoare estetică supremă nu este atît de clară: noi deosebim operele prin valoarea lor „vie“, „istorică“, „reprezentativă“, „școlărească“, „exclusivă“, „populară“ etc. În toate aceste nuanțe, prin alternarea în timp sau realizarea simultană a mai multora dintre ele¹⁹, opera de artă poate să se mențină mereu printre valorile „eterne“, cu toate că această menținere nu constituie o stare, ci un proces, la fel ca în cazul operelor care își schimbă locul pe scara valorilor.

Valoarea estetică este deci schimbătoare pe toată întinderea ei, acalmia fiind aici imposibilă. Valorile „eterne“ se modifică și își schimbă poziția, chiar dacă mai încet și mai puțin sensibil decît valorile de pe treptele inferioare. Idealul perenității valorii estetice, indiferent de influențele exterioare, nu constituie în toate epocile și în toate circumstanțele suprema dorință a oamenilor de artă. Mai mult, dintotdeauna a existat, pe lângă arta creată pentru a fi durabilă și de o valabilitate cît mai întinsă, și o artă destinată chiar de creator de a avea o valoare trecătoare, o artă creată pentru „consum“. Așa sînt în literatură operele „ocasionale“ sau criptadiile particulare ale scriitorului, realizate numai pentru cercul celor mai apropiați prieteni, operele de actualitate tematică, dependente de cunoașterea anumitor evenimente, familiare unei epoci sau unui cerc restrîns de oameni. În artele plastice, năzu-

¹⁹ Așa, de pildă, poemul *Mdġ* de Măcha ne apare astăzi, la centenarul morții poetului, ca o aglomerare a tuturor nuanțelor valorice amintite.

ința spre durată se exprimă adesea și prin materialul de lucru ales; așa, de exemplu, lucrările în ceară se nasc cu alte pretenții de durată decît lucrările în bronz sau marmură, după cum un mozaic candidează cu alte șanse la perenitate ca operă și valoare în comparație cu o acuarelă etc. Cu alte cuvinte, arta de „consum“ există în permanență ca opus al artei „perene“; sînt epoci cînd oamenii de artă acordă prioritate acțiunii scurte, dar intense a operei față de acțiunea în eternitate, care se dobîndește în timp. Artă de astăzi este un exemplu foarte sugestiv în acest sens. În epoca simbolismului, arta viza valorile cît mai durabile cu putință, independente de gust și de individ. Năzuința spre o operă „absolută“ îl face pe Mallarmé să eșueze; Březina și-a exprimat cu un anume prilej convingerea că poate fi găsită „forma superioară de versificație (adică de metrică), atît de rafinată încît să nu existe nimic mai desăvîrșit“ (vezi prefața noastră la *Psalmii* lui Karel Hlaváček, Praga, 1934, p. 12, ediția Hartl). Să confruntăm această opinie cu aceea a unui scriitor contemporan, André Breton: „Picasso este în ochii mei un artist așa de mare numai pentru că a rezistat fără să ostenească într-o atitudine defensivă față de lucrurile din lumea exterioară, incluzîndu-le aci și pe cele create de el; că n-a văzut în aceste creații nimic mai mult decît niște simple momente ale contactului dintre el și lume. În opoziție cu ceea ce constituie de obicei mîndria și bucuria omului de artă, el a căutat caducitatea și efemerul în sine. În cursul celor douăzeci de ani care s-au așternut peste opera lui, s-au îngălbenit peticile de ziar lipite pe tablouri, a căror cerneală, cîndva proaspătă, a contribuit în bună parte la îndrăzneala șocantă a acestor *papiers collés* din anul 1913. Lumina a decolorat iar umiditatea a ondulat pe alocuri cu perfidie marile decupaje albastre și trandafirii. Dar așa e bine. Ghitare teribile, încropite din niște plăci prăpădite — adevărate punți ale accidentului, ridicate mereu, zi de zi, peste șuvoiul cîntecului — care n-au rezistat goanei demente a

cîntărețului. Dar totul se petrece ca și cînd Picasso însuși ar fi prevăzut această sărăcire, slăbire sau chiar ruinare. Parcă s-ar fi dat dinainte bătut într-o luptă cu rezultate îndoielnice, luptă la care se încumetă totuși creațiile miinilor omului, înfruntînd elementele, pentru a dobîndi, prin concedere, ceea ce este prețios, adică extrem de real în procesul dispariției lor“ (*Point du jour* [*Faptul zilei*], Paris, p. 200).

Caracterul mutabil al normei estetice nu este, deci, un fenomen secundar, decurgînd din „nedesăvîrșirea“ creației artistice sau a receptării ei, din incapacitatea omului de a atinge idealul, ci ține de esența însăși a valorii estetice, care este proces și nu stare, *energeia* și nu *ergon*. De aceea, și fără mutațiile sale în timp și spațiu, valoarea estetică ne apare ca un act variat și complicat, lucru vizibil în contradicțiile dintre părerile criticilor despre operele de artă noi, în instabilitatea predilecțiilor pe piața cărții sau a altor opere de artă etc., și în această privință, un exemplu sugestiv ni-l oferă tot epoca actuală cu schimbările rapide de preferințe artistice, exprimate, de pildă, în deprecierea precipitată a operelor literare pe piața cărții, într-o rapidă apariție și dispariție de valori pe piața artelor plastice etc. Dar acesta nu este decît filmul accelerat al unor procese care au loc în orice altă epocă. Cauzele acestei dinamici a valorilor sînt sociale, cum a arătat Karel Teige în cartea sa *Jarmark umění* [*Bîlciul artelor*], Praga, 1936 : slăbirea relației dintre omul de artă și consumator (cel care comandă), dintre artă și societate. Dar și în epocile precedente, procesul evaluării estetice a reacționat totdeauna foarte viu la dinamica raporturilor sociale, fiind totodată determinat și determinant.

Dealtfel, societatea creează instituții și organe prin care își exercită influența asupra valorii estetice, reglementînd evaluarea operelor de artă. Acestea sînt, de exemplu, critica, educația artistică (incluzînd aici învățămîntul, precum și instituțiile care au ca scop educația artis-

tică în vederea percepției pasive), piața operelor de artă cu mijloacele sale propagandistice, anchetele despre operele de valoare, expozițiile de artă, muzeele, bibliotecile publice, concursurile, premiile, academiile, adesea chiar și cenzura. Fiecare dintre aceste instituții își are sarcinile sale specifice, putînd urmări și alte obiective decît influențarea evoluției evaluării estetice (muzeele, de pildă, au menirea de a strînge material pentru cercetarea științifică), iar aceste alte obiective pot avea adesea rol principal (în cazul cenzurii, dirijarea funcțiilor extraestetice ale operei de artă în folosul statului, al regimului social și moral dominant); cu toate acestea, fiecare dintre ele are o parte de influență asupra valorii estetice, fiind totodată exponente ale anumitor tendințe sociale. Misiunea criticului este deseori considerată drept o căutare a valorilor estetice obiective, alteleori activitatea lui este apreciată ca o manifestare a raportului strict personal dintre un judecător și o operă de artă supusă judecății, alteleori ca popularizare a noilor opere de artă, greu inteligibile pentru neinițiați, precum și ca propagandă în favoarea unui anumit curent literar; toate acestea sînt elemente ale oricărui act critic, cu preponderența unui aspect anume, în funcție de situația concretă; dar criticul este înaintea de orice un exponent sau, dimpotrivă, un adversar, eventual un disident al unei anumite formații sociale (clasă, mediu etc.). Foarte bine a arătat Arne Novak în conferința sa cu privire la istoria criticii cehe, ținută în cadrul Cercului lingvistic de la Praga (aprilie, 1936), că, de exemplu, judecata negativă rostită de Chmelenský asupra poemului *Máj* de Mácha nu este numai o manifestare a unei întîmplătoare aversiuni personale, ci totodată și în mod special — privind lucrurile în contextul întregii activități critice a lui Chmelenský, precum și al opiniilor sale teoretice cu privire la misiunea criticii — o manifestare a strădaniei unui mediu literar restrîns din vremea aceea de a stăvili aflulxul de valori estetice neobișnuite, care ar fi descompus gustul și ideologia acestui mediu;

caracteristic este că aproape concomitent sau ceva mai târziu are loc o lărgire a publicului cititor și sub raportul apartenenței sociale, precum a arătat-o tot Arne Novak în conferința amintită.

Așadar, procesul evaluării estetice este relaționat cu evoluția societății, iar studiul acestui proces formează un capitol din sociologia artei. În rest, nu trebuie uitat niciodată faptul, menționat în capitolul precedent, că în societate nu există numai un singur strat de artă literară, plastică etc., ci totdeauna mai multe straturi (artă de avangardă, oficială, de bulevard, arta populară orășenească etc.), de unde și mai multe scări de valori estetice. Aceste straturi trăiesc fiecare o viață aparte, deși de multe ori se întâlnesc și se întrepătrund reciproc. O valoare depreciață la nivelul stratului respectiv poate coborî sau urca într-un alt strat. Și pentru că această stratificare corespunde, deși nu întotdeauna direct și precis, stratificării sociale, arta, prin multitudinea ei de straturi, contribuie la crearea și modificarea valorilor estetice.

În sfârșit, va trebui să adăugăm că natura colectivă, ca și necesitatea evaluării estetice se oglindesc și în judecățile estetice individuale. Dispunem de numeroase dovezi: anchetele editoriale au demonstrat că, de cele mai multe ori, cititorii se decid să-și cumpere cărți nu pe baza judecății criticilor de profesie, judecată ce pare a purta prea mult amprenta gustului individual, ci pe baza recomandărilor date de prieteni, de oameni aparținând aceluiași cerc de cititori din care face parte și cel care cumpără (L. Schücking, *Die Sociologie der literarischen Geschmacksbildung* [*Sociologia formării gustului literar*], Leipzig und Berlin, 1931, p. 51); este cunoscută autoritatea de care se bucură anchetele anuale printre cititori; colecționarii de artă se decid adesea să cumpere o anumită operă numai pentru că numele autorului este folosit ca vignetă pe o valoare general cunoscută; de aici tendința comerțanților de a crea asemenea nume—valori (K. Teige, *Jar-mark umění* [*Bîlciul artelor*], p.28 n.), ea și însemnă-

tatea experților, a căror sarcină este de a descoperi paternitatea operelor și a le stabili autenticitatea (M.J. Friedländer, *Der Kunstkenner* [*Cunoscătorul de artă*], Berlin, 1920).

Valoarea estetică s-a dovedit a fi deci un proces, determinat, pe de o parte, de evoluția imanentă a structurii artistice însăși (a se vedea tradiția actuală în planul căreia este evaluată orice operă), pe de altă parte, de mișcarea și modificările structurii sociale. Plasarea operei de artă pe o anumită treaptă a valorilor estetice, ca și menținerea ei pe această treaptă, eventual schimbarea locului pe scara valorică sau chiar excluderea totală a operei din scara valorilor estetice depind de cu totul alți factori decât însușirile intrinsece ale produsului artistic material, singurul care durează, trecînd de la o epocă la alta, dintr-un loc într-altul, dintr-o ambianță socială într-alta. Nu se poate vorbi de relativitate, deoarece cel ce evaluează, om plasat într-un anumit punct al timpului și spațiului, înglobat într-o anumită ambianță socială, privește cutare valoare a unei opere ca pe o entitate necesară și permanentă.

Dar în acest fel am rezolvat oare definitiv sau am lichidat problema obiectivității valorii estetice, legată de opera materială? Oare nu mai are nici o importanță această problemă, soluționată în decursul veacurilor fie în chip metafizic, fie prin referiri la structura antropologică a omului, fie, în sfîrșit, prin considerarea operei ca fenomen unic și deci definitiv ca expresie? Acceptînd ideea mutabilității valorii estetice, unele fenomene demonstrează totuși că problema nu este lipsită de importanță. Cum să ne explicăm, de pildă, faptul că printre operele aceluiași curent artistic, ba chiar printre operele aceluiași artist, adică printre opere apărute în condițiile unei structuri artistice și ale unor raporturi sociale aproximativ identice, unele ne apar în mod evident ca opere de mai mare valoare, altele de mai mică valoare? Mai este, de asemenea, clar că între o apreciere entuziast pozitivă și una furios negativă nu este o prăpastie așa de mare ca

între aceste două moduri de apreciere, pe de o parte, și o atitudine de indiferență, pe de alta ; nu rareori se întâmplă ca una și aceeași operă să întrunească concomitent laude și dezaprobare. Nu ne sugerează acest fapt că îndreptarea atenției asupra unei anumite opere — cu scopul de a o aproba sau respinge — poate avea ca bază, cel puțin în anumite cazuri, o valoare estetică obiectiv superioară ? Pe urmă, cum altfel, decît admițînd ideea valorii estetice obiective, am putea înțelege faptul că o anumită operă de artă poate fi recunoscută ca valoare estetică pozitivă și de către acei critici care, din alte puncte de vedere, o resping cu violență, așa cum s-a petrecut cu receptarea poemului *Máj* de Mácha în critica vremii ? Cu toate că metodologia specifică obligă la o restrîngere a rolului actului axiologic (vezi studiul *Polákova Vznešenost přírody*, p.6 ș.u.), istoria artelor se lovește mereu de problema valorii ca atribut al operei, independent de aspectele istorice ; se poate spune chiar că existența acestei probleme iese în evidență tocmai datorită tentativelor repetate de a limita influența ei asupra cercetării istorice. În sfîrșit, este necesar să amintim și faptul că orice bătălie pentru o nouă valoare estetică în artă, la fel ca și orice reacție negativă la ea, se desfășoară sub steagul valorii obiective și durabile ; numai prin ideea de valoare estetică obiectivă ne putem explica faptul că „un mare artist nu poate pricepe că viața ar putea fi exprimată și frumosul alcătuit cu alte mijloace decît cele alese de el“ (O. Wilde, *The Critic as Artist* [*Criticul ca artist*]).

Cu alte cuvinte, nu putem eluda problema valorii estetice obiective, independentă de influențele exterioare. Dar mai întîi trebuie să ne pregătim accesul la soluționarea acestei probleme printr-o analiză atentă a conceptului de „valoare estetică obiectivă“. Nu încapе îndoială că arta creată de om pentru om nu se poate constitui din valori independente de om (în ceea ce privește manifestările funcției estetice în domeniul extraartistic, s-a arătat

în capitolul precedent că nici în acest caz nu se poate vorbi despre o funcționalitate estetică — atribut permanent al lucrului). Soluția aleasă de filozofia scolastică, de exemplu (J. Maritain, *Art et scolastique* [*Artă și scolastică*], Paris, 1927, p. 43), care găsește ecou și la O. Wilde, și anune de a face distincție între un ideal imuabil de frumusețe și realizările lui schimbătoare, poate lăsa impresia de valabilitate numai în măsura în care decurge dintr-un întreg sistem metafizic; în afara acestui sistem are prețul îndoielnic al unei soluții de circumstanță. Dacă nu vrem să amestecăm noetica și metafizica, ne-am putea gândi — așa cum am procedat în cazul normei estetice — la structura antropologică a omului, comună tuturor oamenilor și realizându-se ca bază a raportului imuabil dintre om și operă, raport care, dacă ar fi proiectat în fenomenul material, ar apărea ca valoare estetică obiectivă. Dar obstacolul rezidă în faptul că opera de artă ca întreg (pentru că numai întregul constituie valoare estetică) este prin esența sa *semn*, adresându-se omului ca membru al unei colectivități organizate, și nu numai constanței sale antropologice. Just a observat O. Wilde (*The Critic as Artist*) că „însemnătatea oricărei creații frumoase depinde în egală măsură de cel care o receptează ca și de cel care a creat-o. Mai mult chiar, publicul este acela care atribuie lucrului frumos mii de semnificații, îl face minunat și îl pune în contact cu epoca, astfel încât devine parte vitală a existențelor noastre“.

Nu ne putem sustrage naturii sociale a artei nici chiar atunci când cercetăm posibilitățile și premisele valorii estetice *obiective*. Nu este vorba, desigur, de analiza raportului dintre o operă de artă concretă și un colectiv concret, cu alte cuvinte de sociologia artei, ci de o lege general valabilă ce caracterizează relația dintre opera de artă ca valoare estetică în general și oricare colectiv, sau oricare dintre membrii unui colectiv. Rezultatul unei meditații îndreptate în acest sens nu poate fi decât un cadru general, care dobîndește în fiecare caz concret un alt conținut și de

aceea nu permite deducția unor reguli critice speciale. Dealtfel, este limpede că, avînd în vedere caracterul schimbător al demersului axiologic, orice determinare concretă a judecății estetice este valabilă numai în ceea ce privește relația dintre operă și *acea* societate sau *acea* formație socială de pe pozițiile căreia se formulează aprecierea. De pe o poziție limitată temporal și social, valoarea estetică de extensie generală nu poate fi decît ghicită în mod instinctiv, poate fi sesizată indirect abia după o confruntare a judecăților din mai multe epoci, eventual din mai multe ambianțe sociale. Dealtfel, mult mai importantă decît regulile este problema de principiu dacă valoarea estetică obiectivă constituie o realitate sau numai o iluzie înșelătoare.

Ca punct de plecare pentru a afla răspuns la această chestiune, ni se oferă natura semiologică a artei, despre care s-a făcut o mențiune mai sus. Mai întii este necesară o explicație sumară cu privire la esența semnului în genere. O definiție curentă a semnului sună cam așa: ceva ce stă în afara a altceva și indică spre acest altceva. În ce scop se folosește semnul? Cea mai caracteristică funcție a semnului este de a servi ca mijloc de comunicare între indivizi ce fac parte din aceeași colectivitate; acesta este mai ales scopul limbajului, ca cel mai dezvoltat și mai complet sistem de semne. Dar va trebui să precizăm că semnul mai are și alte funcții în afară de funcția de comunicare; așa, de pildă, banii constituie semne care reprezintă realități cu funcție de valori economice; scopul lor nu este comunicarea, ci facilitarea circulației mărfurilor. Cu toate acestea, imperiul semnelor cu funcție de comunicare este extrem de vast: orice realitate poate deveni semn de comunicare. De acest imperiu ține și arta, deși într-un mod ce o deosebește de oricare alt semn de comunicare.

Pentru a stabili deosebirea specifică a artei ca semn, să ne îndreptăm înainte de toate atenția către genurile

de artă unde funcția de comunicare se manifestă cu cea mai mare pregnanță, fiindcă tocmai această funcție ne oferă posibilitatea unei confruntări. Genurile de artă în cauză sînt literatura și pictura. De regulă, o operă literară sau o pictură cuprinde o comunicare; și, deși în anumite perioade funcția de comunicare slăbește pînă la gradul zero (de exemplu, pictura absolută, suprematismul, literatura scrisă într-o limbă artificială), această slăbire apare ca o *negare* a stării normale și nu ca o stare normală. În mod analog vorbește și lingvistica modernă despre o desinență de gradul zero, și nu despre absența desinenței — în cazurile cînd o formă gramaticală se distinge prin lipsa de desinență față de formele care au desinență. Desinența ține de însăși *noțiunea* de formă gramaticală, iar comunicarea, adică tema (conținutul), de însăși noțiunea de pictură sau literatură. Pictura și literatura sînt arte tematice. Dar, se pune întrebarea, comunicarea cuprinsă într-o operă literară sau într-o pictură este oare o comunicare autentică sau se deosebește cumva de aceasta? Și în ce fel? Prin faptul că funcția estetică, dominînd pe cea de comunicare, modifică însăși comunicarea.

O operă literară epică ne va vorbi — întocmai ca un enunț de pură comunicare — despre un eveniment care s-a petrecut în cutare loc, atunci, în cutare împrejurare, cu participarea cutărui personaj sau factor; dar deosebirea va fi următoarea: în măsura în care concepem un anume enunț ca o comunicare, importantă va fi pentru noi relația dintre comunicare și realitatea despre care se vorbește. Aceasta va însemna: receptarea enunțului de către auditor va fi însoțită de întrebările, ce-i drept neexprimate, dacă ceea ce locutorul spune s-a petrecut cu adevărat, dacă împrejurările au fost adevărate celor relatate. Ceea ce nu înseamnă că răspunsul la aceste întrebări trebuie să fie neapărat afirmativ; el poate fi formulat și în sensul că enunțul a fost parțial sau total fictiv. Auditorul se va apuca apoi să ghicească, eventual

va încerca să investigheze care au fost intențiile locutorului. Din această investigație sau numai simplă presupunere se va naște o nouă modificare a relației obiective a enunțului (adică a relației cu realitatea); de exemplu: da, este vorba de un enunț fictiv cu intenția de a înșela pe auditor, de a-l abate de la adevăratul drum pe care trebuie să-l urmeze, este deci vorba de o minciună; sau: este vorba de un enunț fictiv în scopul de a prezenta un eveniment ireal drept real, dar fără intenția de a deforma atitudinea auditorului — pur și simplu doar cu scopul de a pune la încercare credulitatea auditorului, în acest caz fiind deci vorba de o mistificare; sau: este vorba de un enunț fictiv, dar fără intenția de a-l păcăli pe auditor, în scopul de a-i înfățișa posibilitatea unei alte realități decât este aceea în care trăiește, să-l mîngîie sau, din contră, să-l sperie prin neconcordanța dintre realitatea imaginată și cea adevărată, fiind deci vorba de ficțiune pură.

În cazul însă cînd concepem enunțul lingvistic narativ drept un produs literar cu funcție predominant estetică, atitudinea față de enunț se va schimba subit și întreaga structură a raportului obiectiv al enunțului va căpăta o nouă înfățișare. Întrebarea dacă evenimentul narat s-a petrecut cu adevărat sau nu își pierde importanța hotărîtoare pentru auditor (cititor); nu se va discuta deloc despre faptul că scriitorul a intenționat să înșele sau a înșelat. Cu aceasta nu vrem nicidecum să susținem că problema bazei reale a evenimentului despre care se povestește ar înceta să existe. Dimpotrivă, chestiunea în ce măsură și în ce mod evenimentul narat este prezentat ca real sau fictiv, va constitui un aspect important al structurii operei literare. Pe nuanțele acestui *mod* de prezentare se bazează deosebirea dintre tehnicile diverselor curente artistice (romatism—realism, într-un anume fel), specii literare (legendă — basm), iar în interiorul unei opere corelația dintre diversele elemente și părți (de pildă, în romanul istoric relația dintre personaje și evenimentele din prim plan — cele fictive — și personaje și eveni-

mentele din planul secund — cele reale). Dar problema bazei reale a evenimentului narat, dacă privim lucrurile din punctul de vedere al structurii operei și al modului de prezentare, diferă substanțial de problema valorii *de comunicare* a evenimentului narat, exigență pe care un istoric literar o manifestă față de opera literară. În legătură cu *Bunicuța* de Božena Němcová, istoricul literar se poate întreba dacă într-adevăr copilăria scriitoarei a fost așa cum ni se înfățișează în carte, dacă familia Pankl a locuit realmente la Staré Bělidlo etc. Pentru cititor, însă, aspectul veridicității se pune numai într-un singur sens: a vrut oare scriitoarea, și dacă da, în ce măsură a vrut, ca opera ei să fie privită drept narațiune cu caracter documentar despre copilăria ei? Răspunsul, chiar nerostit, la această întrebare, fie și neformulată în mod expres, va fi hotărîtor pentru întreaga atmosferă sentimentală și ideatică în care se va înveșmînta opera Boženei Němcová, va avea influență decisivă asupra coloraturii semantice a întregului și părților. Așadar, caracterul „fictiv“ al literaturii este cu totul altceva decît ficțiunea cu funcție de comunicare. Toate modificările din limbajul de comunicare, survenite în raportul enunțului lingvistic față de realitate, pot avea un rol și în literatură — de pildă, minciuna; dar, evident, numai ca parte componentă a unei structuri și în nici un caz ca valoare practică de importanță existențială. Baronul Münchhausen, dacă ar trăi cu adevărat, ar fi un mistificator și poveștile lui ar fi niște minciuni; dar scriitorul care l-a inventat pe Münchhausen și minciunile lui nu este un mincinos, ci un scriitor, iar poveștile lui Münchhausen constituie enunțuri literare. Luînd în considerare această stare de lucruri, putem oare socoti că semnul artistic este lipsit de orice legătură nemijlocită și necesară cu realitatea? Este oare arta în raport cu realitatea mai puțin decît o umbră care, cel puțin, atestă prezența unui obiect, chiar dacă acest obiect rămîne invizibil? Există în istoria

esteticii curente care ar răspunde afirmativ la întrebarea astfel formulată, ca, de pildă, teoria estetică a lui K. Lange, care interpretează arta ca iluzie, sau teoria lui F. Paulhan, care consideră că minciuna este însăși esența artei; nu departe de asemenea concepții se află și toate curentele orientate spre hedonism și spre subiectivism estetic (arta ca stimulent al plăcerii, arta ca o creație suverană a unei realități inexistente.).

Asemenea concepții nu exprimă adevărata esență a artei. Pentru a explica în ce constă eroarea lor, vom porni de la un exemplu concret. Să ne închipuim un cititor al romanului *Crimă și pedeapsă* de Dostoievski. După cele ce am spus mai sus, pentru cititor nu prezintă nici un interes dacă întâmplarea cu studentul Raskolnikov a avut într-adevăr loc sau nu. Cu toate acestea, cititorul simte în roman o pregnantă conectare la realitate, nu la realitatea despre care se vorbește în roman, localizată în Rusia din anii secolului trecut, ci la o realitate intimă, cunoscută de cititorul însuși, la situații pe care le-a trăit sau pe care — în condițiile sale specifice — le-ar putea trăi, o conectare la sentimentele și mișcările psihice de care au fost sau de care pot fi însoțite asemenea situații, la faptele pe care aceste situații le pot genera în comportarea cititorului. În jurul romanului care a trezit interesul cititorului se adună nu una, ci mai multe realități; cu cât l-a cucerit mai profund pe cititor o operă, cu atât mai vastă va fi sfera de realități, obișnuite sau de însemnătate vitală pentru receptor, care va intra în relație obiectivă cu opera respectivă. Se produce o modificare a relației dintre opera — semn și obiect în direcția slăbirii sau intensificării acestei relații. Slăbire, în sensul că opera nu ne indică realitatea pe care o oglindește nemijlocit; intensificare, în sensul că opera de artă, ca semn, se situează într-un raport indirect (figurat) față de realitățile de însemnătate vitală pentru receptor și, prin intermediul lor, față de întregul univers al receptorului ca ansamblu de valori. Și astfel, opera de artă dobândește capacitatea de a ne

trimitte spre cu totul alte realități decît cele reflectate și spre alte sisteme de valori decît cele care i-au dat naștere.

În acest punct al expunerii noastre ni se oferă prilejul de a ne îndrepta atenția și către alte arte decît cele cu „conținut“, către artele atematice, cum sînt muzica și arhitectura, pentru a vedea dacă și ele pot realiza acea multiplă relație cu obiectul, care deosebește produsele artelor tematice de adevăratele enunțuri de comunicare. Potrivit esenței sale, muzica nu comunică; cu ajutorul unor mijloace ca citatul, citatul autorizat etc. (vezi O. Zich, *Estetika dramatického umění* [*Estetica artei dramatice*], Praga, 1931, p. 277), poate să tindă spre comunicare, dar această tendință constituie o negare a naturii sale proprii, așa cum în literatură și pictură negarea se face invers, prin tendința spre atematism. Deși discursul muzical nu comunică, el poate totuși să realizeze cu foarte mare intensitate acea relație obiectivă multiplă cu zone vaste ale experienței de viață a receptorului și prin aceasta cu valori valabile pentru receptor, fenomen pe care l-am găsit caracteristic pentru manifestările cu funcție dominant estetică, în cazul artelor tematice. Foarte precis descrie această relație obiectivă multiplă și totodată intensă a muzicii, în pofida evidentului vid obiectual, Oskar Wilde în eseul pe care l-am mai citat de cîteva ori, *Criticul ca artist* : „De cîte ori se interpretează o compoziție de Chopin, am senzația că parcă aş deplînge păcate pe care nu le-am comis niciodată și sînt întristat ca în urma unor tragedii pe care nu le-am trăit. Mi se pare că muzica lasă întotdeauna o asemenea impresie. Ea îmi plăsmuiește omului un trecut pe care nu l-a cunoscut și îl umple cu o atmosferă de tristeți care au rămas ascunse lacrimilor lui. Îmi imaginez un bărbat care a dus o viață perfect banală și care, ascultînd cu totul întîmplător o stranie compoziție, descoperă subit că, fără s-o știe, sufletul lui a trecut prin încercări îngrozitoare, că a cunoscut înspăimîntătoare bucurii, sălbatice iubiri romantice sau mari privațiuni“. Experiențele pe care omul nu le-a

trăit, dar ar fi putut să le trăiască, o biografie potențială, fără un conținut concret, astfel caracterizează Wilde relația obiectivă a muzicii; cuvintele lui sînt expresia literară a multitudinii și a impreciziei obiectuale al relației obiective a operei de artă ca semn; din același motiv, P. Valéry (*Eupalinos*) numește „inepuizabilă“ emoția provocată de muzică²⁰; fiind, în genere, lipsită de funcția de comunicare, muzica dezvăluie cu și mai mare claritate decît artele tematice natura specifică a semnului artistic. Dar cine este în acest caz purtătorul semnificației? Nu conținutul, fiindcă în muzică nu există conținut, ci componentele formale: înălțimea tonului, forma melodică și ritmică, timbrul etc. De aceea, în muzică relația obiectivă servește mai mult realizării unei atitudini globale față de realitate decît luminării unei realități particulare. Ceea ce constituie însă un atribut general al artei ca semn, în acest caz fiind vorba de o mai mare pregnanță a lui.

Destul de asemănător cu muzica este și cazul arhitecturii, fapt sesizat de P. Valéry în eseul dialogat *Eupalinos*; iată ce spune aici Socrate despre muzică și arhitectură: „Artele despre care vorbim trebuie — în opoziție cu celelalte — să dea naștere în noi, cu ajutorul cifrelor și al relațiilor dintre ele, nu unei fabulații, ci acelei puteri ascunse care naște toate fabulațiile“. Totuși trebuie făcută

²⁰ Vezi și un alt loc din *Eupalinos*, unde se vorbește despre impresia lăsată de muzică: „Nu era oare acea plenitudine schimbătoare aidoma focului veșnic care luminează și încălzește toată ființa ta printr-o neconținută mistuire a amintirilor, presimțirilor, dorurilor și preziviunilor, ca și printr-o multime infinită de tulburătoare emoții fără o cauză precisă?“. Vezi, de asemenea, H. Delacroix, *Psychologie de l'Art* (Paris, 1937, p. 210 n.). Lumea muzicii este o lume autonomă care refuză să depindă de fenomenele acustice curente. Cu toate acestea are potențe (semantice) caracteristice limbajului și sunetelor nemuzicale... Muzica generalizează sentimentele, ajungînd pînă la unduirea ritmică a absolutului emoțional... Astfel apar compoziții muzicale a căror structură schițează tulburări emoționale ce se desfășoară în straturi mai adînci ale vieții afective decît emoțiile curente. Acest dinamism lăuntric, a cărui expresie schematică este muzica, suferă transformări în contact cu și sub înfrîurirea muzicii, plămînd-o totodată din sine ca simbol și expresie a sa.

o disociere, fiindcă arhitectura, pe lângă asta, mai și „vorbește“, cum o spune și Valéry, cu alte cuvinte cuprinde o comunicare, deși, evident, o comunicare de cu totul altă natură decât în literatură și pictură: comunicarea cuprinsă în opera arhitectonică este strâns legată de funcția practică pe care opera respectivă o exercită; o clădire „semnifică“ destinația sa, adică acțiunile și operațiile care se fac în spațiul ei, delimitat și format cu ajutorul zidurilor: „Aici — ne spune clădirea — se adună negustorii. Aici judecă judecătorii. Aici gem pușcăriașii. Aici se desfășoară amozii. Aceste clădiri comerciale, tribunale și închisori vorbesc foarte limpede atunci când cei ce le construiesc sînt capabili să îndeplinească sarcina ce le-a fost încredințată“ (P. Valéry, *Eupalinos*). Comunicarea cuprinsă în opera arhitectonică este însă, de regulă, integral absorbită și mascată de funcția practică de care este strâns legată: comunicarea devine vizibilă numai atunci când construcția simulează o altă funcție decât cea reală: un bloc de locuințe în chip de palat, o fabrică în chip de cetate etc. Simularea unei alte destinații (palat, cetate) se transformă într-o veritabilă comunicare adresată receptorului²¹. Tocmai fiindcă în toate celelalte cazuri, când destinația exprimată este identică celei reale, comunicarea devine aproape insesizabilă, apare un larg spațiu de acțiune pentru relația obiectivă indefinită și multiplă, specifică operei de artă. Și aici această relație este exprimată și determinată de mijloace „formale“. Tot Valéry descrie sugestiv procesul de constituire a acestei relații multiple — în dialogul citat, acolo unde Faidros redă impresia pe care o produce o operă arhitectonică: „Nimeni n-a băgat de seamă, stînd dinaintea materiei eliberată

²¹ În această ordine de idei trebuie să menționăm, fie și în fugă, faptul că de temă ține și valoarea simbolică a operei arhitectonice, realizată mai ales în epoci cînd clădirile, în special cele publice, reprezintă ideologia mediului din care au purces și pe care îl servesc, eventual puterea și greutatea socială a acestui mediu; vezi, de pildă, valoarea simbolică a castelelor și catedralelor în Evul Mediu sau a palatelor renașcentiste sau baroce.

cu delicatețe de ponderabilitate și atât de simplă la vedere, că sensibilitatea lui este călăuzită către un fel de fior de fericire prin niște linii curbe aproape imperceptibile, prin rotunjimi neînsemnate și atotputernice, ca și prin acele combinații profunde de regularitate și neregularitate, pe care artistul le-a creat și totodată le-a ascuns, dându-le o asemenea fragilitate încît au devenit indefinisabile. Receptorul mobil, care se subordonează prezenței lor invizibile, este călăuzit, de la iluzie la iluzie, de la o tăcere profundă la șoaptele desfătării, pe măsură ce se apropie sau se depărtează, apoi iar se apropie, rătăcind în sfera de atracție a operei, mișcările lui fiind dirijate de operă, iar el însuși devenind o jucărie la discreția propriei sale admirații. Vreau, a zis omul acela din Megara (constructorul Eupalinos), ca opera mea să emoționeze pe oameni tot așa cum îi emoționează obiectul dragostei.“

Așadar, artele „atematice“ ne-au arătat că relația obiectivă specifică, ce leagă opera de artă ca semn cu realitatea, poate fi exprimată nu numai prin conținut, ci și prin toate celelalte elemente componente. Să ne abatem acum din nou spre artele tematice pentru a ne convinge dacă și „componentele lor formale“ pot să devină sau chiar sînt întotdeauna factori semantici și exponenți ai relației obiective. Să ne îndreptăm atenția spre pictură, fiindcă despre literatură știm astăzi cu certitudine — meritul fiind al lingvisticii funcționale — că toate elementele ei componente, ca părți ale sistemului limbii, sînt purtătoare de energie semantică, începînd de la sunete și sfîrșind cu structura frazei. În pictură, situația este alta, aici la prima vedere s-ar părea că materialul cu care lucrează această artă — suprafața, pata de culoare, linia — este o chestiune pur optică; elementele mai complicate și derivate, ca perspectiva, spațiul coloristic, conturul, sînt desigur factori semantici. Dar nici elementele fundamentale, specificate mai sus, nu sînt lipsite de posibilitatea de a construi o relație obiectivă. O suprafață încadrată este cu totul altceva decît un simplu unghi de

perspectivă, chiar dacă, în anumite cazuri, poate să-i corespundă prin conținutul său. Delimitarea prin cadru împrumută suprafeței amintite însușiri semantice, în primul rînd ideea că ceea ce se cuprinde în cadru formează o unitate semantică. Linia segmentează suprafața : prin direcția și mișcarea sa, ea dirijează procesul de receptare al privitorului și determină astfel nu numai organizarea optică, ci și cea semantică a zonei încadrate. Chiar și atunci cînd tabloul nu este orientat spre lumea lucrurilor, linia dobîndește cu ușurință funcție de contur, cu toate că în asemenea cazuri nu-i vorba de a zugrăvi vreun obiect oarecare; așa apare obiectualitatea „neobiectuală“ ca semnificație pură. Aceste atribute semantice ale liniei au fost fructificate de către unele curente în pictura modernă, cum este pictura absolută (Kandinsky) și alte curente înrudite. În sfîrșit, nici pata de culoare nu-i un fenomen pur optic, ci și semantic. Chiar calitatea culorii are întinse posibilități semantice. Simbolismul culorilor este un fapt bine cunoscut în istoria culturii. În Evul Mediu, ideea naturii simbolice a culorilor s-a răspîndit foarte mult și s-a considerat (vezi, de pildă, Zibrt, *Symbolika barev u starých Čechů* [*Semnificația simbolică a culorilor la vechii cehi*], în *Listy z českých dějin kulturních*, Praga, 1891); cum era și firesc, ideea a pătruns și în pictură : „De ce este Isus Hristos zugrăvit numai în veșminte albastre? Pentru că aprecierile credincioșilor se înălțau neconținut, rugătoare, către cer, lăcaș al mirelui divin și al morților“ (Th. Wohlbehrr, *Bau und Leben der bildenden Kunst* [*Construcția și viața artei plastice*], Leipzig u. Berlin, 1914). Așa a devenit albastrul cea mai nobilă culoare a creștinilor, cu toate că prin efectul ei psihic face parte dintre culorile „reci“. Dar și astăzi, cînd simbolismul culorilor nu mai formează un sistem solid și nici nu se mai află în centrul atenției, chiar și în opere de pictură abstractă, unde semnificația culorii nu se poate agăța de lucrul zugrăvit, putem constata valori semantice ale culorii : așa, de pildă, culoarea albastră, în cazul că umple

partea de sus a suprafeței tabloului, va semnifica și în operele care nu reprezintă deloc obiecte „bolta cerului“; cînd umple partea de jos a tabloului, semnificația ei este „apă“. De calitatea culorii depinde și relația dintre culoare și spațiu; faptul știut, după care culorile „calde“ ies, aparent, în evidență, în timp ce culorile „rece“ rămîn în umbră, nu are numai o importanță optică, ci și una semantică; așa, de pildă, în pictura neobiectuală este posibil să plăsmuim un spațiu fără valoare obiectivă, cu alte cuvinte un simplu spațiu-semnificație, numai cu ajutorul combinării celor două grupuri de culori. De asemenea, pata de culoare ajută la fixarea conturului ca și linia; dar devenind contur, culoarea capătă semnificație obiectuală chiar și atunci cînd nu se referă la nici un obiect precis; de aceea pictura suprematistă, cea care dintre toate curentele a ajuns cel mai departe în tendința de a elimina orice fel de „conținut“, și-a ales ca formă a petei de culoare de preferință pătratul sau dreptunghiul, adică figurile geometrice cele mai indiferente, pentru ca astfel pata de culoare să înceteze a mai acționa prin forma sa, devenind cît mai mult cu putință valoare optică pură fără nuanța semantică a corporalității. În pictura modernă valoarea de contur a petei de culoare este adesea dezvăluită prin aceea că conturul trasat de pata de culoare în parte se confundă și în parte diferă de conturul linear. Am putea să continuăm a enumera posibilitățile semantice ale culorii; așa, de exemplu, tot de natură semantică este și deosebirea dintre culoare ca atribut al obiectului (culoarea locală) și culoare ca lumină etc.

Componentele formale ale operei de pictură sînt, deci, factori semantici cum sînt și componentele lingvistice ale operei literare: în sine, nu sînt legate de un anume lucru printr-o relație concretă, ci — asemenea elementelor dintr-o operă muzicală — poartă o energie semantică potențială care, iradiind din totalitatea operei, exprimă o anumită atitudine față de universul real.

Am examinat pînă aici natura semantică a operei artistice; am demonstrat că arta este strîns legată de zona semnelor de comunicare, dar în așa fel încît constituie o negare dialectică a unei veritabile comunicări. Comunicarea autentică ne trimite la o anumită realitate concretă, cunoscută de cel care emite semnul și despre care urmează a fi informat cel ce receptează semnul. În artă însă, realitatea despre care opera ne furnizează direct o informație (artele tematiche) nu este purtătoarea propriu-zisă a relației obiective, ci un simplu mijlocitor. Relația obiectivă în artă este multiplă și trimite la realități familiare receptorului, care însă nu sînt și nu pot fi nicicum exprimate, nici măcar schițate în operă, deoarece formează parte integrantă din experiența intimă a receptorului. Acest ciorchine de realități poate fi foarte impunător, iar relația obiectivă a operei de artă față de fiecare dintre ele indirectă, figurată. Realitățile cu care opera de artă poate fi confruntată în conștiința și în subconștientul receptorului fac parte din atitudinea globală intelectuală, afectivă sau de altă natură, pe care receptorul o are față de realitate. De aceea, experiența răscolită în receptor de șocul provocat de operă pune în mișcare imaginea generală a receptorului asupra realității. Caracterul vag al relației obiective a operei de artă este deci compensat prin aceea că individul receptor reacționează la opusul artistic nu numai parțial, ci prin toate lăturile atitudinii sale față de lume și realitate. Se pune acum întrebarea: este oare interpretarea operei de artă ca semn o chestiune exclusiv individuală, diferită și incomparabilă de la individ la individ? Am anticipat răspunsul la această întrebare atunci cînd am făcut observația că opera de artă este *semn*, de unde rezultă că este prin esența sa un fapt social; de altfel, nici atitudinea pe care un individ o adoptă față de realitate nu constituie un bun exclusiv personal, chiar dacă e vorba de personalități dintre cele mai puternice, ci este determinată — la personalitățile

mai puțin puternice aproape total — de raporturile sociale în care este integrat individul. Astfel, rezultatul la care ajunge analiza naturii semiologice a operei de artă nu este nici pe departe subiectivismul estetic : s-a arătat numai că relațiile obiective, pe care opera de artă ca semn le stabilește, pun în mișcare atitudinea receptorului față de realitate, receptorul fiind o ființă socială, membru al unei colectivități. Această constatare ne apropie cu încă un pas de țintă : de vreme ce relațiile obiective stabilite de opera de artă ating modul în care individul și colectivitatea privesc realitatea, este limpede că problema valorilor extraestetice cuprinse în opera de artă dobândește pentru noi o importanță specială.

Opera de artă, chiar dacă nu conține judecăți exprimate direct sau voalat, este saturată de valori. Tot ce intră în componența operei de artă, de la substanța cea mai materială (piatra sau bronzul în sculptură) și pînă la cele mai complexe elemente tematice, exprimă valori. Evaluarea, cum am arătat, ține de însăși esența naturii specifice a operei de artă ca semn : relația obiectivă a operei de artă atinge prin multitudinea sa nu numai fenomene izolate, ci realitatea ca întreg și se răsfrînge astfel asupra întregii atitudini a receptorului față de ea ; această relație este izvorul și ghidul actului axiologic. Deoarece fiecare din elementele componente ale operei de artă, fie ele de „conținut“ sau de „formă“, intră, în contextul operei, în relații obiective multiple, aceste componente devin expresie a unor valori extraestetice.

Valorile exprimate de diversele elemente ale aceleiași opere intră în relații reciproce, uneori pozitive, altele negative ; prin aceasta ele acționează una asupra celeilalte și este posibil ca unul și același element, situat în relații diferite, să exprime valori total diferite ; vezi H. Lützeler, *Einführung in die Philosophie der Kunst* [Introducere în filozofia artei], Bonn, 1934, p. 27 : „Atomismul în analiza formei operei de artă constă în aceea că cercetătorul des-

compune forma în părțile ei constitutive (linii drepte și curbe, convexe și concave, precise și estompate etc.) și fiecăreia dintre aceste părți îi atribuie un sens constant (de exemplu: culoare deschisă — optimism, culoare închisă — pesimism, linie dreaptă — limpezime și conciziune, spirit deschis și precizie, inteligență și eficiență). Față de un asemenea procedeu trebuie să subliniem că elementele formale pot fi pe deplin înțelese numai din punctul de vedere al întregului și că, în funcție de locul pe care îl ocupă în acest întreg, ele dobândesc sensuri foarte diferite; de exemplu, o pată neagră între culori deschise poate lăsa o impresie de solemnitate și măreție, așa cum este în portretele lui Rubens; liniile drepte își pot modifica sensul de la o impresie aproape mistică de pură delimitare, produsă de caracterul lor esențial, pînă la o impresie de raționalism și mecanicism. Operații ca aceea care asimilează culoarea închisă cu pesimismul sînt prea grosolane pentru a putea sesiza complexitatea vieții interioare a operei de artă. Cu alte cuvinte, valorile extraestetice cuprinse în opera de artă alcătuiesc o unitate, dar o unitate dinamică, nu una mecanic stabilă. Dinamismul ansamblului de valori extraestetice din opera de artă poate ajunge pînă la o treaptă cînd este posibil să apară, pornind de la operă, o ruptură totală între două modalități de apreciere, una depreciativă și alta admirativ pozitivă; vezi prelucrarea monumentală a unor teme „inferioare“, curentă în pictura realistă a secolului al XIX-lea (*Muncitori la cariera de piatră* de Courbet); sau folosirea procedeelor din eposul eroic pentru a înfățișa personaje și fapte obișnuite doar în speciile inferioare ale literaturii, procedeu utilizat de romantici în poezia epică (I. Tinianov, *Arhaisti i novatori* [*Arhaizantzii și inovatorii*], Leningrad, 1929). Contradicțiile dintre valorile estetice cuprinse în operă pot fi de natura cea mai diferită cu putință, ca și de intensitatea cea mai diferită, dar nici în cazurile cînd ating gradul maxim de intensi-

tate sau diferență calitativă, ele nu deteriorează unitatea operei de artă, pentru motivul că această unitate nu are caracter de sumă mecanică, ci este oferită receptorului ca problemă pentru a cărei rezolvare este necesar să învingă contradicțiile ce îi ies în cale în complicatul proces de percepere și evaluare a operei.

Valorile extraestetice în artă nu sînt, așadar, numai o chestiune a operei de artă, ci și a receptorului. Acesta se apropie de opera de artă cu sistemul său propriu de valori, cu atitudinea sa proprie față de realitate. Se întîmplă adesea, ba constituie chiar o regulă, ca o parte de multe ori considerabilă a valorilor percepute de receptor în opera de artă să fie în contradicție cu sistemul de valori al receptorului. Cum se ajunge la o asemenea contradicție și la tensiunea ce decurge din ea, este limpede : fie că opera a fost creată de un artist din aceeași epocă și din același mediu social cu receptorul, și în acest caz contradicțiile dintre valorile recunoscute de receptor și cele cuprinse în operă sînt rezultatul schimbărilor de structură către care a năzuit autorul operei ; fie că provine dintr-o ambianță istorică și socială diferită de cea a receptorului, și atunci contradicțiile dintre valorile extraestetice sînt firește inevitabile ²². Opera de artă ca ansam-

²² Ar putea să se nască întrebarea dacă nu trebuie să avem în vedere și cazuri de congruență perfectă sau, dimpotrivă, de incongruență totală dintre valorile extraestetice cuprinse în operă și sistemul de valori acceptate de receptor. Cazuri de congruență totală sau de aspirație către ea pot să existe, de pildă, în acele forme de artă, de regulă inferioare, care pornesc de la tendința de a fi lăsa pe cît e cu putință accesul receptorului la operă, de a-l îndepărta din cale orice fel de obstacole. Dar și în acest caz este vorba numai de o *tendință* niciodată realizată integral, pentru că și aici se caută într-o anumită măsură și într-un anumit mod o neconcordanță între aprecierea receptorului și valorile conținute în operă ; vezi, de exemplu, faptul că cititorii de romane agreabile preferă să citească romane inspirate din altă ambianță și vorbind despre un alt mod de viață decît cele cunoscute lor. În ce privește posibilitatea inversă, de neconcordanță totală între valorile cuprinse în operă și sistemul de valori acceptat de receptor, tendința spre această extremă poate fi întîlnită frecvent în istoria artelor, adesea chiar într-o formă provocatoare (vezi satanismul unei anumite nuanțe de simbolism, care proclamă în mod provocator răsturnarea întregului sistem de valori : răul apare ca valoare

blu de valori extraestetice nu este deci un simplu reflex al sistemului de valori acceptate și obligatorii pentru colectivitatea receptoare. De aceea, printre altele, valorile cuprinse în opera de artă nu sînt resimțite ca egale, prin caracterul lor de obligativitate, cu valorile practic acceptate, exprimate — în măsura în care este vorba despre exprimarea lor — ca manifestări de pură comunicare; o dovadă sugestivă ne-o oferă practica cenzurii, care face distincție între opiniile cu funcție de comunicare și opiniile ce decurg indirect din opera de artă, sau chiar direct exprimate; numai un rigorism extrem confundă arta cu o comunicare din acest punct de vedere.

Am ajuns cu considerațiile noastre în punctul unde putem vedea raportul reciproc dintre valoarea estetică și restul valorilor cuprinse în operă și unde putem clarifica adevărata ei esență. Pînă acum ne-am rezumat la afirmația că în opera de artă valoarea estetică le domină pe celelalte. Această afirmație rezultă cu o necesitate logică din esența artei — zonă privilegiată a fenomenelor estetice — care prin supremația funcției și valorii estetice se deosebește de mulțimea infinită a celorlalte fenomene, la care funcția estetică este facultativă și subordonată altor funcții. Mediile sociale care nu cunosc o diferențiere netă a funcțiilor, ca de exemplu societatea medievală sau folclorică, nu sînt conștiente de supremația funcției estetice în artă, după cum nu cunosc nici noțiunea de artă în sensul pe care îl are acest cuvînt astăzi; a se vedea cum în Evul

pozitivă, binele ca valoare negativă etc.). Incompatibilitatea totală dintre valorile acceptate de receptor și valorile cuprinse în operă poate face ca opera să-și piardă sensul pentru receptor și să nu fie percepută, nici apreciată ca operă de artă; a se vedea neînțelegerea operelor din ambianțe cu al căror sistem de valori nu există puncte de contact în atitudinea receptorului față de realitate, așa cum, spre exemplu, este atitudinea față de arta medievală în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea; tot aici trebuie incluși și poeții „damnați“ și toți artiștii care nu sînt aproape deloc luați în seamă în viață, ajungînd la notorietate abia cînd se ivește posibilitatea unui raport măcar parțial pozitiv între opera lor și sistemul de valori care năzuiește spre acceptare.

Mediu artele plastice erau considerate ca făcînd parte din sfera producției de bunuri materiale în cel mai larg sens al cuvîntului. Atunci cînd afirmăm că funcția și valoarea estetică predomină asupra celorlalte funcții și valori în opera de artă, nu exprimăm un postulat pentru o atitudine practică față de artă, în practică putînd predomina în atitudinea indivizilor izolați sau ale unor colectivități întregi alte funcții, ci tragem doar o concluzie teoretică ce rezultă din poziția pe care o ocupă arta în zona fenomenelor estetice în condițiile unei diferențieri a funcțiilor.

Dar și acestei formulări, care se menține cu premeditare în plan teoretic, i se aduc, din neînțelegere, reproșuri de „formalism“ și de apartenență la teoria artei pentru artă; gratuitatea operei de artă, care este un aspect al poziției dominante a funcției și valorii artistice, se confundă, dintr-o eroare, cu postulatul kantian al artei „dezinteresate“. Pentru a înlătura această eroare este necesar să examinăm dinlăuntru structurii artistice situația și natura valorii estetice în artă, adică să pornim de la valorile extraestetice, răspîndite prin diversele elemente ale operei, către valoarea estetică, cea care dă operei artistice unitate. Vom constata cu acest prilej un lucru deosebit și neașteptat. Am spus mai înainte că toate părțile componente ale operei de artă, atît cele ce țin de conținut, cît și cele care țin de formă, exprimă valori extraestetice care intră în raporturi reciproce în cadrul operei. În ultimă instanță, opera de artă apare ca un autentic ansamblu de valori extraestetice, și ca nimic altceva. Componentele materiale ale operei de artă și modul în care sînt utilizate ca mijloace artistice apar cu rol de simpli transmițători de energii reprezentate de valorile extraestetice. Și dacă ne vom întreba în această clipă unde a rămas valoarea estetică, se va dovedi că s-a difuzat în diversele valori extraestetice și că nu este nimic altceva decît o denumire sintetică pentru totalitatea dinamică a relațiilor lor reciproce. Nejustă este deci distincția dintre „conținut“ și „formă“

ce se face atunci cînd se analizează o operă de artă. Formalismul școlii estetice și științifico-literare ruse avea dreptate să afirme că toate elementele constitutive ale operei de artă, fără deosebire, sînt părți integrante ale formei. Trebuie să adăugăm însă că toate elementele constitutive ale operei de artă sînt totodată, de asemenea fără deosebire, purtătoare de semnificație și de valori extra-estetice, deci părți integrante ale conținutului. Analiza „formei“ nu trebuie redusă la o simplă analiză formală; pe de altă parte, trebuie să fie limpede că numai *întreaga* structură a operei de artă, și nu doar partea ei numită „conținut“, intră în relație activă cu sistemul de valori existențiale care călăuzesc faptele oamenilor.

Supremația valorii estetice asupra celorlalte valori, caracteristică artei, este deci altceva decît o simplă dominație exterioară. Valoarea estetică nu suprimă și nici măcar nu reprimă celelalte valori, ci smulge fiecare dintre aceste valori din contactul ei direct cu respectiva valoare existențială, punînd în schimb în contact întregul ansamblu de valori cuprins în operă, ca ansamblu dinamic, cu întregul sistem de valori care formează forțele motrice ale practicii de viață a colectivității receptoare. Care este natura și scopul acestui contact? Trebuie să luăm în considerare în primul rînd faptul, asupra căruia ne-am mai oprit și înainte, că acest contact este numai rareori pașnic și idilic: de regulă, valorile cuprinse în opera artistică se deosebesc întrucîtva — și ca relație reciprocă și din punct de vedere al calității diverselor valori — de structura sistemului de valori acceptate de colectivitate. Se produce o tensiune în care stă sensul și capacitatea de înrîurire a artei. Ansamblul de valori care călăuzesc practica de viață a colectivității umane dispune de o libertate de acțiune limitată de necesitatea permanentă a aplicării practice a valorilor; reorganizarea ierarhiei valorice (reevaluarea valorilor) este foarte dificilă și însoțită de grele tulburări ale întregii practici de viață a respectivului colectiv

(frinarea dezvoltării, incertitudinea valorilor, fărîmîţarea sistemului, eventual şi explozii revoluţionare), în timp ce valorile din opera de artă — fiecare dintre ele fiind degajată de o obligaţie actuală, deşi ca întreg nu sînt lipsite de o valabilitate potenţială — pot să se reorganizeze şi să se transforme fără nici un prejudiciu, pot să se cristalizeze cu titlu de experiment în structuri noi şi să descompună structuri vechi, pot să se adapteze la evoluţia situaţiei sociale şi la noile forme ale vieţii sociale, sau cel puţin să caute căi de a se adapta.

Privită astfel, autonomia operei de artă, ca şi supremaţia valorii şi funcţiei estetice din interiorul ei, ni se înfăţişează nu ca element de aneantizare a raportului dintre opera de artă şi realitatea naturii şi societăţii, ci dimpotrivă, ca un permanent animator al acestui raport. Artă este un factor vital de extremă însemnătate chiar şi în epoci istorice şi ambianţe care pun accentul pe gratuitatea artei şi pe supremaţia valorii şi funcţiei estetice, uneori tocmai stadiile de dezvoltare cu o accentuată idee de gratuitate intervenind foarte intens în raportul dintre om şi realitate; a se vedea cazul poemului *Máj* de Mácha, examinat în studiul *Příspevek k dnešní problematice básnického zjevu Máchova* [Contribuţie la problematica actuală a fenomenului poetic Mácha], în „Listy pro umění a kritiku“, IV.

Acum putem reveni definitiv la problema de la care am plecat, şi anume dacă există vreo posibilitate de a demonstra valabilitatea obiectivă a valorii estetice. Am schiţat mai înainte ideea că ţinta evaluării estetice actuale nu este opera „materială“, ci „obiectul estetic“, care reprezintă reflexul şi corelatul operei în conştiinţa receptorului. Cu toate acestea trebuie să existe o valoare estetică obiectivă (adică independentă şi durabilă), cuprinsă în însăşi înfăţişarea materială a operei, singura care durează fără să se modifice, în timp ce obiectul estetic este schimbător, fiind determinat nu numai de natura şi

calitățile produsului material, ci și de stadiul de dezvoltare respectiv al structurii artistice imateriale. Valoarea estetică independentă, inerentă produsului artistic material, pe care o presupunem, are în comparație cu valoarea actuală a obiectului estetic doar un caracter potențial: produsul artistic material, structurat într-un anume fel, are capacitatea — independentă de stadiul de dezvoltare a structurii artistice — de a naște în mintea receptorului obiecte estetice cu valoare estetică actuală pozitivă. Cu alte cuvinte, problema privind existența unei valori estetice obiective poate fi formulată numai în sensul că este posibilă o asemenea structurare a produsului artistic material.

În ce mod participă produsul artistic material la apariția obiectului estetic? Am văzut că însușirile lui, eventual și semnificația care decurge din gruparea acestor însușiri (conținutul operei), intră în structura obiectului estetic ca expresie a unor valori extraestetice care stabilesc la rândul lor corelații reciproce complexe, pozitive și negative (acorduri și dezacorduri), astfel încât ia naștere un întreg dinamic, menținut în unitate de acorduri și pus concomitent în mișcare de dezacorduri.

Din acest motiv, se poate aprecia că valoarea independentă a produsului artistic material va depinde și va spori în funcție de multitudinea valorilor extraestetice pe care produsul artistic material este în stare să le absoarbă în sine, precum și de capacitatea și gradul de dinamizare a relațiilor reciproce dintre aceste valori, indiferent de schimbările calitative care se produc de la o epocă la alta. Există uzanța de a considera drept criteriu principal al valorii estetice impresia de unitate pe care o lasă opera de artă. Unitatea nu trebuie înțeleasă însă în chip static, ca o armonie perfectă, ci în chip dinamic, ca sarcină pe care opera o încredințează receptorului; aici e locul să amintim o aserțiune a lui V. Șklovski: „Un drum viu, un drum pe care piciorul simte pietrele, un drum cu reveniri

— acesta este drumul artei“ (*Teorie prozy*, Praga, 1933, p. 27). Dacă sarcina este prea ușoară, adică în cazul dat predomină acordurile în comparație cu dezacordurile, forța operei este slabă și va pieri repede, fiindcă opera respectivă nu-l solicită intens pe receptor și nu-l silește să revină la ea; de aceea, operele cu slabe elemente de dinamism se automatizează extrem de repede. Dacă, dimpotrivă, descoperirea unității este o sarcină prea dificilă pentru receptor, cu alte cuvinte, dacă dezacordurile au o pondere mult prea mare în comparație cu acordurile, se poate întâmpla ca receptorul să nu poată înțelege opera ca o structură premeditată. Dar niciodată prezența chiar masivă a contradicțiilor, care nasc obstacole suplimentare, nu va periclita eficiența operei de artă în aceeași măsură ca absența lor; impresia de dezorientare, incapacitatea de a descoperi intenția unificatoare a operei de artă este un fenomen curent la primele întâlniri cu operele artistice ieșite din comun. În sfârșit, cea de a treia posibilitate apare atunci când atât acordurile cât și dezacordurile, determinate de structura operei artistice materiale, sînt puternice, dar se mențin reciproc în echilibru; cazul acesta este, desigur, optim, îndeplinind perfect postulatul valorii estetice independente.

Nu trebuie să uităm însă că, pe lângă structura interioară a operei de artă și în strînsă corelație cu ea, mai există și raportul dintre operă ca ansamblu de valori și valorile practice valabile pentru colectivitatea care receptează opera respectivă. Dar produsul artistic material, în cursul duratei sale, intră în contact cu multe și diverse colectivități și cu diferite sisteme de valori. Cum se manifestă sub acest aspect postulatul valorii estetice independente? Este limpede că și aici le revine dezacordurilor un rol cel puțin tot atât de important ca și acordurilor. O operă calculată a fi într-o consonanță desăvîrșită cu valorile de viață recunoscute este percepută ca o valoare nu chiar neestetică, dar oricum neartistică. Numai ten-

siunea dintre valorile extraestetice ale operei și valorile vitale ale colectivității dă operei posibilitatea de a influența atitudinea omului față de realitate, influență care constituie misiunea cea mai specifică a artei. De aceea, se poate spune că valoarea estetică independentă a operei artistice materiale este cu atât mai mare și mai durabilă cu cât opera se pretează mai puțin ușor la o interpretare în consonanță deplină cu sistemul de valori general acceptat în cutare epocă, în cutare ambianță socială. Întorcându-ne acum la structura interioară a produsului artistic material, nu ne va fi deloc greu să cădem de acord că operele cu puternice contradicții lăuntrice oferă — tocmai din cauza contradicțiilor lor interne și a polisemiei ce decurge de aici — o bază mult mai puțin potrivită pentru aplicarea mecanică a întregului sistem de valori acceptate, decît operele fără contradicții lăuntrice sau cu contradicții slabe. Și de aici se vede varietatea și polisemia produsului artistic material ca un bun estetic potențial. Oricare ar fi punctul de vedere din care vom privi lucrurile, valoarea estetică independentă a produsului artistic material rezidă într-o tensiune a cărei soluționare revine receptorului; dar aceasta este cu totul altceva decît armonia, considerată adesea drept cea mai înaltă formă de desăvîrșire și drept treapta superioară a perfecțiunii formei în artă.

Din principiile la care am ajuns pînă acum este imposibil de a extrage vreo regulă oarecare de detaliu. Acordurile și dezacordurile dintre valorile extraestetice, despre care am vorbit, ca și depășirea lor operată de receptor, pot să se concretizeze — și în cazul aceluiași produs artistic material — în modalități infinite, rezultate din varietatea infinită a întîlnirilor posibile dintre operă, pe de o parte, și evoluția structurii artistice și a societății, pe de altă parte. De acest lucru am fost conștienți din clipa în care ne-am pus întrebarea în legătură cu valoarea estetică independentă. Cu toate acestea, a fost necesar să încercăm

a răspunde la această întrebare, deoarece numai condiția valorii estetice obiective, mereu căutată și mereu realizată în cele mai diverse chipuri, dă sens evoluției istorice a artelor : numai prin ea putem explica patosul tentativelor mereu repetate de a crea opera perfectă, la fel și neconținutele reveniri la valorile anterior create (de exemplu, evoluția dramaturgiei moderne a fost marcată de reveniri permanente la valori durabile cum sînt operele lui Shakespeare, Molière etc.). De aceea, este necesar ca orice teorie a artei să-și pună problema valorii estetice obiective, independente, chiar și în cazurile cînd respectiva teorie susține principiul mutabilității ireductibile a evaluării actuale a operelor de artă. Importanța problemei valorii estetice obiective s-a reliefat și mai clar atunci cînd am încercat să-i aflăm un răspuns, încercare ce ne-a condus la misiunea fundamentală a artei, care rezidă în a dirija și a reîmprospăta relația dintre om și realitate ca obiect al activității umane.

IV

În cele trei capitole precedente ale studiului de față am tratat despre trei noțiuni corelate : funcția, norma și valoarea estetică. Le-am însoțit de cuvintele „fapte sociale“ nu pentru a limita tema pusă în discuție, ci pentru a încerca să demonstrăm că și în analiza noetică abstractă a esenței și importanței funcției, normei și valorii estetice, punctul de plecare trebuie să-l constituie natura socială a celor trei fenomene. Locul pe care în estetică îl ocupă cînd metafizica, cînd psihologia, revine de drept în primul rînd sociologiei : analiza noetică a întregii problematice a fenomenelor estetice, care constituie sarcina esteticii, trebuie să se întemeieze pe premisa că funcția, norma și

valoarea estetică au valabilitate numai raportate la om, și anume la om ca ființă socială.

Funcția estetică este unul dintre factorii de seamă ai activității umane: fiecare act uman poate fi însoțit de ea și orice lucru poate deveni purtătorul ei. Nu este numai un simplu epifenomen, lipsit de însemnătate practică, al altor funcții, ci determină împreună cu ele atitudinea omului față de realitate; așa, de pildă, la modificările în ierarhia funcțiilor unui anume lucru ea ajută prin aceea că se atașează de noua funcție dominantă, pe care o consolidează atrăgând atenția asupra ei și ridicînd-o deasupra celorlalte; alteori suplinește o funcție dispărută a unui lucru sau a unei instituții și o salvează astfel pentru o nouă utilitate și o nouă funcție etc. Prin aceasta funcția estetică este integrată în activitatea socială.

Norma estetică, cea care reglementează funcția estetică, nu este o regulă imuabilă, ci un proces complex, în permanentă reînnoire. Prin stratificarea sa în norme vechi și noi, superioare și inferioare etc., și prin modificările ce intervin în această stratificare, în procesul istoric, norma estetică se integrează în evoluția societății, desemnînd cînd apartenența individului la un anume mediu social, cînd trecerea unui individ dintr-un strat social în altul, alteori secundînd și semnalizînd modificări în întreaga structură a societății.

În sfîrșit, *valoarea* estetică, realizîndu-se cu precădere în artă, acolo unde norma estetică este mai degrabă încălcată decît respectată, face parte, prin esența sa, dintre fenomenele sociale. Din raportul dintre artă și societate trebuie să conchidem nu numai asupra caracterului schimbător al evaluării estetice actuale, ci și asupra permanenței valorii estetice obiective. Valoarea estetică intră în contact strîns cu valori extraestetice pe care opera artistică le cuprinde și, prin intermediul lor, cu sistemul de valori ce călăuzesc practica de viață a colectivității care receptează opera. Raportul dintre valoarea estetică și valorile extraestetice este de așa natură, încît valoarea

estetică le domină pe celelalte, dar fără să le tulbure, ci strângându-le într-o totalitate, smulgînd-o pe fiecare dintre ele din relația directă cu valorile practice analoge și făcînd posibilă relația activă a întregului ansamblu de valori extraestetice din operă cu atitudinea globală pe care indivizii, ca membri ai unei colectivități, o au față de realitate. Astfel, prin intermediul valorii estetice, arta acționează direct asupra atitudinii afective a omului față de lumea înconjurătoare, atingînd în acest fel cel mai important element reglator al activității umane, spre deosebire de știință și filozofie, care influențează actele omului în mod intelectual.

Așadar, esteticul, adică zona funcției, normei și valorii estetice, este răspîndit pe toată întinderea activității omenești, constituie un factor de seamă, multilateral al practicii vieții și de aceea nu sînt pe măsura însemnătății lui acele teorii estetice care îl limitează numai la unul din numeroasele sale aspecte, proclamînd drept scop al intenției estetice doar plăcerea sau emoția, expresia sau cunoașterea etc. Esteticul înglobează toate aceste laturi și altele în plus, mai ales în forma sa cea mai înaltă care este arta; dar fiecare dintre ele are numai ponderea ce îi revine firesc în formarea atitudinii globale a omului față de lume.

Praga, 1936

LOCUL FUNCȚIEI ESTETICE PRINTRE CELELALTE FUNCȚII *

PROBLEMA locului funcției estetice printre celelalte funcții, a situației ei în structura funcțiilor, reprezintă de fapt problema esteticului în afara artei. Atît timp cît privim esteticul din punctul de vedere al artei (arta așa cum o înțelegem astăzi), locul funcției estetice nu constituie o problemă : în acest domeniu, funcția estetică tinde întotdeauna spre supremație (o întrebare totuși se pune : de ce natură este această supremație ? Dar acest aspect rămîne deocamdată în afara preocupărilor noastre). Însă de îndată ce trecem de hotarele artei, încep greutățile : pe de o parte, sîntem mereu ispitiți să considerăm funcția estetică drept ceva secundar, ceva ce poate fi, dar nu este absolut necesar ; pe de altă parte, funcția estetică se impune atît de des atenției noastre tocmai în zona din afara artei, se ivește în atîtea manifestări diverse ale vieții, se dovedește a fi un element necesar, de pildă în ceea ce privește locuința, îmbrăcămintea, contactele sociale etc., încît ne obligă să gîndim asupra misiunii ce-i revine în întreaga organizare a lumii. O simplă privire asupra istoriei esteticii ne spune că, înainte de a reflecta asupra esteticului în artă, filozofia a început prin a medita asupra frumosului (deci asupra esteticului) ca principiu metafizic, ca un factor al ordinii universale. În concepția lui Platon arta și esteticul în afara artei apăreau atît de despărțite, încît filozoful socotea esteticul în afara artei drept unul dintre cele trei principii supreme ale ordinii universale, dar elimina arta aproape cu totul din statul său ideal, sau o

* *Miesto estetickej funkce mezi ostatními*. Text publicat în volumul *Studie z estetiky*, ed. cit., pp. 65—78.

punea sub control polițienesc din punctul de vedere al servituților ce le datora ordinii de stat. În epoca nouă, cînd esteticul este recunoscut drept element indispensabil al artei, problema esteticului extraartistic își menține totuși însemnătatea sa metafizică, după cum se vede și din concepția lui Herder asupra frumosului natural. Chiar și Ruskin formula într-o manieră radicală supremația frumosului natural asupra frumosului artistic. Odată cu decăderea gîndirii metafizice, problema frumosului natural degenerază într-o chestiune de ordin secundar, la care se răspunde adesea cum că frumosul natural se subordonează celui artistic (ca o proiectare a convenției artistice contemporane în modul de receptare a fenomenelor naturale). Dar în acest fel chestiunea stagnează în sterilitate. Problema esteticului nu dispăre însă, ci dobîndește în prezent o importanță deosebit de actuală. La aceasta contribuie evoluția recentă a artelor cu urmările de rigoare. Într-o epocă nu prea îndepărtată, pe care am apucat-o și noi, în artă se pune accentul exclusiv pe funcția estetică, iar în teorie se ajunsese la confundarea aproape totală a esteticului cu arta. Esteticul, eliberat în acest fel, părea un joc gratuit și suveran de la care duceau către practica vieții doar niște galerii ascunse, subterane. Totodată, însă, viața din zona exterioară artei s-a estetizat masiv : numai ca simple exemple vom aminti de reclamele comerciale de toate genurile, inclusiv cele luminoase, cultura locuitului, estetizarea culturii fizice (ritmica etc.). În scurt timp, arta a simțit că motivul izolării ei rezidă în supremația exclusivă a funcției estetice, drept care, de cîțiva ani încoace se străduiește — în diverse direcții — să străpungă această izolare, fără a renunța însă la cuceririle din epoca precedentă ; esteticul extraartistic devine conștient de sine și reclamă normalizare și reglementare. Iată de ce din nou se pune în mod imperios problema situației funcției estetice între celelalte funcții și, odată cu ea, problema esteticului extraartistic. Conferința de azi vrea să fie o contribuție la soluționarea

acestor două probleme sau, mai curînd, să dea niște sugestii sumare (fiind vorba numai de o schiță). Să luăm ca punct de plecare esteticul în afara artei.

Privită sub aspect metafizic, această chestiune nu mai este arzătoare ; astăzi nu mai poate fi vorba de faptul dacă există sau nu în univers un frumos independent de om (un frumos supraistoric), ci de felul cum se manifestă esteticul în activitatea și în creațiile omului. Să examinăm cu atenție modificările ce rezultă de aci : astăzi nu se pune problema să analizăm dacă esteticul se află în lucruri, ci să vedem în ce măsură el se află în natura umană însăși ; să privim esteticul nu ca atribut static al lucrurilor, ci ca element energetic al activității umane. De aceea, nu este vorba de relația dintre estetic și celelalte principii metafizice, cum ar fi adevărul și binele, ci de relația lui cu alte motive și țeluri ale activității și creativității umane.

Dar asta atrage după sine schimbări considerabile în ce privește metodele și materialul asupra căruia avem de meditat. Locul conceptului de frumos, ca premisă metodologică fundamentală, îl ia conceptul de funcție ; locul fenomenelor naturale îl iau, ca material, actele din care se compune activitatea umană, precum și rezultatele acestor acte — creațiile umane. Între natură și creația umană, mai ales între natură și artă, există o graniță clară, aproape (cu unele excepții) de netrecut : de aceea, atît timp cît problema esteticului extraartistic a fost privită din punctul de vedere al frumosului natural, putea să pară că este vorba de două lumi diferite. Și pentru a se găsi o legătură între aceste lumi s-a procedat la subordonarea uneia în raport cu alta : fie arta naturii, cum a procedat Platon, fie, dimpotrivă, natura artei, concepție vag conturată încă la neoplatonicieni. Artă subordonată naturii nu înseamnă altceva decît imitarea naturii (dar imitația este întotdeauna mai puțin reușită decît originalul). Dacă, dimpotrivă, natura se subordonează artei, aceasta presupune mereu ideea că arta întregeste creația

naturii, că o perfecționează. Dar mai există și a treia soluție : a le concepe pe amândouă, natura și arta, ca fenomene independente unul de celălalt : s-au schițat unele tentative în această direcție în vremurile moderne, în literatură de la simbolism încoace, în pictură de la impresionism, pentru care natura nu este decît un pretext. În ce privește literatura, este elocventă următoarea aserțiune a lui Karásek din Lvovice : „Nu trebuie să uităm că adevărul artistic și adevărul vieții sînt două lucruri destul de diferite. Se poate spune chiar că, acolo unde arta are dreptate, viața nu are aproape niciodată dreptate și că despre sensul lucrurilor nu ne vorbește lumea reală, ci numai visul nostru“ (*Sodoma*). Despre pictură, a se vedea afirmația lui Liebermann : „O legătură de sparanghel, un buchet de trandafiri sînt suficiente pentru o operă de maestru ; o tînără urîtă sau frumoasă, Apollo sau un pitic pocit : din toate se poate face o operă de maestru, bineînțeles dacă ai suficientă fantezie ... Valoarea picturii nu depinde deloc de subiect“ (*Malířská fantazie [Fantezia pictorului]*, pp. 19—20) ; ceea ce vrea să spună că „frumosul“ nu rezidă în realitatea zugrăvită, ci este o chestiune autonomă a operei însăși. Aceste trei soluții — subordonarea artei de către natură, subordonarea naturii de către artă sau independența și înstrăinarea lor totală — ni se oferă atunci cînd medităm asupra esteticului în afara artei din punctul de vedere al „frumosului“ ca atribut al lucrului.

Dacă privim însă esteticul extraartistic din punctul de vedere al funcțiilor, situația ni se înfățișează cu totul altfel. În timp ce în cazul mai sus analizat ambele zone (esteticul în afara artei și în artă) ne-au apărut ca despărțite printr-o prăpastie care trebuia trecută, acum relația dintre estetic în afara artei și în artă ni se prezintă atît de strînsă, încît ambele zone trec una într-alta în variate chipuri și dificultatea va fi mai curînd în a le deosebi una de alta decît în a găsi legăturile dintre ele. Fiindcă, de acum înainte, nu vom mai avea în vedere

relația dintre natură și artă, ci relațiile reciproce dintre diversele genuri de activitate, eventual dintre diversele aspecte ale aceleiași activități.

Acestea sînt deci deosebiri dintre modul în care estetica tradițională aborda problema esteticului în afara artei și modul cum vrem să soluționăm noi astăzi această problemă din punct de vedere funcțional. Schimbarea punctului de vedere nu este fără antecedente: îl voi aminti mai ales pe J.-M. Guyau, căruia estetica îi datorează observația că între activitățile practice și cele teoretice nu este o graniță de netrecut. În *Problemele estetice ale prezentului* Guyau spune la un moment dat că și utilul are farmecul său, un farmec ce constă în satisfacția intelectuală pe care ne-o procură armonia dintre crearea obiectelor și scopul lor, pe de o parte, iar, pe de altă parte, utilul are sensul său și este plăcut (p. 13). De asemenea, trebuie să-l amintim pe Dessoir și școala lui. Se știe că Dessoir a despărțit filozofia esteticului în două părți la fel de importante: estetica și știința generală a artei. Se citează de obicei fraza lui cum că estetica ar putea fi scrisă fără a se rosti în ea vreodată cuvîntul „artă“. Acestea sînt premisele istorice de la care pornim în examinarea esteticului în afara artei, adică a esteticului ca parte integrantă a activității și creației umane. În ceea ce privește noțiunea de funcție, antecedentele sînt suficient de cunoscute: arhitectura funcțională, lingvistica funcțională. Curînd vom vedea însă că este nevoie să revizuiem noțiunea de funcție înainte de a începe s-o folosim fără grijă. În sfîrșit, dacă este permis să socotim printre antecedente și propriile lucrări, aș aminti aici volumul *Funcția, norma și valoarea estetică*, studiul *Funcțiile în arhitectură*, precum și studiul *Despre estetica limbii* din *Kapitoly z české poetiky* [*Capitole de poetică cehă*], volumul I.

Să trecem acum la chestiunea funcției estetice în afara artei. În ce fel să începem? Să enumerăm mai întii toate cazurile cînd apare funcția estetică în zonele extra-

artistice? Dar imediat ce ne-am apuca de o asemenea operație, ne-am da seama de dificultatea ei. Să examinăm, de pildă, limbajul. Unde se află limitele esteticului? Există forme lingvistice la care participă și esteticul și altele care sînt frustrate de o asemenea participare? Numai un răspuns afirmativ la această întrebare ne-ar permite o delimitare a lucrurilor și ar face posibilă enumerarea. Dar noi observăm chiar și la o privire superficială că, exceptînd limbajul poetic, nici o formă a limbii nu este însoțită în mod obligatoriu de funcția estetică și că, dimpotrivă, fapt și mai important, nici un element de limbă — nici cel mai banal limbaj vorbit — nu este principial lipsit de capacitatea funcției estetice. Tot așa stau lucrurile și în cazul celorlalte activități umane. Să luăm ca exemplu meșteșugurile. Este limpede că în aurărit funcția estetică este mai vizibilă decît în brutărit sau în măcelărie; despre aurărit se vorbește și în istoria artelor. Se poate spune oare că ultimele două meșteșuguri sînt prin natura lor străine de funcția estetică? Ar însemna să uităm de formele produselor de panificație; tot elemente estetice sînt culoarea și aroma lor; același lucru este valabil, doar într-o măsură întrucîtva diferită, și în cazul meșteșugului măcelarilor. Pe scurt, nu există domeniu inaccesibil funcției estetice; potențial, ea este prezentă oriunde și poate să se activeze oricînd; nu are hotare și nu se poate spune că unele sfere ale activității omenești ar fi principial lipsite de funcția estetică, iar altele ar avea-o în mod obligatoriu. De asemenea, există forme de cultură (folosim cuvîntul „cultură“ în sensul lui larg, de cultură materială, civilizație și cultură spirituală) unde funcțiile, inclusiv cea estetică, nu sînt aproape deloc diferențiate, unde orice act se manifestă ca un mănunchi compact de funcții, schimbător, în cel mai bun caz, doar în anumite aspecte ale sale. Așa este, de pildă, cultura din ambianța folclorică, unde tocmai de aceea nu putem deosebi și hotărnicii nici măcar arta, activitate cu funcție preponderent estetică, de celelalte activități. Dar dacă în sferele

extraartistice nu putem deosebi activitățile cu atributul funcției estetice de activitățile lipsite, prin natura lor, de acest atribut, este valabil și reversul lucrurilor : în artă, unde funcția estetică este principal preponderentă, nu putem tăgădui prezența și participarea funcțiilor extra-estetice. Despre această chestiune s-a scris mai frecvent, pe această concluzie se întemeiază întreaga *Kunstwissenschaft* a lui Dessoir ; mai curînd din motive istorice decît din necesitatea demonstrației citez aici o afirmație a lui Guyau : „Sentimentul estetic cel mai viu îl au oamenii la care acest sentiment se preface imediat în acțiune și în felul acesta se satisface pe sine. Spartanul simțea întreaga frumusețe a cîntecelor lui Tyrteu numai atunci cînd versurile lui îl îndemnau la luptă. Voluntarii în cursul Revoluției n-au fost nicicînd atît de subjugăți de *Marselieza* ca în ziua cînd, într-un avînt, i-a mînat pe înălțimile Jemappes. Tot așa și îndrăgostiții, care se adîncesc în lectura unei poezii de dragoste — ca eroii lui Dante — și care trăiesc ceea ce citesc, simt o plăcere mai adîncă, din punct de vedere pur estetic, decît alții“ (*Estetické problémy přítomnosti* [*Problemele estetice ale prezentului*], versiunea cehă, p. 27). Exemplele date de Guyau sînt foarte simple ; s-ar putea găsi multe altele, mai complicate, și totuși ele ilustrează bine corelația și întrepătrunderea celorlalte funcții cu funcția estetică în artă.

Atunci cînd spunem că funcția estetică este omniprezentă, nu afirmăm un punct de vedere panestetic, fiindcă la fel de omniprezente sînt și celelalte funcții. De asemenea, nu numai toate celelalte funcții se pot opune celei estetice, ci și fiecare dintre ele celorlalte. Nu există în activitatea umană sectoare care să fie rezervate irevocabil, prin natura lor, numai cutărei sau cutărei funcții : oricînd se poate reactiva oricare dintre funcții, nu numai aceea pe care subiectul activ o atribuie activității sau creației sale ; de regulă, într-un anume act sau creație există — nu numai ca posibilitate, ci ca realitate — mai multe funcții printre care se pot afla și funcții la care

subiectul activ sau creator nu s-a gîndit sau nu le-a dorit. Nici un domeniu de activitate și creație umană nu este limitat la o singură funcție : există întotdeauna mai multe funcții și între ele se produc tensiuni, ciocniri și împăcări ; dacă avem a face cu un produs durabil, cu timpul funcțiile lui se pot schimba. Am început prin a medita asupra funcției estetice în sfera extraestetică și am ajuns, în scurt timp, la concluzii care privesc funcțiile în general. Aceste concluzii ar putea fi formulate așa : plurifuncționalitatea principială a activității umane și omniprezența principială a funcțiilor.

Acum se poate vedea și opoziția dintre concluziile noastre și ideea de funcționalitate așa cum s-a cristalizat în funcționalismul arhitectonic și în teoria respectivă. Funcționalismul arhitectonic pornește de la ideea că orice clădire are o singură funcție, precis delimitată, determinată de scopul în care este construită. De aici provine celebra comparație a lui Le Corbusier între clădire și mașină, ca produs tipic al funcționalismului unilateral. Ca etapă în evoluția arhitecturii, funcționalismul de acest gen a fost extrem de fertil, iar prin atitudinea sa polemică față de epoca precedentă, istoricizantă, cînd la clădiri se simula de predilecție alt scop decît cel în vederea căruia fuseseră ridicate, funcționalismul a avut și o importanță teoretică. Și totuși, slăbiciunile lui au ieșit curînd la iveală : clădirea, în special cea pentru locuit, nu poate fi redusă la o singură funcție, deoarece este locul unde se desfășoară viața omului, iar viața omului este multilaterală. Funcția clădirii de locuit precum și a fiecărei încăperi din ea este diversă nu pentru că ar trebui să servească concomitent mai multor scopuri (deși un asemenea caz nu este exclus), ci pentru că și în cazurile cînd este făcută a servi unui singur scop ea trebuie să satisfacă și unele necesități ale omului care nu sînt cuprinse în mod expres în destinația specifică a casei sau a încăperii, dar sînt indispensabile aceluia care utilizează aceste spații, tocmai pentru

că beneficiarul lor este ființa umană, multilaterală și complexă. În acest chip își face loc și printre arhitecți conștiința că viziunea funcțională nu poate fi rezultatul unei simple deducții logice din destinația clădirii, ci un raționament complex care are în vedere în mod inductiv nevoile concrete și multiple ale beneficiarului uman.

Ceea ce este valabil despre funcții în arhitectură rămîne valabil și cu privire la funcții în genere : funcțiile nu trebuie unilateral proiectate în obiect, ci trebuie să se țină seama de subiect, acesta fiind izvorul lor viu. Atît timp cît le proiectăm în obiect, vom fi mereu ispitiți de a vedea doar o singură funcție, fiindcă obiectul, cu alte cuvinte creația umană, poartă întotdeauna mai vizibil amprenta scopului principal pentru care a fost produs ; dar de îndată ce privim funcțiile din punctul de vedere al subiectului, constatăm imediat că orice act prin care omul se îndreaptă spre realitate pentru a o influența într-un fel sau altul, corespunde concomitent și indivizibil mai multor destinații pe care nu le poate distinge între ele adesea nici individul de la care pornește actul. De aici și incertitudinea în motivarea faptelor. Dar existența socială silește mereu pe om la limitarea multifuncționalității, scop pe care nu-l va atinge niciodată, cel puțin atîta vreme cît nu va reuși să facă din om o ființă biologic unifuncțională, cum este de pildă albină sau furnica. Cît timp omul va rămîne om, în mod necesar în orice acțiune de-a lui se vor manifesta funcții diverse, care vor dura într-o tensiune reciprocă, se vor ierarhiza, se vor ciocni și se vor întrepătrunde.

Ce consecință are acest mod de înțelegere a funcțiilor pentru funcția estetică ? Se impune concluzia că funcția estetică încetează să mai fie ceva accidental și adăugat, așa cum apare aceluia care privesc funcțiile din punctul de vedere al obiectului, în măsura în care obiectul nu este chiar o operă de artă. Din punctul de vedere al subiectului

și al totalității raportului lui cu lumea exterioară, este cît se poate de limpede că funcția estetică, ca oricare alta, este o parte inseparabilă a întregii reacții a subiectului la lumea înconjurătoare. Din punctul de vedere al subiectului, necesitatea funcției estetice nu este determinată de faptul că ea tinde sau nu tinde spre un scop care depășește actul respectiv, sau creația respectivă, ci de faptul că, într-un fel oarecare (pe care mai departe vom încerca să-l definim mai precis), ea completează multilateralitatea funcțională a individului activ.

De îndată ce punem în acest mod în relație funcțiile cu subiectul și constatăm interrelaționarea lor, problema asupra căreia ne-am concentrat atenția, aceea a locului funcției estetice printre celelalte funcții, începe să ne apară nu numai ca o problemă a funcției estetice, ci și ca problemă a funcțiilor în genere, precum și ca problemă a raporturilor fundamentale dintre ele. Nu trebuie să ne închipuim acest raport ca pe o ierarhie fixă, ca și cum una dintre funcții ar domina din principiu pe celelalte, iar altele i s-ar subordona acesteia. La supremația sau subordonarea funcțiilor se ajunge numai în cazuri concrete, în diversele acțiuni sau creații concrete. Există și ierarhizări funcționale de mai mare durată, cele de epocă, dar și acestea sînt schimbătoare, nu țin deci de esența fenomenului. Tocmai faptul că toate funcțiile sînt potențial omniprezente, că orice act este însoțit de un întreg grup de funcții ne conduce la concluzia că problema interrelaționării de principiu dintre funcții nu este o problemă de ierarhie, ci problema tipologiei lor, care ar găsi fiecărei funcții un loc în raport cu celelalte — nu sub ele, nici deasupra lor, ci în raport cu ele.

Chestiunea se pune însă cum să ajungem la o astfel de tipologie: prin deducție sau prin inducție? Inducția ar presupune o evidență pe cît posibil completă a funcțiilor concrete, prin intermediul cărora omul poate să interpreteze realitatea și să acționeze asupra ei. Este clar dinainte

că, la nivelul actual al cercetării funcțiilor, o asemenea încercare ar echivala cu efortul lui Sisif; în plus, nici nu se știe dacă o asemenea evidență este în genere posibilă fără a se încălca în mod grosolan fluiditatea situației reale. Ar putea, eventual, să ne călăuzească spre țel deductiv, dar de la ce să pornim? Am spus că izvorul funcțiilor este omul, subiectul lor. Am putea, eventual, să deducem tipologia lor din structura omului, și anume a omului în general, nu a individului; fiindcă numai dacă avem în vedere omul în general, funcțiile ne apar în plan anistoric, adică în acel plan care ne interesează aici. Dar este oare structura umană ceva așa de precis încît, pornind de la ea, să putem trage concluzii fără echivoc? Și astfel, nu ne mai rămîne decît o singură cale, anume acel *Wesensschau* * fenomenologic, în fond și el deductiv, dar deducînd din însuși lucrul, și nu din ceva ce se află în afara lui, cu alte cuvinte, în cazul nostru, deducînd din esența funcției.

Astfel, punctul nostru de plecare îl constituie întrebarea: ce este funcția văzută din punctul de vedere al subiectului? Cuvintele „din punctul de vedere al subiectului“ le adăugăm ca semn distinctiv fundamental pe baza considerațiilor anterioare care ne-au arătat că numai din acest punct de vedere funcția ni se înfățișează fără deformații, în plenitudinea ei. Dacă definim funcția din punctul de vedere al *obiectului*, ea ne apare legată de un anume țel care trebuie atins prin act sau creație, de unde provine înclinația permanentă de a concepe funcția monofuncțional. Numai atunci cînd concepem funcția ca o modalitate de autorealizare a subiectului față de lumea exterioară, numai în acest caz o vedem fără deformații, gîndim plurifuncțional, în concordanță cu starea reală a lucrurilor. Ce este atunci funcția din punctul de vedere al subiectului? Am rostit mai sus cuvintele „autoreali-

* Esență reliefată.

zarea subiectului“, să adăugăm la ele și cuvîntul „modalitate“ (am putea să spunem și „cale“ sau „metodă“). Definiția va suna : „Funcția este modalitatea de autorealizare a subiectului față de lumea exterioară“. Formulez cu prudență „autorealizare a subiectului“ și nu „acționare asupra realității“, fiindcă nu fiecare funcție trebuie neapărat să tindă spre transformarea nemijlocită a realității. Este cazul funcției teoretice.

Pornind de la această definiție, să ne întrebăm mai departe — ținînd cont, așa cum este firesc într-o analiză fenomenologică, de experiența proprie, aș spune „introspectivă“ — dacă putem să diferențiem cu precizie „modalitățile de autorealizare a omului“. O asemenea diferențiere este posibilă : omul poate să se autorealizeze față de realitate fie direct, fie prin intermediul unei alte realități. Pentru a limpezi lucrurile să luăm un exemplu : omul se realizează direct față de realitate atunci cînd, de exemplu, transformă realitatea cu mîinile lui, folosind această transformare în interesul său imediat (rupe o creangă pentru a aprinde focul cu ajutorul ei) ; în acest caz, el poate folosi unelte fără ca autorealizarea lui să devină indirectă (în cazul citat, ramurile rupte, pe care omul le freacă, devin o unealtă). Dar dacă, de pildă, un om străpunge imaginea dușmanului său în speranța că astfel îi va pricinui un rău, dacă înainte de a pleca la vîntoare mai întîi trage în imaginea vînatului, fiind convins că în felul acesta lovește chiar vînatul înainte de a-l vedea cu ochii și a-l lovi cu adevărat, acest om acționează asupra realității prin intermediul unei alte realități, indirect. Realitatea care servește drept intermediar (imaginea) nu este aici instrument, ci semn, și nu un semn-instrument, ci un semn de sine stătător, egal realității pe care o reprezintă. Despre natura de sine stătătoare a semnului vom mai vorbi. Aici este suficient să constatăm că autorealizarea omului în raport cu realitatea se poate face în principiu în două feluri, pe două căi

și că o a treia cale nu există, cu alte cuvinte că funcțiile se împart în principiu în două categorii : funcții *nemiilocite* și funcții *semiotice*. La rîndul lor, aceste două grupe de funcții mai pot fi oare împărțite ? Firește, și asta datorită dualității subiect-obiect : autorealizarea pornește de la un subiect și tinde spre un obiect. Dacă aplicăm această dualitate la grupa funcțiilor *nemiilocite* vom obține o subîmpărțire în autorealizare practică și autorealizare teoretică. În cazul *funcțiilor practice*, în prim plan stă obiectul, deoarece subiectul tinde acum spre *transformarea* obiectului, adică a realității. Pe de altă parte, în cazul *funcțiilor teoretice*, în prim plan se află subiectul, deoarece scopul lor general și final este proiectarea realității în conștiința subiectului într-o imagine unificată conform unității subiectului (se subînțelege un subiect supraindividual, universal) și conform structurii fundamentale a naturii atenției umane, omul putîndu-se concentra doar într-o singură direcție : realitatea însă, obiectul funcției, rămîne intactă în cazul funcției teoretice, ba cu cît e atitudinea teoretică mai pură, cu atît mai mare este grija care se manifestă pentru a exclude din actul gnoseologic chiar și cea mai slabă posibilitate de modificare a realității supusă cunoașterii. De aceea, există o problemă a garanțiilor purității experimentului.

Să ne îndreptăm acum atenția spre funcțiile semiotice. Și acestea se împart automat, de îndată ce aplicăm în raport cu ele dubla orientare către subiect și obiect. Funcția care menține în prim plan *obiectul* este *funcția simbolică*. În acest caz, atenția este concentrată asupra *eficacității* raportului dintre lucrul simbolizat și semnul simbolic. Sau se influențează realitatea prin intermediul semnului, sau realitatea acționează prin intermediul semnului ; ambele, și semnul și realitatea semnificată de el, apar ca obiect. Eficacitatea raportului dintre semn și lucrul pe care îl semnifică constituie atributul fundamental și indispensabil al semnului simbolic. Acolo unde acest

raport eficace lipsește, simbolul se transformă în alegorie. Să luăm un semn (al statului ș.a.m.d.); atîta vreme cît între un asemenea semn și lucru este o relație de eficacitate — de pildă, faptul că insulta la adresa semnului este totodată și o insultă la adresa statului — semnul este un simbol; dacă acest atribut se pierde, semnul devine alegorie asemănătoare simbolurilor convenționale (inima-dragoste, ancora-speranță). Așadar, funcția simbolică situează în prim plan obiectul. Funcția semiotică care așază în prim plan *subiectul* are rol de funcție estetică. N-aș dori să insist asupra faptului că funcția estetică transformă orice obiect de care se atinge în semn — trimit pentru această chestiune la expunerea la cel de al VIII-lea Congres de filozofie de la Praga, 1934 (*L'art comme fait sémiologique*, ediția cehă, p. 85), și la expunerea mea la cel de al IV-lea Congres de lingvistică de la Copenhaga (1938), tipărit în limba cehă în *Kapitoly z české poetiky*, sub titlul *Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka* [*Denumirea poetică și funcția estetică a limbii*]). Dar de ce socotim noi că în cazul funcției estetice în prim plan stă subiectul? Nu ne pîndește oare pericolul de a devia spre teoria cu privire la expresivitatea afectivă a esteticului, teorie pe care am respins-o de atîtea ori cu temei? În primul rînd, să nu uităm că subiectul despre care vorbim aici nu este un individ, ci omul în general; reacțiile afective — am putea spune *ex definitione* — aparțin sferei individuale. În al doilea rînd, realitatea însăși, pe care pune stăpînire funcția estetică, este semn, deci o chestiune de comunicare supraindividuală. Această împrejurare, firește, nu constituie în mod obligatoriu un obstacol în calea expresivității, fiindcă, așa cum știm din lingvistică, și sentimentul se folosește de semne pentru a se exprima. Numai că, în asemenea cazuri, semnele devin instrumente care *servesc* la exprimarea sentimentelor și astfel funcția emoțională ține de domeniul funcțiilor practice. Semnul estetic nu servește, nu este instrument, ci, aidoma semnului

simbolic, ține de obiect, ba este propriu-zis singurul obiect vizibil cu claritate, fiind în sine scop final, indiferent că funcția estetică pune stăpânire pe el ca pe ceva gata făcut sau și-l creează singură. De aceea, atîta vreme cît este perceput ca semn estetic, precum și în măsura în care este astfel perceput, semnul estetic nu poate fi un mijloc de exprimare a emoției. Natura „subiectivă“ a semnului estetic față de natura „obiectivă“ a semnului simbolic trebuie văzută în altceva: semnul estetic nu acționează asupra nici unei realități izolate, așa cum face semnul simbolic, ci reflectă în sine realitatea ca întreg (de aici așa-zisa tipicitate a operei de artă, noțiune care nu spune nimic altceva decît că opera de artă, cel mai pur semn estetic, demonstrează pe un caz individual toate celelalte cazuri individuale precum și ansamblul lor — realitatea). Realitatea, reflectată ca întreg, este unificată de subiect conform ideii sale despre unitate. Prin această unificare a realității, funcția estetică amintește de funcția teoretică, de care se deosebește totuși prin aceea că funcția teoretică are ca scop o *imagine* globală și unificatoare a realității, în timp ce funcția estetică nu face decît să formeze o *atitudine* unificatoare față de ea. Pentru funcția teoretică — ca și pentru cea practică — obiectul nemijlocit îl constituie realitatea supusă cunoașterii, iar semnul nu este decît un instrument (aidoma funcției practice, căreia îi convine cel mai bine un instrument pe cît posibil monovalent, și, funcția teoretică caută să folosească semne monovalente). Pentru funcția estetică, realitatea nu constituie un obiect nemijlocit, ci unul mediat; obiectul nemijlocit (deci ceva ce nu este în nici un caz instrument) este pentru această funcție semnul estetic care proiectează în realitate, ca o lege generală a sa, atitudinea subiectului, realizată prin structura semnului, fără ca semnul să-și piardă autonomia. Semnul estetic își manifestă autonomia în faptul că întotdeauna ne trimite la realitate ca totalitate și nu la diversele

secțiuni ale ei. Valabilitatea lui nu poate să fie limitată de un alt semn; acest semn poate fi ori acceptat, ori respins ca totalitate. Dimpotrivă, semnul care servește funcției teoretice (noțiunea) semnifică întotdeauna doar o secțiune și doar un aspect parțial al realității; alături de el mai sînt și alte semne (noțiuni) care îi limitează valabilitatea. Să recapitulăm: semnul estetic este — asemeni semnului simbolic — un semn-obiect, dar, spre deosebire de semnul simbolic, nu acționează asupra realității, ci numai se proiectează în ea.

Aceasta este, după părerea noastră, tipologia funcțiilor: două grupe, funcțiile nemijlocite și funcțiile semiotice, fiecare dintre ele divizîndu-se la rîndul lor: funcțiile nemijlocite în funcții practice și funcție teoretică, funcțiile semiotice în funcție simbolică și funcție estetică. La această formulă a noastră poate să pară frapant un lucru, și anume că vorbim despre „funcții practice“, la plural, iar despre funcțiile teoretică, simbolică și estetică la singular. Aceasta corespunde situației reale; funcția practică are foarte multe nuanțe; dintre ele unele au denumiri convenționale, pentru altele trebuiesc căutate nume, iar altele, deși detectabile, se sustrag de la denumiri precise. Celelalte funcții nu sînt atît de bogat nuanțate ca funcția practică; ar fi greu să deosebim diverse funcții teoretice sau diverse funcții estetice. Dealtfel, este clar de ce tocmai funcția practică este atît de diversificată în interior; dintre toate funcțiile, ea este cea mai apropiată de realitate și, spre deosebire de funcțiile semiotice, tinde direct spre ea, spre deosebire de funcția teoretică, vrea să acționeze asupra realității, vrea să transforme realitatea; de aceea, în funcția practică se reflectă bogata diferențiere a realității, nuanțele funcției practice corespund diverselor clase și categorii sociale cu care funcția practică intră în contact. În afară de aceasta, diferențierea ei mai provine și de la faptul că funcția practică asigură condițiile elementare ale existenței omului; din acest motiv, funcția

practică este într-o anumită măsură funcție *katexochen*, funcție fără marcă; celelalte funcții se strâng în jurul ei; nu i se subordonează întotdeauna, dar în permanență intră în strâns contact cu ea, iar unele nuanțe ale funcției practice se nasc din amestecul cu alte funcții. Așa, de exemplu, funcția magică este un amestec de funcție practică și funcție simbolică. Interesant ar fi să se vadă în ce măsură funcția practică și cea simbolică concură la apariția funcției erotice (a se vedea simbolică erotică).

Și acum o altă observație în legătură cu tipologia funcțiilor. Tipologia pe care am încercat să o stabilim este fundamentată pur fenomenologic și nu are a face cu chestiunile legate de geneză. Totodată însă trebuie precizat că tipologia noastră nu intră în contradicție, ci este în concordanță cu faptul că starea primară reprezintă o stare de nediferențiere a funcțiilor și că diferențierea funcțiilor este legată de stadiile de evoluție foarte avansate; faptul că în conștiința noastră de astăzi funcțiile ne apar atît de clar diferențiate coincide evident cu dezvoltarea tehnicii mașinilor, fiindcă abia mașina, și nu oricare, ci mașina complexă, ne oferă un model de monofuncționalism curat. De aceea, tentativa noastră de tipologizare este într-adevăr posibilă numai din punctul de vedere al omului de astăzi: pentru omul primitiv, ruperea funcției practice de cea simbolică ar fi imposibilă: orice fel de act sau de produs practic are pentru el și o însemnătate simbolică la fel de mare.

În ceea ce privește geneza, din tentativa noastră de tipologizare a funcțiilor rezultă numai atît: că nici una dintre funcții nu poate fi redusă la alta. Așa, de pildă, nu se poate spune că funcția teoretică s-ar naște din funcția practică, cum se susține uneori, căci legături cel puțin tot atît de puternice o leagă și de funcția simbolică (caracterul simbolic al întregii științe primare, cosmogonia mitologică, socotită ca știință primară), deși nici din funcția

simbolică nu poate fi dedusă. Aceeași este situația și în cazul altor funcții.

O altă observație. Tratînd despre funcțiile semiotice, am numit doar funcția simbolică și pe cea estetică, excluzînd din sfera semnelor pe acelea pe care le folosesc, cu titlu de instrumente, funcția practică și funcția teoretică. Motivul pentru care am recurs la această aparentă disjungere a lumii semnelor este faptul că semnele simbolice și estetice au caracter de obiect, pe cînd semnele cu funcție practică și teoretică au caracter de instrument. Cu toate acestea, divizarea lumii semnelor este numai aparentă, căci attributele care unifică toate semnele, indiferent de funcție, sînt prea importante pentru ca o astfel de disjungere să fie posibilă. Este de presupus că, în stadiile de nediferențiere sau de slabă diferențiere a funcțiilor, semnele erau și ele evident polifuncționale, astfel încît, de exemplu, un semn practic era totodată și un simbol. Urmele unei asemenea stări se văd și în mediul nostru, în limbajul copiilor (cuvîntul ca obiect : norul se numește nor pentru că e cenușiu, umbrela se numește umbrelă pentru că cineva ne poate împunge cu ea — vezi Piaget) și, dealtfel, nici în limbajul adulților din vremea noastră nu este ruptă legătura dintre semnele-instrumente și semnele-obiecte ; a se vedea legătura strînsă dintre limbajul poetic, deci de orientare estetică, și limbajul nepoetic, apoi natura spontan simbolică (nicidecum convențională), pe care o poate avea un semn lingvistic dacă devine idee fixă sau dacă scapă din puterea individului care l-a folosit. Legătura dintre semnele-obiecte și semnele-instrumente are o importanță imensă pentru viabilitatea semnului, în special a semnului lingvistic. Dacă semnul-instrument ar fi numai instrument, el ar ajunge în mod obligatoriu la o monofuncționalitate absolută sau, dimpotrivă, la indiferență semantică, la lipsă de semnificație, și astfel, pe o cale sau alta, la automatizare ; el s-ar schimba din semn în marcă, strict monosemantică, dar concomitent înțepenită, lipsită de elasticitate semantică (a se

vedea simbolurile matematice, logice etc.), sau ar degenera într-un simplu *flatus vocis*. . . Numai prezența permanentă, potențială, a funcției simbolice și estetice întrețin, pe de o parte, conștiința virulenței relației obiective (raportul cu obiectul fiind izvor de energie în cazul simbolului), pe de altă parte, dimpotrivă, conștiința lipsei de legătură dintre semn și o anumită realitate (autonomia și gratuitatea semnului estetic). Cu alte cuvinte: ca să poată exista cuvîntul-instrument, trebuie să existe — și în condițiile actuale de diferențiere a funcțiilor — cuvîntul ca simbol și cuvîntul ca semn estetic. În ce privește geneza limbii — în treacăt fie spus, rezultă, credem, din tipologia noastră, lipsa de temei a teoriilor care pun apariția limbii fie pe seama funcției practice (nevoia de comunicare), fie pe seama funcției simbolice — se impune concluzia că toate funcțiile sînt la fel de importante și la fel de vechi.

În acest loc se cuvine să includem și observația, absolut laconică, cu privire la disputa mea cu colegul Kořínek în legătură cu gratuitatea limbajului teoretic. După cele ce-am spus pînă aici, cred că părerea mea în această chestiune este clară: semnul cu funcție teoretică este instrument, semnul cu funcție estetică face parte din obiect. Cu alte cuvinte, în cazul funcției teoretice atenția este îndreptată spre realitatea care este exterioară semnului (motiv pentru care semnul cu funcție teoretică este supus controlului pentru a se vedea consonanța lui cu acea realitate); în cazul funcției estetice, atenția se concentrează asupra semnului însuși, care reflectă în el realitatea ca totalitate, controlul semnului sub raportul consonanței lui cu realitatea neavînd sens, deoarece și semnul și realitatea sînt obiecte aparte și stau față în față ca unități de sine stătătoare. Semnul cu funcție teoretică dobîndește aparența de „gratuitate“ numai în comparație cu semnul care servește unei funcții practice și se străduiește să *influențeze* realitatea. Dar este o gratuitate foarte relativă sau numai aparentă: neintervenția în realitate

nu absolvă semnul cu funcție teoretică de servitute. Îmi dau seama ce anume l-a făcut pe colegul Kořínek să confunde „gratuitatea“ estetică cu cea teoretică; domnia sa are în vedere o stare reală: mă refer la situațiile similare pe care le au funcția teoretică printre funcțiile nemijlocite și funcția estetică printre funcțiile semiotice: ambele situează în prim plan subiectul, spre deosebire de funcțiile practice și funcția simbolică care pun pe prim plan obiectul. Dar și în această privință există o deosebire pe care am subliniat-o mai înainte: funcția teoretică se străduiește să unifice imaginea realității cu ajutorul semnelor și semnificațiilor lor care au rol de instrumente: funcția estetică proiectează în realitate ca principiu unificator atitudinea pe care subiectul o adoptă față de realitate. Dar această atitudine poate fi proiectată în realitate numai dacă în drumul său către realitate parcurge un proces de *obiectivare* ce se realizează în semnul estetic. Cred că în felul acesta s-a clarificat punctul meu de vedere în privința aparentei gratuități a limbajului teoretic; în privința confuziei pe care Kořínek o face între funcția estetică și cea emoțională, am răspuns într-unul din aliniatele precedente.

Acum este necesar să examinăm relațiile reciproce dintre diversele funcții, relații ce decurg din tipologia schițată de noi. Am spus, am impresia chiar de mai multe ori, că într-o tipologie principală, cu valoare atemporală, nu pot exista, după părerea noastră, relații de supremație și subordonare între elementele ei componente. În rest, aceasta decurge din natura structuralismului care vede întotdeauna orice ierarhie ca un proces dinamic, ca o permanentă regrupare. Dar nimic nu ne împiedică să ne punem întrebarea dacă nu există totuși în tipologia funcțiilor unele corelații, relații reciproce între funcții. Aceste corelații, care există, nu sînt însă de natură ierarhică, dar pot deveni în cursul evoluției istorice trasee pe care să aibă loc modificări ierarhice. Asemenea corelații sînt subînțelese de însăși esența tipologiei noastre; am arătat

care însușiri leagă între ele cele două componente ale dubletului de funcții nemijlocite (funcția practică și cea teoretică) și cele două componente ale dubletului de funcții semiotice (funcțiile simbolică și estetică). Am arătat, de asemenea, că, dincolo de granițele care despart aceste două grupe, există și unele elemente care le apropie: pe cea practică de cea simbolică și pe cea teoretică de cea estetică. Mai rămîne să vedem dacă sînt posibile și alte două categorii de legături — între funcția practică și cea estetică și între funcția teoretică și cea simbolică. Legăturile între aceste două grupuri de funcții sînt foarte numeroase: funcția practică se unește foarte des sau chiar se interpătrunde cu funcția estetică (a se vedea mai ales arhitectura și teatrul), la fel funcția teoretică cu cea simbolică (a se vedea, de exemplu, îndelungata simbioză dintre simbolistică și cunoaștere, ultima oară în filozofia mistică a barocului). Dar din punctul de vedere fenomenologic, elementele acestor dublete se află la o maximă distanță unele de altele, funcția practică duce la o acțiune directă asupra realității, funcția estetică la gratuitatea actului sau lucrului pe care pune stăpînire; funcția teoretică privează semnele de care se folosește de orice fel de inițiativă, făcînd din ele, pe cît posibil, termeni inflexibili sau chiar mărci-simboluri; pe de altă parte, semnul simbolic este plin de inițiativă, nu este un simplu obiect, ci un obiect care acționează. De unde atunci conexiunile dintre cele două grupuri? Sînt generate de faptul că respectivele funcții, cea practică și cea estetică, cea simbolică și cea teoretică, sînt legate între ele tocmai prin caracterul lor antitetice. O dovadă grăitoare ne-o oferă legătura dintre funcția practică și cea estetică. Cele două funcții sînt atît de antitetice încît, din punctul de vedere al funcției estetice, dacă vrem s-o opunem la tot ce este în afara ei, *toate* celelalte funcții, inclusiv cea teoretică, par de natură „practică“. Și care este rezultatul acestei „inamicității“? Rezultatul este că oriunde cedează funcția practică, fie numai și un mic pas, pătrunde

imediat, în locul ei, ca o negație a ei, funcția estetică și că foarte adesea aceste funcții intră în conflict, disputându-și concomitent același lucru sau același act. Există deci relații reciproce între toate funcțiile de bază și tipologia lor este, în esența ei, străbătută toată de firele acestor relații. La modul general, nu se poate spune mai mult: ar trebui să urmărim cum se realizează în cursul evoluției concrete a structurii funcțiilor aceste diverse posibilități asociative, eventual în ce mod se întrepătrund în eterna mișcare de apariție și dispariție a funcțiilor. Dar aceasta depășește ceea ce ne-am propus noi să facem în comunicarea de față. Ar trebui să examinăm mai în detaliu diversele funcții și, mai ales, să revenim la funcția estetică, cea care a constituit punctul de plecare al considerațiilor noastre. Dacă n-o facem, ne pîndește pericolul unei disproporții. Dar sper că mi se va ierta această disproporție, dacă veți avea amabilitatea să acceptați că ceea ce ați auzit n-a fost decît o simplă schiță și, de asemenea, că timpul nu ne permite a prelungi comunicarea noastră. De aceea închei, puțin cam abrupt, mîngîindu-mă cu gîndul că am parcurs, cel puțin în linii mari, problema care mă interesa în cel mai înalt grad: încercarea de a efectua o tipologizare a funcțiilor.

*Comunicare în cadrul
Cercului lingvistic de la Praga,
30.XI.1942*

TEORIA ARTEI

ARTA CA FAPT SEMIOLOGIC *

ESTE din ce în ce mai limpede că temeliile conștiinței individuale sînt determinate, pînă la cele mai profunde straturi, de elemente care țin de conștiința colectivă. Ca urmare, problemele semnului și semnificației devin tot mai imperioase, dat fiind că orice conținut psihic care depășește limitele conștiinței individuale dobîndește, prin faptul însuși al comunicativității lui, caracter de semn. Știința semnelor (semiologie, după Saussure, sematologie, după Bühler) trebuie să fie elaborată în mod egal pe întreaga sa întindere; așa cum lingvistica actuală (vezi cercetările școlii pragheze, adică cele efectuate în cadrul Cercului lingvistic de la Praga) extinde sfera semanticii, abordînd din acest punct de vedere toate elementele sistemului limbii, chiar și sunetele, rezultatele semanticii lingvistice trebuie extinse asupra tuturor celorlalte serii de semne, subliniindu-se totodată trăsăturile lor specifice. Există un întreg grup de științe interesat în mod special în problemele semnului (ca și în problemele structurii și valorii, care, în treacăt fie spus, sînt strîns legate de problemele semnului; așa, de pildă, opera de artă este simultan semn, structură și valoare). Acestea sînt așa-zisele științe ale spiritului (*Geisteswissenschaften, sciences morales*), care operează cu materiale avînd într-o măsură mai mică sau mai mare caracter de semne, ca urmare a dublei lor existențe: în lumea sensibilă și în conștiința colectivă.

Opera de artă nu poate fi identificată cu starea psihică a autorului ei și nici cu vreuna din stările pe care le gene-

* Publicat în limba cehă pentru prima oară sub titlul *Umění jako semiologický fakt*, în *Studie z estetiky*, pp. 85-88. Se traduce după această editie.

rează în psihicul subiectului receptor, așa cum făcea estetica psihologică; este limpede că orice stare subiectivă are în ea ceva individual și de moment, care o face incomprehensibilă și incomunicabilă în totalitatea ei, în timp ce opera de artă este destinată a mijloci între autorul ei și o colectivitate. Ne rămîne însă „lucrul“, care reprezintă opera de artă în universul senzorial și care este percepută de toți fără rezervă. Dar opera de artă nu poate fi redusă nici la această „operă-lucru“, fiindcă se întîmplă ca o asemenea operă-lucru să-și modifice aspectul și structura lăuntrică atunci cînd suferă deplasări în timp și spațiu; aceste schimbări pot fi sesizate, de exemplu, cînd comparăm diversele traduceri succesive ale aceleiași opere literare. Așadar, opera-lucru funcționează doar ca simbol exterior (semnificant, *signifiant*, după terminologia lui Saussure), căruia îi corespunde în conștiința colectivă un anumit sens (îi spunem uneori „obiect estetic“), dat de ceea ce au comun stările subiective ale conștiinței generate de opera-lucru la membrii unei colectivități. Pe lîngă acest nucleu central, care ține de conștiința colectivă, există, bineînțeles, în orice act de percepție artistică și elemente psihice subiective individuale, care sînt cam același lucru cu ceea ce Fechner a înglobat în termenul de „factor asociativ“ în percepția estetică. Aceste elemente subiective pot fi și ele obiectivate, dar numai în măsura în care calitatea lor generală sau cantitatea lor sînt determinate de nucleul central ce rezidă în conștiința colectivă. Așa, de pildă, starea subiectivă, psihică, ce însoțește receptarea unei picturi impresioniste la oricare dintre indivizi, are cu totul altă factură decît stările generate de o pictură cubistă; în ce privește deosebirile cantitative, este limpede că mulțimea de reprezentări și sentimente subiective este mai mare în cazul unei opere poetice suprarealiste decît în cazul unei opere literare clasice; poezia suprarealistă lasă în seama cititorului sarcina de a-și imagina aproape toate conexiunile tematice, în timp ce poezia clasică anihilează, printr-o exprimare precisă, aproape total

libertatea asociațiilor subiective ale cititorului. În acest fel, elementele subiective ale stării psihice a subiectului receptor dobîndesc în mod obiectiv caracter semiologic, asemănător aceluia pe care îl au sensurile „secundare“ ale cuvintelor, cel puțin indirect, prin intermediul nucleului care ține de conștiința colectivă.

Dar pentru a încheia aceste cîteva observații preliminare, va trebui să mai adăugăm că respingem, concomitent, atît ideea de identificare a operei de artă cu starea psihică subiectivă, cît și orice fel de teorie hedonistă. Pentru că desfătarea pe care o oferă opera de artă poate ajunge în cel mai bun caz la o obiectivare indirectă ca „sens secundar“, și asta numai potențial: ar fi greșit să afirmăm că plăcerea este parte indispensabilă a oricărei percepții artistice; există în istoria artelor epoci cînd se manifestă pregnant tendința de a furniza prin artă delectări, dar există și epoci indiferente față de plăcere, uneori urmărind chiar efecte inverse.

După o definiție curentă, semnul este o realitate senzorială care se referă la o altă realitate, o realitate pe care vrea s-o evoce. Sîntem siliți, așadar, să ne punem întrebarea ce este această altă realitate pe care o înlocuiește opera de artă. Am fi putut să ne mulțumim a răspunde că opera de artă este un semn *autonom*, caracterizat doar prin aceea că servește ca mijlocitor între membrii aceluiași colectiv. Dar în acest fel, problema raportului dintre opera-lucru și realitatea pe care o indică ar fi doar eludată, nu și soluționată; chiar dacă există semne care nu se referă la nici o altă realitate, totuși semnul vizează întotdeauna ceva, ceea ce decurge în mod firesc din faptul că semnul trebuie să fie inteligibil atît pentru cel care îl emite cît și pentru cel care îl receptează. Numai că, în cazul semnelor autonome, acest „ceva“ nu are contururi precise. Care este deci această realitate imprecisă, vizată de opera de artă? Această realitate este întregul context de fenomene numite sociale, ca, de exemplu, filozofia, politica, religia, economia etc. Acesta este motivul pentru care

arta, mai mult decît orice alt fenomen social, este capabilă să definească și să reprezinte o anume epocă; din acest motiv, multă vreme istoria artelor apare nedisociată de istoria culturii, în sensul larg al acesteia, iar istoria generală împrumută ca repere de periodizare momente de răscruce din istoria artelor. Relația dintre anumite opere de artă și contextul general al fenomenelor sociale este, pe de o parte, foarte liberă (cazul așa-numiților „poeți damnați“, ale căror opere sînt străine de scara contemporană a valorilor); pe de altă parte, însă, tocmai din acest motiv, ele rămîn în afara literaturii, fiind acceptate de colectivitate abia în clipa cînd devin capabile să exprime contextul social ca urmare a evoluției acestuia. Trebuie să mai adăugăm încă o observație de ordin explicativ pentru a evita orice neînțelegere posibilă: atunci cînd afirmăm că opera de artă vizează contextul fenomenelor sociale, nu vrem nicidecum să spunem că s-ar contopi cu contextul respectiv, în sensul că am putea să privim opera de artă ca pe o mărturie directă sau un reflex direct. Ca orice alt *semn*, opera de artă poate avea față de obiectul pe care îl desemnează o relație indirectă, de pildă o relație metaforică sau de altă factură indirectă, fără a înceta totuși să năzuiască spre acest obiect. Rezultă din natura semiologică a artei că opera de artă nu trebuie nicicînd folosită ca document istoric sau sociologic, fără o prealabilă verificare a valorii sale documentare, adică a calității raportului ei cu contextul fenomenelor sociale date. Dar, ca să sintetizăm cele expuse pînă aici, putem spune că un studiu obiectiv al fenomenului artistic trebuie să privească opera de artă ca pe un semn care se compune dintr-un simbol senzorial, creat de artist, dintr-o „semnificație“ (= obiectul estetic), localizată în conștiința colectivă, și din raportul cu lucrul desemnat, raport care vizează întregul context al fenomenelor sociale. Cel de al doilea dintre cele trei elemente componente cuprinde, propriu-zis, structura operei.



Dar cu cele de mai sus nu s-au epuizat problemele semiologiei artei. Alături de funcția sa de semn autonom, opera de artă mai are și o altă funcție : aceea de *semn de comunicare*. Așa, de exemplu, o operă literară nu funcționează numai ca operă de artă, ci are totodată și valoare de „cuvînt“ care exprimă o stare psihică, un gînd, un sentiment etc. Există arte în care această funcție de comunicare este foarte vizibilă (literatura, pictura, sculptura), în timp ce în altele este estompată (dansul) sau chiar invizibilă (muzica, arhitectura). Să lăsăm la o parte problema dificilă a prezenței latente sau a absenței totale a elementului de comunicare în muzică și arhitectură — cu toate că și aici sîntem înclinați a recunoaște prezența unui element de comunicare difuz : a se vedea înrudirea dintre melodia muzicală și intonația lingvistică a cărei forță de comunicare este evidentă — și să ne îndreptăm atenția spre acele arte unde funcționarea operei ca semn de comunicare este în afară de orice îndoială. Acestea sînt artel în care există un „subiect“ (temă, conținut), și în care acest subiect la prima vedere pare să funcționeze cu valoare de *semnificație comunicativă*. În realitate, însă, fiecare componentă a operei de artă — inclusiv cele mai „formale“ — conține valori proprii de comunicare, independente de „subiect“. Așa, de exemplu, culorile și liniile în pictură semnifică „ceva“ chiar atunci cînd lipsește total subiectul (a se vedea pictura „absolută“ a lui Kandinsky sau operele anumitor pictori suprarealiști). Tocmai în acest caracter virtual semiologic al elementelor „formale“ rezidă forța de comunicare a artelor fără subiect, pe care noi le numim difuze. Dar dacă vrem să fim exacti, trebuie să spunem că întreaga structură a operei de artă funcționează ca semnificație, inclusiv ca semnificație cu valoare de comunicare. Subiectul unei opere joacă doar rolul de nucleu cristalizator al acestei semnificații, care fără ajutorul lui ar rămîne vagă, imprecisă. Așadar, opera de artă

are o dublă semnificație semiologică : autonomă și de comunicare, aceasta din urmă fiind cu precădere rezervată artelor cu subiect. De aceea putem vedea că, în dezvoltarea acestor arte, se manifestă antinomia dialectică dintre funcția de semn autonom și funcția de semn cu valoare de comunicare. În special istoria prozei (nuvelei, romanului) ne oferă exemple tipice în acest sens.

Complicații mult mai subtile se nasc însă de îndată ce, pornind de la ideea de comunicare, ne punem problema raportului dintre artă și lucrul semnificat. Este un raport diferit de acela care unește orice artă ca semn autonom cu contextul general al fenomenelor sociale, fiindcă, în calitate de semn cu valoare de comunicare, arta tinde spre o anumită realitate, de exemplu spre un eveniment precis sau spre un anume personaj precis etc. În acest sens, arta se aseamănă cu semnele de comunicare pure ; deosebirea esențială rezidă însă în faptul că raportul de comunicare dintre opera de artă și lucrul semnificat nu are semnificație existențială nici chiar în cazurile când afirmă ceva. Nu este posibil să se formuleze ca postulat problema autenticității documentare a subiectului operei de artă atâta vreme cît apreciem opera dată ca pe un produs artistic. Aceasta nu înseamnă însă că *modificările* care survin în atitudinea față de lucrul semnificat sînt fără însemnătate pentru opera de artă ; aceste modificări funcționează ca factori ai structurii operei. Este foarte important pentru structura operei date să se știe dacă își consideră subiectul drept ceva „real“ (uneori chiar drept document), sau drept ceva „fictiv“, sau, în fine, oscilează între acești doi poli. S-ar putea găsi și opere bazate pe paralelismul și echilibrul reciproc dintre două atitudini diferite față de realitate, una dintre aceste atitudini fiind fără valoare existențială, iar alta cu valoare de pură comunicare. Este cazul portretului în pictură sau sculptură, care constituie concomitent o comunicare despre persoana reprezentată și o operă de artă privată de valoare existențială ; în literatură, romanul istoric și biografia romanțată se caracterizează prin aceeași

dualitate. Modificările atitudinii față de realitate joacă deci un rol important în structura oricărei arte care operează cu subiecte, dar cercetarea teoretică a acestor arte nu trebuie să piardă din vedere adevărata esență a subiectului, anume că subiectul este o unitate semantică și nu o copie pasivă a realității, nici chiar atunci cînd este vorba despre o operă „realistă“ sau „naturalistă“. În concluzie, am vrea să menționăm că studiul structurii operei de artă va rămîne în mod inevitabil deficitar atît timp cît nu va fi lămurit suficient de bine caracterul semiologic al artei. Fără o orientare semiologică, teoreticianul în domeniul artelor va fi mereu înclinat să privească opera de artă ca pe o construcție pur formală sau ca pe o imagine directă fie a dispozițiilor psihice, eventual fiziologice, ale autorului, fie a realității exprimate prin operă, fie a situației ideologice, economice, sociale și culturale dintr-un anumit mediu. Din același motiv, teoreticianul în domeniul artelor ar fi în pericol să trateze evoluția artelor ca pe o succesiune de modificări formale, eventual să neghe total o asemenea evoluție (cum se întîmplă în unele curente ale esteticii psihologice), sau să privească evoluția artei ca pe un comentariu pasiv al unui proces de evoluție exterior artei. Punctul de vedere semiologic este singurul care permite teoreticienilor să admită existența autonomă și dinamismul structurii artistice și să privească arta ca pe un proces imanent, aflat însă într-un permanent raport dialectic cu dezvoltarea celorlalte zone ale culturii.

Schița studiului semiologic al artei, pe care am expus-o mai sus, are ca scop: 1) să illustreze parțial anumite aspecte ale dicotomiei dintre științele naturii și cele ale spiritului, de care se ocupă o întregă secție a acestui congres; 2) să sublinieze importanța problemelor semiologice pentru estetică și pentru istoria artelor. Să ne fie îngăduit ca în încheierea expunerii noastre să rezumăm ideile principale în felul următor:

A. Problema semnului constituie — împreună cu problema structurii și cea a valorii — una din problemele

fundamentale ale științelor spiritului, care lucrează toate cu materiale ce au mai mult sau mai puțin caracter de semne. De aceea trebuie aplicate rezultatele semanticii lingvistice la materialul acestor științe — mai ales în științele cu un caracter semiologic mai pronunțat — după care să se procedeze la diferențierea acestor discipline științifice în funcție de natura specifică a materialului.

B. Opera de artă are caracter de semn. Ea nu poate fi confundată nici cu starea individuală a conștiinței autorului sau a oricărui alt subiect care receptează opera, nici cu ceea ce am numit „opera-lucru“. Opera de artă există ca „obiect estetic“ situat în conștiința întregii colectivități. Opera-lucru, realitate senzorială, este față de acest obiect imaterial un simplu simbol exterior; stările individuale de conștiință, pe care le generează opera-lucru, reprezintă obiectul estetic doar prin ce au ele comun.

C. Orice operă de artă este un semn *autonom* compus din: 1) „opera-lucru“, care funcționează ca simbol senzorial; 2) „obiectul estetic“, care se află situat în conștiința colectivă și funcționează ca „semnificație“; 3) raportul cu obiectul semnat, raport ce nu ne indică o realitate particulară — fiind vorba de un semn autonom — ci întregul context de fenomene sociale (știința, filozofia, religia, politica, economia etc.) ale mediului respectiv.

D. Artele cu „subiect“ (tematice, cu conținut) mai au încă o funcție semiologică, și anume funcția de *comunicare*. Și în acest caz, simbolul senzorial rămâne același ca și în cazurile precedente; și aici semnificația este dată de întregul obiect estetic, dar printre componentele acestui obiect semnificația are un exponent privilegiat, care funcționează ca element de cristalizare a forței de comunicare difuze a celorlalte componente; acesta este subiectul operei. Raportul cu obiectul vizează, ca în orice semn cu valoare de comunicare, o realitate anume (eveniment, persoană, lucru etc.). Prin această însușire, opera de artă se aseamănă perfect semnelor cu funcție de comunicare. Numai că

raportul dintre opera de artă și obiectul desemnat nu are valoare existențială, ceea ce constituie o deosebire esențială față de semnele pure de comunicare. Cît timp abordăm opera ca pe o creație artistică, nu putem pretinde ca subiectul să aibă autenticitate de document. Ceea ce nu înseamnă că modificările survenite în relația dintre opera de artă și obiectul semnat (diversele trepte ale scării „realitate-ficțiune“) ar fi lipsite de importanță pentru opera de artă; dimpotrivă, ele constituie factorii de structură a operei.

E. Cele două funcții semiologice — funcția de comunicare și funcția autonomă — care coexistă în artele cu subiect, compun împreună una din antinomiile dialectice fundamentale ale evoluției istorice a artelor; dualitatea lor se realizează în procesul de evoluție prin oscilații neîntrerupte ale raportului cu realitatea.

L'art comme fait sémiologique, Actes du huitième Congrès international de philosophie à Prague, 1934, Prague, 1936.

CONCEPTE CEHOSLOVACE ÎN TEORIA ARTEI*

Studiul *Structuralismul în estetică și în știința literară*, din anul 1940, avea ca scop să ofere o caracterizare de sinteză a situației esteticii structurale în acea perioadă¹. Studiul de față urmărește același scop, raportat la starea ei actuală². Nu vom face o listă bibliografică, nu vom prezenta conținutul unor articole și cărți, ci vom analiza câteva concepte fundamentale, caracteristice pentru sistemul de concepte din teoria contemporană a artei în Cehoslovacia. Sintem conștienți de primejdia care pîndește un asemenea material rezumativ: el reprezintă întotdeauna, inevitabil, o abstragere din numeroase eforturi individuale și riscă să înfățișeze ca o stare imuabilă ceea ce, în realitate, este un proces mereu viu. Îndrăznim să sperăm însă că vom putea evita erorile, cel puțin cele esențiale, tocmai pentru că ne dăm seama perfect de această primejdie.

De câteva decenii, cel mai caracteristic concept în știința artei este conceptul de structură. La nivelul actual al gândirii științifice, termenul nu poate să mai pară neobișnuit: în științele privind societatea și natura el a devenit caracteristic pentru o anume metodă de gândire, care a înlocuit gândirea pozitivistă. Este însă necesar să atragem atenția că, în accepțiunea pe care o are în teoria cehoslovacă a artei, termenul de structură se deosebește

* *K pojmosloví československé teorie umění*. Prima publicare în volum; *Kapitoly z české poe-
tiky*, I, ed. a II-a, Praga, 1948; republicat în *Studie z estetiky*, ed. cit., pp. 117-124.

¹ *Kapitoly z české poetiky*, I, ed. a. II-a, 1948, pp. 13-28.

² Studiul de față a fost scris pentru strălănătate și are deci un caracter informativ. De aci provin unele particularități de formulare.

sensibil de alte concepte numai aparent similare, în primul rînd de așa-numitul *holism*. Principala deosebire rezidă în faptul că *holismul* subliniază prioritar totalitatea, văzînd în delimitare trăsătura esențială a întregului. Diferențierea lăuntrică a întregului apare ca rezultat al delimitării lui, al caracterului lui de „totalitate“ (vezi J.C. Smuts : *Die holistische Welt*, Berlin, 1938), Dimpotrivă, conceptul de structură se bazează pe unificarea lăuntrică a întregului prin raporturile corelative ale părților, raporturi de natură nu numai pozitivă — acorduri și consonanțe — ci și negativă — dezacorduri și contradicții. Iată de ce noțiunea de structură este legată, prin esența ei, de gîndirea dialectică. Tocmai pentru că au un caracter dialectic, relațiile dintre părți nu pot fi deduse din noțiunea de întreg ; întregul nu este față de ele *prius*, ci *posterius* și, din acest motiv, depistarea lor nu este o chestiune de speculație abstractă, ci de observație empirică. De aceea, o a doua însușire intrinsecă a gîndirii structurale o constituie materialismul, gnoseologia materialistă, convingerea că realitatea diferențiată există independent de subiectul cunoscător, că raporturile dintre părțile unei structuri au o valoare reală. Definiția aforistică, tradițională, după care întregul înseamnă mai mult decît părțile lui componente, este, pe de o parte, prea îngustă din punct de vedere structural. Engels a arătat mai demult că „parte și întreg, de exemplu, sînt categorii care devin insuficiente în natura organică. Expulzarea seminței — embrionul — și animalul gata născut nu pot fi concepute ca parte care s-a despărțit de întreg ; aceasta ar duce la interpretări greșite“*. Pe de altă parte, definiția de mai sus este prea largă pentru concepția structurală, deoarece subsumează și întreguri care nu au caracter structural, de exemplu formele și formațiile de care se ocupă psihologia morfologică (*Gestaltpsychologie*).

* Fr. Engels, *Dialectica naturii*, București, E.S.P.L.P., 1954, p. 215.

Deoarece raporturile care mențin unitatea structurii sînt de natură dialectică, structura se caracterizează printr-o permanentă mișcare și schimbare : echilibrul lăuntric dintre părți se strică și se reface mereu, iar unitatea structurii ne apare ca o confruntare de energii. Ceea ce într-o anumită structură durează de la o clipă la alta este identitatea dialectică a existenței ei ; dat fiind că fiecare clipă a duratei cuprinde virtual starea trecută ca și germenii stării viitoare, se poate spune că, la un moment dat, structura este și nu este ea însăși. Dar asta nu înseamnă că n-ar trebui să ne punem, în mod dialectic, ca o antinomie a acestei neconținute mișcări, problema stabilității a ceea ce durează. Durează, în primul rînd, însuși ansamblul părților : ceea ce se schimbă sînt relațiile dintre părți, nu părțile. Ori de cîte ori, în cursul evoluției, se ivește un element aparent nou, trebuie să ne punem întrebarea în ce mod, eventual în ce relație neprecizată cu un alt element al structurii s-a aflat acest element încă dinainte. Celălalt aspect în legătură cu care poate și trebuie să se pună problema stabilității structurii se relevă dacă ne punem întrebarea în ce măsură există ceva stabil, relativ sau absolut stabil, chiar și în relațiile dintre părți, relații supuse modificărilor ; întrebarea cu privire la stabilitatea relativă ne călăuzește către periodizarea evoluției structurii pe epoci mari, iar în ceea ce privește stabilitatea absolută, cercetarea se va solda cu relevarea legilor fundamentale ale evoluției.

Pentru a concretiza cele spuse mai sus la un mod atît de general, să vedem cum se poate aplica noțiunea generală de structură la materialul cu care operează teoria artei. S-o spunem de la bun început : nu numai conexiunile interne ale operei de artă ne apar ca ansamblu de relații structurale, ci și numeroasele relații în care intră opera de artă cu fenomene din lumea exterioară ei. Așa, de pildă, are caracter de structură relația operă-autor, relația dintre o anume operă și opere din alte arte sau alte fenomene de cultură etc. Este necesar, însă, să respingem

ideea, apropiată de accepțiunea holistă, după care structurile din serii inferioare se înglobează treptat în structuri superioare și întreg acest eșafodaj de structuri culminează într-o unitate supremă, necondiționată de nimic (vezi J.C. Smuts, op. cit., p. 227). Estetica structurală opune acestei construcții schematice o concepție dialectică, ce are în vedere, în primul rînd, conexiunile structurale variabile dintre fenomene, socotind fixitatea structurii ca ceva relativ. De aceea, spre deosebire de *holism*, estetica structurală nu consideră că inițiativa dezvoltării se află în interiorul seriei evolutive, ci în impulsuri exterioare. Pentru ea, dezvoltarea autonomă rezidă în felul cum o anumită serie (de pildă literatura cehă) își adaptează dialectic aceste impulsuri exterioare naturii sale și stării sale de pînă atunci.

În sfîrșit, e bine să știm că, în ceea ce privește creația artistică propriu-zisă, structura nu se reduce la organizarea unei opere individuale (de exemplu, într-o operă în versuri raportul dintre schema metrică, materialul lingvistic și elementele tematice); structură înseamnă, de asemenea, sau mai bine zis, înainte de toate, tradiția vie a întregii arte respective. Foarte ușor se vede acest lucru în folclor, unde ceea ce durează și are importanță nu este creația individuală a unor persoane, ci deprinderile și formulele artistice care fac posibilă această creație. Femeia de la țară, care, în ajunul marilor sărbători, schițează cu nisip diverse imagini pe dușumeaua odăii sau desenează cu săpun pe geamurile de la fereastră, nu se gîndește deloc la faptul că munca ei va pieri peste o clipă — pentru ea esențială fiind capacitatea de care dispune de a crea același lucru oricînd este necesar. Guzlarul la slavii de sud, la prima vedere, pare a fi știut pe de rost zeci de mii de versuri; în realitate el nu știa decît un număr de formule și teme tradiționale, cu ajutorul cărora recrea de fiecare dată totul. Dacă privim din acest punct de vedere arta „superioară“, unde ceea ce are importanță par a fi creațiile individuale, vedem că arta trăiește și se menține nu prin aceste creații

individuale, ci prin „tradiția vie“, bun al întregii societăți, prin ceva ce se află dincolo de creația individuală. O operă de artă, oricât de originală ar fi, este adaptată la un anumit mod de percepție, iar acest mod de percepție este determinat de realitățile artistice care au precedat noua realitate. Iar dacă se întâmplă ca o anumită operă să devină obiectul interesului general în altă epocă decât aceea în care a apărut sau în altă societate, aceasta se datorește interpretării unor laturi diferite de acelea care au făcut ca respectiva operă să fie agreată la vremea sa. Un artist foarte original și cu multă personalitate se îndepărtează, de regulă, foarte radical de tradiția artistică, dar inovațiile lui devin foarte repede un bun comun, parte a conștiinței artistice a întregii societății. Cu alte cuvinte, esențialul în artă nu este creația individuală, ci ansamblul de deprinderi și norme, structura artistică dotată cu caracter supraindividual, social. O operă de artă, produs individual, se află față de această structură supraindividuală într-un raport similar cu enunțul lingvistic individual față de sistemul limbii, care este, de asemenea, un bun al tuturor și stă deasupra oricărui individ ce folosește, la un moment dat, limba. Vom reveni la asemănările dintre limbă și artă atunci când ne vom referi la opera de artă ca semn. Dar înainte de aceasta să ne oprim puțin asupra unei chestiuni care a dat multă bătaie de cap în domeniul teoriei artelor: chestiunea conținutului și formei.

Dacă am accepta binomul conținut-formă ca ultimă instanță la analiza structurii operei de artă, ca și a structurii artistice în genere, am nega raporturile reciproce dintre *toate* părțile, raporturi care, prin tensiunilelor dialectice, mențin unitatea operei. În felul acesta s-ar produce o ruptură în interiorul structurii. Nu este însă necesar să admitem existența unei atari rupturi. Este adevărat că sentimentele pe care le trezește o operă de artă în sufletul receptorului se bazează pe antinomia conținut—formă. Adesea se apreciază deosebirea dintre

două opere formal foarte apropiate. Unii apreciază cu precădere forma, alții conținutul; această diferență de puncte de vedere poate fi factor de evoluție în arte (perioade de „formalism“ și de „conținutism“). Dar chiar dacă avem în vedere toate acestea, este necesar să apreciem dialectic relația dintre conținut și formă — ca de altfel toate problemele de teorie a artei—drept o antinomie a două forțe, menționînd că atît forma cît și conținutul sînt determinate de *toate* elementele componente ale operei de artă. În practică, este adesea greu să deosebim ce este formă și ce este conținut, să spunem în ce măsură, de exemplu, în poemul *Máj* de Karel Hynek Mácha, cunoscută operă a romantismului ceh, iubirea este unul din motivele de bază și în ce măsură este cuvînt de o anumită rezonanță; prin amîndouă laturile sale, prin sens și formă, ba chiar și prin forma sa sonoră, „iubirea“ are o poziție centrală în structura și forța artistică a poemului lui Mácha. Un alt exemplu, de data asta din domeniul picturii: culoarea pare, firește, o chestiune formală și totuși, chiar și prin calitatea sa pur optică, este totodată și element de conținut. Dacă pe un tablou abstract vom vedea o pată de culoare albastră așezată în partea superioară a tabloului, această pată va „semnifica“ pentru noi bolta cerului; dacă s-ar afla în partea de jos, ar însemna o suprafață de apă. Aceasta înseamnă că așa-numitele elemente „formale“ sînt totodată purtătoare de „conținut“, drept care sînt capabile să exprime nu numai valori estetice, ci și valori extraestetice într-o operă de artă; din istoria artei știm că adesea protestele împotriva unor modalități artistice revoltător de neobișnuite au la bază motive politice sau sociale. Contradicția dialectică dintre conținut și formă traversează întreaga operă, devenind astfel una din energiile motrice ale dezvoltării artei.

Ceea ce am spus pînă acum se referă la conceptul de structură așa cum s-a constituit în teoria cehoslovacă asupra artelor. În aceeași ordine de idei, s-ar mai putea vorbi de multe altele; așa, de exemplu, am putea arăta

că o structură generală, monolită ca organizare internă, cum ar fi, să zicem, literatura în general, dacă ar fi posibil să ne imaginăm așa ceva, este o abstracțiune și o ficțiune. Nu există literatură în general, nici chiar literatură ceată în general, ci literaturi naționale care se diversifică în genuri și specii (poezie, roman etc.), precum și în diferite „straturi“ (cum sînt: literatura orășenească, rurală, bulevardieră, literatura pentru copii și tineret etc.). Fiecare dintre aceste forme parțiale constituie structuri de sine stătătoare cu norme proprii și numai ansamblul lor formează structuri superioare în care diversele elemente alcătuiesc părți unificate în mod dialectic, structuri pe care le numim literaturi ale cutărui sau cutărui popor. De asemenea, raporturile dintre literaturile naționale sînt de natură structurală, ca și raporturile dintre diversele arte etc. Aici nu putem intra în detalii, cu toate că ne dăm seama de pericolul schematizării și deformării, ca urmare a laconismului rezumativ; dar, pentru a depăși această dificultate, să amintim aici ceea ce am spus mai înainte cu privire la opinia noastră negativă față de ierarhizarea structurilor într-o singură direcție.

Să ne îndreptăm acum atenția către celălalt concept fundamental al teoriei structurale a artei, semnul, și către conceptul corelat cu el, semnificația. Vorbind despre analogia dintre artă și limbă, am făgăduit să ne întoarcem la această chestiune. Acum avem prilejul s-o facem. Asemenea enunțului lingvistic, opera de artă este destinată să mijlocească între două părți; în cazul limbajului aceste părți se numesc locutor și auditor, în cazul operei de artă autor și receptor. S-ar părea că deosebirea fundamentală rezidă în aceea că, în cazul limbajului, rolurile pot fi inversate, în timp ce în cazul operei de artă nu. Dar nu-i vorba decît de o aparență. Dacă aruncăm o privire asupra artei populare, vom găsi acolo o posibilitate perfectă de inversare a rolurilor; cîntecul din poezia populară suferă modificări permanente prin reluarea lui repetată de către oricare dintre membrii comunității sătești; în teatrul

popular spectatorii pot interveni oricînd în spectacol, iar actorii care și-au terminat rolul sau nu sînt pe moment în rol devin spectatori (vezi P. Bogatîriov, *Lidové divadlo české a slovenské* [*Teatrul popular ceh și slovac*], Praga, 1940); în cazul multor genuri de artă plastică populară nu există o linie de demarcație precisă între producător și consumator. Dacă privim prin această prismă arta „superioară“, vom constata, de asemenea, în multe cazuri, participarea susținută a receptorului la crearea operei de artă : în timpul Renașterii, cei ce comandau operele de artă impuneau, de multe ori, atît subiectul cît și modul de elaborare a operei pe care o comandau ; este adevărat că într-un teatru normal spectatorii nu se urcă pe scenă, dar se știe foarte bine în ce măsură participarea sau neparticiparea lor afectivă influențează jocul actorilor, iar în teatrele cu caracter de revistă se leagă de multe ori dialoguri — nu între partenerii de joc, ci între interpreți și public. S-ar putea aduce și alte argumente, dar aici e vorba numai de a demonstra că, în ceea ce privește participarea ambelor părți, a celei active și a celei pasive, nu există o deosebire de fond între limbă și opera de artă, sau, cu alte cuvinte, asemenea limbii, și opera de artă are caracter de semn ; prin aceasta se deosebește mai ales de „expresie“, noțiune pe care unele curente literare o confundă cu arta. Într-o viziune dialectică, apare limpede că arta este, cel puțin potențial, și expresie, dar expresivitatea nu constituie, totuși, esența ei.

Opera de artă ne apare ca semn prin organizarea sa interioară , prin raporturile sale cu realitatea, cu societatea, cu autorul și receptorul ei. Să trecem în revistă, foarte pe scurt, aceste aspecte ale naturii semiotice a operei de artă. Mai întîi, organizarea interioară. În această chestiune, ne-am pregătit terenul prin expunerea de pînă acum. Vorbind despre conținut și formă, am arătat că orice parte componentă a operei de artă este purtătoare de conținut. Am fi putut la fel de bine să spunem că este purtătoare de semnificație : dacă, de exemplu, așa cum

am mai arătat, culoarea dintr-un tablou, chiar și abstract, ne apare o dată ca boltă cerească, altă dată ca suprafață de apă, lucrul este posibil tocmai pentru că noi concepem culoarea ca pe un semn, iar obiectul la care o raportăm (cerul, suprafața apei) ca semnificație. Se poate afirma că structura operei de artă ne apare ca un ansamblu complex de semne și semnificații. Se poate face remarca: dar tema, este și ea numai o simplă semnificație cuprinsă în operă? O asemenea remarcă trădează faptul că cel care o face subapreciază ceea ce constituie însăși esența semnului, și anume raportul lui cu realitatea. Pentru noi tipul de semn fundamental nu este simbolul care reprezintă „transcendentul“, ci semnul lingvistic, cuvântul, care nu numai că reprezintă realitatea materială, ci o și indică, în mod activ, exercitînd influență asupra înțelegerii ei și asupra atitudinii față de ea. Așa-numitul sens al cuvîntului, cum este definit în dicționare, nu este decît circumscrierea relațiilor de care un cuvînt este capabil.

Toate acestea sînt valabile și pentru opera de artă, deși într-o formă întrucîtva diferită. Raportul de care vorbeam este unul de „comunicare“. Deosebirea dintre opera de artă și alte semne nu constă în faptul că opera de artă n-ar avea marca raportului de comunicare. În cazul unor opere de artă, caracterul de comunicare este evident (portretul în pictură, romanul istoric în literatură). Dar și atunci cînd este reprimată, sau probabil tocmai de aceea, comunicarea poate fi resimțită foarte viu. Este știut cît preț puneau pictorii cubiști pe capacitatea de reflectare, adică de comunicare a operelor lor. Ca orice semn de comunicare, opera de artă indică și ea un anumit obiect pe care îl are în vedere și despre care vrea să ne vorbească. Să luăm ca exemplu cunoscutele stoguri ale pictorului impresionist Monet. Pictorul a pictat aceste stoguri de mai multe ori, în diferite perioade ale zilei și diferit luminate. Prin tablourile sale el a vrut să spună: așa a văzut individul Monet o anumită realitate, unică

într-un anume moment irepetabil. Dar a vrut să spună numai atât? De asta ne putem îndoi, pentru că impresionistii sînt aceia care s-au străduit să surprindă realitatea așa cum ar trebui să o vadă fiecare: acesta era patosul artistic și chiar cel moral al metodei lor. Concepția impresionistă asupra picturii ar putea fi susținută cu numeroase afirmații. Putem oare deduce de aici că adevăratul obiect al unui tablou impresionist este numai realitatea pe care pictorul a redat-o și care poate să fie pentru privitor absolut indiferentă? Dacă ar fi așa, ar trebui ca pictorul să-și schimbe de la pînză la pînză întregul mod de a picta — de la tehnică pînă la cele mai abstracte principii stilistice — în așa fel ca să surprindă cît mai precis obiectul. În realitate, însă, vedem că lucrurile se petrec exact invers, că modul de pictură rămîne în esență același la un pictor, indiferent de tema pe care o abordează, ba chiar își alege temele, în măsură considerabilă, din punctul de vedere al modalității sale de lucru, al structurii sale specifice. De aici rezultă limpede că obiectul unei pînze nu este lucrul individual direct înfățișat, ci concomitent întreaga realitate, întregul univers accesibil văzului. Și aici este vorba de o atitudine față de realitate, o atitudine la fel de activă ca cea de comunicare. Prin faptul că scoate în evidență anumite însușiri ale realității, opera de artă ne oferă cheia spre înțelegerea și dominarea ei. Ca semn, opera de artă se bazează pe tensiunea dintre două modalități de raportare la realitate: raportul față de realitatea concretă pe care o are în vedere și față de realitate în general. Ar fi prea complicat și ar depăși cadrul studiului de față dacă am insista asupra acestor raporturi ale operei de artă. Aici am vrut numai să arătăm că influența operei de artă asupra realității nu este nicidecum subapreciată, ci, dimpotrivă, subliniată de concepția care consideră drept purtător de semnificație — exprimînd atitudinea față de realitate — nu numai tema, ci și toate celelalte componente ale operei de artă. În rest, caracterul semiotic al operei de artă decurge din însăși natura

socială a artei. Structura interioară a operei de artă este de așa manieră organizată, încît să se reflecte în mintea receptorului ca o luare de atitudine față de realitate. Acest sens general al operei pune opera de artă într-un anumit raport cu sistemul de valori valabil într-o anumită societate, cu ideologia acestei societăți. Opera de artă reacționează la această ideologie, o aprobă sau o contrazice, participă la transformarea ei.

Am ajuns astfel la raportul dintre opera de artă și societate. Acest raport este conceput, în mod curent, în felul următor : opera de artă „exprimă“ pasiv societatea în care s-a născut, eventual societatea adoptivă. Inițiatorul unei asemenea concepții este mai ales H. Taine. Dar marxismul a arătat că raportul dintre opera de artă și societate este, în esență, activ : arta este exponenta tendințelor din societate, eventual numai a unei anumite părți din această societate (clasa), și participă activ la formarea ideologiei ei și la apărarea intereselor ei. Această teză marxistă smulge arta din situația de simplu ornament, atribuindu-i un rol de factor important al vieții sociale. Este de presupus însă că cercetarea estetică este capabilă să depisteze și tendința nerostită, nu numai pe aceea exprimată prin conținutul operei de artă. Se întîmplă adesea să devină exponent exploziv al avîntului social o operă care, la prima vedere, manifestă o atitudine negativă față de interesele sociale reale, refuză participarea, eventual refuză orice fel de participare, la realitatea empirică și, cu toate acestea, sau tocmai de aceea, să participe din plin la activitatea socială (cîteodată și fără a avea conștiința riguroasă a originii sale). O asemenea tendință neexprimată este un fapt de semantică a artei ; raportul dintre opera de artă și societate este oarecum un raport similar celui dintre denumirea poetică (metafora etc.) și lucrul denumit ; deosebirea constă în aceea că denumirea poetică nu are un efect practic nemijlocit, iar asemănarea în aceea că raportul dintre opera de artă și societate trebuie să fie depistat, în fiecare caz în parte, prin analiza semantică a

operei. Cercetătorul care vrea să deslușească importanța socială a operei de artă trebuie să se întrebe în legătură cu sensul propriu, nefigurat al acesteia, sens adesea opus celui declarat. Teoria marxistă a artei a făcut cu succes această operație în multe cazuri; rezultatele ei constituie punctul de plecare al teoriei structurale asupra artei.

Opera de artă este semn și în raport cu individul, în calitatea sa de creator și de receptor. În ceea ce-l privește pe autor, caracterul semiotic al operei determină nu numai conștiința modalității de a face pe receptor să privească opera într-un anume fel, ci și procedeele spontane, adesea inconștiente, de creație. Sînt cunoscute dificultățile de care se lovește psihologia artei ori de cîte ori încearcă să stabilească legi general valabile ale talentului artistic creator sau ale procesului de creație.

Dificultățile dispar brusc atunci cînd cercetătorul devine conștient de caracterul semiotic al operei de artă; așa, de exemplu, caracterul specific al însușirilor necesare pentru creația artistică nu rezultă dintr-o imuabilă „esență“ a artei, nici din formația psihofizică a unui anume individ, ci depinde de structura semnului artistic într-o etapă dată a dezvoltării artistice: pentru pictorul impresionist capacitatea artistică de bază rezidă în percepția vizuală, iar pentru pictorul cubist în memoria formelor, și aceasta pentru motivul că structura semnului artistic diferă în cele două etape de dezvoltare; de asemenea, nu se poate stabili o schemă general-valabilă a procesului de creație, schemă pe care psihologia a încercat zadarnic să o stabilească. Dacă se constată că unui poet îi vine în minte mai întîi sonoritatea poeziei (intonația etc.), iar că altul pornește de la o imagine, atunci este cazul să ne întrebăm dacă nu cumva această deosebire nu este condiționată în mare măsură de deosebirea de structură a artelor în diferite perioade.

În ceea ce-l privește pe receptor, este adevărat că perceperea aceleiași opere dă naștere la fiecare individ unei alte stări sufletești, de multe ori așa de diferită,

încît devine incomunicabilă. Dar toate aceste stări au ceva comun și acest ceva ne îndreptățește să formulăm ideea necesității unei judecări general-valabile cu privire la valoarea și sensul unei opere. Concepția lui Kant cu privire la caracterul aprioric al judecării estetice nu este decît o nejustificată ipostază a adevărului de natură socială, în esență, că opera de artă este acceptată ca semn cu valoare supraindividuală.

Cu alte cuvinte, caracterul semiotic al operei de artă constituie o premisă necesară a teoriei contemporane a artelor. De aici nu se poate sustrage nici măcar o artă aparent atît de „formală“ cum este muzica. Problema sensului operei de artă, importantă atunci cînd se analizează eficiența socială a muzicii, este o chestiune foarte deficilă, deoarece, la prima vedere, muzica este o artă pur „formală“. Trebuie să se studieze cu mare grijă și în corelație cu alte arte valoarea semantică a fiecărui element care intră în structura muzicală (ca, de exemplu, valoarea semantică a tonului, melodiei, ritmului, genului muzical, instrumentelor etc.). De asemenea, și analiza semantică a altor arte ne călăuzește către rezultate neașteptate; de exemplu, în teoria poeziei s-au descoperit în ultima vreme nuanțe semantice foarte concrete în unele scheme metrice aparent foarte abstracte. Semantica artei este un domeniu de mare importanță care așteaptă să fie amănunțit cercetat.

Să trecem acum la ultimul dintre conceptele caracteristice pentru teoria cehoslovacă a artelor, asupra căruia ne vom opri pe scurt. Este vorba despre conceptul de *funcție*. Nu vrem să abordăm toată scara posibilelor lui utilizări în sfera teoriei artelor; vom eluda aici următoarea chestiune: în ce măsură relațiile dintre elementele de structură pot fi concepute și ca funcții ale acestor elemente în raport cu ansamblul celorlalte, cu alte cuvinte, în raport cu structura operei. Ne vom ocupa numai de acele funcții ale artei care se degajă prin raportarea

artei la universul extraartistic. Artă are cele mai diverse posibilități de a acționa, iar opera de artă poate fi cu premeditare creată pentru a acționa într-un anume sens. Posibilitățile de influențare ale operei de artă sînt întotdeauna multiple și se întîmplă nu rareori ca o operă de artă să acționeze în altă direcție decît era inițial în intenția autorului ei. Există dovezi că uneori creatorii au protestat atunci cînd operei lor li s-a atribuit o altă funcție decît aceea pe care le-o hărăziseră ei. Poetul ceh Peter Bezruč a protestat atunci cînd poeziile lui, destinate a avea o eficiență națională și socială, au fost abordate dintr-un punct de vedere preponderent estetic. De multe ori, funcțiile operei de artă se schimbă în raport cu epoca și cu generația. De aici rezultă că trebuie să abordăm problema funcțiilor în perspectiva evoluției. În esență, artă este capabilă să acționeze în cele mai diverse direcții, îndeplinind funcții felurite nu numai succesiv, ci și simultan. Și aceste funcții formează structuri, adică se află în raporturi de dominare și subordonare. Raporturile acestea se schimbă în cursul timpului. Se schimbă în primul rînd funcția dominantă, alta în fiecare epocă dată. Dar aprofundarea acestei chestiuni necesită o abordare foarte concretă din punct de vedere istoric. În mod general, ne putem referi doar la raportul dintre funcția estetică, esențială în artă, și celelalte funcții. Opiniile cu privire la acest raport sînt foarte diferite. Unii sînt de părere că, în orice împrejurare, în artă predomină și trebuie să predominie funcția estetică, alții sînt, dimpotrivă, de părere că misiunea artei și motivul existenței ei, în sensul cel mai propriu, rezidă în suita de funcții extraartistice, cum ar fi funcția intelectuală (gnoseologică), politică, morală, diversele nuanțe de funcții sociale etc. Cum să soluționăm această dispută? În primul rînd, trebuie să știm că funcția estetică nu se limitează numai la artă, că străbate întreaga activitate omenească și că nu se opune nicidecum intereselor de importanță vitală ale omului, ci, dimpotrivă, vine cu eficacitate în sprijinul lor (în educație, în

producția meșteșugărească și industrială etc.). Mai departe, trebuie să știm că funcția estetică este dialectic opusă celorlalte, în sensul că nu are un țel spre care năzuiește; deci, nu distrage atenția omului de la obiectul care poartă această funcție, ci, dimpotrivă, atrage atenția asupra lui: din clipa în care la o unealtă, un obiect de utilitate practică, să zicem un vas sau o mobilă, precumpănește momentul estetic, obiectul respectiv este eliminat din folosirea practică, încetează de-a mai fi un mijloc pentru atingerea unui scop, devenind scop în sine. Scopul este „conținutul“ oricărei funcții, îi determină calitatea și îi dă, de regulă, numele: funcția economică, politică, gnoseologică etc. Funcția estetică nu are un asemenea conținut, deci este, din această cauză, o funcție formală. Funcția estetică este o negare dialectică a funcționalității. Dar asta n-o împiedică să intre în relație cu celelalte funcții, realizând împreună cu ele sinteze; tocmai pentru că nu are o calitate proprie, primește cu foarte mare ușurință calități ale altor funcții în preajma cărora se află. Așa este în artă și în afara artei. În artă, însă, polul fundamental „nemarcată“ al antinomiei, funcția firească și esențială este funcția estetică; în sfera extraartistică, una dintre funcțiile extraestetice. Dar asta nu înseamnă că în artă funcția estetică trebuie să fie neapărat dominantă, și nici că n-ar putea predomina în sfera producției extraartistice. Sint cazuri frecvente când, în domeniul artei, preponderentă este una dintre funcțiile extraestetice — dar în măsura în care opera de artă este percepută ca fenomen de artă, sinteza finală a funcțiilor poartă amprenta atât de pronunțată a funcției estetice încât și funcția extraestetică se înfățișează ca fapt estetic, ca factor al structurii artistice a operei. De asemenea, în sfera extraartistică, unde „nemarcată“ este una din funcțiile extraestetice, pînă și funcția estetică dobîndește o coloratură „practică“, intră în serviciul direct al scopului către care țintește funcția prioritară a unui lucru sau activități. Așa, de pildă, funcția de reflectare (de comunicare), într-un

tablou gîndit ca operă de artă, determină într-o măsură însemnată — după modul și gradul de realizare — structura artistică a tabloului; această funcție intră astfel în structura operei de artă ca parte esențială a ei, menținându-și valoarea chiar și atunci cînd nu se poate realiza sub aspect practic (imaginea unui loc care nu ne este cunoscut etc.). Pe de altă parte, în măsura în care se realizează într-o imagine destinată comunicării, imagine avînd deci o funcție extraestetică — să zicem, ilustrația la o carte științifică — funcția estetică devine un mijloc de intensificare a comunicării cuprinse în imagine. Dacă funcția estetică ar deveni predominantă, simpla ilustrație s-ar transforma în operă de artă.

Studiul funcțiilor în arte este abia la început. Pînă în momentul de față cele mai multe clarificări s-au produs în domeniul arhitecturii, unde chestiunea scopului pentru care se face o anumită construcție este extrem de presantă. În teoria arhitecturii și-a găsit confirmarea opinia că o anumite formă artistică, rezultată aparent dintr-o intenție creatoare, în realitate ia naștere ca urmare a adaptării la condiții și cerințe extraestetice, naturale sau sociale, cu alte cuvinte, că tocmai funcțiilor extraestetice le revine o misiune deosebit de importantă în dezvoltarea formelor artistice. Prin faptul că, aparent împotriva naturii sale, este mereu obligată să intervină în mod practic în procesul vieții, arta își reînnoiește structura estetică. În lumina teoriei funcțiilor, raportul dintre artă, realitatea materială și mișcarea socială se dezvoltă în întreaga sa varietate și intimitate. Teoria funcțiilor, ca și teoria semantică a artei, este capabilă să formeze o legătură organică între așa-zisa sociologie a artei și studiul structurii artistice, sfere care au manifestat — din păcate — tendința de a se izola una de alta.

Am încercat să expunem într-o sumară schiță cele mai importante concepte ale teoriei cehoslovace a artei. Expunerea, aparent abstractă, se sprijină în bună măsură

pe cercetări concrete. Nu-i vorba de dogme; dacă scurtul nostru studiu lasă o asemenea impresie, aceasta se datorește caracterului rezumativ al formulărilor. Orice lucrare nouă modifică aceste principii generale, le dă un sens mai precis și le corectează erorile. De la herbartismul ceh pînă la concepția structurală actuală e o cale lungă, plină de prefaceri, dintre care cele mai importante s-au concretizat în întîlnirea cu logica dialectică și cu bazele marxiste ale teoriei artei.

„*Mysl współczesna*“, 1947

ARTA*

ARTA este acea ramură a activității umane, care se distinge prin precumpănirea funcției estetice. Ca orice creație umană, actul artistic are și el două componente : activitatea și produsul. Activitatea în artă trebuie privită nu numai din punctul de vedere al autorului (este frecventă opinia după care scopul principal al operei de artă a fost atins în momentul cînd a luat naștere), ci și al receptorului, mai ales atunci cînd este vorba de o receptare activă, caz în care opera de artă devine „o forță productivă și ne învață să ajungem la o concepție clară și definită asupra existenței“ (C. Fiedler). Dealtfel, cercetarea experimentală a demonstrat că actul de receptare a operei de artă nu este un act de moment, ci se desfășoară în timp, uneori pe etape, chiar și în artele plastice. Așadar, și sub acest aspect, receptarea are caracter de activitate. În artă, activitatea și produsul ei sînt întotdeauna concomitente; totuși relațiile dintre ele sînt diferite. Așa, de exemplu, în dans și în arta mimului, activitatea este totodată și produs; alteori, produsul, conservat prin înregistrare, este mereu și din nou realizat printr-o activitate (muzica); uneori produsul este prezentat receptorului ca finalizat, iar activitatea din care a rezultat este numai presupusă (artele plastice, literatura); dar și în acest din urmă caz, relația dintre activitate și produs poate fi cu acuitate resimțită și poate constitui o parte din efectul global, cum se întîmplă, de pildă, în cazul schiței în plastică sau literatură, în cazul improvizăției în literatură (dar și în muzică) etc. În realitate,

raporturile dintre activitate și produsul ei în artă sînt mult mai complicate decît am putut sugera noi aici. Precumpănirea funcției estetice la un obiect sau la un act face din acestea semne autonome, smulgîndu-le dintr-o relație *directă* cu realitatea către care tind și cu subiectul în care își au obirșia sau către care năzuiesc (autorul și receptorul operei de artă). Un semn estetic pur, cum este opera de artă, nu are valoare de comunicare nici atunci cînd reprezintă o comunicare. Chiar dacă sugerează posibilitatea utilizării sale în scopuri practice (în calitate de instrument al unei activități), menirea semnului estetic nu este de a îndeplini asemenea servituți. Deși ne apare ca expresie a unor stări sufletești (poezia lirică, spre exemplu), el nu exprimă totuși sufletul cu rigoare de document etc. În cazul semnului estetic, atenția noastră se concentrează asupra *structurii lăuntrice a semnului însuși*, și nu asupra relațiilor cu obiectele și subiectele pe care semnul respectiv le indică sau către care tinde. Ca semn estetic, opera de artă, spre deosebire de semnele aservite funcției practice și teoretice (gnoseologice), este un semn de sine stătător sau chiar gratuit. Și totuși, precumpănirea funcției estetice în artă are particularitățile ei. *Funcția estetică nu este suficientă în sine pentru ca semnul căruia îi dă naștere să se umple de sens*; obstacolul principal care-i stă în cale este tocmai lipsa orientării către un scop exterior, deoarece o asemenea orientare pune în relație alte funcții, extraestetice, cu anumite zone sau aspecte ale realității care constituie „conținutul“ funcțiilor înseși; așa, de pildă, funcția economică are drept „conținut“ *sfera* fenomenelor economice, funcția socială și politică — anumite *aspecte* ale conviețuirii sociale. În semnul estetic, care este opera de artă, introduc un conținut concret funcțiile extraestetice, care reliefează relația directă a operei cu realități exterioare ei. Dar deosebirea dintre o operă de artă și alte creații umane rezidă, din punct de vedere funcțional, în aceea că, în cazul activităților extraestetice și al produselor acestora,

orientarea funcțională este cât mai unilaterală cu putință, actul sau obiectul fiind socotit de „maximă eficiență“ atunci când este cât mai bine adaptat scopului căruia trebuie să-i slujească. Altfel stau însă lucrurile cu opera de artă, unde funcția estetică are misiunea de a împiedica pe oricare dintre celelalte funcții de a dobîndi supremația și de a-și adapta organizarea lucrului, adică a operei de artă, la orientarea unilaterală spre un singur țel. Funcția estetică singură, din cauza naturii sale „formale“ (din lipsa unui țel exterior și, implicit, a unui conținut care decurge din acest țel), nu este în stare să umbrească nici una din celelalte funcții și cu atât mai puțin pe toate laolaltă. Precumpănirea ei se reflectă numai în faptul că formează un fel de contrapondere a celorlalte funcții, nepermițînd nici uneia dintre ele să le reprime pe celelalte; ea organizează raporturile și tensiunea dintre ele pentru ca să se evidențieze cu claritate multitudinea de funcții concentrate într-un obiect unic, care este opera de artă.

Arta, fără a se sprijini vreodată integral pe vreuna din funcții, cu excepția celei estetice — care este însă o funcție „translucidă“ — dezvăluie mereu într-alt fel plurifuncționalitatea raportului dintre om și realitate, descoperind în acest mod bogăția de posibilități pe care realitatea o oferă activității, contemplării și cunoașterii umane. În aceasta constă antinomia dintre artă și restul creației umane care servește necesităților stringente ale existenței, dar totodată sărăcește în fiecare caz în parte pe om de toate posibilitățile de acțiune, contemplare și cunoaștere, cuprinse potențial în raportul dintre om și realitate, dar neavenite din punctul de vedere al țelului concret urmărit. Cu alte cuvinte, arta își motivează existența față de restul activităților umane tocmai prin aceea că nu urmărește o țintă unilaterală: sub aspect funcțional, menirea artei este de a descătusa capacitatea omului de explorare a lumii din lanțurile schematismului

vieții practice, de a alimenta în permanentă conștiința umană cu ideea că modalitățile de atitudine activă pe care le poate avea față de realitate sînt tot atît de ineputabile ca și diversitatea realității însăși, diversitate pe care ierarhia încremenită a funcțiilor cu orientare unilaterală o ascunde privirii omului. Dar adevărul acesta este integral valabil numai în ce privește opera de artă în genere și arta ca o curgere evolutivă neconținută. O singură operă de artă sau arta unei singure epoci nu ne dezvăluie nici măcar aproximativ întreaga bogăție de relații funcționale dintre om ca subiect și realitate ca obiect; dar și în această ipostază limitată, arta rămîne principial plurifuncțională și călăuzește pe receptor către o altă structură a funcțiilor decît este aceea cu care s-a deprins; îl călăuzește către un mod nou de a privi realitatea, precum și către un alt mod de a o aborda, de unde provine și capacitatea anticipativă a artei în comparație cu practica vieții și cu științele. Este de presupus că și în opera de artă — ca o contrapondere a gratuității estetice — se manifestă potențial năzuința către o funcționalitate unilaterală; dacă această năzuință se reflectă în mod obiectiv în structura operei, opera de artă respectivă va schița tendința către o relație directă cu realitatea: numai că acestei tendințe i se opune plurifuncționalitatea de esență a artei. În caz că precumpănește totuși o funcționalitate unică, se produce o slăbire sau chiar o anihilare totală a eficienței artistice a operei. În artă, starea optimă constă într-o puternică tensiune polară între plurifuncționalitate și unilateralitate funcțională, cu alte cuvinte, între funcția estetică prioritară și funcția extraestetică, ce se realizează mai intens în respectiva operă. În cursul existenței unei opere, dintre funcțiile extraestetice pot avea rol precumpănitor, alternativ, mai multe funcții și se poate chiar afirma că șansele operei de artă de a-și menține eficiența în timp sînt cu atît mai mari, cu cît este mai bogat ansamblul de variații funcționale pe care îl permite; a se vedea în acest sens

exemplul operei lui Shakespeare. Dar și atunci cînd nu este vorba de valori artistice „eternă“, se produce totuși în mod curent o mișcare în structura funcțiilor pe durata existenței operei. Se întîmplă, de pildă, ca o operă, care la apariția sa a acționat primordial estetic, să continue mai tîrziu să acționeze datorită uneia dintre funcțiile extraestetice. Astfel, poeziile din ciclul *Cîntece vespérale* de Hálek au continuat să trăiască și să aibă o influență mai intensă decît celelalte versuri ale lui, dar nu prin valoarea lor preponderent estetică, ci prin funcția lor de simbol erotic, ca versuri de album, ca mod de a face declarații de dragoste etc. Există și cazuri inverse, cînd o operă care a acționat inițial cu o funcție preponderent extraestetică a devenit ulterior fapt preponderent estetic. Așa se întîmplă cu multe genuri de creație populară literară înainte de a intra în literatura cultă.

Așadar, ierarhia funcțiilor în artă este schimbătoare, ea se modifică de la o etapă la alta. În fiecare etapă, o altă funcție extraestetică face concurență directă funcției estetice. În literatură este cazul funcțiilor de reflectare, de cunoaștere, expresive, propagandistice, funcții care îmbracă nuanțe diferite, cum ar fi tendințele politice, religioase, sociale etc. Există și perioade cînd funcția estetică guvernează singură, neconcurată de vreo altă funcție, extraestetică, cum se întîmplă în perioade de cuceriri formale, adică epoci pregătitoare, sau dimpotrivă, perioade de revizuire a unor astfel de cuceriri, cu alte cuvinte în perioade care încheie o anumită epocă, rezumînd bătălia dusă pentru o anume cauză artistică; în ambele cazuri arta are un caracter „formalist“. În esență însă, arta este întotdeauna plurifuncțională și funcțional dinamică, atribut care se manifestă atît în mișcarea generală a artei, cît și în existența fiecărei opere de artă în parte. Nu este rar nici cazul operelor cu mai multe funcții dominante concomitent, în raport cu diversele medii, categorii sociale, generații etc., din care se recru-

tează publicul lor. Romanul *Bunicuța* de B. Němcová este privit ca : operă de artă, tratat de educație, lectură populară, document folcloric etc. În alte cazuri, sub aspect funcțional o anume operă de artă poate să se înfățișeze altfel publicului decît autorului; cazul poeziilor *Cîntece sileziene* de Bezruč (vezi articolul *Tendenční umění [Arta cu tendință]* din *Ottův slovník naučný nové doby* [Otto. Enciclopedia modernă], VI, vol. 2, 1943, pp. 1048—1049).

Oscilarea între funcția estetică și alte funcții ține în unele arte (de exemplu în arhitectură) și în unele genuri sau specii artistice (portretul, romanul istoric) de esența artei sau a genului respectiv. De asemenea, această oscilare face ca limita dintre sfera creației artistice și cea extraartistică să fie extrem de difuză, fiindcă e tot atît de adevărat și reversul, că *orice* gen de creație umană este, mai mult sau mai puțin, capabil de a exprima funcția estetică, rolul acesteia în raport cu celelalte funcții ale unui obiect preluîndu-l la un moment dat un anume individ. Unele genuri de artă se mențin la periferia artei, fiind socotite uneori artă, altelei tăgăduindu-li-se acest caracter (de exemplu tehnica iluminării era în secolul al XVIII-lea considerată o artă, mai tîrziu a fost exclusă din rîndul artelor, pentru ca astăzi să fie iar subsumată acestora (vezi Z. Pešánek, *Kinetismus*, 1941). Uneori, activități de obîrșie extraartistică se transformă definitiv în artă : este cazul filmului. Sînt și unele genuri de producție, a căror principală menire este de a media între artă și creația extraartistică : artizanatul. Chiar și distincția dintre creația artistică și cea extraartistică este de dată nu prea veche; o anumită deosebire s-a operat încă din perioada helenistă (A. Baumler, *Ästhetik*, 1934), dar Evul Mediu distinge activitățile cu caracter de creație doar după faptul dacă produsele sînt materiale (*artes serviles*) sau spirituale (*artes liberales*). În concepția medievală, muzica făcea parte din categoria *artes liberales* alături de aritmetică și logică, în timp ce sculptura și pictura erau înglobate în *artes serviles*, adică la categoria

meșteșugurilor. Abia odată cu Renașterea se reia treptat distincția dintre artă și celelalte activități umane. Noțiunea de artă ca fenomen cu o evoluție particulară proprie este de dată chiar și mai recentă (Winckelmann). Numai o perfectă diferențiere a funcțiilor în conștiința societății a putut să conducă la o delimitare *conceptuală* exactă a artei de creația extraartistică. Pentru colectivitățile care n-au ajuns la o asemenea diferențiere, nu există nici pînă astăzi conceptul de artă (în mediile de creație folclorică, în măsura în care mai există). În *practica* artistică contemporană putem observa tendințe către noi relații și apropieri între artă și celelalte activități, mai ales în domeniul artelor plastice. Afirmația că în artă funcția estetică este principial precumpănitoare definește nu atît arta în toate înfățișările și metamorfozele ei, cît o *orientare adecvată* pe care o adoptă cel ce concepe opera ca pe o creație artistică. Această orientare subiectivă se obiectivează, devenind în istoria artelor principiul metodologic fundamental: dacă vrem să surprindem continuitatea imanentă a dezvoltării artelor, care se menține în pofida celor mai diverse metamorfoze și mișcări funcționale, este necesar să urmărim procesul de evoluție din punctul de vedere al acelei funcții care este atribut intrinsec al artei, în sensul că este indispensabilă pentru artă, adică din punctul de vedere al funcției estetice. Prin aceasta, celelalte funcții nu vor fi reprimare, fiindcă, pe de o parte, funcția estetică, cum am mai arătat, nu are un „conținut“ propriu, iar, pe de altă parte, funcțiile extraestetice se reflectă în structura artistică a operei, și anume în așa fel, încît adaptarea vizibilă la oricare dintre funcții devine totodată, din punctul de vedere al funcției estetice, un procedeu artistic (așa, de exemplu, caracterul „retoric“ al unor poezii provine evident dintr-o funcție extraestetică; totodată însă, determinînd o anume selecție lexicală, o anume structură sintactică etc., devine și componentă a structurii artistice a poeziei). Chiar dacă funcția extraestetică nu se

manifestă evident în structura operei, deși apare cu pregnanță în procesul de receptare (mai ales cînd opera de artă dobîndește funcții la care autorul nu s-a gîndit), ea dă *sens* operei în procesul de receptare, fapt de care cercetarea istorică trebuie să țină seama.

Adaptarea vizibilă a unei opere de artă la diverse funcții se înțelege adesea în sensul că „forma“ se consideră expresie a funcției estetice, iar „conținutul“ expresie a funcțiilor extraestetice. Totodată, forma este confundată cu morfologia, iar conținutul cu tema. Această interpretare nu este corectă: toate componentele operei de artă sînt concomitent conținut și formă, pentru că toate exprimă în esență o semnificație; de asemenea, exprimă semnificații, laolaltă și indivizibil, *toate* funcțiile. Să luăm ca exemplu eufonia în poezie. Pentru că dă naștere la formații sonore, eufonia constituie un element morfologic, dar, pentru că pune în relație cuvinte de sonoritate similară, ea generează și calități semantice care nu există în cuvinte ca unități lexicale. În pictură, culoarea este element de formă (dispunerea petelor de culoare pe suprafața tabloului), dar totodată și element semantic (fiecare calitate coloristică în sine exprimă o anumită semnificație, care poate merge de la o imprecisă nuanță emoțională la un evident caracter obiectual concret; așa, de exemplu, culoarea albastră „înseamnă“ cer și apă, cea cafenie pămînt etc., chiar și atunci cînd nu zugrăvesc obiectele respective). Și, dimpotrivă, în temă se contopește semnificația cu forma. Compoziția, care segmentează tema, este element de formă (în opera literară compoziția asigură proporționalitatea ansamblului, în pictură împărțirea suprafeței etc.) și, totodată, element semantic (nuanțează diversele segmente ale operei, influențînd astfel asupra semnificației globale). Desigur, tema nu reprezintă numai o semnificație indefinită, ci are caracter de *comunicare*; este deci vorba de o semnificație care are o relație directă cu obiectul. Și deoarece

comunicarea indică o realitate care se află în afara operei de artă, în temă se manifestă cu maximă evidență și funcția extraestetică. Corelația foarte strinsă dintre toate componentele operei de artă face ca nu numai orice modificare tematică să se oglindească în celelalte componente, ci și ca orice modificare a acestora să se oglindească în temă; cu alte cuvinte, orice modificare a raportului dintre funcțiile extraestetice pune în mișcare *întreaga* structură a operei. Pe de altă parte, și forma poate să devină purtătoare directă a funcțiilor extraestetice; acest fenomen se produce, de exemplu, atunci când un anumit procedeu este corelat printr-o asociație psihologică cu un anumit fenomen exterior artei, de exemplu cu o anumită pătură socială (ca parte din tradiția ei artistică), cu o anumită ideologie (ca parte din simbolistica acesteia) etc. Opera, ca ansamblu, este deci exponentă a funcțiilor, după cum, pe de altă parte, funcțiile nu acționează față de operă izolat, ci numai într-o indivizibilă conexiune. Există chiar și în epocile de netă diferențiere a funcțiilor mixturi între funcția estetică și funcțiile extraestetice, care lasă impresia de aspecte funcționale perfect unitare. Este vorba de ceea ce în mod tradițional numim „categorii estetice“ (tragicul, comicul, sublimul etc.). Distingerea funcțiilor, după cum am văzut în analiza de mai sus, este posibilă numai cu condiția unei analize științifice a operei de artă; din punctul de vedere al receptorului, care se dezinteresează de latura teoretică, eficiența operei de artă apare ca o energie *unitară* specifică (adică artistică), iradiată de operă.

Arta este totodată unică și multiplă: unitatea ei este dată de precumpănirea funcției estetice, trăsătură comună a tuturor manifestărilor artistice, multitudinea rezultă, pe de o parte, din varietatea materialului, pe de altă parte, din diversitatea de țeluri speciale, caracteristice pentru fiecare ramură a creației artistice în parte. Așa, de exemplu, deosebirea dintre literatură și artele plastice decurge din faptul că literatura folosește drept

material limba, în timp ce artele plastice substanțe. Deosebirea dintre sculptură și arhitectură rezidă însă mai puțin în diferențele de material — materialele folosite de aceste arte sînt în mare măsură comune — cît mai ales în diversitatea țelurilor speciale : astfel, arhitectura ne dă posibilitatea de a percepe estetic spațiul delimitat, în timp ce, dimpotrivă, sculptura este arta volumelor exterioare. În ceea ce privește diferențierea artelor, materialul este factorul de bază. Apariția unui nou material este adesea în stare să provoace nașterea unei noi arte (cazul filmului). Însușirile pe care materialul le aduce cu el în diversele arte reprezintă pentru creație o limită de netrecut. Așa, de pildă, nu poate cultiva prozodia în metru antic o limbă în care accentul cantitativ este dependent de accentul dinamic precum și de alte condiții. Cu toate acestea, în cursul evoluției lor, artele fac adesea eforturi de a depăși limitele impuse de material. Fenomenul apare atunci cînd o anumită artă caută a se apropia de altă artă. În repetate rînduri și în diverse chipuri, literatura s-a străduit să se asemuiască muzicii sau picturii, după cum muzica și pictura au căutat, în diverse epoci, să se apropie de literatură etc. În asemenea cazuri, se produce o „violare“ a materialului, adică materialul vrea să simuleze însușiri care nu-i sînt proprii ; însușirile firești neputînd fi totuși realmente anihilate, prin violarea materialului limitele dintre arte apar și mai pregnant, și nu invers. Dar cu toate deosebirile, artele sînt puternic legate între ele și cunosc o dezvoltare comună de ansamblu. Problema *clasificării* artelor are o importanță nu numai teoretică, ci una cu mult mai mare, pe care ne-o impune însăși evoluția reală a raporturilor reciproce dintre diferitele arte. Un serios obstacol este însă faptul că nici numărul artelor, nici apartenența unei sfere de creație la domeniul artelor nu reprezintă mărimi istoricește imuabile, nefiind clar definite nici măcar din punctul de vedere al unei singure epoci. Căci clasificarea depinde nu numai

de starea obiectivă, ci și de ceea ce, printr-un consens general, se acceptă ca artă. A fost un moment în evoluția arhitecturii când, prin chiar declarațiile creatorilor ei, arhitectura era exclusă din imperiul artelor. Și în legătură cu alte genuri de creație, cum este cazul fotografiei, se pot observa diferențe de opinie privitor la apartenența lor la domeniul artelor. Fie și numai pentru că numărul artelor este variabil din punct de vedere istoric, nu vom putea ajunge la o clasificare generală și etern valabilă. De asemenea, valabilitatea oricărei tentative de clasificare este limitată de unghiul din care s-a operat clasificarea, precum și de utilizarea ei în practică. Cele mai curențe clasificări sînt: 1) după simț (artele vizuale, auditive etc.); 2) după raportul pe care diversele arte îl înscriu cu timpul sau cu spațiul (arte temporale — ca muzica și literatura; arte spațiale — ca pictura, sculptura, arhitectura; arte temporal-spațiale — ca teatrul, filmul, dansul); 3) după capacitatea de comunicare (arte tematice — ca poezia, pictura; aтематице — ca muzica, arhitectura); 4) după materialitatea sau imaterialitatea materialului (artele muzicale: literatura; artele plastice: pictura); 5) după gradul de independență sau de libertate (artele independente — ca literatura, artele interpretative — ca recitarea, eventual artele libere — ca pictura, apoi artele aplicate). Unele clasificări au caracter de ierarhii, cum este cazul aceleia care situează pe treapta cea mai de jos artele cu un număr maxim de elemente senzoriale și pe treapta cea mai de sus artele cu un volum maxim de elemente ideatice, înseriind astfel ierarhic toate artele de la arhitectură la poezie. Alte clasificări se bazează pe ideea apariției treptate a artelor sau pe ideea grupurilor genetice în artă (potrivit clasificării lui Spencer, există următoarele grupuri: poezia, muzica, dansul; scrierea, pictura, sculptura; se presupune că fiecare dintre cele două grupuri au coborît dintr-un străvechi izvor comun). Diferențierea artelor nu rămîne însă numai la frontierele dintre diferite arte, ci continuă și înlăuntrul

fiecărei arte, fiecare artă divizându-se în genuri; deosebirea dintre un simplu gen și o artă independentă nu este esențială, dovadă acei esteticieni pentru care lirica și epica sînt arte de sine stătătoare. Tot așa, o anumite componentă a unei anumite arte poate să se constituie într-o artă în bună măsură independentă. Astfel, arta actorului (arta mimică) este concomitent parte din arta teatrală și artă de sine stătătoare.

După cum reiese din scurta trecere în revistă de mai sus, multitudinea de clasificări provine din faptul că în fiecare caz în parte se subliniază un alt aspect al artelor; de aceea, de fiecare dată artele se grupează altfel. În chip similar se petrec lucrurile și în succesiunea timpului: artele se regrupează în permanență în cadrul structurii superioare care este arta în genere. În cursul evoluției, cu prilejul fiecărei regrupări apar în prim plan alte laturi ale artelor. Astfel, cînd literatura pare să se apropie de muzică, structura acesteia pune accentul pe latura temporală (ritmul) și sonoră (eufonia, eventual intonația); în momentele cînd literatura se apropie de pictură, în prim plan trec acele calități semantice care echivalează cu reprezentările optice (exprimarea adjectivală și verbală a culorilor, denumiri figurate destinate a sugera contururile lucrurilor etc.). Dar sînt în istoria artelor și perioade cînd unele sau chiar toate artele tind spre o existență autonomă; fenomenul are loc atunci cînd arta manifestă o atitudine absolut pozitivă față de însușirile materialului cu care lucrează. Structura globală a artei are și o dominantă a sa, care se modifică de la o epocă la alta. Dominantă apare acea artă care, în momentul respectiv, constituie un fel de model de creație artistică, drept care își exercită influența asupra celorlalte arte. În epoca Renașterii, dominante erau artele plastice, mai ales arhitectura, în timpul romantismului cu și mai multă evidență s-a situat în frunte poezia. Diversificarea artei în ramuri speciale este, deci, unul dintre factorii cei mai de seamă ai dezvoltării imanente a tuturor artelor

în genere, ca și a fiecărei arte în parte. Mai trebuie adăugat că, așa cum se întâmplă la nivelul relațiilor dintre arte, tot așa se grupează și în interiorul artelor diversele genuri — mai ales genurile de bază: lirica, epica, drama — dezvoltându-se când egal, când una dintre aceste categorii precumpănind asupra celorlalte. Iată ce scrie Z. Kalista despre epoca barocului: „În perioada barocului, cel mai expresiv mod de autoexprimare a fost *arta dramatică*, care îi oferea artistului vremii cele mai mari posibilități de a surprinde, în tezele și antitezele ei, ritmul specific al epocii. Este realmente caracteristic faptul că, în toate literaturile în care barocul a lăsat urme mai profunde, dramaturgia reprezintă capitolul cel mai pregnant din istoria acestor literaturi în secolele al XVI-lea și al XVII-lea“ (Z. Kalista, *Selské čili sousedské hry českého baroka [Teatrul sătesc în barocul ceh]*, 1942, p. 5 și urm.). Tensiunea aceasta dintre genurile artistice intensifică și îmbogățește dinamica provocată de specializarea creației artistice.

Alături de diferențierea în arte și genuri, mai există și segmentarea orizontală și verticală a artei ca întreg și a artelor ca părți. Această segmentare se exprimă în structuri ca arta orășenească — arta sătească, arta superioară — periferia artei (arta „bulevardieră“, arta „cea mai modestă“, adică arta produsă de oameni neinstruiți sau cu o cultură generală sau specială neînsemnată), arta pentru femei (un anumit gen de romane), arta pentru copii etc. Un exemplu de segmentare orizontală este arta orășenească — arta sătească, iar un exemplu de segmentare verticală, disocierea în artă superioară și artă periferică. Cum reiese din exemplele date, care nu epuizează nici pe departe toată varietatea posibilă, adesea aceste structuri se încrucișează. Uneori artele se grupează în perechi opozitive, fiecare termen al perechii întinzându-se pe întreaga suprafață a artei, astfel încît, dacă cei doi termeni intră în contact, ajung să se întrepătrundă reciproc. Ca urmare a acestei întrepătrunderi, se produce o tensiune între structuri. Tensiunea este la rîndul ei sporită de ra-

portul dintre divizarea structurală a artei și organizarea socială; structurile enumerate sînt legate de anumite grupuri sociale (medii, pături), dar legătura dintre ele nu este deloc simplă, căci indivizii din aceeași categorie socială se deosebesc adesea în ceea ce privește preferințele lor artistice. Așa, de exemplu, în ambianța artei superioare, exprimată de obicei de o anumită pătură socială, gustul indivizilor poate să difere după vîrstă, sex, origine (atunci cînd individul provine din altă categorie decît este aceea din care face parte). Se naște, astfel, o mare diversitate (ce ascultă totuși de anumite legi și, prin urmare, poate fi abordată științific), care contribuie la întrepătrunderea reciprocă a structurilor amintite și la influențarea lor reciprocă. Prin intermediul acestei întrepătrunderi și a influențelor reciproce, procesele evolutive din artă se unesc într-un singur torent — foarte diferențiat în plan lăuntric — așa încît metodologic nu este corect să studiem în mod izolat, fără a ține seama de celelalte structuri, numai aparent secundare, evoluția vreuneia dintre ramurile creației artistice, nici măcar evoluția artei superioare, care constituie obiectul privilegiat al istoriei artelor. De asemenea, nu-i permis să se lase aceste structuri „secundare“ în seama studiului sociologic sub pretext că în acest caz este vorba de simple consecințe ale organizării sociale. Raporturile dintre diversele structuri sociale și structurile artei nu sînt, cum am mai spus, nici pe departe clare și simple, iar pe deasupra dinamica, adusă în evoluția artei de divizarea în structuri, are și o motivare lăuntrică, independentă de mișcarea socială: intersectarea dintre structurile care se asociază în perechi. Pentru teoria generală a artei, ca și pentru teoriile speciale, cercetarea structurilor orizontale și verticale are o mare importanță, deoarece structurile considerate ca secundare, adesea chiar excluse din artă, ne oferă posibilitatea de a ne arunca privirea și a vedea mult mai clar unele aspecte fundamentale ale artei decît este în stare să o facă arta superioară. Așa, de exemplu, analiza unor structuri li-

rice, cum sînt cîntecul popular, cîntecul de bîlci, cîntecul de stradă, cupletul de cabaret etc., ne dezvăluie cu mai multă claritate varietatea funcțională a poeziei lirice (inclusiv legătura ei cu viața) decît simplul studiu al liricii superioare, în care direcțiile funcționale sînt considerabil estompate.

În sfîrșit, cel de al treilea principiu al diferențierii interne a artei este legătura acesteia cu diversele popoare și regiuni; de ele atîrnă arta născută într-o anumită zonă, mai ales prin continuitatea tradiției indigene care are influență asupra sensului și modului de organizare a oricărei creații integrate în contextul ei și apărute pe linia ei evolutivă. Un important element de sudură este originea autohtonă a acelor care creează arta unui popor sau a unei anumite zone, precum și însușirile creației, care decurg din această origine. Creatorii nu sînt însă totdeauna băștinași; participarea elementului alogen poate să se reflecte în cele mai diverse chipuri în dezvoltarea imanentă, și anume în concordanță cu situația de moment, cu caracterul tendințelor artistice pe care le exprimă respectivul element străin, cu caracterul colectiv sau individual al participării lui etc. Dar în afară de aceste verigi generale, între un anume popor (sau regiune) și arta sa există unele legături speciale, caracteristice pentru fiecare artă, cum sînt în literatură limba națională sau dialectul regional ce furnizează materialul lingvistic, în arhitectură imposibilitatea de mutare a poduselor etc. Legătura dintre creația artistică și poporul sau regiunea respectivă diferă ca intensitate de la o epocă la alta (cum, de pildă, în Evul Mediu, localizarea regională a tradiției artistice, mai ales în arta plastică, constituia un factor cu mult mai puternic de diferențiere a artelor decît în epoca modernă), fiind și calitativ diferită, mai ales sub aspect funcțional (de exemplu, arta națională poate servi, uneori, în primul rînd ca fenomen de reprezentare, alteori ca factor de autoconservare națională, uneori poate pune în evidență particularitățile naționale, alteori servește ca mijloc de

integrare a ansamblului național în contexte culturale mai ample etc.). Importanța artei naționale și regionale pentru cultură se poate vedea din legăturile „noastre“ — adesea disimulate — cu trecutul (v. Dyk, *Velký Mag* [*Marele Mag*], I. K. Tyl — *Jiříkovo vidění* [*Viziunea lui Jiřík*]). Ca și în cazul divizării ansamblului artei în diverse arte particulare, sau al diferențierii în structuri verticale și orizontale, diferențierea în tradiții (structuri) naționale și regionale duce la interferențe și influențe reciproce. Punctele de legătură sînt, în acest caz, influențele politice, sociale (de exemplu, internaționalismul castei nobiliare, solidaritatea internațională a acesteia); de asemenea, cultura oamenilor de artă, traducerea și lecturile din literaturile străine, peregrinarea artiștilor de la o regiune la alta și de la un popor la altul (peregrinare uneori multiplă: El Greco, de obîrșie cretan, de școală venețiană, pictor spaniol); importul de opere artistice străine, atracția marilor centre artistice; în epoca mai nouă, galeriile de artă, revistele etc. Tradiția autohtonă, regională sau națională, preia în felul ei elementele artistice astfel transferate, dîndu-le un nou sens prin integrarea lor în contextul său, modificîndu-le după chipul și asemănarea sa, dar suferind și ea modificări sub influența acestor elemente. Relația dintre elementele autohtone și cele alogene este deci diferită: o forță diferită de asimilare (Slovacia), o capacitate diferită de acceptare a acestor elemente (Franța). Influența străină ajută adesea la o mai răspicată afirmare a unor tendințe rezultate din evoluția autohtonă anterioară; de aceea, diferențierea artei pe popoare și regiuni își dezvăluie întreaga sa însemnătate numai celui ce are în vedere conexiunea imanentă a tuturor factorilor care pun în mișcare structura artistică.

Așadar, întreaga sferă a artei se remarcă printr-o foarte complexă diferențiere interioară. Complexitatea ei este cu atît mai mare cu cît cele trei principii mai sus amintite de clasificare (diversele arte — structurile orizontale și verticale — structurile artistice naționale și regionale)

acționează atât independent, cât și interferent. Așa, de exemplu, segmentarea dată de diferențierea creației artistice în mai multe arte și genuri se confundă adesea cu segmentarea în structuri verticale: „În literatura noastră, de la începutul secolului al XVII-lea pînă la mijlocul secolului al XVIII-lea, epocă pe care o definim ca barocă, [...] dintre toate genurile, cea mai bogată este producția de *drame religioase*, într-o paletă variată, cuprinzînd tot felul de nuanțe, de la recitățile melodramatice pînă la unele bucăți dramatice de o construcție destul de complicată și meșteșugită. Mai există și *drama laică*, promotoare a tendințelor moralizatoare similare, dar care se desfășoară totuși pe terenul laic, călăuzit de alte legi și avînd alt ritm. *Apoi ambele serii se împart transversal în dramă cultă* prin excelență, adică o dramaturgie scrisă de oameni cu educație literară și mînați de intenția de a împlini anumite forme literare, și *dramă populară*, o producție care, pe de o parte, a depășit cu mult, prin abundență, ceea ce s-a creat anterior, iar pe de altă parte, și-a pus amprenta pe dezvoltarea ulterioară a creației populare“ (Z. Kalista, în introducerea la *Selské cili sousedské hry českého baroka*, ed. cit., p. 6; sublinierile ne aparțin). Interferarea dintre diversele principii de segmentare se manifestă în cazul acesta înăuntrul unei singure arte, însă foarte sugestiv. Dar nici interferența nu epuizează întreaga complexitate a problemei diferențierii artei. Alături de cele trei principii fundamentale de segmentare, care au o valabilitate permanentă, mai există și distincții temporare, rezultate din evoluția însăși. Acestea sînt curențele și școlile artistice. Curențele și școlile se interferează în cele mai felurite chipuri cu principiile permanente. Unele școli sau curențe despică în mai multe direcții evoluția unei anumite arte naționale, altele ating zone vaste ale multor arte naționale simultan sau succesiv. Unele curențe și școli se limitează numai la o singură artă, sau chiar numai la anumite genuri dintr-o anumită artă, după cum altele se manifestă în mai multe

arte. Uneori, curente artistice, îmbătrânind, coboară din sfera artei superioare în structuri inferioare, chiar pînă la periferia cea mai îndepărtată; alteori, un curent din arta superioară poate să se inspire din depozitarul periferiei artelor etc.

Este însă necesar să mai adăugăm un factor important, care luat singur nu este capabil să ducă la diferențiere lăuntrică, dar care poate în schimb să tonifice efectele diferențierilor generate de principiile enumerate mai sus. Acest factor este ritmul *diferit de dezvoltare* al diverselor arte, al diverselor structuri orizontale și verticale, al diverselor popoare etc. Această diferență de ritm face ca în fiecare moment din dezvoltarea artei să fie prezentă o întreagă serie de trepte evolutive care, din punctul de vedere al unei singure serii (de exemplu, al unei arte naționale), apar ca succesive. Astfel, succesiunea evolutivă se proiectează într-un singur punct al timpului, iar ritmul de evoluție, în condițiile interacțiunii dintre diversele serii evolutive, se transformă dintr-o problemă de ordin cantitativ într-o problemă de calitate. De exemplu, divizarea verticală se distinge, de regulă, prin întîrzierea evolutivă a structurilor inferioare în comparație cu cele superioare. În cazul cînd vreun element din structurile inferioare acționează asupra artei superioare, atunci, cum se întîmplă adesea, prin intermediul acestui element, arta superioară este pusă în relație cu una din etapele depășite ale propriei evoluții (așa se întîmplă atunci cînd asupra artei superioare își exercită înrîurirea creația artistică populară, care conservă tradiția „decăzută“ — dar și modificată — a artei superioare). Întîrzierea nu constituie neapărat un factor negativ, deoarece, ca în cazul amintit, poate deveni element ce incită la o dezvoltare ulterioară. La fel se întîmplă și în contactele dintre artele diferitelor popoare care se află pe trepte de dezvoltare diferite. Foarte sugestiv s-a exprimat Max Dvořák în legătură cu participarea picturii italiene la depășirea concepției gotice: „Italia a avut o contribuție

neînsemnată [...] la crearea artei gotice; de aceea, din punctul de vedere al goticului, în epoca de puternic avânt din secolele al XI-lea — al XIV-lea, arta italiană ar putea să ne pară rudimentară și înapoiată. Dar italienii și-au păstrat [...] din științele pozitive ale Antichității elemente însemnate de cultură formală, independente de idealurile metafizice, de care Nordul era îmbibat pînă la saturație“. Această întîrziere a facilitat actul lui Giotto, care a depășit goticul în pictură: „[Giotto] nu pornește de la interpretarea [medievală] teologică și transcendențială a lumii, ci de la relațiile firești dintre lucruri, sau, cu alte cuvinte, de la legile obiective, naturale, așa cum le cunoaște experiența laică și concepția empirică. [De aceea] Giotto a stabilit ca normă indispensabilă a oricărei compoziții nu numai spațiul natural, ci și întreaga secțiune de spațiu în care sînt situate personajele, cu alte cuvinte, continuitatea spațială naturală. Descoperirea aparține *grecilor*, pentru care relațiile naturale dintre lucruri constituiau norma fundamentală de zugrăvire a lumii exterioare. Importanța artei lui Giotto rezidă în faptul că, în esență, se întoarce la atitudinea antică față de realitate“ (Max Dvořák, *Noua Evanghelie*, citat după traducerea cehă în volumul lui Pečírsek *Umění jako projev ducha [Arta ca manifestare a spiritului]*, Praga, 1936, pp. 25 și 19—24; sublinierea ne aparține). Așadar, întîrzierea uneia din artele naționale europene a permis o puternică răsturnare evolutivă în întreaga pictură, prin realizarea unui contact între o etapă demult depășită și direcțiile contemporane. Dar nu numai pentru influențele reciproce dintre diversele serii evolutive, ci și pentru seria întîrziată întîrzierea poate avea consecințe pozitive. Natura particulară a structurii poetice a operei lui K. H. Mácha a fost în măsură considerabilă determinată de faptul că Mácha a preluat clișee stilistice uzate din arsenalul romantismului, cărora le-a dat energie artistică nouă prin modul de a le corela în context (vezi studiul *Genezika smyslu v Máchově poesii [Geneza sensului în poezia*

lui Mácha], în volumul *Torzo a tajemství Máchova díla* [*Caracterul fragmentar și enigma operei lui Mácha*], Praga, 1938). În strădania de a recupera timpul pierdut, manifestată de artele naționale care au întârziat în comparație cu alte arte naționale, apar unele fenomene ce reprezintă sinteze ale mai multor epoci de dezvoltare. În poezia cehă, fenomenul Jaroslav Vrchlický corespunde în același timp și romantismului și parnasianismului — explicație parțială a mării lui amplitudini. Asemenea cazuri, ca cel al lui Mácha și Vrchlický — cu toate că țin de interiorul unei serii, și nu de contactul reciproc dintre mai multe serii evolutive — sînt rezultatul unei întârzieri relative a acestei serii în raport cu celelalte serii paralele. Și aici este valabil adevărul că ritmul, venind în contact cu diferențierea artei, se transformă din fenomen cantitativ în fenomen calitativ.

II

După cum a reieșit clar din considerațiile precedente, structura interioară a domeniului artei, considerată atît ca întreg cît și sub aspectul părților componente, nu este o stare, ci un proces în permanentă mișcare. Dacă privim acest proces din punctul de vedere al ansamblului artei, observăm, înainte de toate, influențele reciproce, interferențele și disocierea diverselor părți componente (a seriilor evolutive), adică a diverselor arte în parte, a structurilor orizontale și verticale etc. Privit dintr-un unghi mai îngust, de pe poziția oricăreia din seriile evolutive, procesul de evoluție ne apare ca o succesiune de schimbări, în cadrul cărora o parte a structurii seriei date (de exemplu a artei naționale date) se menține întotdeauna în starea de pînă atunci, conservînd identitatea seriei, în timp ce cealaltă parte se regrupează. În sfîrșit, dacă ne vom concentra atenția asupra unui singur punct, adică asupra unei singure schimbări dintr-o singură serie, așa cum se manifestă într-o singură operă sau într-un grup

de opere apărute concomitent, dinamica evolutivă ni se înfățișează ca o multiplă motivare simultană ce pricinuieste schimbarea și îi determină natura. Astfel, cauzele (motivarea) diverselor schimbări care au avut loc în literatura cehă modernă nu pot fi aflate în totalitate dacă nu se ține seama de faptul că în secolul al XIX-lea — paralel cu influențele literaturilor străine — asupra literaturii a avut o înrîurire, repetată și de fiecare dată prin alte aspecte ale sale, poezia populară și semipopulară (cîntecele de bîlci), precum și diversele genuri literare periferice, cum ar fi cupletul de cabaret (a se vedea „intergenerația“ lui Jos. Mach și a confrăților lui), lecturile populare (romanul de aventuri). Trebuie să clarificăm nu numai influența negativă pe care a exercitat-o întîrzierea evolutivă, ci și aspectul pozitiv al acestei întîrzieri în literatura cehă modernă (a se vedea cele spuse mai înainte despre Vrchlický); pentru o parte însemnată a secolului al XIX-lea trebuie avută în vedere influența latentă a tradiției barocului, care, deși n-a acționat niciodată ca ideal de preluat, totuși — așa cum bine s-a spus (Kalista) — a intrat „în trupul și în sîngele literaturii noastre“ ca ceva firesc. Trebuie să ne așteptăm ca la fiecare dintre fenomenele cercetate să descoperim mai multe cauze în același timp, paralel cu cauzele cele mai intime decurgînd chiar din seria evolutivă. O astfel de cauză o constituie la J. Vrchlický nevoia de a actualiza intonația versului, spre a contracara monotonia metricii riguroase la care se ajunsese în mod necesar în procesul de lichidare a versului romantic.

Evoluția lăuntrică a artei este în sine un fenomen foarte complex. Dar arta nu evoluează în vid și de aceea este silită să se ciocnească neconținut de influențele venite din afară. Aceste influențe nu acționează — așa cum își închipuia metodologia de dată mai veche — ca niște cauze ce ar determina în mod automat o nouă stare a artei, ci se adaugă la ansamblul de cauze interne ale fiecărei transformări și stabilesc cu elementele acestui

proces de transformare relații de armonie sau opoziție. Numai rezultanta tuturor forțelor participante, a tuturor influențelor interne și externe determină clar natura schimbării ce urmează a avea loc. Așa, de exemplu, în literatura cehă, *Măreția naturii* de Polák a fost determinată și de necesitatea internă a înnoirii ritmului (înlăturarea monotoniei ritmului din versurile școlii lui Puchmajer), și de înclinația contemporană a limbii cehe către neologisme (a se vedea traducerea lui Jungmann), și de influențele literare străine (introducerea așa-zisei poezii descriptive); de asemenea, de necesitatea extra-artistică, cu alte cuvinte externă, de a câștiga pentru literatura cehă categoriile mai instruite de cititori etc.

Condiția imanenței evolutive nu înseamnă deci ignorarea cauzelor externe, ci presupune doar o anumită cerință: *continuitatea* evolutivă să fie căutată în interiorul fenomenului care se dezvoltă (în cazul nostru, în interiorul artei) sau chiar, în primul rînd, în interiorul acelei serii evolutive care ne interesează în momentul respectiv, de exemplu în interiorul literaturii, și anume a cutărei literaturi naționale etc. Dar să revenim la cauzele externe. Care sînt izvoarele lor? În primul rînd, arta se dezvoltă în societatea umană și în evoluția sa reflectă destinele și răsturnările acesteia (evoluția socială politică, națională etc.). De asemenea, arta este una din ramurile creației umane și de aceea se află în relație permanentă cu celelalte zone ale creației: cu producția de bunuri materiale (meșteșugurile, producția industrială etc.) și cu sfera valorilor spirituale (filozofia, știința, religia, ideologia). Structura artei rezidă într-un ansamblu de norme care își au sălașul în conștiința colectivă, de unde provin și contactele artei cu alte sisteme de norme, de exemplu, cu sistemul limbii, sistemul etic, cu „deprinderile“ care determină comportamentul omului (deprinderile din relațiile de societate, regulile practicii vieții etc.). Avînd un autor și un exponent comun — omul, și anume omul din cutare epocă, societate, națiune etc.,

cu o anumită atitudine față de realitate — toate zonele amintite, inclusiv arta, prezintă în evoluția lor un anume paralelism. Această împrejurare se subliniază mai ales atunci când raportul dintre diversele zone ale culturii (în cel mai larg sens al cuvîntului) și om — precum și între diversele zone — se concepe riguros cauzal. De la o astfel de interpretare nu mai este decît un pas pînă la opinia că arta unei epoci poate fi explicată integral prin starea socială, printr-un global „spirit al timpului“, prin concepția despre lume etc. sau că din arta unei epoci putem afla direct care este situația socială, concepția despre lume a societății etc. Dar tocmai în cazul artei se poate vedea deslușit că relațiile dintre cultură și om, ca și relațiile dintre sferile culturii între ele, nu sînt deloc simple. Căci o operă de artă poate să devină caracteristică nu numai pentru societatea, națiunea ș.a.m.d. din care a provenit, dar și pentru societatea, națiunea ș.a.m.d. care a preluat-o, cu toate că organizarea societății care o preia, ca și atitudinea ei față de realitate se deosebesc de organizarea și atitudinea societății care a creat opera respectivă (Hennequin). Nici dezvoltarea paralelă a diverselor ramuri ale culturii nu este o problemă simplă. Am mai spus că ritmul de dezvoltare al diverselor serii ale artei nu este identic, adevăr valabil și pentru cultură în genere: treapta istorică pe care a atins-o o zonă într-o anumită etapă poate fi atinsă de celelalte zone numai în etapa următoare etc. Iată de ce cercetarea științifică de astăzi acordă prioritate dezvoltării autonome a diverselor zone, concentrîndu-și atenția asupra contactelor *reciproce active* mai mult decît asupra paralelismului pasiv în evoluția lor.

Așadar, evoluția artei se produce în contact permanent cu alte sectoare ale vieții și activității omenești. Acest contact se manifestă, cum am spus, sub formă de impuls exterior. Impulsurile exterioare influențează evoluția artei în două feluri: fie *indirect*, ca exponente ale

unor impulsuri interne, fie *direct*. Influențele externe nu sînt separate printr-o frontieră precisă de impulsurile interne, ci parțial se interferează. În primul caz, adică atunci cînd influența heteronomă (externă) se interferează cu imanența evolutivă, impulsul exterior are doar inițiativa, în timp ce latura *calitativă* a mișcării evolutive, care rezultă dintr-un astfel de impuls, rămîne o chestiune internă a artei însăși. Fenomenul acesta se produce atunci cînd, printr-o evoluție socială lentă sau printr-o zguduire neașteptată, locul primordial în societate îl ocupă o pătură socială pînă atunci subordonată, dar avînd o tradiție artistică proprie. Evident, această tradiție ia locul artei oficiale, pe care o dislocă, răpindu-i rolul conducător, eventual se contopește cu ea într-o nouă sinteză. Astfel, dintr-un impuls exterior se naște o mișcare imanentă prin care se reorganizează segmentarea verticală a artei date. Impulsul exterior acționează în mod direct atunci cînd o anumită concepție asupra realității, izvorită din cercetarea științifică, produce modificarea bazei noetice a structurii artistice. Un alt caz de influențare nemijlocită se produce atunci cînd la creația artistică se aplică norme generate de alte zone, cum a fost în Evul Mediu cu normele de obîrșie religioasă. Dar și astfel de impulsuri exterioare directe se prefac ulterior, privind din punctul de vedere al evoluției de mai tîrziu, în impulsuri interne. Normele extraartistice, intrînd în artă, devin componente ale antinomiilor ei interne și se contopesc cu tendințele imanente în sinteze care continuă după aceea să înriurească evoluția ca forțe pur imanente. Astfel, orice consecință a unui impuls exterior este *resorbită* prin dinamica evoluției imanente. Putem observa adesea că, atîta vreme cît evoluția internă nu este capabilă de resorbție, chiar și un impuls exterior puternic rămîne fără efect imediat și poate avea ecou numai atunci cînd evoluția imanentă dobîndește capacitatea de resorbție. Drept exemplu poate servi un fenomen notoriu, anume că arta creștinismului primitiv a menținut, o vreme, neschimbată

tradiția artei Antichității păgâne. Dar totul este valabil numai în măsura în care impulsul exterior nu întrerupe evoluția imanentă a artei. Numai în acest caz efectul lui constituie o consecință mecanică directă a cauzei exterioare. În toate celelalte cazuri, adică în acele cazuri când nu se produce o întrerupere *totală* a liniei imanente de evoluție, impulsul exterior este considerat o forță energetică egală (deci nicidecum principial superioară) cu tendințele evolutive interne ale structurii artei, iar rezultanta acestei interacțiuni comune nu constituie o *consecință* directă a niciuneia dintre energiile care au concurat la apariția ei, ci este o *sinteză*. Dar o sinteză pură între impulsul exterior și tendințele imanente, o sinteză lipsită de orice urmă de cauzalitate, reprezintă numai un caz limită, după cum, pe de altă parte, tot un caz limită este influența pur cauzală a unui impuls exterior. Între aceste antinomii se află o mulțime de nuanțe. În cazul unor ingerințe exterioare intense, putem adesea observa că înaintea resorbției se petrece un seism în structura artei, are loc un moment de incertitudine ca rezultat al înțeleștării dintre cauzalitate și imanență. Înglobându-se în structură, impulsurile interioare și cele exterioare se ierarhizează, cu alte cuvinte se organizează în relații de supremație și subordonare; de aceea, sinteza impulsurilor care au acționat simultan rezultă nu numai din calitatea lor, ci și din scara lor ierarhică, determinant fiind impulsul care se află în prim plan etc. Ierarhizarea impulsurilor este determinată în parte de dezvoltarea anterioară a structurii, iar în parte de liberul arbitru.

În acest punct, în dezvoltarea structurii intervine *individul*, căci individul este subiectul aceluia liber arbitru. În această privință nu face excepție nici unul din genurile creației artistice, nici chiar arta populară așa-zis colectivă. Caracterul colectiv nu rezidă în faptul că actul creației ar fi colectiv, ci în aceea că produsul individual (sau forma lui modificată) dobândește o existență de durată numai printr-o acceptare (sanționare) colectivă. Dacă

produsul nu este acceptat în mod spontan, el dispare fără urmă. În mediul popular sînt indivizi despre care cei din jurul lor ştiu că excelează în cutare gen de creație (compozitori remarcabili de cîntece etc.). De asemenea, deosebirea dintre individul creator și cel receptor nu este atît de tranșantă din punctul de vedere al influenței asupra evoluției structurii artistice. În anumite perioade și în special în anumite arte (în arhitectură), de exemplu, se pot găsi numeroase cazuri cînd cel care făcea comanda avea și un rol însemnat în constituirea intenției operei precum și asupra executării ei. Cum s-a mai spus, de individ depinde în mare măsură modul de ierarhizare a impulsurilor interne și externe care, prin intermediul unei opere sau al unui grup de opere, influențează structura artei. Cu alte cuvinte, misiunea individului nu este numai de a fi un exponent pasiv al impulsurilor interne și externe. Ierarhizarea impulsurilor, pe care o operează în artă o anumită personalitate, dă naștere unei noi calități reprezentînd aportul unei decizii creatoare unice a unui individ unic (se înțelege că „decizia“ poate fi la fel de bine conștientă și inconștientă). Deși condusă de o legitate imanentă, în evoluția artei contează extrem de mult faptul că, la un moment dat, a intervenit în evoluție un individ anume și nu altul, cu toate că repertoriul impulsurilor evolutive, pe care le-a sintetizat prin activitatea sa, exista independent de el, fiind predeterminat, în bună măsură, de evoluția anterioară a artei și de cauzele externe. De aceea, se poate spune că momentele de răscruce în mișcarea de evoluție, cel puțin acelea care sînt evident legate de activitatea unor mari personalități (în istoria poeziei cehe Mácha, în istoria muzicii cehe Smetana), sînt, în cea mai mare parte, un merit al acestor personalități, că s-ar putea întîmpla ca ele nici să nu se producă sau, într-un caz mai fericit, să degenereze dacă n-ar apărea la momentul potrivit personalitatea corespunzătoare. Dar se poate susține și inversul, anume că nici chiar o

personalitate puternică nu va găsi posibilitatea de a interveni în procesul de evoluție dacă în momentul respectiv nu va exista necesitatea obiectivă care să corespundă structurii predispozițiilor acestei personalități. Evident, influența personalității în artă nu se rezumă la ierarhizarea impulsurilor, ci intervine — bineînțeles tot parțial — și în selecția lor. Așa, de exemplu, dacă evoluția artei este influențată la un moment dat de o anumită tradiție artistică regională sau de o anumită formă periferică de artă, de regulă fenomenul are loc datorită unui individ care s-a deprins cu această tradiție sau formă în ambianța sa de baștină. Aparent, într-un asemenea caz, individul pare un simplu exponent al unui impuls evolutiv cu care a intrat în contact în mod involuntar, dar trebuie să ne gândim că, pe de o parte, este vorba în fiecare situație concretă de un exponent predeterminat de un concurs unic de împrejurări și că, deci, exponentul este unicul posibil (nu este vorba numai de un om de o anumită obârșie, ci și de un artist înzestrat cu calități corespunzătoare necesităților contemporane ale evoluției artei), iar pe de altă parte că, fără această unicitate a personalității, cunoașterea unei anumite tradiții regionale sau periferice putea să rămână nefolosită; impulsul evolutiv a transformat această tradiție într-un efort necondiționat al unui individ, orientat spre modificarea structurii artistice. Așadar, influența indivizilor asupra evoluției artei este esențială și necesară. Concepția modernă nu consideră personalitatea artistului și opera lui drept simplu produs al unor cauze obiective, dar nici nu subliniază în mod unilateral nepredeterminarea lor. Predeterminarea și nepredeterminarea — aceștia sînt cei doi poli necesari și omniprezenți care, cu fiecare intervenție a individului în structura artei, se situează într-o nouă relație. Raportul reciproc dintre ele nu este echivalent cu opoziția dintre întâmplare și legitate, fiindcă, abstracție făcînd de faptul că întâmplarea are în procesul de evoluție o valabilitate numai relativă (ceea ce pare întâmplător din punctul de

vedere al structurii artei, poate fi o consecință logică a evoluției structurii de serie superioară, a culturii în sensul larg al cuvîntului), personalitatea artistului reprezintă în totdeauna, prin unicitatea sa, pe om în general, structura lui fundamentală, fizică și psihică. Deoarece tocmai acele componente ale creației care, prin caracterul lor individual și deci prin unicitatea lor, sînt smulse din condiționările istorice, rămîn totuși în mod necesar ancorate în temeliile umanității, care durează fără schimbări, găsindu-se în afara influențelor ce determină aspectele evolutive ale culturii în genere și ale diverselor ei ramuri. Prin intervenția personalităților se reînnoiește mereu contactul dintre om în general și artă.

Privit din perspectiva dezvoltării neîntrerupte a artei, individul ne apare ca un factor *general și permanent*, care își exercită influența neconținut prin intermediul celor mai diferiți indivizi, fiecare intervenind în artă în consens cu unicitatea sa și totuși ca verigă a unei serii care își păstrează continuitatea în curgerea timpului, serie care este concomitent multiplă. Indivizii din aceeași serie, se deosebesc între ei, pe de o parte, prin calitatea intervențiilor, pe de altă parte, prin intensitatea acestor intervenții, fiecare individ acționînd potrivit *gradului* său de nepredeterminare și potrivit gradului de docilitate pe care structura artei îl manifestă față de intervenția lor. Deosebirea de intensitate a intervențiilor, adică profunzimea sau amplitudinea influenței exercitate de o anumită personalitate asupra evoluției structurii artistice, este caracteristică în sine: din punctul de vedere al evoluției globale, însă, chiar și o puternică intervenție individuală nu este decît una din modalitățile de desfășurare a mutațiilor evolutive; un efect la fel de puternic poate rezulta, în alte împrejurări, și dintr-o multitudine de intervenții ale unor indivizi slabi, dar care acționează colectiv sau o vreme mai îndelungată în aceeași direcție. Din perspectiva evoluției supraindividuale, nu contează cutare individ, ci relația care se stabilește într-o etapă anume a evoluției

între structura artei și factorul evolutiv individual în genere. Este adevărat că orice personalitate ca atare poată să devină obiect principal de cercetare științifică, dar atunci va cădea sub unghiul de observație al cercetătorului o altă problematică : problemele grupate în jurul structurii artei ; de asemenea, problemele privind evoluția personalității pe toată traiectoria activității sale, de la început și pînă la sfîrșit, și în legătură cu aceasta, problema relației dintre evoluția individuală și dezvoltarea contemporană a artei (ne întrebăm dacă evoluția personalității a mers paralel cu evoluția artei datorită forței personalității, care a imprimat artei o direcție proprie, sau, dimpotrivă, personalitatea s-a adaptat cursului evolutiv exterior ; ne întrebăm dacă evoluția artistului s-a abătut de la evoluția artei respective) etc. O cercetare de acest gen este necesară pentru studiul dezvoltării generale a artei, constituind condiția unei precise situări a individului în procesul de evoluție ; dar ea nu poate fi întreprinsă decît dacă deplasăm centrul de observație de la evoluția globală la o singură personalitate. Atît timp cît cercetătorul are în vedere în primul rînd evoluția supraindividuală, personalitatea îi apare numai ca un factor general evolutiv, cu alte cuvinte, în esența sa tot ca un factor supraindividual.

Individul intervine în evoluția artei prin intermediul *operei*. Numai prin acțiunea acestui intermediar „material“ (adică perceptibil prin simțuri) poate să acționeze asupra structurii imateriale care există și evoluează în conștiința colectivă. Dar ce este opera ? Dacă o privim din punctul de vedere al evoluției structurii artei, ne apare ca o simplă realizare a unui anumit moment din evoluția acesteia. Iată de ce în mediile unde se pune accentul mai mult pe structură, ca bun comun, decît pe individ și pe creația lui, frontiera dintre opera ca o creație unică și nerepetabilă, pe de o parte, și restul producțiilor, pe de alta, este aproape insesizabilă. Astfel, poezia populară cunoaște modificări, uneori substanțiale, aproape la fiecare reproducere, strofe întregi etc. trec dintr-un cîntec într-al-

tul, încît devine dificil de a distinge variantele de cîntecele de la care s-a pornit. În arta plastică populară nu constituie excepții creațiile absolut ocazionale, ca ornamentele desenate cu săpun pe geamurile de la ferestre sau cu nisip pe podea, care prin caducitatea lor sînt un exemplu sugestiv de subordonare a realizărilor individuale față de structura, care, deși imaterială, are o valabilitate supraindividuală (*Putování za lidovým uměním* [*Pe urmele artei populare*] de Melniková-Papoušková). La fel de întîmplătoare ne apar și operele de artă dacă le privim în raport cu alte opere izvorîte din același context temporal sau spațial: în asemenea cazuri ni se par a fi simple expozente, mai mult sau mai puțin expresive, ale anumitor tipuri (de exemplu, ale unui curent artistic, ale unei școli, ale unei tradiții regionale etc.). Acest mod de a vedea lucrurile poate fi ilustrat cu sculpturile medievale care înfățișau în mod tradițional teme fixe ce nu depindeau de opțiunea individuală (de exemplu, tipul „frumoasei madoone“ etc.). Dar în acest caz, ca și în altele similare, este vorba numai de niște manifestări frapante ale tendinței de standardizare, care este prezentă și acționează în fiecare producție artistică. Datorită acestei tendințe, operele de artă, de pildă, se grupează în genuri artistice. Dar opera de artă ne va dezvălui un cu totul alt aspect, diferit de cele două semnalate anterior, dacă o vom privi din punctul de vedere al menirii ei proprii, ca pe un semn estetic autonom, destinat a mijloci receptorului un anume mod de concepere și de receptare a realității, a cărei expresie este respectiva operă de artă. Această abordare ne dezvăluie deodată unicitatea operei: în momentul recepției ei, opera de artă exclude din sfera preocupărilor receptorului orice altceva, apărînd ca singura interpretare general-valabilă și exhaustivă a realității, interpretare făcută dintr-un anume unghi care nu poate fi înlocuit cu altul. Dar ceea ce acționează asupra receptorului nu este opera „materială“, ci obiectul estetic imaterial, apărut

în conștiința receptorului prin proiectarea operei „materiale“ pe fundalul stadiului actual de dezvoltare a structurii artei: concordanțele operei cu acest stadiu ca și abaterile de la el sînt resimțite de receptor ca elemente caracteristice pentru unicitatea operei. Dacă se schimbă stadiul de evoluție a structurii, pe fundalul căruia este percepută opera, implicit se schimbă și obiectul estetic: aceeași operă „materială“, dacă supraviețuiește autorului și generației lui, în cursul existenței ei ulterioare poate să se modifice de mai multe ori ca obiect estetic. Dar chiar în epoca de apariție, aceeași operă „materială“ poate să aibă mai multe obiecte estetice concomitent, atunci cînd intră în contact cu receptori proveniți din diverse generații, din diverse medii sociale etc. Alternarea obiectelor estetice ale aceleiași opere mediază între forma statică a operei ca realizare unică și infinita schimbare a structurii artei. Conștiința multitudinii obiectelor estetice legate de o anumită operă este o consecință și un simptom al atitudinii teoretice față de artă. Într-o receptare spontană, obiectul estetic, temporar legat de o operă, apare ca o entitate imuabilă; opera de artă se înfățișează în acest caz ca un semn unic, etern valabil și neschimbat, înglobînd în semnificația sa întreaga realitate, un semn în care poate fi proiectată și unificată orice personalitate umană, cea a autorului ca și cea a receptorului. Aici își are originea postulatul recunoașterii nelimitate a valorilor „eterne“ în artă. În clipa cînd este în mod adecvat percepută, datorită unicității sale, o singură operă este capabilă să epuizeze pentru receptor întreaga amplitudine și întregul conținut al noțiunii de „artă“.

INTENȚIONALITATE ȘI NEINTENȚIONALITATE ÎN ARTĂ*

PRINTRE creațiile umane, opera de artă pare a fi un adevărat model de creație intenționată. Activitatea practică este de asemenea intenționată, dar în cazul acesteia omul ține seama numai de acele însușiri ale obiectului produs care trebuie să servească scopului propus, lăsînd la o parte toate celelalte însușiri indiferente din punctul de vedere al scopului. Acesta este însă un fenomen care s-a manifestat mai ales din clipa cînd s-a produs o diferențiere pronunțată a funcțiilor; la uneltele populare, de pildă, ieșite dintr-o ambianță unde funcțiile nu s-au diferențiat, se observă că autorul lor a avut în vedere și însușiri „nepractice“ (ornamentarea cu funcție simbolică și estetică etc.), în schimb mașina sau aparatura modernă efectuează o selecție perfectă a însușirilor relevante din punctul de vedere al scopului. Astăzi, deosebirea dintre creația practică și cea artistică, insuficient de clară cîndva (în creația populară — în măsura în care mai există — pînă astăzi), se manifestă cu o mare pregnanță. În cazul operei de artă nu scapă atenției nici una din însușirile obiectului, nici un detaliu al structurii lui. Opera de artă își îndeplinește ca un tot indivizibil menirea sa de a fi un semn estetic. De aici provine, evident, și așa se explică impresia de supremă intenționalitate pe care ne-o produce opera de artă.

Cu toate acestea — sau poate tocmai din această cauză — încă din Antichitate observatorul atent a fost frapat de faptul că în opera de artă ca întreg, ca și în artă în genere,

* *Záměrnost a nezáměrnost v umění*. Se traduce după volumul *Studie z estetiky*, pp. 89 — 108.

există lucruri care depășesc, în unele cazuri, intenția respectivă. Explicația acestor momente neintenționale a fost căutată în artist, în procesele psihice care însoțesc creația, în participarea subconștientului la elaborarea operei. O dovedește clar afirmația lui Platon — pusă pe seama lui Socrate — pe care o găsim în *Fedru*: „Cea de a treia este demonia și nebunia ce purced de la Muze; ele învăluiesc sufletul cu o gingașă și nedeslușită simplitate, îl trezesc și îl aduc într-o stare de extaz, potrivită pentru cîntece și alte creații poetice, și împodobind nenumăratele fapte ale înaintașilor îi educă pe urmași...“; „...acel ce se înfățișează la porțile poeziei fără nebunia dăruită de Muze, încredințat fiind că va fi un bun poet numai prin simpla știință a artei, este un ins nedesăvîrșit și opera poetică a unui asemenea înțelept va pieri în fața operei nebunilor“. „Știința artei“, cu alte cuvinte o atitudine conștientă, o intenție, nu este suficientă; este nevoie de „nebunie“, de participarea subconștientului; numai nebunia dă operei desăvîrșire.

Evul Mediu, care vedea în artist doar un imitator al frumuseții creației divine (H. H. Glunz, *Die Literarästhetik des europäischen Mittelalters* [*Eстетica literară a Evului Mediu european*], Bochum-Langendreer, 1937, p. 216)¹ și un producător asemănător meșteșugarilor (J. Maritain, *Art et scholastique*, 1927, p. 34)², nu avea acces la

¹ „Numai Dumnezeu este un adevărat creator, care creează astfel încît din nimic se naște ceva. Natura nu creează în acest sens, ci numai dezvoltă și dezvoltă ceea ce a fost creat în germene, împrumutată creației diverse forme fenomenale. Omul nu este capabil nici de așa ceva. El unește sau desparte ceea ce este gata și se află la îndemîna, regrupează părțile și își lăchipeie că, realizînd noi combinații, creează cel puțin la fel cu natura. Dar arta lui nu e decît imitare a naturii, o artă neautentică, falsă și falsificatoare, care înută și se mînuiește, este *ars dillerina*. Semnificativ este că o etimologie medievală explică denumirea dată artei meșteșugărești, *ars mechanica*, singura de care este capabil omul, prin *moechus* (adulter). Această *ars moecha* falsifică și murdărește — trăgînd-o spre pămînt — opera de artă autentică creație a divinității și naturii.“

² „În puternica structură socială a civilizației medievale, artistul avea numai statut de meșteșugar și individualismului său i se interzicea orice fel de evoluție anarhică, fiindcă disciplina socială firească îi impunea, din afară, anumite condiții restrictive.“

problema conștientului și subconștientului în procesul de creație artistică, dar în timpul Renașterii vom întâlni din nou referiri la această problemă. Așa, de exemplu, în *Tratatul despre pictură* al lui Leonardo da Vinci citim : „Dacă opera de artă este la nivelul inteligenței pictorului, asta reprezintă un semn trist pentru acel care judecă opera. Dar dacă opera este mai presus chiar decât inteligența autorului, e și mai rău : asta i se întâmplă aceluia care se miră că opera i-a izbutit așa de bine“. Participarea subconștientului, deci și a neintenționalității la procesul de creație artistică este aici condamnată, fiindcă în Renaștere arta și teoria artei năzuiau spre raționalizarea procesului de creație, arta concurând cu cunoașterea științifică³; dar tocmai de aceea este important să reținem că și în condițiile de supremație a unor asemenea concepții apare totuși o aluzie la prezența subconștientului în creația artistică.

Subconștientul ca factor al creației artistice ajunge la mare cinste în teoria artelor la începutul secolului al XIX-lea. Pe el se întemeiază întreaga teorie privind geniul : „Un om de geniu poate să se comporte rațional și să acționeze după ce reflectează, dar asta numai întâmplător. Nici o operă genială nu poate fi îmbunătățită prin reflecție și prin rezultatele directe ale acesteia“, scrie Goethe într-o scrisoare către Schiller (citată după O. Wal-

³ Vezi H. Nohl, *Die ästhetische Wirklichkeit [Realitatea estetică]*, Frankfurt am Main, 1935, p. 26 : „Estetica renașterii are, propriu-zis, în vedere frumosul natural, ale cărui taine se străduiește să le dezvăluie, iar arta nu-l vede decât un instrument de înțelegere și de desăvârșire a formelor date de natură. Numai dacă vom judeca astfel arta Renașterii, îl vom înțelege adevăratul sens; această artă vrea să înțeleagă și să desăvârșescă lumea așa cum este ea, cu legitățile ei“; p. 30 : „Vom înțelege întreaga însemnătate a muncii acestor artiști numai dacă o vom privi în legătură cu munca de cercetare a naturii în acea epocă; numai atunci vom înțelege adevăratul ei sens : acela de a fi premergătoare a științelor noi“; p. 29 : „Arta Renașterii este înșelătoare de malădă de tratate care se străduiesc să motiveze în mod rațional activitatea artistică. Cel care abordează aceste tratate în speranța că va găsi în ele sentimente și impresii frumoase, va fi înșelător de gravitatea lor seacă și de concretetea lor matematică“.

zel, *Grenzen der Poesie und Unpoesie* [*Limitele poeziei și ale nonpoeziei*], Frankfurt am Main, 1937, p. 26); sau Schiller : „Îmbinarea dintre inconștientă și rațional dă naștere poetului“ (O. Walzel, op. cit., p. 23). De atunci, interesul pentru subconștient în creația artistică n-a mai scăzut. Psihologia științifică își dă din ce în ce mai mult seama de participarea subconștientului la viața psihică în genere, de activitatea acestuia („Subconștientul este un acumulator de energie: strânge pentru ca conștiința să poată risipi“ — T. Ribot, citat după G. Dwelshauvers, *L'inconscient*, Paris, 1925); prin analogie cu situația din creația artistică se constată participarea subconștientului și la creația științifică, tehnică etc. (T. Ribot, F. Paulhan); apar, de asemenea, studii speciale consacrate participării subconștientului la creația artistică (O. Behaghel, *Bewusstes und Unbewusstes im dichterischen Schaffen* [*Conștient și inconștient în creația poetică*] Leipzig, 1907), la fel se studiază participarea subconștientului în viața psihică în genere, mai ales rolul lui în structura personalității (P. Janet și alții). Psihologia abisală urmărește în detaliu cursul faptelor psihice, manifestând o pregnantă orientare spre artă; activitatea și inițiativa subconștientului constituie premisa fundamentală a psihologiei abisale.

Așadar, problema conștientului și subconștientului în artă are nu numai o veche tradiție, ci și o vitalitate încă neistovită. La asta se adaugă și faptul că problema subconștientului are importanță și pentru practica artistică însăși : artiștii sînt siliți să-și pună mereu întrebarea în ce măsură pot să se bizuie pe subconștient în actul creației. În esență problema rămîne, chiar dacă răspunsurile diferă după împrejurări sau de la curent la curent, fiind cînd în favoarea creației conștiente (E. A. Poe, *Filozofia compoziției*)*, cînd în favoarea subconștientului (a se vedea mai sus părerile lui Goethe și Schiller).

* Vezi volumul *Principiul poetic*, București, Ed. Univers, 1971.

Toți aceia care, începînd din Antichitate, au pus problema subconștientului în creația artistică, aveau în vedere adesea nu numai procesul psihologic al creației, ci, în mare măsură, și neintenționabilitatea vizibilă în produsul însuși — o dovadă fiind afirmația lui Platon mai sus citată. Dar ambele, subconștientul în actul creației și neintenționabilitatea în operă, păreau a fi totuna, se confundau.

Abia psihologia modernă începe să ajungă la concluzia că subconștientul își are intenționabilitatea sa, creînd astfel premisele pentru a separa problema intenționabilitate—neintenționabilitate de problema conștient—subconștient. La rezultate similare a ajuns de altfel — independent de psihologie — și teoria actuală a artei, care a demonstrat că poate exista chiar și o *normă* subconștientă, cu alte cuvinte intenționabilitate concentrată în regulă. Avem în vedere unele studii despre metrica modernă, printre care un adevărat model este studiul lui J. Rypka *La métrique du Mutaqârib épique persan* („Travaux du Cercle linguistique de Prague“, IV, 1936, p. 192 n.). Printr-o analiză statistică a vechiului vers persan, autorul a arătat aici într-un mod absolut obiectiv că, în acest vers, paralel cu structura metrică antică, dirijată de reguli conștiente, acționează și tendințe spre repartizarea cadencată a accentelor și a pauzelor dintre cuvinte, tendințe pe care poeții respectivi nu le cunoșteau și care, pînă la descoperirea lui Rypka, rămăseseră o taină și pentru cercetătorii europeni moderni, fiind cu toate acestea, așa cum arată autorul, un factor estetic activ: dezacordurile dintre prozodia cantitativă, foarte regulată, și tendința latentă spre repartizarea ritmică a accentului și a pauzelor dintre cuvinte au asigurat diferențierile ritmice ale versului, care, dacă s-ar fi bazat numai pe cantitate, ar fi fost monoton din punct de vedere ritmic.

Disocierea problemei intenționabilitate—neintenționabilitate de problema psihologică conștient—subconștient se dovedește necesară și pentru faptul că neintenționabilitatea poate fi părtaşă la crearea operei de artă fără nici

un fel de amestec al artistului, de natură conștientă sau inconștientă. Așa, de pildă, astăzi, cînd în arta plastică torsurile sînt atît de frecvente, cine ar mai pune la îndoială faptul că, percepînd torsurile sculpturale ale unor opere din Antichitate, apreciem în mod spontan deformările ca făcînd parte din eficiența lor estetică : atunci cînd stăm în fața Venerei din Milo, nu întregim contururile acestei statui adăugîndu-i coiful și rodia, cum ar vrea prima variantă de reconstituire, sau scutul sprijinit pe coapsă, cum ar vrea varianta a doua de reconstituire (despre amîndouă vezi A. Springer, *Handbuch der Kunstgeschichte* [*Manual de istoria artelor*], III, p. 413), ba chiar putem spune că orice adaos la starea actuală a statuii ar avea un efect negativ asupra noastră ; și totuși, statuia, perfect încheiată pe toate cele trei dimensiuni, așa cum o vedem astăzi cu calitățile ei scoase în evidență și de podiumul rotitor pe care a fost fixată la muzeu, este în mare măsură rezultatul unui accident exterior, asupra căruia artistul n-a putut avea nici o influență.

Cu toate că psihologia a realizat foarte mult în direcția soluționării problemei elementelor conștiente și inconștiente în creație, este necesar să punem din nou, și independent de psihologie, problema intenției și a nonintenției în creația artistică. Acesta este scopul studiului de față. Dar dacă vrem să renunțăm radical la punctul de vedere psihologic, trebuie să pornim nu de la autorul acțiunii, ci de la acțiunea însăși, respectiv de la produsul apărut ca rezultat al acțiunii.

Să începem cu intenția — lăsînd deocamdată la o parte reversul ei, nonintenția — și să ne punem întrebarea în ce fel se realizează intenția într-o activitate sau într-un produs. În activitățile practice, care constituie activitățile cele mai normale, intenția se manifestă în primul rînd ca tendință către un țel, care trebuie atins prin respectiva activitate, ca și prin aceea că activitatea provine de la un anumit subiect. Dacă este vorba de produsul activității, năzuința către țel se reflectă într-o anume alcătuire

interioară a produsului; de asemenea, participarea subiectului se va desluși tot din această alcătuire. Abia după ce cunoaștem aceste momente decisive, activitatea (eventual produsul ei) poate afla o caracterizare satisfăcătoare; de asemenea, activitatea (sau produsul) este apreciată în raport cu aceste momente. Este firesc ca uneori să ne intereseze mai mult scopul (ne punem întrebarea: a fost destul de eficientă activitatea față de scopul pe care l-a urmărit?), alteori mai mult subiectul (ne punem întrebarea: a fost oare scopul ales de individ cu adevărat necesar și în ce raport s-a aflat față de posibilitățile individului?). Dar aceasta nu modifică deloc adevărul fundamental, și anume că în centrul atenției nu se află activitatea însăși (sau produsul ei), ci punctul de plecare și punctul terminus, deci două momente care sînt *exterioare* activității propriu-zise (exterioare și produsului ei).

Altfel stau lucrurile cînd este vorba de creația artistică. Produsele artei nu tind către nici un scop exterior, ele au finalitate intrinsecă; lucrul este valabil și atunci cînd știm că opera de artă poate, în mod *secundar*, prin funcțiile sale extraestetice, subordonate funcției estetice, să stabilească relații cu cele mai diferite țeluri exterioare, dar nici unul dintre aceste țeluri secundare nu este suficient pentru a defini pe deplin și clar intenția operei, în măsura în care privim această operă ca pe un produs artistic. La fel și relația cu subiectul este în artă mai puțin precisă decît în cazul activităților practice; în timp ce în cazul acestor activități subiectul care interesează este numai autorul activității sau produsului (evident, în măsura în care ne punem problema autorului), în artă, subiectul principal nu este autorul, ci acela căruia i se adresează produsul artistic, adică receptorul; chiar și artistul, atîta vreme cît își privește opera ca pe o creație artistică (și nu ca pe un obiect de producție), el o judecă tot în calitate de receptor, căci receptor nu este o anumită persoană, un anumit individ, ci oricine. Toate acestea pornesc de la

faptul că opera de artă nu este „lucru“, ci semn, avînd menirea de a media între indivizi, și pe deasupra un semn autonom, fără o relație clară cu realitatea, motiv care face ca sarcina lui de mediator să fie și mai frapantă ⁴. Orientarea operei de artă nu poate fi deci clar caracterizată nici prin relația operei cu subiectul. ⁵

⁴ Vezi tezele noastre din *L'art comme fait sémiologique* și tezele celui de-al IV-lea Congres de lingvistică de la Copenhaga (1938).

⁵ Afirmatia că opera de artă nu poate fi caracterizată în mod riguros prin relația sa cu autorul poate să pară paradoxală la prima vedere, mai ales dacă ne gândim că există curente întregi — Croce și partizanii săi — care consideră opera de artă ca fiind expresie a personalității autorului. Nu trebuie însă să se generalizeze un sentiment caracteristic doar pentru o anumită epocă sau pentru o anumită atitudine față de artă. Se știe prea bine că Evului Mediu îi era indiferent autorul operei; despre felul cum s-a născut în timpul Renașterii sentimentul paternității ni s-a păstrat o mărturie grăitoare în viața lui Michelangelo, scrisă de G. Vasari. Vorbind despre nașterea operei *Pietă* de Michelangelo, Vasari scrie: „Din dragoste, dar și pentru efortul pe care l-a depus la crearea acestei opere, s-a hotărît Michelangelo să facă ce n-a făcut la nici o altă operă de-a sa; și-a scris numele pe panglica petrecută peste pieptul Fecioarei Maria; Michelangelo a găsit într-o zi lângă statuile un grup de strălîm din Lombardia care lăudau mult opera; cînd au întrebat cine e autorul, un zidar le-a răspuns: Gobbo al nostru din Milano. Michelangelo n-a zis nimic, dar l-a apărut faptul că opera lui a fost atribuită altuia. Într-o noapte s-a încuiat înăuntru și și-a clopîit numele cu dalta“ (G. Vasari, *Viețile oamenilor de artă*). Anecdota dovedește că și la un artist al Renașterii, mîndru de lucrarea sa, motivul direct pentru a-și manifesta paternitatea nu era conștiința legăturii fatale dintre ei și operă, ci invidia, căci abia după ce opera sa este atribuită altuia autorul se decide să o semneze. O atitudine de indiferență față de autor, la fel ca în Evul Mediu, întîlnim și mai tîrziu în sfera artelor folclorice: „Dacă un om de la țară vede o biserică ce îi impune, iar în biserică o icoană pe care o admiră, dacă ascultă o slujbă cu melodia care îi încîntă, el nu întreabă de numele arhitectului, al pictorului sau al compozitorului, ci laudă ce i se pare lui a fi demn de laudă și, în cel mai bun caz, întreabă cît a costat zidirea bisericii, cine a dăruit icoana, cine cîntă în corul bisericii. Nici față de propriile sale cîntece nu se poartă altfel. A auzit, poate, singur o improvizație și pe improvizator, a reținut cuvintele și melodia, eventual contribuie personal la difuzarea cîntecului; dar și pe el, ca și pe ascultătorul lui, îl interesează mai mult cîntecul decît cîntărețul; cîntecul poartă mai degrabă semnătura locului, a regiunii în care s-a născut, sau orice alt semn exterior și accidental, nicîdecum numele vreunei persoane“ (O. Hostinský, *Ceská světská píseň lidová* [*Cîntecul popular laic ceh*], Praga, 1906, p. 23). Citatul este foarte clar: pe țaran nu-l interesează personalitatea autorului, ci opera; chiar atunci cînd își îndreaptă atenția către vreun individ, acesta nu este autorul, ci unul dintre receptorii — cel care a subvenționat construcția cel care a donat icoana, cel care cîntă; și mai clar definește acest interes orientat către receptor, respectiv către receptorul interpret, Fr. Bartoš: „Poporul cunoștea și respecta numai pe cîntăreții buni, de poezi nu întreba. Cîntărețul era cu atît mai respectat cu cît știa mai multe cîntece, dar nimeni nu mai cerceta de unde lua cîntecele cele noi, se gîndeau că le-a auzit de la careva tot așa cum el le aud acum prima oară de la el (citată după N. Mělníková-Papoušková, *Pulovní za lidovým*

Ambele puncte decisive, care în activitățile practice sînt suficiente pentru a defini intenția ce a generat activitatea sau produsul ei, în cazul artei trec pe planul al doilea. În prim plan se expune însăși intenția. Dar ce însemnează o intenție „în sine“, nedeterminată nici de scop, nici de autor? Am mai spus că opera de artă este un semn autonom fără o relație directă concretă; ca semn autonom opera de artă nu intră prin diversele ei părți componente în relație necesară cu realitatea pe care o zugrăvește (comunică) cu ajutorul temei sale, ci numai *ca întreg* poate să închege în conștiința receptorului o relație cu orice impresie sau complex de impresii ale receptorului (de aceea opera de artă „semnifică“ experiența de viață, universul psihic al receptorului). Subliniem aceasta mai ales pentru a deosebi opera de artă de semnele de comunicare (ca, de exemplu, enunțul lingvistic), unde fiecare parte, fiecare unitate semantică parțială poate fi verificată pe realitățile pe care le indică (a se vedea argumentul științific). De aceea, în cazul operei de artă, unitatea semantică este o chestiune de foarte mare importanță; forța care înmănunchează într-o unitate diversele părți componente ale operei, dîndu-le un sens, este intenția. De îndată ce receptorul se apropie de un obiect într-o stare obișnuită la perceperea operelor artistice, în el se naște imediat strădania de a găsi în organizarea operei urmele unei alcătuirii care ar permite ca opera să fie privită drept un tot semantic. Unitatea operei de artă — atît de frecvent căutată de teoreticieni în afara operei, cînd în personalitatea autorului, cînd în impresie, ca

umênim [Pe urmele artei populare], Praga 1941, p. 169). Concordanța dintre atitudinea medievală față de autorul operei de artă și atitudinea poporului dovedește dec ierar că legătura strînsă dintre operă și autor este o trăsătură caracteristică numai pentru o anumită epocă, și nu un fenomen valabil în genere. În afară de aceasta — fapt de o și mai mare importanță — „sensul“ operei nu depinde nici de departe numai de autor, ci în mare măsură de felul în care percepe opera receptorului; acei ce vor ca prin operă să-l aprecieze pe autor și structura lui psihică, trăirile lui etc., vor fi mereu pînă la pericoolul de a substitui artistului propria lor interpretare.

moment de întâlnire unică între personalitatea autorului și realitate — unitatea pe care curentele formaliste au considerat-o fără succes ca pe o concordanță absolută a tuturor părților și componentelor operei (concordanță care nu există niciodată în realitate), poate fi pe drept cuvânt aflată numai în forța intenției, forță acționând în interiorul operei, tinzând spre depășirea contradicțiilor și tensiunilor dintre diversele părți, dând astfel ansamblului lor un sens unitar și fiecareia dintre ele o anumită relaționare cu celelalte. Cu alte cuvinte, intenția în artă este o energie *semantică*. Trebuie însă menționat că un rol de forță semantică unificatoare îi revine intenției și în activitățile cu caracter practic, unde însă acest rol este estompat de scop sau, eventual, de autor. De îndată ce începem să privim activitățile practice sau obiectele rezultate de pe urma lor drept fapte artistice, se ridică imediat, cu toată pregnanța, necesitatea unificării semantice (de exemplu, atunci când devin obiect de percepție gratuită mișcările în ritmul muncii, prin analogie cu arta dansului sau a muzicii, sau atunci când privim o mașină — lucru care s-a întâmplat frecvent — ca pe o operă plastică, sculpturală).

Aici ne lovim din nou de importanța subiectului receptor în artă : intenționalitatea ca fapt semantic este accesibilă numai aceluia care adoptă față de opera de artă o atitudine netulburată de nici un considerent practic. Autorul, fiind și producător al operei, are firește față de ea și o atitudine pur practică, scopul lui este de a termina opera și, pe drumul către acest scop, se întâlnește cu dificultăți de natură tehnică, uneori chiar de meșteșug în sensul propriu al cuvântului, care nu au aproape nimic comun cu intenția artistică ; este destul de cunoscut faptul că artiștii, când judecă opera altora, pun mare accent pe iscusința cu care au fost biruite dificultățile tehnice — punct de vedere care este de regulă absolut străin de receptarea simplă a unui subiect cu interes pentru estetică. În munca sa, artistul poate să se călăuzească (cel puțin parțial) și de motive personale cu caracter practic (consi-

derente de ordin material), la artiștii Renașterii acestea manifestându-se deschis; la Vasari găsim numeroase dovezi în acest sens; aceste motive voalează intenția „pură“, gratuită. Este adevărat că artistul trebuie să aibă mereu în fața ochilor, chiar în procesul de creație, opera de artă ca pe un semn autonom și că motivele practice se amestecă neîncetat pînă la disoluție în atitudinea sa față de opera creată cu intenție pură. Dar asta n-are importanță: important este că atunci cînd privește opera sa din punctul de vedere al intenției pure, în strădania (conștientă sau inconștientă) de a așeza în alcătuirea ei elementele acestei intenții, artistul se comportă ca un receptor și că numai din punctul de vedere al receptorului se manifestă tendința spre unitatea semantică în întreaga sa amploare și cu o limpezime remarcabilă. Pentru înțelegerea menirii artistice a operei, nu atitudinea autorului, ci atitudinea receptorului față de operă este fundamentală, „fără marcă“; atitudinea artistului — oricît de paradoxală ar părea o asemenea afirmație — ne apare ca derivată, „marcată“. Dealtfel, această concepție cu privire la relația dintre artist și receptor în raport cu opera poate fi demonstrată cu exemple din practică; de asemenea este nevoie (așa cum am menționat mai înainte, într-o notă la subsol) să depășim în noi un mod actual de a privi lucrurile, un mod pur circumstanțial, al epocii noastre, pe care pe nedrept îl socotim de valabilitate generală. Cînd G. Vasari (în biografia lui Pietro Perugino) cercetează cauzele pentru care, „dintre toate orașele, Florența a dat cei mai mulți maeștri desăvîrșiți în toate artele, dar mai ales în pictură“, nu pune, așa cum am face noi astăzi, accentul pe artiști, ci pe faptul că artiștii „sînt îmboldiți de judecata pe care o rostesc acolo mulți oameni, fiindcă aerul de acolo dă oamenilor libertate de spirit, astfel încît ei nu se mulțumesc cu produse inferioare și respectă întotdeauna o operă bună și frumoasă, indiferent cine este autorul“.

Raportul dintre atitudinea autorului și a receptorului nu este de natura raportului între activ și pasiv. Și

receptorul este activ față de operă : unificarea semantică, care se produce în cursul receptării, este generată, într-o măsură mai mare sau mai mică, de alcătuirea operei, dar nu se mărginește la o simplă percepere, ci are caracter de efort cu ajutorul căruia se interconectează diversele componente ale operei receptate. Acest efort este creator și în sensul că, prin punerea părților și componentelor în relații complexe și totodată unificatoare, se naște o semnificație care nu este cuprinsă în nici una dintre aceste componente, luată în sine, și nici nu decurge din simpla lor însumare. Rezultatul efortului de unificare este, într-o anumită sau chiar considerabilă măsură, predeterminat de modul de alcătuire a operei, dar întotdeauna va depinde parțial și de receptor, care decide (nu interesează dacă conștient sau inconștient) cu privire la componenta pe care o va lua drept bază pentru unificarea semantică și la felul cum va regla relațiile dintre toate elementele. În inițiativa receptorului, care este, de regulă, numai în mică măsură individuală, fiind în cea mai mare parte determinată de factori generali cum sînt epoca, generația, mediul social etc., este cuprinsă posibilitatea ca diferiții receptori (sau mai curînd diferitele grupuri de receptori) să atribuie aceleași opere intenții diferite, cîteodată chiar foarte diferite de intenția pe care a investit-o autorul în operă și în conformitate cu care a conceput-o : în percepția receptorului poate avea loc nu numai modificarea elementului dominant și regruparea elementelor care, inițial, exprimaseră intenția, ci pot să dobîndească calitatea de a exprima intenția și elemente care, inițial, fuseseră în afara acestei sfere. Aceasta se întîmplă atunci cînd pe cititorul unei opere literare vechi îl impresionează modalitățile de exprimare, cîndva simple și obligatorii, apoi moarte și devenite arhaisme de efect.

Participarea activă a receptorului la formarea intenției împrumută intenționalității un caracter dinamic ; ca rezultată a ciocnirii dintre orientarea receptorului și alcătuirea operei, intenția devine labilă, oscilînd chiar și în cursul

perceperii aceleiași opere, sau măcar — la același receptor — de la o percepție la alta; este știut că o operă de artă, cu cît mai viu îl impresionează pe receptor, cu atît îi oferă posibilități de percepție mai multe și mai diverse.

Dar participarea receptorului la formarea intenției în artă poate avea și forme vizibile; aceasta se întîmplă atunci cînd receptorul intervine direct în procesul de creare a operei. Cazuri de acest gen sînt chiar foarte frecvente. Însuși faptul că artistul ține seama de public este concludent; uneori publicul acționează negativ, pune piedici⁶, alteori acționează pozitiv: activitatea publicului în formarea intenției în artă își află o manifestare indirectă și atunci cînd omul de artă luptă cu gustul dominant. Și criticul este un receptor, iar participarea acestui factor la creația artistică este cît se poate de evidentă.⁷ Sînt cunoscute și cazuri de scriitori care, înainte de a publica, dau spre lectură fragmente din opera lor unor persoane pe care le consideră a fi reprezentante ale publicului lor (anecdota despre Molière și slujnica lui). Fără îndoială, nu este obligatoriu ca artistul să se gîndească la publicul care îl va recepta după apariție: uneori artistul este în dezacord cu publicul, apelînd la un public al viitorului (chiar și la un public inexistent), precum se vede din cazul Stendhal („voi fi citit pe la 1880“); pînă și această idee acționează asupra intenției artistului. Dar receptor nu este numai publicul, ci și cel ce face comanda și este cunoscută înrîurirea pe care, în timpul Renașterii, au avut-o din toate punctele de

⁶ „Cu tot respectul pe care și-l poartă, artistul trebuie să tină seama de unele prejudecăți ale publicului său“ (un romancier despre el însuși, citat după L. Schücking, *Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*, cap. IV, *Literatura și publicul*).

⁷ „În încheierea articolului *Herec a kritik [Actorul și criticul] (Dramaturgie, 154)*, Hilar recunoaște necesitatea de-a dreptul fiziologică a aprobării: «Așa sîntem noi toți care lucrăm în teatru. Trebuie să fim crezuți și trebuie să fim solicitați. E ceva supraomenesc. Un cuvînt de neîncredere sau îndoială ne răscolește și ne doboară. Cuvîntul de încredere ne înaltă și ne inspiră. Atît de mare e puterea și răspunderea pe care o are cuvîntul criticului...» (citată după studiul lui M. Rutte, *K.H. Hilar, Clovek a dilo [K.H. Hilar, O nu! și opera]*, 1933, 94).

vedere autorii comenzilor asupra creației apărute la cere-rea lor. Arta populară este un caz aparte; aici deosebirea dintre receptor și autor este adesea cu desăvî-șire ștearsă; așa, de pildă, un cîntec popular, de îndată ce este acceptat de colectivitate, trece printr-o serie infi-nită de modificări; cei ce fac aceste modificări nu sînt autori în sensul pe care îl are acest cuvînt în arta supe-rioară, ci mai curînd receptori.

Intenționalitatea în artă poate fi cuprinsă în întregime atunci cînd o abordăm din punctul de vedere al recepto-rului. N-am dori însă ca această afirmație să lase impresia că, după părerea noastră, inițiativa receptorului ar pre-cumpăni principial asupra inițiativei autorului sau că ar fi cel puțin egală cu ea. Prin cuvîntul „receptor“ noi definim un punct de vedere față de opera de artă, punct de vedere pe care îl are și autorul în măsura în care își percepe opera ca pe un semn, deci ca pe o operă de artă, și nu ca pe un simplu produs. Ar fi, desigur, nejust să considerăm secundară atitudinea activă a autorului față de opera sa (cu toate că în practică, cum se vede în arta populară, și așa ceva este posibil); ar trebui însă găsită limita care desparte intenția în artă de psihologia artis-tului, de viața lui particulară. Lucrul devine posibil numai dacă înțelegem limpede că receptorul este acel individ care percepe opera de artă în modul cel mai pur, ca pe un semn.

Scoțînd intenția dintr-o corelație directă și riguros unilaterală cu receptorul, am depsihologizat-o: apropierea ei de receptor nu face din ea un fapt psihologic, fiindcă receptorul nu este un anumit individ, ci orice om; „psihologia“ pozitivă a receptorului, element pe care recep-torul îl introduce în operă în procesul perceperii ei, variază de la receptor la receptor, rămînînd astfel exterioară operei ca obiect. Prin depsihologizarea intenției se schimbă toto-dată în chip radical și modul de a pune problema pe care o urmărim în studiul de față, problema intenției în artă,

și se deschide o nouă cale spre soluționarea ei. Despre asta vom vorbi însă în rîndurile de mai jos.



Mai întîi, ne stă tuturor în față întrebarea dacă din punctul de vedere al receptorului există ceva în opera de artă care ar putea fi socotit neintenționat. De vreme ce receptorul manifestă în mod necesar tendința de a percepe opera drept semn, cu alte cuvinte drept o alcătuire apărută dintr-o intenție unică ce îi imprimă un sens unic, poate să mai existe în operă ceva ce ar putea fi în afara acestei intenții? Fapt este că întilnim în teoria artelor concepții care se străduiesc să elimine din artă intenția.

Concepția asupra operei de artă ca produs pur intențional este proprie mai ales curenților care se sprijină pe punctul de vedere al receptorului, între altele — curenților formaliste. În sfera concepției formaliste asupra artei, s-au format treptat în cursul ultimei jumătăți de veac două concepte care reduceau opera de artă la intenționalitate pură: e vorba de conceptele de stilizare și deformare. Primul dintre ele, apărut pe terenul artelor plastice, vrea să vadă în artă numai momentul depășirii, asimilării realității în unitatea formei. În teoria sa programatică asupra artei, acest concept a avut curs în special în perioada postimpresionistă, cînd diversele curente au reîmprospătat simțul pentru unificarea morfologică a obiectelor zugrăvite și a imaginii ca întreg și cînd, în literatură, simbolismul reacționa în mod similar față de naturalism; dar noțiunea de stilizare a pătruns și în estetica științifică obiectivă pe cale de a se naște, fiind folosită la noi, de exemplu, de O. Zich. Celălalt concept, deformarea, a guvernât, cronologic vorbind, după conceptul de stilizare, tot în legătură cu evoluția artelor, cînd în scopul sublinierii formei a început să fie încălcată în mod forțat convenția formală, în așa fel încît, prin tensiunea dintre

modalitatea morfologică veche și cea nouă, să se nască sentimentul unui dinamism formal.

Acum, cînd privim retrospectiv acești doi termeni, stilizarea și deformarea, ne dăm seama că, în fond, și într-un caz și în celălalt se manifesta tendința de a estompa prezența inerentă a neintenționatității ca factor al impresiei pe care o degajă opera de artă : conceptul de stilizare împinge nonintenția — fără multă vorbă, dar definitiv — dincolo de opera de artă, plasînd-o printre antecedente, în realitatea obiectului zugrăvit, eventual în realitatea materialului care se folosește la plămădirea operei, această „realitate“ fiind prin creație depășită, „asimilată“ ; conceptul de deformare încearcă să reducă nonintenția la conflictul dintre două intenții, intenția depășită și cea actuală. Astăzi putem spune că aceste încercări, altfel fertile pentru soluționarea anumitor probleme, s-au soldat cu un eșec, deoarece intenția produce *în mod necesar* la receptor impresia de produs artizanal, cu alte cuvinte exact inversul unei realități nemijlocite, „firești“, pe cînd o operă vie, nedevenită pentru receptor obișnuință, automatism, provoacă în mod necesar, pe lîngă impresia de intenție (s-ar putea spune mai curînd inseparabil și concomitent cu ea), și impresia de realitate nemijlocită, sau, mai bine zis, o impresie produsă de realitate.

Cel mai bine ne pot explicita polaritatea fundamentală dintre intenție și nonintenție în opera de artă cazurile cînd precumpănește unul din aceste momente. Să folosim în acest scop mărturia a doi receptori, dintre care unul concepe opera de artă ca pe un semn, iar celălalt este impresionat de ea ca de o realitate nemijlocită. Ne folosim de o exemplificare luată din lucrarea lui R. Müller-Freienfels, *Psychologie der Kunst* [*Psihologia artei*], Leipzig—Berlin, 1912, p. 169 n. ⁸.

⁸ Este vorba de declarațiile a doi spectatori ale căror nume nu sînt citate. Müller-Freienfels le folosește în alte scopuri decît noi. El stabilește trei tipuri de receptori, după modul în care se manifestă participarea „eu“-ului spectatorului în actul percepției. El ajunge la fixarea următoarelor tipuri : *Extatiker* (extaticul), *Mitspieler* (participantul), *Zuschauer* (spectatorul). Mărturiile pe care le folosim în text sînt argumente pentru tipul zis *Zuschauer* și tipul *Mitspieler*. Dacă am con-

Doi spectatori de teatru își exprimă atitudinea lor față de opera de artă; cazul este foarte potrivit pentru a descoperi și a demonstra existența elementelor neintenționale în procesul percepției, deoarece teatrul este una dintre artele care se adresează în mod evident capacității spectatorului de a trăi creația artistică ca pe o realitate nemijlocită. Spectatorul care, cu toate acestea, privește teatrul ca pe o artă preponderent intențională, spune următoarele în lucrarea lui Müller-Freienfels: „Stau în fața scenei ca dinaintea unui tablou. În fiecare clipă sînt conștient că acțiunea pe care o percep nu este reală; nu uit o clipă că mă aflu într-o sală de spectacole. În anumite momente trăiesc sentimentele și pasiunile personajelor reprezentate, dar ele nu constituie decît material pentru propria mea simțire estetică. Această simțire nu rezidă în pasiunile reprezentate, ci stă *deasupra* lor. Totodată, judecata mea este mereu trează și limpede. Simțirea mea nu încetează a fi conștientă și limpede. Niciodată nu mă las tulburat, iar dacă totuși mi se întîmplă uneori să mă simt tulburat, starea aceasta îmi este antipatică. Oamenii care se lasă furăți de dragoste sau de teamă îmi sînt antipatici. Arta începe acolo unde uităm de «*ce*» și ne rămîne doar «*cum*»“. Cel de al doilea martor apreciază teatrul exact invers; este vorba de o doamnă care se exprimă în felul următor: „Eu uit total că mă aflu la teatru. Acolo încetez să mai exist. Trăiesc numai sentimentele personajelor care mi se înfățișează. Mă înfurii brusc împreună cu Othello și tremur cu Desdemona. Uneori îmi vine să sar și să salvez pe cîte unul. Sînt atît

frunta concepția noastră asupra polarității dintre intenție și nonintenție cu această tipologie a lui Müller-Freienfels, am putea spune că tipul extaticului este numai o nuanță între cazurile de spectatori cu simț preponderent pentru natura semiotică a operei de artă și deci rudă apropiată cu tipul *Zuschauer*. Extaticul, așa cum îl descrie Müller-Freienfels, este total „înăuntrul“ creației percepute și vede realitatea, atît cît o poate face, prin intermediul ei; chiar și atunci cînd se află în fața realității, el o percepe după modelul operei de artă (a se vedea citatul din G. Sand, dat de Müller-Freienfels).

de repede aruncată dintr-o stare în alta încît nici nu sînt capabilă să judec limpede. Cel mai mult mă zguduie pie-sele moderne, dar îmi amintesc că și la spectacolul cu *Regele Lear* abia la sfîrșit mi-am dat seama că de teamă o strîngeam cu putere de mîină pe prietena mea“.

Müller-Freienfels consideră acest mod de a percepe arta ca fiind total primitiv. Într-o măsură are dreptate, dacă se referă la un caz atît de categoric delimitat. Este însă cert că și în percepția concentrată în direcția intenționalității artistice există elemente de trăire nemijlocită. O dovedește clar primul dintre martorii citați, care admite că „în anumite clipe trăiește sentimentele și pasiunile personajelor reprezentate“ și că fără să vrea este uneori „tulburat“.

Această „tulburare“, această captivare directă, care face din operă parte integrantă din viața spectatorului (sînt cunoscute cazurile cînd spectatorul se lasă îndemnat și la reacții fizice — Don Quijote în teatrul de marionete), este exterioară intenției; opera de artă încetează de a mai fi pentru spectator un semn autonom, călăuzit de o intenție unificatoare, mai mult chiar, ea încetează de a mai fi semn, devenind o realitate „neintențională“.

Dar să examinăm mai îndeaproape nonintenția în artă. Și pentru ca să nu rămînă nimic neclar, să ne întoarcem la principiile fundamentale și să începem printr-o privire, fie și fugară, asupra modului în care nonintenția apare din punctul de vedere al autorului operei.

Am arătat mai sus că ceea ce în procesul de creație și în rezultatele lui reprezintă pentru autor un element inconștient nu este în mod obligatoriu și neintențional. Acest lucru este valabil și în alte modalități de exprimare a neintenționalității „autorului“.

Alături de nonintenția provenită din subconștient există și nonintenția inconștientă, care izvorăște din cursul anormal al proceselor psihice în actul creației: sînt abnormalități psihice ale autorului, temporare (diversele genuri de extaz) sau durabile, ca factori ai procesului

de creație. La prima vedere s-ar părea că o asemenea neintenționalitate este foarte clară pentru receptor; dar nu este așa. Se cunoaște din istoria artei moderne că opere artistice ieșite din comun au fost apreciate ca manifestări ale unei abnormalități psihice, interpretându-se în același timp intenția, de multe ori absolut conștientă din punctul de vedere subiectiv al autorului, ca neintenționalitate. Și invers: există opere ieșite dintr-o neintenționalitate absolut inconștientă, care pot să lase impresia de creații intenționale. Ca neintenționalitate inconștientă trebuie socotită și lipsa de iscusință manifestată în neștiința principiilor tehnice general acceptate, eventual insuficienta stăpânire a materialului. O astfel de neiscusință este în pictură nerespectarea principiilor perspectivei (lipsa unui punct unic principal etc.), în poezie nerespectarea strictă a metrului etc., insuficienta stăpânire a materialului, ca de exemplu cunoașterea imperfectă a limbii în care scrie poetul. Dar „lipsa de iscusință“ este o noțiune relativă: ceea ce într-o perspectivă ulterioară pare neiscusință, putea să fi fost la vremea respectivă, pentru contemporani, chiar un progres tehnic. Imprecisă este și neintenționalitatea lipsei de iscusință: este foarte dificil de a distinge ce anume din „neiscusința“ care apare într-o operă este o lipsă reală de iscusință și ce este intenție (polemica de preferință contra curentelor noi, neobișnuite, care încalcă intenționat convenția acceptată; potrivit criticilor, nu este o încălcare intenționată, ci o stângăcie). Și stângăcia reală poate să ne apară ca făcând parte din intenție (primitivismul lui Rousseau, insuficienta cunoaștere a limbii de către scriitorii de origine străină sau de educație străină). Neintenționalitatea inconștientă, întocmai ca neintenționalitatea subconștientă, nu permite deci să se tragă concluzii precise și cu valabilitate generală.

Un alt gen de nonintenție care afectează procesul de creație este coincidența unor împrejurări exterioare întâmplătoare. Acestea pot să acționeze mai ales acolo unde procesul de elaborare are loc cu participarea unor mijloace

materiale ca în teatru, arte plastice etc. Și nonintenția de acest gen poate acționa, după caz, ca parte a intenției sau ca abatere de la intenție (în acest caz receptorul află despre ea din mărturisirile directe ale autorului).

Ne mai rămîne, în sfîrșit, un gen de nonintenție pe care o putem numi impersonală, adică intervențiile accidentale care ating opera deja terminată; un exemplu semnificativ este în acest sens deteriorarea unei sculpturi în urma căreia se transformă într-un tors. Am arătat mai sus că deteriorarea poate să devină parte integrantă a impresiei pe care o lasă opera în viitor, transformîndu-se astfel în intenție. Iată deci că nici în acest caz nu există un criteriu ferm pentru delimitarea intenției de nonintenție.

Există, așadar, multe modalități prin care pot pătrunde în opera de artă elemente independente de eforturile conștiente ale artistului. Diversitatea ar fi și mai mare dacă am introduce și categoria „semiconștientului”: avînd în vedere complexitatea proceselor psihice, sînt frecvente cazurile cînd scriitorul realizează în chip conștient o tendință generală, dar detaliile apar în mod subconștient; așa, de pildă, în poezie cu greu am putea presupune că orientarea radicală spre eufonie ar fi o chestiune din afara sferei conștiinței; diversele grupări de sunete și odată cu ele diversele grupări de cuvinte și semnificații pot țîșni însă din asociații subconștiente.

În afară de nonintenția spontană, trebuie avută în vedere la omul de artă și o nonintenție intenționată, adică niște procedee care ar trebui să acționeze asupra publicului ca o încălcare a unității semantice, procedee care au fost introduse cu bună știință și în acest scop de către autor; în acest caz, nonintenția devine un mijloc de expresie: ca exemplu ne poate servi torsul artificial în sculptură. Toate aceste genuri și nuanțe de nonintenție din partea autorului, precum și altele pe care le-am putea descoperi în urma unui examen mai amănunțit, au o

mare importanță în analiza genezei operei și a raportului dintre operă și autor. Totuși, pentru relația dintre intenție și nonintenție în artă, ele nu aduc niciun punct ferm de sprijin: tot ce este efectiv nonintenție din punctul de vedere al autorului poate să pară în operă element intențional și, invers, ceea ce în operă lasă impresia de a nu fi premeditat poate fi conștient ca premeditare; a stabili ce este în operă element genetic intențional și ce este neintențional devine adesea, în absența unor probe directe, extrem de dificil, dacă nu chiar imposibil. Nu ne rămîne, așadar, altceva decît să trecem și în acest caz pe poziția receptorului sau, mai exact, să privim opera din perspectiva receptorului.

Am arătat mai înainte că în orice act de percepție sînt prezente două momente: tendința spre perceperea operei de artă ca semn și tendința spre trăirea nemijlocită a operei de artă ca o realitate. Am spus, de asemenea, că intenția, văzută de pe poziția receptorului, apare ca năzuință spre unificarea semantică a operei — căci numai o operă cu semnificație unitară poate fi semn. Pentru receptor, tot ce se opune acestei unificări, tot ce încalcă această unitate semantică constituie elemente neintenționale. În cursul percepției — și despre acest lucru am mai vorbit — receptorul oscilează mereu între sentimentul intenției și cel al nonintenției, cu alte cuvinte, opera este pentru el un semn (un semn gratuit, lipsit de o relație directă cu realitatea) și totodată lucru. Cînd spunem că este lucru, vrem să arătăm că opera, ca urmare a ceea ce este în ea neunificat din punct de vedere semantic, se înfățișează publicului ca fapt *natural*, un fapt care prin alcătuirea lui nu răspunde la întrebarea „pentru ce“, ci îi cedează omului decizia cu privire la utilizarea sa funcțională; tocmai în aceasta își are originea natura nemijlocită și forța de impresie a artei asupra omului. De regulă, omul lasă nebăgate în seamă faptele naturale în măsura în care nu-i trezesc interesul afectiv prin caracterul lor misterios sau în măsura în care nu are intenția

de a le găsi o utilitate practică. Dar opera de artă trezește atenția tocmai pentru că este concomitent lucru și semn. Unificarea interioară, realizată prin intenție, generează un anumit raport cu obiectul și formează axa fermă în jurul căreia se pot strînge reprezentări și sentimente asociate. Pe de altă parte, ca lucru semantic nedirecționat (cum apare opera ca urmare a elementelor neintenționale), opera de artă dobîndește capacitatea de a atrage spre ea cele mai variate reprezentări și sentimente, fără ca acestea să aibă obligatoriu ceva comun cu conținutul semantic propriu-zis; în acest fel, opera devine capabilă de a intra într-o legătură strînsă cu trăiri, reprezentări și sentimente absolut personale ale oricărui dintre receptori, de a acționa nu numai asupra vieții lui psihice conștiente, ci de a pune în mișcare și forțele care guvernează subconștientul lui. Întreaga atitudine *personală* a receptorului față de realitate, fie ea activă sau contemplativă, se va modifica pentru viitor într-o măsură mai mică sau mai mare. Așadar, opera de artă are un efect atît de puternic asupra omului nu pentru că — așa cum se spune în mod curent — ar purta amprenta personalității autorului, a trăirilor lui etc., ci pentru că exercită influență asupra *personalității receptorului*, asupra *trăirilor lui* etc. Și toate acestea ca urmare a faptului că în opera de artă este cuprins și se simte elementul de nonintenție. O operă exclusiv intențională ar fi un *res nullius*, doar un bun al tuturor, incapabil de a-l afecta pe receptor în ce are el mai particular.

Cineva ar putea să obiecteze că există opere de artă și perioade întregi în care se pune accent în mod exclusiv pe intenție și că, totuși, opere produse în asemenea perioade au supraviețuit de multe ori autorilor lor. Desigur, rareori a urmărit arta cu mai multă tenacitate intenționalitatea ca în perioada clasicismului francez, a cărui

poetică punea, prin Boileau, cerința intenționalității într-un mod realmente maximalist :

Ai grijă orice lucru la locul lui să fie ;
Sfârșitul și-nceputul să-și aibă armonie,
Din opera de artă, cu piese potrivite
Un singur tot să faceți prin forme diferite ;
Cînd scrii, nu te abate prea mult de la subiect,
De dragul unor fade cuvinte de efect. *

Printre scriitorii clasicismului, Racine a realizat cu maximum de consecvență principiile acestei mișcări cu privire la unificarea semantică a creației : el respectă cu strictețe exigențele unității de loc, de timp, de acțiune, își ia ca subiect al tragediilor sale momentul de vîrf al evoluției unei pasiuni, motivează precis și complet modificările acțiunii — și cu toate acestea — după cum au remarcat chiar și contemporanii săi — tragediile lui cuprind elemente care depășesc și străpung cercul intenționalității consecvente, neputînd fi categorisite altfel decît ca elemente neintenționale. Contemporanii lui Racine, care percepeau opera lui ca pe ceva foarte viu, își dădeau seama atît de intens de prezența acestui element neintențional, încît credeau că e vorba de defecte : „Quinault era pe gustul contemporanilor, în timp ce Racine acționa asupra lor prea brutal. Pyrrus, pe care astăzi îl socotim un poet cochet, de curte, îi jignea ca un bădăran, iar Racine s-a văzut silit să scrie următorul avertisment : « Fiul lui Achille n-a citit romanele noastre : eroii de genul lui nu sînt niște sclifosiți ». Nero, la rîndul lui, era considerat prea rău — nu părea un *amant* destul de perfect pentru Iunia **. Racine a trebuit să lupte pentru ca în piesele sale să procedeze altfel decît Quinault, pentru a înfățișa pasiunea în forma sa pură, în momente de criză, cînd, risi-

* Boileau, *Arta poetică*, ESPLA, București, 1967.

** Referire la piesa *Britannicus* de Racine.

pind spoiala subțire de civilizație, se manifesta în brutalitatea ei naturală. Efectele păreau prea crude și răneau optimismul galant al saloanelor: Saint-Evremond, un om de spirit, considera *Britannicus* drept o operă prea sumbră; piesa este într-adevăr neconsolatoare“ (Lanson, *Histoire de la littérature française*, 1910—1911, p. 543). Astfel scrie istoricul literar despre ecoul lui Racine printre contemporani; criticile pe care le citează, ca și apărarea lui Racine, dovedesc că în operele lui Racine era ceva care, judecînd după felul cum simțeau contemporanii, se sustrăgea intențiilor, pe care erau clădite operele. Este firesc ca acest element neintențional să le fi părut contemporanilor supărător; dealtfel, fenomenul acesta, după cum vom mai vedea, se petrece cu regularitate atunci cînd este vorba de o operă nouă și vie. Pentru noi este important aici să constatăm că nici chiar un curent artistic atît de tenace în realizarea intenționalității cum este clasicismul francez nu a putut să lichideze neintenționalitatea ca element important al eficienței artistice.

Un alt exemplu ni-l oferă pictura în Renașterea italiană. În istoria artelor sînt rare cazurile cînd intenționalitatea, o intenționalitate conștientă, să fi călăuzit cu mai multă forță toate strădaniile artiștilor ca în această epocă: pictura *quattrocento*-ului duce o bătălie grea pentru a reproduce veridic natura, mai ales pentru a crea iluzia spațiului și a volumului; lupta pentru perspectivă și efortul de a surprinde structura anatomică a corpului uman fac din arta plastică de atunci un fel de pionier al științei (H. Nohl, *Die ästhetische Wirklichkeit*, ed. cit.). Și cu toate acestea, unuia dintre cei mai neobosiți luptători pentru aceste idealuri, descoperitorului perspectivei în pictura de plafon, lui Andreo Mantegna (vezi G. Muther, *Geschichte der Malerei [Istoria picturii]*, I, 1922, p. 165) chiar profesorul lui, Squarcione, îi reproșează că „prea a imitat marmurele antice, după care nimeni nu poate învăța să picteze pentru că piatra are în ea duritate, fiind lipsită de moliciunea fină a cărnii și a corpului viu

care se pretează la diferite mișcări“. Vasari, care în biografia lui Mantegna vorbește despre acest lucru, adaugă că Mantegna, după aceste reproșuri, „a acordat mai multă atenție persoanelor vii și astfel a învățat multe“, dar tot el menționează că picturile lui Mantegna „sînt într-adevăr cam colțuroase și lasă mai degrabă impresia de piatră decît de corp viu“. Și un istoric modern al artei scrie despre Mantegna că „dezbracă, juipoaie de piele peisajul, dezvăluindu-i astfel scheletul de piatră... Cînd pictează o vie, strugurii și frunzele sînt atît de tari de parcă ar fi din sticlă și tablă. Cînd pictează copaci, aceștia par a fi îmbrăcați într-o armură metalică. Frunzele atîrnă pe ramuri rigide ca de oțel și nemișcate nici măcar de o aparență de vînt. Ramurile stau ridicate în văzduh ca niște sulite, furculițate și zbirlite. Vegetația care răsare din pămîntul pietros are ceva tare, metalic, de cristal tîios, ca niște aglomerări de dendrite. Unele plante au înfățișare de zinc stropit cu alb de Krems, altele par a fi acoperite cu un strat de bronz verde pe care joacă reflexe albe de oțel“ (G. Muther, *Geschichte der Malerei*, ed. cit., p. 162). Tabloul amintește, așadar, cînd o statuie, cînd materiale care nici nu sînt folosite în respectiva pictură — oțelul, bronzul etc. Este limpede că în acest caz tabloul depășește limitele sferei sale semiotice, devenind altceva decît semn : diversele lui părți componente evocă realități care nici nu fac parte din sfera semantică a operei, dobîndind o trăsătură particulară, de realitate iluzorie.

Cu alte cuvinte, intenția nu împiedică pe receptor să simtă în operă ceva ce depășește intenția, să perceapă semnul concomitent și ca pe un lucru, alături de sentimente „estetice“ (adică cele ce gravitează spre semn) să simtă, în fața unei opere, și sentimente nemijlocite, ieșite din șocul cu realitatea nesemiotică.

Acum, cînd ne-am lămurit că neintenționalitatea nu este un fenomen rar, ce apare doar în cadrul unor curente artistice (decadente), ci un fenomen de esență, trebuie să ne punem întrebarea în legătură cu modul în care non-

intenția — privită din punctul de vedere al receptorului — se manifestă în opera de artă. În cele de mai sus am fost siliți să consemnăm ba una, ba alta în legătură cu această temă; avem totuși nevoie de o analiză mai sistematică.

Să ne întoarcem pentru o clipă la intenționalitate. În cazul ei, cum am spus, este vorba de unificarea semantică. Pentru o mai mare claritate vom adăuga că unificarea semantică este absolut dinamică; cînd vorbim de unificarea semantică, noi nu avem în vedere o semnificație statică de genul aceleia care este desemnată în estetica tradițională drept „ideea operei“. Nu tăgăduim că unele curente artistice sau unele perioade pot să construiască operele de artă de așa manieră încît structura lor semantică să fie percepută ca ilustrare a unui principiu general; ultima oară arta a cunoscut o asemenea ipostază în perioada postbelică, sub semnul expresionismului; de pildă, pe scenă s-au perindat atunci o serie de opere pentru care scena nu mai era „spațiul fizic al unei acțiuni, ci înainte de toate spațiul unei idei. Scările, podiumurile și treptele... nu-și au originea în sentimentul spațiului, ci apar mai curînd din necesitatea articulării ideatice, din tendința de a pune personajele într-o ierarhie simbolică... Mișcarea și ritmul devin nu numai mijloace de bază ale structurii ideatice, ci și bază pentru o nouă formă regizorală și pentru un nou gen de interpretare actoricească“, scrie un critic; se cultivau în vremea aceea viziuni romanești care nu erau altceva decît opere teziste, iar personajele lor aveau un puternic caracter alegoric. Dar, în acest caz, n-a fost decît un curent al vremii; de aceea, doar forțînd întrucîtva lucrurile, poate fi aplicată exigența „ideii“ și altor forme de artă decît este aceasta și cele asemănătoare ei. Principiul unificării semantice, care are o importanță permanentă, constă în intenția semantică unificatoare, care este esențială pentru artă și acționează întotdeauna în artă, în fiecare operă artistică. Am numit această intenție (în studiile *Geneza sensului*

în poezia lui *Mácha* și în *Despre limbajul poetic*) „gest semantic“. Intenția semantică este dinamică din două motive: pe de o parte strânge într-o unitate contradicțiile, „antinomiile“ pe care este clădită structura semantică a operei, pe de altă parte se desfășoară în timp, fiindcă perceperea oricărei opere, inclusiv a celei plastice, este un act (s-a demonstrat experimental că actul percepției artistice are durată). O altă deosebire între „ideea operei“ și „gestul semantic“ rezidă în faptul că ideea este, evident, un element de conținut, avînd o calitate semantică precisă, în timp ce pentru gestul semantic deosebirea dintre conținut și formă este irelevantă: în cursul duratei sale, gestul semantic se umple de un cuprins concret, fără a putea spune însă că acest cuprins vine din afară; pur și simplu se naște în sfera gestului semantic care îl formează de la bun început. Gestul semantic poate fi definit deci ca o intenție semantică concretă, nu însă calitativ predeterminată. Atunci cînd îl urmărim într-o anumită operă, nu putem să-l exprimăm cu simplitate, să-l definim prin calitatea sa semantică (așa cum face critica curentă afirmînd — cu o ușoară nuanță de nedorit umor — că conținutul unei opere este, de pildă, „țipătul nașterii și al morții“): putem numai arăta în ce mod se grupează sub înrîurirea lui diversele elemente semantice ale operei, începînd cu cea mai evidentă „formă“ și ajungînd pînă la întregi complexe tematice (aliniatele în proză, actele în teatru etc.). Pentru gestul semantic, pe care receptorul îl simte în operă, răspunderea nu revine numai scriitorului și alcătuirii pe care a realizat-o în operă: o contribuție însemnată are și receptorul și n-ar fi greu să arătăm, printr-un examen mai amănunțit al criticilor și analizelor recente ale unor opere mai vechi, că receptorul modifică sensibil gestul semantic al operei în comparație cu intenția pe care a imprimat-o inițial operei autorul. În aceasta rezidă activitatea publicului, și tot în aceasta constă și intenția văzută din punctul de vedere al receptorului.

Așadar, receptorul atribuie operei o anumită intenție care este, ce-i drept, generată de structura premeditată a operei (altfel n-ar exista motiv exterior ca receptorul să ia o atitudine față de obiectul pe care-l percepe ca semn estetic) și care este considerabil influențată de calitatea acestei structuri, dar care, cu toate acestea, are, cum am văzut puțin mai înainte, o autonomie și o inițiativă proprie. Cu ajutorul intenționalității receptorul realizează unitatea semantică a operei. Toate componentele operei se înfățișează atenției lui, dar gestul semantic, cu care abordează opera, manifestă tendința de a subsuma toate componentele unității. Faptul că pentru autor unele elemente ale operei nu au făcut parte din intenția sa nu are nici un fel de importanță pentru receptor (care în mod obligatoriu nu trebuie să cunoască intențiile autorului). Este însă firesc ca unificarea să nu se facă totuși ușor. Pot apărea contradicții între diversele elemente, respectiv între semnificațiile ale căror expresie sînt. Dar și aceste contradicții ajung la un echilibru în intenționalitate, tocmai pentru motivul că — așa cum am arătat mai sus — intenția, gestul semantic nu constituie un principiu unificator static, ci unul dinamic. Și din nou ne punem întrebarea : nu cumva receptorul are tendința de a aprecia tot ce se află într-o operă ca avînd o factură intențională ?

Răspunsul la această întrebare — dacă vom reuși să-l dăm — ne va duce la miezul însuși al problemei neintenționalității în artă. Am spus că intenția este în stare să biruie contradicțiile dintre diversele elemente astfel încît și o neconcordanță semantică poate să ne pară intențională. Să presupunem, de exemplu, că o anumită componentă a poeziei, să zicem vocabularul, va face asupra receptorului o impresie de limbaj „inferior“, sau chiar vulgar, în timp ce tema își va dezvălui un altfel de accent semantic, să zicem liric, sensibil. Este posibil ca cititorul să găsească o sinteză a acestor elemente contrarii (un

lirism stăpînit cu *premeditare*), dar mai este posibil ca ideea lui de lirism să fie atît de riguroasă încît să nu poată ajunge la o sinteză. Ce se întîmplă în cele două cazuri? În primul caz, atunci cînd cititorul este capabil să reunească contrariile într-o sinteză, contradicția apare ca o antinomie *internă* (una din antinomiile interne) a respectivei structuri poetice; în cel de al doilea caz, contradicția rămîne exterioară structurii, vocabularul vulgar apare în contradicție nu numai cu tema de coloratură lirică, ci și cu întreaga structură a poeziei; o parte contra tuturor celorlalte părți ale întregului. Receptorul apreciază această parte, opozitivă în raport cu toate celelalte, drept o chestiune extraartistică, iar sentimentele generate de această discordanță vor fi și ele „extraartistice“, adică decurgînd nu din operă ca semn, ci din operă ca lucru. Este posibil, chiar probabil, că aceste sentimente nu vor fi deloc plăcute; dar nu asta contează în momentul de față; sigur este că elementul care se opune tuturor celorlalte va fi apreciat ca un element de *neintenționatitate* în respectiva operă de artă. Cazul pe care l-am relatat aici nu este fictiv. Ne-am referit la poezia lui Neruda din perioada tinereții, despre care F. X. Šalda a scris în cunoscutul său studiu *Aleea visului și meditației la mormîntul lui Neruda*: „Sînt la Neruda strofe și versuri care au stat în vremea apariției lor pe muchea dintre îndrăzneală și ridicol și în prima clipă au tremurat pe cîntarul hîrtiei în incertitudine între una și alta. Astăzi însă ne scapă sensul lor, cu destulă greutate ne dăm seama acum ce a fost temerar în versurile lui: au biruit, s-au încetățenit, au devenit bun comun, și astfel noi am pierdut contactul cu forța lor directă putînd să ne-o imaginăm doar în reflex... Astfel, cîndva nu erau departe de ridicol aceste două strofe, luate din două poezii mai vechi ale lui Neruda, în care se exprimă tragedia tipică a unui suflet tînăr și mîndru, prizonier al unei epoci goale și

leneșe, înăbușindu-se de plinul vieții sale lăuntrice inutile și nefolosite, strofe ale căror curgere amară mulți dintre noi o îngînăm dacă nu cu buzele, măcar cu inima :

Z uzlíčku boty čouhají
a mají podšvy silné,
vždyť jsem si na ně kůži dal
z své pýchy neúchylné.

V chladné trávě, v palných snech svých
zas se povyválím,
mysle, jak as rok zas žití
marně prozahálím“.

[Tari încălțări am în boccea, /le-am încercat tăria, /
la tăbăcit, mi-am pus în ele / și pielea și mîndria.

Prin ierburi reci, visînd fierbinte /am să mă tăvălesc, /
din viață dar eu înc-un an /am să mai iroșesc.]

F. X. Šalda, *Boje o zitrék* [*Lupta pentru viitor*], 1915—1922, p. 67.

În cuvintele lui Šalda este surprinsă într-un mod admirabil oscilația între intenție și nonintenție care se manifestă într-o operă poetică rămasă neobișnuită și neuzată pînă în zilele noastre. Versurile lui Neruda „au stat în vremea apariției lor pe muchea dintre îndrăzneală și ridicol și în prima clipă au tremurat pe cîntarul hîrtiei în incertitudine între una și alta“. „Îndrăzneala“ este sentimentul laturii intenționale, a intenției reflectate în interiorul structurii, „ridicolul“ își are sorgintea în nonintenție : această latură se resimte ca fiind în afara structurii, ca ceva involuntar. Chiar dacă atitudinea generală a receptorului față de operă este călăuzită de strădania de a concepe opera ca pe o unitate semantică perfectă, rezultată dintr-o intenție unică, nu înseamnă că opera

capitulează fără rezerve în fața acestei dorinți. Oricînd este posibil ca una dintre componentele operei să opună o rezistență atît de vehementă efortului depus de receptor, încît să rămînă în afara unității semantice a celorlalte.

Nonintenția, atunci cînd este resimțită puternic de receptor, produce întotdeauna o impresie de ruptură profundă, despicînd chiar impresia generată de operă. O demonstrează sugestiv critica pe care Tomíček o face poemului *Máj* de Mácha: „[Poetul] înveșmîntîndu-se în flori multicolore, s-a aruncat într-un vulcan stins sau, mai bine zis, poemul lui este zgură zvîrlită printre flori dintr-un vulcan stins. În flori putem afla și aflăm încîntare, dar nicidecum nu ne poate încînta un meteor stins, zvîrlit din haosul lăuntric. De aceea, nu găsim aici nimic frumos, înviorător, nimic poetic în sensul riguros al acestui cuvînt“. Meteor zvîrlit de vulcan — flori frumoase, poezie și contrariul poeziei, cam așa își exprimă impresia provocată de ceea ce în opera lui Mácha îi părea primejdios de direct, fapt de viață, ceva ce se adresa omului în mod direct fără mijlocirea semnului estetic. Întrucîtva diferit sesizează această contradicție Chmelenský în critica sa: în timp ce Tomíček vede nonintenția în latura meditativă a poemului lui Mácha, Chmelenský o găsește în latura tematică. Cu toate acestea, impresia de dedublare, de despicare radicală este aceeași: „*Máj* — cel puțin *pe mine* — mă jignește peste măsură; îmi întorc privirea cu dezgust de la un spînzurat și de la un înger atît de nepoetic damnat. Cu toate că domnul Mácha a sădit jur-împrejur minunate flori, a agățat tablouri frumoase în rame aurite, totuși aromele florilor și strălucirea tablourilor sale nu izbutesc să acopere duhoarea și legănarea banditului răpus în ștreang, nici să ascundă ochiului nostru roata și spînzurătoarea cea îngrozitoare, chiar dacă în spatele lor stă poetul“. (Ambele critici citate după *Vybrané spisy K. Sabiny* [K. Sabina, *Opere alese*], II, 1912, p. 88 n.). Și Chmelenský simte, așadar, în *Máj* o contradicție între elementele artistice intenționale și

cea ce acționează ca extraartistic, nemijlocit, „duhoarea și legănarea banditului răpus în ștreang“, „roata și spinzurătoarea cea îngrozitoare“ nefiind pentru el simplă recuzită poetică, ci, fără îndoială, realitate chinuitoare.

Soarta oricărei nonintenții este însă ca, în timp, să se transmute în interiorul structurii artistice a operei, începînd să fie simțită ca parte a ei și transformîndu-se în intenție. Cazul lui Neruda ne-o demonstrează cu suficientă claritate și Šalda ne arată deslușit că „astăzi la Neruda ne scapă sensul“ acestor realități; „[versurile lui Neruda] au biruit, s-au încetățenit, au devenit bun comun, și astfel noi am pierdut contactul cu forța lor directă, putînd să ne-o imaginăm doar în reflex“. Dar dacă o operă de artă supraviețuiește timpului cînd a apărut, dacă după o anumită vreme începe să acționeze din nou ca ceva viu, în acest caz se trezește din nou în ea nonintenția, fiindcă tocmai nonintenția ne face să simțim opera de artă ca pe o realitate imperios nemijlocită. Foarte sugestivă în acest sens este opera lui Mácha. Mult timp după apariția sa, la aproape o sută de ani de la nașterea poetului, poemul *Máj* incită la judecăți așa de polemice de parcă ar fi vorba de o operă recentă. Avem în vedere studiul lui J. Kampr, *K. H. Mácha*, din *Literatura česká XIX. století* [Literatura cehă în secolul al XIX-lea] (vol. III, partea I, Praga, 1905, p. 26 și urm.).

Pentru Kampr elementele neintenționale din poemul lui Mácha nu sînt aceleași ca pentru Chmelenský, cadavrul, locul execuției etc., fiindcă toate astea erau privite în epoca de mai tîrziu, de după Mácha, ca o simplă recuzită romantică; nu se considera neintențională nici latura reflexivă a poemului, nihilismul lui metafizic incitator, deoarece reflecțiile s-au absorbit cu timpul în structura poetică a poemului, iar caracterul lor contrapuz descrierilor de natură era socotit de generațiile de după Mácha doar ca o problemă de contrast poetic de efect; apare însă o altă neintenționalitate — anume lipsa de unitate, caracterul fragmentar al temei, lucruri ce nu-i deranjau

pe contemporanii care trăiau într-o atmosferă romantică. Kampr este sincer indignat de această lipsă de unitate : „Aici [în poemul *Máj*] totul este neclar, cețos, totul atîrnă între cer și pămînt. Nu știm dacă fata, care stă pe malul lacului și căreia prietenul iubitului ei Vilém îi aduce vestea că a doua zi Vilém va fi executat, fiindcă l-a ucis pe seducătorul ei și propriul său tată, a avut vreo relație erotică cu tatăl lui Vilém sau a fost numai o victimă a unei greșeli, întîmplări sau intrigi fatale. Ne surprinde că Jarmila, precum se pare, n-are idee că iubitul ei l-a ucis pe seducător, cu toate că «trecut-au de atunci, da, zile douăzeci», adică de la ultima lor întîlnire. Abia din gura unui străin, care o mai și ocărăște, află de această năpastă. Misterioasă este și figura lui Vilém...”. Kampr continuă cu enumerarea inadvertențelor ce dăunează unității semantice a temei, pentru noi este însă suficient atît cît am citat ca să ne dăm seama că la optzeci de ani de la apariția poemului nonintenția se simte din nou, deși în alt fel și fiind, de fapt, vorba de o altă nonintenție decît aceea pe care o percepeau contemporanii. Se simte din nou ca element supărător, ceea ce înseamnă că perceperea ei este intensă. Cazul este interesant pentru că putem urmări și fazele ulterioare de evoluție — cum nonintenția, recent dobîndită de poezia lui Mácha, începe să se transforme iarăși în intenție — continuînd să acționeze ca element de efect, dar, în această ultimă fază, ca parte integrantă a structurii poetice. Cam la douăzeci de ani după Kampr, descoperim la un poet contemporan următoarea concepție asupra structurii tematice la Mácha (citatul se referă însă la povestirea *Křivoklad*) : „Nu încapе îndoială că scena [din *Křivoklad*] începe din clipa cînd regele este trezit, într-o după amiază, de tropăitul calului și descoperă existența Miladei și că se încheie în clipa cînd rostește cuvintele : « Bună noapte, miez-de-noapte ! » și ridică mîna spre turnul de întemnițare ; scena este de efect poetic. Știm, de asemenea, ce anume naște acest efect : raporturile

dintre diversele părți insuficient motivate, condensarea lor nebănuită, surprinzătoarea lor dramatizare și substituire... Într-adevăr, scena citată are un pregnant caracter oniric, poartă pecetea unor deformații specific onirice. De-abia după ce am terminat de citit povestirea ajungem să ne explicăm scena : călăul era iubitul frumoasei Milada, care în scena descrisă ni se înfățișează ca fantomă, iar tatăl lui — copil neligitim al ultimului Přemyslovec, așa încît cuvintele « O, rege ! Noapte bună » se adresau, așa cum bănuim după ce am terminat de citit *Křivoklad*, călăului și nu regelui Václav. Această explicație nu schimbă însă cu nimic aspectul oniric al scenei de care ne-am ocupat, așa cum nu se schimbă cu nimic structura visului după ce am izbutit să aflăm din ce elemente de realitate se compune“. Din aceste concluzii reținem faptul că într-o apreciere pozitivă apare totuși ideea după care „raporturile dintre diversele părți sînt insuficient motivate“, un fapt care îl irita și pe Kampr ; mai mult, aici este subliniată și neintenționalitatea procedurii, de astă dată interpretată ca o consecință a proceselor psihice inconștiente ale autorului.

Exemplele pe care le-am dat ne-au demonstrat că neintenționalitatea, atunci cînd este privită din punctul de vedere al receptorului, apare ca un sentiment de dedublare a impresiei, sentiment care are ca bază obiectivă imposibilitatea unificării semantice a unei părți cu ansamblul structurii operei. A reieșit cu claritate mai ales din exemplul poeziei lui Neruda, așa cum (de pe poziții de receptor) este interpretată de Salda. Și la Mácha, interpretat de criticii contemporani lui, este vorba, în esență, de un fenomen similar : anumite elemente tematicele-au părut contemporanilor incompatibile cu alte elemente tematice ; mai tîrziu, în concepția asupra operei lui Mácha se manifestă incompatibilitatea semantică dintre semnifi-

cația exprimată și cea neexprimată.⁹ Vorbind despre Neruda, Salda arată foarte deslușit cum nonintenția are tendința de a deveni intenție, cum un element exclus din structură tinde să devină parte a acesteia. Arătând cele două concepții succesive asupra nonintenției în opera lui Mácha (mai bine-zis reparația nonintenției sub altă înfățișare), am văzut că, din punctul de vedere al receptorului, nonintenția nu constituie cîtuși de puțin un atribut categoric și etern al operei; în decursul timpului, elementele care ne apar ca neintenționale pot fi diferite. De aici rezultă un lucru, pe care l-am subliniat de altfel în repetate rînduri: că între nonintenția considerată din punctul de vedere al autorului (fie că este vorba de o reală lipsă de intenție, ori de nonintenție înglobată de autor cu premeditare în opera sa) și nonintenția considerată din punctul de vedere al receptorului nu există o relație directă și imuabilă și că însăși alcătuirea operei, în care receptorul va resimți intenția sau nonintenția, permite, sub acest aspect, interpretări diferite.

Pe baza celor două feluri de nonintenție, percepută succesiv de diferite generații în opera lui Mácha, ni s-a demonstrat că nonintenția pe care receptorul o consideră

⁹ Dubla semnificație, exprimată și neexprimată, este o însușire generală a structurii semantice nu numai a operei literare, ci și a oricărui act lingvistic în genere. Contribuția semnificației neexprimate poate să fie diferită în structura semantică a actului (așa, de exemplu, exprimarea științifică urmărește, de regulă, ca această contribuție să fie cât mai redusă, în timp ce, dimpotrivă, ponderea sensului neexprimat este considerabilă în convorbirile curente; uneori se folosește⁹ cu intenție semnificația neexprimată și în alte sfere decît poezia — de pildă, în limbajul diplomatic ș.a.m.d.).

Raportul dintre semnificația exprimată și cea neexprimată este foarte diferit; uneori semnificația neexprimată intră în contextul semnificației exprimate aproape în întregime, alteori este îndepărtată de acest context, eventual își formează propriul său context care se desfășoară paralel cu sensul exprimat, interferîndu-se cu el numai în anume puncte, singurele care pot avertiza pe cititor asupra prezentei contextului neexprimat, fără a-l informa însă și asupra desfășurării acestuia. Literatura poate să utilizeze cu mare succes raportul dintre exprimat și neexprimat pentru a-și realiza intențiile (consecvent în această direcție a fost simbolismul), dar semnificația neexprimată poate, de asemenea, cum am văzut în cazul operei lui Mácha, să acționeze asupra receptorului ca ceva neintențional; opus sensului exprimat intențional.

a fi condiționată de *operă*, furnizată în mod obiectiv de structura operei, nu este în mod categoric, fără echivoc, predeterminată de această structură; și cu atît mai puțin este de presupus că ceea ce pare neintenționat în operă a fost considerat astfel și de generația respectivă.

Toate exemplele de nonintenție pe care le-am dat pînă acum s-au referit la opere care au supraviețuit timpului cînd au apărut, deci la valori durabile, dar am văzut în același timp cum elementele percepute în ele ca neintenționale au fost nu o dată apreciate negativ. De aceea, se naște întrebarea dacă nonintenția este în dauna sau în folosul operei de artă și care este raportul dintre ea și valoarea artistică. Dacă ne situăm pe poziția că menirea artei este de a provoca plăcerea estetică, nu încapе discuție că nonintenția reprezintă un factor negativ care tulbură plăcerea estetică; evident, plăcerea rezultă din unitatea multilaterală a operei, o unitate pe cît posibil armonioasă; elementul de neplăcere este în mod necesar introdus în structura operei chiar de antinomiile din interiorul ei; cu atît mai mult vor intensifica acest sentiment antinomiile care atentează la unitatea de fond a structurii (inclusiv a structurii semantice), opunînd o parte tuturor celorlalte părți. În acest fel ne explicăm repulsia care însoțește cazurile de nonintenție necamufletă (și încă nebanalizată) în artă. Am arătat însă de mai multe ori că neplăcerea estetică nu este un fapt extraestetic — extraestetică este numai indiferența estetică — precum și că neplăcerea estetică este opusul dialectic al plăcerii estetice și, în esență, o componentă omniprezentă a efectului estetic.

Să mai adăugăm că neplăcerea provocată de nonintenție este, de fapt, doar un fenomen secundar ce apare în legătură cu împrejurarea că în impresia furnizată de operă se dă o luptă între sentimentele legate de opera artistică ca semn, adică sentimentele estetice, și sentimentele „reale“, adică sentimente care acționează ca

realitate nemijlocită, realitate față de care omul este obișnuit să acționeze direct și să se lase influențat direct de ea.

Cu aceasta ajungem la miezul chestiunii, la esența sau mai degrabă la eficiența nonintenției ca factor de receptare a operei de artă: caracterul nemijlocit pe care îl au acele elemente ce stau în afara unității operei și care acționează deci nemijlocit asupra receptorului transformă opera de artă dintr-un semn autonom într-o realitate imediată, într-un lucru. Ca semn autonom, opera de artă se înalță deasupra realității; intră în relație cu ea numai ca întreg, în mod figurat: orice operă de artă este pentru receptor o reflectare metaforică a realității ca întreg și ca una din diversele realități trăite de el. În fața faptelor și întâmplărilor oglindite în opera de artă, receptorul este mereu conștient că „e vorba de sentimente trecătoare, că lumea este « propriu-zis » așa cum o știe el, independent de trăirile de asemenea natură, că tot ce simte (în fața operei de artă), oricât de minunat ar fi, este și va rămîne un vis frumos“ (F. Weinhandl, *Über das aufschlissende Symbol [Despre simbolul exclusiv]*, Berlin, 1929, p. 17). Aici, în această „irealitate“ fundamentală a operei de artă, își au originea teoriile estetice despre artă ca iluzie (K. Lange) sau ca minciună (F. Paulhan). Nu este lipsit de însemnătate faptul că aceste teorii pun accentul pe natura semiotică și pe caracterul unitar al operei de artă. Iată ce scrie Paulhan: „A adopta o atitudine estetică față de un lucru... înseamnă a izola acest lucru de lumea reală, a-l transfera într-o lume imaginară și fictivă, ignorînd tacit ori explicit însușirile reale ale acestuia ca și scopul pentru care a fost realizat și folosit; înseamnă a-l aprecia pentru frumusețe și nu pentru utilitate sau autenticitate... Este posibil să avem o atitudine artistică față de o locomotivă. Dar în acest caz nu ne vom folosi de viteza și forța ei pentru a umbla după treburile noas-

tre, sau pentru a admira peisajul, ci ne vom concentra atenția asupra modului de funcționare a mecanismului ei, a cazanului, pîrghiilor și roților, asupra focului și cărbunilor, vom studia alcătuirea și dependența reciprocă a pieselor, activitatea specifică a fiecăreia dintre ele, convergența și ordinea sistematică în care sînt aranjate; vom observa unitatea eficientă a ansamblului, lungă și greoaia înșiruire de vagoane și vom înțelege totodată funcția socială a locomotivei... Locomotiva va deveni pentru noi simbolul unei întregi civilizații umane... Observînd întreg acest sistem din punctul nostru de vedere, fără a ne gîndi cum să-l folosim pentru satisfacerea nevoilor noastre sau ce învățăminte să tragem din el, ce informații veridice să dobîndim, admirînd pur și simplu armonia sa lăuntrică și frumusețea specifică, vom gîndi și simți în mod artistic“ (*Mensonge de l'art*, Paris, 1907, p. 75).

În această ordine de idei este necesar să ne referim pe scurt și la teoriile care își fundamentează concepția asupra esteticului și artei pe sentimente. Sentimentul, cu toate că reprezintă un aspect foarte vizibil al atitudinii estetice, mai ales a receptorului, reprezintă totodată, pe de altă parte, reacția cea mai directă, cea mai nemijlocită a omului la realitate. Iată de ce o teorie a esteticului, fundamentată pe sentimente, se lovește de obstacole izvorîte din necesitatea de a împăca într-un fel oarecare „dezinteresul“ (rezultat din natura semiotică a operei de artă) cu *interesul* părținitor, caracteristic pentru sentiment. S-a încercat să se concilieze prin aceea că sentimentele „estetice“, în înțelesul propriu al cuvîntului, au fost declarate sentimente legate de reprezentări, spre deosebire de sentimentele „grave“ (*Ernstgeföhle*), legate de realitate: „Starea estetică a subiectului este, în fond, sentimentul (plăcut sau neplăcut) legat de o reprezentare sugestivă-intuitivă, în așa fel încît această reprezentare constituie premisa psihică a sentimentului.

Sentimentele estetice sînt sentimente de reprezentare (*Vorstellungsgefühle*)⁴, scrie unul dintre principalii exponenți ai esteticii psihologice, fundamentate pe sentimente, St. Witasek, în lucrarea *Grundzüge der allgemeinen Ästhetik* [Elemente de estetică generală] (Leipzig, 1904, p. 181). Alți teoreticieni vorbesc chiar de „sentimente iluzorii“ sau de „iluzia sentimentelor“, adică de simple „reprezentări ale sentimentelor“ sau despre sentimente „conceptuale“ — *Begriffesgefühle* (K. Lange, *op. cit.*, pp. 97 și 103 și urm.); alții încearcă să soluționeze dificultatea prin introducerea conceptului de sentimente „tehnice“ (adică sentimente legate de structura artistică a operei), pe care o proclamă esență propriu-zisă a esteticului. Pentru noi este interesant de reținut că și aceste teorii, care își fundamentează teoria asupra esteticului pe emoții, scot în evidență prăpastia dintre opera de artă și realitate.

Nu am citat concepțiile iluzionismului sau ale emoționalismului estetic pentru a le accepta sau a le critica. Cu toate că astăzi unilateralitatea lor este evidentă, nouă ne-au servit doar ca argument că opera de artă, în măsura în care o percepem ca semn estetic autonom, ne apare fără un contact *direct* cu realitatea, și nu numai cu realitatea exterioară, ci și — înainte de toate — cu realitatea psihologică a receptorului — de unde acel „univers imaginar și fictiv“ la Paulhan și *Scheingefühle** la Witasek. Dar cu aceasta nu se epuizează întreaga arie a artei, întreaga ei forță de acțiune. Acest lucru îl simt și esteticienii iluzionismului: „Chiar și arta cea mai idealistă și cea mai abstractă este adesea perturbată de elemente reale și umane. Simfonia trezește tristețe, veselie, dragoste sau disperare. Nu asta este menirea cea mai înaltă a artei, dar în acest fel se manifestă natura noastră“, scrie Paulhan (*op. cit.*, p. 99). Același autor scrie în altă parte: „Nu trebuie să ne așteptăm ca arta

* Sentimente aparente.

să ne înfățișeze viața în mod absolut armonios ; uneori, în artă, viața va fi mai puțin armonioasă decât este viața reală ; dar în anumite clipe această viață va corespunde mai exact unor nevoi refulate, la un moment dat considerabil de agitate“ (p. 110). În aceste cuvinte este surprinsă cu multă acuitate oscilația operei de artă între semn și realitate, între acțiunea mediată și directă. E nevoie însă de o analiză mai detaliată a acestei „realități“. În primul rînd, nu este vorba de o *reflectare* mai exactă sau mai puțin exactă a realității, mai concretă sau mai puțin concretă, mai „ideală“ sau mai „realistă“, ci, precum am spus, de raportul dintre operă și viața psihică a receptorului. Este limpede, de asemenea, că fundamentul acțiunii semiotice a operei de artă rezidă în unificarea ei semantică, în timp ce fundamentul „realității“ ei, al caracterului nemijlocit constă în ceea ce se opune, în interiorul operei, unificării semantice, sau, cu alte cuvinte, în ceea ce se resimte în operă ca neintenționat. Numai nonintenția este capabilă să facă o operă atît de misterioasă în ochii receptorului, misterioasă ca orice obiect căruia nu-i cunoaștem destinația; numai nonintenția, prin opoziția sa față de unificarea semantică, este în stare să incite pe receptor la activitate ; numai nonintenția, care — neputînd fi controlată — deschide calea celor mai variate asociații, poate să pună în mișcare întreaga experiență de viață a receptorului, toate tendințele conștiente și subconștiente ale personalității receptorului. Or, prin toate acestea, neintenționalitatea înglobează opera de artă în sfera de interese vitale ale receptorului, dă operei o forță pe care n-ar putea-o dobîndi ca simplu semn cu trăsături în spatele cărora s-ar simți mereu intenția altcuiva decât cea a receptorului. Dacă arta ne apare mereu nouă, mereu alta, principala cauză rezidă în neintenționalitatea care se resimte în operă. Dar cu fiecare nouă generație artistică, cu fiecare personalitate artistică și, într-o

anumită măsură, cu fiecare operă se reînnoiește și intenționalitatea. Din studiul teoriei contemporane a artei știm destul de precis că, în pofida acestei permanente reînnoiri, reînnoirea intenției nu este niciodată în artă absolut neașteptată și neprevăzută: structura artistică evoluează în serie neîntreruptă și fiecare nouă etapă nu-i decît o reacție la etapa precedentă, doar o transformare *parțială* a ei. Nonintenția nu evoluează cu continuitate vizibilă: ea *apare* ori de cîte ori se naște o neconcordanță între structură și organizarea de ansamblu a faptului artistic care, într-un anume moment, constituie expresia structurii. Atunci cînd noile curente artistice — de orice fel, chiar și cele foarte „nerealiste“ — în lupta lor contra curentelor de pînă atunci proclamă că vor să reînnoiască în artă senzația realității, sentiment anemiât de curentele mai vechi, ele nu fac de fapt decît să reînvie nonintenția, necesară dacă vrem ca opera de artă să fie percepută ca ceva de importanță vitală.

Ar putea să pară frapant că neintenționalitatea — despre care afirmăm că prin intermediul ei se realizează contactul operei cu realitatea, devenind chiar parte a realității — este (cum rezultă din exemplele mai sus citate) apreciată negativ: tot ceea ce produce asupra receptorului impresia că ar perturba unitatea semantică a operei este reprobât. Atunci cum este posibil ca nonintenția să fie socotită o componentă esențială a impresiei pe care o face opera de artă asupra receptorului? Nu trebuie să uităm că nonintenția este tratată ca un element perturbant numai de către o anumită concepție despre artă, concepție care s-a format mai ales începînd cu Renașterea și a culminat în secolul al XIX-lea. Este vorba de concepția după care unitatea semantică constituie criteriul fundamental de apreciere a operei de artă. În această chestiune arta medievală avea o cu totul altă atitudine, sau mai bine spus: atitudinea receptorului față de artă era cu totul alta. Ca dovadă

vom cita o observație de detaliu, dar semnificativă, făcută cu privire la *Viața sfântului Simeon* (povestire din *Viețile sfinților părinți*) în ediția lui Vilikovský, *Proză din epoca lui Carol al IV-lea* (1938, p. 256): „În versiunea cehă [a acestei povestiri] lipsește înfățișarea șederii lui Simeon la mănăstire și chinurile pe care le îndură acolo, adică faptele care motivează în textul latin fuga lui de la mănăstire și teama starețului pentru soarta lui; este interesant că pe nici unul dintre copiii celor cinci manuscrise vechi — ca, dealtfel, poate nici pe cititori — nu i-a deranjat lipsa motivației“. Este vorba de o perturbare fundamentală a unității semantice, de disoluția unității temei (am explicat acest gen de perturbare mai sus ca o disproporție între sensul exprimat și cel neexprimat), și totuși, copiii preiau unul de la celălalt această perturbare pe care o consideră firească, cum probabil o considerau și cititorii. Și în literatura populară încălcarea unității semantice este un fenomen curent: foarte adesea putem găsi în poezia populară, așezate una lângă alta, strofe care preamăresc un anume lucru sau persoană și strofe care le ironizează; comicul și gravitatea stau adesea atât de aproape și fără nici o punte între ele, încît atitudinea generală din poezie poate să rămână neclară; pe receptor aceste rapide salturi semantice evident nu-l deranjează; mai degrabă neprevăzutul (amplificat de posibilitatea unor permanente modificări improvizate) leagă cîntecul, în timpul prezentării lui, de situația reală: dacă el este adresat unei persoane de față (de exemplu cîntecele interpretate de soliști la petrecerile cu dans, sau cîntecele care fac parte din anumite ritualuri), schimbarea bruscă a aprecierii poate să atingă foarte eficient — în sens bun sau rău — persoana vizată. Să amintim de amestecul pestrîț de elemente stilistice eterogene în arta populară, disproporțiile dintre diversele părți în pictura și sculptura populară (K. Šourek aduce ca exemplu dispropor-

ția, ca mărime și ca accent, între diversele părți ale corpului, deformările chipului în plastica și pictura populară). Toate acestea se înfățișează receptorului ca lipsă de unitate a operei, ca nonintenție, și au fost catalogate drept stângăcie de cei care priveau arta populară de pe pozițiile artei înalte; numai că pentru o receptare adecvată a artei populare această nonintenție reprezintă o parte integrantă a impresiei. Deci, e clar acum că nonintenția reprezintă un element negativ numai pentru modul de receptare cu care sîntem deprinși, dar, după cum vom avea prilejul să vedem, este vorba de un element numai *aparent* negativ.

Am văzut, pe baza exemplelor din Racine și Mácha, că ceea ce contemporanii considerau a fi „greșeală“ a devenit mai tîrziu o componentă firească a efectului operei (de îndată ce elementul care se opunea celorlalte, refuzînd să intre în unitate cu ele, s-a transmutat, pentru receptor, în *interiorul* structurii operei). Și, cert lucru, nu este o îndrăzneală prea mare să afirmăm că tocmai repulsia pe care nonintenția puternic resimțită a trezit-o în receptor poate constitui o mărturie că opera a acționat viu asupra receptorului, că a fost resimțită ca ceva mai nemijlocit decît este simplul semn. Pentru a accepta această idee, este suficient să fim de acord că plăcerea estetică nu constituie nicidecum atributul unic și indubitabil al esteticului și că numai îmbinarea dialectică dintre plăcere și neplăcere dă plenitudine impresiei artistice.

După toate cîte am spus despre neintenționalitate ar putea să se nască impresia că noi o considerăm (privită din punctul de vedere al receptorului și nu al autorului) drept ceva mai important și mai esențial pentru artă decît intenționalitatea, că, găsind în ea explicația pentru forța cu care acționează opera de artă asupra receptorului, vrem să proclamăm elementul neintențional în impresia generată de opera de artă drept un lucru

mai de dorit decît momentul unității semantice, adică al intenției. Dar aceasta ar fi o eroare provocată involuntar de faptul că expunerea noastră, polemizînd cu o concepție curentă, a plasat neintenționabilitatea într-o lumină prea puternică. Trebuie să atragem atenția încă o dată și să subliniem afirmația fundamentală de la care am pornit, și anume că opera de artă este prin esența sa un semn, un semn autonom care ne îndreaptă luarea-aminte către organizarea sa internă. Or, această organizare internă este *intențională*, atît din punctul de vedere al autorului cît și al receptorului, și, din acest motiv, intenționabilitatea este factorul de bază, sau, să zicem, factorul nemarcat al impresiei pe care o degajă opera de artă. Neintenționabilitatea poate fi percepută numai pe fundalul intenționabilității: senzația de neintenționabilitate poate să apară pentru receptor numai atunci cînd se pun obstacole în calea eforturilor lui de a realiza unitatea semantică a operei. Am spus, de asemenea, că opera de artă, prin ce are ea neintențional, amintește de realitatea naturală, neprelucrată de om; trebuie să adăugăm însă că și într-o autentică realitate naturală, de pildă un colț de piatră, o bucată de stîncă, o ramură sau rădăcină de formă izbitoare etc., putem simți neintenționabilitatea ca o forță activă cu influență asupra sentimentelor și capacității noastre asociative, dacă ne apropiem de asemenea realități cu dorința de a le concepe ca semn cu semnificație unică (adică unificate semantic). Un exemplu sugestiv îl oferă așa-numitele *mandragore*, forme de rădăcini cărora li se dă o tentă de unitate semantică prin aceea că, cel puțin în parte, cît de puțin, sînt „retușate“ artistic: se obține astfel un produs particular care, menținîndu-și caracterul de accident al realității naturale și, în consecință, caracterul proponderent neunificat din punct de vedere semantic, silește cu toate acestea pe receptor să le privească ca pe niște reprezentări de figuri ome-

nești, deci ca pe niște semne. Cu alte cuvinte, neintenționalitatea este fenomen secundar al intenționalității și s-ar putea spune chiar că este un gen aparte de intenționalitate: impresia de neintenționalitate apare la receptor acolo și atunci când eșuează efortul de unificare semantică, de reducere a întregului produs artistic la un sens unic și unitar. Intenționalitatea și neintenționalitatea, deși se află într-o permanentă tensiune dialectică, sînt, în esență, unul și același lucru; opusul mecanic, nu dialectic, al *amîndurora* este indiferența semantică despre care se poate vorbi cînd o anumită parte sau componentă a operei este indiferentă pentru receptor, cînd se situează în afara efortului de unificare semantică¹⁰.

Analizînd mai în detaliu relația dintre intenție și nonintenție în artă, am înlăturat neînțelegerile posibile cu privire la rolul pe care îl au acești factori ai impresiei produse de opera de artă. E bine totuși să mai adăugăm că tocmai datorită naturii sale dialectice, raportul dintre intenție și nonintenție în impresia artistică este foarte schimbător în cursul evoluției concrete a artei și supus unor frecvente oscilații: uneori se pune accent mai mare pe intenție, alteori pe nonintenție. Dar acesta este numai un mod foarte schematic de a prezenta lucrurile: raporturile între ele pot fi foarte variate, fiindcă nu depind numai de preponderența cantitativă a uneia sau alteia, ci și de nuanțele calitative pe care le dobîndesc. Varietatea acestor nuanțe este practic inepuizabilă, o analiză mai amănunțită ar duce la o clasificare a lor pe tipuri mai generale. Așa, de exemplu, intenția

¹⁰ De asemenea, pentru cel care contemplă un tablou, rama poate fi indiferentă, dar sînt cazuri cînd rama intră în structura semantică a operei: în pictura olandeză sînt frecvente cazurile de tablouri pe lemn cu ramă dublă: una care formează o parte a tabloului și o alta, în relief, care este însăși placa de lemn înrămată; dar și o ramă „adevărată” — de regulă indiferentă față de structura semantică a tabloului — poate deveni componentă a acestuia: a se vedea cazurile, deloc rare în pictura *secesion*, cînd imaginea (sub formă de pictură sau sculptură) continuă și pe ramă, depășind suprafața propriu-zisă a tabloului.

poate să pună într-un caz accentul pe unitatea semantică cea mai simplă cu putință, eliminând sau estompînd pe cît este posibil toate contradicțiile (ca în epocile de clasicism), în alte cazuri poate să se realizeze ca forță care biruie antinomii evidente și accentuate cu bună știință (arta după războiul mondial); nonintenția poate să se bazeze uneori pe asociații semantice neașteptate, alteori pe răsturnări bruște de apreciere etc. Firește, raportul dintre intenție și nonintenție se modifică împreună cu fiecare schimbare a aspectului unuia sau a ambilor factori în discuție.

În sfîrșit, trebuie să menționăm și o altă neînțelegere posibilă, referitoare însă, de data aceasta, la raportul dintre problema neintenționalității în opera de artă și chestiunea funcțiilor extraestetice ale artei. Fiindcă, în cursul acestui studiu, intenționalitatea a fost înfățișată ca un fenomen îndeaproape înrudit cu eficacitatea estetică a operei, iar neintenționalitatea ca un element de legătură între operă și realitate, ar putea să se producă o substituie a problemei neintenționalității cu problema funcțiilor extraestetice sau chiar confundarea acestor două probleme. Dar nu aceasta a fost ideea noastră. Funcțiile extraestetice ale artei — mai ales funcția practică, în cele mai diverse nuanțe ale ei, țintește către o realitate care se află dincolo de operă — fac ca opera de artă să acționeze asupra realității, dar nu transformă opera într-o realitate nemijlocită, ci îi conservă natura semiotică. Opera de artă îndeplinește funcții extraestetice în calitatea sa de semn; sub influența unei funcții extraestetice unidirecționate, ea devine mai nemijlocită decît este ca semn pur estetic. Funcțiile extraestetice intră în conflict cu funcția estetică, nu însă cu procesul de unificare semantică. O dovedește faptul că adaptarea vizibilă a unei opere de artă la una din funcțiile extraestetice poate deveni parte integrantă din structura estetică și semantică a operei. Antinomia dintre intenție și nonintenție este cu totul altceva decît antinomia din-

tre funcțiile extraestetice și funcția estetică. O funcție extraestetică poate deveni parte integrantă din neintenționalitatea ce se degajă dintr-o anumite operă, dar numai în cazul când se înfățișează receptorului ca ceva neunificabil cu restul structurii semantice a operei; tendința spre o astfel de neintenționalitate a unei funcții extraestetice (firește din punctul de vedere al receptorului) se poate vedea în literatura cehă în povestirile lui František Pravda, a căror tendință moralizatoare cititorul o simte ca pe ceva străin de aspectul obiectiv al narațiunii și al caracterizărilor: „În întreaga sa activitate, František Pravda ne apare ca un autor catolic de scrieri destinate almanahurilor populare, predicator și teolog pragmatic în beletristică, un moralist acerb și educator devotat poporului; pe de altă parte el se distinge printr-o profundă preferință pentru zugrăvirea unor figuri pitorești din popor, printr-un simț acut pentru specificul vieții oamenilor de la țară pe care ni-i înfățișează într-o manieră de un emoționant primitivism și cu amplitudine epică“, scrie despre František Pravda Arne Novák (*Literatura XIX. století* [Literatura secolului al XIX-lea], III, p. 124). Așadar, funcțiile extraestetice devin doar uneori parte integrantă a neintenționalității; nu există o înrudire principală între ele și nonintenție în opera de artă.

Cu această lămurire a unor posibile neînțelegeri ce s-ar putea naște din unele formulări cuprinse în studiul nostru, care în scopul clarității expunerii simplifică prea complicata stare a lucrurilor, am ajuns la capătul lucrării de față. Nu intenționăm să încheiem, cum este obiceiul, cu un rezumat al tezelor fundamentale care, procedînd la o nouă și radicală simplificare, ar putea să atragă după sine noi simplificări. Sîntem însă conștienți de faptul că afirmațiile fundamentale din acest studiu duc la unele rezultate care se deosebesc într-o măsură considerabilă de opiniile acceptate în genere și, de aceea,

am dori ca, în loc de rezumat, să formulăm în mod expres principalele rezultate.

1. Opera de artă, concepută numai ca semn, este sărăcită, frustrată de angajarea ei directă în realitate. Ea nu este numai semn, ci și un lucru care acționează direct asupra vieții psihice a omului, care provoacă o angajare directă și spontană și care pătrunde prin forța sa pînă în cele mai adînci straturi ale personalității receptorului. Tocmai în calitatea sa de lucru opera de artă este capabilă să acționeze asupra a ceea ce este general-uman în om, în timp ce în aspectele sale semiotice opera apelează în ultimă analiză la ceea ce este în om condiționat social și temporal. Intenția ne face să simțim opera ca pe un semn, nonintenția ca pe un lucru, de unde rezultă că antinomia intenție-nonintenție constituie antinomia fundamentală a artei. Pentru a înțelege o operă de artă în plenitudinea ei nu este suficientă numai intenția, care ne poate ajuta și mai puțin la înțelegerea procesului de evoluție, deoarece în acest proces frontiera dintre intenție și nonintenție se schimbă mereu. Noțiunea de deformare, în măsura în care cu ajutorul ei se încearcă a se reduce nonintenția la intenție, maschează starea reală a lucrurilor.

2. Intenționalitatea și neintenționalitatea — sînt două fenomene semantice și nu psihologice: unul reprezintă procesul de unificare semantică a operei, celălalt negarea acestui proces. O analiză autentic structurală a operei este, din acest motiv, de natură semantică; în sfîrșit, analiza semantică se referă la toate componentele operei — la cele ce țin de „conținut“ și la cele ce țin de „formă“. Dar analiza nu trebuie să aibă în vedere numai forța care unifică diversele părți ale operei într-un sens global, ci și pe aceea care tinde spre disoluția unității sensului general. Cu alte cuvinte, analiza semantică nu este sinonimă cu analiza formală, cu toate că și ea

se ocupă de structura interioară a operei și nu de ce se află dincolo de operă : de premisele psihice din care s-a născut opera (predispozițiile autorului, structura personalității lui, trăirile). Dar cu toată obiectivitatea sa, cu tot caracterul său nepsihologic, analiza semantică este capabilă să realizeze un contact mult mai direct cu cercetarea psihologică decît analiza de „conținut“ sau „formală“.

Comunicare în cadrul

Cercului lingvistic

de la Praga, 2. V. 1943

ESENȚA ARTELOR PLASTICE*

Se pune întrebarea : ce sînt artele plastice? Răspunsul la această întrebare ar trebui — s-ar zice la prima vedere — să ia ca punct de plecare fie o definiție, fie enumerarea artelor plastice, fie, cel mai bine, și una și alta. Orice încercare este plină de dificultăți. Astfel definiția, după părerea noastră cea mai exactă, potrivit căreia artele plastice sînt acele arte care își împrumută materialul din sfera substanțelor neînsuflețite și care lucrează cu spațiul, dezinteresîndu-se de timp, definiție ce delimitează deslușit artele plastice de literatură și muzică, de teatru și coregrafie, poate întîmpina obiecția că arhitectonica grădinilor lucrează cu material viu (însuflețit), de asemenea, că arta luminii, considerată ca făcînd parte dintre artele plastice, este nu numai o artă spațială, ci și temporală : chiar și un teoretician al artelor plastice tradiționale ar putea obiecta că sentimentul timpului este omniprezent în artele plastice ori de cîte ori se înfățișează o mișcare, și că arta plastică solicită pînă și timpul real al privitorului : de exemplu, în arhitectură, atunci cînd privitorul este silit de natura construcției sau de împrejurimi să facă un ocol înainte de a pătrunde în interior, sau cînd este silit să avanseze în interior într-o anumită ordine. Prin anumite mijloace, arhitectul stabilește durata de timp și succesiunea temporală, în care privitorul trebuie să perceapă anumite aspecte sau părți ale construcției. De asemenea, ar putea să se ivească multe obiecții dacă

* *Podstata výtvarných umění*. Se traduce după vol. *Studie z estetiky*, ed. cit., pp. 188-195.

am încerca să începem o circumscriere definitorie a artelor plastice prin enumerarea acestora: specialiștii sînt prea puțin de acord asupra a ceea ce trebuie considerat drept artă plastică (de exemplu, se pune problema dacă fotografia este o artă sau nu), ca și cu privire la felul cum trebuie clasificate artele plastice tradiționale: unii susțin, de exemplu, că ornamentica este o artă de sine stătătoare ca și pictura sau sculptura; unele curente în teoria arhitecturii, legate strîns de practică, declară, precum se știe, că arhitectura nu este o artă. Acestea sînt dificultățile, care ne-ar aștepta dacă am încerca să caracterizăm artele plastice pornind de la o definiție sau de la enumerare. Nu-i vorba de dificultăți insurmontabile, dar operația de înlăturare treptată a acestora ar descoperi și ar estompa obiectivul pe care îl urmărim: de a pătrunde la *esența* artelor plastice.

Drept care vom începe de la celălalt capăt al drumului. Vreau să spun că nu vom porni de la vreo premisă anume, ci vom încerca să stabilim noi înșine, pe calea meditației, toate elementele de care vom avea nevoie.

Prima haltă în drumul pe care am pornit va fi o confruntare, anume o confruntare a operei plastice cu obiectul natural. Să ne închipuim o statuie și alături de ea un bloc de piatră, aceeași piatră din care este făcută și statuia. Vom observa, indiscutabil, multe asemănări, mai multe decît s-ar părea la prima vedere: statuia a fost cîndva bloc de piatră și nu lipsesc deloc cazurile cînd sculptorul s-a inspirat din forma pietrei, după cum, de multe ori statuia ne aduce aminte de formele pietrei din care a ieșit. Și invers: o statuie dintr-un material moale (de exemplu gresie), expusă influenței agenților atmosferici, va căpăta din ce în ce mai mult formă de lespede oarecare. Putem merge și mai departe: statuia cea mai veche, cea făurită de omul preistoric, în forma sa cea mai veche, n-a fost altceva decît o piatră nelucrată, nefasonată. Să ascultăm ce ne spune în această privință un specialist (K. H. Busse, I, 233):

„Desprinderea pietrei de suprafața pământului reprezintă prima ei asimilare cu omul, cu corporalitatea umană; cînd blocul este înălțat, el capătă verticalitatea figurii umane, inclusiv punctul de contact dintre figura umană și pămînt“. Precum se vede, asemănările între un bloc de piatră și o statuie sînt într-adevăr numeroase, iar tranziția dintre ele absolut imperceptibilă. Dar cu toate acestea, deosebirea dintre opera de artă și obiectul natural este atît de însemnată încît a le confunda, fie și numai în anumite cazuri extreme, pare ceva paradoxal. Veți spune: e limpede de ce — opera de artă este produsul mîinilor și năzuințelor umane, în timp ce obiectul natural are o formă care este produs al forțelor naturii ca eroziunea, frecarea etc. Să fim însă cu băgare de seamă, lucrurile nu sînt chiar atît de simple: și un obiect natural poate lăsa privitorului impresia de operă a mîinilor omului — sînt cunoscute stîncile cu aspect de statui, apărute în urma eroziunilor. Așadar, deosebirea dintre opera artistică și obiectul natural nu constă în felul cum au apărut — din mîna și voința omului sau de la sine. Dacă prin alcătuirea sa, un obiect ne face să presupunem sau mai degrabă să bănuim în spatele lui un subiect, obiectul nu ni se mai pare natural: percepem obiectul ca pe ceva natural numai atunci cînd configurația lui ne face impresia a fi o consecință mecanică a unor forțe naturale. Simțim în spatele operei de artă pe *cineva*, un subiect, dar un anume om-autor cu voința lui nu ne este accesibil și de multe ori ne rămîne necunoscut, iar în cazuri extreme, cum am văzut, acest om-autor ar putea nici să nu existe. Mai clar spus, opera de artă nu se deosebește de obiectul natural prin faptul că are un autor care a realizat-o, ci prin aceea că ne apare nouă ca făcută, printr-o configurație care trădează o direcție unică. De aceea spunem că opera de artă, în sine, indiferent de tot ce este exterior ei și deci indiferent de orice persoană reală, este intențională, trădează o intenție. La acestea adăugăm

doar o observație restrictivă mărunță, dar nu lipsită de importanță : faptul că un anumit obiect într-un anumit moment este perceput de un anumit subiect ca intențional sau nu, faptul acesta nu depinde adesea numai de configurația obiectului respectiv, ci și de modul cum percepe receptorul această configurație. Leonardo da Vinci îi sfătuia pe tinerii pictori : „Cînd privești niște ziduri jupuite și murdare, sau niște pietre felurite, poți vedea întocmiri și chipuri de țări felurite (hărți), diverse bătălii, sprintene mișcări de persoane, expresii neobișnuite ale fețelor, îmbrăcăminte și alte atîtea lucruri infinite, fiindcă în haosul lucrurilor ingeniozitatea se avîntă către noi descoperiri“. Cu alte cuvinte : îi sfătuia să perceapă liniile și petele întîmplătoare de pe ziduri ca pe niște schițe intenționate de imagini. Prin expunerea ce am făcut-o cu puțin mai înainte, am îndepărtat opera de artă de autorul ei, dar în acest fel am apropiat-o totodată de omul-receptor. Am cheltuit multă energie ca să demonstrăm că organizarea și alcătuirea operei de artă nu depind în mod necesar de voința omului, iar acum, precum s-ar părea, o facem dependentă de această voință, prin intermediul receptorului. Să ne gîndim însă că între autor și receptor sînt deosebiri fundamentale : autorul este unul și unic, receptorul poate fi oricine ; autorul decide cu privire la alcătuirea operei, în timp ce în fața receptorului ajunge opera finită și receptorul nu poate schimba nimic din această alcătuire obiectivă — cel mult poate să o interpreteze în chipuri felurite : numai că interpretarea lui este produsul unui moment trecător, pe cînd opera rămîne. De aceea putem declara liniștiți chiar și după această digresiune prin care ne-am abătut spre receptor : opera de artă este, în sine, creație intențională, în timp ce obiectul natural, spre deosebire de operă, este lipsit de intenționalitate, alcătuirea lui fiind întîmplătoare. Această deosebire are o valoare principală și este întru totul exactă ; tranzițiile și oscilațiile în procesul practic, la

care ne-am referit, nu modifică în nici un fel valabilitatea fundamentală a principiului general.

Cu aceasta am încheiat prima parte a considerațiilor noastre, ajungînd la un rezultat nu tocmai neînsemnat : conceptul de intenționalitate, pe care ni l-am explicat ca pe o chestiune de alcătuire lăuntrică a operei, ne va însoți pe parcursul întregii expuneri de față.

Definind însă opera de artă drept intențională, în opoziție cu obiectul natural, n-am rezolvat încă esența artelor plastice și nici a artei în genere : căci ce am spus despre intenționalitate privește nu numai creația artistică, ci orice creație umană în genere ; orice lucru pe care omul îl creează sau îl transformă pentru a servi scopurilor sale, va purta pururi amprenta intervenției sale : și după ce s-a stins demult amintirea celui ce i-a fost demiurg, alcătuirea operei continuă să pară intențională chiar și în cazurile cînd nu se mai știe cărui scop i-a servit inițial. Atunci cînd arheologul, aplecat deasupra săpăturilor sale, caută din greu printre bucățile de piatră pe cele ce poartă urme cît de vagi de intenție, el nu caută numai opere de artă, ci unelte produse de mîna omului, obiecte destinate vieții cotidiene. Ne aflăm acum în fața întrebării dacă intenționalitatea artistică se deosebește prin ceva de cea neartistică, practică, și prin ce anume. Să luăm ca punct de plecare un exemplu concret. Avem în față o unealtă de muncă sau destinată oricărei alte activități umane, un ciocan, o rindea sau o mobilă lucrată cu aceste unelte. Nici unul din aceste cazuri nu poate prezenta îndoieli cu privire la alcătuirea lor intențională. Atîta vreme cît privim aceste lucruri ca pe niște obiecte cu destinație practică, ca pe niște unelte, judecăm însușirile lor în raport cu scopul căruia îi servește lucrul respectiv : configurația și materialul, precum și fiecare dintre elementele componente sînt apreciate în raport cu acest scop și tot în raport cu el se orientează și atenția noastră, căci ce nu servește scopului propus scapă pur și simplu

atenţiei noastre; așa, de exemplu, este foarte probabil că va rămâne nevăgată în seamă culoarea cozii ciocanului. Dar poate veni o clipă de răsturnare decisivă, când ne schimbăm modul de a privi obiectul cu destinație practică —când începem să-l observăm numai pe el și numai pentru el. Dar în clipa aceea se produce o schimbare ciudată a obiectului, cel puțin în ochii noștri. În primul rînd, se realizează și acele însușiri ale lucrului care — neavînd o legătură cu scopul practic — nu au fost luate pînă atunci în seamă sau nu au fost deloc observate (cum am spus, culoarea cozii ciocanului). Dar și însușirile care — avînd o utilitate practică — s-au aflat pînă în clipa aceea în centrul atenţiei noastre, ni se înfățișează acum într-o cu totul altă lumină: eliberate de legăturile lor cu un scop care se află *în afara* obiectului, aceste însușiri intră în relații reciproce înlăuntrul obiectului însuși, iar obiectul ni se înfățișează ca urzit din propriile sale însușiri, strînse într-un tot unic și indivizibil. În timp ce în cazul unui lucru conceput în mod practic schimbarea oricăreia dintre însușiri sau părți, operată în vederea unei mai bune adecvări a lucrului la scop, n-ar schimba cu nimic esența lucrului, acum, cînd apreciem lucrul numai pentru el, ni se pare că și cea mai neînsemnată schimbare a vreuneia dintre însușiri ar atinge însăși esența lucrului, transformîndu-l în altceva. Spus mai concret: la un scaun conceput ca obiect pe care stăm, modificarea formei spătarului ar însemna doar o etapă în adaptarea treptată la scopul amintit; în cazul unui scaun, care ar fi privit în el însuși, o asemenea modificare a ansamblului unic de însușiri într-un alt ansamblu unic de însușiri ar echivala cu modificarea esenței însăși a obiectului. În primul caz am concepe scaunul ca pe un obiect pe care îl putem reproduce în cantități nelimitate, în al doilea caz ca pe o operă artistică unică, care ar putea fi imitată, firește, dar în nici un caz multiplicată. De unicitate este legată și tendința de a elimina obiectul conceput ca operă de artă din sfera fo-

losinței practice chiar și atunci cînd respectivul obiect este înzestrat cu toate atributele necesare unei utilizări practice.

Am reușit, deci, să punem în lumină o linie foarte clară de demarcație între opera de artă și produsul practic. Am făcut-o, luînd ca exemplu lucruri ce pot fi înscrise, fără vreo schimbare, atît într-o categorie cit și în cealaltă, astfel de lucruri, fiind ușor de găsit, căci aproape orice instrument practic poate fi privit — cel puțin în clipa cînd îl contemplăm fără a-l folosi — în sine și pentru sine, fără a ține seama de scopul căruia îi servește în mod obișnuit; cu siguranță că fiecare dintre noi a trăit asemenea clipe de interes artistic generate de un obiect de utilitate practică, de un instrument nou, o mobilă nouă etc., de lucruri care nu erau încă legate de ideea utilizării lor practice. De cele mai multe ori, obiectul de folosință practică, pentru a atrage luarea-aminte a receptorului asupra sa, asupra întocmirii sale, trebuie să fie structurat într-un anume fel: avem în vedere aici obiectele industriei de artizanat, produse uneori de la bun început ca opere de artă și nu pentru folosință practică, numai „sub formă“ de obiecte practice utilizate, ca de exemplu pahare de sticlă gravate, farfurii de faianță ornamentate plastic etc. Atunci cînd este vorba însă de opere de artă propriu-zise, atitudinea față de obiect nu mai este lăsată la aprecierea privitorului, ci opera însăși, prin structura sa, îl invită pe privitor să-și îndrepte atenția numai spre ea, spre ansamblul de însușiri ce-i aparțin și spre organizarea internă a acestor însușiri, fără a căuta dincolo de operă un scop exterior căruia să-i servească.

Am ajuns la concluzia că produsele activității omenești, care poartă inerent în configurația lor semnele intenționalității, se împart, în linii mari, în două grupuri: cele dintr-un grup servesc unui scop oarecare, în timp ce obiectele din celălalt grup sînt destinate, dacă putem spune așa, să-și fie sieși scop. Obiectele din primul grup pot fi considerate, într-o accepție largă, drept instru-

mente, obiectele din cel de al doilea grup drept opere artistice. Fiecare dintre cele două grupuri se distinge printr-un anumit mod de configurare intenţională: instrumentul sugerează ideea că are menirea de a servi, opera de artă sileşte pe om să adopte faţă de ea o simplă atitudine de contemplaţie. Am văzut şi situaţii când alcătuirea obiectului nu se înscrie foarte clar pe una din cele două direcţii; există foarte multe cazuri când acelaşi obiect poate fi socotit şi instrument, şi operă de artă; de altfel, o însemnată ramură a artelor plastice se bazează pe această dublă semnificaţie. Este cazul arhitecturii, ale cărei produse sînt inseparabil instrument (Le Corbusier a spus chiar maşină) şi operă de artă.

S-ar părea că acum totul este limpede, dar abia din acest moment încep să ne asalteze întrebări care cer cu insistenţă un răspuns. Ele sună cam așa: dacă şi opera de artă şi instrumentul sînt intenţionale, atunci de ce opera de artă nu tinde decît spre ea însăşi? Rezultă din însuşi cuvîntul „intenţie“ ideea tendinţei către un alt punct decît este cel în care ne aflăm; în acest caz, este oare posibilă o intenţie care să nu tindă spre altceva, ci să se întoarcă la punctul de plecare? Şi o altă întrebare: este limpede că obiectul care serveşte răspunde unei utilităţi. Dar atunci la ce foloseşte opera de artă despre care se spune că nu serveşte? Pentru a clarifica toate aceste chestiuni, care ne apropie atît de mult de însăşi esenţa artei, este necesar să mai examinăm încă o dată, cu băgare de seamă, intenţionalitatea așa cum se manifestă ea în opera de artă. Şi iată ce constatăm: concomitent cu estomparea scopului exterior, fenomen ce se petrece în opera de artă, apare în spatele operei de artă subiectul, adică cineva care a creat opera cu intenţie sau cineva care o percepe ca pe o structură intenţională; fenomen firesc, căci intenţionalitatea, lipsită de relaţia sa cu scopul, se ataşează cu atît mai strîns de izvorul său uman. În cazul instrumentului destinat activităţii practice, nu ne intere-

sează nici făurarul, nici cel ce folosește instrumentul : ce importanță are cine a făcut ciocanul sau cine știe la ce servește și se folosește de el — important este dacă se poate lucra bine cu el. În fața unui tablou, a unei sculpturi nu se naște întrebarea folosirii și atenția noastră se îndreaptă în mod necesar spre om. Dar oare în aceasta rezidă menirea artei? Unii teoreticieni sînt de această părere și afirmă că opera de artă este expresia personalității ; de aceea, susțin ei, ar fi necesară omului. Dar noi știm că intenția cuprinsă în creația umană, deci și în opera de artă, nu corespunde neapărat în chip direct unei dorinți personale sau personalității autorului în genere ; în cazuri extreme (pietre erodate în chip de sculpturi) autorul poate chiar lipsi. Și apoi, dacă opera de artă ar fi în exclusivitate sau în cea mai mare parte expresie a autorului ei, în acest caz le-ar păsa oare de ea celorlalți oameni, receptorilor? O altă opinie, care sub cele mai diverse chipuri este mult mai răspîdită decît opinia expusă mai înainte, vede menirea artei în înfriurirea pe care o are asupra *receptorului* : opera de artă are menirea de a trezi plăcerea receptorului, o plăcere de un gen deosebit, stîrnită nu de un interes exterior — căci nu există în artă scop exterior — care se epuizează în contemplarea operei, în raportul dintre ea și receptor. Este ceea ce se numește plăcere estetică. În această problemă atitudinea noastră nu mai este atît de categoric negativă ca în cazul opiniei anterioare. Opera de artă nu mai apare ca o chestiune individuală, ci ca ceva de cuprindere generală. Argumentul indirect în favoarea unei acceptabilități principiale a acestei opinii rezidă în faptul că, începînd cu Kant, primul care a exprimat pregnant ideea „plăcerii dezinteresate“ pe care ar oferi-o opera de artă, mai toate teoriile estetice pornesc de la această premisă. Totuși nu intenționăm să ne mulțumim cu această idee fără a-i opune nici o rezistență. Nu putem nega existența plăcerii estetice — fiecare dintre noi o cunoaște din proprie expe-

riență. Întrebarea este dacă plăcerea estetică constituie însuși sîmburele atitudinii noastre față de artă sau este numai o parte a ei, eventual numai un semn exterior al unei atitudini mai profunde. Ne îndeamnă la prudență și faptul că tocmai operele de mare forță artistică sînt însoțite nu numai de plăcere pură, ci și de sentimente contrarii, de neplăcere. În rest, nimic mai subiectiv și mai caduc decît atitudinea emoțională față de lucruri. Opera de artă, în special cea de artă plastică, care folosește ca material substanța, este ceva extrem de obiectiv, existînd independent de emoțiile trecătoare. Nu adresează receptorului apelul de a adopta față de ea în primul rînd o atitudine afectivă, ci apelul de a o înțelege. Nu se adresează numai unei laturi a omului, ci omului întreg, tuturor capacităților sale. Și, de asemenea, nu apelează numai la individ, ci la fiecare, la toți. A fost creată avînd imperios în vedere un public, adică o mulțime, și o dorință imperioasă a artistului a fost ca opera să realizeze o comunicare între el și restul oamenilor; a fost creată cu ambiția ca fiecare să o înțeleagă *în același mod*. Dar cu toate că această dorință este, la un examen riguros, ceva ideal, practic irealizabil, ea constituie totuși atributul fundamental al artei, mobilul fundamental al creației artistice. Așadar, opera de artă este un *semn* care are misiunea de a comunica o *semnificație supraindividuală*. De îndată ce rostim cuvintele „semn“ și „semnificație“, ne vine în minte semnul cel mai curent și cel mai cunoscut — cuvîntul, limba. E o asociație cît se poate de justificată, dar cu toate acestea, sau poate tocmai de aceea, trebuie să fim foarte conștienți de *deosebirea* dintre semnul artistic și semnele lingvistice. În folosirea curentă, nepoetică, cuvîntul servește comunicării. Are un scop exterior: să înfățișeze un eveniment, să descrie un lucru, să exprime un sentiment, să-l îndemne pe auditor la o acțiune etc., dar astea toate depășesc cuvîntul însuși, se află undeva dincolo de expresia lingvistică. De aceea,

limba este un semn-*instrument* care servește unui scop exterior. Și un produs al artei plastice, un tablou, poate să năzuiască spre comunicare, să fie un semn-*instrument*. Așa, de exemplu, pe o listă de prețuri ilustrată, imaginile au ca scop să exprime despre mărfuri ceea ce nu s-ar putea exprima în cuvinte, altfel spus reprezintă un secundant și un element de completare echivalent cu comunicarea prin cuvinte. Dar și o imagine gândită ca operă de artă ne comunică ceva, uneori chiar foarte exact, cum este cazul portretului unei persoane sau cazul unui peisaj (așa-zisa *veduta*). Totuși, semnificația operei de artă, ca operă de artă și nu ca altceva, nu consistă în comunicare. Opera de artă nu tinde, cum am mai spus, spre nimic ce se află în afara ei, spre nici un țel exterior. Se poate face o comunicare numai despre ceva ce se află în afara semnului. Spre deosebire de semnul de comunicare, semnul artistic nu servește, nu este instrument. Nu realizează o înțelegere între oameni privitor la *lucruri* — cu toate că lucrurile sînt zugrăvite în opera de artă — ci privitor la o anumită *atitudine față de lucruri*, o anumită atitudine a omului față de *întreaga* realitate care îl înconjoară, nu numai față de aceea care este, într-un caz concret, zugrăvită. Opera nu comunică această atitudine — de aceea „conținutul“ artistic propriu-zis nu poate fi exprimat în cuvinte — ci o *provoacă* direct în receptor. Numim „semnificație“ această atitudine numai pentru motivul că este dată în mod obiectiv în operă, în alcătuirea acesteia, motiv pentru care este accesibilă și mereu repetabilă. Dar prin ce este exprimată această atitudine în operă? Cel mai bun răspuns ni-l poate oferi un simulacru de analiză a operei de artă. Să ne închipuim un tablou, care ar reprezenta ceva — orice, căci în acest caz tema nu contează. În primul rînd, vedem o suprafață delimitată de un cadru, pe ea pete de culoare și linii. Ce elemente aparent simple, dar ce joc complex de semnificații în realitate! Fiecare dintre elemente în sine, ca și

în legătură cu celelalte elemente este în mai multe direcții purtător de semnificație și factor creator de semnificație, indiferent de ceea ce se exprimă prin acest element sau prin celelalte. Aici nu este posibil și nici necesar de a efectua în detaliu analiza semantică a tuturor elementelor imaginii; este suficient un amănunt ilustrativ. Să ne oprim asupra unei singure culori de pe un tablou. În primul rînd, culoarea în sine exprimă o semnificație; culoarea roșie acționează asupra receptorului altfel decît culoarea albastră sau verde: provoacă anumite reprezentări asociative, trezește altfel de sentimente, alte reacții motorii etc. Această semnificație proprie culorii, nepreluată de nicăieri din afară, poate fi cîteodată atît de puternică încît să atingă aproape starea de substanțialitate: culoarea albastră poate sugera imaginea clară a boltei cerului sau a apei și în cazuri cînd este folosită ca simplă culoare nu pentru a înfățișa aceste fenomene. Alături de această semnificație „proprie“, culoarea reprezintă un factor semantic și în raport cu suprafața tabloului, căci aceeași pată de culoare plasată către centrul acestei suprafețe va reprezenta pentru receptor o altă nuanță semantică decît dacă ar fi urcată pe diagonală către unul din colțuri sau perpendicular către una din laturile tabloului — în sus, în jos, spre dreapta sau spre stînga. Toate aceste nuanțe semantice — care în funcție de locul unde se așază culoarea, pe de o parte, influențează însăși semnificația culorii, iar, pe de altă parte, exercită influență și asupra „sensului“ suprafeței tabloului — pot fi foarte greu și foarte imprecis exprimate în cuvinte. Pata de culoare în mijlocul suprafeței tabloului ar putea să însemne, după împrejurări, liniște, echilibru, după cum și încremenire, imobilitate etc.; mișcată perpendicular în sus ar putea provoca ideea de înălțare sublimă, liniștită; îndreptată în diagonală spre colț ar putea, eventual, semnifica o mișcare bruscă, o ciocnire, o tulburare a echilibrului, explozie etc. Citez toate aceste posibilități doar cu rezerva

imperios necesară că, în primul rînd, cuvintele exprimă într-un mod rigid semnificațiile implicate, iar în al doilea rînd, că în diverse împrejurări aceeași poziție a petei de culoare pe un spațiu delimitat poate să-și schimbe semnificația într-atît încît să exprime ceva exact opus; așa, de exemplu, o pată de culoare plasată perpendicular deasupra centrului tabloului, dar avînd căderea cu ascuțișul în jos, va provoca probabil mai degrabă imaginea unei prăbușiri decît a unei înălțări. Dar cu aceasta încă nu am epuizat toate semnificațiile pe care le poate exprima pata de culoare într-un tablou. Mai este și problema relației dintre pata de culoare dată și celelalte culori de pe tablou ca și în raport cu culoarea suprafeței învecinate în genere. Dacă, de pildă, se plasează o pată de culoare roșie pe un fond albastru, pata respectivă ne va apărea nu numai din punct de vedere optic, ci și semantic altfel decît dacă ar fi plasată pe un fond verde. Dar nuanțele semantice care apar în acest fel pot fi numai simțite, în nici un caz exprimate în cuvinte. Să ne gîndim însă că, de exemplu, o pată roșie pe un fond verde poate să sugereze — fără o prelucrare morfologică — ideea de floare pe un cîmp: numai că acesta este un caz extrem de obiectualizare a unei semnificații inițial total neobiectuală. Pata de culoare poate, în fine, să dobîndească și alte numeroase semnificații dacă este privită din punctul de vedere a ceea ce se înfățișează în tablou. Amintesc aici doar cunoscutul fenomen că, prin însușirile lor, culorile pot crea un anumit prim plan și un anumit fundal: culorile pe care le numim „calde“, ca cea roșie, manifestă tendința de a ieși în relief, de a se situa în prim plan, mai aproape de privitor, în timp ce culorile „rece“ (spre exemplu albastru) se retrag în plan secund. Pictorul poate folosi în diverse chipuri aceste însușiri ale culorii în structura semantică a tabloului. În sfîrșit, mai este și raportul dintre culoare și obiectualitatea lucrurilor înfățișate. Dacă, de pildă, aceeași culoare

umple cea mai mare parte din conturul unui lucru, ea intră într-o strinsă legătură cu înfățișarea obiectivă a acestui lucru, devine un atribut al lui, culoare locală; cu cât este *mai mică* partea de contur ocupată de o singură culoare, cu atât mai ușor dobîndește această culoare semnificație de *lumină*, de valoare (ton) coloristică; și în acest caz sînt posibile combinații semantice foarte complicate care ne-ar duce prea departe dacă am încerca să le urmărim. De asemenea, nu vom proceda la analiza altor elemente ale tabloului, la enumerarea metamorfozelor și tonalităților lor semantice. Am vrut doar să arătăm ce structură semantică complicată reprezintă tabloul, dacă îl privim ca operă de artă, ca semn artistic, și nu ca obișnuit semn de comunicare. Din simple mijloace de reflectare, fără o semnificație proprie, toate elementele unui tablou devin semnificații de sine stătătoare care, împreună, determină tabloul ca întreg. Această semnificație globală a tabloului, născută din complexul joc al elementelor componente, este capabilă să provoace în receptor, în mod direct, o anumită atitudine, aplicabilă la orice realitate cu care acesta intră în contact. Astfel, opera de artă, nu numai prin tema sa, ci și prin semnificația sa inexprimabilă în cuvinte, exercită influență asupra modului în care receptorul, simțind profund o anumită operă, va privi realitatea și va acționa asupra ei. Or, în aceasta constă menirea cea mai specifică a artei, a *tuturor* artelor plastice, dar nu numai a lor, ci a tuturor artelor în genere. Am demonstrat această afirmație a noastră pe materialul oferit de pictură, dar nu ne-ar fi greu să o ilustrăm și cu exemple din alte arte plastice. Am să amintesc unele aspecte doar în treacăt: în arhitectură, artă care oscilează între servitutea față de un scop exterior și natura artistică semiotică, putem observa faptul foarte caracteristic că tocmai clădirile care pun în evidență elementele semantice (solemnitatea, caracterul reprezentativ, semnificațiile legate de religie etc., adică

palatele, clădirile publice, bisericile etc.) capătă caracter artistic mai repede și mai clar decât clădirile care dau înțietate servituții față de un țel exterior, estompînd latura semantică (construcțiile *pur utilitare* cum sînt cele cu caracter industrial, economic etc.).

Să rezumăm acum cea de a doua parte a studiului nostru: în timp ce în prima parte ni s-a înfățișat deosebirea dintre opera de artă plastică și obiectul natural, în cea de a doua parte ne-am ocupat de deosebirile dintre opera de artă plastică și celelalte produse ale activității umane: am ajuns la concluzia că opera plastică se deosebește fundamental de celelalte produse ale activității umane prin faptul că aceeași intenționalitate care face din celelalte produse ale activității umane lucruri ce servesc anumitor scopuri, transformă opera de artă într-un *semn*, care nu se subordonează niciunui comandament exterior, ci este suficient sieși și dă naștere unei atitudini anumite față de întreaga realitate.

Dar înaintarea noastră de la comparațiile cele mai largi la cele mai restrînse încă nu s-a încheiat: ne-a mai rămas comparația cea mai strînsă, anume dintre arta plastică și celelalte arte. Abia după ce vom efectua confruntarea cu domeniile imediat învecinate cu arta plastică, meditațiile noastre asupra acestei arte vor atinge punctul culminant, iar răspunsul la întrebarea ce sînt artele plastice va fi complet. Prin ce se deosebesc deci artele plastice de celelalte arte? Prin ce se aseamănă? În primul rînd, trebuie să fim conștienți de faptul că interconectarea dintre toate *artele*, nu numai dintre acelea pe care le numim plastice, este foarte strînsă. Situația se prezintă altfel decât în cazul confruntărilor precedente dintre opera de artă și producția practică. În cazurile acestea, deosebirea se referea la însăși esența fenomenelor confruntate; acum este vorba de o identitate fundamentală în ceea ce privește menirea, identitate ce rezidă în faptul că orice operă de artă în genere este un semn estetic (artistic), semn ale cărui

însușiri și esență am încercat să le desprindem pe parcursul studiului nostru. Această menire comună, subliniată și prin vechea sentință după care arta este unică, avînd doar o multitudine de ramuri (*ars una, species mille*), face ca, pe de o parte, să fie destul de frecvente cazurile cînd un artist creează simultan în mai multe domenii ale artelor, iar, pe de altă parte, receptorii să se specializeze, conform înclinațiilor lor, într-o artă sau alta, fără a resimți această reducere ca o unilateralitate păgubitoare; o altă consecință a acestei meniri comune a artelor este și faptul că motivele trec nestingherit dintr-o artă în alta, că, de asemenea, se stabilesc cele mai diverse relații între cele mai diverse domenii ale artei (ca, spre exemplu, ilustrațiile la o operă literară) care se combină în chip felurit. Există chiar o artă care, prin natura sa, reprezintă o combinație de mai multe arte; este vorba de teatru. Cu toate acestea, fiecare artă are ceva ce o deosebește clar de celelalte arte și acest ceva distinctiv este *materialul* de care se servește. Din acest punct de vedere, artele plastice se demarcă de celelalte arte printr-o linie foarte clară. În același timp, toate artele plastice sînt strîns legate între ele prin faptul că materialul lor — și numai al lor — îl constituie materia neînsuflețită, inertă și relativ neschim-bătoare. Caracterul de substanță materială al materialului folosit în artele plastice se evidențiază în comparație cu muzica, caracterul neînsuflețit în comparație cu dansul, fixitatea în comparație cu literatura, al cărei material, cuvîntul, se schimbă relativ repede în cursul evoluției, mici mișcări semantice producîndu-se chiar și în procesul de circulație de la un receptor la altul. Nu vom insista asupra abaterilor de detaliu de la însușirile amintite ale materialului, abateri care pot fi găsite în cazuri izolate și periferice, ci vom încerca mai degrabă să arătăm felul cum acest material inert, substanțial și neschimbător, înrîurește acele arte care îl iau drept

element de bază. Problema este veche, cel mai notoriu tratat asupra ei, *Laokoon* de Lessing, poartă data 1766. Raționalistul Lessing, privind arta, împreună cu epoca sa, dintr-un unghi normativ, chiar dacă nu din punctul de vedere al unei reguli rigide, aborda și această chestiune ca pe ceva care trebuie să fie într-un anume fel, și nu ca o simplă constatare a unei stări de lucruri. De aceea, în lucrarea sa, el a demonstrat că pictura și sculptura, ca arte plastice, trebuie să aibă o altă atitudine și să opereze altfel cu materialul decât literatura, arta muzicii. Așa, de exemplu, tabloul îi poate înfățișa privitorului un obiect dintr-odată în totalitatea lui, pe cînd opera literară e silită să înfățișeze același obiect pe părți, treptat, în timp: în literatură, starea se transformă în acțiune. După cum este adevărată și formula inversă: pictura nu poate reprezenta acțiunea altfel decât ca stare. Dar pentru Lessing toate acestea nu sînt numai simple constatări, ci totodată și imperative; el este de părere că artele, constrinse de natura materialului specific, nu trebuie să încerce a depăși limitele astfel impuse. Cu toate că în scrierea lui Lessing se află multe idei care au intrat în patrimoniul durabil al științei, această concepție de bază a esteticianului german este astăzi, evident, depășită. Istoria artelor, care a început să se dezvolte abia după Lessing, ne arată că fiecare artă se străduiește mereu să străpungă îngrădirile impuse de material, inclinînd cînd spre una, cînd spre alta dintre arte. Se pune însă o altă chestiune: dacă descătușarea din condițiile impuse de însușirile materialului are sorti de izbîndă. În această problemă lucrurile sînt foarte clare: este realmente imposibil ca un efort de desprindere din cătușele materialului, oricît de fantastic ar fi el, să se poată solda cu anularea esenței acestuia: drept care, tot ce întreprinde o artă după modelul altei arte își va schimba în mod obligatoriu semnificația inițială de îndată ce se va dori exprimat cu ajutorul altui mate-

rial. Astfel, dacă o operă literară, urmînd exemplul picturii, va încerca să dea culoare narațiunii, ea nu va putea sili cuvintele să acționeze asupra ochiului; de aceea, efortul de a obține efecte de culoare se va solda în literatură cu alte rezultate decît în pictură. Se vor produce modificări sensibile în fondul de cuvinte — substantivele și adjectivele, ca și verbele capabile să *semnifice*, nu și să înfățișeze culoarea în mod direct, se vor înmulți în vocabularul respectivului scriitor, dîndu-i o tentă specială. Este posibilă și o astfel de distingere lexicală a coloritului: dacă pentru a exprima culorile se vor folosi în primul rînd adjective, culorile vor apărea ca niște atribute permanente ale lucrurilor; dacă se vor folosi substantive, semnificînd diversele nuanțe de culori, atunci culorile se vor realiza ca însușiri optice neobiectuale (albastrul, negrul etc.); dacă, în fine, se vor folosi mai ales verbe (a se roși etc.) semnificațiile culorilor vor căpăta dinamism. Aceste tehnici lexicale pot, firește, să corespundă diverselor modalități de pictură, dar nu vor fi identice cu ele, ci vor constitui doar niște echivalente lexicale ale acestora. Cam atît despre literatura ce se străduiește să fie picturală. Și invers, artelile plastice pot năzui și năzuiesc de multe ori către depășirea limitelor ce le despart de celelalte arte. De pildă, așa cum am văzut literatura angajată în concurență directă cu pictura, tot astfel putem observa și strădania picturii de a concura cu literatura. Fenomenul se produce atunci cînd pictura — așa cum s-a întîmplat înainte de instaurarea realismului pe la jumătatea secolului trecut — vrea să nareze subiecte anecdotice; o altă cale posibilă se deschide atunci cînd pictura este stăpînită de dorința de a se exprima figurat (metafore, metonimii, sinecdoce), sensul figurat fiind privilegiul cuvîntului poetic. Acum cîțiva ani am văzut la Praga o expoziție de pictură, numită semnificativ „Poezia“, care cuprindea tablouri de acest gen; în rest, o rubedenie

atît de sobră a picturii, cum este fotografia, folosește în mod curent sinecdoca, înfățișîndu-ne părți ale obiectului în locul întregului. Pictura poate simți și tentația muzicii, artă fără obiect (sau mai bine, fără subiect) și se poate inspira din ritmul ei; cunoaștem demonstrațiile de pictură fără subiect, care își manifestau deschis ambițiile de această natură. Așadar, materialul în artă — deci și în artele plastice — nu are menirea de a păzi cu strășnicie granițele dintre arte, ci de a incita prin însușirile sale limitative și directoare fantazia artistului și de a-l sili la o fertilă rezistență, dar și la supunere. Sînt numeroase cazurile cînd materialul — ceea ce se poate vedea foarte sugestiv, în exemplul artelor plastice — vine în întîmpinarea artistului, cînd opera se înalță din material. Am amintit de cazurile cînd forma unui bloc de piatră a predeterminat forma sculpturii care a rezultat. Dar și alte calități ale materialului, în afară de formă, sînt hotărîtoare: duritatea, facilitatea pietrei la așchiere în comparație cu maleabilitatea metalului, luminozitatea marmorei, strălucirea metalului, docilitatea lemnului — toate acestea fiind nu numai calități ale materialelor, ci și posibilități creatoare pentru sculptor. În istoria artelor sînt frecvente cazurile cînd specialiștii au putut să afirme cu precizie despre o sculptură veche că este copia unui original pierdut, executat într-un alt material decît copia; căci influența materialului asupra structurii operei originale a fost atît de însemnată, încît transpunerea ulterioară într-un alt material nu a fost capabilă să o șteargă. Astfel este clar că materialul, prin care diversele arte se deosebesc între ele și prin care artele plastice ca totalitate se deosebesc de celelalte arte, nu constituie doar o bază inertă pentru munca artistului, ci un factor aproape viu care dirijează lucrarea, influențînd-o mereu, în sens pozitiv sau negativ. Diferitele lui însușiri, pășind în sfera creației artistice, se transformă în diverse semni-

ficații elementare, cum am mai spus, și se oferă artistului spre închegarea unei complexe semnificații globale, prin intermediul căreia opera înfriurește asupra receptorului. De aceea, afirmînd că artele plastice se deosebesc de celelalte arte prin materialul folosit, nustabilim, cum s-a întîmplat în cazurile precedente, un simplu semn distinctiv, ci atingem însuși miezul incandescent al creației artistice.

Aici se termină drumul pe care am pornit. Ne-a mai rămas totuși ceva de spus, ceva despre locul pe care îl ocupă artele plastice în viața omului. Ce a fost mai esențial am spus sau, cel puțin, am lăsat să se înțeleagă : artele plastice pot să servească și servesc la încîntarea ochiului și sufletului și pot totodată să prezinte o mare valoare pentru orgoliul național, o valoare reprezentativă. În anumite epoci, pot fi și un important factor economic, pe piața internă sau ca articol de export, în momentele de animație turistică. Pot să slujească la propagarea unor idei sau a unor principii și pot îndeplini multe alte sarcini. Dar peste toate acestea, misiunea lor esențială, fără de care toate celelalte sarcini rămîn doar umbre sau nici măcar atît, rezidă în influența pe care o au asupra atitudinii omului față de realitate. Operele de artă sînt cu precădere semne autonome și neînfeudate, în sensul pe care l-am precizat în cursul meditației noastre. Astfel de semne sînt și operele artelor plastice în ciuda materialității lor, care face din ele, la prima vedere, simple lucruri. Mai mult chiar : dintre toate artele, artele plastice îndeplinesc cu cea mai mare forță și eficiență această misiune fundamentală a artei în genere. Cartea de literatură trebuie s-o deschidem, la teatru sau la concerte trebuie să ne ducem — pe cînd operele plastice le întîlnim pe stradă, le vedem atunci cînd privim zidurile, sub influența lor stau, direct sau indirect, în mare parte și instrumentele pe care le folo-

sim la cele mai curente munci cotidiene. (Dar această influență atât de puternică ne îndeamnă la prudență în selectare și apreciere — și aici începe un alt capitol, căruia îi vom consacra, în cadrul acestui ciclu, o prelegere aparte.)

*Prelegere ținută la
Institutul pentru educație națională,
26.I.1944.*

CU PRIVIRE LA PROBLEMA FUNCȚIILOR ÎN ARHITECTURĂ*

PROBLEMA funcțiilor în arhitectură este inseparabilă de problema funcțiilor în gândirea contemporană, în creația culturală și în practica vieții. Optica funcțională ne permite să concepem lucrurile ca proces fără a tăgădui realitatea lor materială. Ea ne înfățișează lumea concomitent ca mișcare și ca fundament ferm pentru activitatea umană. Conceptul de funcție, ipoteză de lucru fundamentală în cultura modernă, cunoaște un proces de dezvoltare și de diferențiere lăuntrică; lucrul acesta trebuie să-l avem mereu în vedere și să procedăm la revizuirii ale semnalmentelor lui. Care sînt ele? Cînd vorbim de funcția unui lucru, ce vrem să spunem prin aceasta?

Conceptul de funcție înseamnă, în primul rînd, că lucrul, care este purtător al funcției, se folosește în cutare sau cutare scop; obișnuința, folosirea repetată constituie premisa necesară a funcției; pentru o singură și unică folosire a lucrului denumirea aceasta nu se potrivește. Nici chiar obișnuința subiectivă a folosirii unui lucru, limitată la un singur individ, nu înseamnă funcție în înțelesul propriu al cuvîntului. Este nevoie de un consens social cu privire la scopul pentru care se folosește un lucru ca instrument; un anumit mod de folosire a lucrului respectiv trebuie să fie spontan comprehensibil oricărui membru al colectivului respectiv. De aici provine înrîndirea — nu însă identitatea — dintre problemele funcției și cele ale semnului: lucrul exercită o anumită funcție și, mai mult, o și semnifică. Cînd este vorba de un lucru

* К проблеме функции в архитектуре. Се traduce după volumul *Studie z estetiky*, ed. cit., pp. 196—203.

perceptibil prin simțuri, percepția senzorială a lucrului este determinată de conștiința faptului că lucrul folosește la ceva; atît forma, cît și integrarea în spațiu a lucrului perceptut depinde adesea de această conștiință: așa, de pildă, mînerul unui instrument — în cazul că ne dăm seama la ce folosește — va fi interpretat în actul de percepție a lucrului, independent de starea sa reală în momentul dat, ca parte a obiectului cu care de regulă sîntem deprinși cel mai mult și de la care pornim atunci cînd îi privim forma; dar dacă în actul perceperii nu sîntem capabili să identificăm mînerul, el ne va apărea ca o excrescență accidentală ce strică fără nici o logică unitatea formei, iar forma însăși va deveni pentru noi nesatisfăcător de polivalentă.

Lucrul însă nu este legat cu necesitate de o singură funcție și aproape nu există lucru care să nu servească unui întreg ansamblu de funcții. Orice act în care se folosește lucrul poate servi mai multor scopuri; de asemenea, putem folosi lucrul în alt scop și cu altă funcție decît acelea în care se folosește în mod curent, sau chiar decît acelea pe care le-a avut în vedere producătorul; în sfîrșit, lucrul poate să-și schimbe funcția în cursul evoluției istorice. Dar toate acestea depind, pe de o parte, de colectivul care își însușește un anumit obiect cu o anumită funcție, pe de altă parte, de individul care folosește obiectul pentru a-și atinge scopurile sale și care decide în măsură considerabilă singur asupra acestei folosiri.

Așadar, unirea dintre lucru și funcție nu depinde numai de lucrul în sine, ci și de cel ce folosește lucrul, de om, în calitatea sa de membru al unui colectiv și de individ izolat. Conștiința colectivului nu se rezumă la simpla fixare a diverselor funcții izolate una de alta, ci pune diferitele funcții în relații reciproce complexe, după ale căror legități se călăuzește apoi atitudinea activă globală a colectivului față de realitate. Individul, ca membru al colectivității, are la dispoziție un ansamblu de funcții general acceptate și o repartiție convențională a funcțiilor

în lumea lucrurilor ; dar în acțiunile sale el se poate abate de la această regulă prin aceea că poate folosi lucrurile în funcții de care nu sînt legate prin consensul general sau prin aceea că — în condițiile în care un lucru este adesea aglomerat de o multitudine de funcții — răstoarnă ierarhia obișnuită și proclamă dominantă o altă funcție decît aceea care, în cazul respectiv, este acceptată prin consens general. Iată de ce trebuie să distingem : a) realitatea asupra căreia se realizează funcția ; b) ansamblul funcțiilor înmagazinat în conștiința colectivității și unificat prin interrelaționarea lăuntrică în structură ; c) individul care introduce în permanență în procesul funcțional accidentul, punînd astfel în mișcare structura funcțiilor. Nici una dintre aceste trei serii nu este legată în mod necesar de vreuna din celelalte și predeterminată în mod pasiv de ea ; relațiile dintre ele sînt schimbătoare și evoluează.

Am ajuns, așadar, într-un punct unde funcțiile ni se înfățișează ca o structură de forțe istoric schimbătoare, forțe care dirijează atitudinea generală a omului față de realitate. Ne aflăm deci departe de relația unică dintre un lucru concret și un scop concret ; este însă necesar să trecem și la o altă generalizare : nu numai actele umane, ci și funcțiile de detaliu care dirijează aceste acte în mod nemijlocit pot fi reduse la numai cîteva direcții fundamentale, la funcții primare care își au obîrșia în însăși structura antropologică a omului. Putem afirma că oricît de schimbătoare ar fi atitudinile omului, în epocile, locurile și condițiile sociale cele mai diverse, ele au totuși ceva etern comun : în modul activ cum reacționează omul față de realitate, adversară și aliat în lupta pentru existență, se realizează — fie și în forme ce cunosc o continuă metamorfozare — cîteva direcții fundamentale, date de faptul că structura psihofizică a omului este constantă în aspectele sale principale.

Dar nu trebuie să ne lăsăm amăgiți de gîndul că datorită legăturii lor nemijlocite cu baza antropologică și numărului lor evident redus, aceste funcții primare ar

putea fi calculate și catalogate fără prea mare dificultate. În condițiile de astăzi, de maximă autonomizare a funcțiilor, este de multe ori greu a delimita cu precizie contribuția diverselor funcții la realizarea unui act sau a unei categorii de acte; cu atât mai dificil ar fi a stabili cu precizie care dintre funcții sînt primare, adică ireductibile la alte funcții și istoricește necondiționate, și care sînt, dimpotrivă, secundare, apărute în urma diferențierii funcțiilor primare. Dar autonomizarea maximă a funcțiilor, situație pe care sîntem tentați să o socotim drept firească, este rezultatul unei evoluții îndelungate: pînă în secolul al XIX-lea, iar în cultura folclorică — în măsura în care este conservată — pînă în zilele noastre, unitatea structurală a funcțiilor este atât de strînsă, încît funcțiile se realizează în grupuri înmănunchiate din care diversele funcții ies în relief doar ca simple aspecte de coloratură, inseparabile de întregul ansamblu. Așa, de exemplu, este aproape imposibil să deosebim funcția estetică de cea magică religioasă (vezi tatuarea sau găurirea intenționată a pielii la unele neamuri primitive) sau de cea erotică. Din cauza primatului pe care îl are unitatea structurală a funcțiilor asupra funcțiilor izolate, de multe ori reușim numai cu mare dificultate să distingem aceeași funcție realizată în contexte istorice și sociale diferite; așa, de pildă, au fost cazuri cînd funcția estetică — una din cele mai ușor detectabile — n-a putut să fie identificată, în opere literare medievale, decît prin intermediul unei complexe analize științifice.

Aceste argumente ne arată că strădania de a găsi suma funcțiilor fundamentale ar fi zadarnică. Pe de altă parte, avem destule motive să presupunem că funcțiile, ca totalitate, au rădăcinile împlîntate în structura antropologică a omului și de aceea, în orice act care are ca subiect individul uman, sînt potențial prezente toate funcțiile, bineînțeles în măsura în care pot fi puse în relație cu actul respectiv; pentru că, de regulă, însuși țelul concret al unei acțiuni implică o serie întreagă de funcții,

din care una rămâne dominantă, celelalte avînd rol secundar. Caracteristic pentru ansamblul de funcții este faptul că același subiect poate să schimbe funcția aceluiași lucru potrivit cu situația în care se folosește de el, precum, eventual, poate să interpreteze greșit funcția propriei opere : sînt cunoscute cazurile cînd un pictor sau un alt artist plastic își interpretează în mod fals intenția creatoare subconștientă. Se poate, de asemenea, întîmpla ca subiecții, cărora li se adresează actul unui alt subiect, să investească acest act cu alte funcții decît cele pe care i le-a atribuit artistul și conform cărora și-a configurat actul său subiectul activ, și el să-și modeleze atitudinea față de acest act conform cu modul lor specific de receptare. De aceea, atunci cînd presupunem despre un anumit produs al activității umane că este destinat să îndeplinească cutare funcție, folosindu-l în consecință, asta nu dovedește nicidecum că funcția pe care noi o atribuim acestui produs a făcut parte din intențiile producătorului ; așa, de pildă, dacă un produs provenit din alt mediu decît al nostru ni se pare a fi o operă artistică, nu înseamnă și nu trebuie să considerăm că funcția estetică a fost dorită de autorul produsului sau că măcar a avut vreun rol deslușit dominant în geneza ei. Toate astea demonstrează că în fiecare act — ca și în rezultatul actului — sînt potențial prezente și alte funcții decît cele pe care le îndeplinește în mod evident, sau chiar — de vreme ce subiectul actului este omul — toate funcțiile primare, funcții înrădăcinate în structura antropologică a ființei umane, bineînțeles în măsura în care pot fi raportate la actul sau lucrul respectiv.

După aceste observații generale să trecem la examinarea problemei funcțiilor în arhitectură. Putem să ne referim direct la cele spuse mai sus, deoarece arhitectura este un caz tipic de artă plurifuncțională ; teoreticienii moderni consideră pe drept cuvînt clădirea ca un loc unde se desfășoară un ansamblu de procese vitale. Produsul arhitectonic se deosebește de oricare dintre instrumentele

activității umane, ca și de un instrument atât de complex cum este mașina, prin aceea că nu se înglobează în nici o activitate precisă, ci își are destinația în a oferi ambianță spațială pentru activități din cele mai felurite genuri. Compararea produsului arhitectonic cu o mașină (Le Corbusier) exprimă într-o formă concentrată năzuința unei epoci către o maximă unilateralitate funcțională posibilă a arhitecturii, dar nu reprezintă și o definiție supratemporală.

Arhitectura organizează spațiul care înconjoară omul. Îl organizează ca totalitate și ținând seama de omul total, adică ținând seama de toate actele psihice sau fizice de care este capabil individul uman și pentru care clădirea poate deveni scenă de desfășurare. Când spunem că arhitectura organizează *spațiul* care împresoară pe om ca *totalitate*, avem în vedere faptul că nici una dintre componentele arhitecturii nu are independență funcțională, ci este apreciată exclusiv după cum formează, din punct de vedere motoric sau optic, spațiul în care este integrată și pe care îl limitează. Să luăm ca exemplu o mașină (o mașină de cusut sau un instrument muzical cu caracter mecanic cum este pianul), care este amplasată în spațiul de locuit. Fiecare mașină are funcția sa specifică; dar ca parte a arhitecturii (a spațiului de locuit), ea nu este totuși evaluată în raport cu această funcție specifică, ci după modul cum formează spațiul pentru ochiul și mișcarea omului. Funcția specifică este luată în considerare numai în măsura în care se realizează în această organizare a spațiului, de exemplu, în cazul mașinii de cusut, numai în măsura în care la amplasarea ei este necesar să se țină seama de faptul că cel ce lucrează la ea trebuie să stea comod și totodată să nu împiedice pe ceilalți locuitori ai încăperii să se miște, că trebuie să aibă lumină suficientă etc.; în cazul pianului, funcția sa specifică se realizează în raport cu spațiul arhitectonic trecând prin aceleași exigențe, dar și prin altele, ca de exemplu exigența celui mai potrivit amplasament din punctul de vedere al acusticii

încăperii. În schimb, gradul de capacitate al mașinii (al instrumentului) de a-și îndeplini funcția sa specifică rămîne dincolo de sfera arhitecturii și a preocupărilor ei. La fel și în cazul operelor de pictură sau sculptură, care constituie o parte din spațiul arhitectonic, chestiunea valorii lor arhitectonice se va pune cu privire la modul cum contribuie la formarea acestui spațiu. Am spus mai înainte că arhitectura formează spațiul ținînd seama de omul total, adică ținînd seama de toate actele, fizice sau spirituale, de care este capabil individul uman. Această afirmație decurge, dealtfel, din însăși aserțiunea că, în esență, în orice act uman sînt potențial prezente toate funcțiile, în măsura în care pot fi puse în relație cu actul respectiv; în arhitectură se manifestă omniprezența tuturor funcțiilor cu atît mai radical, cu cît este mai divers ansamblul de funcții cărora trebuie să le servească creația arhitectonică respectivă.

Dar nu fiecare clădire este destinată a avea toate funcțiile; există o sumă de genuri arhitectonice, fiecare însemnînd o anumită limitare și delimitare a funcționalității. Diversele genuri însă se interconectează și se influențează reciproc; de aceea, numai suma *tuturor* genurilor arhitectonice dintr-o anumită epocă și dintr-un anumit mediu este definitorie pentru utilizarea globală a zonei funcționale de către arhitectură, în epoca și în mediul dat. O dovadă a conexiunii strînse dintre genurile arhitectonice este faptul că fiecare epocă din evoluția arhitecturii are un gen dominant, în raport cu care își soluționează problemele de bază: în gotic dominantă a fost catedrala, în Renaștere și baroc palatul, pe jumătate cu caracter public, pe jumătate particular, iar astăzi locuința. Astfel, în pofida diferențierii pe genuri, rămîne în picioare adevărul că arhitectura are în vedere omul total, totalitatea necesităților lui fizice și spirituale. Amintind alături de necesitățile fizice și pe cele spirituale, ne gîndim în primul rînd la efectele psihologice ale produsului arhitectonic, denumite, de regulă, destul de imprecis, intimitate, monu-

mentalitate etc. Relația potențială a arhitecturii cu *toate* necesitățile și țelurile omului se ilustrează sugestiv și prin posibilitatea schimbării funcției dominante a produsului arhitectonic (a se vedea folosirea palatului drept clădire publică sau transformarea unui local de bursă în local de universitate), precum și prin schimbarea funcției dominante a unui întreg *gen* arhitectonic (a se vedea evoluția tipului de bazilică din clădire cu destinație comercială în clădire cu destinație religioasă).

Așadar, funcționalismul în arhitectură este o chestiune foarte complicată. Nu-i vorba numai, după cum credeau pionierii concepției funcționaliste, de o relație simplă între individul care stabilește scopul și scopul din care ar deriva în mod direct formele și organizarea clădirii. Există *patru nivele funcționale* și nici unul dintre aceste nivele funcționale nu se confundă cu celelalte. În primul rînd, funcțiile clădirii sînt determinate de un scop actual, iar în al doilea rînd, de scop ca fapt istoric : chiar atunci cînd este vorba de un scop atît de individual cum este construirea unei locuințe familiale, formele și organizarea clădirii, deci și funcționalitatea ei, se ghidează nu numai după criteriile practice, ci și după canonul fixat (ansamblul de norme) pentru acest gen de construcții, precum și după evoluția de pînă atunci; cele două aspecte ale funcționalității, cel actual și cel istoric, pot să nu consune în rezolvarea unei sarcini concrete. Cel de al treilea nivel funcțional este dat de modul de organizare a colectivității în care se încadrează atît cel ce face comanda cît și arhitectul : chiar și funcțiile aparent condiționate de cele mai utilitare considerente iau o anumită înfățișare și se organizează corespunzător cu organizarea societății, cu posibilitățile economice și materiale de care dispune societatea etc. În acest nivel funcțional eu înglobez și diversele nuanțe ale funcției simbolice (despre care vezi articolul lui Kroh, *Dnešní problémy sovětské architektury* [*Probleme actuale ale arhitecturii sovietice*], „Prah-Moskva“, I). De asemenea, acest nivel funcțional social are exigențele sale specifice care nu se confundă cu exigențele nivelelor amintite.

În sfârșit, există și un nivel funcțional individual : firește, individul se poate abate de la toate normele instaurate de nivelele precedente, poate să combine în diverse moduri cerințele lor divergente etc. Nu trebuie să uităm că, alături de tendința de a respecta cu rigurozitate funcționalitatea, se poate manifesta, în oricare dintre planurile funcționale, și tendința de încălcare mai radicală sau mai puțin radicală a funcționalității și că încălcarea normelor funcționale anterioare poate să însemne chiar un prim pas spre evoluția funcțiilor înseși și implicit a arhitecturii. Or, o astfel de încălcare a funcționalității pornește, de regulă, de la o decizie a individului, fie de la individul beneficiar, fie de la individul arhitect.

Cele patru nivele, pe care le-am enumerat aici, nu sînt, firește, identice și nici paralele, ci mai degrabă dimpotrivă. Se află însă într-o permanentă interconectare de natură ierarhică ; aceasta înseamnă că unul dintre nivele este, de regulă, dominant ; dar în cursul evoluției dominantă se schimbă. Așa, de exemplu, inițial, în arhitectura contemporană s-a pus accentul mai mult pe nivelul scopului actual, mai tîrziu, în special în ultimii ani, s-a pus accentul și pe nivelul funcționalității sociale. Arhitectura eclectică din deceniile al nouălea și al zecelea ale secolului trecut a pus accentul pe nivelul scopului ca fapt istoric, cu alte cuvinte pe genul arhitectural ; dovadă concludentă este faptul că, de multe ori, la blocurile de locuințe se simula un alt gen arhitectonic decît cel real ; fațada unui bloc de locuințe simula o fațadă de palat. Etapa imediat următoare, arhitectura *secesion*, a pus în evidență nivelul funcționalității individuale : imperativul vremii era de a se răspunde exigențelor individuale, de a adapta construcția chiar și unor funcții fictive pe care individul le atribuie acesteia, fie și împotriva scopului real căruia îi servea clădirea ; de aici provine lirismul debordant al arhitecturii din această epocă.

Analiza funcțiilor în arhitectură ne-a dus la concluzia că arhitectura, întotdeauna și în toate formele sale, se adresează omului total, tuturor compartimentelor existenței lui,

începînd cu baza antropologică generală și comună și sfîrșind cu individul determinat atît social cît și de propria sa unicitate; în afară de aceasta, arhitectura mai este condiționată în funcționalitatea ei și de istoria sa imanentă. Nu există unilateralitate funcțională : fiecare dintre funcții precum și relațiile dintre ele ni se dezvăluie sub aspecte diferite în raport de proiectarea lor în diferitele nivele funcționale, amintite mai sus. Menirea unui studiu arhitectonic nu rezidă deci numai în a diagnostica diversele funcții, ci și în a controla rațional și a pune de acord diversele nivele în care se răsfrîng aceste funcții. Folosind atributul „rațional“, nu vrem nicidecum să eliminăm momentul irațional, simțul intuitiv și activ, și nici presiunea permanentă pe care o exercită imprezizibilul ce izvorăște din nivelul funcționalismului individual. Tăgăduirea și reprimarea exigenței acestui nivel ar putea duce în practică la petrificare, la înghețarea evoluției : orice acțiune de aplicare a unui produs uman, material sau nematerial, este într-o anumită măsură și un „abuz“, o modificare de funcții ; astfel și în arhitectură problema în ce măsură putem sau chiar trebuie să depășim o anumită destinație a clădirii, eventual să modificăm raportul ierarhic dintre diferitele nivele funcționale, este o problemă inevitabilă, în pofida naturii ei aparent stînjenitoare. De aceasta este legată problema posibilităților funcționale secundare, adesea numai potențiale, ale produsului arhitectonic, adică a acelor care nu intră în intenția practică respectivă, ci se resimt ca niște tonalități suplimentare în efectul psihologic al clădirii, uneori și în folosirea ei activă ; nici aceste funcții nu pot fi neglijate sau reprimite fără ca prin aceasta să se transforme în viciu ascuns. Dar să trecem acum la problema complexă și delicată a *funcției estetice* în arhitectură. În această ordine de idei va fi necesar să vorbim și despre raportul dintre arhitectură și artă. În ce privește situația funcției estetice printre celelalte funcții, este necesar cel puțin să menționăm, fără alte amănunte, că funcția estetică, oriunde s-ar afla, în orice vecinătate, constituie negarea dialectică a func-

ționalismului. Oricare dintre funcții, cu excepția celei estetice, poate să se manifeste întotdeauna numai acolo unde este vorba de folosirea unui lucru într-un anume scop; în timp ce funcția estetică, oricînd și oriunde, cu cît va fi mai puternică cu atît mai evident va transforma în scop lucrul însuși, ceea ce înseamnă că se va opune folosirii lui practice. Dacă ar trebui să găsim un exemplu din arhitectură am putea să cităm faptul că un interior cu o funcție estetică hipertrofiată se va opune folosirii sale în scopuri practice prin aceea că atrage într-o prea mare măsură atenția asupra sa; mai mult, orice schimbare a interiorului, apărută ca urmare a înlocuirii mobilei, sau numai a unui nou aranjament al acesteia, este capabilă să reanimeze, pentru locuitorii casei, într-un mod nedorit funcția estetică a fiecărei piese de mobilier în parte și în ansamblu, diminuînd astfel utilitatea practică a încăperii.

Acest exemplu ne conduce și către o altă teză generală, și anume că funcția estetică nu apare brusc, fără niște faze intermediare, ca un adaos sau supliment, ci este potențial prezentă întotdeauna, pîndind cel mai mic prilej pentru a fi reanimată. Ceea ce spunem acum rezultă logic din teza pe care am prezentat-o la începutul articolului nostru cu privire la omniprezența potențială a tuturor funcțiilor; aici subliniem că omniprezența funcției estetice este o realitate deosebit de pregnantă. Funcția estetică, precum negarea dialectică a oricărui funcționalism, stă în opoziție cu fiecare funcție în parte și cu orice ansamblu de funcții; de aceea, situația ei printre celelalte funcții se aseamănă cu aerul dintre lucruri, sau mai degrabă cu amestecul de întuneric și lumină. Așa cum pretutindeni acolo unde un lucru s-a retras spațiul se umple de aer, sau cum în cutele spațiului, din care s-a retras lumina, pătrunde întunericul, tot așa și funcția estetică pășește strîns pe urmele celorlalte funcții; acolo unde funcțiile celelalte sînt slăbite, cedează sau își schimbă locul, pătrunde imediat și dobîndește în mod corespunzător vigoare funcția estetică. Nu există lucru care să nu poată exprima funcția estetică sau, dimpotrivă, care să o exprime în mod obli-

gatoriu întotdeauna. Chiar dacă există anumite obiecte produse cu intenția de a acționa estetic, adaptate și ca formă acestui scop, nu rezultă de aici în mod obligatoriu că, odată cu schimbarea timpului, spațiului sau a mediului, respectivele obiecte n-ar putea fi despuiate, parțial sau total, de această funcție. Așadar, funcția estetică apare și dispare, nefiind legată de nici un lucru în mod iremediabil. Deoarece îi place să ocupe locul eliberat de celelalte funcții, apare adesea acolo unde un lucru, chiar și imaterial, și-a pierdut funcția practică; a se vedea, spre exemplu, frumusețea dobândită de ruine etc.¹ Dar pentru că se află în raport egal față de oricare dintre celelalte funcții, constituind opusul lor dialectic, este potrivită să servească în cursul mutațiilor evolutive ca punte de trecere de la o stratificare a funcțiilor la o alta nouă, devenind în acest fel, prin opoziție față de situația precedentă, factor al dezvoltării și indiciu al acesteia. Uneori, și în cazuri când este vorba de restructurări funcționale care au ca scop final supremația funcțiilor practice, funcția estetică poate în mod trecător governa procesul, facilitând prefacerea; așa, de pildă, la arhitectul Van de Velde, cel mai de seamă constructor al arhitecturii *secesion*, apar primele simptome ale funcționalismului, dar de o coloratură estetică: el vorbește despre *frumusețea* mașinii ca produs de maximă

¹ Capacitatea de a suplini funcții dispărute este caracteristică într-o oarecare măsură *lituror* funcțiilor semiotice, adică acelor funcții care transformă lucrul în semn; a se vedea, spre exemplu, funcția simbolică; aceasta — de multe ori paralel cu cea estetică — pune stăpânire pe lucrurile (institutiile) eliminate din folosința practică. Funcția estetică este una din funcțiile semiotice, fiindcă lucrul care o exprimă devine *ipso facto* semn, dar un semn de o factură deosebită; caracterul semiotic al funcției estetice ne dezvăluie arta care este destinată a mijloci între două părți, între artist și receptor, pe baza convenției create direct de stadiul precedent al structurii artistice. Capacitatea de a suplini o funcție dispărută este în cazul funcției estetice mai puternică decât în cazul altor funcții semiotice, fiindcă funcția estetică reprezintă o negare dialectică și a semioticii (a se vedea transfigurarea funcției de comunicare într-o operă literară sau în pictură); de aceea, funcția estetică poate să suplinească și o funcție semiotică dispărută; așa, de pildă, este în stare să țină în viață și singură un anumit ritual, deși semnificația proprie a acestuia a căzut în uitare (așa cum se vede adesea în folclor, diverse rămășițe cum este arderea vrăjitoarelor). Se poate întâmpla ca lucrul să-și piardă toate funcțiile, inclusiv pe cele semiotice, inclusiv pe cea estetică; în acest caz el este sortit pierii.

funcționalitate, despre frumusețea liniei dinamice etc. Ambele modalități de acționare ale funcției estetice, de conservare și de facilitare a mutației, rezultă în mod necesar din esența ei. Este cazul să mai menționăm, în sfârșit, că există o sferă de fenomene unde funcția estetică are supremație în raport cu celelalte sau cel puțin tinde spre supremație : este sfera artei. Nici o artă nu este despărțită printr-o prăpastie de netrecut de restul universului fenomenal : există punți imperceptibile și o fluctuație permanentă între artă și sfera extraartistică, sau chiar și extra-estetică.

După aceste câteva observații generale, restrinse la cele mai de bază și mai necesare teze, să ne îndreptăm atenția spre chestiunea specială a funcției estetice în arhitectură. Poziția ei aici este deosebită ; ea poate fi cel mai bine exprimată prin câteva opoziții : 1) Funcția estetică poate să se realizeze în oricare gen de arhitectură, inclusiv la clădiri cu o destinație atât de practică cum este hambarul, depozitul sau fabrica ; în unele genuri arhitectonice este parte necesară a efectului global, anume în cazul construcțiilor monumentale ; evoluția arhitecturii este strâns legată de evoluția acelor arte care se numesc plastice, comun cu ele are problemele spațiului etc. Pe de altă parte, nu e deloc clară granița dintre clădirile cu funcție estetică și cele fără această funcție ; de la arhitectură duc spre activitatea meșteșugărească căi drepte, chiar și spre activități lipsite de intenții estetice și spre producția industrială. În arhitectură nu este posibil — cum este în alte arte — ca funcția estetică să precumpănească sau să atingă un nivel limită : funcțiile practice nu pot fi niciodată subordonate funcției estetice în așa fel încât clădirea să lase impresia de produs autonom din punct de vedere estetic ; dacă s-ar întâmpla așa, atunci — conform unei judicioase observații a lui Karel Teige — arhitectura ar deveni *ipso facto* sculptură, ar începe să fie privită și evaluată ca sculptură. 2) Funcția estetică apare în arhitectură ca ceva adăugat, venit din afară : preferă suprafața clădirii (vezi ornamentul ; s-a spus că arhitectura începe

acolo unde se sfirșește construcția), se realizează adesea pe elemente mai puțin grevate de funcții practice (cum este, de pildă, culoarea²); adesea se înfățișează ca ceva care *depășește* funcția prevăzută (o formă mai expresivă și mai regulată decât ar fi nevoie pentru satisfacerea perfectă a funcției practice etc.). Pe de altă parte, s-a spus că funcția estetică nu vine din afară, ci că este imanentă arhitecturii: dovadă mai ales faptul că funcția estetică se contopește cu funcțiile practice pînă la o deplină asimilare; așa, de pildă, nu putem stabili cu precizie contribuția funcției estetice în categoria funcțională a monumentalității (nefiind identice), și la fel greu de stabilit este — cu toată prezența sa de netăgăduit — și contribuția funcției estetice la efectul funcțional al „confortului” locuinței sau al „intimității” locuinței. În cursul dezvoltării istorice a arhitecturii, funcția estetică s-a combinat treptat cu diverse alte funcții: în gotic cu funcția religioasă, în Renaștere cu funcția social-reprezentativă, în baroc cu cea eclesiastic-religioasă și social-reprezentativă laolaltă.

Dacă vrem să soluționăm, fie și numai în linii mari, aceste opoziții aparente trebuie, mai întii, să precizăm care este raportul dintre arhitectură și artă. Teoria contemporană a arhitecturii exclude, precum se știe, în mod radical arhitectura din sfera artei, fără a tăgădui însă însemnătatea funcției estetice pentru ea. Această excludere este însoțită de o netă delimitare între artă și zona extraartistică: drept artă se consideră doar sfera în care fantezia este liberă, neîngrădită de nici un considerent extraestetic, cu alte cuvinte sfera de dominare a funcției estetice. De vreme ce arhitectura nu poate asigura supre-

² În această ordine de idei putem menționa o anumă clasificare curentă: efectul optic — funcția estetică; efectul motoric — funcțiile practice. Este adevărat că funcția estetică se concentrează cu precădere în jurul percepției vizuale, în timp ce funcțiile practice sînt legate mai ales de posibilitățile de mișcare pe care clădirea le oferă omului; dar nu putem exclude total nici factorul optic din sfera funcțiilor practice (a se vedea importanța practică a culorii peretelui pentru muncă), și nici factorul motoric din sfera funcției estetice (cerința accesibilității perfecte a diverselor părți ale spațiului ca exigență estetică).

mația funcției estetice fără a-și pierde însăși rațiunea de a fi, excluderea ei din suma artelor reprezintă o consecință logică a concepției amintite cu privire la esența artei. Această concepție izvorăște din tendința care a dominat teoria și practica artistică pe la începutul secolului trecut (tendința spre arta așa-zis „pură“), și nu dintr-un principiu atemporal. Firește, nu putem nega că între arhitectură și celelalte arte există o linie de demarcație în sensul că artele acționează numai în sfera culturii spirituale, pe cînd arhitectura — concomitent în sfera culturii spirituale și a celei materiale. Dar nici nu putem ignora, pe de altă parte, factorii care o leagă de celelalte arte. Dacă privim fenomenul artistic în toată amploarea sa temporală, spațială și socială, vedem că năzuința spre supraștiința funcției estetice asupra celorlalte funcții nu încețază în nici una dintre arte să fie doar o năzuință care, și în cazurile cele mai extreme, nu este decît parțial realizată. Vedem, de asemenea, că orice artă lunecă, fără șocuri violente, spre sfera unde domină indiscutabil funcțiile extraestetice, adică în sfera extraestetică; așa, spre exemplu, nu există o graniță fermă între o operă literară și un enunț lingvistic cu tentă estetică; același lucru este valabil și cu privire la pictură — a se vedea afixul — și chiar cu privire la muzică, artă care, în cazul anumitor genuri ca marșurile, muzica de dans, destinate a provoca emoții etc., trădează o evidentă concurență dintre funcția estetică și funcțiile extraestetice. Evoluția istorică a fiecărei arte este însoțită de permanente fluxuri și refluxuri ale funcțiilor extraestetice, și nici chiar în produsul artistic cel mai pur din punct de vedere estetic aceste funcții nu sînt suprimate, ci numai metamorfozate în sensul că sînt deposedate de capacitatea de acțiune practică individuală, intrînd în contact cu practica vieții numai prin intermediul structurii artistice ca totalitate. Prin contactul permanent cu sfera extraestetică și trecerea directă în această sferă, arta influențează starea și mutațiile de funcții și valori în sfera practicii vieții; numai prin această împrejurare ne putem explica de ce arta, limitată de regulă

la un cerc restrîns de consumatori, afectează practica vieții în însăși fundamentele ei.

Și în arhitectură, ca și în alte arte, se duce o permanentă luptă pentru supremația sau subordonarea funcției estetice, cu deosebirea că arhitecturii îi lipsește pînă și posibilitatea de a se apropia de realizarea supremației funcției estetice. Legătura dintre arhitectură și sfera extra-estetică este atît de strînsă nu numai pentru că în interiorul ei se întîlnesc produse lipsite de orice intenție estetică și alte produse de pregnantă funcționalitate estetică, ci și pentru că arhitectura ne călăuzește în mod direct spre producția meșteșugărească și industrială. Deosebirea dintre arhitectură și celelalte arte constituie totodată și un lanț care o leagă de ele: căci tocmai arhitecturii, ancorate, spre deosebire de celelalte arte, atît de solid în sfera culturii materiale, îi revine misiunea de a transporta la modul cel mai direct cuceririle artei în practica vieții. Arhitectura nu colportează numai cuceririle proprii, ci și cuceririle celorlalte arte, în special ale artelor mai apropiate de ea, pictura și sculptura, de care se leagă prin anumite probleme comune sau măcar analoage, cum ar fi problema spațiului, luminii, culorii etc.³ Așadar, în pofida poziției sale speciale, arhitectura este în mod inerent legată de artă. Antinomia dialectică fundamentală a arhitecturii este în esență aceeași ca în toate artele; antinomia aceasta poate fi formulată ca o bătălie permanentă și soluționată mereu în alt chip între tendința spre supremație a funcției estetice asupra celorlalte funcții și tendința de precumpănire a celorlalte funcții față de funcția estetică. Dacă arhitectura nu poate să ajungă la o adevărată dominație a funcției estetice, nici în alte arte limita superioară pe care funcția estetică o poate atinge nu este prea înaltă: foarte ușor și deplin poate realiza supremația funcției estetice muzica, mai puțin ușor și mai puțin deplin o poate face literatura, încă și mai puțin teatrul

³ Este interesant că Hegel situează arhitectura printre artele „cele mai de jos”; după el, arhitectura domină în prima dintre cele trei epoci de dezvoltare a artelor, în epoca simbolică.

(a se vedea și deosebirea de rigurozitate la cenzură față de literatură și față de teatru). S-a spus mai sus că funcția estetică ne apare în arhitectură concomitent și ca ceva de suprafață și ca ceva imanent; această contradicție este un aspect al antinomiei fundamentale amintite. Cu alte cuvinte, am putea-o numi contradicție între forma lăuntrică și cea exterioară, contradicție care se manifestă, în definitiv, în orice artă, în arhitectură însă cu atât mai vizibil cu cât este mai puternică tensiunea dintre ambii poli, cu cât sînt mai puține posibilitățile pe care le are funcția estetică de a dobîndi un statut de deplină dominare asupra funcțiilor extraestetice. Examinînd situația arhitecturii în comparație cu arta, din punctul de vedere pe care l-am expus aici, discuția dacă arhitectura este sau nu artă devine o dispută asupra unei chestiuni terminologice. La sfîrșit este necesar să spunem cîteva cuvinte despre modul în care apare funcția estetică în arhitectură și cum această funcție dă naștere valorii estetice. Teoria funcționalismului a exprimat ideea că funcția estetică este consecința acțiunii nestîinjenite și a coordonării perfecte a celorlalte funcții. Latura pozitivă a acestei teze constă în aceea că privește opera de artă drept o sumă de funcții extraestetice și de valori echivalente lor; axioma aceasta este valabilă și pentru alte arte ca și pentru funcția estetică în genere, oriunde s-ar manifesta ea. Fiind dialectic opusă tuturor celorlalte funcții, funcția estetică ni se înfățișează ca un rezultat al unei anumite corelații dintre ele, eventual al unei modificări a acestei corelații. Problema este numai dacă condiția necesară a apariției funcției estetice este — în arhitectură ca și în alte domenii — armonia perfectă dintre toate funcțiile extraestetice și plăcerea ce rezultă de aici. Evoluția artei, inclusiv cea a arhitecturii, abundă în dovezi de opere noi și valoroase care au fost întîmpinate la apariția lor cu valuri de nemulțumire; o dovadă este modul cum a fost primită clădirea lui Loos de pe Michaelerplatz din Viena. În afară de aceasta se mai naște o îndoielă, și anume dacă este posibilă o coordonare desăvîrșită a funcțiilor extraestetice, adică unica posibilă. O asemenea

coordonare ar privi și armonizarea celor patru nivele funcționale amintite, nivele prin care trece fiecare funcție extraestetică, dobîndind în fiecare dintre ele noi forme și noi relații față de celelalte. Dar o perfectă coordonare a funcțiilor din punctul de vedere al unui nivel înseamnă în mod obligatoriu o încălcare mai mare sau mai mică a coordonării din punctul de vedere al celorlalte nivele. Se pune în acest caz — mai curînd decît problema posibilității de realizare a armoniei perfecte — problema opțiunii între mai multe modalități de încălcare a acestei armonii. Ca pretutindeni în artă, putem vorbi cel mult de necesitatea compensațiilor funcționale și implicit de consonanțe și distonanțe structurale; spre deosebire de statismul consonanței, o asemenea compensație este întotdeauna labilă, dinamică, supusă schimbărilor rezultate din mutațiile produse în ierarhia funcțională generală, valabilă pentru o anumită colectivitate. Este adevărat însă că arhitectura poate anticipa aceste transformări ale sistemului funcțional, poate năzui spre reînnoirea funcțiilor și a relațiilor dintre ele, dar și această strădanie, la rîndul ei, va apărea din punctul de vedere al contemporaneității ca o încălcare, avînd ca rezultat reanimarea efectului estetic. În acest sens este arhitectura una dintre arte.

*Revista „Stavba“, anul XIX,
1937—1938, pp. 5—12.*

LITERATURA
ȘI
LIMBAJUL
POETIC

OPERA LITERARĂ CA ANSAMBLU DE VALORI*

OPERA literară conține o mulțime de valori dintre cele mai diverse. Dar nici una dintre ele nu este pentru opera literară ca fenomen artistic atât de indispensabilă ca valoarea estetică. Toate celelalte genuri de valori pot fi cuprinse în opera literară ca în orice formă de manifestare lingvistică; valori ale existenței (realitatea sau irealitatea faptelor), valori intelectuale (justețea sau injustețea, originalitatea sau neoriginalitatea ideilor), valori etice, sociale, religioase etc. Nu ne propunem însă aici să dăm o listă și o clasificare precisă a valorilor potențial cuprinse în literatură. Ne preocupă numai relația dintre valoarea estetică, apreciată ca singura indispensabilă și dominantă, și toate celelalte valori.

Fiindcă trăsătura comună a tuturor celorlalte valori din opera de artă constă în aceea că se deosebesc de valoarea estetică, să le spunem global *valori extraestetice*. Opera literară poate fi abordată și judecată din punctul de vedere al oricăreia dintre valorile cuprinse în ea. Ne putem întreba dacă evenimentele despre care se vorbește în operă sînt adevărate sau nu, dacă sentimentele exprimate într-o poezie sînt autentice sau simulate, dacă ideile exprimate în operă sînt corecte sau nu, originale sau neoriginale, dacă concepția morală întruchipată în operă se confundă sau nu cu concepția noastră. Totuși un singur mod de apreciere corespunde naturii *artistice* a operei literare: aprecierea estetică, în cazul dat singura adecvată. În realitate însă problema aprecierii adecvate este destul de complicată, deoarece asistăm adesea la oscilații între două modalități de apreciere, estetică și extraestetică,

* *Bádnické dílo jako soubor hodnot*. Se traduce după versiunea revăzută de către autor și publicată în vol. *Kapitoly z české poetiky*, I, ed. cit., pp. 275-280.

oscilații determinate de însușirile operei respective. De exemplu, o trăsătură distinctivă a romanului biografic sau chiar istoric este oscilația între aprecierea existențială (adevărat — neadevărat) și cea estetică; în pictură analog este cazul portretului. De asemenea, în cursul evoluției literare pot exista perioade de înclinație puternică spre evaluări extraestetice, chiar și în genurile cele mai „pure“ din punct de vedere estetic, cum este cazul liricii. Trebuie să amintim, în fine, și diversitatea tipurilor de cititori, printre care unii, prin structura lor psihică, sînt mai receptivi la unele valori extraestetice decît la valoarea estetică și abordează opera literară în consecință. Dar toate acestea nu modifică cîtuși de puțin exigența *noetică* a supremației valorii estetice asupra celorlalte valori, exigență care traversează în mod *teoretic* linia de demarcație dintre opera poetică și enunțul lingvistic de comunicare.

Dacă valoarea estetică, conform unei percepți adevărate, este suprapusă celorlalte valori, apare firesc ca aceste valori — cu caracter de sine stătător — să rămîină fără vreo influență asupra aprecierii operei literare ca fenomen artistic. Într-o astfel de apreciere este indiferent dacă faptele prezentate într-o operă sînt adevărate sau nu, ideile juste sau nejuste etc. Ar putea chiar să se nască impresia că valorile extraestetice se află în afara unghiului de observație al aceluia care percepe și apreciază opera ca fenomen artistic. Dar lucrurile nu stau așa, căci valorile extraestetice se realizează și într-un asemenea caz, dar nu ca valori de sine stătătoare care acționează asupra atitudinii afective față de operă, ci în calitatea lor de componente ale structurii estetice. Așa, de exemplu, valoarea morală sau socială poate fi unul din mijloacele care reglementează raporturile reciproce dintre personaje și le rînduiește în opera epică după importanța lor (a se vedea cunoscuta opoziție dintre eroul pozitiv și eroul negativ). De asemenea, valoarea extraestetică poate fi fermentul dezvoltării acțiunii, ca de exemplu în operele în care „binele învinge“. În poezia lirică, valorile extraestetice (alături de alte mijloace) imprimă operei culoare afectivă. Deose-

birile și antinomiile dintre valorile extraestetice pot servi în măsură considerabilă ca bază pentru schema compozițională, în special în poezia lirică. Ironia, care se întemeiază pe opoziția dintre aprecierea reală, subînțeleasă, și aprecierea pretextată, direct exprimată, poate deveni un factor important în structura operei. Chiar și absența unei valori extraestetice poate deveni factor al structurii artistice atunci când asupra acestei absențe se atrage atenția în mod expres; așa, de pildă, o trăsătură fundamentală a unei anumite ramuri a realismului în secolul al XIX-lea era reprimarea aprecierii morale, compensată însă printr-un accent deosebit pus pe valorile existențiale. Aprecierea etică este estompată prin aceea că faptele ni se înfățișează fără a fi aprobate sau dezaprobat direct, fiind totuși orînduite în așa fel încît aprecierea decurge indirect; astfel, aprecierea etică, neexprimată în mod expres în operă, se proiectează dincolo de ea în mintea cititorului; cititorul are iluzia că, nedirijat de nimeni, apreciază personal și direct realitatea. Punerea în evidență a valorilor existențiale se face în romanele realiste prin sublinierea caracterului „veridic“ al acțiunilor narate (prin slăbirea structurii intenționale a acțiunii) și accentuarea caracterului „realist“ al descrierilor (prin evocarea unui cadru scenic aparent dezordonat și accidental).

Importanța valorilor extraestetice pentru structura operei literare este deci mai mare. Cu toate acestea, ea poate scăpa ușor atenției, atîta timp cît scara valorilor extraestetice din opera poetică se confundă cu scara de valori curentă în practica vieții. În astfel de cazuri, distribuția și gradarea valorilor în operă poate fi oricînd interpretată ca fiind condiționată de realitatea socială și nu de structura operei. O interesantă dezvăluire a importanței structurale a valorilor extraestetice se produce la repetatele înviorări ale unei opere mai vechi atunci cînd scara de valori extraestetice, valabile în mod practic pentru cititor, s-a schimbat sensibil din vremea creării respectivei opere. Se poate întîmpla în acest caz ca o anumită grupare a personajelor, să zicem, într-un roman,

efectuată pe baza unor valori morale sau sociale cuprinse în operă, să intre în contradicție cu aprecierile etice sau sociale valabile pentru cititor. Și astfel, același personaj, care pentru anumite trăsături morale este apreciat în operă ca simpatic, poate să devină antipatic din punctul de vedere al modului de apreciere valabil în mod practic; ierarhizarea socială a personajelor într-o operă literară poate să fie opusă noului sistem de evaluare socială. În alt caz, ideea morală către care, conform intenției scriitorului, acțiunea se îndreaptă ca spre o conciliere finală, pentru un nou mod de a vedea lucrurile poate să pară, dimpotrivă, o subliniere a unor contradicții. Valorile extraestetice cuprinse în operă ni se vor înfățișa în toate aceste cazuri total separate de valorile care dirijează practica vieții, realizându-se numai ca factori ai structurii estetice a operei.

Până aici ne-am ocupat numai de relația dintre valorile extraestetice prezente în operă și structura ei globală. Ideea cu privire la dezvăluirea importanței structurale a valorilor extraestetice în cazurile de revenire la viață a producțiilor literare mai vechi ne-a sugerat că nici chiar scara valorilor valabile în mod practic pentru cititor, existind deci independent de operă, nu este lipsită de însemnătate pentru felul în care concepem structura internă a acestei opere. Există întotdeauna o relație între valorile din operă și cele din afara ei. Dar atîta vreme cît cele două scări de valori se confundă, relația rămîne ascunsă și nu are nici o influență asupra structurii. De îndată ce ni se dezvăluie o deosebire între aprecierea din operă și cea valabilă în mod curent pentru cititor, această relație devine un factor al structurii artistice. În unele opere literare această relație este transformată cu bună știință într-o contradicție. Astfel, așa-zisul idealism în artă pune o anumită valoare, să zicem morală, exprimată în operă, în contradicție cu o anumită valoare practică valabilă, socotind-o pe cea dintîi superioară și deci de dorit. Alte curente, ca decadentismul sau satanismul, dimpotrivă, situează o valoare de speță joasă, sau chiar negativă, în

viața practică pe un loc ce se cuvine de regulă unei valori pozitive și superioare. Sînt însă și cazuri cînd neconcordanța dintre valorile extraestetice din operă și din afara ei nu este expusă în mod vizibil și totuși constituie premisa implicită pe care este clădită structura operei. Pe o asemenea premisă se bazează specii literare întregi, ca de exemplu romanul istoric, romanul rural precum și romanele din diversele medii sociale în genere. Așa, de pildă, romanul „rural“ nu este prevăzut pentru o colectivitate de cititori cu o scară de valori identică celei cuprinse în roman; pentru țărani (niște țărani cu o scară de valori ca aceea cuprinsă în respectiva operă) un asemenea roman nu este „rural“, ci roman în genere, fără o determinare precisă. Chiar din clipa cînd am adăugat adjectivul „rural“ înseamnă că am presupus o dublă scară de valori extraestetice. Credem că nu este necesar să subliniem în mod special că valorile care se vehiculează într-o anumită operă, dîndu-se drept caracteristice pentru un anumit mediu, nu trebuie în mod obligatoriu să se confunde cu adevăratele valori recunoscute în respectivul mediu, ci pot fi fictive. Un exemplu interesant de neconcordanță implicită dintre modul de apreciere din operă și din afara ei ne oferă *Nouvelles asiatiques* de Gobineau. În primul rînd, sînt puse una lîngă alta povestiri din diverse regiuni ale Orientului (Caucaz, Persia, Afganistan), așa încît chiar în interiorul operei se confruntă mai multe moduri de a privi lumea și, deci, mai multe scări de valori. În afară de aceasta, în fiecare dintre povestiri este artistic folosită neconcordanța dintre modul de apreciere din operă și modul de evaluare obișnuit al cititorului european. În două dintre scenele care se succed, unul și același personaj acționează în așa fel încît într-un caz aprecierea cititorului, făcută de pe pozițiile lui etice, este pozitivă, în al doilea caz este violent negativă. Dar pentru personaj și pentru mediul în care acționează nu există nici o contradicție: ambele fapte sînt înfățișate ca valori pozitive.

Problema valorilor extraestetice din opera literară este deci complexă. Și mai complexă ne apare însă atunci cînd

o privim din punctul de vedere al *influenței* practice a literaturii, adică din punctul de vedere al *funcțiilor*. Funcția literaturii rezidă în acțiunea ei asupra societății în sensul unei anumite valori. Funcția adecvată unei opere literare ca fenomen artistic, este, cum am spus, funcția estetică. În afară de această funcție, literatura poate cumula multe alte funcții extraestetice, ca funcția etică, socială, religioasă etc. Problema funcțiilor extraestetice în literatură este foarte strâns legată de problema valorilor extraestetice, dar cu toate acestea cele două probleme nu trebuie confundate. Și aceasta datorită faptului că acțiunea operei nu este condiționată numai de ea însăși, ci și de structura societății asupra căreia opera literară își exercită influența, de înclinația societății spre anume sfere de valori și de modul ei de evaluare. Societatea poate să atribuie operei o cu totul altă funcție decât aceea pe care i-a destinat-o autorul. Fenomenul are loc mai ales când este vorba de opere mai vechi sau străine, receptate de o altă societate decât aceea pentru care au fost create. Este cunoscut protestul lui Peter Bezruč din poeziile *Către cititorii de versuri* și *Succes* împotriva abordării estetice a ciclului de *Cîntece sileziene*, care au fost concepute pentru a acționa extraesthetic.

Funcțiile extraestetice ale literaturii nu constituie, de fapt, o problemă de poetică, ci țin de sociologia literaturii. Ceea ce nu înseamnă să nu se țină seama de funcția operei în analiza structurii ei artistice, deoarece, în procesul de elaborare a respectivei opere, ideea pe care și-o face scriitorul despre acțiunea exterioară a operei poate avea o mare importanță. Funcția avută în vedere de autor devine astfel factor al structurii artistice a operei literare. Este posibil chiar ca un scriitor să utilizeze cu bună știință, în scopuri artistice, modul de structurare a operei spre a îndeplini o anumită funcție exterioară. Iată ce scrie Tinianov în această problemă: „La baza structurii unei opere poate să stea și o anumită orientare spre modul de folosire a construcției; exemplul cel mai simplu este orientarea spre cuvîntul vorbit în limbajul oratoric

sau în lirica retorică“ (I. Tinianov, în studiul *Литературный факт* [*Faptul literar*] din volumul *Архаизмы и новатары* [*Arhaizanii și inovatorii*]).

Năzuința spre o anumită funcție extraestetică, ce sălășluiește în interiorul operei și poate deveni element din structura ei, ține tot de problemele poeticii. Dar nici în soluționarea problemei sociologice a influenței operei asupra mediului care receptează opera respectivă nu pot fi trecute cu vederea posibilitățile și consecințele utilizării valorilor extraestetice și funcțiilor extraestetice în structura operei literare. Și cercetarea sociologică trebuie să conteze pe posibilitățile deformării valorilor extraestetice de către valoarea estetică ca și de faptul că o modalitate aparent total exterioară de folosire a operei poetice de către societate poate să stea sub influența structurii lăuntrice a operei.

În legătură cu funcția operei literare este poate bine să vorbim și despre un fenomen ce ține strâns de funcție, adică despre difuzarea literaturii în societate. Există perioade când literatura este receptată de un mare număr de membri ai colectivității sociale, când traversează multe clase și categorii sociale, după cum sînt și perioade când se limitează la un cerc relativ foarte îngust de cititori. Această receptare cantitativ limitată se pune adesea în seama literaturii și se interpretează drept criză a literaturii. Dar dacă ne gîndim la legătura dintre difuzarea literaturii și funcția pe care o îndeplinește în societate, rezultă că nici receptarea largă și nici cea limitată nu au legătură cu esența artistică a literaturii, ci sînt condiționate de o mai mare sau mai mică accentuare a funcțiilor extraestetice; căci nici în cazul aceleiași opere nu este obligatoriu ca ea să aibă în toate epocile același grad de difuziune. Mediul capabil de a recepta în mod adecvat opera de artă, de a o aprecia conform funcției ei estetice, este întotdeauna foarte îngust. Această capacitate nu este dată de o anume apartenență socială, ci de predispozițiile înnăscute ale unor indivizi cu o instruire specială. Acest mediu nu este identic pentru toate artele în același punct

al timpului și spațiului (de exemplu, la același popor, în aceeași epocă) : fiecare artă își are publicul ei. Dincolo de limitele acestui mediu cu calități speciale de receptare, literatura, ca și alte arte, greu se poate răspîndi ca fapt de eficiență estetică. Orice amplă desfășurare a unei arte este întotdeauna însoțită de o puternică accentuare a uneia din funcțiile ei extraestetice. Iată de ce nu putem vorbi de criza literaturii în cazurile cînd cercul cititorilor se îngustează, ci de deplasări în sfera funcțiilor acesteia. Symbolismul nu a fost cu nimic mai prejos decît alte curente literare numai pentru că se adresa unui număr restrîns de cititori, fapt pe care influența lui ulterioară l-a dovedit cu prisosință.

Toate cîte le-am spus în studiul de față nu constituie numai niște constatări pozitive ale unei stări de lucruri, ci și o discuție cu acele direcții în cercetarea literară care explică o anumită situație a literaturii sau chiar întreaga evoluție a acesteia prin starea sau evoluția unor valori din conștiința societății care receptează literatura. Așa, de exemplu, evoluția literaturii este concepută ca o simplă reflectare a evoluției valorilor intelectuale (istoria literară ca istorie a gândirii) sau ca simptom al evoluției valorilor sociale (istoria literaturii ca istorie socială) etc. Este nevoie să distingem între metamorfozele valorilor extraestetice în literatură și evoluția lor în conștiința și practica vieții și societății. În opera literară, valorile extraestetice sînt implantate în structura artistică și deci supuse legilor de dezvoltare ale acesteia. Concordanța dintre un anume grup de valori extraestetice într-o operă și aceleași valori în conștiința și în practica societății este posibilă la un moment dat, dar nu este nici necesară și nici eternă. Pe o altă treaptă de dezvoltare literatura poate înregistra o apropiere de o cu totul altă constelație de valori. Cerînd ca cercetarea evoluției literare să pornească, în primul rînd, de la structura artistică a operei, noi nu tăgăduim necesitatea de a studia valorile extraestetice, atît cele cuprinse în operă cît și cele din afara ei. Dimpotrivă, este necesar ca analiza structurală a operei literare

să țină cont de valorile extraestetice ca factori interni și, dimpotrivă, studiul sociologic să urmărească interconectarea dintre evoluția structurii artistice în literatură, inclusiv valorile extraestetice, și evoluția valorilor care călăuzesc viața practică; nu este îngăduit să se confunde valorile extraestetice cuprinse în operă cu valorile similare valabile în spațiul exterior operei.

Jarný almanach Kmene.

Jízdní řád literatury a poesie,

Praga, 1932.

INDIVIDUL ȘI EVOLUȚIA LITERARĂ *

PROBLEMA personalității se pune tot mai imperios în științele culturii ca și în practica vieții. Atît teoria, cît și practica ne călăuzesc către reînnoirea interesului pentru individ. În practică se pune problema răspunderii individului, evidentă mai ales acolo unde este vorba de o înrîurire directă asupra evenimentelor; dacă vrea să înțeleagă întreaga complexitate a procesului de evoluție, teoria nu poate să ignore individul. Problemele practicii sînt complexe și nu avem intenția să ne ocupăm aici de ele. În ce privește cercetarea teoretică, apare evident că abordarea problemei individului este pîndită de următoarea primejdie: individul ar putea deveni un pretext comod de a eluda problemele dificile și de a introduce în cercetarea științifică elementul irațional (afirmații nedemonstrabile etc.), contrar naturii gîndirii științifice.

Filozofia personalității trebuie, din acest motiv, re-gîndită de la capăt. Fiecare dintre disciplinele științifice care au contingentă cu această chestiune trebuie s-o facă pe cont propriu și cu sentimentul responsabilității față de materialul său. Probabil că, drept urmare, de fiecare dată, ni se va dezvălui un alt aspect al lucrurilor, dar fără a ține seama de un anumit material nu se poate ajunge la rezultate generale utile. În gîndirea teoretică se poate ajunge oricînd și oriunde la o autonomie relativă a concluziilor generale față de un material prea individualizat numai prin aplicarea rezultatelor obținute pe un material la un alt material și prin corectarea lor.

* *Individuum a literární vypoř.* Se traduce «după *Studie z estetiky*, ed. cit., pp. 226-235.

Scopul acestui studiu este o încercare de a analiza noetica personalității pe baza materialului oferit de istoria artelor, și în special de istoria literaturii. Problema personalității este, în acest domeniu, foarte evidentă, deoarece limba — materialul literaturii — este diferențiată în mod individual încă înainte de a intra în artă: în afară de aceasta, limba este cel mai curent semn de comunicare (un sistem de semne) de care dispune omul. Vrem să studiem personalitatea ca factor al dezvoltării istorice a literaturii. Intenționăm să opunem concepției statice obișnuite asupra personalității, ca entitate închisă în sine și condiționată de sine, o concepție dinamică asupra personalității, ca forță care pune neîncetat în mișcare fenomenul literar.

Totuși nu putem neglija nici aspectele statice ale personalității artistului. Și, ca întotdeauna când facem dintr-o noțiune existentă și denumită printr-un termen tradițional o problemă, trebuie și în această chestiune să avem grijă să nu se amestece mai multe noțiuni ce se referă la același lucru și sînt denumite chiar prin același cuvînt. Vom încerca să desprindem cîteva aspecte sub care se poate manifesta personalitatea artistului, în special cu scopul de a trasa o linie de demarcație clară între aspectele statice și cele dinamice.

Să pornim de la impresia concretă pe care ne-o face opera de artă. Unul dintre elementele esențiale ale acesteia este impresia de unitate care apare chiar și atunci cînd simțim în operă contradicții ce se opun unității. Se poate spune chiar că simțim cu atît mai intens unitatea cu cît ni se înfățișează ca o depășire a unor disonanțe; de aici provine vechea definiție a impresiei estetice ca „unitate în diversitate“. La întrebarea de unde vine această unitate, nu putem răspunde atît timp cît avem în vedere numai opera de artă „materială“. Unitatea diverselor ei însușiri componente ne apare numai dacă ne îndreptăm atenția către starea de spirit pe care opera respectivă o naște în psihicul celui care o contemplă. Unitatea este reprezentată de această stare psihică

sau mai degrabă de actul de cuprindere a operei de artă : acest act nu este substanțial deosebit de orice alt gen de percepție, dar pentru că în cazul operei de artă nu intervin considerentele de orientare practică, actul perceptiv se manifestă deslușit în integritatea sa. Dat fiind că drept subiect al acestui act și al integrității lui se consideră opera de artă, care îi dă naștere, și fiindcă opera se află în afara celui ce o contemplă, respectiva stare de spirit este și ea proiectată în afara receptorului, presupunându-se că cel care a creat opera, adică artistul, este exponentul ei. Dovadă este perceperea piesei de teatru ca operă de artă : atît timp cît simțim în spatele piesei pe cineva care pune personajele să acționeze (adică atît timp cît nu atribuim înseși personajelor răspunderea pentru faptele lor și pentru cuvintele pe care le rostesc), apreciem procesul ce se desfășoară înaintea noastră ca pe o piesă de teatru ; în clipa în care ar pune stăpînire pe noi sentimentul că personajele acționează din proprie inițiativă și pe răspunderea lor, am începe să percepem piesa de teatru ca pe o *întîmplare reală*, și nu ca pe o operă de artă. Personalitatea unui artist care se află în spatele operei este resimțită și atunci cînd despre creatorul ei concret și despre viața lui psihică nu avem nici cele mai neînsemnate știri ; în acest caz, personalitatea este o simplă proiecție a activității psihice a receptorului. Aceeași idee o putem exprima și altfel : opera de artă este un semn cu rol de mijlocitor între doi indivizi membri ai aceleiași colectivități și, ca orice semn, pentru a-și realiza funcția semiologică are nevoie de două subiecte : de cel care emite semnul și de cel care îl receptează. Dar — spre deosebire de alte genuri de semne, unde se materializează în primul rînd relația dintre semn și obiectul semnat (relația cu obiectul), în cazul operei de artă, semn autonom de o diminuată legătură cu obiectul, pe prim plan trece relația dintre semn și subiect. De aceea, subiectul contemplator resimte intens în spatele operei de artă subiectul emițător de semn (artistul), pe care îl consideră răspunzător pentru starea psihică ce

i-a declanșat-o opera. De aci este numai un pas pînă la obiectivarea involuntară a subiectului creator concret, obiectivare realizată numai pe baza premiselor oferite de operă. Este limpede că o astfel de personalitate obiectivată, prin care vom desemna personalitatea autorului, nu se confundă în mod obligatoriu cu personalitatea psihofizică reală a artistului.

Dar problema care ne interesează pe noi aici este dacă personalitatea autorului este dinamică sau statică, dacă este fapt istoric sau static. Dacă ne vom situa pe poziția receptorului naiv (adică fără preocupări teoretice), nu vom avea nici o îndoială asupra adevărului că personalitatea autorului este un fapt anistoric, fie și pentru că o unitate perfectă nu poate fi concepută ca mutabilă în timp. Așa cum starea psihică declanșată de operă apare pentru receptor ca necesară și imuabilă (de aici teoria cu privire la valorile eterne în artă), și personalitatea autorului, construită pe această stare, i se înfățișează în imuabilitatea sa ca independentă de orice factor și în special de factorul timp. Dar această imuabilitate este doar o aparență: este suficient de bine știut că structura operei se modifică pe măsura scurgerii timpului (integrarea unei opere vechi într-un nou context evolutiv, atunci cînd opera este apreciată încă multă vreme după apariția ei) și că trebuie deci să se schimbe starea psihică care este echivalentul (corelatul) operei în psihicul receptorului, precum și imaginea personalității autorului. Rezumînd: personalitatea autorului este doar o umbră, doar o proiecție a structurii operei în mintea receptorului. Nu prezintă în sine interes teoretic, deoarece nu conține nimic ce n-ar putea să fie mai precis exprimat printr-o descriere și o analiză obiectivă a operei. Personalitatea autorului devine interesantă numai atunci cînd este confruntată cu personalitatea psihofizică reală a artistului.

Să ne oprim acum asupra acestui aspect. Personalitatea psihofizică a artistului reprezintă un mănunchi de predispoziții, unele înnăscute, altele dobîndite (prin edu-

cație, mediu, apartenență socială etc.). Dar fiindcă fiecare dintre predispoziții poate fi totodată și înăscută și modificată de înfiruri exterioare, este greu de a delimita cu exactitate cele două straturi. Cu toate acestea, analiza psihofizică a personalității artistului trebuie să fie îndreptată spre predispozițiile înăscute, cu alte cuvinte trebuie să tindă spre o concepție asupra personalității artistului ca unitate care își găsește ultima motivare în ea însăși, în actul genezei sale, așadar ca unitate anistorică. Evident, în acest caz, material de studiu nu poate fi numai opera, ci toate manifestările autorului, cuvintele scrise și rostite, precum și faptele lui. Efectuînd cu mare precizie o asemenea analiză, se va observa foarte frecvent că personalitatea artistului este mai vastă decît personalitatea autorului, că anumite predispoziții au rămas în afara operei sau că s-au manifestat în viața artistului cu altă forță și în alt mod decît în operă. Ne va fi suficient un singur exemplu: Karel Hynek Mácha. Biografia lui Mácha a constatat cu o anumită surprindere că acest poet, care folosea cu predilecție cuvintele cu valori preponderent acustice și care, de aici pornind, estompa intenționat precizia relaționării lor în ansambluri cu înțelesuri exacte, era, ca personalitate reală, un bun matematician și un excelent jurist: în viață manifesta așadar alte predispoziții decît în operă. Este suficient să mai menționăm prăpastia dintre erotismul din poemul *Máj* și erotismul din *Jurnal*. (Un caz analog este *Sagesse* de Verlaine și viața personală a poetului francez.) Nu demult, într-o convorbire particulară, unul dintre cei mai remarcabili scriitori cehi observa asupra sa deosebirea dintre memoria practică și memoria care-i furnizează material pentru creație, deși amîndouă memoriile au aceeași sursă, și anume viața și trăirile artistului.¹ Deosebirea dintre personalitatea autorului

¹ Adesea, autorii de monografii consideră de datoria lor să ascundă publicului acea latură a personalității scriitorului care nu se reflectă în operă, pentru a nu dăuna iluziei curente despre scriitorul în cauză. Este de prisos să insistăm asupra faptului că, din punct de vedere științific, un asemenea procedeu nu poate fi admis.

și cea a artistului poate să ia forma unei opoziții, dar poate, în unele cazuri, să se înfățișeze și ca o consonanță aproape deplină (vezi R. Jakobson în articolul despre poezia modernă, intitulat *Ce este poezia?*). Raportul dintre personalitatea autorului și cea a artistului este deci caracteristic pentru creația scriitorului, dar nu este atât de dependent de voința artistului precum ar putea să pară. Personalitatea autorului, după cum am văzut, nu este decît proiectarea structurii operei în sfera psihicului. Iar structura, la rîndul ei, nu este atât de dependentă de voința artistului, ci este înainte de toate predeterminată de propria sa evoluție, care constituie o serie continuă ce se dezvoltă în timp (a se vedea structura poeziei cehe). Și astfel, raportul dintre predispozițiile scriitorului și personalitatea autorului este concomitent condiționat din două puncte de vedere: pe de o parte — de evoluția structurii în literatura dată, pe de altă parte — de predispozițiile scriitorului care preia structura de la predecesorii săi. De aceea, nu este de mirare că putem să descoperim în diverse etape de dezvoltare raporturi tipice între cele două personalități, caracteristice pentru etapa dată, așa cum a arătat Jakobson în studiul citat mai sus, operînd o comparație pe tema erotismului între un poet romantic și unul modern (Mácha și Nezval). Astfel, și personalitatea psihofizică a scriitorului, la prima vedere total anistorică, examinată mai atent se dovedește a fi înglobată în evoluția literaturii, fie și numai ca relație cu personalitatea autorului. Cu alte cuvinte: chiar dacă se face un studiu psihofizic al personalității scriitorului, nu ne putem dispensa de a-l raporta la evoluția literaturii. Ambele aspecte pe care le-am analizat — personalitatea așa cum se manifestă într-o anumită operă și personalitatea reală — au însușirea comună de a apărea, cel puțin la prima vedere, ca aspecte statice. Este însă posibil, și chiar necesar, să abordăm problema personalității din punctul de vedere al evoluției, cu alte cuvinte să concepem personalitatea în esența ei, ca fapt istoric și dinamic.

În această ordine de idei se naște întrebarea în legătură cu raportul dintre evoluție și individualitate (personalitate). Dacă socotim tendința spre unicitate, neconținut și imuabilitate ca însușire fundamentală a personalității, în acest caz, personalitatea ne apare ca obligatoriu opusă evoluției imanente a oricărei serii culturale în care intervine (pe noi ne interesează aici arta literaturii). Din punctul de vedere al seriei care evoluează, intervenția personalității se înfățișează, pe de o parte, ca o încălcare a continuității ei în timp, pe de altă parte — concomitent, printr-un act unic — ca forță care pune seria respectivă în mișcare. Cu cât se va manifesta mai puternic personalitatea prin ce are ea cu adevărat unic (predispozițiile în-născute și mai ales ierarhia lor), cu atât mai evidentă va fi intervenția ei pentru observator. O concepție rigidă asupra personalității ca fenomen independent de evoluția istorică duce la cunoscuta teză a lui Carlyle, după care istoria omenirii este istoria marilor personalități, și ar conduce, în cele din urmă, la o negare totală a evoluției (personalitatea în afara timpului). Această concluzie este evident absurdă, dar nici teza lui Carlyle nu este corectă. Abstracție făcînd de faptul că într-o asemenea viziune evoluția istorică s-ar fărîmița în mîinile istoriografului într-o serie întreruptă de explozii fără regularitate și ordine, mai rămîn două întrebări care nasc dificultăți: este oare posibilă o personalitate absolut neconținută? Iar în caz contrar, dacă admitem condiționarea parțială chiar și la personalitățile cele mai puternice, unde sînt limitele? Cum să facem ca în cele din urmă să nu se risipească în mîna teoreticianului chiar și aceste personalități puternice în adevărate conglomerate de condiționări?

Trebuie găsit un asemenea raport între evoluție, și anume evoluția imanentă a seriei date, pe de o parte, și evoluția personalității, pe de altă parte, un raport care să ne permită să nu scăpăm din vedere opoziția dintre evoluție și personalitate, dar care totodată să nu amenințe premisa fundamentală a evoluției, adică continuitatea seriei care evoluează. Evoluția, ca o transfigurare a lu-

crurilor în timp, este rezultatul a două tendințe opuse; seria care evoluează, pe de o parte, rămîne ea însăși — deoarece fără menținerea identității n-ar putea fi concepută ca serie continuă în timp — pe de altă parte, își încalcă mereu propria identitate — fiindcă altfel nu s-ar putea produce schimbări. Încălcarea identității menține mișcarea de evoluție; conservarea ei asigură acestei mișcări o legitate. Izvorul tendinței spre conservarea identității este însuși lucrul care evoluează; zona de unde izvorăsc impulsurile spre încălcarea identității trebuie să se afle în afara lucrului care evoluează. Din punctul de vedere al legilor evoluției, aceste intervenții din afară reprezintă niște accidente. Accidentele care pot astfel să intervină în dezvoltarea literaturii sînt multe: pot să pornească de la alte serii culturale evolutive (de exemplu de la celelalte arte, de la religie, politică etc.), toate fiind o reflectare a mutațiilor din organismul social; ele influențează direct literatura prin intermediul personalității creatorului. Aceste „accidente“ sînt absolute numai din punctul de vedere al seriei despre care este vorba în cazul dat. Din punctul de vedere al seriilor de la care pornesc, ele apar ca rezultate logice ale evoluției imanente ale fiecăreia dintre aceste serii, putînd fi din această cauză descrise și determinate în mod obiectiv. În rest, și din punctul de vedere al seriei a cărei evoluție o urmărim continuu (în cazul dat, literatura), caracterul „accidental“ al acestor intervenții este limitat de faptul că ordinea, intensitatea și folosirea lor depinde în măsură considerabilă de seria care evoluează. Mai trebuie menționat și că nu toate impulsurile exterioare amintite stau pe același plan. Raportul organizării sociale față de toate fenomenele culturale este altul decît raportul fenomenelor culturale unul față de celălalt, deoarece societatea este exponenta culturii, iar organizarea ei constituie albia în care se desfășoară evoluția. Aceasta are consecințe pentru importanța relativă și distribuția influențelor exterioare; orice schimbare în structura societății se reflectă, într-un fel sau altul, în structura culturii și în relațiile reciproce dintre seriile

ei, cum sînt artele, științele etc., în timp ce influențele reciproce dintre diversele serii de fenomene culturale au o eficiență mult mai limitată.

Se pune acum întrebarea, care este situația personalității ca factor exterior al evoluției literare : în ce măsură intervine accidental în această evoluție și care este relația ei cu alți factori exteriori cum sînt celelalte arte, știința, organizarea socială? Din punctul de vedere al accidentului, trebuie să recunoaștem că personalitatea, al cărei fundament ascuns, dar foarte eficient îl formează predispozițiile înnăscute, este — tocmai datorită acestui fundament — mai puțin predeterminată de antecedentele istorice decît fenomenele culturale și organizarea socială ; de aceea, atunci cînd intervine în evoluția literaturii ca factor exterior, poate aduce mai mult neprevăzut și poate să încalce mai profund identitatea evoluției de pînă atunci a literaturii. La toate acestea se mai adaugă și faptul, pe care l-am menționat mai sus și pe care îl vom dezvolta în continuare, că accidentul și lipsa de condiționare a personalității sînt puternic limitate de împrejurarea că individul face parte dintr-o colectivitate socială, a cărei evoluție o împărtășește, și că literatura, la fel ca oricare serie culturală, este pentru individ parte integrantă din avuția culturală comună, a cărei evoluție și înriurire depășesc cu mult înriurirea și forța de decizie a individului. Așadar, individul, în atitudinea sa față de literatură, este grevat de numeroase relații și nu constituie nici pe departe un accident absolut care se realizează în mod suveran. Dacă vorbim totuși de mai mare accidentalitate a lui în raport cu evoluția literaturii, avem în vedere doar o necondiționare relativ mai mare a intervenției personalității decît se manifestă în cazul altor impulsuri exterioare. Și sub aspectul relației cu ceilalți factori exteriori ai evoluției literaturii, statutul personalității este deosebit. Dacă organizarea socială trebuie situată în afara celorlalți factori exteriori ai evoluției literare, deoarece societatea este izvorul și exponentul culturii, va trebui să se rezerve un loc aparte și personalității, locului și interven-

tiei ei, fiindcă personalitatea formează punctul de intersecție al tuturor influențelor exterioare care pot afecta evoluția literaturii și totodată focarul prin care aceste influențe trec spre mișcarea literară; tot ce se petrece în literatură este mijlocit de personalitate. Personalitatea este singurul dintre factorii externi care intră în contact direct cu literatura; ceilalți factori realizează acest contact doar indirect, prin mijlocirea ei. Toți ceilalți factori externi pot fi incluși în sfera personalității (fără a putea însă reduce problematica lor la chestiunea personalității).

Din acest motiv, antinomia evoluției literare, pe care am definit-o mai sus într-un mod abstract drept contradicție dintre afirmarea și negarea identității literaturii, ar putea fi formulată în chip concret ca o contradicție între literatură și personalitate. În această antinomie teza este reprezentată de diversele etape de dezvoltare literară imanentă; ca antiteză a lor acționează personalitățile care intervin, în etapa dată, în evoluția literaturii; ele se constituie în antiteze deoarece de la ele provine negarea identității literaturii, tendința spre schimbarea ei în altceva decât a fost până atunci. Antinomia literatură — personalitate este, dintre toate antinomiile posibile ale evoluției literare, antinomia cea mai profundă și cea mai complexă, deoarece implică toate celelalte antinomii.

Dar de îndată ce am conceput în acest fel relația dintre personalitate și evoluție, devine și mai clar decât până acum că problema personalității ca factor evolutiv nu se poate rezuma numai la personalitățile puternice a căror influență este evidentă, avînd drept urmare schimbări radicale în structura literară. Chiar și în cazul epocilor cînd sînt mai vizibile alte influențe decât aceea a personalității, influențele impersonale, nu trebuie să uităm că *toate* influențele exterioare intră în operă prin intermediul personalității și că problematica personalității ca factor evolutiv nu-și pierde însemnătatea nici atunci cînd ne ocupăm de astfel de epoci². Prezența sau absența perso-

² Personalitatea ca factor evolutiv în folclor.

nalităților într-o anumită etapă sînt fenomene care pot fi depistate și explicate. Dacă vrem ca luarea în considerare a înniririi ei asupra evoluției literaturii să fie fertilă pe plan științific, personalitatea trebuie să fie privită ca o forță permanentă ce servește neconținut drept contra-reacție la inerția evoluției literare imanente.

Văzută ca factor permanent al evoluției, personalitatea nu mai apare ca un corp străin în țesătura corelațiilor evolutive, pătruns acolo cu scopul de a le descompune, ci ca o negare dialectică a evoluției imanente, o negare ce însoțește etern procesul de evoluție și din care, propriu-zis, decurge. Ca negare dialectică, personalitatea nu se află întotdeauna și în mod automat într-un raport destructiv față de evoluție: în anumite etape personalitatea răstoarnă din temelii direcția de pînă atunci a evoluției sau tinde să o facă, dar există și etape cînd personalitățile nu fac decît să încheie evoluția precedentă sau numai să sintetizeze într-un unic torent evolutiv tendințe pînă în momentul acela risipite. Din aceste puncte de vedere, personalitatea nu stă în afara evoluției, ci mai degrabă se află înlăuntrul acesteia, ca latură negativă. Pentru a lămuri această afirmație și a o argumenta în mod convingător, vom încerca să enumerăm legăturile care integrează personalitatea ca factor evolutiv în procesul de evoluție:

1. Semnul cel mai frapant care pare să confirme independența personalității față de evoluție este intensitatea cu care se realizează în evoluția literară așa-zisele personalități puternice. În raport cu evoluția și legile ei, personalitatea puternică pare o valoare absolută. Și totuși, există fapte care arată că nu numai în climatul social și cultural al anumitor epoci, ci chiar direct în evoluția immanentă a literaturii există condiții pregătite pentru apariția personalităților puternice și că, deci, nici intensitatea de manifestare a personalității nu este independentă de evoluția immanentă. Un exemplu: la începutul dezvoltării literaturii cehe moderne a apărut, ca o culme înaltă, personalitatea lui Mácha. Sînt clare legăturile care-l unesc

pe Mácha cu evoluția autohtonă precedentă: așa, de exemplu, în domeniul metricii procesul de evoluție a impus necesitatea de a se crea iambul ceh, a cărui formă, plăsmuită de Mácha, stă în strînsă legătură cu celelalte elemente componente ale structurii poemului *Máj* (lexicul, structura sintactică și lexicală etc.). Dar toate acestea nu diminuează surpriza care a însoțit apariția lui Mácha și nu atenuează diferența netă dintre el și contemporanii lui. Să amintim faptul că Mácha apare într-un moment cînd totul era pregătit pentru o revoluție: confruntările teoretice și strădaniile practice în direcția restructurării versificației cehe, după o serie de experimente, erau pe cale de a se cristaliza; năzuința spre crearea unei opere cu caracter monumental, lunecînd de cele mai multe ori în simple demonstrații de dimensiune (V. Nejedlý, Hněvkovský, Polák, Kollár), a trebuit pînă la urmă să ducă la concluzia că monumentalitatea nu constă în dimensiunea operei, ci în modul de prezentare (vezi procesul analog din literatura rusă despre care scrie Tînianov în *Arhaizanții și inovatorii*). În afară de aceasta nu trebuie să uităm că Mácha a frapat în chip deosebit și ca urmare a faptului că i-a fost hărăzit să stea la începutul dezvoltării literaturii cehe moderne, după o perioadă de cădere literară în epoca barocului (reducerea literaturii la un singur gen, poezia religioasă, și căutările nesigure în vederea recuceririi unei largi arii tematice și categoriale în primele decenii ale secolului al XIX-lea). Dacă în afară de situația imanentă, am dori să aruncăm o privire și asupra situației culturale și sociale, ni s-ar dezvălui cu siguranță și alte momente care ar contribui la explicarea obiectivă a fenomenului Mácha, a detașării și măreției lui. N-am vrea însă să se înțeleagă că, după epuizarea tuturor acestor momente, intensitatea fenomenului poetic Mácha ar fi explicată pînă la capăt ca un fapt de evoluție logică; nu uităm nici o clipă că toate aceste momente favorabile s-au strîns la un moment dat în jurul unei singure individualități psihofizice, avînd cutare predispoziții, o anumită energie pentru a se realiza. Am vrut doar ca pe baza acestui exemplu să

ilustrăm afirmația că nici chiar un fenomen aparent atât de întâmplător — sub aspectul evoluției — ca forța personalității nu este lipsit de legături cu evoluția precedentă. Am putea dezvolta ideea, îndeobște știută și curentă, că adesea, în evoluția unei anumite arte, întâlnim adevărate efflorescențe de personalități, în timp ce epoci întregi sînt lipsite de ele; chiar și acest fapt dă naștere de la prima vedere întrebării dacă nu există o legătură între o anumită epocă din dezvoltarea unei arte și numărul de personalități puternice care s-au manifestat în interiorul ei. Nu vom dezvolta această observație, dar mențiunea cu privire la simultaneitatea temporală a mai multor personalități puternice ne călăuzește spre un nou punct al expunerii noastre.

2. Diferențele individuale dintre contemporanii care pornesc de la același stadiu de dezvoltare într-o anumită artă par a fi, de asemenea, o manifestare directă a lipsei de condiționare a personalității și a independenței ei față de procesul de evoluție. Dar dacă examinăm mai aten, deosebiri care separă personalitățile contemporane, băț găm de seamă că în ele, adică tocmai în aceste deosebiri se reflectă corelaționarea personalităților ca factori de evoluție. Așa, de exemplu, între Mácha și Erben există multe deosebiri, care iau uneori formă de contradicție directă; dar această contradicție nu este numai o chestiune de predispoziții ale celor doi poeți, ci ar putea fi formulată în mod obiectiv ca o contradicție între două tendințe ale evoluției care, datorită caracterului lor opus, se completează reciproc, astfel încît specificul unuia dintre poeți nu poate fi înțeles fără o confruntare cu specificul celuilalt. Formularea obiectivă a opoziției dintre Mácha și Erben ne-o oferă R. Jakobson în *Poznámky k dílu Erbenovu, I*, [Observații la opera lui Erben] (în „Slovo a slovesnost“, I, 1935, p.152), care vorbește despre antinomia dintre romantismul revoluționar și romantismul resemnării sau — dintr-un alt punct de vedere — despre antinomia dintre direcțiile ontogenetică și filogenetică a experienței groazei; această antinomie ar mai putea fi definită și ca o contradicție dintre două structuri poetice: o struc-

tură, Mácha, tinzînd spre o lipsă extremă de motivare a componentelor și părților, și o altă structură, Erben, orientată spre o motivație extremă. Personalitatea lui Mácha poate fi supusă și la o altă confruntare, în special cu J. K. Tyl. Și în acest caz s-ar demonstra esența relației lor reciproce — tot de natură opusă — numai printr-o comparație a tendințelor de dezvoltare pe care le-au reprezentat cei doi scriitori; această idee pare a fi confirmată de nuvela lui Tyl *Rozervanec* [*Omul sfîșiat*], în care este criticat Mácha, punîndu-se accent deci pe rivalitatea dintre cei doi prieteni, precum și de cuvintele din scrisoarea lui Hindl către Svoboda în sensul că Tyl și Mácha „se considerau rivali (numai în literatură) și ar fi trebuit să devină din ce în ce mai rivali“ (sublinierea noastră: citat după *Postfață* la ediția lui Krčma a nuvelei *Omul sfîșiat*, Praga, 1932). Dar și mai clar decît în cele două cazuri amintite se manifestă predeterminarea evolutivă a deosebirilor dintre personalități în generația de scriitori grupați în jurul revistei *Máj*, la Neruda, Hálek, Heyduk. Grupați după raporturile lor umane, mai apropiat este Neruda de Heyduk decît Hálek de amîndoi. Dar, din punct de vedere poetic, Heyduk stă, fără discuție, alături de Hálek; mai ales în lirică amîndoi realizează tendința evolutivă spre o lirică emoțional dezlănțuită, spre deosebire de Neruda, poet de puternică cenzură emoțională. Această distribuție a însușirilor diferențiale își are deci rădăcinile în evoluția literară, chiar dacă la Heyduk insuficiența cenzură emoțională, spontaneitatea sentimentală, constituia și o trăsătură marcantă a biografiei lui (vezi aprecierea lui Neruda în articolul *Rozmanitosti o Adolfu Heydukovi* [*Diverse despre Adolf Heyduk*], în vol. *Kritické spisy Jána Nerudy*, I, *Literatura*, partea I, Praga, 1910): „Se atașase numai de mine cu acea aprindere care caracterizează întreaga lui fire vioaie, plenară, chiar pătimasă și clocotind de sentimente“; a se vedea și alte numeroase aserțiuni și mărturii directe cuprinse în acest studiu. Așadar, raportul dintre personalitățile simultane în timp este determinat adesea și în măsură considerabilă

nu de însușirile personale ale scriitorilor, ci de relațiile reciproce dintre ei ca factori ai evoluției și ca reprezentanți ai diverselor tendințe de dezvoltare.

3. Alături de intensitatea cu care personalitatea se manifestă ca verigă în seria evolutivă, alături de pregnanța cu care se distinge de contemporani, acționează ca o manifestare nemijlocită, necondiționată de evoluție, și imaginea predispozițiilor psihofizice ale personalității, așa cum se reflectă în operă. Am arătat mai sus că imaginea personalității, așa cum se înfățișează ea în operă, și personalitatea reală a scriitorului nu se confundă și că uneori diferă chiar foarte mult, dar cu toate acestea nu putem tăgădui că și în cazurile de diferență există totuși și o anumită congruență, remarcându-se și cazuri când personalitatea se manifestă în operă nestăvilit și plenar. Se poate atunci vorbi fără rezerve și restricții despre o înrînire necondiționată, independentă de evoluție, a personalității asupra procesului de evoluție? Am spus mai sus : cazurile când personalitatea artistică se manifestă plenar sînt condiționate evolutiv. În afară de aceasta, în oricare etapă de dezvoltare indivizii care năzuiesc spre creația literară întîlnesc în drumul lor anumite premise cu valoare de postulate, date de evoluția precedentă. Este adevărat că aproape întotdeauna un individ care urmează să înrîurească puternic asupra evoluției viitoare își manifestă forța personalității printr-o cît mai considerabilă încălcare a situației de pînă la el (vezi Baldensperger despre *inadaptés*), dar a încălca starea de pînă atunci a structurii artistice în așa fel încît să se transforme într-o altă stare — adică nu lichidarea fără urme — presupune o însemnată doză de consens cu ea, o capacitate considerabilă de adaptare la ea. Așadar, predispozițiile individului, chiar și ale aceluia care transformă considerabil structura existentă, sînt în măsură însemnată condiționate de structura literară precedentă : numai un individ care prin predispozițiile sale și ierarhia lor va corespunde structurii asupra căreia urmează să acționeze va constitui și un puternic factor evolutiv. Alături de consonanțe,

se vor manifesta, desigur, la personalitățile puternice și predispoziții care nu corespund cu structura artistică existentă, avînd funcția de a o transforma (*inadaptés*). Dar nici direcția și nici înfățișarea acestor neconsonanțe dintre personalitate și structura literară existentă nu sînt din punctul de vedere al evoluției imanente a literaturii întotdeauna și în mod necesar cu totul întîmplătoare și asta pe motiv că, într-o anumită perioadă de dezvoltare, este implicit prezentă, cel puțin în linii mari, direcția evoluției viitoare. Evoluția, dacă o privim într-adevăr ca pe o scurgere neconținută, nu are momente de stagnare nici măcar pe cea mai mică dintre secțiunile sale; o operă terminată, care pare a fixa un anumit moment al evoluției, este expresie a mișcării evolutive numai în clipa genezei sale; îndată după aceea evoluția structurii, se revarsă în opere noi. Dar o mișcare atît de neîntreruptă are o direcție a sa: în prezent este întotdeauna implicat trecutul și viitorul, și de aceea nici încălcarea provocată de incongruența parțială dintre predispozițiile creatorului (scriitorului) și structura existentă nu este lipsită de predeterminări. Sub aspectul relației negative față de structura existentă trebuie, desigur, să presupunem o selecție a indivizilor potriviți a realiza anumite tendințe de dezvoltare. Și astfel, nici chiar conținutul specific al personalității, ansamblul (calitatea și ierarhia) de predispoziții, nu este lipsit de legătură cu evoluția imanentă a literaturii, nu este întîmplător în raport cu această evoluție.

Încercarea noastră de a stabili legătura dintre personalitate și evoluția structurii literare a demonstrat că personalitatea este integrată în evoluție și prin acele laturi ale sale care par, la prima vedere, cel mai puțin condiționate din afară, adică prin intensitatea înriuririi sale, prin diferențele în raport cu alte personalități simultane în timp și prin ansamblul (calitatea și ierarhia) predispozițiilor. Dar e cazul să atragem atenția în mod deosebit că această constatare nu reprezintă cîtuși de puțin vreo primejdie deterministă. Nici una dintre laturile menționate ale personalității, oricît de puternic legată

ar fi la un moment dat de procesul de evoluție, nu poate fi desprinsă din corelația cu purtătorul său, cu structura personalității din care face parte inseparabilă. Dacă structura literară formează o unitate, din al cărei punct de vedere intervențiile personalității apar ca accidente care încalcă legitatea imanentă, la rîndul ei și personalitatea formează unitate concentrată în sine, din a cărei perspectivă apare ca accidentală legitatea evoluției literare, care, silind personalitatea să i se adapteze, îi deteriorează ordinea imanentă. Fiecare componentă a operei literare poate fi privită în relația sa cu structura operei, adică poate fi depistată măsura necesității ei legice în perspectiva evoluției literare precedente. Și invers, fiecare componentă a personalității scriitorului poate fi studiată în relația sa legică cu structura individualității din care face parte și în relația cu opera unde trebuie să se supună presiunii exterioare a unor legi străine. Istoria literaturii reprezintă istoria ciocnirii dintre inerția structurii literare și intervențiile violente ale personalităților, iar istoria personalității, biografia scriitorului, înfățișează lupta poetului cu inerția structurii literare; teoria lui Croce despre opera literară ca expresie directă a personalității are nevoie de corective limitative.

Neprevăzutul personalității scriitorului și implicit însemnătatea acesteia ca factor de evoluție nu pot fi corect apreciate atît timp cît avem în vedere de fiecare dată o singură personaliu. Trebuie să ținem seama de faptul că, din punctul de vedere al dezvoltării generale a literaturii, accidentalul și neprevăzutul sînt date, pe de o parte, de succesiunea personalităților în timp, iar pe de altă parte, de alternarea lor simultană. Imaginea succesiunii personalităților în timp nu este nici pe departe atît de simplă cum încearcă Vrchlický să ne prezinte în versul : „Amic amicului predat-a facla“. Personalitățile care se succed nemijlocit pot veni din cele mai diverse spații geografice și sociale, pot reprezenta cele mai diverse tipuri de predispoziții innăscute, pot fi puternice sau slabe; la fel stau lucrurile și cu persona-

litățile simultane în timp care luptă pentru întîietate. O personalitate care a acționat o dată, în celelalte intervenții ale sale devine perfect previzibilă, eventual total constantă. Dar personalitățile care se succed sau care acționează concomitent sînt factori eterogeni și incomensurabili. Mai ales din acest motiv personalitatea este pentru evoluție o sursă permanentă de neliniște și un focar de răsturnări. Și astfel, ajungem din nou, pe altă cale, la constatarea făcută mai înainte : că putem simți întreaga însemnătate a personalității ca factor evolutiv numai dacă vom privi personalitatea nu ca pe un punct izolat, irepetabil în spațiu și timp, ci ca pe o forță permanentă care exercită asupra procesului de evoluție o presiune neîntreruptă, presiune care, la rîndul ei, se află într-o permanentă schimbare în ce privește direcția și intensitatea.

O altă împrejurare care ne permite să sesizăm în mod direct necondiționarea personalității în raport cu evoluția este următoarea : am spus mai înainte că fiecare etapă a evoluției, atunci cînd o percepem ca pe un fapt prezent, implică parțial etapa trecută și, în parte, etapa viitoare, cu alte cuvinte — direcția evoluției viitoare este întotdeauna determinată de necesități care decurg din evoluția precedentă. Dar această determinare poate să se refere doar la direcția globală, și nicidecum la realizarea ei concretă. Să admitem că într-o anumită etapă a evoluției, ca reacție la un stadiu care a precedat în mod direct respectiva etapă și ca rezultat al acestui stadiu, au apărut direcțiile concrete a b c d, realizate practic de personalitățile A B C D. Cu greu s-ar putea conchide că aceste direcții ar fi logic necesare într-o asemenea măsură încît să nu fi putut absentă vreuna dintre ele dacă lipsea personalitatea corespunzătoare, sau să nu fi putut să apară direcțiile e f g etc. dacă ar fi existat la momentul oportun mai multe personalități. Adevărul este că de fiecare dată devin baze pentru dezvoltarea ulterioară direcțiile care s-au realizat și nu cele pe care le admitem ca posibile sau numai le bănuim ca nerealizate. În aceasta se vede clar înrîurirea personalității asupra evoluției cu

întreaga ei natură accidentală în raport cu evoluția. Dar situația, așa cum am înfățișat-o noi, este abstractă; în realitate — cel puțin în majoritatea cazurilor — este probabil că în realizarea sau nerealizarea unei direcții vor avea influență, alături de personalitatea creatorului, și premisele legice ale evoluției, cărora le va conveni această anume direcție mai mult decît alta, de asemenea aprioric posibilă. Aici am vrut să demonstrăm numai felul în care personalitatea, prin caracterul său accidental, determină direcția evoluției imanente, aparent total condiționată de forțe supraindividuale.

Nici faptul că personalitatea se manifestă în procesul de evoluție ca reprezentantă a unui mediu, a unei stări sociale etc. nu înseamnă că i-ar reveni numai un rol pasiv. Dimpotrivă, este limpede, deși greu de demonstrat în mod concret, că forța relativă a reprezentanților diverselor ambianțe (sau a tendințelor imanente) poate determina ierarhizarea valorilor.

Dacă am parcurge în același mod toate componentele și aspectele operei literare, s-ar vedea că fiecare dintre ele poate fi direct determinată de personalitatea scriitorului. Dar a deduce de aici ideea de dependență totală a operei literare în raport cu personalitatea scriitorului ar fi tot așa de nejust cît de nejustă este cealaltă extremă, și anume negarea totală a dependenței operei de personalitatea scriitorului. Fiecare componentă a operei literare, ca și întreaga ei structură, poate fi *a priori* condiționate în măsură egală de personalitatea creatorului și de evoluția structurii. Cercetarea teoretică trebuie să țină seama de această dualitate și să pornească de la ea ca de la o premisă de lucru. Ceea ce înseamnă că pentru fiecare parte a operei literare trebuie să se pună întrebarea în ce măsură are o motivare individuală, și în ce măsură una evolutivă. În acest sens, în sfera motivărilor individuale, intră și toate influențele venite din alte serii culturale evolutive, precum și influența organismului social, deoarece toate aceste influențe, așa cum s-a arătat mai sus, au ca expo-

ment — deloc pasiv — individul. De îndată ce o atare influență se realizează în evoluția structurii literare, ea se integrează în structură atît în direcția trecutului cît și în cea a viitorului: în momentul acela devine clar în ce măsură evoluția a avut nevoie de ea și în ce fel a folosit-o. Dar necesitatea evolutivă nu este totuna cu necesitatea logică: oricînd putem presupune că funcția evolutivă pe care a exercitat-o o influență emanată de o anumită personalitate ar fi putut fi exercitată și de o altă influență, dacă ar fi acționat o altă personalitate venită dintr-un alt mediu etc.; evoluția ulterioară, pornind de la această altă influență, ar avea altă turnură decît cea care s-a produs în mod real. Angrenajul liniei imanente de evoluție, oricît de riguros ar fi, lasă întotdeauna o libertate deplină întîmplării — individului — nu în sensul că individul ar putea să frîngă direcția de evoluție (o asemenea întreprindere nu numai că ar depăși forțele individului, dar nici nu intră în intențiile lui, fiindcă individul acționează cu intenția de a modifica starea existentă, dar și de a menține identitatea lucrului modificat), ci în sensul că tendința evolutivă este mult mai largă decît este realitatea ei concretă: orice realizare a unei tendințe de dezvoltare este numai una dintre multele posibile.

Încorporarea individului ca factor al evoluției în problematica studiului teoretic al literaturii înseamnă lichidarea definitivă a concepției cauzale asupra dezvoltării. Atît timp cît vedem numai evoluția imanentă, iar alături de ea celelalte serii care acționează asupra acestei evoluții doar atunci cînd evoluția imanentă are nevoie de această intervenție și doar așa cum are ea nevoie, există mereu pericolul ca termenul de legitate, chiar dacă cercetătorul îl conține în mod teleologic, să cuprindă o anumită doză latentă de cauzalitate mecanică, să încline spre schema cauzelor și a efectelor ce decurg din ele. Dar de îndată ce admitem că, în spatele acestei legități, acționează în mod disimulat, permanent și neîntrerupt, ca revers al său, întîmplarea repre-

zentată de individ (individul ca *genus*), pentru noi noțiunea de legitate apare eliberată de ultimele urme de cauzalitate. Întîmplarea și legea încetează de a se mai exclude reciproc, unindu-se într-o antinomie dialectică autentică, mereu dinamică și dinamizantă.

Necondiționarea personalității ni se reliefează cu și mai mare claritate dacă, în locul opticii din interiorul procesului de evoluție, ne vom decide să o privim din afară, cu alte cuvinte cînd vom concepe personalitatea ca pe o sursă de impulsuri și ca intersecție de influențe exterioare ce se răsfrîng asupra literaturii. Într-o astfel de viziune, personalitatea (cum am mai arătat) ne va apărea ca o reunire de predispoziții fie înnăscute, fie dobîndite (prin educație, prin influența mediului natural și social, prin ocupație etc.); am spus, de asemenea, că nu este ușor a distinge dispozițiile înnăscute de cele dobîndite, fiindcă de foarte multe ori aceeași predispoziție este înnăscută și totodată considerabil modificată de influențe exterioare. Dar atît elementul înnăscut, cît și cel dobîndit de personalitate ca urmare a destinului ei conțin o doză considerabilă de accidental; și mai puțin previzibile sînt rezultatele interacțiunii acestor elemente, ca și personalitatea ca structură care strînge într-o unitate solidă forțe congruente și incongruente. Unicitatea personalității ca întreg este evidentă și de aceea apare fundamental eronată opinia lui Taine, ca și a curentelor desprinse din teoria lui, după care personalitatea ar putea fi pînă la capăt determinată prin divizarea ei în părți componente de factură biologică (ereditatea) și socială (mediul, rasa). Pentru a dezvălui în ce constă eroarea acestei opinii, este suficient să amintim cunoscuta axiomă conform căreia întregul este mai mult și altceva decît suma părților din care este alcătuit.

Aceasta nu înseamnă însă că cercetarea științifică ar trebui să abdice de la analiza și încadrarea obiectivă a personalității. Am menționat mai sus că este posibil și necesar să tindem spre descrierea psihologică și încadrarea tipologică a personalității creatoare, că este nevoie să se soluțione-

ze și problemele generale ale psihologiei creației, ca de exemplu, problema invenției și imaginației poetice, problema relației dintre viața sexuală și creația artistică, dar toate acestea cu condiția ca cercetătorul să aibă întotdeauna în față posibilitatea mutabilității legilor, aparent atemporale, care s-ar desprinde din materialul studiat. Ar trebui să se pună în modul cel mai franc și problema genezei personalității scriitorului, cu alte cuvinte ar trebui să se elaboreze o gnoseologie a biografiei. E o datorie a biografului să răspundă la întrebarea care dintre influențele exterioare și în ce fel l-au format pe scriitor; toate actele scriitorului trebuie explicate prin structura personalității scriitorului. Ca să fie înțeleasă în unicitatea sa, personalitatea scriitorului trebuie concepută ca proces și nu ca ceva fix, încrămenit. De aceea se procedează greșit când istoriograful literar se rezumă la aprobarea sau dezaprobarea acțiunilor scriitorului, la eroizarea personalității lui în sens negativ sau pozitiv (scriitorul ca reprezentant al binelui sau răului)³.

Dar dacă vrem să vedem personalitatea scriitorului ca pe un proces nu este suficient să o fragmentăm mecanic în piesele componente din care era constituită. Însăși ordinea în care aceste piese — diversele influențe — s-au așezat în personalitate devine un fapt de structură: nu este lipsit de însemnătate dacă influența a surprins structura personalității fără influența *y* sau într-un moment când, datorită acestei influențe, s-a transformat integral. În afară de aceasta, biograful trebuie să aibă mereu în vedere că raportul dintre o personalitate, ca structură, și o anumită influență nu este în mod mecanic necesar și categoric. Așa, de exemplu, faptul că un scriitor provine dintr-un anume mediu social poate deveni — foarte probabil — factor al structurii lui psihice; ne putem imagina însă și

³ Mai mult; eroizarea este un procedeu la fel de nestiințific în ipostaza sa provocatoare — scriitorul ca răzvrătit contra idealului convențional de om — sau în ipostaza filistină — scriitorul ca realizator al idealului de cetățean corect. Urmind o asemenea cale, din biografia scriitorului rezultă un tratat de morală, în care pot avea valoare științifică doar faptele citate, în măsura în care sînt noi și necunoscute.

un caz extrem cînd — paralizat de o influență mai puternică — acest factor să rămînă fără efect. Și chiar dacă originea socială ar deveni un asemenea factor, influența lui nu este în mod obligatoriu directă, scriitorul putînd fi exponent al unei alte stări decît aceea din care a ieșit, sau al mai multor stări. Sau poate deveni chiar adversar al stării din care provine.

*Prelegere ținută în cadrul
Cercului lingvistic de la Praga,
1943—1945.*

ESTETICA LIMBII•

CONSIDERAȚIILE asupra esteticii limbii au, de regulă, un caracter normativ : cercetătorul își pune întrebarea în ce fel se poate înfrunuseța exprimarea lingvistică individuală și în ce direcție să se concentreze toate eforturile de cultivare a limbii. Criteriul estetic nu se aplică însă numai în considerațiile cu privire la cultivarea estetică a limbii, ci este utilizat și în lucrările de stilistică ; dar stilistica — spre deosebire de cultivarea estetică a limbii — a încetat în ultimul timp de a mai considera drept scop problemele normării, consacându-se unor analize de stil constatative ; totodată, însă, ea a căzut adesea într-o altă extremă, renunțând nu numai la normă ca prescripție, ci și ca obiect de cunoaștere. Așa se întâmplă mai ales în lucrările cercetătorilor din cercul „Idealistische Philologie“, care pun accent mai ales pe descrierea trăsăturilor individuale proprii stilului diversilor autori. Ambele puncte de vedere — și cel care concepe stilul ca pe o normă supraindividuală, și cel care vede în el numai o manifestare a individualității — îngustează problematica esteticului în limbă. Studiul nostru își propune să privească esteticul în limbă pe toată întinderea sa și sub toate formele, fără nici un fel de îngrădire.

Înainte însă de a ne îndrepta atenția asupra esteticului în limbă, se impune să facem câteva observații preliminare cu privire la trei aspecte ale acestuia : funcția, norma și valoarea. *Funcția* estetică face din lucrul care o poartă

• *Estetika jazyka*. Se traduce după volumul *Kapitoly z české poetiky*, I, ed. cit., pp. 41 — 77.

un fapt estetic fără nici un fel de altă încadrare ; de aceea, ea se manifestă ca o străfulgerare de o clipă a lucrurilor, ca un accident țîșnit dintr-o relație unică și de moment între un subiect și un obiect dat. *Norma* estetică, pe de altă parte, constituie o forță care reglementează atitudinea estetică a omului față de obiecte ; din acest motiv, norma desparte esteticul de obiectul ca și de subiectul individual, transformîndu-l într-o chestiune de raport generalizat între om și universul lucrurilor. Între funcția estetică neîncorsetată și norma estetică există o contradicție directă, cu caracter de antinomie dialectică între forțe înrudite și totuși contradictorii. Pentru a desemna această antinomie și din punct de vedere terminologic, pe viitor vom numi polul pe care îl reprezintă funcția estetică pură și neîncătușată *estetic nenormat*, iar polul opus, acela al normei estetice, *estetic normat*. Esteticul normat și cel nenormat se realizează pe întregul plan al limbii, nu numai în literatură, unde orientarea estetică domină celelalte funcții ale enunțului lingvistic. Întrucît acești doi poli ai esteticului se constituie, printr-o antinomie, într-o unitate inextricabilă, este necesar să stabilim de la bun început premisa că ori de cîte ori se realizează unul dintre poli, este prezent în mod potențial și celălalt pol : chiar și acolo unde esteticul se manifestă într-o înfățișare unică și ocazională, este prezentă, în mod voalat, tendința spre generalizarea și fixarea acestui fenomen unic, cu alte cuvinte se manifestă tendința de normare, și invers, pretutindeni unde esteticul se realizează ca regulă generalizată, acționează, fie și disimulat, tendința spre unicitate ; toate acestea însă le vom prezenta în detaliu mai tîrziu.

Ne mai rămîne, în fine, să vorbim despre *valoarea* estetică. Valoarea estetică ne apare ca o sinteză dialectică a ambilor poli ai esteticului. Valoarea estetică are comun cu esteticul nenormat tendința spre unicitate, iar cu esteticul normat exigența supraindividualizării și a stabilității. Sfera ei este arta, în cazul nostru literatura : fiecare operă literară (la fel ca orice operă de artă) mani-

festă tendința simultană spre o valabilitate unică, adică legată de un anumit subiect individual și de un anumit loc în timp și în spațiu, și totodată spre o valabilitate generală, adică independentă de schimbările acestor factori. Acest paradox a fost sesizat cu multă acuitate mai ales în poetica simbolistă: așa, de pildă, Mallarmé „vrea să creeze opera absolută . . . , dar simte în același timp că ceea ce ar trebui să fie absolut îi este sugerat de ingerința accidentului, a împrejurărilor“ (A. Thibaudet, *La poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris, 1926, p. 421). Conflictul dintre esteticul nenormat și cel normat, neîncetat reînnoit, ajunge mereu, în fiecare operă literară, la un echilibru fragil; acest sentiment al echilibrului de moment între unicitate și generalitate, între accident și lege, care va fi înlocuit în clipa imediat următoare atit la scriitori cât și la cititori de aspirația spre un nou echilibru, constituie echivalentul psihic al valorii estetice.

Să ne îndreptăm acum atenția pentru încă o clipă spre raportul dintre estetic și sfera funcțiilor, normelor și valorilor extraestetice. Distincția dintre estetic și sfera extraestetică ni se pare la prima vedere inegală, deoarece în acest fel o singură funcție este opusă tuturor celorlalte. Justificarea acestei distincții rezidă însă în aceea că esteticul, spre deosebire de toate celelalte modalități de utilizare a obiectelor de către om, transformă obiectul în scop. Sfera extraestetică este caracteristică pentru domeniul muncii și creației umane care utilizează obiectele ca instrumente ale sale. Dimpotrivă, atitudinea estetică are un caracter negativ în sensul că, negându-se scopul exterior, transformă instrumentul în scop. Negativismul esteticului ne apare însă numai în raportul lui cu atitudinea practică. În raport cu *omul*, această negație devine afirmație, o afirmație care consistă în aceea că esteticul trezește întotdeauna în om conștiința multilateralității și diversității realității, transformând orice obiect pe care pune stăpânire într-un centru al atenției gratuite, în timp ce activitățile practice îndreaptă aten-

ția omului *numai* către acele obiecte și către acele atribute ale lor care se potrivesc scopului dat. Caracterul fundamental negativ al atitudinii estetice are însă drept consecință faptul că esteticul secundează potențial orice activitate practică, fiind întotdeauna gata să se revigoreze de îndată ce i se oferă prilejul; M. Dessoir (*Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart, 1906, p. 112) scrie cu privire la aceasta: „Aspirația spre frumos nu se manifestă obligatoriu numai în formă specifică artei. Necesitatea estetică este, dimpotrivă, atât de puternică, încît atinge *aproape toate* actele omului“.

Din acest motiv, nici în teorie nu putem să distingem cu exactitate atitudinea estetică de cea extraestetică și să delimităm zona specială a fiecăreia dintre ele. Funcția, norma și valoarea estetică se amestecă în permanență cu funcțiile, normele și valorile extraestetice: acolo unde esteticul se manifestă în chip de funcții și norme, adică în domeniul activităților practice, constituie, de regulă, un fenomen secundar al atitudinii practice, dar nu lipsește; acolo însă unde se manifestă în chip de valoare estetică, adică în artă, el domină atitudinea practică, dar nu o reprimă niciodată total. De asemenea, este necesar să se caute esteticul lingvistic în *toate* genurile de manifestări lingvistice, nu numai acolo unde are preponderență, adică în literatură, după cum nici în literatură nu trebuie să scape din cîmpul de observație al cercetătorului diferitele nuanțe ale funcției de comunicare și însemnătatea lor pentru structura literară. Evident, trebuie să se țină seamă și de amestecul esteticului nenormat și normat cu alte genuri de funcții și norme lingvistice, de interferarea atitudinii estetice cu atitudinea de comunicare; acest amestec este adesea atât de intim încît nici din punct de vedere terminologic nu poate fi diferențiată atitudinea estetică de cea extraestetică (în limbă, comunicarea). Așa, de exemplu, cînd se vorbește, în diversele apologii ale limbii materne, despre atributele ei pozitive, desăvîrșirea estetică a limbii este citată numai ca unul dintre multiplele atribute, deși toate celelalte își dezvă-

luie nu o dată coloratura lor estetică, care le pătrunde într-atît încît nu poate fi găsit un „factor comun“ terminologic.

Să luăm un singur exemplu printre multe altele, și anume cîteva propoziții din cunoscutul eseu al lui Karel Čapek, intitulat *Laudă limbii cehe* (în volumul *Marsyas*): „Limba este însuși sufletul și cultura națiunii. Sonoritatea și melodicitatea ei sînt o mărturie a bucuriilor poetice ale neamului; structura și puritatea ei exprimă legile tainice ale gîndirii; precizia și logica ei reprezintă gradul de înzestrare intelectuală a poporului. Acolo unde limba scîrțîie, scîrțîie și trosnește ceva și în existența de profunzime a poporului; orice stupiditate și orice sterilitate a limbii, orice frază goală și banală constituie un simptom al degradării în viața colectivă“. Aici se citează drept unic criteriu estetic pur „sonoritatea și melodicitatea“, de asemenea într-o formulare negativă: „limba care scîrțîie și trosnește“; toate celelalte, fie pozitive (puritatea, precizia, logica), fie negative (stupiditate, sterilitatea, fraza goală și banală), constituie criterii extraestetice, dar formulate evident într-o intenție *tot* estetică. De asemenea, cînd se vorbește despre monumentalitatea limbii, despre noblețea ei etc., cu greu putem deosebi ponderea esteticului de ponderea extraesteticii în epitete de acest gen.

Dealtfel, se știe din istoria studiului limbii cît de dificil este să se facă deosebirea între exigențele estetice și cele extraestetice; o prescripție în esență estetică este adesea mascată de o motivare extraestetică și invers. Așa, de exemplu, unul dintre puriștii cehi deosebește expresiile „bune și viguroase“ de cele „goale și livrești“, în așa fel încît pe acestea din urmă le respinge, în timp ce pe cele dintîi le laudă; prin aceasta, el introduce, fără să vrea, în distincțiile sale, o nuanță de evaluare estetică a sferelor lexicale. La o clasificare obiectivă s-ar putea constata clar că unele cuvinte sînt caracteristice pentru fondul lexical al limbii scrise (destinată manifestărilor lingvistice scrise), altele pentru fondul lexical al limbii

vorbite (destinată manifestărilor orale). Prima categorie de cuvinte sînt acelea pe care puristul le numește „livrești“, cea de a doua cuprinde cuvintele cărora li se spune „viguroase“ (vezi articolul nostru în *Jazyk spisovný a jazyk básnický [Limba literară și limba poetică]*, în volumul *Spisovná čeština a jazyková kultura [Limba ceahă literară și cultura limbii]*, 1932). Așadar, în exemplul citat, evaluarea estetică este mascată de o evaluare extraestetică. Întîlnim și cazuri inverse, atunci cînd, în cadrul purismului, criteriul estetic precumpănește asupra criteriilor extraestetice, disimulindu-le. Poetul francez R. Gourmont a publicat în 1899 o carte rebelă intitulată *Esthétique de la langue française*; în prefață autorul spune: „Estetica limbii franceze înseamnă: studierea condițiilor în care trebuie să se dezvolte limba franceză pentru a-și conserva frumusețea, adică puritatea sa primară. Constatînd cu mulți ani în urmă că limbii noastre îi dăunează utilizarea lipsită de cumpătare a cuvintelor exotice sau grecești, a cuvintelor barbare de toate proveniențele, am ajuns la o concluzie rezultată din impresiile mele și am descoperit că acești venetici sînt tot atît de respingători ca și o nuanță greșită într-un tablou sau un ton fals într-o frază muzicală“. Aici estetica limbii este îngustată la efortul spre puritatea limbii sau, mai bine zis, îl disimulează. Ca motiv al respingerii elementelor străine, mai ales al grecismelor, nu putea să se invoce criteriul politic sau lingvistic, fiind vorba despre preluări dintr-o limbă moartă. De asemenea, pericolul degradării limbii materne nu putea fi pus nici pe seama limbajului diplomatic sau internațional. În aceste împrejurări, pe prim plan a apărut motivarea estetică.

De amestecul esteticului cu criteriile extraestetice ne vom izbi mereu și în reflecțiile noastre de mai tîrziu. Trebuie, de asemenea, să facem mențiunea că și tranziția de la limbajul indiferent din punct de vedere estetic la limbajul de coloratură estetică, eventual la cel îmbibat total de funcția estetică, sau chiar tranziția în sens opus se produce fără dificultăți, în limitele aceluiași pro-

duș lingvistic: „Uneori (în compunerea scrisorilor) își dădea drumul în așa hal încît uita că este predicator și devenea poet“, ne spune Josef Holeček, în volumul *Vaši [Ai mei]* (cartea I, Praga, 1906, p. 119), despre tatăl său. În acest fel, esteticul se transformă într-un factor important în limbă, mult mai important decît se înfățișează aceluia care își îndreaptă atenția exclusiv asupra manifestărilor lui coerente și „pure“.

Prin contopirea cu celelalte funcții și norme lingvistice, esteticul devine extrem de variat. El este, chiar și privit în sine, mai variat decît o admite concepția curentă, care identifică esteticul cu frumusețea expresiei lingvistice. Este adevărat că frumusețea ține de domeniul esteticului, dar nu este deloc valabil și reversul, anume că esteticul s-ar epuiza prin noțiunea de frumusețe și prin echivalentul ei psihic, care este plăcerea. În primul rînd, există și antipodul acestei noțiuni, uritul, care se include, cu drepturi egale, în sfera estetică, tocmai ca o negare a frumosului, spre deosebire de indiferența estetică. De asemenea, atît frumosul, cît și uritul, așa cum vom avea prilejul să mai arătăm, aparțin *exclusiv* domeniului esteticului normat, nefiind valabile pentru esteticul nenormat, unde plăcerea și neplăcerea se contopesc într-un amestec nedistinct. Dacă vrem să analizăm esteticul în limbă pe toată întinderea și în toată varietatea sa, nu putem trece cu vederea această diversitate interioară care îi este caracteristică.

După aceste observații preliminare, să trecem la esteticul în limbă, mai întii la esteticul *nenormat*, neîncătușat de vreo regulă obligatorie. Funcția estetică liberă este implicit legată de folosirea actuală a limbii în manifestări lingvistice de moment și, în acest sens, unice, cu alte cuvinte de așa-zisa *vorbire actualizată (promluva)*. În vorbirea actualizată, nuanțarea estetică apare adesea întîmplător, fără o intenție prealabilă a vorbitorului; se naște dintr-o alăturare neobișnuită de cuvinte asemănătoare ca sonoritate, alteori din ciocnirea întîmplătoare

a două unități semantice (cuvinte, propoziții), din care ținește o relație semantică neașteptată etc. Toate acestea pot să apară și adesea apar și dintr-o intenție uneori subconștientă, alteori cu totul conștientă. Dar întotdeauna, în astfel de cazuri, esteticul constă în aceea că atenția auditorului, pînă aici îndreptată spre comunicare, pentru care limba servește ca instrument, este atrasă spre semnul lingvistic însuși, spre atributele și alcătuirea lui, pe scurt spre structura lui interioară. O asemenea abatere a atenției, pe care enunțul lingvistic actualizat o impune ascultătorului, nu trebuie să fie considerată întotdeauna pozitivă; accentul afectiv poate să oscileze între plăcere și neplăcere, sau poate să fie numai de neplăcere. Neplăcere poate să trezească, de pildă, apariția intenției estetice într-un stil pur intelectual (grupare eufonică de sunete într-o lucrare de matematică), oscilarea între o atitudine afectivă pozitivă și una negativă este chiar o caracteristică a esteticului nenormat, deoarece numai norma permite o distincție acută a celor două accente afective (frumos — urît).

Datorită naturii sale imprevizibile, esteticul nenormat are un pronunțat caracter individual: mai mult decît esteticul normat, el este legat de contextul concret în care a apărut, de situația concretă care i-a dat naștere, de persoana autorului și, în cazuri excepționale, și de persoana receptorului, capabil să perceapă străfulgerarea lui. Înclinația spre unicitate apropiată esteticul lingvistic de exprimarea lingvistică a sentimentului, deoarece și sentimentul subliniază unicitatea obiectului la care se referă. Dar apropierea nu înseamnă identitate: vom vedea mai jos că esteticul normat, deși opus esteticului nenormat, dar identic cu el în esență, înclină, dimpotrivă, spre funcția lingvistică intelectuală, îndepărtîndu-se de funcția afectivă; în cazul apropierii dintre esteticul nenormat și expresia afectivă, este deci vorba de o simplă oscilare a esteticului ca totalitate între sfera afectului și sfera intelectului, fără a-și pierde specificitatea.

Să aducem acum exemple de estetic nenormat, menționând însă dinainte că aici nu le putem prezenta și cu atât mai puțin analiza pe toate; în afară de aceasta, trebuie să atragem din nou atenția că în limbajul de comunicare esteticul nenormat își împarte guvernarea cu orientările extraestetice, dacă nu cumva reprezintă doar un simplu secundant al lor. Așa, de pildă, este evident paralelismul gratuității estetice cu finalitatea practică în jocurile de cuvinte pe care le fac mai ales copiii, dar care se întâlnesc și în limbajul adulților; acest joc se bazează mai ales pe congruența sunetelor și scopul lor principal la copii este, evident, de natură practică — de a exersa aparatul vocal, iar la o vîrstă mai avansată — de a stăpîni asociațiile semantice dintre cuvintele asemănătoare din punct de vedere acustic; dar, în afară de acestea, acționează și o intenție estetică, iar plăcerea care decurge din ea ajută la obținerea efectului practic. Alături de gruparea unor cuvinte existente în limbă, se produce și o legare de sunete în cuvinte artificiale, adică se creează neologisme pe o bază sonoră, în acest caz intenția estetică precumpănind evident asupra celei practice. Un alt exemplu de estetic nenormat în limbă ne oferă onomatopeele, în special atunci cînd este vorba despre cuvinte onomatopeice rare sau chiar create ad-hoc; atitudinea estetică se realizează prin aceea că semnul lingvistic, trebuind să imite acustic realitatea exterioară, atrage atenția către aspectul său fonic care, de obicei, în manifestările cu caracter de comunicare, este diminuat de aspectul semantic. O dovadă că în onomatopee este cuprins un element estetic o constituie înrudirea dintre aceasta și unele nuanțe ale eufoniei poetice, precum și folosirea directă a onomatopeelor în opera unor scriitori, cum este, de exemplu, în opera lui Erben.

Un exemplu foarte sugestiv de estetic nenormat în limbă sînt comparațiile și denumirile figurate care apar și în limbajul de comunicare, în măsura în care sînt neobișnuite și particulare; de asemenea, caracterul concretizant („sugestivitatea“) sau necesitatea afectivă pot

să sporească coloratura estetică a denumirilor figurate și a comparațiilor, deși scopul lor principal este altul decît cel estetic. Multe dintre aceste denumiri figurate sau comparații își mențin eficiența estetică chiar dacă devin comune. [...] Dacă își pierd total eficiența estetică, denumirile figurate se transformă în denumiri proprii; dar și în asemenea cazuri funcția lor estetică se relevă aceluia care își dă seama de originea lor figurată. [...]

Un gen tipic de denumiri figurate, curențe în limbă, aparent foarte îndepărtate de frumusețea poetică și cu toate acestea estetic intenționale și eficiente, sînt injuriile, care au o puternică coloratură afectivă.

[.]

Funcția estetică poate fi dobîndită nu numai de denumirile figurate: deoarece, în genere, esteticul este potențial mereu prezent în limbă, funcția estetică poate să se reactiveze în orice act denominativ. Chiar și în poezie, unde exprimarea figurată este uneori proclamată drept virtutea ei principală, exponenți ai esteticului sînt toate denumirile, nu numai cele figurate: „există poezie fără tropi, poezie care reprezintă un singur trop“ (Goethe, *Sprüche in Prosa [Aforismele în proză]*, III, Sämmtl. Werke, Stuttgart, 1875, vol. I, p. 14; vezi, de asemenea, studiul nostru *Geneza sensului în poezia lui Mácha* în volumul *Torso a tajemství Máchova díla [Caracterul fragmentar și enigma operei lui Mácha]*, Praga, 1838, p. 14). Imprevizibilul, noutatea, pe care esteticul nenormat le reclamă, pot fi realizate și în limbajul de comunicare prin alegerea unui cuvînt fie mai puțin obișnuit (de exemplu, un arhaism, un neologism) sau neobișnuit cel puțin în sensul dat (de exemplu, un sinonim mai îndepărtat): orice denumire, chiar și nepoetică, dobîndește o nuanță mai pronunțată sau mai puțin pronunțată de eficiență estetică dacă, după sfatul lui Verlaine (*Jadis et Naguère, Art poétique*), „este aleasă dintr-o anumită greșeală“.

Esteticul nenormat sprijină pătrunderea elementelor străine, dialectele etc., precum și amestecul diverselor limbaje funcționale, ca, de exemplu, amestecul limbii li-

terare cu cea populară, al limbii scrise cu cea vorbită etc.¹ Imprevizibilul și noutatea apar aici ca urmare a eterogenității elementului străin față de contextul înconjurător (un cuvânt dialectal în context literar etc.). Principalul motiv al unei asemenea preluări și imixtiuni este adesea social — de exemplu, dorința de elevare socială a expresiei lingvistice și, implicit, a vorbitorului; cu toate acestea, participarea factorului estetic este în acest caz evidentă, mai ales pretutindeni acolo unde în preluarea elementului lingvistic străin se subliniază exotismul lui, dat de distanța geografică sau socială a aceluși limbaj, eventual distanța dintre acele structuri funcționale din care se preia și aceea care se preia. Acest caracter imprevizibil, cu eficiența sa estetică pe care o relevă expresia străină în interiorul contextului, îl pot dobîndi și citatele, sentințele, proverbele, atunci cînd apar în vorbirea curentă. Nu ne referim aici la conținutul și la forma lor proprie, ci numai la modalitatea prin care sînt folosite ca unități semantice alogene în context; de asemenea, la selecția lor în raport cu acest context și cu un anumit loc din context, într-un cuvînt la raportul semantic neașteptat ce-l stabilesc cu întregul în care pătrund ca elemente străine. Și aici trebuie să menționăm însă că folosirea citatelor, a sentințelor și a proverbelor poate avea, și de regulă are, și alte motive decît cele estetice; dar nici latura ei estetică nu trebuie subapreciată.

Întrucît esteticul nenormat acționează prin surprindere, efectul său asupra ascultătorului (sau al cititorului) este direct și intens: expresia lingvistică este adusă, cu

¹ Relația esteticului nenormat cu stratificarea funcțională a limbii nu se rezumă însă numai la rezistența esteticului nenormat față de delimitarea reciprocă precisă a diverselor structuri funcționale, ci se manifestă și activ din partea limbajelor funcționale, și anume prin aceea că fiecare dintre ele are o atitudine particulară față de esteticul nenormat. Așa, de exemplu, limbajul funcțional intelectual, precum am mai menționat, se comportă față de esteticul nenormat mai negativ decît limbajul funcțional emoțional. O înclinație puternică spre esteticul nenormat manifestă unele limbaje „speciale“, argoul și feluritele genuri de slang; de aici provine, în parte, nevoia reînnoirii permanente și rapide, fenomen prezent în aceste limbaje, aceeași necesitate fiind caracteristică și pentru esteticul nenormat.

ajutorul lui, în centrul atenției. Aceste însușiri ale esteticului nenormat sînt folosite în reclamă : o structură eufonică, un model sintactic frapant etc. au menirea de a acționa cu forță de șoc asupra atenției cititorului, orientînd-o mai întii spre formule și numai după aceea spre obiectul pe care îl propagă. Esteticul servește în acest caz unui scop extraestetic ; gratuitatea este pusă în serviciul finalității practice. Și astfel, acest caz ne dovedește, într-un mod chiar paradoxal, conexiunea dintre funcția estetică și funcțiile practice. El ne demonstrează, de asemenea, că esteticul nenormat, deși individual prin însăși esența sa, poate să dobîndească o valabilitate supraindividuală, deoarece reclama apelează la individ („Clientul nostru — stăpînul nostru“), dar vrea să influențeze colectivitatea.

Esteticul nenormat în limbă își poate însă găsi și un drum drept spre colectivitate : fără a-și suprima esența sa, el poate să devină și în sine un fapt social, și anume cu ajutorul imitației. Cînd auzim sau citim o expresie, o locuțiune etc., care ne produce plăcere estetică, sîntem dispuși, uneori într-o măsură chiar prea mare, să o imităm. Imitația, care se răspîndește epidemic, se transformă în modă lingvistică : apare un cuvînt sau o expresie pe care la un moment dat o auzim rostită de toată lumea [...]. Expresiile, care ajung astfel la modă, își pierd preciziunea semantică [...]. Această „topire“ a sensului indică prezența funcției estetice : expresia la modă se folosește din pură plăcere fără să se țină seama de necesitatea comunicării. Dar cauza apariției modei devine și cauza dispariției ei : cînd sensul expresiei la modă s-a epuizat cu desăvîrșire, asupra plăcerii pe care expresia o trezește începe să precumpănească inutilitatea și astfel moda dispăre. Moda lingvistică se întilnește, așa cum este firesc, cel mai izbitor în limbajul vorbit, dar nu este nicidecum limitată numai la această structură funcțională [...]. Modele lingvistice își au cîteodată originea chiar în literatură [...]. Moda lingvistică, deși trecătoare, poate să provoace impresia falsă a modificării întregului

sistem al limbii [...]: în Franța, în perioada directoratului, un grup de juni afectați (care vroiau să se deosebească de media socială și sub alte aspecte, ca de exemplu prin îmbrăcăminte) au început să renunțe la rostirea sunetului „r“; ei pronunțau „incoyable“ (în loc de „incroyable“), „ma paole d'honneu“ (în loc de „parole“, „honneur“). Era vorba, deci, de o modă lingvistică tipică, exponenții acesteia fiind în mod ironic supranumiți „incroyables“; este mai presus de orice îndoială că la apariția acestei mode a contribuit și factorul estetic. Spre deosebire însă de alte mode lingvistice, aceasta a însemnat o tentativă de ingerință profundă în sistemul fonologic al limbii franceze, avînd tendința de suprimare a uneia dintre consoane. Deși lipseau evident condițiile esențiale care ar fi permis impunerea sistematică și de durată a acestei tendințe, pornind de la acest caz, prin analogie, putem să ne dăm seama de participarea factorului estetic la extinderea unor modificări reale în sistemul limbii.

Esteticul nenormat are însă posibilitatea nu numai de a se generaliza temporar, ci și de a se fixa în formele tradiției; așa este cazul în limbajul copiilor. Ne-am referit mai sus la faptul că esteticul nenormat se realizează în jocul copiilor cu limba. Acest joc constituie fundamentul celei mai mari părți din folclorul copiilor în care se fixează anumite procedee. Din această categorie fac parte, de exemplu, cunoscutele numărători, care degenerază adesea într-o „limbă artificială“ ce constă din cuvinte lipsite de o relație cu realitatea *. [...] Întîlnim de asemenea, și aglomerări de cuvinte pe baza asemănării lor acustice, aglomerări cărora nu le putem contesta o intenție estetică, cu toate că scopul lor principal este exersarea aparatului articulatoriu **.

* An - dant - te. Ghi - ze - manl - pe. Ghi - ze - manl - compan - An - dan - te.

** Capră neagră-n platră calcă, platra-n patru bucăți crapă; așa să crape capul caprei cum a crăpat platra-n patru. (T. Pamfile, *Jocuri de copii*, I, București, 1907, p. 127).

Și în alte cazuri, în folclorul copiilor funcția estetică concurează cu una dintre funcțiile extraestetice.

[.]
 Fixarea unei modalități estetice eficiente, creație de moment, poate fi observată nu numai în folclor, ci de pildă și în acele denumiri figurate care, deși au devenit parte din uzul general, nu și-au pierdut încă natura lor figurată.

Esteticul nenormat poate, deci, fără a-și pierde din natura sa principial descătușată, să devină un bun comun și chiar durabil, dar numai atîta vreme cît nu se asimilează în sistem. El poate chiar să se sistematizeze într-o anumită măsură, fără a înceta prin aceasta să fie nenormat, anume atunci cînd nu devine prin sistematizarea sa bun comun, ci rămîne limitat la un singur individ. Sistemizarea individuală a esteticului are loc în stilul individual, care constituie un bun permanent al unui anumit individ și totodată un semn caracteristic care diferențiază manifestările lingvistice ale purtătorului său de manifestările altor indivizi. Noi nu limităm conținutul conceptului de „stil individual“ numai la cultivarea intenționată a particularităților expresive în literatură² și în scriere în genere, ci avem în vedere un fapt de principiu, și anume că *orice* manifestare lingvistică poartă într-o măsură mai mare sau mai mică amprentele personalității autorului ei, în congruență cu alte manifestări ale aceluiași individ. În această congruență reciprocă rezidă caracterul sistemic al stilului individual; diferența dintre aceste manifestări și manifestările altor indivizi constituie ceea ce se numește specificitate. Stilul individual nu este însă nici pe departe *numai* un fenomen estetic, dar unicitatea, care îl caracterizează, întărește posibilitatea de a fi perceput în mod estetic, chiar și atunci cînd autorul enunțului lingvistic

² Stilul individual este aproape confundat de către unii teoreticieni cu însăși esența poeticului și a poeziei: „Numai acela este poet, care are o limbă individuală mai bogată, mai vișuroasă sau, mai profundă decît vorbirea cotidiană“ (Mauthner, *Esența vorbirii*, versiune cehă, ediția a II-a Praga, 1906, p. 199). Dar această concepție nu este justă; și în evoluția literaturii există perioade cînd caracterul individual al discursului poetic este mai degrabă estompat decît reliefat.

este lipsit de orice intenție estetică. Am arătat în studiul nostru despre *Masaryk stilistul* că stilul lui Masaryk ar putea fi conceput și ca „încrucișare a două ambiante lingvistice, a limbii vorbite și a limbajului oratoric“, adică „o combinare gratuită de procedee lingvistice“, fenomen în esență estetic, deși din partea autorului nu poate fi vorba de o intenție estetică. Afirmatia este valabilă despre orice stil cu un caracter pronunțat particular. De aceea și școala lingvistică „Idealistische Philologie“ (Vossler și adepții lui), care, după exemplul lui Croce, concepe limbajul în genere ca o expresie a personalității, atribuie o importanță atât de mare factorului estetic în procesul lingvistic. După modelul stilului individual, pentru acești filologi, întreaga limbă reprezintă, în sens estetic, o neconținută creație; în acest sens, mai mult decât sistemul lingvistic supraindividual — se are în vedere utilizarea actuală a limbajului care este legată de individ. Esteticul pe care îl descoperă în limbă cercetătorii de această orientare *nu este însă*, în pofida naturii sale sistematice, un estetic *normat*; din acest punct de vedere, caracteristică este împrejurarea că însuși inspiratorul concepției estetice asupra limbajului în accepție individuală, B. Croce, care ajunge pînă la identificarea lingvisticii cu estetica, respinge conceptul de *frumos*, adică consonanța obligatorie a obiectului cu acțiune estetică cu vreo normă general-obligatorie sau cu un ideal estetic general-valabil*.

Estetica stilului individual aparține deci domeniului esteticului nenormat. Pe scara ce urcă de la discursul lingvistic concret la sistemul lingvistic abstract (*langue*) am ajuns, tratînd despre stilul individual, la o treaptă superioară: dacă esteticul nenormat, în sensul restrîns al cuvîntului, este, așa cum am arătat mai sus, legat de vorbirea actualizată (*promluva*), stilul individual ne introduce în sfera *vorbirii* (*parole—mluva*), deși continuăm să ne aflăm în sfera vorbirii individuale. Prin vorbire

* B. Croce, *Estetica*, București, 1971, p. 149—150

(*mluva*) în genere, noi înțelegem un ansamblu de convenții lingvistice, a căror valabilitate depășește fiecare vorbire actualizată în parte, deși rămîne încă limitată la anumite modalități speciale de folosire a procedeeleor lingvistice; prin această limitare a conținutului normelor sale se deosebește vorbirea de sistemul lingvistic cu valabilitate generală (*langue*) care se află pe treapta cea mai înaltă a abstracției lingvistice și ale cărui norme sînt obligatorii pentru orice folosire a limbii date. Din punct de vedere estetic, deosebirea dintre sfera vorbirii și sfera sistemului (*langue*) constă în aceea că cea de-a doua este indiferentă din punct de vedere estetic din cauza caracterului său abstract³.

Vorbirea individuală, pe care am definit-o drept „stil individual“, se deosebește de vorbirea în sensul propriu al cuvîntului prin aceea că obligativitatea „regulilor“ ei se rezumă la un singur individ. Norma însă — cel puțin în sensul propriu al cuvîntului — presupune o legitate, o valabilitate generală, motiv pentru care esteticul apare ca *normat* abia în vorbirea *supraindividuală*. Trecînd la acest gen de vorbire, depășim o graniță importantă: granița de la esteticul liber și unic către esteticul codificat și impersonal.



Ce este *norma estetică* și cum acționează ea în sfera vorbirii supraindividuale? În primul rînd, trebuie să menționăm că norma estetică nu poate fi confundată cu o regulă formulată. Este adevărat că norma estetică poate să atingă și acest grad de precizie (vezi, de exemplu, Boileau, *Arta poetică*), dar cel mai adesea nu-l atinge fără a risca să se priveze de caracterul său de normă.

³ Specificăm că prin distincția dintre „vorbire“ și „sistemul limbii“ nu vrem să atîngem problema complicată a justificării filozofice a acestei deosebiri. Dar chiar dacă am respinge această distincție, concepiind întregul limbii ca o tensiune dialectică între concretețea discursului unic și abstractivitatea legilor limbii date, ar rămîne valabil faptul că, din punctul de vedere al legilor abstracte, limba ne apare ca irelevantă estetic.

Condiția fundamentală a normei nu este exprimarea ei, ci consensul comun, acordul spontan al membrilor unei anumite colectivități cu privire la faptul dacă un anumit procedeu estetic este sau nu agreat. Acest consens se manifestă ca ceva subiectiv, eventual numai ca o simplă senzație de aprobare sau dezaprobare a diverselor cazuri concrete, pe care individul le întâlnește în practică; imposibilitatea formulării sau chiar a motivării unei astfel de senzații este foarte frecventă. S-a mai constatat (Tarde) că tocmai în domeniul estetic este mai ușor să spui ce nu este permis decât ce este permis; poate de aici provine preponderența criticilor estetice negative asupra celor pozitive. Efortul intențional poate să contribuie la limpezirea și organizarea normelor în sistem, dar nu are nici o contribuție la apariția lor: izvorul normelor este existența socială. Tendința spre normare este proprie oricărui fenomen estetic, în măsura în care esteticul constituie o chestiune socială, această tendință fiind deci cuprinsă și în esteticul nenormat, după cum demonstrează înclinațiile pe de o parte spre generalizare, pe de altă parte spre sistematizare. Distingînd totuși esteticul nenormat de cel normat, vrem prin aceasta să surprindem tensiunea interioară cuprinsă în fenomenul estetic, tensiunea dintre libertate și încătușare, dintre unicitate și generalitate, care conduce, în cazuri extreme, la o nenormare sau, dimpotrivă, la o normare în stare aproape pură.

Fiind conștienți că norma nu poate fi confundată cu exprimarea ei textuală, cu codificarea ei, nimic nu ne mai împiedică să o căutăm și să o descoperim și în structuri lingvistice unde nu s-a ajuns niciodată nici măcar la o încercare de formulare a ei. Într-adevăr, în asemenea structuri se ajunge de multe ori la o normare chiar foarte evidentă. Cînd Josef Durdík în a sa *Kalilogie* (Praga, 1873, p. 32) observă lipsa unei norme estetice a pronunției în limba cehă contemporană, el proclamă drept model în această direcție limba poporului, în special limba femeilor simple; cu alte cuvinte, caută norma estetică într-o structură lingvistică ce n-a constituit niciodată

obiectul unei codificări estetice [...]. Așadar, esteticianul descoperă modelul reglementării estetice a pronunției în vorbirea populară, unde nici vorbă nu poate fi de o exprimare clară a normei. Cineva ar putea însă să obiecteze că aici teoreticianul a transpus fără să vrea în vorbirea populară propria sa idee de normă estetică. La această obiecție s-ar putea răspunde că existența unei norme estetice reale în vorbirea populară, în dialecte etc. este demonstrată și de repulsia manifestată — sub formă de neplăcere estetică — de către exponenții unui dialect față de norma altui dialect; așa, de exemplu, praghezii caracterizează, cu o nuanță de evaluare defavorabilă, intonația celor din regiunea Plzeň drept „cîntare“, deși la rîndul lor vorbitorii din alte regiuni cehe apreciază în mod similar intonația vorbirii pragheze.

Cu alte cuvinte, esteticul normat se realizează și în structuri lingvistice care nu sînt și n-au fost nici în trecut obiect de cultivare intenționată. Prin cultivare, norma, așa cum am mai spus, se consolidează și se dezvoltă într-un sistem coerent; prin cultivare se naște, de asemenea, idealul de perfecțiune estetică în raport cu care limba se desăvîrșește în viitor și pe care dorește să-l realizeze. Despre frumusețea limbajului, care se naște în acest fel, va trebui să mai vorbim în detaliu; mai înainte, însă, vom încerca să răspundem la problema schițată mai sus, și anume în ce mod se manifestă esteticul normat în vorbire.

Să amintim mai întîi că vorbirea supraindividuală nu este unitară, compactă, ci stratificată într-o multitudine de structuri funcționale cum sînt limbajul intelectual și emoțional, limbajul literar și neliterar scris și vorbit etc. Fiecare dintre aceste structuri funcționale își are legile și normele sale estetice specifice. Așa, de exemplu, o structură sintactică, perfectă din punct de vedere estetic în limbajul oral, poate să nu concorde cu norma estetică a limbii scrise, dacă este inclusă în ea, și invers; Buffon, în *Discours sur le style* (ediția H. Guyot, Paris, 1920, p. 12), declară: „Cei ce scriu la fel cum vorbesc, scriu prost, chiar dacă vorbesc foarte bine“. Tot așa, o expresie

convenabilă sub aspectul normei estetice a limbajului emoțional poate să se opună noimei limbajului intelectual etc.

În ceea ce privește relația reciprocă dintre diversele limbaje funcționale, esteticul normat — în opoziție cu cel nenormat — ajută la o precisă delimitare a lor.

[.....]

Înclinația esteticului normat spre o precisă delimitare a structurilor lingvistice nu se referă numai la limbajele funcționale în sensul îngust al cuvintului, ci și la alte structuri cum sînt, de exemplu, dialectele. O dovadă este faptul că încălcarea oricărei norme, de exemplu a unei norme gramaticale, este semnalată și respinsă de către cei ce folosesc aceste structuri lingvistice în primul rînd pentru motivul că sînt neplăcute și urîte din punct de vedere estetic. În chip de normă, esteticul ne apare, așadar, ca un păzitor al „purității“ structurii lingvistice, eventual chiar a limbii în ansamblu; de aici menirea importantă ce revine esteticului în cadrul tendințelor puriste unde se manifestă, adesea disimulat, alteori deschis, ca un regulator.

Nu este însă permis să se considere identitatea sau, mai degrabă, consonanța „purității“ lingvistice cu perfecțiunea estetică drept o lege absolută. Dimpotrivă, este foarte posibil ca tocmai din motive estetice să fie preluate elemente străine într-o anumită structură lingvistică sau într-o anumită limbă, și nu numai ca manifestare a esteticului nenormat descătușat, ci ca „ornament“, adică în concordanță cu o intenție estetică normativă. Așa, de exemplu, se găsesc elemente lingvistice străine, eteroclite, în vorbirea populară, în cîntecele și epistolele populare — genuri literare cu o înclinație puternică spre normarea estetică, cum o dovedesc clișeele stilistice caracteristice lor [...]. Motivul preluării elementului străin nu este în anumite cazuri strădania de a realiza o unicitate, o particularizare estetică, ci înnobilarea expresiei lingvistice, normativă prin însăși natura sa.

Și mai instructiv este pentru noi punctul de vedere pe care îl are Blahoslav în a sa *Gramatică cehă* față de cuvintele străine în limba cehă. El scrie : „Un al treilea lucru de care trebuie să țină seamă un bun ceh este folosirea meșteșugită și potrivită a unor cuvinte luate din alte limbi. O pildă grăitoare ne-o dau latinii, care, deși au o limbă bogată și foarte nobilă, au împrumutat multe cuvinte grecești și le folosesc ca pe ale lor; apoi, romanii sau latinii, creștini fiind și împărțășind Vechiul Testament, au luat și cuvinte evreești. [...] Nemții și-au înnobilit limba cu ajutorul latinei ... este știut. Cuminte, așadar, este ca să nu se îndepărteze nici limba noastră de ceea ce fac alte limbi. Căci așa este, culorile frumoase sînt adesea înfrumusețate cu aur, iar hainele frumoase cu lucruri și mai frumoase sînt împodobite... De aceea și noi, ce a intrat în limba noastră și s-a întărit prin obișnuință, să folosim ca pe un bun al nostru“. Blahoslav, ca umanist, adept al normării estetice a limbii, apreciază și expresiile străine ca pe ceva ce ține de esteticul normat, ceea ce reiese cu pregnanță din faptul că le consideră drept podoabe.

Exemplele citate nu sînt însă în contradicție cu observația de principiu, după care esteticul normat sprijină în limbă *delimitarea* diverselor structuri lingvistice și a limbilor în totalitatea lor, ci reprezintă doar o dovadă nouă a complexității problemelor esteticului în limbă. Chiar dacă luăm cunoștință de ele, teza strîns legată de însăși esența esteticului și a normei estetice, după care fiecare limbaj funcțional are o normare estetică proprie, iar această normare se opune amestecului cu alte limbaje funcționale, nu-și pierde valabilitatea. De asemenea, *gradul de normare estetică* este diferit în diversele limbaje funcționale. Evident, un grad mai mare de obligativitate, inclusiv estetică, este propriu limbii scrise față de limba vorbită, limbii literare față de structurile funcționale neliterare. Unele structuri funcționale înclină în mod vădit către esteticul nenormat; mai ales argoul și diversele genuri de slang, în cadrul cărora mai ales selecția denu-

mirilor este ghidată de tendința spre neprevăzut și unicitate estetică. De îndată ce, printr-o folosire frecventă, se șterge imprezibilul denumirii, locul acesteia îl ia altă denumire; de aceea, argoul și slangurile sînt într-o neconținută mișcare și transformare.

Dintre limbajele funcționale, care înclină, dimpotrivă, către normarea estetică, se află, cum am mai spus, pe primul loc limba literară. Avem în vedere toată întinderea ei, nu numai utilizarea acesteia în literatură, fiindcă literatura, cel puțin așa cum se înfățișează ea omului de astăzi, înclină mai curînd spre individualizare și deci spre unicitatea fiecărei vorbiri actuale, adică a fiecărei opere literare. Dacă vorbim de predilecția limbii literare pentru normarea estetică, acest lucru este valabil în zilele noastre mai degrabă în cazul modalităților *nepoetice* de utilizare a ei. Mai ușor decît în orice altă sferă, norma estetică devine aici obiectul cultivării intenționale, uneori cu totul conștiente, cultivare care își propune ca ideal *frumusețea limbii*, cu alte cuvinte o desăvîrșită elaborare a normei estetice într-un sistem unitar și o consonanță deplină a fiecărui enunț individual cu sistemul de norme astfel elaborat.

Rezultă că noi atribuim cuvîntului „frumusețe“ un înțeles mai îngust decît aceia care confundă frumusețea cu plăcerea estetică în genere; noi limităm frumosul doar la sfera esteticului normat, mai mult chiar — numai la cazurile cînd respectarea normei devine un scop urmărit cu intenție. Este singura interpretare ce ni se pare că decurge din istoricul acestui concept de la Platon și Aristotel încoace; dilatarea exagerată a conținutului și sferei conceptului s-a produs ulterior. Pentru a evita, însă, orice neînțelegere în ce privește *frumusețea limbii*, considerăm necesar a face cîteva mențiuni despre diferitele modalități de a o concepe.

În primul rînd, se vorbește despre frumusețea „naturală“ a limbii în sensul că unele însușiri, ca de exemplu mulțimea de vocale în torentul vorbirii, sînt apreciate ca frumoase în sine, indiferent de încadrarea lor într-un

sistem lingvistic ; în funcție de ele se măsoară apoi perfecțiunea estetică relativă a diverselor limbi. Despre frumusețea naturală a limbii și despre criteriile ei doar aparent neschimbătoare a scris foarte bine Durdík în *Kalilogie* (p. 31) : „Despre frumusețea limbii domnesc pînă astăzi păreri diverse, uneori necorespunzătoare și înguste. De pildă, una dintre ele se întemeiază pe faptul că o *lege a frumuseții* ar fi aceea după care o consoană trebuie să fie urmată de o vocală [. . .]. O atare părere este prea îngustă. Conform unei alte păreri, limba nu trebuie să aibă *vocale închise*, dar acestea sporesc diversitatea sunetelor, chiar dacă sînt lipsite de melodicitate. Și această părere este îngustă. O a treia părere consideră că frumusețea limbii constă în multitudinea formelor gramaticale, dovedind pe această bază superioritatea limbii cehe asupra celei germane. Și această concepție, apărută la noi și susținută pe baza limbilor „clasice“, este total învechită. O a patra atitudine este aceea care măsoară frumusețea unei limbi după cuvintele scurte pe care le conține. O a cincea părere ia în considerare faptul dacă o limbă este originală, pură. . . O altă părere, cea de a șasea, privește, în sfîrșit, aspectul sonor fără prejudecăți și recunoaște că nu există reguli atotcuprinzătoare pentru a măsura frumusețea, că trebuie să se ia în considerare multe fapte concomitent, că și limba engleză este, de exemplu, frumoasă. Sînt *multe și diverse* criterii cu ajutorul cărora apreciem frumusețea limbii“. Să mai adăugăm că, în aprecierea diverselor limbi, acela ce face aprecierea transpune în limbile străine, de regulă, obișnuințele considerate drept pozitive în limba sa ; ca urmare, este înclinat să aprecieze negativ deosebirile dintre limba proprie și limba străină.



O chestiune întrucîtva diferită este frumusețea limbii materne, deși comunității naționale și lingvistice respective i se pare „naturală“. Numai că ceea ce ni se pare a fi frumos în limba maternă nu este un fenomen numai estetic,

ci unul foarte complex. Esența frumuseții limbii materne, așa cum o simt membrii fiecărei națiuni, rezidă în atitudinea afectivă față de tot ce este „al nostru“. Ce anume se înțelege prin cuvîntul „al nostru“ ca termen științific, mai ales în etnografia contemporană, ne-a lămurit P. Bogatîriov, avînd ca exemplu portul popular, în cartea sa *Funkcie kroja na Moravskom Slovensku* [*Funcțiunile portului popular în Slovacia moravă*], Turč. Sv. Martin, 1937, p. 59) : „Întreaga structură a funcțiilor ni se înfățișează ca o totalitate, constituind o funcție sintetică specială, diferită de funcțiile particulare din care se compune structura. La această funcție se referă uneori poporul atunci cînd spune « portul nostru », ceea ce nu desemnează doar o funcție cu caracter regional, ci un fel de altă funcție, specială, pe care n-o putem pune pur și simplu alături de acelea din care se compune structura funcțiilor. Să observăm analogia cu limba : limba maternă are, asemeni portului popular, funcție de structură a funcțiilor. Noi îi dăm întîietate față de alte limbi nu numai pentru că o considerăm mai nimerită sub aspect practic pentru a exprima gîndurile noastre, nu numai pentru că ni se pare a fi cea mai frumoasă (deși, la fel cu portul nostru, nici limba maternă nu se consideră întotdeauna ca cea mai frumoasă, ci dimpotrivă, și o limbă străină și un port străin pot fi considerate drept cele mai frumoase datorită exotismului lor ; de asemenea, limba maternă ca și portul național nu par întotdeauna a fi și cele mai practice cu putință). Se dă întîietate limbii materne și portului național deoarece se consideră a fi cele mai apropiate, or tocmai în aceasta se simte și se manifestă structura funcțiilor. . . Dacă analizăm noțiunea « portul nostru », observăm că se amestecă în ea un element afectiv puternic accentuat. Să încercăm o analiză : dacă examinăm viața așa-zișilor primitivi, vom observa că la ei portul este strîns legat de acela care îl poartă. Putem observa același lucru în cazul ritualurilor magice ale diverselor popoare europene. Pentru a avea înrîurire asupra unei persoane, se folosesc suvițe din părul ei, amprentele piciorului și ale îmbrăcă-

minții ei. Altfel spus, îmbrăcămintea indivizilor este considerată a fi organic legată de persoana purtătorului. Ia fel este și atitudinea întregului colectiv față de portul « nostru ». Portul « nostru » este pentru unii dintre membrii colectivității tot atît de apropiat ca și însuși colectivul“.

Ceea ce spune aici etnograful este foarte interesant pentru noi. „Frumusețea“ limbii materne, așa cum demonstrează expunerea lui, nu constituie o chestiune numai de estetică, ci este dată și de funcția exprimată prin cuvîntul „al nostru“, funcție care se află deasupra tuturor celorlalte funcții, deci și deasupra celei estetice. Totodată reiese clar din expunerea etnografului că funcția estetică este deosebit de strîns legată de funcția suprapusă ; să adăugăm doar că o corelație strînsă dintre ele poate să conducă spre identificarea lor. Din acest motiv, așa cum am spus mai înainte, *toate* laturile pozitive ale limbii materne, toate posibilitățile ei ni se par dezirabile din punct de vedere estetic, precum se poate vedea din toate apologiile scrise în acest sens. Și teoreticienii, de îndată ce încep să vorbească despre limba maternă, manifestă tendința de a subordona toate însușirile acesteia criteriilor estetice. [...] Așadar, frumusețea limbii materne nu este numai o chestiune de estetică, ci este dată de atitudinea afectivă față de limba proprie și de admirația față de multitudinea ei funcțională.

Am mai spus că nu există un ideal unic de frumusețe în limbă ; nu există deci nici o normă estetică unică, dinainte dată. Se poate spune însă că una și aceeași normă este istoricește schimbătoare. Dacă natura normei estetice depinde într-o limbă dată de caracterul limbii, criteriul perfecțiunii estetice, care este norma, trebuie să se schimbe așa cum se schimbă însăși limba. De asemenea, diferențierea normei estetice în raport cu funcțiile lingvistice, fenomen despre care am vorbit mai sus, dovedește mutabilitatea ei : dacă norma estetică depinde de un lucru atît de instabil cum este scopul discursului, atunci mutabilitatea ei în timp devine imperios necesară.

Toate acestea sînt foarte clare și nu este nevoie de alte argumente. Pe noi ne interesează însă mai ales problema *perfectibilității* normei estetice. Pot avea oare modificările normei estetice un caracter progresiv? Amîndouă concepțiile extreme cu privire la esența esteticului trebuie să respingă în mod normal ideea perfectibilității normei estetice: acei ce văd în estetic o împlinire a unui ideal de frumusețe, dinainte stabilit, pot să admită cel mult o apropiere sau o îndepărtare treptată de el; aceia care afirmă cu toată consecvența mutabilitatea istorică a normei estetice nu au motive de a pune un anumit stadiu de dezvoltare a ei deasupra altor stadii, considerîndu-l mai desăvîrșit; de asemenea, ei nu pot așeza perfecțiunea nici la începutul nici la sfîrșitul evoluției, deoarece evoluția li se înfățișează ca un proces neînterupt, fără început și fără sfîrșit. Există însă și diverse puncte de vedere intermediare; un asemenea punct de vedere susține Fr. Palacký în *Krasověda* [*Știința frumosului*]. Pentru Palacký mutabilitatea normei este sinonimă cu perfectibilitatea ei: scopul mișcării de evoluție, cu toate rezervele exprimate, este un ideal estetic aprioric, perfecțiunea estetică. Cu toate că concepția noastră asupra esenței normei estetice este destul de apropiată de concepția lui Palacký, care vede această esență în structura general-umană (a se vedea studiul nostru *Funcția, norma și valoarea estetică, apreciate ca fapte sociale*, Praga, 1936), totuși în problema perfectibilității normei estetice înclinăm spre acea concepție care situează toate modificările evolutive ale esteticului la același nivel. Așadar, pentru noi, perfectibilitatea normei estetice nu constituie țelul evoluției, ci doar o fază tranzitorie pe scara evoluției care se produce ori de cîte ori esteticul, oscilînd neîncetat în mișcarea sa între polul libertății și cel al legiferării, înclină în mod radical către cel de al doilea pol. Cu cît înclină mai mult către acest pol, cu atît mai limpede se conturează exigența clarității și sistematizării normei, sporind totodată și tendința spre respectarea ei fără rezerve. Realizarea acestei exigențe precum și înfăptuirea

acestei tendințe îi apare observatorului ca perfecționare a normei estetice. Datorită caracterului ei tranzitoriu, perfecționarea normei nu poate fi un obstacol pentru că în perioada imediat următoare să aibă loc o abatere în direcția eliberării interne a esteticului.

Perfecționarea normei estetice nu se produce, precum s-a văzut, printr-o bruscă răsturnare a procesului evolutiv, ci printr-un efort sistematic care cuprinde, de regulă, o secvență mai mare de timp: „Cumularea frumuseții are nevoie de generații întregi; în Italia, societatea cultivată, avînd un simț fin al auzului, a început din vremuri străvechi să dea atenție pronunției agreabile, iar vorbirea italiană a ajuns la grația ei actuală după o evoluție de secole“, scrie J. Durdík în *Kalilogie* (ed. cit., p. 53) despre procesul îndelungat de perfecționare estetică a limbii.

Această afirmație atrage atenția în mod judicios asupra participării necesare a întregii colectivități lingvistice sau cel puțin a păturii ei conducătoare la strădaniile de cultivare estetică a limbii; prin însăși esența sa, norma rezultă, cum am observat mai înainte, dintr-un consens comun. O dovadă sugestivă poate fi cultivarea estetică a limbii franceze în secolul al XVII-lea. În acest caz, societatea care se reunea la Curte și în saloanele literare a fost un factor decisiv. Codificarea normelor estetice ale limbii a operat-o Vaugelas, „primul teoretician care apreciază fenomenele lingvistice din punct de vedere estetic“; el proclamă ca singură corectă „modalitatea în care se exprimă partea cea mai valoroasă a Curții regale și care se află în consonanță cu cei mai buni autori“ (Vl. Buben, în „Slovo a slovesnost“, 2, 1936, p. 173)⁴. Același sens îl are și sfatul pe care îl dă Boileau poezilor: „Studiați Curtea și cunoașteți orașul“. O dovadă inversă ne-o oferă unele exagerări ale cultivării limbii cehe în secolul al XIX-lea: în absența unui consens prealabil, se manifestau, uneori foarte puternic, preferințele estetice

⁴ Același lucru îl spune Buben și în *Studie o moderni francouzštine* [Studiu asupra limbii franceze moderne], 1938, p. 54.

individuale, care aveau pretenția de a fi acceptate și recunoscute ca legi generale. Aceste preferințe individuale s-au dovedit însă neputincioase în absența consensului general; ele n-au făcut decît să amenințe dezvoltarea liniștită a culturii limbajului.

[.]

Perfecționarea estetică a limbii este deci o chestiune de consens general. Din acest motiv, o normare estetică perfect pusă la punct a limbajului se transformă în lanțuri ale personalității. Este știut ce mari îngrădiri punea din acest punct de vedere limba franceză în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea și ce importantă a fost acțiunea revoluționară a romanticilor care au eliberat parțial limbajul din aceste lanțuri. Spunem „parțial“, deoarece limba care a ajuns odată, în cursul evoluției sale, la perfecțiunea estetică, adică la o precizare și sistematizare a normei estetice, poartă amprentele acestei perfecțiuni și în dezvoltarea sa ulterioară. Nu e nevoie să enumerăm avantajele pe care le aduce limbii o astfel de perfecțiune estetică; prin perpetuare, aceste avantaje se pot însă transforma în reversul lor. Un exemplu în acest sens ne poate oferi tot limba franceză: „La sfîrșitul secolului al XVIII-lea și în cursul celui de-al XIX-lea, sub influența noilor relații sociale și politice, se schimbă (în Franța) substanțial limba vorbită . . . prin aceasta s-a creat un decalaj însemnat între limba literară tradițională și limbajul vorbit, ale cărui abateri s-au reflectat abia mai tîrziu în exprimarea scrisă. Unii puriști văd în asta o primejdie pentru limba literară și, în strădania lor de a-i salva puritatea, declară că numai limbajul vorbit trebuie să se dezvolte liber, în timp ce pentru necesitățile literare trebuie să servească limba tradițională, care nu se va mai dezvolta și va deveni o limbă moartă. Dar așa ceva echivalează cu negarea totală a limbajului ca funcție expresivă și de comunicare. . . însuși Meillet recunoaște că « numai acela care nu-și dă seama de toate dificultățile poate să se decidă fără teamă de a scrie cîteva rînduri în franceză »“ (Vl. Buben, în „Slovo a slovesnost“, 2, p. 175, precum și

în op. cit., p. 63). Este adevărat că nu toate normele care încătușează franceza modernă sînt de natură estetică, dar nu trebuie să uităm de contribuția decisivă pe care a avut-o normalizarea estetică în apariția acestei limbi în secolul al XVII-lea: Vaugelas, cel mai de seamă gramatician al epocii, cel care a codificat în opera sa uzul societății înalte, „a apreciat fenomenele lingvistice din punct de vedere estetic“ și „în selecția între două relații posibile s-a călăuzit în primul rînd după instinctul său estetic“ (Buben, op. cit., pp. 173 și 55). De vreme ce elaborarea desăvîrșită a normei estetice într-o anumită limbă poate să devină o piedică în dezvoltarea ulterioară a acesteia, înseamnă că am demonstrat în mod concret ceea ce am afirmat mai sus în plan teoretic, și anume că perfecțiunea estetică nu reprezintă țelul final al evoluției, ci una din etapele evolutive tranzitorii, care se poate repeta, eventual, în evoluția aceleiași limbi în chipuri și împrejurări diferite.

Perioadele în care tendința spre normarea estetică a limbii atinge punctul său maxim sînt numite de obicei clasice, iar tendința însăși este numită *clasicism*. În limbile europene, odată cu umanismul, strădania spre o normare estetică desăvîrșită a limbii a fost însoțită de atașarea la tradiția estetică a Antichității; de aici provine echivocul cuvîntului „clasicism“ și a majorității cuvintelor înrudite cu el. Prin esența sa, tendința spre desăvîrșirea estetică a limbii este un fenomen original, apărînd și în limbi care nu au intrat niciodată în contact cu cultura antică, cum este cazul limbii chineze. În istoria literară se vorbește, de asemenea, despre o antinomie între clasicism și romantism; această antinomie are însă numai o justificare istorică, nicidecum generală, referindu-se la un anumit punct din evoluția literaturii și, de asemenea, a limbii, la intersecția secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea; generalizarea ei este, din acest motiv, legată de anumite riscuri. Dat fiind că materialul care ne este nouă accesibil se referă la clasicismul european, nu putem evita în întregime dificultățile ce decurg din polisemantismul

exagerat al terminologiei; de aceea vom atrage atenția în prealabil asupra acestor dificultăți.

Clasicismul, ca punct de vîrf al perfecționării estetice a limbii, tinde în cel mai înalt grad spre obligativitatea și generalitatea normei. Avînd în vedere relația strînsă dintre funcția estetică și celelalte funcții, relație despre care am vorbit în mai multe rînduri, este firesc ca norma estetică accentuată să fie însoțită și de o puternică normalizare sub alte aspecte, de exemplu sub aspectul structurii logice sau gramaticale. Astfel norma estetică devine un factor organizator care menține echilibrul între toate celelalte norme și funcții; de aici provine aparența dominației ei asupra celorlalte funcții. În perioadele clasiciste este direct formulată și concomitent motivată estetic exigența echilibrului între toate genurile de norme și funcții. La un mod general, privind toate activitățile umane, nu numai limba, a exprimat această exigență fundamentală a clasicismului Fr. Palacký (op. cit., p. 73): „Prin natura sa, omul dorește liniște, adică o alcătuire armonioasă a forțelor noastre pe care le punem în mișcare. Existența noastră fizică, intelectuală și morală reclamă liniște și armonie... idealul de frumusețe trebuie să cuprindă în sine tot ce natura caută și tot ce este necesar pentru a avea sentimentul fericirii. Diversitate, armonioasă alcătuire, viață, plăcere, noblețe, o existență neatîrnată, demnitate și consonanță cu legile rațiunii și moralei; într-un cuvînt, întreaga natură a omului trebuie să-și găsească expresia în educația lui“. În același sens sună și o altă afirmație a lui Palacký (op. cit., p. 75): „Sentimentul frumos este o poartă spre rațiune și voință, este bobocul din care înfloresc florile spiritului, este visul din care ne trezim la adevăr și virtute...“

Ceea ce spune Palacký aici se referă la om ca totalitate, așa cum este reprezentat el în idealul clasic; nu este greu să proiectăm acest ideal în sfera limbii. De altfel, putem găsi o aplicare expresă a lui la teoreticianul francez al stilului din secolul al XVIII-lea, la Buffon: „A scrie bine înseamnă și a gîndi bine, și a simți bine, și a te exprima

bine; pentru aceasta este nevoie de spirit, sentiment și gust. Stilul presupune o acțiune unitară a tuturor capacităților spirituale: ideile formează temelia stilului, armonia cuvintelor se atașează doar la ele, depinzând de capacitatea la percepție: este suficient să ai puțină ureche pentru a putea evita combinațiile sonore neplăcute, este suficient să ai auzul exersat prin lectura poezilor și retorilor pentru a putea în mod mecanic să imiți ritmul poetic și întorsăturile oratorice“ (*Discours sur le style*, ed. H. Guyot, Paris, 1920, p. 16). Această afirmație ne-ar putea lăsa impresia că Buffon concepe stilul ca pe un echilibru al tuturor funcțiilor și normelor, dar numai al celor extra-estetice, în timp ce funcția și norma estetică nu fac decît să li se alăture ca ceva secundar, ca un adaos. Ar fi însă o eroare, deoarece în concepția lui Buffon *totul* în limbă este saturat de estetic, deci și ceea ce Buffon numește „temelia“ stilului; următorul citat o dovedește cu toată claritatea: „Frumusețea stilului rezultă exclusiv din mulțimea infinită de adevăruri de care este pătruns. Toate frumusețile intelectuale, cuprinse în stil, toate relațiile care îl compun sînt, totodată, adevăruri la fel de utile ca acelea care formează tema proprie a discursului, poate chiar mai de preț“ (op. cit., p. 18). Întîlnim la Buffon chiar și o afirmație care sugerează că un stil „bun“ este mai important decît ceea ce se exprimă cu ajutorul lui: „Cunoștințele, faptele și descoperirile pot fi ușor scoase din relaționarea lor inițială, putînd chiar să dobîndească valori noi dacă sînt transpuse dintr-o carte prost scrisă într-o carte bine scrisă; față de acestea, stilul nu poate fi transpus și nu se degradează printr-o existență de lungă durată: atunci cînd stilul este distins și ales, autorul lui va rămîne în toate timpurile obiect de admirație“. Așadar, echilibrul tuturor funcțiilor și normelor constituie atributul principal al clasicismului, iar organizatorul acestui echilibru este norma estetică, o normă care nu permite vreuneia dintre celelalte funcții să se realizeze pe seama celorlalte. De aici provine și apropierea dintre funcția și norma estetică și funcția și norma inte-

lectuală, apropiere puternic prezentă în clasicism. „Nu există frumusețe dincolo de adevăr“, proclamă Boileau (în *Epistola a 9-a*), afirmație pe care o repetă de mai multe ori. Aceasta se datorește faptului că funcția intelectuală, ca o contrapondere a funcției emoționale dezorganizatoare, sprijină echilibrul pe care îl reclamă esteticul normat.

Ca semn important al esteticului normat în genere anumiți mai sus tendința spre o diferențiere clară a diverselor limbafe funcționale. Această tendință se reflectă în literatura clasică ca o despărțire tranșantă a genurilor literare, deoarece fiecare gen literar reprezintă și o anumită nuanță funcțională a limbii. Este cunoscut pînă la ce detalii a ajuns clasicismul cu elaborarea canoanelor genului; în această chestiune este suficient să luăm drept mărturie opera lui Boileau, *Arta poetică*. Clasicismul acordă atenție nu numai genurilor caracteristice literaturii frumoase, ci abordează tot ce este creație scrisă în ansamblu; această cultivare a celor mai variate genuri are ca scop principal îmbogățirea funcțională a limbii.

[.]

A sosit acum timpul să ne punem întrebarea în ce fel operează clasicismul cu ansamblul de mijloace pe care i-l oferă sistemul limbii, cu structura interioară a limbii. Să luăm ca punct de plecare din nou mărturiile directe ale acelor care au receptat clasicismul în mod nemijlocit; și în acest caz tot Buffon ne furnizează observații instructive: „Stilul este numai ordine și mișcare (*mouvement*), o ordine și o mișcare pe care autorul le imprimă ideilor sale. Dacă ideile sînt strîns legate, stilul prinde vigoare, se consolidează și se precizează; dacă șirul gîndurilor este lent și dacă gîndurile sînt legate numai prin relații întîmplătoare între cuvinte, fie și între cuvinte dintre cele mai alese, stilul va fi neunitar, slăbit și lent“ (op. cit., p. 11); „Intenția autorului poate fi sesizată numai în coerența fluentă, în armonia relațiilor reciproce dintre idei, în dezvoltarea lor treptată, în gradarea permanentă, în succesiunea lor uniformă, pe care orice întrerupere o distruge

sau o încetinește“ (p. 12); „Nimic nu dăunează mai mult vivacității stilului decât dorința permanentă de surpriză cu ajutorul unor idei neașteptate; nimic nu se opune mai mult clarității, care trebuie să fie monolită și să pătrundă uniform întreaga operă, decât scînteierile rezultate din ciocnirea forțată dintre cuvinte, scînteieri care ne orbesc doar o clipă, lăsînd în urmă întuneric“ (p.14); „Nimic nu este mai în contradicție cu frumusețea naturală decât efortul unui autor de a exprima lucruri obișnuite și comune într-un mod deosebit și pompos... De acest defect suferă spiritele cultivate, dar sterile; acestea au surplus de vorbe, dar nu au idei; ele șlefuiesc doar cuvintele, crezînd că au găsit legături noi între idei atunci cînd au reușit să confecționeze o propoziție și că au purificat limba, cînd, de fapt, au stricat-o deformînd sensurile cuvintelor“ (pp. 14—15). Chiar și la o interpretare neforțată rezultă din aceste afirmații că obiectul principal spre care se îndreaptă interesul clasicismului este *propoziția* ca element lingvistic ce menține corelația semantică, nu numai ca fenomen gramatical, ci ca întreg semantic, ritmic, intonațional și eufonic. Totodată se manifestă aici și o anumită teamă față de *cuvînt* ca element ce sfărîmă coerența și introduce în discursul lingvistic pericolul accidentului, teamă cu totul justificată avînd în vedere predilecția clasicismului pentru ordine.

Să ne îndreptăm acum atenția către fiecare dintre aceste elemente în mod special. De ce subliniază clasicismul structura propoziției? Să examinăm structura propozițională cea mai normată din punct de vedere estetic, cunoscută în istoria stilului european, și anume *perioada*. Această creație clasică, în sensul cel mai propriu al cuvîntului, deoarece provine din Antichitate, reprezintă un tot închis în sine, puternic organizat ritmic și intonațional, în care părțile își corespund una alteia. Totodată ea reprezintă și un tot semantic: „Sfîrșitul perioadei, exprimat în formă stilistică, trebuie să constituie și sfîrșitul ideii. Ideea nu poate fi întreruptă printr-un final formal, dar . . . nu trebuie să se termine nici înainte de a se termina

perioada“ (Fr. Novotný, *Eurithmie řecké a latinské prózy* [Euritmia prozei grecești și latinești], I, p. 43). „Marca caracteristică a perioadei este caracterul ei închis, *conclusio* [...] ideea trebuie să rămână pînă la capăt neîncheiată, pentru ca astfel să se nască o tensiune, ajungîndu-se la satisfacție și eliberare abia odată cu finalul; în aceasta constă caracterul închis al cercului de *periodos*“ (ibid., p. 149). Din normarea estetică s-a născut deci o structură propozițională destul de abstractă pentru a putea cuprinde orice sens și totodată destul de cuprinzătoare pentru a putea imprima semnificației o formă concretă și a o diferenția. Întîlnim aici esteticul normat într-o activitate similară cu aceea în care l-am întîlnit de mai multe ori : cu ajutorul cadrului propozițional el organizează universul valorilor extraestetice, reprezentat prin conținuturile propoziționale concrete, tot așa cum a stabilit echilibrul funcțiilor și normelor extraestetice sau cum a delimitat reciproc diversele limbaje funcționale și nuanțele lor. Esteticul normat ni se înfățișează și în acest caz ca principiu suprem al ordinii tocmai datorită indeterminării sale calitative, care decurge din atitudinea negativă a esteticului față de celelalte funcții și norme. Totodată și aici esteticul normat se manifestă ca element depersonalizant : cadrul propozițional al perioadei, o structură sever coerentă din punct de vedere estetic, limitează în măsură considerabilă libertatea vorbitorului în formarea particulară a propoziției. Toate acestea fac din propoziție elementul lingvistic fundamental de la care pornește clasicismul în acțiunea sa exercitată asupra limbii.

Dar de unde izvorăște neîncrederea clasicismului față de cuvînt ? Am văzut că teoreticianul stilului clasic vede în cuvînt un element care încalcă ordinea structurii stilistice, acuzîndu-l că ar introduce elementul accidental. Acest caracter accidental al cuvîntului în raport cu înglobarea lui într-un anumit context își are izvorul în faptul că cuvîntul, cea mai mică unitate semantică, își păstrează sensul deplin și în afara contextului, ca element lexical. Întrînd în context, cuvintele sînt determinate semantic

de ambianța lor, dar cu toate acestea, pe temeiul suficienței lor semantice, ele intră, potrivit interconectării sonore, semantice și relaționale, în raporturi care nu sînt predeterminate de context, aflîndu-se chiar în conflict cu el. Datorită acestor raporturi, cuvintele acționează unele asupra altora; dacă structura frazei este slăbită, poate să se ajungă la o situație cînd relațiile semantice dintre cuvinte pun stăpînire pe context, iar coerența contextului rămîne la discreția acestor relații accidentale. Prin toate aceste însușiri, cuvîntul apare ca un element care descompune cadrul abstract al propoziției și croiește drum diversității stilistice individuale. Din această cauză, atitudinea clasicismului față de lexic este limitativă: ordinea stilistică se menține prin aceea că multe cuvinte sînt eliminate din uzul literar, iar cele care rămîn sînt, pe cît se poate, generalizate și abstractizate. Motivele care se aduc în favoarea eliminării cuvintelor nedorite sînt precumpănitor de natură estetică; așa, de pildă, clasicismul francez deosebește între cuvîntul „distins“ și cel „trivial“ (*nobles — bas*); uneori „trivialitatea“ este opusă poeticității; așa, de pildă, Boileau menționează despre o anume expresie că „este trivială și nicidecum poetică“. Revoluția romantică a țintit, precum se știe, mai ales împotriva acestei limitări a opțiunilor lexicale, introdusă de normele estetice ale clasicismului. În al său *Răspuns la un act de acuzare*, Victor Hugo scrie: „Cuvintele nobile sau cele inferioare au trăit împărțite în caste. [...] Atunci am venit ca o brută și am exclamat: «De ce unele cuvinte se află întotdeauna în față și altele în urmă?»... Vocabularului învechit eu i-am pus șapcă roșie. Și n-a mai fost deosebire între cuvintele nobile și nenobile“. Așadar, romantismul a opus cuvîntul propoziției, dar în acest fel el a pulverizat și norma, opunînd legității întimplarea, generalității unicitatea. Am putea aduce și un argument invers: cînd în Franța, la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul celui de al XX-lea, a apărut „școala romană“, care proclama reîntoarcerea la clasicul „echilibru și la armonie în gîndire și stil“ (E. Ray-

naud), unul dintre principalele puncte din programul acestei școli a fost reanalizarea corelației dintre cuvânt și propoziție în favoarea propoziției. Charles Maurras, unul dintre poeții marcanți ai acestei școli, afirmă : „Înainte de Chateaubriand cuvântul era un semn abstract, care își pierdea caracterul abstract numai printr-o autentică întâmplare ; întâmplarea nu era prea apreciată și nu se manifesta tendința de a face din ea o regulă și nici măcar ceva frecvent. A fost, într-adevăr, o descoperire fericită, care a produs bucurie, dar asupra ei nu s-a prea reflectat, pentru că atunci când cuvântul își pierde farmecul accidentalului, își pierde și valoarea. Cuvântul-realitate, cuvântul-culoare, cuvântul-parfum, cuvântul-senzație, cuvântul-obiect putea să curgă din peniță printr-un joc sau printr-o întâmplare, dar nu constituia nicidecum un scop al stilului. Abia odată cu Chateaubriand el s-a ridicat la o nouă demnitate. . . Înaintea lui în prim plan se aflau sintaxa și stilul ; sub înrîurirea lui, acestea au trecut pe planul doi, cedînd locul lexicului“ (citată după studiul lui T. Constans, *Charles Maurras et le romantisme*, în volumul *Un débat sur le romantisme*, Paris, 1828, p. 187). Tendința școlii romane era de a restabili „legea proporționalității, constînd în formele cărora secolele le-au confirmat frumusețea“ (R. de La Tailhède, *Présentation de l'école romane*, ibid., p. 153); aceasta înseamnă că din nou cuvântul urma să fie împins pe plan secund și supus disciplinei normării, în timp ce propoziția trebuia să fie din nou înălțată la grad de factor stilistic conducător.

Așadar, cuvântul, ca element stilistic, este supus în cadrul clasicismului unei discipline severe: cu cît este mai neașteptat și mai individual, cu atît este mai de temut, deoarece clasicismul limitează la extrem libertatea denumirii. Drept periculoase se consideră mai ales denumirile figurate care atrag atenția asupra lor și amenință ordinea arhitectonică a structurii prin asociațiile de nestăpînit cărora le dau naștere și prin relațiile imprevizibile cu unitățile lexicale ambiante; este cunoscut gradul în care imaginea poetică poate să dea culoare

unui context învecinat vast. Din acest motiv, legislatorul clasicist al stilului are grijă ca imaginea poetică să fie făcută inofensivă; sub presiunea unei asemenea discipline, denumirea figurată adesea se anemiează, devenind o simplă parafrază. [...] Banalitatea, obișnuința, apropierea de denumirea nefigurată, „proprie“ — acestea sînt exigențele clasicismului față de exprimarea figurată; cu ajutorul lor se elimină accidentul și unicitatea denumirilor figurate, semne ale esteticului nenormat, gata oricînd de resuscitare. Dar o prescripție nu trebuie să fie întru totul confundată cu practica stilului: am citit la ambii teoreticieni francezi ai stilului clasic, la Buffon și la Murras, că și în stilul clasic cel mai pur se infiltrează uneori cîte o „scînteiere“, că apar „întîmplări fericite“, adică denumiri noi și neașteptate. Și într-adevăr, se găsesc și în stilul clasic imagini de o intensitate neobișnuită, devenite puternice tocmai prin forța pe care au trebuit să o opună barierelor normative.



Să sintetizăm acum ceea ce am spus pînă aici cu privire la esteticul nenormat și normat, în special cu privire la misiunea care revine fiecăruia dintre aceste aspecte în ansamblul procesului lingvistic. Menirea fundamentală a esteticului *nenormat* este de a acționa contra automatizării actului vorbirii, de a individualiza mereu acest act atît în raport cu personalitatea vorbitorului cît și în raport cu unicitatea situației lingvistice și extralingvistice din care emană. Oponîndu-se automatizării actului vorbirii, esteticul nenormat contribuie la menținerea și reînnoirea contactului dintre subiect și sistemul limbii, precum și dintre sistemul limbii și realitate. De asemenea, esteticul nenormat menține legătura dintre diversele structuri lingvistice funcționale, contribuind la interferarea lor. El se împotrivesc automatizării actului denominării, dînd viață unor denumiri mereu noi chiar și pentru lucruri deja denumite — de unde și

relația strînsă dintre esteticul nenormat și cuvînt ca element lingvistic ce furnizează material pentru denominare. Cu cît precumpănește mai mult funcția estetică în actul denominării, cu atît mai izolată, adică mai limitată la un singur caz, este și denumirea rezultată din el — de unde și strînsa legătură dintre funcția estetică și denumirea figurată. Există desigur și denumiri figurate lipsite de aspectul estetic chiar de la apariția lor (de exemplu, terminologia tehnică figurată), create fără pretenții de unicitate și care se transformă imediat în denumiri comune. Prin acțiunea esteticului în actul denominării se reînnoiește în permanență tensiunea dintre limbaj și realitate. Și cînd poetul spune (J. Durdík, *Toulky po domově* [Cutreierînd țara], Praga, 1938, p. 30) că „metafora este o flamură închisă într-o fortăreață asaltată“ și că „tocmai numele . . . , ca un strigăt vrăjit eliberator, nimicește puterile răului“, el caracterizează astfel, într-un mod figurat și mai general decît o dorește el însuși, contribuția denominării, motivate din punct de vedere estetic, la menținerea tensiunii dintre realitate și limbă. În sfîrșit, esteticul nenormat stimulează, la individ și la colectivitatea socială, înclinarea spre neconținute modificări în limbă; am avut prilejul să constatăm mai înainte care este contribuția lui la răspîndirea modei lingvistice și ne-am pus problema în ce măsură am putea trage concluzii, prin analogie, cu privire la înrîurirea esteticului asupra extinderii modificărilor de durată.

Să trecem la esteticul *normat*: particularitatea sarcinilor care îi revin în procesul vorbirii demonstrează cel mai bine deosebirea dintre esteticul nenormat și cel normat. Dacă misiunea esteticului nenormat este de a individualiza actul vorbirii, esteticul normat stimulează, dimpotrivă, *generalitatea* modalităților de expresie, adică autonomia lor față de personalitatea vorbitorului, precum și *caracterul lor formal*, adică autonomia față de situația lingvistică și extralingvistică trecătoare și față de un conținut concret. În acest sens, esteticul normat tinde spre stabilizarea limbii, în timp ce esteticul nenormat

are mai curînd sarcina de inițiator sau cel puțin de secundant al prefacerilor lingvistice. Dacă esteticul nenormat conduce la amalgamarea structurilor lingvistice funcționale precum și a limbilor în totalitatea lor, spre deosebire de acesta, esteticul normat forțează despărțirea și delimitarea netă dintre ele. Astfel, esteticul normat menține echilibrul între diversele funcții ale discursului lingvistic : spre deosebire de esteticul nenormat, atenuază funcția emoțională care amenință ordinea, susținînd împotriva ei funcția intelectuală ca element de disciplină și ca apărător în fața accidentalului. Esteticul normat acționează ca factor de echilibru și în structura interioară a limbii ; el disciplinează succesiunea sunetelor și intonația prin melodicitate, selecția lexicală prin limitare, structura sintactică prin abstractizarea și dezindividualizarea schemelor propoziționale. Totodată, el situează în prim plan elementele care mențin coerența semantică și logică, subordonîndu-și alte elemente care o încalcă.

Aceasta este imaginea globală pe care ne-o oferă comparația dintre esteticul nenormat și cel normat. Nu este vorba însă de două categorii care s-ar exclude reciproc, ci de două aspecte antinomice ale atitudinii unice a omului față de sistemul de semne, care este limba — idee pe care am schițat-o la începutul studiului nostru. În esteticul nenormat, așa cum am sugerat, este întotdeauna prezentă, fie și numai în mod potențial, tendința spre normare, și invers, nu poate fi niciodată total reprimată în esteticul normat dezlănțuirea funcției estetice, proprie esteticului nenormat. Astfel, aceste două aspecte ale esteticului ne apar ca două forțe reciproc opuse, care luptă neconținut pentru supremație, fără ca vreuna dintre ele să dobîndească o victorie definitivă ; raportul dintre ele poate fi definit ca polaritate, sau altfel spus : esteticul nenormat și cel normat reprezintă în limbă (ca și pretutindeni unde există) o antinomie dialectică ce leagă și în același timp desparte.

Dinamica acestei antinomii se realizează în limbă fără încetare, și nu numai în cazurile cînd discursul lin-

gustic tinde cu precădere spre un scop estetic, cum este cazul în literatură. Despre limbajul poetic vom discuta separat. Dar mai înainte de a aborda această chestiune, să mai parcurgem o dată, ținând seama de criteriul estetic, întreaga scară a limbii, de la discursul lingvistic concret la sistemul gramatical cu desăvârșire abstract. Am spus mai sus și am subliniat frecvent că funcția estetică descătușată, pe care o numim estetic nenormat, este strâns legată de *vorbirea actualizată*. Ori de câte ori funcția estetică se manifestă în forma sa „pură“, ea potențează nuanța de unicitate și irepetabilitate, fiind astfel în consonanță cu însăși esența vorbirii actualizate. Dar de îndată ce esteticul îmbracă haina ordinii, el devine estetic normat, trecând din domeniul vorbirii actualizate în domeniul convențiilor, situate deasupra vorbirilor actualizate și denumite sintetic *vorbire (mluva)*. Între vorbirea actualizată unică (*promluva*) și convențiile general valabile ale vorbirii se află o zonă de trecere, dominată de aceleași reguli, dar niște reguli obligatorii numai pentru un anumit individ; aceasta este zona *vorbirii individuale (individuální mluva)*. În această zonă esteticul apare sistematizat, dar fără a fi privat de unicitatea sa — căci este legat de o personalitate unică — motiv pentru care vorbirea individuală ține din punct de vedere estetic de sfera esteticului nenormat. Esteticul normat este un produs al vorbirii supraindividuale: numai acea latură a enunțului lingvistic, care ține de domeniul vorbirii supraindividuale, se supune normării estetice. Dar nici vorbirea supraindividuală nu reprezintă culmea abstracțiunii lingvistice: peste ea se întinde zona „sistemului lingvistic deplin și coerent“, denumit *langue* (Marouzeau, *Lexique et terminologie linguistique*). Cu toate că în *vorbirea actualizată* ca și în *vorbire* pot fi utilizate estetic mijloacele oferite de sistemul limbii, *langue* ca sistem este indiferentă din punct de vedere estetic, deoarece nu există un gen special de norme estetice care să-i corespundă. Chiar dacă vreuna dintre normele estetice ar pătrunde din vorbire în *langue* (a se

vedea maxima „filologiei idealiste“ : „*Nihil est in syntaxi, quod non fuerit in stilo*“), ea s-ar transforma *ipso facto* în normă gramaticală, estetic irelevantă, și numai încălcarea ei ar putea fi resimțită ca fapt estetic; în nici un caz respectarea ei riguroasă. De aceea, lingvistica, în înțelesul restrâns al cuvântului, ca știință a sistemului gramatical și a evoluției lui imanente, nu se lovește în calea sa de estetica limbii, bineînțeles în măsura în care nu-și pune problema participării *vorbirii actualizate* și a *vorbirii* la explicarea prefacerilor evolutive ale sistemului gramatical. Această împrejurare nu diminuează însă cu nimic marea însemnătate a esteticului în limbă pentru polul opus al procesului lingvistic, cel al *vorbirii* și al *vorbirii actualizate*.

Să trecem, în sfârșit, la problema *esteticului în limbajul poetic*. Acest limbaj, cum am arătat, constituie o structură funcțională specială, în cadrul căreia, spre deosebire de toate celelalte limbaje funcționale, funcția estetică tinde spre suprațitudine. Dar nici un enunț lingvistic nu se limitează la o singură funcție, adevăr cu atât mai valabil pentru enunțurile în care domină funcția estetică, deoarece această funcție, reprezentând negarea dialectică a tuturor celorlalte funcții, este lipsită de un țel exterior care ar deosebi-o calitativ de celelalte; din acest motiv, ea este mai puțin capabilă decât oricare dintre ele de a umbri și de a înăbuși funcțiile paralele.

Atunci în ce constă acea preponderență a funcției estetice, pe care o socotim caracteristică limbajului poetic? Înseamnă ea oare utilizarea estetică nelimitată a *tuturor* componentelor discursului lingvistic? Aceasta ar avea însă drept consecință reprimarea tuturor celorlalte funcții în favoarea unei singure funcții, cea estetică; în mod practic nu se poate ajunge la o asemenea situație, fiindcă orice componentă poate dobîndi eficiență estetică numai prin faptul că se deosebește de celelalte componente, cu alte cuvinte prin așa-zisa *actualizare* a ei; actualizarea apare atunci cînd o componentă dată se abate de la uzul curent într-un mod mai frapant sau mai puțin

frapant. Dar dacă toate componentele ar avea pretenția să se deosebească, atunci deosebirea n-ar mai exista. De aceea, este de neimaginat o actualizare concomitentă a tuturor componentelor. Și în limbajul poetic, pentru a se obține efectul estetic nu se fructifică decît o parte mai mare sau mai mică dintre ele; dar aceste oscilații cantitative nu modifică deloc faptul că supremația funcției estetice în literatură nu are nici o legătură cu *numărul* componentelor actualizate. Prin altceva se distinge limbajul poetic sub specie estetică: opera literară reprezintă o structură complexă, dar unitară sub raport estetic, piese ale acestei structuri devenind toate componentele ei, actualizate sau neactualizate, precum și raporturile dintre ele. Prin aceasta se deosebește opera literară de oricare alt enunț de comunicare, în care relevante din punct de vedere estetic sînt întotdeauna numai componentele actualizate. Așadar, spre deosebire de limbajul de comunicare, supremația funcției estetice în limbajul poetic rezidă în relevanța estetică a vorbirii actualizate ca întreg.

Constituind o structură, cu alte cuvinte un întreg indivizibil, opera literară se înfățișează ca *valoare estetică*, fenomen complex, concomitent unic și legic. Unicitatea operei este dată de indivizibilitatea ei, natura legică-necesară, pe de altă parte, de echilibrarea reciprocă a relațiilor dintre părți; în unicitatea ei, opera literară este irepetabilă și accidentală, în timp ce ca fenomen legic, ea are pretenția de a fi de toți și mereu recunoscută. Orice valoare poetică (și în genere artistică) se naște cu această pretenție; ceea ce nu schimbă cu nimic faptul că — similar altor genuri de valori — este supusă și ea prefacerilor. Din factura, mai sus descrisă, a valorii estetice decurge și relația particulară a limbajului poetic față de esteticul nenormat și cel normat. Limbajul poetic nu se sprijină total pe niciunul dintre acești doi poli ai esteticului: de esteticul nenormat este legat prin înclinarea spre unicitate, de esteticul normat prin pretenția la fixitate. De aceea, orice tentativă de a lega

literatura fără rezerve de unul dintre acești doi poli devine în mod necesar unilaterală, purtînd în sine germenele autonegării. Antinomia dintre esteticul nenormat și cel normat, prezentă în mod potențial pretutindeni unde în limbă (și în alte sfere) se manifestă funcția estetică, este tensionată pînă la cel mai înalt grad în literatură (și, în genere, în artă). Cu alte cuvinte, evoluția literaturii sub aspect artistic se bazează pe tensiunea dialectică internă a esteticului: ea oscilează mereu între întîmplare și necesitate, între unicitate și valabilitatea generală imuabilă, între nenormare și normă. Este unul dintre motivele pentru care valoarea literară nu poate fi confundată cu „frumusețea“ în sensul concordanței cu norma: pe lîngă perioade care prescriu și realizează o asemenea concordanță, există și perioade care i se opun, tinzînd spre esteticul nenormat. Tensiunea dialectică internă creează valori estetice mereu noi ca o sinteză a sa, pe care tot ea o tulbură prin repetate regroupări de forțe, ce reclamă o nouă conciliere.

Această tensiune, din care se naște etern valoarea poetică, se proiectează și în alcătuirea internă a acesteia. Raporturile reciproce dintre diversele componente ale structurii poetice nu sînt niciodată pe deplin clare: întotdeauna, unele dintre aceste raporturi sînt percepute drept contradicții, a căror factură neobișnuită, sau chiar unicitate, caracterizează structura operei date ca un întreg irepetabil și deci indivizibil. Dacă vreuna dintre aceste componente este transferată dintr-un asemenea întreg indivizibil într-o altă corelație, ca de exemplu într-un context nepoetic, de comunicare, ea aduce cu sine întreaga atmosferă a operei din care a purces. Acest lucru este valabil pentru citatele mai lungi ca și pentru cuvintele izolate care, avînd un rol important în lexicul unui anumit scriitor, dobîndesc o coloratură unică datorită climatului lui semantic. Aici ar fi locul să medităm asupra influenței pe care literatura, prin intermediul limbii sale, o exercită asupra relației ontologice dintre om și univers: o componentă lingvistică, care a trecut

printr-o anumită operă, eventual care a apărut într-o anumită operă (de exemplu, o anumită structură intonațională sau propozițională), încetează de a mai fi un simplu fenomen lingvistic, devenind un postulat ontologic : el obligă la o modificare a *întregii* relații dintre subiectul vorbitor și realitate, și anume la o modificare în același sens în care s-a situat față de realitate structura poetică unde a apărut componenta. Astfel, esteticul, care strânge, prin contradicția sa internă, opera poetică într-o unitate, devine pentru cititor un catalizator al valorilor extraestetice și prin intermediul *limbii*, nu numai prin intermediul conținutului operei poetice.

Pentru opera poetică socotită drept structură estetică este deci caracteristică indivizibilitatea. Cu toate acestea, opera literară nu apare ca absolut monolită în toate împrejurările. Ea nu este total autarhică, putînd fi interpretată și ca o verigă din seria evolutivă a literaturii ; din punct de vedere lingvistic, ea este implantată în limbajul poetic care cunoaște, de asemenea, o evoluție proprie neîncetată. Față de această evoluție și din punctul ei de vedere, nu mai este valabil fără rezerve principiul privitor la indivizibilitatea structurii operei poetice. Fiecare componentă lingvistică, ca de exemplu intonația, poate fi urmărită — sub aspectul realizării ei în poezie — în mod continuu de la epocă la epocă, de la operă la operă. Dar nu numai atît : contradicțiile dintre componente, contradicții pe care se întemeiază indivizibilitatea produsului poetic, se transformă, prin obișnuință, în conștiința cititorului, după o perioadă mai îndelungată a existenței produsului poetic, în consonanțe. Îmbătrînind, opera devine frumoasă (vezi F.X. Šalda, *Boje o zítřek [Luptele pentru viitor]*, Praga, 1915, p. 120) și totodată demontabilă : în viitor ea ne va apărea ca o sumă de norme. Utilizarea fiecăreia dintre componentele actualizate, care au constituit inițial o cucerire unică a autorului, devine prescripție, o cerință generală a cărei valabilitate nu mai depinde de unicitatea relației dintre

componenta actualizată și celelalte componente; procedeele, inițial unice, se fixează în norme, fiecare dintre aceste norme putînd fi aplicată în sine. Atunci cînd autorul lor a fost un poet de mare importanță, normele astfel constituite sînt prezentate de critică generației următoare ca niște reguli de care trebuie să se călăuzească pentru a se obține efecte estetice; această generație acceptă unele dintre reguli, pe altele însă le încalcă pentru a obține astfel o reînviore a structurii poetice cu ajutorul unor noi contradicții.

Toate acestea se referă în mod egal la componentele lingvistice ca și la cele tematice; observăm astfel cum prin petrificarea formelor îmbătrînite, în însăși interiorul literaturii apar fără încetare norme estetice lingvistice. Care este însă relația dintre aceste norme „poetice“ și normele estetice despre care am vorbit mai înainte și care izvorăsc dintr-un consens general? Norma poetică, spre deosebire de norma estetică în înțelesul propriu al cuvîntului, se naște dintr-o inițiativă individuală, pe care se sprijină autoritatea ei, chiar și atunci cînd norma poetică ajunge la o recunoaștere generală: de cîte ori se cere să fie respectată, se cere implicit, sau chiar în mod expres, să se urmeze marile modele. De asemenea, norma poetică dobîndește consimțămîntul general abia după ce a fost creată, în timp ce norma realmente generală are acest consimțămînt la însăși geneza ei. Din acest motiv, norma poetică rămîne limitată, de regulă, la literatură. În calea extinderii ei asupra uzului comun stă aceeași împrejurare care, cum am arătat mai înainte, anihilează orice tentativă, fie și nepoetică, a individului de a reglementa limbajul sub specie estetică: anume, absența consensului estetic *preliminar*. În perioadele cînd însăși limba înclină spre o reglementare estetică, cînd consensul general a apărut, literatura contribuie și ea masiv la normarea estetică a limbii: în astfel de cazuri, norma „poetică“ se confundă în mare măsură cu norma estetică generală, după cum și genurile literare se confundă sub raport

estetic cu cele neliterare. În alte perioade, cînd normele poetice sînt lăsate în voia lor, ele manifestă o foarte mică stabilitate : apar și dispar fără încetare. Astfel, și în acest destin al lor se reflectă tensiunea nepieritoare dintre esteticul nenormat și cel normat.

Dar să mai revenim o dată la această tensiune pentru a-i dezvălui o altă latură : din cele spuse pînă acum despre ea ar putea să se nască impresia că opoziția dintre esteticul nenormat și cel normat se realizează numai în succesiunea temporală a diverselor epoci ; vom încerca să demonstrăm acum că această opoziție este prezentă și acționează fără încetare. Astfel, în primul rînd, esteticul nenormat durează și în momentul cînd evoluția începe să tindă spre polul opus, adică spre o maximă normare estetică. O interesantă învățătură ne-o oferă o împrejurare la care ne-am referit în alt context, și anume că teoreticienii clasicismului, Buffon și Maurras, atrag atenția cu dispreț asupra esteticului nenormat și ne avertizează ; dar avertismentul dovedește că fenomenul există. S-ar putea însă dovedi nu numai prezența pasivă, ci și participarea activă a esteticului nenormat, în limbă în mod special, în perioada clasicismului. În cel de al doilea cîntec al *Artei poetice*, Boileau, acest „legislator al Parnasului“, formulează în felul următor regulile odei : „Stilul furtunos al odei o apucă adesea pe calea întîmplării ; frumoasa dezordine este aici un mijloc de eficacitate artistică“. Să sperăm că nu vom comite o violență asupra cuvintelor dacă le vom interpreta ca pe o prescripție — legislatorul nu vorbește decît în prescripții — pentru *fosirea esteticului nenormat*. Printr-o paradoxală întorsătură, esteticul nenormat devine parte integrantă din canonul genurilor chiar și în literatura clasică.

Se poate însă demonstra tot atît de sugestiv și inversul, adică participarea esteticului normat în creația literară a unor epoci care tind spre un estetic dezlănțuit ? Un exemplu tipic din acest punct de vedere ni-l oferă poetica simbolismului, așa cum este expusă de unul

dintre cei mai puri reprezentanți ai acestei școli, Stéphane Mallarmé. Nu există dubii cu privire la înclinația simbolismului spre unicitatea estetică și deci spre esteticul nenormat: „La Mallarmé primele cuvinte, apărute întâmplător, determină venirea sau selecția cuvintelor următoare“, scrie Maurras despre el (*Un débat sur le romantisme*, ed. cit., p. 188). Și cu toate acestea, Mallarmé nu încetează de a năzui spre o operă „care să existe în sine, independent de circumstanțele umane accidentale, ca fapt și existență“ (*Divagations, Quant au livre*). El dorește ca ceea ce a apărut ca unic să devină din chiar clipa genezei normă, fără a-și pierde unicitatea. Nu este nevoie să mai argumentăm că ne aflăm aici în fața unui paradox insolubil, care aruncă însă o lumină foarte puternică asupra prezenței esteticului normat într-o creație poetică orientată spre unicitatea estetică.

Astfel, literatura ni se înfățișează ca o sinteză mereu reinnoită, într-o permanentă desfășurare, între esteticul nenormat și cel normat. Antinomia acestor doi poli nu se rezumă numai la literatură, ci se manifestă pretutindeni acolo unde esteticul se realizează ca factor al procesului lingvistic, avînd sarcini importante cum sînt dezautomatizarea vorbirii și totodată organizarea și stabilizarea ei, înviorarea raportului dintre individ și limbă, concomitent cu dezindividualizarea lui etc. Însăși sarcinile esteticului în limbă ni se înfățișează în perechi antinomice, așa cum am văzut și atunci cînd am trecut în revistă esteticul în limbajul de comunicare. De aceea, dacă ne restrîngem atenția numai la unul din aspectele esteticului, nu vom reuși niciodată să surprindem întreaga semnificație și diversitate a acțiunii sale în limbă. Dar așa procedează, în majoritatea cazurilor, lucrările de pînă acum consacrate esteticii limbii: unii — de regulă teoreticienii — consideră, de predilecție, esteticul ca pe un factor normativ; alții — de regulă scriitorii, în măsura în care meditează asupra limbii — văd,

în primul rînd, esteticul nenormat, neîncătușat de reguli. Studiul nostru încearcă să înlătore aceste soluții unilaterale și să demonstreze că însemnătatea esteticului pentru limbă poate fi măsurată numai pe distanța deschiderii ambelor lui aspecte. *

„Slovo a slovesnost“, VI, 1940.

* La noi, s-a ocupat recent de domeniul funcțiilor limbajului Ion Coteanu, în *Stilistica funcțională a limbii române. Stil, stilistică, limbaj*, Editura Academiei R. S. R., București, 1973.

DESPRE LIMBAJUL POETIC *

I. Limbajul poetic ca limbaj funcțional și ca material

ÎNTREGUL ansamblu de probleme referitoare la literatură în general, dar mai ales la limbajul poetic, și-a schimbat în ultimii ani aspectul. Această schimbare a fost posibilă datorită lingvisticii moderne, care a dezvoltat diversificarea limbii în raport cu țelurile și funcțiile enunțului lingvistic ce necesită adaptarea mijloacelor de expresie, izolat ca și pe ansambluri întregi. Așa a fost descoperit și limbajul poetic ca parte componentă a sistemului limbii, ca formă determinată, cu o evoluție călăuzită de legi proprii, ca factor de seamă, în general, în evoluția exprimării umane prin intermediul limbajului.

Studiul de față are ca obiect limbajul poetic considerat drept unul dintre limbajele funcționale. Dacă avem în vedere că pînă nu demult concepțiile asupra acestui limbaj — deși bogat diferențiate și nuanțate — erau în totalitatea lor principial diferite de concepția pe care o avem astăzi, poate că n-ar fi nepotrivit să arătăm mai întii, pe scurt, ce *nu este* limbajul poetic din punctul de vedere actual, în ce nu rezidă esența lui. Înainte de toate, nu este totdeauna un limbaj *ornamental*. Dobîndește această calitate numai în anumite perioade, cînd se resimte o disociere între conținutul exprimat și expresia lingvistică și cînd expresia este considerată doar ca veșmînt al conținutului. Dar sînt și perioade cînd aceste două componente se contopesc și cînd legătura strînsă dintre ele devine o trăsătură caracteristică a expresiei poetice. Nici *frumusețea* nu este un semn permanent al cuvîntului poetic: istoria

* O jazyce básnickém. Se traduce după volumul *Kapitoly z české poeliky*, ed. cit., pp. 78 — 128.

literaturii oferă nenumărate exemple de scriitori care caută material lingvistic în sfere lexicale indiferente față de criteriul frumuseții. Astfel, de pildă, Neruda avea — după cunoscuta apreciere a lui Șalda — „îngrozitoarea îndrăzneală de a aduna cuvinte de pe stradă, nespălate și nepieptănate, și de a face din ele mesageri ai eternității“. Limbajul poetic nu este identic nici cu limbajul *emoțional*, menit să exprime sentimentele. Deosebirea rezidă chiar în țelurile spre care tind aceste două genuri de limbaj: prin natura sa, limbajul emoțional tinde spre exprimarea cât mai nemijlocită a mobilurilor afective; ca atare valabilitatea sa este redusă la o stare psihică particulară a individului vorbitor, pe câtă vreme scopul expresiei poetice este făurirea unor valori supraindividuale și durabile. Se înțelege de la sine că literatura poate folosi pentru scopurile sale mijloacele limbajului emoțional, și le folosește din belșug, mai ales atunci când expresia poetică subliniază atitudinea față de personalitatea unică a creatorului ei. Cu toate acestea, exprimarea emoțională nu este decât *unul* din multiplele mijloace pe care literatura le preia din bogatul patrimoniu al limbii, subordonându-le scopurilor sale. În aceeași măsură literatura apelează și la alte straturi ale limbii. Dealtfel, sînt perioade cînd renunțarea la o expresie încărcată de afectivitate devine o cerință programatică a literaturii. Vezi în acest sens la noi pe Machar și Gellner.

Nici *plasticitatea* nu poate defini limbajul în mod integral. În anumite perioade — tot în mod programatic — limbajul năzuiește spre abstracție, spre neplasticitate. Așa, de pildă, perioadele clasiciste se tem de expresia plastică. Între altele, chiar sensul cuvîntului „plasticitate“ are multe înțelesuri, semnificînd de fiecă dată altceva: uneori evocarea unei reprezentări, alteori însușirea cuvîntului de a sugera mai multe reprezentări nedefinite etc. În cursul evoluției sale, limbajul poetic preferă să oscileze mai degrabă între plasticitate și neplasticitate decît să se fixeze definitiv la unul din acești poli. De

asemenea, trebuie specificat că nici *vorbirea figurată* nu este în mod necondiționat definitorie pentru limbajul poetic. Pe de o parte nu numai în limbajul poetic, ci și în cel comun se recurge în mod curent la vorbirea figurată, chiar și la denumirile figurate „vii”¹. Pe de altă parte, din istoria literaturii știm că există momente când se evită denumirile figurate sau cel puțin se manifestă încercări de sustragere de sub dominația lor. În sfârșit, nici chiar *individualitatea* — sublinierea unor particularități individuale ale expresiei lingvistice — nu definește limbajul poetic în totalitatea lui: lăsând la o parte faptul că un stil personal este posibil și în afara sferei literaturii, de exemplu în limbajul științific, trebuie să ținem seama de faptul că în cursul unor întregi perioade limbajul poetic evită exprimarea personală. Așa se întâmpla, de exemplu, în perioada clasicismului, când se stabilea ce cuvinte anume sau chiar ce imagini poetice sînt permise și pot fi folosite, scopul unor asemenea restricții fiind de a se pune stavilă invenției individuale. Zone întregi ale literaturii se călăuzesc după un canon stilistic care prevede convenții concrete și formule ferme, obligatorii pentru toți creatorii individuali. A se vedea din acest punct de vedere epopeea greacă sau cea slavă: „lancea cu umbra cea lungă”, „brațele albe”, „marea albastră”. M. Jousse, în cartea sa *Études de psychologie linguistique* (Paris, 1925, p. 113), scrie: „Narațiunile guzlarilor, ca și narațiunile lui Homer sau ale prorocilor și rabinilor, ca și epistolele lui Baruh, ale apostolului Pavel etc., reprezintă juxtapunerea unor clișee relativ restrînse ca număr. Dezvoltarea acestor clișee se face automat potrivit unor reguli fixe. Numai ordinea lor poate fi schimbată. Guzlar iscusit este numai

¹ Adesea, în limba vorbită se improvizează denumiri figurate (metafore, comparații etc.) cu scopul de a caracteriza mai bine o anumită situație. Această însușire a limbii uzuale este bine ilustrată de K. M. Čapek-Chod în povestirea sa *Deset deka (O sută de grame)*: „Stă Lucka aplecată deasupra legăturii cu rufărie și, în loc ca în sfârșit să se aruncească, și să se ducă la călătorie, stă și stă ca transportorul ăla electric — sau cum i-o mai fi zicînd — pe trotal pe unde trece puhoiul de oameni”. Precum se vede, în ce privește metaforele, Rézel îi plăcea variația”.

acela care minuieste formulele așa cum minuiim noi cărțile de joc, acela care este capabil să le ordoneze în diverse feluri pentru a obține efectul scontat“. În asemenea compuneri poetice individualitatea trece pe planul al doilea, rolul ei reducându-se doar la o dispunere anumită a elementelor date de canon.

Toate aceste însușiri au fost și mai sînt și acum considerate definatorii pentru limbajul poetic în general, deși ele nu definesc în realitate decît anumite perioade din evoluția literară sau numai unele aspecte particulare ale literaturii. Se poate trage de aci concluzia că nici o însușire nu este etern și general definitorie pentru limbajul poetic. Limbajul poetic poate fi definit cuprinzător numai prin funcția pe care o îndeplinește; funcția însă nu este o însușire, ci *modalitatea de utilizare* a însușirilor unui fenomen dat. În acest sens, limbajul poetic poate fi situat alături de alte numeroase limbaje funcționale, fiecare dintre acestea constituind o adaptare a sistemului limbii la un scop anume, pe care îl urmărește enunțul lingvistic. Scopul limbajului poetic este obținerea unui efect estetic. Funcția estetică, dominantă în limbajul poetic (prezentă și în alte limbaje funcționale ca fenomen secundar), atrage după sine concentrarea atenției asupra semnului lingvistic și devine astfel fenomenul care se află exact la antipodul unei adevărate orientări spre un scop anume, așa cum este, în limbă, comunicarea. Orientarea estetică spre expresie nefiind valabilă doar pentru expresia lingvistică și nici doar pentru artele poetice, ci pentru toate artele și pentru orice fenomen estetic, este un fenomen *substanțial* diferit de orientarea logică spre expresie, care își propune precizarea acesteia, așa cum subliniază așa-zisul curent logistic (cercul de la Viena) și mai ales R. Carnap. În primul rînd, însăși noțiunea de limbă are alt înțeles pentru logică și altul pentru estetică, deși logiștii (de conivență și cu alte curente în logica contemporană) se sprijină mai mult decît logica mai veche pe limba reală, înaintînd de la contextul general la propoziție

și de la ea la noțiuni (M. Schlick, *L'École de Vienne et la philosophie traditionnelle*, Travaux du IX-e Congrès international de philosophie, IV, Paris, 1937). În estetica limbajului poetic și a vorbirii în general se înțelege prin limbă o anumită limbă națională cu toate însușirile ei concrete care au geneza lor și se nasc permanent în cursul dezvoltării ei istorice. Logiștii înțeleg prin limbă un anumit context logic, caracterizat prin aceea că în interiorul său unitățile semantice, legate prin raporturi logice reciproce, își determină reciproc sensul. Nu se ține seamă de „semnificația semnelor (de pildă, semnificația cuvintelor) sau de sensul expresiilor (de pildă, sensul propozițiilor), ci numai de natura și ordinea semnelor din care sînt construite expresiile“ (cf. R. Carnap, *Logische Syntax der Sprache*, Viena, 1934, p. 1). Singura bază și unica lege a corelației semantice în „limba“ logicii este, după părerile logiștilor, sintaxa. Or, în „limba naturală“, așa cum vom avea prilejul să vedem, corelația semantică este dirijată în același timp, deși nu integral, de două genuri de raporturi: pe de o parte, de raporturi sintactice, iar pe de altă parte, de raporturi pur semantice (structura semantică a textului). Un limbaj de felul celui pe care îl au în vedere logiștii poate fi și creația unui cercetător (vezi, de ex., R. Carnap, *Philosophical and logical Syntax*, Londra, 1935, p. 77). Orice disciplină științifică dispune de un asemenea limbaj de sine stătător, iar toate științele la un loc tind spre crearea unui limbaj științific „unic“; a se vedea eforturile binecunoscute ale logiștilor de a „unifica“ știința. Cu alte cuvinte, noțiunea logică de limbă este cu totul alta decît aceea de limbă ca mijloc de comunicare în practica vieții; ce este valabil pentru una nu trebuie să fie în mod obligatoriu valabil pentru cealaltă. De aceea, orientarea spre expresie, proprie esteticii, este absolut incompatibilă cu fenomenul pe care logiștii îl denumesc la fel; astfel, n-ar avea rost să insistăm asupra diferențelor specifice dintre aceste două orientări. Logiștii însă își pun problema diferenței specifice; ei

socotesc literatura drept o chestiune de expresie emoțională, fiind aici de acord cu Bally. Din punctul de vedere al cercetărilor actuale, o asemenea concepție este evident eronată.

Dar nici chiar „orientarea spre expresie“ nu are pentru logiști semnificația care i se dă în estetica actuală. În estetică se înțelege prin această formulare concentrarea atenției asupra expresiei în toată varietatea ei funcțională; totodată, din zona de observație a receptorului nu dispar funcțiile extraestetice ale semnului lingvistic, mai ales nici una dintre cele trei funcții fundamentale, pe care Bühler, în *Sprachtheorie*, le-a denumit: funcția de reflectare, expresivă și apelativă. Expresia lingvistică cu orientare estetică oscilează liber între ele; oricând se poate alătura sau poate abandona pe oricare dintre ele, poate să le combine în chip diferit etc. În aceasta constă însemnătatea gnoseologică a libertății semnului lingvistic, care nu este unilateral legat de nici una dintre aceste funcții, fiind „închis“ în el însuși. „Orientarea spre expresie“ a logiștilor înseamnă, dimpotrivă, aservirea expresiei lingvistice unor criterii logice: de fapt, se scoate în evidență numai *una* din funcțiile semnului lingvistic și această izolare funcțională se reflectă în strădania de purificare a enunțului lingvistic de orice element extralogic. Din punctul de vedere al logicii, limba reală nu este niciodată cu adevărat perfectă (R. Carnap, *Logische Syntax der Sprache*, ed. cit., p. 3). Cazul extrem și, totodată, idealul în materie de limbă pentru logiști sînt semnele „absolute“, în care sensul pe care îl dă raportul cu realitatea ar dispărea în întregime, pentru a ceda locul „sensului“ preluat din contextul logic (limbajul formulelor matematice). Dacă, totuși, se pune chestiunea raportului cu realitatea (propozițiile „sintetice“, în terminologia logiștilor), atunci se pune inevitabil și problema verificării acestui raport sub specia veridicității („validitatea“ și „contravaliditatea judecății sintetice, potrivit terminologiei logiștilor). În literatură, unde domină funcția estetică, problema veridicității nu are aceeași importanță; aici enunțul nu trimite la o reali-

tate care formează tema lui actuală, ci la ansamblul realităților, la univers ca totalitate sau — mai exact — la întreaga experiență de viață a autorului, eventual a receptorului. Incompatibilitatea dintre „orientarea spre expresie“ din estetică și conceptul similar din logică este astfel demonstrată în două direcții : nu numai în raport cu conceptul de limbă, ci și în raport cu însuși conceptul de „orientare“.

După această digresiune să ne întoarcem la limbajul poetic. Faptul că exprimarea poetică are drept obiectiv expresia însăși nu absolvă limbajul poetic de misiunea sa practică : tocmai datorită „gratuității“ sale estetice, limbajul poetic este mai apt decât orice alt limbaj să învieze permanent relația dintre om și limbă și dintre limbă și realitate, să dezvăluie mereu și în chip nou structura lăuntrică a semnului lingvistic și să demonstreze noi posibilități de folosire a lui. Funcția estetică nici nu domină total limbajul poetic : e vorba de o permanentă ciocnire și tensiune dintre finalitatea interioară și comunicare, astfel încât limbajul poetic, deși prin finalitatea lui se opune celorlalte limbaje funcționale, nu este despărțit de ele printr-o frontieră de netrecut. Dealtfel, el dispune de puține mijloace lingvistice proprii ; este vorba de așa-zisele „poetisme“, care sînt de cele mai multe ori de factură lexicală, dar și morfologică sau sintactică. Limbajul poetic se alimentează în cea mai mare parte din rezervorul diferitelor straturi ale limbii, preluînd adeseori chiar și modalități de exprimare foarte specifice, care circulă în mod normal doar într-un singur strat al limbii. Datorită acestei situații speciale, limbajul poetic se detașează de celelalte straturi ale limbii — fiecare dintre ele folosind, de regulă, mijloace proprii, în afară de bunurile limbii comune — dar în același timp se și apropie de ele, deoarece constituie o verigă care leagă aceste straturi contribuind la interferarea lor.

Există însă printre limbile funcționale una de care limbajul poetic este mai strîns legat decât de rest : este

vorba de limba literară. Literatura și, se înțelege, limbajul poetic pot exista și în limbi naționale care nu cunosc forme literare culte sau în structuri lingvistice independente de limba literară. Așa stau lucrurile în literatura populară. În schimb, în literatura așa-zis „cultă“, legătura dintre limbajul poetic și limba literară este atât de strânsă, încât în dicționarele și gramaticile care codifică limba literară se citează adesea spre exemplificare modele din opere literare. De ce natură este această relație?

Se consideră adesea că limbajul poetic este o variantă a limbii literare, care se călăuzește după legile generale ale acestei structuri superioare. Așa concep relația dintre cele două limbi mai ales puriștii, care vor să curățe limba literară de elementele alogene, adică nu numai de elementele străine, ci și de cele indigene neliterare, care vin în contradicție cu normele limbii literare. Când puriștii încearcă să facă același lucru cu limbajul poetic, cea mai mare parte a procedurilor literare devin în ochii lor un atentat arbitrar la „puritatea“ limbii și asta tocmai din pricină că literatura nu se limitează numai la o anumită zonă a limbii. În această atitudine aflăm punctul de plecare al conflictelor dintre poeți și puriști, lupta fiind angajată fie pentru libertatea creației, fie, dimpotrivă, pentru îngrădirea ei; nu e mult de când și la noi am asistat la o campanie a unora contra celorlalți. Deosebirea dintre limbajul poetic și limba literară este deci evidentă. Aceasta nu le împiedică totuși să se afle într-o strânsă legătură, care constă în faptul că pînă și în perioadele cînd literatura încalcă radical normele acceptate, limba literară constituie fundalul indispensabil pentru a percepe limba operelor literare. Căci tocmai *abaterile* de la uzul limbii literare sînt apreciate în literatură ca procedee artistice. Lucrul acesta nu e de loc valabil pentru nici un alt strat al limbii, nici chiar pentru acel strat din care se alimentează masiv opera literară într-o situație concretă. Așa, de pildă, poeziile scrise în argot sau dialect, în măsura în care

fac parte din literatura „cultă“, au ca fundal limba literară, chiar dacă încalcă radical normele ei. În ceea ce privește limbajul poetic, relația lui intimă cu limba literară se reflectă în influența pe care o exercită asupra evoluției normei literare. Această influență nu trebuie înțeleasă în mod unilateral, în sensul că tot ce se creează în literatură sub aspect lingvistic ar trece imediat și automat în norma literară. Mai ales neologismele, cele mai pregnante inovații în literatură, se încetățenesc destul de rar în limba literară. În schimb, foarte eficientă este acțiunea limbajului poetic asupra structurii enunțului lingvistic — în sensul că literatura furnizează limbii literare noi relații între cuvinte, noi tipuri de construcții sintactice etc. Dealtfel, influența limbajului poetic asupra limbii literare diferă de la o epocă la alta. La noi, în literatura cehă, influența cea mai puternică s-a exercitat în perioada Iluminismului, când s-a remodelat în mod programatic întreaga structură a limbii literare. Caracteristic este însuși faptul că această refacere a fost începută cu traducerea poetică ale lui Jungmann. Cu toate conexiunile dintre ele, limbajul poetic și limba literară au o evoluție independentă și legile lor proprii: ceea ce ar constitui pentru limba literară o revoluție, în literatură nu este decât un simplu procedeu artistic și invers, o anumită formă stilistică, ce pare foarte deosebită din punctul de vedere al literaturii, ar putea să fie, privită din perspectiva limbii literare contemporane, un fenomen absolut firesc. O demonstrație în acest sens ne-a oferit B. Havránek în studiul său asupra limbii lui K. H. Mácha (cf. volumul *Torso a tajemství Máchova díla*, Praga, 1938, studiul *Jazyk Máchův* [*Limba lui Mácha*]).

Am clarificat mai sus problema locului limbajului poetic în cadrul sistemului limbii. Mai departe vom analiza limbajul poetic din alt punct de vedere, încercând să vedem care este locul său în interiorul operei literare. Ce reprezintă limba în literatură? Limba constituie pentru literatură *materialul*, așa cum este în sculptură

metalul și piatra, în pictură culoarea și spațiul imaginii etc. La fel cu aceste materiale limba vine în opera literară din afară, ca fenomen perceptibil prin simțuri, pentru a deveni purtătoarea structurii imateriale a operei artistice. La fel cu ele, încorporată în opera literară, limba suferă prefaceri. Cu toate acestea, există o deosebire importantă între limbă și materialele de care se folosesc celelalte arte. Piatra, metalul, colorantul intră în opera de artă ca simple fenomene „naturale“, dobîndind abia după încorporarea lor însușiri semiotice; cu alte cuvinte, abia ulterior ele ajung să „însemne“ ceva. Or, limba este semn prin chiar natura sa; chiar și fenomenul natural care stă la baza ei — vocea omenească — iese din aparatul fonator gata modelat în acest scop. Prin caracterul său semiotic, doar materialul muzicii se aseamănă cu limba ca material artistic; tonul, care nu este nici el un simplu sunet natural, ci numai o parte a sistemului tonal, nu poate fi înțeles decît în această calitate. Și tonul muzical este, într-o anumită măsură, independent față de realizarea sa sonoră: muzicienii cu o pregătire de specialitate pot citi o partitură în gînd, la fel cum citește cineva o carte. Dar spre deosebire de limbă, tonul aproape că nu există decît în muzică. Natura nu cunoaște tonuri, excepțiile fiind aici cu totul neînsemnate (sunetul pe care îl produc dunele cînd se prăbușesc este aproape unicul caz de ton în natură care se dă ca exemplu), iar în sfera activității umane ele apar doar periferic, la periferia muzicii și în strînsă legătură cu muzica; așa sînt, de pildă, sunetele de goarnă. Din această cauză tonul nu este înglobat în practica vieții ca atare și nu are un sens anume: „semnificația“ melodiei rămîne o simplă intenție fără o calitate precisă, capabilă să cuprindă o cantitate aproape nelimitată de semnificații concrete. Dimpotrivă, limbajul există și acționează dincolo de limitele literaturii ca cel mai important sistem de semne, ca semn *katexochen*; cu ajutorul lui se realizează conviețuirea umană și se reglementează raporturile omului cu realitatea și societatea.

În comparație cu materialele sculpturii și ale picturii, limba are deci în plus însușiri semiotice, din care derivă independența ei relativă față de percepția senzorială: din această cauză, literatura nu se adresează direct nici unuia din simțurile noastre (dacă facem abstracție de realizarea ei sonoră care intră în preocupările unui alt domeniu al artelor, și anume recitarea), ci indirect tuturor. În comparație cu materialul muzicii, limba are în plus o existență și o sferă de acțiune chiar dincolo de limitele artei; acestui fapt îi datorează limba precizia sa semantică și încorporarea sa în corelațiile vieții omenești cotidiene. Subliniind însă avantajele limbii ca material artistic, nu trebuie să uităm nici de fața cealaltă a lucrurilor, de dezavantaje. Cel mai important dezavantaj rezultă din aceea că opera literară, sprijinindu-se pe limbă, adică pe un fenomen care suferă schimbări în evoluția sa istorică, comportă schimbări și după ce a fost definitivată, modificându-se mai ușor decât operele din alt domeniu al artei. Evoluția ulterioară a limbii poate aduce prejudicii sau poate chiar descompune total structura unei opere literare: ceea ce era eficient din punct de vedere estetic în intenția scriitorului, poate cu timpul să-și piardă eficiența și, dimpotrivă, pot dobîndi eficiență estetică elemente care în intenția scriitorului nu aveau această calitate.

Primul caz apare atunci cînd modificările intenționate la care este supus un anumit fenomen de limbă intră în uzul comun; al doilea caz, atunci cînd ceea ce era uz comun în vremea scriitorului a devenit ceva neobișnuit ca urmare a modificării modului de a percepe limba. Un alt dezavantaj al limbii ca material artistic este osîndirea operei literare la o circulație restrînsă, limitată la o anumită comunitate lingvistică: pentru cei ce nu cunosc limba, opera literară scrisă în această limbă nu există. Chiar și pentru cei care o cunosc, dar nu ca limbă maternă, opera literară le este accesibilă doar parțial și imperfect: ei nu stăpînesc toată bogăția de asociații prin care cuvintele și formele unei limbi

date se leagă între ele și totodată se leagă de real. Cu cât este mai pregnant rolul aspectului lingvistic într-o operă literară, cu atât mai puternic este legată această operă de limba națională respectivă; de aci provin dificultățile de traducere sau chiar imposibilitatea de a traduce unele opere literare, în special lirice.

Limbaajul poetic este deci — ca dealtfel toate limbajele funcționale — înglobat în sistemul unei anumite limbi naționale. Această împrejurare are consecințe care, în pofida aparențelor de certitudine, pînă de curînd n-au fost clare nici teoreticienilor, nici istoricilor literaturii. Este vorba de faptul că un anumit procedeu poetic, folosit în mai multe limbi, îmbracă sub influența naturii diferite a acestor limbi înfățișări absolut diferite. Așa, de exemplu, același model metric, realizat în diferite limbi, poate să folosească în mod diferit materialul lingvistic și să provoace impresii diferite.

Cercetările din ultimii ani ne-au furnizat o mulțime de exemple, aici însă ne vom mulțumi să cităm doar unul singur, preluat din lucrarea lui Jakobson *Versificatia cehă* (Praga, 1926, p. 52 și urm.): A. V. Jung a tradus textual tetrapodul trohaic al lui Pușkin „Buria mgloiu nebo kroiet“* prin „Bouře mlhou nebe kryje“; cu toate acestea, versiunea cehă diferă profund de cea rusă în primul rînd prin cantitate (în limba rusă cantitatea face parte din accent, în cehă fiind separată); în al doilea rînd, prin coincidența perfectă între cuvinte și picioare în acest vers, care este foarte obișnuită în cehă, unde accentul cade pe prima silabă a cuvîntului, pe cînd în rusă — ca urmare a accentului liber — este relativ rară, motiv pentru care versul respectiv are un efect onomatopeic. Și în alte cazuri se poate constata aceeași dependență a expresiei poetice de natura unui sistem lingvistic dat; tocmai de aceea curențe literare care au avut o răspîndire în toată Europa, cum sînt simbolismul, futurismul etc., deși au postulate identice,

* Furtuna acoperă cerul cu ceață.

ajung, în contexte lingvistice diferite, la rezultate sensibile diferite. Symbolismul ceh este în esență un alt fenomen și are alt sens în evoluția literaturii cehe decât symbolismul francez în Franța sau cel rus în Rusia, cu toate că părerile simboliştilor din toate țările sînt foarte asemănătoare. În felul acesta ne putem explica de ce evoluția literaturii europene în secolele al XIX-lea și al XX-lea, epoci de intense contacte internaționale, se distinge printr-o mai mare varietate decât evoluția picturii sau a arhitecturii în aceeași perioadă.

II. Evoluția limbajului poetic, diferențierea pe genuri, perfectibilitatea lui

Fiind strîns legat pe de o parte de destinele limbii naționale, pe de altă parte de evoluția literaturii naționale și universale, limbajul poetic nu poate dăinui în mijlocul acestei duble mișcări fără a se modifica; de altfel, transformarea permanentă a limbajului poetic rezultă în mod inerent din funcția estetică pe care o îndeplinește. Efectul estetic al oricărui procedeu dispăre după o anumită vreme, ca urmare a automatizării, cu alte cuvinte a banalizării și generalizării. În ce constă evoluția limbajului poetic? Evoluția limbajului poetic înseamnă modificarea neîncetată a modalității de folosire a mijloacelor lingvistice puse la dispoziție de întregul arsenal al limbii naționale respective. Schimbările au loc deseori foarte rapid: nici măcar creația unei singure generații nu este uniformă pe tot parcursul ei în ceea ce privește limba, iar uneori putem observa chiar la același scriitor modificări de la o operă la alta. Cît de mult s-a schimbat, într-o perioadă foarte scurtă, limbajul poetic la Vladislav Vančuva! Cu toate că fundamentul structurii propoziției a rămas la acest scriitor limbajul biblic, este o deosebire esențială între fraza lui din *Pekař Marhoul* [*Brutarul Marhoul*] sau

Poslední soud [*Judecata de apoi*] — pline de mișcări semantice de factură dadaistă — și fraza monumentală din ultima lui carte *Obrazy z dějin národa českého* [*Imagini din istoria poporului ceh*].

Atît în raport cu stadiul precedent cît și în raport cu norma literară, înnoirea limbajului poetic apare ca o violentare a limbii, motiv pentru care se vorbește despre caracterul *deformant* al limbajului poetic. Expresia aceasta, deși sugestivă, trebuie folosită cu prudență; căci numai în cazul unor școli anumite și numai în anumite etape se poate vorbi de violențe *evidente* care își propun să lichideze sau, cel puțin, să îndulcească normele expresiei poetice anterioare sau normele unui limbaj comun de comunicare. Alteori abaterile de la tradiția poetică sînt mai puțin sensibile, astfel încît se poate vorbi mai degrabă de o utilizare specială a mijloacelor de expresie cunoscute. În anumite perioade (și în cadrul unor anumite genuri) este posibil, de asemenea, să se ajungă la o însemnată apropiere între limba poetică și cea literară, astfel că impresia de deviere a limbii poetice de la norma literară dispare aproape total, iar genurile literare se situează în imediata apropiere a formelor de comunicare prin scris. Un asemenea fenomen are loc mai ales atunci cînd cele două părți vin una în întîmpinarea celeilalte, atunci cînd și literatura de comunicare acceptă o coloratură estetică. O asemenea situație se întîlnește în perioadele clasiciste și este o năzuință perpetuă a teoreticienilor care întruchipează gusturile clasiciste. Dar nici una dintre stările amintite — nici depărtarea maximă dintre limba literară și limba poetică, nici apropierea lor extremă, precum nici calea de mijloc, nu constituie un ideal durabil, fiindcă limbajul poetic este într-o permanentă prefacere.

Care este însă esența acestor schimbări? Esența lor constă în faptul că ansamblul elementelor lingvistice se transformă neconținut în funcție de efectul estetic al întregului enunț. De fiecare dată un alt element este preponderent și în felul acesta se modifică modul de grupare al tuturor celorlalte, deoarece toate elementele componente

ale operei literare sînt legate între ele prin raporturi multiple ce se întreșes în structura operei literare. De îndată ce unul dintre aceste elemente ocupă locul principal, el atrage în sfera sa elementele care îi sînt mai apropiate, iar pe altele le împinge spre periferie. Să presupunem, de exemplu, că rolul hotărîtor îl are intonația. Ea ajunge într-o poziție principală prin absorbție într-o linie continuă, capabilă să poarte spațiile masive ale sensului. În acest caz, tot ce ar sta în calea acestei cursivități trece pe planul al doilea : articularea acută și distinctă a sunetelor, intensitatea accentului și, odată cu aceasta, autonomia acustică a cuvîntului, segmentarea distinctă a propoziției cu ajutorul accentelor și a pauzelor ; toate acestea își pierd contururile clare și se topesc într-o singură unduire catifelată (vezi în acest sens efectul produs de versurile lui Vrchlický sau Nezval). Totodată, influența acestei deplasări se remarcă și în sfera semantică : poetul evită cuvintele cu un sens precis delimitat, alegînd expresii bogate sub raportul asociațiilor secundare ideatice și afective. Și structura propoziției se subordonează cursivității caracteristice liniei intonaționale : nu va mai acumula propoziții subordonate, va atenua contradicția dintre principale și subordonate, care necesită modificări bruște ale altitudinii tonului ; propozițiile principale se aliniază una după alta fără delimitări distincte sintactice și semantice, contopindu-se adesea în forme sintactice nedefinite. Am putea descoperi în cele din urmă influența intonației și asupra modului de dezvoltare a temei, asupra compoziției ; în poeziile lirice mai scurte intonația devine cîteodată cauza segmentării tematice. Constatăm astfel în ce fel, sub influența unui singur element, se pune în mișcare structura enunțului lingvistic în toată complexitatea sa și cum, ca urmare, expresia poetului se deosebește de modul curent de exprimare. Dacă odată cu schimbarea curentului literar are loc și schimbarea elementului predominant, se produce o nouă transformare care îndepărtează limbajul poetic atît de stadiul precedent, cît și de norma lingvistică curentă. Schema simplă, pe care am schițat-o

aici, are avantajele și dezavantajele oricărei scheme : pe de o parte, explică în mod sugestiv modul în care au loc modificările în limbajul poetic, dar, pe de altă parte, nu poate reda întreaga complexitate și varietate a fenomenului, pe care, dacă am vrea să le dezvăluim, nu ne-ar rămâne altceva de făcut decît să parcurgem cel puțin o etapă din evoluția concretă a literaturii. Dar aceasta ar depăși cadrul considerațiilor de principiu pe care ne-am propus să le înfățișăm aici.

Am mai dori să menționăm că atunci cînd spunem : „limbaj poetic“, comitem prin această denumire o abstractizare schematizantă. Căci nu numai de la națiune la națiune, ci chiar în cadrul unei literaturi naționale anume există, de fapt, o întreagă serie de limbaje poetice. Fiecare gen literar reprezintă o structură lingvistică într-o anumită măsură sieși suficientă. Uneori, diferențierea genurilor sub raportul limbii este reliefată și prin folosirea unor dialecte diferite, așa cum se întîmplă în literatura elină. Cele trei genuri literare, epica, lirica și dramaturgia, se deosebesc între ele ca limbă. Spre deosebire de celelalte două, dramaturgia este o artă a dialogului, în timp ce epica și lirica sînt structuri monologice ; chiar și această deosebire atrage după sine mijloace lingvistice și modalități de folosire diferite ca factură. Despre lorică se spune că ar fi o literatură „lingvistică“ și este evident că liricii i se datorează în primul rînd dezvoltarea limbajului poetic. Fermentul principal este aici ritmul, care pune într-o permanentă mișcare constituenții lingvistice ai poeziei. Toate elementele constitutive lingvistice (dar și cele extralingvistice) se află într-un anume raport față de schemele ritmice : așa, de pildă, eufonia este de-a dreptul suspendată de aceste scheme (vezi poemul *Máj* de K. H. Mácha), intonația evoluează paralel sau în contradicție cu segmentarea poeziei în versuri și cu segmentarea interioară a versului cu ajutorul pauzelor ritmice ; alegerea cuvintelor se face sub imperativul schemei metrice (troheul ceh dă întîietate cuvintelor cu număr par de silabe, mai ales celor compuse din două silabe ; structura sintactică și semantică

a propoziției poate să se subordoneze sau să se îndepărteze de segmentarea ritmică a versurilor. Or, toate acestea înseamnă foarte mult sub aspectul limbii: ce victorie a înregistrat versul ceh atunci când cei din cercul „Lumir“ și mai ales Jaroslav Vrchlický au eliminat congruența, pînă în acel moment uzuală, dintre sfîrșitul versului și sfîrșitul propoziției: cantilenele monumentale ale versului liber, creat de O. Březina numai cu o generație mai tîrziu, au fost pregătite de inovațiile acestei generații în materie de ritm și totodată de limbă. Ritmul și lirica alcătuiesc inerent o pereche, și ele călăuzesc într-o măsură considerabilă destinele întregului limbaj poetic, inclusiv pe cel al prozei epice și al dramaturgiei. De asemenea, și limbajul epic are trăsăturile sale specifice, ce rezultă din funcțiile pe care le îndeplinește. În primul rînd, el intră într-o relație strînsă cu tema care pune obstacole în calea gratuității lingvistice; iată de ce expresia epică se situează la limita dintre limbajul poetic și cel de comunicare, avînd adesea aparența de simplu instrument. Dar și în cazurile limită, atitudinea poetului epic față de cuvînt se deosebește de atitudinea unui vorbitor care nu vrea să facă decît o simplă comunicare. Poetul se gîndește întotdeauna „la propoziții, care trebuie să aibă un specific al lor, un stil, un mod de corelare și ordonare, la cuvinte și la bogăția lor, la savoarea sau anemia lor, la uzura lor, la toate cursele pe care i le întinde materialul cu care lucrează“ (M. Majerová, *Pohled do dílny [Privire în atelier]*, Praga, 1929, p. 13). Elementul central în limbajul epic este propoziția, punte de legătură între limbă și temă, cea mai mică unitate semantică dinamică (care se realizează în timp), un model la o scară redusă al întregii structuri semantice din opera literară. Din această cauză, dezvoltarea epicii este corelată cu dezvoltarea propoziției; în acest fel și epica este integrată în dezvoltarea limbajului poetic: ea preia cuceririle lingvistice ale liricii și mijloacele proliferarea lor în limbajul de comunicare.

Dar să ne oprim aici cu observațiile asupra modului de folosire a limbii în genurile literare. Ne mai rămîne să

răspundem la o întrebare, și anume dacă se poate vorbi de perfecționarea evolutivă a limbajului poetic. Dacă cel care își pune această întrebare are în vedere o perfecționare absolută, un element dobândit care nu mai suferă schimbări, îi vom răspunde că fiecare epocă și fiecare stare a structurii poetice are alte criterii de apreciere a perfecțiunii artistice a limbajului: limba literaturii cehe vechi nu este, sub aspect artistic, mai puțin desăvârșită decât limbajul poetic din zilele noastre, deși este cu șase sute de ani mai veche. Totuși este posibilă o altfel de perfecționare a expresiei poetice, o perfecționare virtuală, care constă în capacitatea unei anumite limbi naționale de-a face față sarcinilor pe care le pun curentele literare generale sau condițiile imanente de dezvoltare. Această capacitate crește pe măsură ce se acumulează sarcini rezolvate. Deși o situație nu se repetă de două ori în aceeași linie evolutivă, totuși analogiile sînt destul de frecvente; or, aici experiența mai veche ajută la găsirea unor soluții noi de utilizare a instrumentelor limbii, dar, evident, nu mergînd pe o cale simplă și comodă, ci adoptînd rezolvări complexe. Perfecționarea virtuală nu ne îndeamnă deci la imitarea mecanică a modelelor, ci la ridicarea nivelului în privința obiectivelor propuse și a soluțiilor date.

Literatura cehă, începînd cu Iluminismul, care a inaugurat o epocă de constituire a unei noi tradiții literare, ne oferă multe exemple interesante de perfecționare în acest sens. Să confruntăm poezia în perioada „Lumír“-ului cu cea a școlii lui Puchmajer. Aceste două școli poetice sînt reciproc legate printr-o mare asemănare a ritmului folosit: una înainte de slăbirea relației dintre baza prozodică și metru, efectuată de romantici, iar cealaltă după lichidarea totală a acestei relații tind spre o realizare pe cît posibil exactă a metrului cu ajutorul materialului lingvistic. Dar realizarea exactă a metrului atrage după sine o monotonie ritmică pe care cei din școala lui Puchmajer au încercat în diverse chipuri, dar fără succes, să o îndeapărteze, în timp ce cei din cercul „Lumír“, cu aproape un secol mai tîrziu, urmărind același scop, au găsit un

mijloc eficient: intonația, care înlătură toate obstacolele, împingînd ritmul într-un plan secund în impresia globală. Aici nu poate fi vorba decît de perfecționare, mai ales dacă avem în vedere că și cei din școala lui Puchmajer au întrezărit vag o asemenea soluție (P. J. Šafárik). De îndată ce versul ceh s-a deprins cu intonația, această componentă a limbii a devenit din ce în ce mai frecvent obiect de actualizări estetice. Dar folosirea ei a suferit modificări. Dacă cei de la „Lumír“ aveau nevoie pentru evidențierea intonației de violențe asupra sintaxei și asupra structurii silabice a cuvîntului (a se vedea prescurtările folosite de aceștia: *slední* [cel din urmă], *hled** [privire]), în cadrul școlilor care le-au succedat, linia intonațională continuă a fost obținută cu o cheltuială mult mai mică de mijloace, pînă la urmă și fără nici o răsturnare sintactică (traducerile lui Karel Čapek, poeziile lui V. Nezval). Nu avem, deci, nici un motiv de a tăgădui posibilitatea de perfecționare a limbajului poetic pe parcursul evoluției sale, considerînd această perfecționare ca pe un factor dinamic.

III. Latura acustică a limbajului poetic

Să parcurgem acum ansamblul de componente ale sistemului limbii pentru a vedea care este aportul fiecăreia dintre ele la structura operei literare. În primul rînd trebuie să notăm că, în concordanță cu structura semnului lingvistic, aceste componente se împart în două grupe. Prima grupă le însumează pe acelea care pot deveni, deși nu în mod obligatoriu și necondiționat, fenomene perceptibile prin simțuri; din acest motiv ele constituie „realități“ în care se întrupează semnificația imaterială a semnului lingvistic. Saussure, căruia îi revine meritul de a fi distins laturile fundamentale ale semnului lingvistic, le-a denumit *signifiant*; noi ne vom mulțumi însă cu denumirea curentă, deși nu tocmai exactă, de „componente acustice“

* Forma obișnuită: *poslední*, *pohled*.

(termenul exact, „componente fonologice“, nu epuizează întreaga problematică a aspectului sonor al limbajului poetic, care cuprinde și elemente ce nu țin de sistemul fonologic, cum este timbrul). Cea de a doua grupă cuprinde componente lipsite pînă și de o perceptibilitate senzorială potențială : e vorba de componentele semantice în sensul larg al cuvîntului, deci inclusiv de cele gramaticale ; în terminologia lui Saussure sînt numite *signifié*. Această divizare nu înseamnă însă o negare a unității de esență a semnului lingvistic ; unitatea lui este dovedită și de faptul că nici una dintre cele două grupe nu este total lipsită de calitățile caracteristice pentru grupa cealaltă. Componentele „sonore“ nu sînt numai un simplu exponent, senzorial perceptibil, al semnificației, ci au și ele caracter semantic ; de aceea, nu încetează să existe nici atunci cînd nu se realizează sonor sau altfel (optic), cum se întîmplă în cazul vorbirii „în gînd“. Ele sînt în primul rînd părți ale semnului lingvistic și abia după aceea fenomen acustic ; fără a mai vorbi de faptul că pot dobîndi și sensuri absolut concrete, ca în cazul onomatopeii, cînd și sunetele nelingvistice „semnifică“. Și invers : nici componentele semantice, cu toate că nu pot deveni fenomene senzorial perceptibile, nu sînt întru totul lipsite de legătură cu realitatea ; însăși menirea semnificației rezidă în a indica o realitate pe care o are în vedere. Cu alte cuvinte, în raport cu realitatea, semnul lingvistic este simetric : latura sonoră pornește de la realitate, latura semantică se îndreaptă către realitate, deși numai prin intermediul fenomenelor psihice (reprezentări, sentimente, mișcări libere incitate de vorbire).

Dezvăluirea bazelor structurii interne a semnului lingvistic, datorată lui Saussure, a făcut posibilă distincția dintre semnul lingvistic și simplele „lucruri“ acustice (sunetele naturale etc.), inclusiv procesele psihice. În acest fel, s-au deschis căi noi nu numai în lingvistică, ci și — pe viitor — în teoria literară. În primul rînd, studiul poeziei nu se mai izbește de ideea că opera poetică depinde direct de realizarea ei acustică ; a căzut astfel afirmația că o operă literară trăiește numai atunci cînd este citită

cu glas tare, afirmație neadevărată, fiindcă există poeți (nu numai cititori), care poartă în minte opera scrisă, și nu citită cu glas tare. De asemenea, și-au pierdut sensul ideile despre expresivitatea onomatopeică și afectivă categorică a anumitor sunete. Pe de altă parte, s-au deschis porți spre studierea naturii semiotice a operei literare atît în totalitatea ei cît și în părțile componente: opera literară a fost smulsă dintr-o exagerată și unilaterală relație cu realitatea, pe care o exprimă prin conținut, precum și dintr-o dependență unilaterală față de procesele psihice ale autorului și cititorului. Ca urmare, atenția a fost captată de structura internă, dar fără ca această structură să fie smulsă — și asta tot ca urmare a naturii sale semiotice — din relația cu fenomenele înconjurătoare. Totodată a devenit clar că opera literară poate numai să „semnifice“ polisemantic fenomenele cu care vine în contact (poetul, cititorul, realitatea socială etc.), nefiind rezultatul mecanic, obligatoriu și unilateral al vreunuia dintre ele. Așa, de pildă, aceeași stare a structurii poetice poate să „semnifice“ în diverse medii diverse stări ale organizării sociale. După modelul procesului lingvistic, creația literară a fost concepută ca o confruntare între autor și receptor, și nu ca un mod de autoexprimare de nimic îngrădită a autorului sau, dimpotrivă, ca o reacție automată la comanda socială. Din capitolele care urmează va reieși, sper, și o altă influență a lingvisticii moderne asupra poeziei: anume că lingvistica a furnizat un model de analiză structurală pentru opera literară, nu numai pentru latura ei verbală. Firește, actul lui Saussure are doar însemnătate de inițiativă, deși genială; de abia puternica dezvoltare ulterioară a lingvisticii, din impulsul lui Saussure, a dezvăluit în amănunt și continuă să dezvăluie din ce în ce mai amănunțit structura semnului lingvistic. De asemenea, numai această dezvoltare ulterioară a permis aplicarea metodelor lingvisticii la problemele de poetică.

Să trecem acum la prima dintre cele două mari grupe de componente ale operei literare, la *aspectul acustic*. Din cele ce am spus rezultă deslușit că nu trebuie să confundăm

acest aspect cu realizarea acustică a textului literar; O. Zich a făcut deosebirea între calitățile sonore ce aparțin textului și cele ce țin de opțiunile recitatorului (O. Zich, *O typech básnických*, [Despre tipurile poetice] Praga, 1937); numai primele dintre ele formează adevăratul aspect „sonor“ al operei literare. Dar să nu credem, așa cum tot Zich a arătat, că există o graniță precisă între componentele „acustice“ cuprinse în operă și cele care nu depind de text: oricare dintre aceste componente este, într-o măsură mai mică sau mai mare, dată de text, după cum este, totodată, mai mult sau mai puțin independentă de acest text.

Caracterizarea aspectului sonor al limbii poetice a fost, de asemeni, posibilă ca urmare a cercetărilor fonologice, care au ca obiect însușirile acustice ale limbii, „relevante“ din punct de vedere lingvistic, adică cele ce formează parte integrantă din sistemul limbii. Trebuie să menționăm însă că nu toate însușirile textului literar, independente de realizarea acustică, sînt fonologice în sensul riguros al cuvîntului, considerînd ca obiect al fonologiei efectiv numai aspectul acustic al *sistemului* limbii (*langue*); multe din însușirile acustice de care se interesează teoria limbajului poetic aparțin unei sfere de norme mai puțin abstracte decît sînt legile „limbii“ în sens de sistem abstract, adică sferei așa-zisei „vorbiri“ (*parole*). Așa de pildă, cum am mai spus, nu ține de fonologie timbrul, adică coloratura vocii; la unii poeți textul pre-determină masiv modificările coloritului vocii; în acest caz, timbrul devine parte din structura literară și trebuie să constituie obiect de cercetare poetică.

Să examinăm acum, firește doar pe scurt, posibilitățile de utilizare literară a diverselor componente acustice ale limbii, care sînt următoarele: sunetele enunțului lingvistic, intonația, forța expiratorie, timbrul și ritmul. Cum am spus, fiecare dintre aceste componente sînt pre-determinate, în mod diferit, de text. Așa, de exemplu, sunetele sînt date integral de text și doar însușirile secundare de articulație mai pot fi în puterea recitatorului; intonația și forța expiratorie sînt dirijate de text în mai mică măsură;

textul influențează într-o măsură și mai mică timbrul și tempoul. Trebuie adăugat că recitatorul poate (de exemplu, în modul cum lucrează cu intonația) să opereze liber cu aceste componente, întrecînd măsura dată de text, dar cu prețul unei proaste realizări a textului și chiar a „barrierelor“ vocale fiziologice. (vezi Sievers, *Ziele u. Wege der Schallanalyse [Telurile și căile analizei acustice]*, Heidelberg, 1924). Cînd vorbim de predeterminarea realizării acustice de către text, avem în vedere o citire adecvată, nedeformată vocal, conformă exigențelor textului.

În ordine, prima dintre componentele acustice este formată din structura fonică și succesiunea fonică. Prin structură fonică înțelegem reprezentarea relativă a diferitelor sunete date de sistemul fonologic al limbii naționale în care este scris textul; această reprezentare poate diferi de la text la text, și nu numai în textele literare, putînd diferi și de media caracteristică pentru limba respectivă. În literatură aceste abateri trebuie apreciate ca factor de efect estetic, chiar dacă selecția sunetelor se face fără intenția autorului; ca în orice altă sferă a artei, și aici este valabil adevărul că intenția estetică nu presupune în mod obligatoriu o activitate conștientă. Pentru a putea caracteriza structura fonică, este necesar să se compare statistica sunetelor din textul dat cu frecvența medie a diferitelor sunete în limba respectivă. În cazul textelor mai lungi ne putem pune întrebarea dacă structura fonică este identică pe toată întinderea textului sau este schimbătoare. Despre influența structurii fonice asupra structurii artistice a operei tratează cartea lui A. Artișkov, *Звук и стих, [Sunet și vers]*, Petersburg, 1923.

Alături de structura fonică și chiar mai evident decît ea, un alt factor de efect estetic în opera literară este succesiunea fonică. Prin aranjarea intențională a sunetelor într-un anume fel se obține efectul acustic numit *eufonie*. Astăzi apare cît se poate de clar că efectul estetic al sunetelor își are obîrșia în modul în care sînt aranjate pentru a atrage atenția asupra lor, valoarea semantică adăugîndu-se ceva mai tîrziu ca urmare a contactului schemei

eufonice cu conținutul; de aceea, eufonia este nu numai variată ca formă (onomatopeea, expresivitatea afectivă și imagistică), ci și polisemantică: nu se poate niciodată afirma că un grup sau altul de sunete, un sunet sau altul, ar exprima în mod obligatoriu și de la sine o realitate acustică, o imagine optică sau de altă natură, eventual un sentiment, a căror imitație, reflectare sau expresie ar fi în cazul dat. Sunetele, luate în parte, sînt în sine semantice indiferente: fiecare dintre ele este capabil să exprime și foneme, imagini sau sentimente opuse. Organizarea eufonică a succesiunii sunetelor se face de cele mai multe ori prin repetarea aceluiași sunet sau a unui grup de sunete în aceeași ordine sau într-o ordine întrucîtva modificată. Se exploatează astfel relațiile calitative dintre sunete diferite; astfel, de exemplu vocalele sînt dispuse în ordine după înălțimea tonurilor lor superioare (în cehă scara: u, o, a, e, i), sau sînt opuse una alteia în așa fel încît să iasă în evidență opoziția de înălțime dintre ele (u—i). În limba cehă, se numără printre factorii eufonici și cantitatea vocalelor; intenționalitatea eufonică în ce privește folosirea cantităților se manifestă în utilizarea frecventă, fenomen care poate fi studiat statistic, fie în aglomerarea vocalelor lungi în locuri frapante, cum sînt, de pildă, finalurile de versuri. Accentul cantitativ cu funcție eufonică se realizează mai curînd sub forma unei anumite calități articulatorii decît ca durată în timp; el se impune atenției cititorului numai dacă diferența de durată dintre silaba lungă și silaba scurtă devine baza ritmului poetic, așa cum este în cazul prozodiei antice.

În toate cazurile amintite, eufonia mai are nevoie, de regulă, să se sprijine pe segmentarea ritmică, sintactică sau semantică a contextului: numai grupările de sunete concepute astfel ne apar ca intenționale. Datorită repertoriului restrîns de sunete — în cehă sînt doar cinci vocale — acumulări accidentale de sunete sau de grupuri de sunete se produc și în texte care nu sînt călăuzite de intenții eufonice, sau nici măcar estetice, numai că, de obicei, astfel de acumulări fonice se sustrag atenției citi-

torului la fel ca o înșiruire întâmplătoare de cuvinte trohaice sau dactilice în proză. Reazemul cel mai frecvent și cel mai de nădejde al eufoniei îl constituie segmentarea ritmică a versului; și dimpotrivă, eufonia puternic accentuată într-o operă în versuri devine un important factor secundar al ritmului; a se vedea în acest sens *Máj de Mácha*, unde schemele eufonice reliefează nu numai versul ca unitate, ci chiar și diviziunile interioare ale versului. Există și cazuri de sisteme prozodice în care eufonia a dobândit funcția de factor ritmic fundamental: așa este vechiul vers german aliterativ, „Stabreim“. La limita dintre eufonie și ritm poetic se află și rima, precum și fenomenele înrudite cu ea cum este asonanța. Și în cazul rimei predomină de cele mai multe ori funcția ritmică față de cea eufonică, rima fiind semnalul încheierii versului ca unitate ritmică de bază. Eufonia, care este aparent cea mai exterioară componentă a textului poetic, poate, ca orice altă componentă, să devină dominantă structurală, adică un element care prin poziția sa deosebită pune în mișcare celelalte componente și reglementează măsura actualizării lor; așa se întâmplă cu eufonia în *Máj de Mácha*.

De mai multe ori ne-am lovit de relația dintre sunete, succesiunea lor și semnificație; era vorba de semnificația sau mai bine zis de iluzia semnificației ce s-ar găsi chiar în sunete. Sunetele și succesiunea lor pot însă deveni factor semantic și în mod indirect, în calitate de mediatori de relații semantice, și anume prin punerea în contact a unor cuvinte similare din punct de vedere acustic. Pe această funcție a sunetelor se bazează unele figuri ca paracheza, aliteratia și parțial paronomazia; pe ea se sprijină de asemenea, unele jocuri de cuvinte, cum este calamburul, dar cazul cel mai tipic îl reprezintă rima. Alături de funcția eufonică și ritmică, rima mai are și o menire semantică: de a dezvălui posibilitățile ascunse ale relațiilor semantice dintre cuvinte. La această menire semantică s-a referit Baudelaire când a spus că „poetul care nu știe cu precizie câte rime posibile îi oferă fiecare cuvânt nu este în stare

să exprime nici cea mai neînsemnată idee“ (Charles Baudelaire, *Oeuvres posthumes*, Paris, 1908, p. 17).

După sunet, unitatea lingvistică superioară este *silaba*; și ea face parte în întregime tot din sfera „acustică“ (fonologică), nefiind capabilă să exprime un sens; cuvintele monosilabice sînt altceva, sînt cuvinte și nu silabe. Folosirea poetică a structurii silabice a cuvîntului se poate realiza în raport cu intonația, expirația, tempoul, ritmul și semnificația; de aceea, folosirea acestei structuri este multilaterală și studiul ei foarte important pentru poetică; la noi, baza acestui studiu a fost pusă de O. Zich (articolul *O rytmu české prózy* [*Despre ritm în proza cehă*], în „Živé slovo“, I, pp. 66 — 78). Structura silabică a cuvintelor dobîndește importanță pentru intonație în cazul cînd cuvintele cu un număr stabil de silabe servesc, în textele cu intonație actualizată, drept bază pentru cadențele intonaționale; în chip similar, în anumite texte, în care se folosește masiv expirația, silabele de o anumită lungime servesc ca bază pentru clauzule (despre clauzule vezi volumul lui F. Novotný, *Eurhythmie řecké a latinské prózy* [*Euritmia în proza greacă și latină*], Praga, 1918 — 1921). Structura silabică influențează tempoul prin aceea că abundența de cuvinte polisilabice încetinește în mod obligatoriu rostirea, mai ales în limba cehă unde accentul nu prea puternic de pe prima silabă nu este în stare să compenseze lipsa de accent din celelalte silabe. În ce privește ritmul poetic, silaba poate deveni baza lui prozodică atunci cînd numărul de silabe definește versul ca unitate ritmică; versul astfel ritmat se numește silabic. Dar și în sistemele riguros metrice silabei îi revine un rol ritmic important. Diferențierea ritmică, care atenuază monotonia metrului, este determinată în aceste sisteme în special de structura silabică a materialului lexical; așa, de pildă, cu totul altul este ritmul în versul trohaic atunci cînd se compune cu precădere din cuvinte tetrasilabice, decît atunci cînd se compune din cuvinte bisilabice. În fine, structura silabică a cuvintelor exercită influență și asupra laturii semantice; această influență este posibilă ca urmare a

faptului că unele categorii semantice ale cuvintelor se caracterizează printr-un număr relativ stabil de silabe în cuvintele ce intră în aceste categorii. Așa, de exemplu, substantivele verbale în limba cehă sînt frecvent polisilabice (*předvidání, kupování, odhadování, zakopávání* etc.) adverbele de timp și de loc sînt adesea monosilabe (*zde, tu, tam, kam, kde, sem, teď, již, hned, dnes* etc.). Drept consecință, atunci cînd se folosește în text — de exemplu, din motive ritmice — un anumit tip de structuri silabice ale cuvintelor, se accentuează simultan și categoria semantică în care cuvintele de acest tip sînt preponderente, și invers, accentuarea unei categorii semantice poate exercita influență asupra ritmului prin mijlocirea structurii silabice. A se vedea în acest sens studiul nostru *Poláková Vznešenost přírody* [„Măreția naturii“ de Polák].

O altă componentă acustică a limbii este *intonația*. Prin acest termen lingvistica obișnuiește să denumească fenomenele referitoare la înălțimea vocii. Este vorba pe de o parte de nivelele de înălțime a vocii (înalt, mediu, jos), valabile pentru întregul text sau numai pentru o parte a lui, iar pe de altă parte de undele de înălțime la nivelul respectiv, adică „melodia“ lingvistică ce diferă de melodia adevărată, muzicală, prin aceea că nu cunoaște valori de înălțime ferme, neschimbătoare pe toată durata lor, adică tonuri legate într-un sistem. Funcțiile intonației în limbă sînt multiple. În primul rînd, intonația este un factor sintactic și în această calitate îndeplinește, de asemenea, funcții multiple: 1) unește cuvintele și expresiile din care se compune o propozițiune (frază), constituind astfel unul din atributele fundamentale ale propoziției; 2) diferențiază între ele propozițiile afirmative, exclamative și interogative; 3) servește la exprimarea relațiilor dintre expresii sau propoziții întregi, așezate una lîngă alta fără conjuncții (Peškovski, *Русский синтаксис в научном освещении*, [*Sintaxa rusă privită științific*], Moscova, 1914). Ca factor sintactic, intonația este ferm legiferată și ține de domeniul fonologiei (S. Karcevski, *Sur la phonologie*

de la phrase, Travaux du cercle linguistique de Prague, IV, Praga, 1931). Intonația îndeplinește totodată și o funcție semantică. Așa, de pildă, opoziția de înălțime poate servi la sublinierea opoziției semantice dintre cuvinte și propoziții; nuanțele intonaționale pot fi un simptom al unei nuanțări semantice; pe lângă rolul pe care îl are în segmentarea sintactică, intonația ajută și la segmentarea semantică a propozițiunii. În sfârșit, cea de a treia funcție a intonației este cea expresivă și apelativă; intonația poate să exprime, pe de o parte, coloratura afectivă a cuvântului sau propozițiunii, sau, pe de altă parte, să semnalizeze un apel pe care un enunț, la prima vedere neapelativ, îl adresează ascultătorului. În cazul ultimelor două funcții intonația nu se călăuzește după reguli clare, ca intonația propoziției; totuși ea poate să depindă de sensul sau de organizarea textului (compară deosebirea intonațională dintre „pojd sem !“ și „sem pojd“, propoziții deosebite doar prin ordinea cuvintelor și intonație)*.

Limbaajul poetic folosește intonația în toate cele trei funcții ale ei; pentru un text dat este caracteristică din punctul de vedere al structurii artistice însăși constatarea funcției pe care intonația o îndeplinește mai frecvent în textul respectiv. O analiză mai detaliată a textului poetic ar urma să constate mai ales modul cum intonația acționează asupra celorlalte componente sub aspectul actualizării estetice și cum este, la rîndul ei, influențată de ele; totodată s-ar pune și problema rolului primordial sau secundar pe care l-ar avea în structură. Pentru opera poetică este de asemenea importantă desfășurarea *liniei* intonaționale (cursivă, estompată sau intermitentă), precum și înălțimea, ambele fenomene cerute de lectura cu glas tare; de asemenea, mișcarea abruptă sau domoală a undelor intonaționale sau, dimpotrivă, raritatea vîrfurilor into-

* Ambele propoziții se traduc în română prin „vino-neoace !“ Ca și în limba română, această expresie poate fi rostită nuanțat, pe un ton mai categoric sau mai puțin categoric, modulnd intonația. În cehă în primul caz (forma mai poruncitoare), intonația este ascendentă, în cel de al doilea caz, descendentă.

naționale au influență asupra realizării acustice a textului. Despre toate aceste însușiri ale intonației poetice se vorbește în cunoscutul studiu al lui Sievers, *Über Sprachmelodisches in der deutschen Dichtung* [Despre melodia limbii în poezia germană] (*Rhythmisch-melodische Studien* [Studii ritmico-melodice], Heidelberg, 1912); dar spre deosebire de Sievers, considerăm necesar să subliniem că pre-determinarea intonației de către text poate fi dovedită și definită lingvistic abia după cercetarea raporturilor dintre diversele însușiri ale intonației și celelalte componente ale operei (structura sintactică și semantică a propoziției, opțiunile lexicale etc.). În limba cehă, un instrument deosebit de eficient de creare a liniei ei intonaționale este topica, și aceasta din cauza caracterului ei „ liber“, adică a unei mari autonomii față de structura gramaticală. În acest scop, cel mai frecvent s-au folosit de topică, cei de la „ Lumir“. Poezia postbelică, cu toate că a readus în actualitate intonația, a renunțat la inversiunile de topică (Karel Čapek, Vítězslav Nezval).

Intonația este marcată în forma grafică a textului prin punctuație. Din acest motiv, este foarte important ca la analiza intonațională a unui text literar să se urmărească raportul dintre punctuația utilizată de scriitor și punctuația codificată, chiar și în cazul când scriitorul nu pune cu bună știință accentul pe atitudinea sa negativă sau pozitivă față de punctuație și reglementările acesteia. Pot să devină indicii grafice ale însușirilor intonaționale ale textului chiar și diversele tipuri de semne tipografice (cursive, verzale), atunci când sînt utilizate în texte normal tipărite, așa cum au procedat de predilecție simbolistii. Aceeași valoare poate avea și împărțirea textului în rînduri, dacă prin aceasta se sugerează linia ascendentă sau descendentă a intonației, eventual și alte însușiri ale ei. În introducerea la poezia sa *Un coup de dës*, Mallarmé vorbește despre organizarea grafică a textului ca despre o „ partitură“. De asemenea, împărțirea textului în alineate are importanță intonațională. Așa, de exemplu, o propoziție care constituie totodată și un alineat independent are o

cu totul altă intonație (evident și o altă semnificație, mai ales o altă importanță semantică) decât dacă ar fi simplă parte dintr-un alineat mai lung; dar și un alineat mai lung reprezintă o formație intonațională particulară, caracterizată printr-un anume gen de cadență intonațională finală. O mare însemnătate poate avea intonația — mai ales într-o poezie lirică — și pentru organizarea schemei compoziționale globale: în asemenea cazuri, textul este segmentat cu ajutorul structurii intonaționale repetate care traversează fragmente mari din text sau caracterizează sub formă de „cadență“ numai finalul sau începutul fragmentului (vezi Jirmunski, *Композиция лирических стихотворений* [*Compoziția poeziilor lirice*], Petersburg, 1921).

Trebuie să menționăm, în fine, și raportul dintre intonație și ritm, un raport esențial, deși metrica tradițională ține prea puțin seama de el. Când în vers nu există un alt factor prozodic dominant, intonația preia în mod automat această funcție, cum este cazul „celui mai liber“ tip de vers din poezia cehă modernă. Dar nici atunci când un alt element are rolul de dominantă prozodică intonația nu încetează să constituie fundalul pe care se desfășoară schema metrică. Versul se aseamănă cu propoziția: la fel ca propoziția, versul se distinge printr-o organizare intonațională unitară care, în desfășurarea poeziei, poate să se confunde sau să difere de intonația propoziției. În felul acesta, intonația delimitează unitatea de ritm a versului, unitate fără de care nici o succesiune de semnale ritmice, oricât de regulată ar fi ea, nu face impresia de „vers“. De aici și însemnătatea fundamentală a intonației pentru ritmul poetic. Paralel, ea servește și ca element de diferențiere ritmică, în special prin starea conflictuală potențială, mereu prezentă, cu intonația propoziției, stare ce poate fi oricând actualizată sub forma diverselor genuri de îngambament. Despre intonație ca factor ritmic, vezi studiul nostru *Intonace jako činitel básnického rytmu* [*Intonația ca factor al ritmului poetic*].

Dintre componentele acustice cea mai aproape de intonație este *intensitatea expirației*, utilizată și ea în literatură

în scopuri poetice. Expirația reprezintă în limba cehă principala componentă acustică a accentului; din acest motiv, ea ocupă în versul „tonic“ locul de exponent principal al schemei metrice. Totodată, expirația este și factor de nuanțare ritmică, deoarece curentul expiratoriu se află într-o permanentă unduire, iar vîrfurile de intensitate sînt, la rîndul lor, diferențiate între ele: numai rareori se întîmplă ca accentele din două cuvinte învecinate să fie la fel de intense; teoria accentului „propoziției“, elaborată pentru limba cehă mai ales de Gebauer și Travniček, nu poate surprinde nici pe departe aceste bogate variații. Dealtfel, cauzele acestei variații sînt multiple, fiind de natură sintactică, semantică și ritmică (avem aici în vedere ritmul „natural“ al oricărei vorbiri în genere). Deosebită este relația dintre unduirea intensității expiratorii și intonație. Din anumite puncte de vedere, ambele fenomene sînt paralele. Așa cum intonația încheie propozițiile, părțile de propoziție, segmentele semantice etc., cu ajutorul cadențelor, tot astfel expirația procură finalurilor lor „clauzule“. Adesea, o anumită structură acustică finală, exprimată de un ansamblu lexical cu un anumit număr de silabe, are concomitent rol de cadență și clauzulă; preponderența intonației sau a expirației va decide despre care dintre cele două procedee este vorba mai precis în textul dat. Intonația și expirația se compensează reciproc; cînd predomină intonația, predomină și tendința spre o curgere neînteruptă a respirației, spre ștergerea limitelor dintre cuvinte, părți de propoziție, segmente semantice din interiorul frazei; cînd predomină expirația, se manifestă, dimpotrivă, tendința de a marca limitele și deci de a fragmenta fluxul de aer. Exemplu pentru primul tip este poezia lui Vrchlický, pentru cel de al doilea versul lui Neruda. Cel dintîi indiciu al deosebirilor de acest tip ni-l furnizează impresia auditivă; constatarea obiectivă se poate face, la fel ca în cazul intonației, printr-o analiză sintactică și semantică, analiză care ne va arăta însușirile textului ce determină supremația intonației sau a expirației; același lucru este valabil și pentru stabilirea nuanțelor expirației.

Să trecem acum la o altă componentă acustică a operei literare, și anume la *coloratura vocii*, care se mai exprimă și cu ajutorul unui cuvânt polisemantic, „timbru“ (în lingvistică prin acest termen se înțelege, pe lângă coloratura vocii, și înălțimea tonurilor superioare la vocale). Spre deosebire de toate celelalte componente acustice mai sus amintite, care într-o mai mare sau mai mică măsură pot dobîndi valoare fonologică, timbrul nu constituie, cel puțin în limba cehă, o componentă fonologică. Tot așa, nu se poate spune că ar putea fi, în vreun fel oarecare, predeterminat de text, singura modalitate de a fi implicat în text este nuanțarea afectivă a conținutului. Dar nici această modalitate nu este în sine suficientă: o dovedesc numeroasele note de regie inserate în textele dramaturgice („furios“, „vesel“, „capricios“ etc.), prin intermediul cărora autorul se străduiește să comunice actorului părerile sale cu privire la modificările de timbru. Dar, cu toate acestea, timbrul nu este o simplă chestiune de acustică, ci exercită influență, adesea o influență decisivă asupra sensului pe care îl are textul. Timbrul este capabil să exprime nu numai fugare culori afective, ci și o nuanță semantică așa de sistematică cum este ironia. Dar ironia mai are la dispoziție și mijloace pur semantice (în special diverse tipuri de dublu sens); cu toate acestea, în textul scris ea este sărăcită de un procedeu important de realizare cum este culoarea ironică a vocii; în unele cazuri, această insuficiență este folosită intenționat pentru a masca ironia (vezi eseurile ironice ale lui Durych în volumul *Ejhle, člověk* [*Ecce homo*]). Așadar, timbrul nu exprimă numai nuanțe afective subiective, ci și aprecieri cu pretenție de obiectivitate: în latura semantică a textului el introduce o atitudine față de persoane și lucruri. De aceea, sesizarea modificărilor de timbru prezintă importanță pentru analiza operei literare. Dar este oare lucrul acesta posibil, în condițiile înfățișate mai înainte? Depinde ce urmărim. Dacă am dori să depistăm într-un text, pas cu pas, locurile unde se produc modificări de timbru și care este natura acestor modificări, n-am ajunge la afirmații concludente și

general valabile, fie și pentru că aprecierile, al căror echivalent este timbrul, nu depind — în pofida năzuinței lor către obiectivitate — numai de sensul dat de autor textului, ci și de interpretarea și atitudinea cititorului. Nu este însă nevoie de o cercetare atît de detaliată a textului; studierea detaliată a textului din acest punct de vedere este necesară numai actorului sau recitatorului, dar aceștia ajung aici pe calea creației artistice, diferită de calea cercetării științifice. Teoreticianului îi este suficient dacă poate să arate la un mod cu totul general care este coloratura vocii necesară unui anumit text; nu-i obligatoriu să-l preocupe locul și calitatea fiecărei modificări. Un asemenea studiu nu este imposibil: însăși abundența expresiilor apreciative în legătură cu natura schimbătoare a poziției de pe care se face aprecierea, sau chiar bogăția de nuanțe afective fugare și reciproc opuse dovedesc cercetătorului prezența potențială a modificărilor de timbru în textul scris. Concluzia este facilitată și de relația dintre timbru și intonație: intonația, în măsura în care predomină în text, impune, așa cum am spus mai înainte, o linie sonoră neîntreruptă, în timp ce timbrul, ca să se simtă, trebuie să tindă spre modificări bruște ale acestei linii. Un text orientat spre intonație nu poate fi paralel orientat și spre fructificarea coloritului vocii; am încercat să demonstrăm această teză în studiul *Proza Karla Čapka jako lyrická melodie a dialog* [*Proza lui Karel Čapek ca melodie lirică și dialog*]. Alternarea între intonație și timbru poate facilita cercetarea prin aceea că exclude de la bun început textele cu intonație actualizată, mai ușor de recunoscut, la prima vedere, decît textele cu timbru actualizat. Firește, cel mai frecvent și mai deslușit se realizează timbrul în dialog, în care se confruntă direct modurile de apreciere a lucrurilor de către participanți și relațiile afective reciproce dintre aceștia. Din acest motiv, un loc deosebit de important în poetica dramei revine studierii timbrului și funcției sale structurale; dar coloritul vocii nu domină în orice dialog de dramă — există dialoguri în care precumpănește intonația. De asemenea timbrul poate să se realizeze preg-

nant în operele lirice și epice ; așa, de exemplu, domină clar latura acustică a versurilor lui Erben din volumul *Kytice* [*Buchetul*]. Asupra însemnătății timbrului în literatură a atras atenția Jul Tenner în studiul *Über Versmelodie*, în „*Zeitschrift f. Ästhetik u. allgemeine Kunstwissenschaft*“, VIII ; teza de bază a lui Tenner, și anume că „, pentru esența și muzicalitatea enunțului lingvistic factorul decisiv este culoarea acustică (*Klangfarbe*) (op. cit., p. 354), este exagerată, ceea ce are urmări și asupra celorlalte concluzii ale autorului ; printre altele se ajunge la confundarea timbrului cu efectul expresiv al eufoniei.

Componenta sonoră la care vom trece acum, *tempoul*, are o natură considerabil diferită de toate celelalte : ea nu reprezintă o calitate vocală, ci o însușire a duratei. Totuși, în mod indirect, ea dobîndește o valoare calitativă prin aceea că tempoul enunțului lingvistic constituie pentru ascultător o chestiune preponderent semantică, chiar și în limbajul nepoetic, mai ales în cel de conversație ; schimbarea tempoului poate produce o nuanțare a importanței semantice, prin tempo se poate manifesta culoarea emoțională a sensului etc. Posibilitățile de determinare a tempoului de către text nu sînt prea multe ; mai numeroase sînt în textele ritmate, adică în versuri și în proza ritmată, și asta pentru că tempoul necesar lecturii poate fi dat în acest caz de organizarea și lungimea segmentelor ritmice. În fond, este vorba de două lucruri : de tempo în genere și de modificările lui în cursul textului. Tempoul general poate fi sugerat, într-o măsură, de organizarea sonoră și de sensul textului ; așa, de exemplu, un text presărat cu scheme eufonice pronunțate va necesita la lectura cu glas tare un tempo mai lent decît un text în care predomină intensitatea expiratorie ; în ceea ce privește sensul, se poate aprecia că un text caracterizat prin nuanțele emoționale ale bucuriei va imprima lecturii un tempo mai rapid decît în cazul unui text compus în culorile tristeții sau resemnării. Dar mult mai importante pentru noi sînt schimbările de tempo care se produc în cursul lecturii cu glas tare —

adică ceea ce este cunoscut sub denumirea de *agogica** — în măsura în care pot fi predeterminate de text. Schimbarea tempoului poate să se producă într-o operă literară ca urmare a diferenței de lungime dintre două segmente ritmice învecinate; de exemplu se produce atunci când, într-o poezie scrisă într-un ritm liber, după un vers considerabil de lung urmează un vers foarte scurt, sau atunci când într-un vers ictic se succed în mod neregulat „măsurî“ polisilabice cu „măsurî“ scurte. Dar și în versuri cu metrică regulată pot să se producă modificări de tempo, ca de exemplu atunci când se întilnesc în aceeași poezie versuri divizate dipodic cu versuri de același metru, dar neîmpărțite dipodic; versurile dipodice vor fi citite mai iute decât celelalte. În poezia lui Neruda *Balada horská* [*Balada alpină*] sînt diferențiate în această manieră vorbele bătrinei de vorbele fetei.

În legătură cu tempoul e bine să facem fie și o scurtă referire la *pauze*. În limbă, pauza se realizează prin diverse mijloace, dar în special prin cadență intonațională, clauzulă expiratorie sau oprire. Pauzele sînt un factor necesar al divizării enunțului lingvistic; unele dintre ele fac parte din sistemul gramatical, cum sînt, de exemplu, pauzele care exprimă segmentarea ansamblului sintactic precum și încheierea lui. Alte pauze, mai puțin sistematizate, constituie mijloace de segmentare semantică. Toate genurile de pauze pot fi utilizate în poezie prin aglomerare, prin repetarea izbitor de regulată sau prin situarea lor în locuri neașteptate; a se vedea utilizarea pauzelor la Mácha (Șalda în studiul *K.H. Mácha a jeho dědičství* — [*K. H. Mácha și moștenirea sa*], în volumul *Duše a dílo* [*Spirit și operă*], Praga, 1913) sau la Dyk. Folosirea neobișnuită a pauzelor poate avea și o motivare tematică, cum ar fi de exemplu emoțiile personajului vorbitor. Dar chiar și atunci când nu există o asemenea motivare, pauza este purtătoare de semnificație, fiind suficientă în sine să „semnifice“ o emoție. Ea poate să devină echivalent al

* Teorie care se ocupă cu schimbările mișcării ritmice în timpul execuției unei piese muzicale.

unui sens cît se poate de precis atunci cînd este determinată printr-o integrare în context; lucrul acesta se întîmplă, de pildă, în dialog, unde simpla tăcere poate constitui un răspuns sau, dimpotrivă, o întrebare. Alteori, pauza sugerează scurgerea curentului semantic, fără a sugera și conținutul lui concret; de acest fel sînt pauzele însemnate în text prin cîteva puncte, pauzele care invită pe cititor să „aprofundeze“ el cele spuse; se poate obține în felul acesta o imprecizie lirică a conturului semantic, sau, exact invers, se poate sugera cu precizie ceva ce autorul n-a dorit să rostească în mod direct. Alături de pauzele sintactice și semantice, mai există în text și pauzele ritmice, provenite din segmentarea ritmică; aceste diverse genuri de pauze intră în relații complicate pozitive și negative, concordante și neconcordanțe care constituie un mijloc inepuizabil de diferențieri ritmice și de nuanțări semantice. Se poate ajunge chiar la situația ca, temporar, într-un anume vers, pauzele să devină singurele exponente ale contextului ritmic și semantic; fenomenul se întîlnește atunci cînd în mijlocul unei poezii apare un vers sau o strofă întregă umplută exclusiv cu pauze; vezi despre acesta I. Tinianov, *Проблема стихотворного языка* [*Problema limbajului poetic*], Leningrad, 1924, p. 22.

Termenul de pauză este preluat din terminologia muzicală; e necesar însă să facem deosebire între pauza muzicală și cea lingvistică. Pauza muzicală face parte dintr-o serie temporală măsurabilă a ritmului muzical, pe cînd pauza lingvistică, mai ales dacă apare într-un text neritmat, nu se resimte, cum am mai spus, ca o durată de timp precis măsurabilă nici chiar atunci cînd se realizează acustic printr-o oprire reală. În vers, pauza lingvistică este mai apropiată de cea muzicală decît în limbajul neritmat, dar nici în acest caz nu se confundă cu ea, deoarece ritmul poetic, cu excepția celui în „metru antic“¹, se bazează mai

¹ Punem în ghilimele termenul de „metru antic“, deoarece aici nu înțelegem prin el numai versurile bazate pe deosebirile de cantitate, ci toate felurile de versuri care vizează măsurabilitatea distanței de timp dintre accentele ritmice, deci și, de exemplu, versurile lectice folosite, în jocurile copiilor ca „Scriu, scriu, cincisprezece, etc.“

degrabă pe periodicitatea unei ordini succesive decît pe divizarea seriei de timp în segmente comparabile reciproc prin durata lor. De aceea nu este corect atunci cînd unii metricieni încearcă să introducă în schemele metrice semnele grafice ale pauzelor muzicale, de exemplu spre a desemna deosebirea dintre versul acatalectic și cel catalectic sau spre a echilibra versurile cu număr de silabe diferit care se succed în aceeași strofă; în felul acesta se introduce în schemă metrică o nuanță de măsurabilitate a duratei, care este, în majoritatea cazurilor, străină de ritmul poetic. Dacă totuși în realizarea acustică a textului poetic se va evidenția măsurabilitatea pauzelor și a distanțelor dintre ele, în acest caz vom avea de-a face cu o *transpunere* intenționată a legităților ritmului muzical în enunțul lingvistic; dar asta este o chestiune ce ține de libera decizie a artistului care reproduce acustic textul, și nu de textul însuși; a se vedea din acest punct de vedere creația teatrală a lui E. F. Burian, ale cărui principii privitoare la ritmul vorbirii scenice se găsesc formulate în articolul său teoretic intitulat *Příspěvek k problému jevištní mluvy* [Contribuție la problema limbajului scenic], în „Slovo a slovesnost“, V.

Încheiem această trecere în revistă a componentelor acustice ale limbajului poetic; se cuvine să mai precizăm că — exceptînd mențiunile ocazionale pe care le-am făcut și le vom mai face — lăsăm la o parte chestiunea ritmului în vers, cu toate că ritmul se exprimă în mod sensibil întotdeauna prin ansamblul de componente acustice ale limbajului poetic și, dintre toate, în special prin acea componentă care constituie elementul fundamental în sistemul prozodic dat. N-ar fi posibil să încărcăm mai mult acest studiu — și așa destul de întins — cu o prezentare mai amănunțită a prozodiei și metricii; de altfel, am făcut-o în studiul *Obecné zásady a vývoj novočeského verše* [Principiile generale și evoluția versului ceh modern].*

* În „Ceskoslovenská vlastiveda“, III, pp. 376-429.

IV. Cuvîntul în literatură

Obiectul acestui capitol, precum și al celorlalte care vor urma, îl constituie latura semantică în sensul larg, de la cuvînt pînă la structurile semantice superioare. Pentru o mai mare claritate, vom discuta separat și treptat despre cuvînt, propoziție și unitățile semantice superioare, de asemenea despre monolog, dialog și sensul „neexprimat“. Această împărțire, deși nu tocmai exactă din punct de vedere teoretic, pare a fi totuși cea mai adecvată pentru motivul că avansează de la fenomenele semantice cele mai simple la cele mai complexe.

Cuvîntul, relativ cea mai de jos unitate semantică de sine stătătoare, nu reprezintă totuși elementul semantic cel mai de bază și cel mai simplu din limbă; acest element sînt *morfemele*, ele nu există însă independent, ci numai ca părți din cuvînt. Distingem morfeme-rădăcini, morfeme de derivare și morfeme-desinențe. Morfemul-rădăcină este purtător al nucleului semnificației cuvîntului, morfemul de derivare încadrează cuvîntul într-o anumită grupă lexicală, introducînd astfel în semnificația lui o nuanță comună tuturor cuvintelor derivate cu ajutorul respectivului morfem; se cuvine să adăugăm că nu numai sufixele se numără printre morfemele de derivare, ci și prefixele; morfemul-desinență, în fine, integrează cuvîntul în sistemul morfologic și îl face totodată capabil de integrare în structura sintactică a propoziției. Să examinăm, așadar, modalitățile de utilizare poetică a acestei alcătuirii din interiorul cuvîntului.

Prima dintre aceste modalități constă în a indica „joncturile morfologice“ ce separă morfemele din care se compune cuvîntul. De exemplu, se confruntă cu ajutorul rimei sau prin alăturare contextuală două cuvinte, dintre care unul îl „cuprinde“ pe celălalt ca structură acustică; astfel se creează aparența că acel cuvînt mai lung este compus, precum și aparența unei joncturi morfologice

în cadrul lui; vezi rima lui Hlaváček „natryskla—skla“* sau propozițiunea lui Deml (*Šlěpěje* I [*Urme*], p. 60): „Ten slavičí klokot opsal sem z Velkého Přírodopisu jen proto, aby se vědělo, ze se v Slěpějích pěje. Slěpěje. Pěje“**. Alteori, se confruntă două cuvinte asemănătoare din punct de vedere acustic, dar avînd fiecare situată într-alt loc jonctura morfologică: „dodnes — odnes“*** (rimă la Hlaváček); astfel apare o incertitudine, de efect estetic, cu privire la divizarea interioară a cuvîntului. Un joc similar, atingînd aparent structura morfologică a cuvîntului, poate fi realizat și cu ajutorul limitei dintre cuvinte: prin confruntare, o unitate lexicală poate să ne apară ca despîcată în două (vezi rima lui Hlaváček „do karty-okarty“ [în carte—buzele ochiului])**** sau poate să se producă o aparentă dislocare a limitei dintre cuvinte (rima lui Hlaváček „plazili se —lysé“). Iluzia limitei lexicale în interiorul unui cuvînt apare și în cazul unor rime, cel mai adesea cu intenții comice, care divizează cuvîntul: „Mysliveček a je—/ho pes šli do háje“***** (*Hajnis, Kopřivy, Na veršotepe a rymohonec* [*Urzici. La poetaștrii*]).

Să trecem acum la caracterizarea modalităților de utilizare poetică a diverselor genuri de morfeme în calitatea lor de elemente creatoare de semnificație; vom discuta aici numai morfemele de derivare și morfemele-desinență, deoarece despre nucleul semnificației cuvîntului, care se exprimă prin rădăcină, se va vorbi separat într-o altă ordine de idei.

Morfemele de derivare pot fi folosite în primul rînd prin aglomerarea lor neobișnuită: dacă într-un anume

* Jonctura morfologică: „natrysk-la“; „skla“ este monosilabic.

** „šlěpěje“ (urme) — „pěje“ (cîntă) sînt două cuvinte complet diferite din punct de vedere lexical.

*** Jonctura morfologică: „do-dnes“ (pînă astăzi), „odnes“ (du, ia, transportă).

**** În exemplul citat, printr-un fel de mimetism, cea de a doua expresie o imită pe prima: cuvîntul „oka“ (ochi), despărțindu-se în două (o-ka), rezultatul este „o-karty“ („do-karty“).

***** Parodie de rime în genul:

S-au băgat în curmă-
tură vitele din turmă.

text se folosește o mulțime frapantă de cuvinte derivate cu același sufix, se atrage în acest fel luarea-aminte nu numai asupra sufixului ca formație fonică, ci se subliniază și o nuanță semantică pe care acest sufix o aduce în cuvânt; așa, de exemplu, prin punerea în evidență a sufixului — *ost* cititorul este îndemnat să privească universul obiectelor într-un mod neobiectual, adică să privească obiectele din punctul de vedere al însușirilor lor (cu ajutorul acestui sufix se formează adesea substantive de la adjective)*. Un alt mod de actualizare a morfemelor de derivare, opus celui dinainte, constă în aglomerarea de diverse derivate ale aceleiași rădăcini; identitatea radicalului poate fi uneori doar aparentă, adică fondată pe simpla concordanță sonoră a silabelor din care este format radicalul respectiv: „*spí myrty s mírnými lístky i mírnými stíny*” sau „*háží vám dolů s oblohy květy šeříků — zvolna se šeří*“ (K. Biebl, *Zlatými řetězy* [*Lanțuri de aur*]).

De problema sufixelor ține, cu toate că nu întotdeauna, și chestiunea modalităților de formare a categoriilor gramaticale (substantiv, adjectiv, verb etc.), precum și a *aspectelor verbale*; aceste două fenomene se exprimă adesea cu ajutorul unor mijloace de derivare (*-ost* un sufix substantival, *-ný* adjectival, aspectul verbal se exprimă de foarte multe ori cu ajutorul prefixelor). Categoria gramaticală poate dobîndi eficiență estetică prin aglomerarea de cuvinte aparținînd unei categorii anume și mai ales prin aglomerarea acestora în locuri frapante din text: așa, de exemplu, în poemul lui Mácha *Máj*, aglomerarea de verbe la sfîrșitul versurilor conferă întregului text nuanța semantică de „activitate“ (Šalda), adică de mișcare, caracteristică pentru categoria gramaticală verbală. Aspectul verbal este actualizat tot prin aglomerarea unei anumite nuanțe; de asemenea, de efect estetic este folosirea unor forme puțin obișnuite ale aspectului; la Neruda întîlnim frec-

* De ex.: *Krátký* — *krátk-ost* scurt — (scurttime), *sladký* — *sladkost* (dulce-dulceată) etc.

vent acest fel de actualizare a aspectului verbal; vezi, de pildă, diminutivul verbal de predilecție „pozajásat“*, care, deși are un model în limbajul curent („povyskočít“)*, lasă totuși impresia de neobișnuit. Un alt caz de fructificare poetică a sufixelor de derivare ar fi neologismele poetice; dar acestea formează totodată și o anume „ambianță“ caracteristică lexicului poetic și de aceea vom vorbi despre ele mai jos.

Morfemelor-desinență le revine, cum am mai spus, în structura cuvîntului rolul de element gramatical în înțelesul propriu al cuvîntului; de aceea ar putea să se creeze impresia că sînt incapabile de actualizare poetică din cauza caracterului lor sistematic și a naturii lor semantice abstracte. Dar și aceste morfeme pot dobîndi forță estetică dacă se atrage atenția asupra lor, dacă se folosește masiv o anumită formă gramaticală, cum este neobișnuita determinare adverbială *instrumentală* în poemul lui Mácha *Máj*: „A šírou dálkou tma je pouhá“; ** „V kol suchoparem je koření libá vúně“***. Poetul poate să obțină o eficiență estetică a desinențelor și folosind la un cuvînt o anumită desinență total străină de acest cuvînt; așa, de exemplu, găsim la Březina, în versul „a ze stromu tvého slzami horkými tekú“**** (poezia *Čas lije se* [*Timpul curge*], din volumul *Tajemné dálky* [*Depărtări tainice*]), persoana întîi singular a modului indicativ prezent de la verbul „téci“ (a curge), formă pe care sîntem obișnuiți să o întîlnim în cel mai bun caz numai în paradigmă. Actualizarea desinențelor atrage înainte de toate atenția asupra semnificației pe care desinența o împrumută formei respective; nu constituie un impediment faptul că această semnificație este doar „abstractă“, dimpotrivă: tocmai prin intermediul acestui abstract semantic al desinenței cuvîntul poetic poate să pătrundă adesea pînă la rădăcinile gîndirii

* Ambele cuvinte cu sensul de „a se bucura“.

** „Și beznă e o vastă depărtare“.

*** „Dulci mirodenii umplu cu arome bărăganul“.

**** „din pomul tău cu lacrimi amare mă scurg“.

poetului; o utilizare atît de neobișnuită a persoanei întîii a verbului „téci“ este simptomatică pentru concepția lui Březina asupra subiectului comportamentului uman.

Să trecem acum de la structura internă a cuvîntului poetic la *semnificația cuvîntului*. În primul rînd, ne vom întilni cu noțiunea de lexic, de vocabular al scriitorului, ceea ce înseamnă un ansamblu de cuvinte folosite într-o operă literară. Caracteristice pentru acest ansamblu sînt însă acele cuvinte pe care scriitorul le folosește cel mai frecvent și cu maximă intenționalitate: lista completă a materialului lexical folosit într-o operă literară intră mai degrabă în preocupările lingvisticii decît ale teoriei literaturii. Nu este necesar să insistăm prea mult asupra adevărului că fiecare individ are un fond propriu de cuvinte, care reprezintă o selecție din materialul lexical global oferit de o anumită limbă. Selecția se face în conformitate cu predispozițiile individului (sfera lui de preocupări, apartenența socială și regională, gradul de cultură etc.) și cu scopul concret al comunicării; în măsura în care în această selecție intervine și predilecția individului pentru anumite cuvinte sau repulsia față de altele, se simte întotdeauna prezența, măcar în parte, a intenției estetice. Intenția estetică este extrem de accentuată în cazul selecției lexicale literare. Nu afirmăm nicidecum că scriitorul ar căuta întotdeauna numai expresii „frumoase“; am respins de la bun început această idee. Nu vrem să afirmăm nici că în selecția lexicală operată de scriitor criteriul efectului estetic s-ar aplica întotdeauna în exclusivitate sau măcar cu titlu decisiv: căci literatura oscilează mereu între funcția estetică și celelalte funcții. Susținem însă că opțiunile lexicale într-o operă literară, oricare ar fi criteriile diriguitoare, devin în mod necesar element al structurii artistice a operei, intră în raporturi complexe cu celelalte componente ale acesteia și, din această cauză, este necesar să fie analizate și apreciate din punctul de vedere al intenționalității lor structurale. Așa, de exem-

plu, folosirea terminologiei religioase, ca parte din fondul lexical al unei anumite opere, poate fi genetic explicată prin educația primită de scriitor, prin apartenența lui socială, prin profesiune etc., sau ca o strădanie a autorului de a găsi înțelegere la o parte din public sau de a influența activ publicul etc.; dar în măsura în care pe cercetător îl interesează opera în sine, toate aceste probleme pot deveni obiect de studiu numai într-un plan secund; înainte de toate trebuie să fie clar ce menire *artistică* îndeplinește selecția materialului lexical în opera dată. De aceea ne vom pune unele întrebări: Din care zone ale lexicului comun izvorăște fondul de cuvinte al operei? Care sînt raporturile semantice reciproce dintre aceste zone? Predomină vreuna dintre zone sau se realizează toate în egală măsură? Și dacă sînt reprezentate în mod egal, raporturile dintre ele sînt concordante sau conflictuale, antagonice? Împrumută una alteia culoare semantică? În ce mod se reflectă în structura operei aceste raporturi? Opțiunile lexicale sînt aceleași pe toată întinderea operei sau se produc deplasări pe parcurs (de exemplu, utilizarea cu precădere a unor elemente lexicale în părțile descriptive ale operei epice, spre deosebire de părțile narative)? Care este proporția dintre cuvintele semantic deficitare (sinsemantice) și cuvintele cu semantism deplin? Se folosesc cuvintele sinsemantice mai mult decît celelalte? Scriitorul are un vocabular vast sau redus? În ce raport se află criteriile de selecționare a materialului lexical față de alte elemente ale structurii artistice (de exemplu, ritmul, organizarea sintactică, tema etc.)?.

Lista de întrebări poate fi lărgită, dar fără a depăși limitele structurii artistice. Chiar și delimitatea sferelor lexicale, din care se inspiră scriitorul, trebuie să se efectueze într-o măsură oarecare din punctul de vedere al literaturii însăși: așa, de pildă, noțiunile de arhaism sau neologism au întrucîtva accepțiuni diferite în teoria literaturii și în lingvistică. Neologismul practic, de comu-

nicare, se naște din nevoia de a crea un nume pentru un lucru nou sau pentru un lucru care nu avea încă o denumire proprie; neologismul poetic nu se naște dintr-o asemenea necesitate, ba adesea — lucru cu totul nefolositor din punct de vedere practic — înlocuiește denumirea curentă a unui lucru cunoscut, cu scopul de a atrage luarea-aminte asupra actului însuși de neologizare. În aceste împrejurări, este evident că neologizarea literară se va călăuzi după alte reguli și va avea o cu totul altă înfățișare decât neologizarea practică: deosebirea va consta și în faptul că neologismul literar nu va avea pretenția de a fi acceptat de toată lumea și de a avea durabilitate, deoarece o asemenea pretenție ar fi în contradicție cu menirea sa — aceea de a se opune automatizării actului de denominalizare. În ceea ce privește arhaismele, prin ele se înțelege, de regulă, folosirea unui cuvânt mai vechi, fost cândva în circulație, dar devenit cu timpul neobișnuit; or, în literatură sînt posibile și arhaismele „artificiale“, adică întrebuințarea unor cuvinte care n-au fost nicicînd uzitate, care fac numai *impresia* că au fost cîndva un mod de exprimare; în acest caz nu contează geneza expresiei, ci funcția pe care o are în structura textului dat.

Care sînt zonele lexicale ce stau la dispoziția scriitorului? Mai mult decât în cazul oricărui alt enunț lingvistic, se poate afirma că toate zonele, deoarece în literatură selecția materialului lexical nu este grevată de nici un fel de motive practice. Selecția se deplasează pe linia conexiunilor *concrete* (de exemplu casă — fereastră — acoperiș), *acustice* (láska — máj — čas — hlas — háj etc.), *morfologice* (în sens larg: casă — casnic — de casă — acasă; casa — casei — casele), *funcționale* (lexicul diverselor medii sociale, diverselor dialecte, diverselor stiluri funcționale). Mijloacele lexicale „proprii“ limbajului poetic sînt așa-zisele poetisme; dar poetismele reprezintă numai una din sferile lexicale din care poetul selectează, existînd și perioade cînd scrii-

torul le evită. Însăși denumirea de „poetism“ nu este suficient de clară: câteodată se înțelege prin ea fondul tradițional de cuvinte resimțit ca „poetic“ [oř — bidingiu]; alteori un ansamblu de cuvinte care caracterizează în mod frapant fondul lexical al unui scriitor sau al unei școli literare (așa, de pildă, unul din poetismele lui Wolker și al imitatorilor lui este cuvîntul „pecen“ — piine rotundă).

Asupra naturii semantice a vocabularului scriitorului influențează nu numai sferile lexicale la care apelează scriitorul, ci și intenția semantică generală care-l călăuzește pe autor în selecția și întrebuintarea cuvintelor. Așa, de pildă, există scriitori și școli literare ce tind către un colorit semantic pe care l-am putea defini ca intensificare maximă imaginativă sau emoțională; spre o „exagerare lexicală“ emoțională a năzuit, de exemplu, Vrchlický; alții, dimpotrivă, caută să tempereze vivacitatea imaginativă sau emoția; sub aspect emoțional, opusul lui Vrchlický este Machar. La alți scriitori sau la alte școli observăm tendința generală către colorarea lexicului cu nuanța semantică a „banalității“ sau, dimpotrivă, a „neobișnuitului“, a „sublimului“ sau a „vulgarității“. Un astfel de colorit lexical poate avea o legătură cu alegerea temei, dar legătura nu este obligatorie și nici monovalentă: una și aceeași temă poate fi prelucrată în două chipuri diferite și interpretată în două tonalități diferite numai cu ajutorul unei palete lexicale nuanțate; se poate întâmpla ca în cadrul aceleiași opere să fie concomitent prezente mai multe culori lexicale care se interferează pentru a da efecte de contrast; exemple de tehnică lexicală de acest gen găsim în proza lui Vančura.

De mai multe ori — ultima oară chiar în rîndurile de mai sus — ne-am izbit de faptul că aspectul semantic al cuvîntului nu este determinat numai de sfera lexicală din care provine cuvîntul, ci și de confruntarea lui cu alte cuvinte în vecinătatea cărora se află într-un anume text.

Nu ne referim la *dinamica* semantică a contextului, despre care vom vorbi mai jos, ci la un efect tot de natură *statică*, pe care l-am putea denumi „reflectare“ reciprocă a sensurilor ce se confruntă. Dovada exteroară a statismului reflectării semantice este faptul că, de regulă, fenomenul se produce pe o suprafață de text redusă la minimum, adică între două cuvinte învecinate, adesea strins legate și din punct de vedere gramatical; tipul de relație pe care îl avem în vedere este relația dintre adjectiv și substantiv. Într-una din schițele de prefață la *Fleurs du mal*, Baudelaire scria: „Poezia se înrudește cu arta plastică, cu arta culinară, cosmetică prin aceea că are posibilitatea de a exprima orice sentiment de plăcere, amărăciune, beatitudine sau spaimă prin *legarea* (sublinierea noastră) unui substantiv cu un adjectiv, asemănător sau, dimpotrivă, opus ca sens“ (*Oeuvres posthumes*, Paris, 1908, p. 18). Cu ajutorul unui paradox, Baudelaire definește reflectarea lexicală ca un mod de a crea un sens *nou*, care nu este cuprins în nici unul dintre cuvintele confruntate. Să luăm ca exemplu sintagma din poezia lui Toman *Aix-en-Provence* din vol. *Stoletý kalendár* [*Calendar secular*]): „smyslné chramy“ — „temple senzuale“ („Tvé platany a kašny se mnou jdou — tvé chramy smyslné i modré nebe“)*. Ce proces semantic are loc ca urmare a confruntării dintre aceste două cuvinte, amîndouă curente, dar provenind din două sfere semantice diferite? În primul rînd, se reactivează relațiile semantice cuprinse potențial în fiecare dintre ele: cuvîntul „senzual“ va fi resimțit ca făcînd parte din sfera semantică erotică și a percepției senzoriale, posedînd suplimentar și o notă de euforie; pe de altă parte, cuvîntul „templu“ va fi pus în relație actuală cu sfera semantică religioasă, de notă emoțională gravă. Ambele complexe semantice discordante se topesc într-o atmosferă semantică complicată, pentru a cărei exprimare directă ar fi nevoie

* „Platanii tăi și cismelele tale merg cu mine — bisericile tale senzuale și cerul tău albastru“.

nu de două cuvinte, ci de mult mai multe: ne-ar trebui o întreagă expunere pe probleme de istorie a culturii. În acest mod se realizează confruntarea semantică a cuvintelor; e drept că ia naștere din așezarea cuvintelor în ordine succesivă, dar rezultatul final este o „atmosferă semantică“ statică. Lucrurile nu se schimbă cu nimic chiar și în cazul când întâlnirea dintre cuvinte nu se produce neapărat în mod direct, ci la oarecare distanță, dacă în felul acesta se atrage atenția asupra relației semantice dintre cuvintele confruntate. Este cazul rimelor: una dintre cele mai de seamă misiuni ale rimei este de a pune în relație sferele semantice reprezentate de cuvintele care rimează; pe marginea rimei lui Nezval „hruškou — tužkou“ („cu para — cu creionul“) am putea să urzim o expunere absolut asemănătoare cu aceea sugerată de unirea directă a celor două cuvinte la Toman („temple senzuale“).

Un gen deosebit de confruntare se produce atunci când se repetă același cuvânt în mod nemijlocit (*epizeușis*) sau chiar la o anumită distanță; același sens, repetat de două ori, se reflectă în sine și se transformă astfel dintr-o semnificație precis circumscrisă într-o atmosferă semantică indefinită. Se cuvine, în sfârșit, să mai menționăm că, datorită capacității sale de a apropia sensuri foarte depărtate, confruntarea semantică poate ajunge la „abrevieri“ stilistice de mare eficiență estetică (brahilogia). Multe exemple de acest gen de confruntare întâlnim în poezia lui Neruda: „Na zvonivých jedem saních“ — pe sunătoare sanie alerg (*Prosté motivy. Zimní IV [Motive simple. Iarna IV]*), adică pe o sanie trasă de animale cu zurgălăi care sună în timpul mer-sului; pentru a interpreta această „abreviere“ este, așadar, nevoie de două propoziții și multe cuvinte, căroră le corespunde în textul poetului un simplu adjectiv înclinat într-un anume unghi semantic spre substantivul învecinat.

Nu ne-am încheiat încă observațiile cu privire la cuvânt ca cea mai de bază unitate semantică; am ajuns

însă la o răspîntie: va trebui să trecem de la problemele lexicului poetic la problemele *denumirilor poetice*, de la chestiunile selectării din fondul lexical la cele ale aplicării actuale a cuvîntului într-un anume caz concret, la o anumită realitate extralingvistică, materială sau psihică. Ca unitate lexicală, cuvîntul nu se află decît într-o relație potențială cu realitatea: fiecare cuvînt conține foarte multe posibilități de aplicare actuală. În măsura în care cuvîntul este perceput numai ca parte din lexic, el nu ne oferă decît *limitele* relațiilor lui posibile cu realitatea, cuprinse într-un sens care constituie doar suma tuturor capacităților semantice ale cuvîntului dat, și nu un echivalent semantic actual al unei anume realități. În aplicarea actuală, relația cu realitatea ca și semnificația cuvîntului ies din starea de potențialitate: dintre toate relațiile reale posibile numai una se realizează, ca o energie semantică vie, și ca urmare a acestei relații cuvîntul dobîndește precizie și semnificație. Cu alte cuvinte: atît timp cît percepem cuvîntul ca pe o unitate lexicală, se realizează în primul rînd sensul lui (de aici provin definițiile sensului în dicționare); dar îndată ce folosim cuvîntul pentru a denumi un lucru, iese în evidență relația sa cu obiectul. Această dominare a relației cu realitatea asupra sensului devine și mai deslușită în cazul denumirilor figurate care invită pe cititor să caute relația concretă dintre realitatea denumită și cuvînt — semnificația cuvîntului folosit la modul figurat rămînînd adesea secundară; Zich a atras atenția asupra caracterului „secundar“ al sensului în cazul denumirii figurate în studiul *O typech básnických* [*Despre tipurile poetice*] (în „Česká moderní filologie“, IV, p. 104): „Atunci cînd citim în poezia lui Neruda *Romance helgolandská* [*Romanță helgolandeză*]

Și barca lui ca vulpea alerga...

ni se exprimă în cîteva cuvinte iuțeala și pericolul pe care le reprezintă barca, sau mai bine zis stăpînul ei,

tilharul. Ar fi total absurd dacă am pretinde ca, pentru o perfectă înțelegere a acestor vorbe figurate, cititorul să-și imagineze o vulpe care aleargă pe valuri?! La o astfel de interpretare eronată ne îmbie denumirea de «figuri» sau «imagini poetice».

Aplicarea actuală a semnului lingvistic, care este denumirea, are caracter de *act* irepetabil de căutare a cuvîntului adecvat; rezervorul din care se face selecția este, în esență, întregul fond lexical al limbii date, cu toate legăturile reciproce și stratificările de cuvinte ce o traversează. Acest lucru este însă în întregime valabil numai pentru cel mai elementar act de denominare, adică acel act în cursul căruia faptul denumit este desprins din realitate, sau în cazul unei noțiuni abstracte, creată prin însuși actul de denumire. Aplicarea obișnuită a cuvintelor este mai mult sau mai puțin automatizată; din această cauză ce naște adesea iluzia unei legături necesare și esențiale dintre cuvînt și o anumită realitate; compară observația din domeniul psihologiei infantile după care copiii atribuie adesea însușirile lucrurilor acelor cuvinte ce servesc de obicei la denumirea acestor lucruri: la întrebarea de ce se numesc norii așa, copilul răspunde: „Pentru că sînt cenușii“; cuvîntului „umbrelă“ îi atribuie o anumită forță „deoarece cu acest lucru cineva poate să ne înțepe în ochi și să ne omoare“ (J. Piaget, *La représentation du monde chez l'enfant*, Paris, 1938, ediția a II-a, pp. 51 și 31). Despre o adevărată punere în mișcare a întregului lexic cu ajutorul actului denominării se poate, deci, vorbi numai în cazuri foarte rare de denominări primare sau apropiate de cele primare. Dar nu trebuie să uităm că între ambele cazuri extreme — actualizarea absolută a lexicului și automatizarea absolută a actului denominativ — se află o largă paletă de nuanțe, dintre care unele prezintă o frecvență considerabilă: căutarea cuvîntului care „nu ne vine“ la rezezeală în minte nu-i un fenomen atît de rar în contactul lingvistic cotidian, fără a mai vorbi de cazurile de formulări care implică o mai mare răspundere,

ca cele științifice, juridice, diplomatice. De regulă, în această reînvioreare parțială a actului de denominare nu se pune în mișcare întregul sistem lexical, ci numai o zonă a lui.

Există însă posibilitatea de a anima în mod artificial actul de denominare, ba chiar de a ridica orice denominare la nivel de act primar, și aceasta prin alegerea ca denumire a unui cuvânt cu totul neobișnuit. Există aici mai multe trepte: în primul rînd, poate fi ales un cuvânt legat — foarte rar însă — de obiectul dat, adică un sinonim îndepărtat al denumirii obișnuite; treapta superioară a reanimării actului de denominare se produce atunci cînd se folosește un cuvânt legat de regulă de un alt obiect — o asemenea denumire se numește figurată; gradul cel mai înalt de actualizare a actului denominării va fi atins atunci cînd denumirea figurată va fi selectată dintr-o sferă semantică absolut străină de denumirea obișnuită — în acest caz imaginea se înalță la gradul de denumire primară. Firește, toate aceste diverse grade de actualizare a actului denominativ nu sînt întotdeauna obligatoriu legate de o anumită intenționalitate estetică și nu se folosesc exclusiv în poezie; și totuși, fiecare dintre ele apare mai frecvent în literatură decît în alte domenii ale limbii.

Am vorbit pînă aici de actul denominării ca despre o „căutare“ a expresiei adecvate; va trebui însă să-i dăm o definiție lingvistică mai exactă. Această definiție ne-a dat-o S. Karcevski în articolul său *Du dualisme asymétrique du signe linguistique* („Travaux du Cercle linguistique de Prague“, I, Praga, 1929, p. 99 și urm.), arătînd că, pentru a denumi un lucru, căutarea expresiei lingvistice se desfășoară în două direcții: pe de o parte, în seria sinonimiei (diversele denumiri posibile pentru același lucru), pe de altă parte, în seria omonimiei (diversele sensuri posibile ale aceluiași cuvînt). În actul denominării se are deci în vedere concomitent limba din punctul de vedere al realității denumite (sinonimia) și realitatea denumită din punctul de vedere al

sistemului lexical dat (omonimia). În acest proces, sistemul lexical și realitatea sînt întotdeauna, dacă nu în mod efectiv, cel puțin potențial opuse și puse în mișcare ca ansambluri, deoarece și seria sinonimică și cea omonimică sînt virtual infinite: la modul ideal, orice lucru poate fi desemnat prin oricare cuvînt și, invers, orice cuvînt poate să însemne orice lucru — fenomenul decurge din raportul *convențional* dintre realitate și semnul lingvistic, raport incontestabil demonstrat de Saussure. Denumirea pentru care se decide vorbitorul prin actul de denominare se află la intersecția dintre ambele serii amintite, omonimică și sinonimică; dar această intersecție, în special în cazul denominării primare, nu este prestabilită, ci se naște de abia în procesul de denominare care stabilește o relație concretă între cuvînt și realitate. Această constatare este importantă, de asemenea, pentru înțelegerea teoretică a imaginii poetice: a existat părerea că pentru constituirea acesteia este necesară o anumită „analogie“ între lucrul denumit și lucrul al cărui nume se folosește (compară Aristotel, *Poetica*)*; se presupunea o anumită preexistență a raportului dintre cuvînt și lucru chiar și în cazul imaginii poetice. De fapt, o asemenea preexistență este o pură iluzie, deoarece „analogia“ pe care o presupunea vechea poetică apare abia în procesul denominării.

Deși despre denumirea poetică am spus pînă aici multe lucruri, este totuși necesar să procedăm la o sistematizare mai clară a unora din atributele caracteristice ale acesteia. În primul rînd, să ne lămurim ce ar trebui să înțelegem prin termenul de „denumire poetică“. Chiar de la începutul studiului de față noi am respins ideea după care denumirea poetică s-ar confunda cu denumirea figurată. Este însă necesar să adăugăm că nici caracterul „excepțional“, deosebirea de denominarea curentă, nu formează marca sa indispensabilă. Aproape în orice text literar se vor găsi și denumiri dintre cele

* Aristotel, *Poetica*, București, 1940, p. 70.

mai curente — care vor fi și ele parte a structurii poetice. Dacă vrem să studiem tehnica și funcția structurală a denominării într-un text literar, trebuie luate în considerare toate denumirile și numai relația calitativă și cantitativă dintre denumirile curente și cele ieșite din comun sau dintre denumirile figurate și cele nefigurate ne poate indica pe ce drum să continuăm cercetarea. Am arătat, de asemenea, că linia de demarcație dintre denumirea figurată și cea nefigurată nu este chiar atât de fermă și că între cele două genuri de denumiri există nivele intermediare, de tranziție: denumirea figurată nu este altceva decât sinonimie, sau, eventual, omonimie, dusă la extrem. Se cuvine să mai adăugăm că, nici măcar în literatură, imaginea nu este întotdeauna o denumire „nouă“ și „neobișnuită“; vezi, de exemplu, imaginile-clisee, adesea mai „banale“ decât denumirile nefigurate.

Dar cu toate că tranziția dintre denumirile figurate și cele nefigurate este nuanțată și netrăsantă, totuși nu putem trece peste rolul particular al denumirilor figurate în literatură și peste problematica particulară a acestora. În primul rînd, se impune momentul selecției: oare denumirile figurate dintr-un anumit text sînt alese din aceeași sferă lexicală cu denumirile nefigurate sau din alte sfere? Provin dintr-un singur mediu sau din mai multe medii reciproc contrastante? În al doilea rînd, se pune problema raportului dintre denumirea figurată și desemnarea curentă a lucrului dat. Sînt amîndouă din aceeași sferă lexicală sau din sfere diferite? Sînt de aceeași factură emoțională sau de facturi diferite sau chiar contrastante? Și, în sfîrșit, se ridică problema tipului de imagine: predomină în textul respectiv imaginile metaforice sau cele metonimice și sinecdotice? Așa, de exemplu, la scriitorii din cercul „Lumîr“ predomină orientarea metaforică, la simbolisți cea metonimică și sinecdotică.

Denominarea figurată este numai arareori legată de un singur cuvînt: de regulă „se dezvoltă“, adică afectează un segment mai mare din contextul învecinat (un subiect exprimat în chip figurat atrage în sfera sa semantică verbul etc.).

Dacă se pune accent pe dezvoltarea imaginilor, apar în acest fel vaste planuri figurate care pot fi în așa măsură detaliate încît devin teme figurate de sine stătătoare; așa se întîmplă, de pildă, în cazul comparației clasice dezvoltate. La simbolisți, dezvoltarea figurilor poetice în teme se produce în condițiile oscilării permanente între sensul propriu și cel figurat al cuvintelor din care se compune figura; se naște în acest fel un efect semantic de „realizare“ literară a imaginii poetice, care în evoluția de mai târziu a poeziei a fost așa de mult intensificat încît imaginea, rămînînd imagine, a dobîndit prioritate asupra realității pe care o exprima. Să mai adăugăm, în fine, că pot fi de natură figurată și unele unități semantice mai mari decît cuvîntul; poate fi figurat nu motiv (de exemplu, motivele iubirii și lunii mai în poemul lui Mácha, *Máj*), un personaj epic sau dramatic și, într-un anume sens, chiar o întregă operă.

V. Dinamica semantică a contextului

Ocupîndu-ne de cuvînt și de semnificația lui, am zăbovit în domeniul *staticii* semantice, deși, tratînd despre denumirile poetice, considerate drept acte, ne-am apropiat de hotarele *dinamicii* semantice. Ce înțelegem prin opoziția dintre aceste două noțiuni în semantică? În ce situații este unitatea semantică dinamică și cînd este ea statică? Să luăm ca exemplu două cazuri extreme: cuvîntul ca tip de unitate statică și întregul enunț lingvistic ca reprezentant al dinamicii semantice. Caracterul static al semantismului unui cuvînt rezidă în faptul că sensul lui ne este dat dintr-o dată și în întregime în clipa cînd rostim cuvîntul. În schimb „sensul“ enunțului lingvistic, cu toate că există — potențial, bineînțeles — chiar din momentul începerii enunțului, se dezvăluie și se realizează într-o anume secțiune de timp. Enunțul lingvistic este, cu alte cuvinte, un flux semantic, care atrage cuvintele izolate și le absoarbe în el, privîndu-le de o bună

parte din independența proprie semnificației și raporturilor lor reale ; integrat într-un enunț, orice cuvânt rămîne „deschis“ din punct de vedere semantic pînă în clipa cînd se încheie enunțul. Atîta timp cît enunțul continuă, oricare dintre cuvinte își poate modifica raporturile obiectuale și schimba semnificația sub influența unor corelații noi ; se poate întîmpla ca, pe parcursul enunțului, coloratura emoțională a unui cuvînt să se modifice și să se transforme în ceva opus etc.

Unitatea semantică dinamică se deosebește, cu alte cuvinte, de unitatea semantică statică prin aceea că ne apare ca un *context* realizat în mod treptat. Raportul dintre unitățile semantice dinamice și cele statice este, cum se știe, de reciprocitate : unitatea dinamică fiind în sine doar o simplă intenție semantică, are nevoie de unitățile statice pentru a se concretiza ; pe de altă parte, unitățile statice stabilesc numai în context o relație actuală față de realitate. Ar fi total greșit dacă am judeca acest raport după modelul : construcție — material de construcție, deoarece unitatea dinamică nu se „compune“ pur și simplu din unități statice, ci le prelucrează și le transformă, tot astfel după cum nici unitatea statică nu rămîne pasivă față de context, ci îi opune rezistență, exercitînd presiuni prin asociațiile sale semantice asupra direcției în care evoluează intenția semantică, uneori încercînd chiar să se elibereze total din context. Statica și dinamica semantică constituie două forțe opuse, dar totodată în esență atît de legate una de alta, încît formează laolaltă antinomia dialectică fundamentală a oricărui proces semantic. Opoziția concretă dintre cuvînt și enunțul lingvistic este doar un exemplu ales dintre mai multe posibile. Fiindcă nu trebuie să considerăm drept unitate statică numai cuvîntul sau expresia lexicalizată, ci chiar și cea mai mică unitate de conținut, cum este motivul. Pe de altă parte, nu numai enunțul în totalitatea lui este unitate dinamică, ci și propoziția, alineatul etc. Opoziția dintre statica și dinamica semantică nu se rezumă la semnificația lingvistică sau la semnificația exprimabilă prin limbă ; ea apare totdeauna acolo unde se află față în față o unitate semantică izolată și o corelație coerentă în care urmează să se încorporeze

această unitate. Astfel, de pildă, în viața psihică această opoziție ia înfățișarea unei antinomii între reprezentare și fluxul continuu al activității psihice. Ea se realizează în film sub forma opoziției dintre secvență și întreaga desfășurare a peliculei; în istoriografie ea se întâlnește sub forma opoziției dintre „fapt“ și „sensul evenimentului“.

Dar pentru ca antinomia dintre statica și dinamica semantică să ia naștere, nu e nevoie de prezența a două unități semantice, aflate în raport de sub — și supraordonare; această opoziție este omniprezentă în adevăratul înțeles al cuvântului, fiind cuprinsă în orice fapt semnificativ luat în sine. Să examinăm, de pildă, relația dintre cuvânt, despre a cărui structură semantică am vorbit în capitolul precedent, și propoziție — unitatea despre care vom vorbi mai jos. Este limpede că, trecând de la cuvânt la propoziție, trecem frontiera dintre statica și dinamica semnificației. Dar procedând la adecvarea cuvântului la realitate, noi am folosit termenul de „act denominativ“, un termen ce sugerează ideea de dinamism. Într-adevăr, o denumire eminentemente primară se realizează de cele mai multe ori printr-un cuvânt care este concomitent și propoziție; a se vedea cuvintele-propoziție la copii de felul „calul“, „cărută“ etc. Astfel, în cuvânt este cuprins, potențial, un element de dinamică semantică. Pe de altă parte, în propoziție se ascunde posibilitatea semnificației statice; o dovedește lexicalizarea unor propoziții devenite prea curente; de altfel, orice propoziție încheiată, în opoziție cu dinamismul semantic al propoziției următoare, abia începute, apare ca o unitate statică.

După aceste considerații generale, să trecem la unitatea dinamică a limbii care se află pe treapta cea mai de jos: propoziția, spre a pune problema fructificării poetice a structurii ei. Propoziția are o dublă structură: una gramaticală și alta pur semantică. Posibilitățile utilizării poetice a structurii gramaticale sînt relativ simple. Chiar și deosebirea dintre propoziția simplă și cea dezvoltată poate deveni sursă de efecte estetice, dacă se recurge mai mult la una dintre aceste posibilități. Poate fi folosită în sco-

puri poetice și deosebirea dintre propozițiile cu predicat verbal și cele cu predicat nominal: în această opoziție, semnificative sînt propozițiile cu predicat nominal și de aceea folosirea masivă a unor asemenea propoziții are efectul unei actualizări estetice a structurii sintactice. (A se vedea observațiile lui František Trávníček cu privire la propozițiile nominale la J. Mahen în articolul *Mahenova básnická mluva* [*Limbaajul poetic la Mahen*], publicat în volumul omagial *Mahen* (Praga, 1933), și articolul *Však nechci, aby slova šuměla* [*Nu vreau ca vorbele să foșnească*], publicat în volumul *Nástroj myšlení a dorozumění* [*Un instrument de gîndire și comunicare*], Praga, 1940.) Propozițiile se unesc în fraze formate prin coordonare sau subordonare; iar prin preponderența unuia dintre aceste tipuri se pot obține efecte estetice, și anume în două moduri diferite: în cazul preponderenței frazelor formate prin coordonare pot fi subliniate legăturile copulative dintre două propoziții învecinate, sau, dimpotrivă, se poate pune accentul pe astfel de relații, semantic mai precise (gradare, comparare, finalitate, condiționare, adversitate etc.), cea de a doua modalitate este ilustrată, de exemplu, de structura propoziției în poezia lui V. Dyk. În cazul cînd predomină frazele formate prin subordonare, fructificarea lor estetică este, de asemenea, posibilă în două feluri: fie că se folosesc excesiv propoziții subordonate care se raportează la un singur cuvînt din propoziția principală (toate tipurile de propoziții relative), sau, dimpotrivă, se subliniază tipurile de propoziții subordonate care se raportează la întreaga propoziție principală (de exemplu propozițiile temporale etc.). La fel și ponderea unor părți de propoziție sau a propozițiilor în ansamblul frazei poate să devină factor estetic, evident, fără să existe o normă de perfecțiune dinainte dată: căci și echilibrul ca și dezechilibrul structurii frazei poate fi în concordanță cu intențiile estetice ale autorului. Nici chiar încălcarea structurii frazei (ca scoaterea unor părți din corelația întregului) nu este lipsită de efecte estetice. De aceea trebuie subliniat faptul că nu ajunge niciodată simpla constatare a unor însușiri ale

construcțiilor sintactice dintr-o operă : tocmai pentru că este atît de „ formală“, sintaxa, mai mult decît alte elemente, se cere confruntată cu întreaga structură a operei.

Cum stau lucrurile cu structura *semantică* a propoziției ? La prima vedere s-ar părea că se confundă cu structura sintactică. Neogramaticii simțiseră mai demult că în alcătuirea propoziției există și altă corelație decît cea dată de raporturile sintactice ; de aici distincția dintre subiectul sau predicatul gramatical și cel „ psihologic“, apărută după ce s-a constatat că segmentarea semantică „ actuală“³ nu se confundă cu segmentarea sintactică formală. Prin subiect „ psihologic“ se înțelege un complex semantic de la care pornește propoziția și despre care se afirmă ceva prin predicat. Dar acest subiect nu este totdeauna identic cu subiectul gramatical (de exemplu în propozițiunea : „ v rybníce — bylo mnoho ryb“ — „în eleșteu erau o mulțime de pești“). De asemenea, nici predicatul „ psihologic“ nu este, în mod obligatoriu, unul și același cu cel gramatical (așa, de pildă, în propozițiunea : „na měsíci — není živých bytostí“, „ pe lună nu sînt viețuitoare“, predicatul psihologic cuprinde amîndouă părțile principale de propozițiune). Lingvistica modernă a mers în această privință mai departe, atunci cînd a pus accentul pe unitatea semantică a propoziției (a se vedea articolul lui Jul. Stenzel, *Sinn, Bedeutung, Begriff, Definition* [Simț, semnificație, concept, definiție], în „ Jahrbuch für Philologie“, I, 1925, pp. 160—201). Importantă este, de asemenea, descoperirea relației dintre semantica propoziției și intonația, consemnată de S. Karcevski în studiul *Sur la phonologie de la phrase* („Travaux du Cercle linguistique de Prague“, IV, p. 188) : „ Fraza este o unitate de comunicare actualizată. Nu are o structură gramaticală proprie. Are în schimb o structură fonică proprie, determinată de intonație. Orice fel de cuvînt și orice fel de grupare

³ Termenul aparține lui V. Mathesius ; vezi articolul *Funkčnt linguistika Li ngvistica funcțională* în *Culegere de conferințe*, ținute la primul congres al profesorilor de filozofie, filologie și istorie, Praga, 1929.

lexicală, independent de forma lor gramaticală, deci chiar și o interjecție, pot deveni, dacă o anumită situație o cere, unități de comunicare“. Lucrările lui V. N. Voloșinov, mai ales articolul *Конструкция высказывания* [*Construcția enunțului*] (în revista „Literaturnaia uceoba“, 1930, pp. 65—87), au dezvăluit existența dinamicii semantice. În studiul nostru, intitulat *Genetica sensului în poemul „Máj“ de K. H. Mácha* (în culegerea *Torso a tajemství Máchova díla* Praga, 1938), am stabilit polaritatea dintre statica și dinamica semantică. Pornind de la aceste premise, ne propunem să trecem în revistă caracteristicile de bază ale principiilor pe care se întemeiază structura semantică a propoziției. Există trei asemenea principii :

1. Primul este unitatea de semnificație a propoziției către care ne îndreptăm din clipa în care inițiem o serie semantică cu scopul de a realiza o propoziție, deși sensul global rămîne pentru noi potențial, atîta vreme cît propoziția nu este încheiată. Karcevski a fost îndreptățit să arate că orice grup de cuvinte, pe care intonația îl semnalizează drept propoziție, este pentru noi o unitate de comunicare în care introducem, chiar și forțat, un sens global. Literatura modernă folosește din plin și în diferite feluri această însușire fundamentală a structurii semantice a propoziției. Pornind de la unitatea de sens a propoziției, simbolismul silea pe cititor să caute relația dintre mai multe „planuri“ ce se interferau în interiorul propoziției. Unele curente ulterioare (de exemplu, futurismul sau dadaismul) obligă pe cititor să introducă intenționalitate semantică în grupări accidentale de cuvinte, tot pe baza aceleiași unități semantice a propoziției.

2. Al doilea principiu specific structurii semantice, a propoziției poate fi definit drept o „acumulare semantică. El se bazează pe două realități. În primul rînd, unitățile de semnificație din care se compune propoziția sînt percepute în succesiunea lor neîntrepută, indiferent de complicata arhitectonică a relațiilor de subordonare și supraordonare ; apare, astfel, o serie pe care o putem reprezenta

schematic în felul următor : a b c d etc. Dar intervine aici al doilea factor, și anume faptul că orice unitate care succede alteia este percepută pe fondul unității care o precede, a tuturor celorlalte unități precedente, astfel încît, după încheierea propoziției, în mintea celui ce ascultă sau citește este prezent simultan întregul ansamblu de unități de semnificație din care se compune propoziția. Procesul acumulării semantice, care se realizează în acest mod, ar putea fi reprezentat după cum urmează :

a b c d e f

a b c d e

a b c d

a b c

a b

a

Seria de litere, așezate alfabetice și orizontal, din primul rînd al schemei reprezintă succesiunea unităților de semnificație dinăuntrul ansamblului propoziției ; coloanele verticale de sub literele din primul rînd exprimă schematic procesul acumulării semantice : în clipa cînd percepem unitatea *b* avem în minte unitatea *a*, cînd percepem unitatea *c* cunoaștem unitățile *ab* etc. Trebuie specificat că aglomerarea de unități semnificative într-o rezultată finală nu înseamnă totul și că este importantă mai ales ordinea în care se realizează această aglomerare. Propoziția : „Pe masă, printre cărți, se afla lampa“, nu este identică sub raportul organizării semantice cu altă propoziție de structură gramaticală identică : „Lampa se afla pe masă, printre cărți“. Apoi, aceste propoziții din punct de vedere semantic sînt altceva decît cea de a treia propoziție, altfel egală cu ele din punct de vedere gramatical : „Printre cărți, pe masă, se afla lampa“. Deosebirea dintre aceste propoziții rezidă în faptul că fiecare din ele se distinge printr-o altfel de ordine a acumulării semantice. Teoria subiectului și a

predicatului „psihologic“ nu este suficientă pentru a ne permite să descoperim cauza acestei mari varietăți, deoarece poziția subiectului și a predicatului psihologic este identică în prima și în cea de a treia propoziție. Concepția lui Mathesius, citată mai înainte, privind sintaxa propoziției ca o „segmentare actuală“, pune accentul pe ordinea cuvintelor și se apropie de noțiunea pe care noi am definit-o drept acumulare semantică.

În actualizarea poetică a acumulării semantice, procesul se complică și este frânat prin acumularea de semnificații foarte îndepărtate unele de altele în interiorul aceleiași propoziții [...].

3. Cel de al treilea principiu este cel al oscilării dintre statica și dinamica semantică : fiecare unitate de semnificație din propoziție (cuvântul, partea de propoziție) tinde, pe de o parte, să realizeze un raport direct cu realitatea pe care o desemnează, iar, pe de altă parte, este încâtușată în corelațiile propoziției ca întreg și își realizează contactul cu realitatea numai prin intermediul acestui întreg. Pe scurt, este vorba de polaritatea dintre denumire și context, tensiune care se soluționează în diferite feluri, după împrejurare. Așa, de exemplu, la Mácha predomină elementul de independență a raporturilor obiectuale ale denominativelor asupra elementului de coeziune a contextului propoziției. De aci provin numeroasele zeugme* în stilul lui Mácha, necongruența dintre anumite cuvinte legate între ele, cum ar fi : „mai înserat“ „un pom întins“ ; de asemenea lipsa de coeziune sintactică dintre propoziții. La Karel Čapek, invers, domină coerența contextuală asupra denominativelor izolate ; de aci unduirea moale a intonației și tendința de slăbire a limitelor sintactice. Lucrurile se complică în poezia lui Březina ; la el, fiecare dintre denumirile figurate are tendința de a-și crea un context propriu. Denumirile lexicale se dezvoltă în vaste „planuri“

* Procedeu care consistă în a atașa, printr-o legătură gramaticală, unul sau mai multe substantive la un adjectiv sau la un verb care, din punct de vedere logic, nu se referă decât la unul dintre substantive.

figurate, care se ciocnesc între ele; contextului general îi revine în cele din urmă misiunea de a coordona aceste multiple contexte particulare; numai că acest context general rămâne adesea la Březina în stadiul de simplă intenție semantică; astfel ia naștere polisemantismul unor poezii ale lui Březina.

În rezumat, referitor la structura semantică a propoziției putem spune că, fiind mai puțin „formală“ decât structura sintactică, ea este un mediator între aceasta din urmă și conținutul semantic individual al fiecărei propoziții în parte. Totodată, are destule însușiri generale pentru a fi accesibilă analizei științifice. Din aceste două motive, ea este importantă pentru teoria limbajului poetic. Nu este posibil îndeosebi să analizăm structura artistică a prozei literare fără să ținem seama de structura semantică a propoziției; așa se și explică de ce studiul științific al prozei a făcut progrese mai lente decât studiul poeziei, care, la rîndul său, cel puțin pentru o vreme, s-a mulțumit cu analiza aspectului acustic, lexical și sintactic.

Dar propoziția nu este ultima și cea mai înaltă treaptă în ierarhia unităților de semnificație care umplu spațiul dintre cuvînt și enunțul lingvistic global. Unitățile superioare propoziției sînt aliniatul și capitolul. Se pune însă întrebarea dacă acestea sînt unități lingvistice. Sînt, în sensul că fac parte din enunțul lingvistic; căci nu poate depăși limitele limbii ceva ce apare ca urmare a succesiunii semnelor lingvistice. Dacă lingvistica le ignoră, aceasta se datorează faptului că structura lor nu se călăuzește după legile gramaticii: unitatea gramaticală cea mai înaltă este propoziția. Dar noi am văzut că propoziția nu este numai o structură sintactică, ci totodată și semantică. Iar toate principiile structurii semantice a propoziției, enumerate mai sus, pot fi aplicate și la ansamblurile superioare propoziției.

Din punct de vedere semantic, propoziția ne trimite adesea la un context mai larg, mai ales la acela care a precedat-o. Pentru limpezirea ideii de acumulare semantică am citat mai sus trei propoziții de structură lexicală și

gramaticală identică, dar în care ordinea unităților de semnificație diferă. Ne vom folosi încă o dată de două dintre ele pentru a lămuri în ce fel propoziția ne trimite la corelații semantice mai largi. 1) „Lampa se afla pe masă, printre cărțile îngrămădite“; 2) „Pe masă, printre cărțile îngrămădite, se afla lampa“. În primul caz se presupune că a mai fost vorba despre *lampă*, în cel de al doilea caz — că în textul anterior s-a mai vorbit despre *masă*. În raport însă cu contextul ulterior, aceste propoziții nu mai sînt atît de unisemantice: după amîndouă ar putea urma foarte bine propoziția: „La masă ședea, adîncit în lectură, un om“; este adevărat însă că propoziția: „Se aflau acolo o mulțime de cărți“ ar fi mai nimerită după prima propoziție decît după cea de a doua. Determinarea semantică regresivă a contextului se dovedește a fi mai puternică decît cea progresivă; faptul este firesc. Pentru noi demn de reținut este că trecerea de la propoziție la unități semantice superioare este fluentă, fără frontiere substanțiale. De notat este și faptul că nici sub aspect gramatical nu există în acest caz granițe de netrecut: legarea unei propoziții de alta care urmează după ea se poate face și cu mijloace gramaticale; așa, de exemplu, două propoziții pot fi legate prin pronume sau adverbe demonstrative, incluse în cea de a doua propoziție, dar raportate la una din părțile de propoziție cuprinse în prima; de asemenea, subiectul poate fi comun pentru două sau mai multe propoziții învecinate.

Pentru teoria literaturii omogenitatea structurii semantice a propoziției și a unităților semantice superioare sau chiar a textului întreg constituie o premisă foarte importantă de lucru. Fiindcă această corelație reprezintă puntea pe care se poate trece de la analiza limbii la studiul întregii structuri semantice a textului. Astfel, „analiza compoziției“ nu va mai fi osîndită la încremenire dacă se vor aplica principiile dinamicii semantice, pe care le-am enumerat cu prilejul examinării structurii semantice a propoziției; se dobîndește posibilitatea de a ajunge la depistarea „formală“ și totuși concretă a „gestului se-

mantic“, care organizează opera ca unitate dinamică de la elementele cele mai simple la conturul cel mai general. În pofida aparențelor sale „formale“, gestul semantic este cu totul altceva decît forma concepută ca „veșmînt“ exterior al operei; el este un fapt semantic, o intenție semantică, chiar dacă este calitativ indefinită. Tocmai pentru că este de esență semantică, gestul semantic permite înțelegerea și stabilirea corelațiilor exterioare dintre opera literară, personalitatea scriitorului, societate și celelalte sfere ale culturii. Conceptul de gest semantic, deși se referă la structura interioară a operei, lichidează și ultimele rămășițe ale formalismului herbartian din teoria structurală a literaturii.

Ne mai rămîne să examinăm unitățile semantice superioare, concretizate semantic, adică pe acelea care sînt numite de regulă componente tematice ale operei literare; e vorba mai ales de noțiunile de motiv, acțiune, temă generală. S-a instaurat obiceiul de a trata aceste elemente în afara corelației lor cu limba, sau de a rezerva limbii un rol pasiv în raport cu ele, conform principiului după care conținutul își determină forma. Dar granița dintre ele și elementele de limbă nu este atît de precisă pentru ca cele două grupuri să se poată opune fără rezerve unul altuia ca două chestiuni total diferite: am văzut (cînd am examinat imaginea poetică) că și semnificația lingvistică, lexicală, poate fi tematizată și că, dimpotrivă, adesea un motiv, adică o unitate de conținut, poate fi exprimată cu un singur cuvînt, contopindu-se astfel cu semnificația lexicală. De asemenea, lexicalizarea motivului, adică încremenirea lui într-o unitate de semnificație convențională simultană, asemănătoare cuvîntului, nu este imposibilă, după cum o dovedesc motivele lexicalizate din care se compun basmele. În afară de aceasta, cercetările moderne au demonstrat în mod convingător că și tema, mai ales tema literară, se află într-un raport de reciprocitate cu limba: nu numai expresia lingvistică depinde de temă, ci și tema depinde de expresia lingvistică. O dovadă sugestivă ne-a oferit-o R. Jakobson în studiul *K popisu Máchova*

verse [Cu privire la descrierea versului lui Mácha], în culegerea *Enigma operei lui Mácha*. Se arată în acest studiu că Mácha concepe într-un fel spațiul în versurile iambice și în alt fel în cele trohaice : în versurile iambice spațiul apare ca o linie continuă unidirecțională, dată de mișcarea de la observator către fundal, iar în cele trohaice — ca o expansiune neliniștită în toate direcțiile. Astfel, la Mácha, concepția despre spațiu stă în strînsă legătură cu ritmul ; este o legătură bilaterală, reciprocă, așa încît nu se poate stabili care dintre cele două componente o determină pe cealaltă. Dar ritmul este o chestiune preponderent lingvistică, ce se sprijină pe organizarea fonică (fonologică), a textului, pe cînd concepția spațiului, dimpotrivă, ține de aspectul tematic. Cu alte cuvinte, nici tema nu trebuie să scape analizei lingvistice, a cărei misiune și sferă de lucru este întreaga structură a operei literare ; modul lingvistic de lucru înseamnă, în concepția noastră, doar o orientare metodologică, și nicidecum o limitare a materialului cercetării științifice.

VI. Monologul și dialogul. Sensul „ascuns“

Am parcurs, în cele cîteva capitole precedente, ierarhia componentelor sonore și semantice ale operei literare. Dar cu aceasta nu am epuizat întreaga problematică a limbajului poetic. Ne mai rămîne să cercetăm chestiunea participării subiectului la actul lingvistic sau, cu alte cuvinte, deosebirea dintre monolog și dialog, precum și problema semnificației „neexprimate“, „ascuse“ în spatele cuvîntului.

Monologul și dialogul reprezintă două aspecte fundamentale ale organizării semantice a enunțului lingvistic și totodată două forme antinomice ale structurii limbii în sens funcțional ; de aceea se vorbește în lingvistică de un

„limbaj“ monologal și de un altul dialogal (vezi L. P. Iakubinski, *O dualozureckoj pecu* [*Despre limbajul dialogal*], în culegerea „Russkaia reci“, I, Petrograd, 1923). Dar monologul și dialogul sînt mai mult decît niște limbi funcționale, deoarece forma monologală sau cea dialogală a exprimării depind de faptul dacă la enunț participă unul sau mai multe subiecte, pe cînd decizia cu privire la aplicarea unuia sau a altuia dintre limbajele funcționale este o chestiune ce ține de decizia unui singur subiect. Deci, deosebirea dintre monolog și dialog este mai adîncă decît deosebirile ce există între celelalte limbaje funcționale, fapt care rezultă indirect și din împrejurarea că participanții la dialog pot folosi, fiecare, un alt stil funcțional; raportate la relația monolog — dialog, diferențierile funcționale apar ca o suprastructură secundară.

Diferența dintre monolog și dialog împarte literatura în două părți inegale : pe de o parte, lirica și epica privite ca forme monologale, pe de altă parte, dramaturgia ca artă a dialogului. Aceasta nu înseamnă, bineînțeles, că dialogul, ca modalitate de expresie lingvistică, este în principiu exclus din lirică și epică (a se vedea „disputele“ în lirică și dialogurile personajelor în genul epic) sau, dimpotrivă, monologul din dramă (a se vedea elementele narative incluse în textul dramatic). Prin aceasta se afirmă doar că enunțul liric sau epic presupun un singur narator (scriitorul), în timp ce drama presupune mai mulți; dacă se trece de această limită (care este uneori doar imaginară), opera lirică sau epică se transformă în operă dramatică și invers : așa, de exemplu, convorbirea dintre două părți opuse într-o „dispută“ lirică (*Disputa dintre trup și suflet*) * poate fi interpretată și ca structură dramatică. Dar diferența dintre orientarea monologală din lirică și epică și orientarea dialogală din dramă se manifestă și altfel decît în planul limbii : astfel, dialogul dramatic este strîns legat de ambele atribute ale timpului trăit de spectator,

* *Disputa dintre trup și suflet*, o compoziție anonimă în versuri, apărută în literatură cehă a secolului al XIV-lea.

atît de prezent cît și de scurgerea timpului (O. Zich folosește termenul de caracter „tranzitoriu“ al timpului în *Estetika dram. umění* [*Estetica artei dramatice*], Praga, 1931, p. 219), în timp ce monologul epic și cel liric nu se disting decît prin cîte unul din aceste atribute : în monologul epic avem doar scurgere, în nici un caz prezent, iar în cel liric doar prezent, în nici un caz scurgere. Dar de vreme ce deosebirea dintre monolog și dialog coboară adînc, pînă la fundamentele gnoseologice ale limbii, este clar că antinomia dintre cele două orientări ține de esență și nu de funcțiile lingvistice diferite.

Cu toate că au un caracter antinomic, cele două orientări, monologală și dialogală, nu se exclud, ci se întrepătrund : în vorbirea evident monologală putem adesea constata prezența unui dialog latent, și invers ; lucrul acesta e valabil nu numai pentru creația literară, ci pentru vorbire în general. Desigur, literatura folosește intens nuanțele semantice care apar în acest fel. Așa, de pildă, stilul lui Viktor Dyk, care preferă, așa cum am mai spus, coordonările sintactice, și nu pe cele copulative, relațiile de adversitate, graduale, explicative etc., ascunde tocmai datorită acestei împrejurări bogate însușiri dialogale. Pe aceste însușiri s-a bazat E. F. Burian atunci cînd a transpus povestirea *Krysař* [*Vîntătorul de șobolani*] a lui V. Dyk, aproape fără nici o modificare a textului, dintr-o formă monologală într-un dialog la care participă mai multe persoane. Dialogul n-a apărut ca urmare a intervenției dramaturgului ; acesta n-a făcut altceva decît să dezvăluie niște calități intrinsece textului, prezente încă din faza epică sub forma unui element al structurii semantice și ca factor estetic. Cazul invers, adică monolog ascuns în dialog, poate fi găsit în unele drame simboliste, mai ales la Maeterlinck, unde diversele replici ale unor personaje diferite formează de fapt un context monologal unic, distribuit între mai mulți parteneri ; nu e vorba, dealtfel, decît de fructificarea literară a unei situații destul de frecvente în convorbirile intime, cînd personajele participante

sînt atît de puternic legate prin interese și simțire comună încît tensiunea semantică dintre ele, care stă la baza distribuirii rolurilor în dialog, ajunge la o slăbire maximă.

Dialogul și monologul sînt prezente astfel împreună la geneza oricărui act lingvistic; indiferent dacă forma aparentă este monologală sau dialogală, amîndouă sînt cuprinse chiar în procesul psihic din care se naște actul lingvistic: relația dintre „eu“ și „tu“, pe care se bazează dialogul, nu are nevoie, pentru a se manifesta, de doi indivizi; este suficientă o tensiune interioară, conflicte și răsturnări neașteptate, consecințe ale dinamicii vieții psihice a oricărui individ. Dialogul manifestat, ca și cel potențial, își are deci rădăcina în caracterul dialogal al proceselor psihice. Din această cauză, în dialogul dintre mai mulți parteneri procesele psihice se manifestă mult mai direct decît în monolog. „Situația psihologică“ dintre participanții la o discuție are mereu influență asupra cursului dialogului; uneori înrîurirea este așa de mare încît unul dintre participanți reacționează nu atît la cuvintele partenerului, cît la procesul psihic care le însoțește. Uneori vorbitorul consideră reacția psihică (exprimată involuntar, nu printr-un gest sau printr-o mimică cu valoare de comunicare) drept un răspuns suficient, la care reacționează imediat fără a mai aștepta cuvintele partenerului („Nu trebuie să-mi spuneți nimic, știu ce vreți să spuneți, dar eu...“).

Ne aflăm aici la limita dintre limbă și procesul psihic. Se poate chiar observa cum pătrunde activitatea psihică în limbă, integrîndu-se în actul vorbirii. La o participare directă a psihicului, așa cum se întîmplă cînd reacția psihică a partenerului devine răspuns, se poate ajunge numai atunci cînd procesul psihic, fără a-și modifica substanța, devine semnificație *comunicabilă*. În ceea ce privește natura semantică a stărilor și proceselor psihice, psihologia contemporană a demonstrat clar că viața psihică este plină de elemente semantice chiar și atunci cînd nu este vorba de o comunicare. Întreaga psihologie morfologică pornește de la premisa că impulsurile exte-

rioare se ordonează spontan și direct în conștiința individului în structuri organizate și unificate printr-un „sens“ unic, cu alte cuvinte se subordonează unui anumit gen de semnificație. Există cercetători (Voloșinov) care consideră că întreaga sferă a vieții psihice constituie o structură semantică; după părerea acestora, tot ce nu are semnificație nu este fapt psihic, ci biologic. Părerea nu este lipsită de temeii: în multe percepții putem, dacă analizăm cu băgare de seamă, să descoperim elemente care, cu toate că par inerente realității receptate, nu sînt altceva decît semnificație introdusă de subiect în realitatea receptată. Așa, de pildă, deosebim în aparență numai prin vedere o masă în picioare de una răsturnată, deși distingerea primei dintre cele două poziții presupune conștiința funcțiilor mesei: în procesul de percepere a unei anumite poziții noi avem în conștiință că masa este un obiect pentru mîncare sau lucru; din această cauză numai poziția care permite utilizarea ei în aceste scopuri ne apare în mod spontan ca normală. Chiar și forma diverselor obiecte o vedem ca pe o unitate organizată atunci cînd știm la ce servesc aceste obiecte; obiectele ale căror funcții nu ne sînt cunoscute pot să ni se pară neclare ca formă sau de-a dreptul informe.

Din această cauză sperăm că nu ne vom îndepărta prea mult de adevăr caracterizînd raportul reciproc dintre actul lingvistic și procesul psihic respectiv drept un raport între două serii semantice paralele și corelate. Deosebire dintre aceste două serii rezidă însă în faptul că numai semnificația lingvistică este pe deplin comunicabilă, deoarece are la dispoziție un sistem de simboluri perceptibile prin simțuri, în timp ce semnificația psihică nu are asemenea posibilități de exprimare sistematică: dispune doar de simptome care exprimă procesul psihic foarte incomplet, de acte *spontane* cum sînt mimica, gesturile, faptele, pe scurt „comportamentul“ (*behaviour*). Punem accentul pe cuvîntul „spontan“, deoarece din clipa în care mimica, gesturile etc. devin acte conștiente sau chiar sistematice, are loc un fenomen de *transpunere* a procesului psihic în-

tr-un sistem de semne cu ajutorul cărora comunicăm în mod conștient, așa cum procedăm cu semnele lingvistice.

Studiul relațiilor dintre limbă și activitatea psihică interesează atât lingvistica cât și psihologia. Pentru lingvistică e vorba mai ales de modalitățile prin care activitatea psihică, ce secondează actul lingvistic, își face simțită prezența; interesează eventual și problema felului în care se manifestă calitatea ei semantică concretă în mod *direct*, adică fără a fi deformată prin transpunere în sistemul de semne lingvistice și în normele acestora. Noi nu ne-am propus însă să studiem aici această problemă în amănunt și sub toate aspectele: vrem doar să schițăm în linii mari modalitățile de utilizare *poetică* a corelației dintre procesul semantic al activității psihice și limbă.

Prima dintre aceste modalități este relativ foarte simplă: este vorba de *tăinuirea* unei semnificații în esența ei de natură lingvistică, adică a unei semnificații care ar putea fi fără dificultate formulată în cuvinte. Avem în vedere aici așa-zisa „aluzie“. Aluzia apare destul de des și în limbajul de comunicare, atunci când vorbitorul se mărginește doar să schițeze un fapt, o idee, o apreciere etc.; o asemenea tănuire este motivată de anumite considerente cum sînt sentimentele personale, morale ale partenerului, eventual cenzura socială, politică etc. Dar ceea ce în limbajul de comunicare apare din considerente „practice“, în poezie poate deveni un procedeu estetic gratuit, deși această gratuitate nu exclude influența genetică a considerentelor de ordin practic. Aluzia poate evolua, în poezie, devenind un procedeu artistic sistematic. Pe ea se bazează, de exemplu, structura semantică a poeziei lui V. Dyk, chiar și a liricii lui intime, unde „tăinuirea“ nu are nici o motivare practică. În acest caz, tehnica aluziei constă în a vorbi despre chestiuni cât se poate de concrete cu ajutorul unor propoziții cu caracter gnomice; îi revine cititorului sarcina de a ghici sensul concret tănuit din corelația semantică a unor asemenea propoziții gnomiche. Sensul concret se ascunde aci „printre“ propoziții.

Mai complicat este un alt caz, și anume exprimarea, prin intermediul limbii, a semnificației psihice „inexprimabile“. Știm cu toții, din proprie experiență, că expresia lingvistică, care poate reda cu relativă ușurință realitatea externă, devine neputincioasă, un instrument neîndestulător, atunci când încercăm să exprimăm fluxul activității noastre psihice. În asemenea cazuri, pretindem expresiei lingvistice un lucru care este străin esenței și destinației limbii, și anume ca simbolul lingvistic, perceptibil prin simțuri, purtător al unei semnificații *lingvistice*, să devină purtător de semnificație *psihică*. Acest experiment paradoxal a devenit o problemă artistică a curentului simbolist. Modul în care poezia simbolistă, în forma sa cea mai pură, reprezentată la noi de O. Březina, a soluționat această problemă este cunoscut: structura semantică a poeziei simboliste este realizată astfel încît *fiecare* cuvînt să fie receptat ca exprimare figurată. Dacă acest efect reușește, se produce un fenomen semantic deosebit: cu toate că poetul vorbește mereu numai de realități materiale ale lumii exterioare, aserțiunile lui, compuse numai din expresii figurate, se proiectează în *altă* direcție decît realitatea exterioară. Sensul lor „propriu“ ne trimite în sfera semnificațiilor psihice „inexprimabile“. Am spus mai înainte că la O. Březina imaginile poetice se tematizează abundent; în același timp însă, sau poate tocmai din această cauză, tema centrală a poeziei rămîne nedefinită, adesea într-adevăr inexprimabilă. Adevărata patrie a „sensului“ din poezia lui O. Březina este dincolo de cuvinte — în imperiul semnificațiilor psihice.

În sfîrșit, cel de al treilea caz de utilizare poetică a corelației dintre limbă și activitatea psihică este mai paradoxal decît cele două cazuri precedente; el a rezultat din cunoașterea faptului că activitatea psihică se caracterizează mai puțin printr-un „lexic“ propriu și mai mult prin modalitatea de asociere a semnificațiilor sale. În timp ce legăturile dintre unitățile lingvistice lexicale sînt de natură sintactică, în viața psihică trecerea de la o unitate la alta se face pe calea asociațiilor. Privită

din punct de vedere logic, asociația pare întâmplătoare și nejustificată (dar numai din punct de vedere logic, fiindcă din punctul de vedere al activității psihice asociația are și ea legi severe, deși foarte complicate, așa cum a demonstrat psihologia abisală modernă). Pornind de la cunoașterea esenței asociative a legăturilor semantice ale activității psihice, scriitorii au încercat să facă din limbă, pe cât era cu putință, expresia directă a proceselor psihice, înlocuind relațiile logice normale dintre semnificațiile lingvistice cu acumularea lor asociativă. Raporturile logice stau *deasupra* semnificațiilor concrete; tendința lor firească, culminând în formule matematice și logice, este de a se debarasa de semnificația concretă pînă la totala ei aneantizare; pe cînd raporturile asociative își au, dimpotrivă, izvorul în semnificații de care se lasă călăuzite de la o etapă la alta. Din cauza independenței lor față de semnificațiile concrete, relațiile logice au posibilitatea de a selecta numai acele aspecte ale semnificațiilor, care se potrivesc corelației logice dinainte stabilite, pe cînd raporturile asociative, care nu numai că depind, ci își au izvorul în semnificațiile concrete, au nevoie pentru a se dezvolta cu succes de o cît mai mare bogăție de semnificații concrete. De aceea, literatura orientată către redarea directă (nu aluzivă) a proceselor psihice cu ajutorul cuvîntului se străduiește să înregistreze cît mai complet etapele de desfășurare a activității psihice. De o reproducere perfectă nu poate fi însă vorba, pe de o parte pentru că relațiile logice nu pot fi total alungate din limbă, iar pe de altă parte pentru că o premisă indispensabilă a artei este distanța dintre material și prelucrarea lui artistică. La fel ca în toate celelalte probleme ale artei, este vorba și în acest caz doar de o simplă tendință.

Că lucrurile stau așa, ne-o dovedește existența unei pluralități de soluții, care au valoare în sine, și nu ca etape ale unui proces de perfecționare a transcrierii fidele a activității psihice. O primă încercare a făcut-o E. Dujardin în deceniul al nouălea al secolului trecut, în romanul

Les lauriers sont coupés; el a descoperit „monologul interior“, în care se operează cu propoziții coordonate scurte și cu modificări bruște ale relațiilor semantice dintre ele. De atunci, calea deschisă de el nu a mai fost abandonată; momentan, ultima etapă o constituie „dicteul automat“ (*écriture automatique*), care subliniază mai ales îndepărtarea absolută a unităților de semnificație învecinate, astfel încît, în plan rațional, relația dintre ele să devină total imposibilă; unitățile de semnificație apar astfel ca simboluri, ale căror semnificații „proprii“ se regăsesc abia într-o intangibilă inconștientă: caracterul „accidental“ al relațiilor asociative atinge limita sa maximă. Caracteristic este faptul că procedeul „monologului interior“ pătrunde în literatura cehă (în romanele Mariei Součková) concomitent cu procedeul „dicteului automat“, apărut mult mai tîrziu decît cel dintîi. O asemenea relație între procedee sau metode este de neconceput în disciplinele științifice, unde orice metodă își menține valabilitatea numai pînă în momentul cînd este depășită de o alta, mai desăvîrșită; este un nou argument care ne demonstrează că procedeele citate de noi, începînd cu monologul interior, sînt fapte de diversificare artistică.

Sîntem la capătul sintezei noastre referitoare la problematica limbajului poetic. Cu toate că este o chestiune de care ne ocupăm de mai multă vreme (prima versiune mai scurtă a acestui studiu a apărut în publicația congresului de lingvistică de la Bruxelles, 1939), departe de noi gîndul de a considera rezultatele cercetării noastre drept o legiferare definitivă a unor probleme atît de vii. Peste zece ani, o asemenea încercare de sinteză s-ar solda cu rezultate total diferite, așa cum diferă studiul de față de articolul pe care l-am scris cu ani în urmă și în care am încercat să cuprindem într-o sinteză stadiul de atunci al științei care se ocupă de limbajul poetic (*O současné poetice [Despre poetica actuală]*, „Plan“, 1929); deosebirea dintre punctele de vedere de atunci și cele de astăzi ne îndeamnă pe viitor la prudență. Singura ambiție a studiului nostru

este de a schița direcția pe care o urmează cercetarea actuală a problemelor limbajului poetic și de a reliefa problemele care se cer soluționate în clipa de față. Acum zece ani, era în centrul atenției mai ales aspectul fonic al limbajului poetic; dintre problemele legate de semnificație, s-au studiat cu precădere doar cele de lexic și de utilizare poetică a lexicului. Astăzi, pe primul plan se află semnificația (chiar și atunci cînd se cercetează realizarea foncă). Predomină mai ales problemele privitoare la statica și dinamica semantică, la structura semantică. Pe de o parte, acest mod de a progresa este firesc; se merge de la bază spre etajele superioare — proces prin care trece și structuralismul literar, ca orice alt curent științific (în strînsă legătură cu lingvistica structurală). Pe de altă parte, evoluția practicii științifice impune o anumită succesiune: după problemele literaturii în versuri, care și-au găsit o anumită rezolvare elementară, vine rîndul prozei, ale cărei probleme nu pot fi soluționate fără o cunoaștere mai amănunțită a structurii unităților dinamice de semnificație, începînd cu propoziția. În afară de aceasta, începe să se contureze și posibilitatea unei teorii comparate a artelor pe baze semiologice, căci elementul comun diverselor arte îl constituie tocmai problemele structurii semantice și ale semnificației în genere, și nu substraturile materiale care alcătuiesc suportul semnificațiilor (cum ar fi sunetul în literatură); materialele pe care le folosesc artele diferă de la o artă la alta și adesea nu pot fi comparate între ele. Datorită tuturor acestor împrejurări, teoria limbajului poetic și poetica în general, mai ales poetica cehă, au început să considere problemele structurii semantice ca fiind cele mai importante și mai actuale.

Caracteristică pentru stadiul actual al cercetării în domeniul limbajului poetic este, cum am mai spus, depășirea definitivă a formalismului. Descoperirea dinamicii semantice și a poziției sale antinomice față de statica semantică realizează o apropiere între semnificație și dinamica activității psihice. Astfel, pe viitor va putea fi studiată

această corelație fără pericolul „psihologismului“, care ne amenința mereu, atîta vreme cît semnificația statică era concepută ca element al unei combinații „formale“ a semnelor lingvistice. Astăzi este clar că semnificației îi revine în mod imanent inițiativa; ea nu mai constituie doar o reflectare iluzorie a realității, ci un izvor de energie, și de aceea nu trebuie să ne temem de o confruntare a ei cu celelalte forțe vitale ale omului. În aceasta rezidă, după părerea noastră, cea mai importantă contribuție a teoriei actuale a limbajului poetic.

„*Slovo a slovesnost*“, VI, 1940.

DESPRE SEMANTICA IMAGINII POETICE*

STUDIUL pe care-l prezentăm aici reia o problemă abordată de noi într-o expunere de dată mai veche, *Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka* [*Denumirea poetică și funcția estetică a limbii*], publicată în anul 1938. Expunerea de atunci pornea de la premisa negării concepției curente, după care deosebirea dintre limbajul poetic și cel de comunicare ar consta în natura figurată a expresiei literare și natura nefigurată a expresiei de comunicare; nici plasticitatea și nici noutatea denumirilor nu sînt caracteristice pentru literatură la modul general și nu sînt valabile pe tot parcursul evoluției acesteia. În expunere se ajunge la concluzia că deosebirea dintre denumirea poetică și cea de comunicare este determinată de funcția specifică a literaturii ca fenomen artistic, adică de funcția estetică: în cazul denumirilor poetice atenția este îndreptată asupra semnului însuși și de aceea iese în evidență relația semantică a fiecărui cuvînt cu conexiunile învecinate ale textului, în timp ce în cazul denumirilor de comunicare accentul principal cade pe raportul dintre cuvînt și lucrul pe care îl vizează direct acest cuvînt, adică pe ceea ce numim raport concret. Pe această poziție ne menținem și astăzi și dacă revenim acum la problema imaginii în literatură, nu o facem pentru a abandona punctul nostru de vedere, ci pentru a-l aprofunda.

Menționăm că problema imaginii poetice nu este întru totul soluționată doar prin afirmația că imaginea nu se limitează nici pe departe numai la poezie și că, dimpotrivă, și poezia folosește din plin cuvinte cu sens nefi-

* *K sémantice básnického obrazu*. Se traduce după volumul *Kapitoly z české poetiky*, I, ed. cit., pp. 157 - 162.

gurat; ne rămîne și după această constatare sentimentul că orice cuvînt, de îndată ce intră în sfera poeziei, produce impresia de imagine, fie că este întrebuițat în sens figurat sau propriu. Atunci cînd sînt folosite în literatură, cuvintele, ca și asocierile de cuvinte, produc o mai mare bogăție de reprezentări, sentimente etc., decît atunci cînd apar în limbajul de comunicare; în literatură ele exprimă întotdeauna mai mult decît în formele lingvistice de comunicare. Cuvîntul de comunicare, așa cum ne-o demonstrează forma extremă de limbaj de comunicare, limbajul științific, năzuiește spre un sens precis delimitat, cuprinzînd elemente ce pot fi cu exactitate enumerate; cuvîntul poetic, chiar și atunci cînd, pe o anumită treaptă de dezvoltare, simulează tendința spre schematizări intelectuale, este întotdeauna orientat și către un sens ce nu este în mod direct exprimat (reprezentări asociate, împletiri complicate de sentimente, de procese psihice), și prin intermediul acestor sensuri neexprimate direct este capabil să stabilească o relație concretă și cu lucruri care stau în afara liniei drepte și înguste a relației semantice date. De aici provine impresia de exprimare figurată și în cazul expresiilor nefigurate, expresii din care se compun, de exemplu, aproape în întregime cunoscutele versuri ale lui Toman din poezia *Septembrie* (din ciclul *Lunile*):

Muj bratr dooral a vypřáh koně.
A jak se stmívá,
věrnému druhu hlavu do hřívy
položil tíše, pohladil mu šíji
a zaposlouchal se, co mluví kraj.

[Frate-miu a arat, a dezhămat căluții./ Și cînd se lasă noaptea,/ credinciosului prieten, capul în coamă/ așază tăcut, grumazul îi mîngîie/ și-ascultă șoaptele lumii.]

Să luăm propozițiunea foarte simplă cuprinsă în al doilea vers citat: „Și cînd se lasă noaptea“. Dacă am

întîlni această propoziție într-un enunț de comunicare, semnificația lui ar fi, în mod precis, un anume fenomen natural. În poezie însă, alături de această informație, există și alte semnificații date de elemente imaginative și emoționale (de exemplu imaginea peisajului, o anume dispoziție vesperală), care pot fi diferite la fiecare cititor în parte, adică în conformitate cu experiența și trăirile proprii, dar care îi apar acestuia ca date chiar de cuvintele poetului. Este limpede ce anume provoacă această mutație semantică. În primul rînd, ritmul și apoi gruparea eufonică a sunetelor (de exemplu, i lung în penultimele silabe a trei versuri consecutive : *stmívá, hřívý, šíji*). Prin aceste mijloace este subliniată integrarea cuvintelor în context, integrare despre care am spus mai înainte că, în denominarea poetică, predomină asupra relației concrete a fiecărui cuvînt. Așa, de pildă, legarea cuvintelor prin similitudinea lor eufonică face ca semnificațiile cuvintelor astfel conjugate să se oglindească una într-alta, îmbogățindu-se reciproc cu mănunchiuri de reprezentări care nu sînt proprii nici uneia dintre cuvintele alăturate atunci cînd sînt folosite în afara acestei asocieri eufonice. Dar ritmul, eufonia ca și alte mijloace poetice sînt numai manifestările *externe* ale poeticității care face ca orice denumire ce intră în zona ei de iradiere să ne apară, într-o oarecare măsură, ca imagine.

N-am atins însă pînă aici chestiunea relației *interne* dintre caracterul deosebit al denominării poetice și denominarea figurată. Vom încerca să o elucidăm acum. Să luăm ca punct de plecare faptul extrem de bine cunoscut că studiul metaforei, categoria cea mai importantă a denominărilor poetice, s-a izbit de mai multe ori de dificultatea de a găsi frontiere ferme între sfera sensului *propriu* și cea a sensului *figurat*. În unele cazuri de tranziție este adesea greu să deosebim exact denominarea metaforică de cuvîntul sinonim, mai ales la verbe; așa, de pildă, în versurile lui Mácha :

Tam v modré dálce skály lom
květoucí břeh jezera tíží

[În zarea albastră, stînca frîntă/ pe malul
î nflorit apasă]

nominativul „tíží“ (apasă, se lasă greu) poate fi conceput în egală măsură ca simplu sinonim al verbului „leží“ („na květoucím brehu“, „zace pe malul înflorit“) și ca metaforă, chiar o metaforă expresivă. Frontiera dintre modul figurat și cel nefigurat de denominare este atît de indefinită încît unii au și exprimat opinia că ar fi vorba de fenomene identice. În cartea sa de stilistică, Winkler declară că denominările, care exprimă întotdeauna un anumit atribut predominant al lucrurilor, pot fi aplicate la oricare alt obiect care posedă acest atribut predominant și că, deci, n-ar fi o deosebire între cuvîntul „trandafir“, folosit cu sens de floare, și același cuvînt folosit cu sens de culoare a obrazilor. Ne-ar veni foarte ușor să dovedim injustețea acestei teorii; dar pentru noi, însăși existența ei reprezintă un simbol al dificultăților de care se lovește stilistica atunci cînd vrea să tragă o linie de demarcație între denominările figurate și cele nefigurate.

Denominările figurate și cele nefigurate trec una într-altă într-un mod imperceptibil, dar este tot atît de adevărat, pe de altă parte, că, în formele lor pure, există între ele deosebiri fundamentale. Cum să împăcăm această contradicție? Faptul este posibil numai considerînd relația dintre denominarea figurată și cea nefigurată drept o antinomie dialectică ce acționează în orice act de denominare. Această antinomie este prezentă în orice denumire, fie ea poetică sau de comunicare, și orice denumire înclină spre un pol sau altul al antinomiei. Atunci cînd înclină spre polul sensului propriu, se realizează într-o mai mare sau mai mică măsură sentimentul că denumirea este esențialmente legată de obiect (de aici și iluzia că acustica cuvîntului ar fi într-o relație necesară cu lucrul, sursă

a unor teorii cu privire la geneza limbajului și a teoriei despre expresivitatea laturii fonice a cuvintelor în literatură); se ajunge astfel la automatizarea raportului dintre lucru și denumire și totodată se stabilește o premisă pentru precizarea acestui raport. Dacă denumirea înclină spre polul metaforizării, această înclinație — în variatele ei nuanțe — este însoțită de sentimentul că lucrul denumit ar fi putut fi exprimat și în alt fel, precum și că denumirea respectivă ar mai fi putut exprima multe alte lucruri; în aceste condiții denumirea nu exprimă lucrul ca ansamblu de atribute, ci reliefează doar un anumit aspect al lui, o anume însușire pe care o scoate în evidență ca trăsătură predominantă. Dacă în cazul denumirii nefigurată atitudinea față de subiectul-autor al denominării (vorbitorul) este reprimată la maximum, dimpotrivă, în cazul denominării figurate, această atitudine este accentuată puternic, uneori pînă la extrem; momentul *alegerii* denumirii devine foarte pregnant. Aprecierea tradițională, curentă mai ales de la simbolism încoace, asupra denumirilor figurate ca marcă esențială a poeziei ar necesita o abordare a identității antinomiei dintre denumirea proprie și cea figurată cu antinomia dintre limbajul de comunicare și cel poetic. Ne stă în cale însă un obstacol, și anume faptul că denominările figurate nu numai că depășesc frontierele poeziei apărînd frecvent și în limbajul de comunicare, dar *tocmai în limbajul de comunicare, și nu în poezie, înclinația spre exprimarea figurată ajunge la o realizare extremă*. La o metaforizare maximă se ajunge în așa-zisul limbaj emoțional, adică în limbajul care servește la exprimarea sentimentelor; dar și exprimarea sentimentelor este tot o comunicare. Cu o clarviziune de poet, Vladislav Vančura, în eseu intitulat *O nadávkách (Despre înjurături, în Almanach Kmene Jízdni řád literatury a poesie, 1932)* a arătat în ce măsură se resimte în cazul injuriei — această reprezentantă tipică a limbajului emoțional, caracterizată prin îndrăzneală în alegerea cuvintelor — unicitatea actului de denominare prin care se distinge denominarea metaforică în formele ei

cele mai pure (*cel mai bine acționează o injurie în stare de geneză*) și cât de însemnată este participarea subiectului, bunul plac și voința arbitrară ale acestuia, la formarea ei. Vančura a avut în vedere injuriile înrudite cu limbajul poetic; trebuie să atragem însă atenția asupra deosebirii dintre figura *realmente* emoțională și figura poetică: expresia poetică poate să pară subiectivă numai în comparație cu denumirile ce au tendința să se automatizeze, adică acelea pe care le întâlnim în limbajul contactului cotidian liniștit, nerăscolit de emoții. În realitate expresia poetică este mult mai puțin subiectivă decât limbajul spontan al sentimentelor. Subiectul, exprimând sentimentele sale, vorbește numai și numai în numele său, în caz extrem făcând totală abstracție de ascultător. Pe când poetul vorbește în numele său, dar și al cititorului; opera lui este semn și expresia lui are valoare subiectivă și obiectivă simultan.

Dar cu aceasta am ajuns în chiar miezul problemei: în denominarea poetică nu precumpănește principal nici polul sensului propriu, nici polul sensului figurat, ci guvernează echilibrul, deși un echilibru bazat pe o tensiune și oscilând între ambele tendințe contrarii care năzuiesc spre acești poli. De aici provine și natura deosebită a denominării poetice: pe de o parte, așa cum am mai arătat, orice denumire poetică, chiar și nefigurată, produce impresia de metaforizare; pe de altă parte, orice denumire poetică are într-o anumită măsură însușiri de denumire nefigurată. Avem în vedere în special impresia de *neceșitate* pe care o lasă denumirea poetică. Adesea li se atribuie scriitorilor meritul de a descoperi numele cele mai adecvate ale lucrurilor: pentru fiecare lucru ei găsesc cuvântul care-l exprimă cel mai bine. Această impresie își găsește și motivări teoretice. Nu ne vom referi concret la ele, fiindcă nu intenționăm să le prezentăm în mod critic; sentimentul care stă la obârșia lor este pentru noi un simptom al faptului că în denumirea poetică este cuprinsă, cel puțin la fel de puternic ca tendința spre metaforizare, și tendința către polul sensului propriu, nefigurat. Prin

aceasta se deosebește chiar și cea mai îndrăzneată figură poetică de expresia emoțională. Inițiatorul simbolismului, Stéphane Mallarmé, caută în denumirea poetică o anumită legătură necesară între cuvânt și lucru : „Spun : floare ! și din uitarea în care vocea mea azvîrle orice contur, cu excepția florilegiului de deasupra, se înalță muzical ideea însăși, suavă, absentă din orice buchet“ (St. Mallarmé, *Divagations, Crise du vers*). În locul lucrului, Mallarmé pune *ideea* ; e o chestiune de curent literar și de concepție filozofică, pe noi ne interesează aici faptul că și el subliniază *necesitatea* substanțială a raportului concret dintre cuvânt și ceea ce indică el. Despre figura *emoțională* — ca dealtfel despre orice denominativ emoțional în genere — nu s-ar putea niciodată spune ceea ce a afirmat inițiatorul limbajului poetic modern ; în schimb o denumire realmente proprie apare atît de necesară pentru lucrul pe care-l desemnează încît copilul pe care psihologul Piaget l-a întrebat de ce norii se numesc nori, a răspuns : „Fiindcă sînt cenușii“, atribuind cuvîntului însușirea lucrului. Faptul că denominarea poetică este la fel de departe de cei doi poli extremi explică influența pe care o are asupra evoluției denominărilor în limbă în genere : ea menține și împospătează în conștiința lingvistică ambele forțe care călăuzesc mișcarea semantică a semnului lingvistic ; este concomitent automatizantă (a se vedea clișeele poetice) și dezautomatizantă, subiectivă și obiectivă, împiedicînd în acest fel cuvîntul de a încremeni într-una din aceste extreme. Cu alte cuvinte, și prin intermediul denominării poetice funcția estetică — care imprimă denominării poetice tenta sa specifică — își exercită rolul său practic.

Ne mai rămîne să confruntăm concepția noastră asupra denominării poetice cu evoluția literaturii. Tentativa noastră de a epuiza într-o singură formulă toate posibilitățile mutațiilor evolutive ale denominării poetice ar putea să pară riscantă. Literatura poate să tindă cînd spre exprimarea preponderent figurată, cînd spre limbajul nefigurat, poate să năzuiască spre o expresie

nouă, nemaîntîlnită sau spre o expresie convențională etc. — prefacerile și nuanțele, pot fi multe. În esență, însă, toate aceste mișcări au o țintă comună : cu fiecare modificare a denominărilor poetice se urmărește întotdeauna restabilirea echilibrului dintre polul metaforizării și cel al sensului propriu, echilibru stricat de o prea lungă durată a stării anterioare. După o epocă de metaforizare accentuată, poate urma o altă epocă în care se va pune accent pe sensul propriu, nu pentru ca o extremă să ia locul altei extreme, ci pentru ca printr-o antiteză să se producă sinteza : oricît de accentuată ar fi tendința spre sensul propriu în textele literare, cititorul o va percepe numai ca pe o contrapondere față de metaforizarea accentuată în perioada precedentă, în măsura în care literatura epocii premergătoare constituie o tradiție vie ce se continuă ; abia după ce epoca premergătoare va pieri definitiv din memoria cititorilor și din sentimentul cu care aceștia abordează literatura, accentuarea sensului propriu li se va părea o exagerare care trebuie într-un fel compensată. În rest, pierderea relației concrete, directe cu obiectul în denominările figurate poate să ducă la un echilibru dialectic în dezvoltarea ulterioară nu numai printr-o revenire la denumirile nefigurate, ci și prin modificarea construcției semantice a imaginilor poetice, cum s-a întîmplat, de exemplu, în procesul de trecere de la poezia lui Čech și Vrchlický la poezia simboiștilor. Adevăratele cărări ale procesului de evoluție sînt efectiv mult mai complicate decît orice schemă generalizatoare, fie și pentru că asupra evoluției laturii semantice a cuvîntului influențează mult mai mult împrejurările exterioare decît contradicțiile sale interne, cuprinse în actul de denominare : acționează aici și relația schimbătoare dintre limbajul poetic și evoluția limbii literare, eventual celelalte limbaje funcționale, influența societății etc. Totuși, în pofida acestor complicate influențe, am putea, credem, să demonstrăm că în fiecare caz în parte rezultatul lor nu este tendința spre încălcarea echilibrului dintre sensul

figurat și cel nefigurat, ci năzuința spre consolidarea acestui echilibru.

Ce învățăminte putem să tragem din această concluzie pentru starea actuală a poeziei, sau mai degrabă pentru viitorul ei apropiat? Începînd cu simbolismul, literatura europeană, și odată cu ea literatura noastră, a cunoscut o proliferare exagerată a imaginii poetice în formele cele mai diverse. Astăzi se simte cît se poate de limpede oboseala de pe urma acestei stări. N-ar fi greu să demonstrăm, luînd ca exemplu unele creații poetice contemporane, ca imaginea poetică, odată cu pierderea naturalității denumirii proprii, și-a pierdut totodată și forța poetică. Riscul, inevitabil în poezie, constă acum mult mai puțin în găsirea unor imagini noi — fiindcă toate drumurile sînt bătătorite și accesibile perfect epigonilor — cît în realizarea unor denumiri poetice, de orice fel, dar care să se afle într-o relație convingătoare cu realitatea semnificată. Imaginea care pune prea mult în relief arbitrariul și subiectivitatea poetului lasă impresia de joc pueril de-a vorbele, fără prospețimea pe care o are acest joc la copii; o atare imagine nu mai este în nici un caz privită ca un efort serios îndreptat spre cunoașterea realității. Nu avem vanitatea de a face previziuni cu privire la modalitatea de soluționare și la momentul cînd fenomenul va avea loc. În scurta noastră meditație, prilejuită de însăși poezia contemporană, am dori să sugerăm doar că, după toate probabilitățile, urmarea va fi din nou o denominare poetică ce va tremura în echilibrul incert, dar tocmai de aceea de acută eficiență, dintre imagine și denumirea neimagistică.

INTONAȚIA CA FACTOR AL RITMULUI POETIC*

STUDIILE în materie de ritm poetic luau pînă nu demult ca premisă — declarat sau tacit — noțiunea de izocronism, adică de durată egală sau cel puțin precis comparabilă a segmentelor ritmice. De aceea, majoritatea teoriilor versificației studiau cu precădere cele mai mici segmente ritmice, a căror durată este ușor de comparat, fiind accesibilă și verificărilor experimentale. Nu vrem să negăm faptul că tendința spre izocronism este proprie unor modalități de organizare ritmică a enunțului ligvistic ; și în afara prozodiei cantitative, de care nu ne vom ocupa în studiul de față, apar în poezie forme de versificație în care această tendință se manifestă cît se poate de clar ; așa, de exemplu, se pot găsi adesea în poezia populară zicători, numărători etc., care trebuie scandate atunci cînd sînt rostite cu glas tare. Pe de altă parte, există și tipuri de versificație în care izocronismul, cel puțin unul care poate fi depistat în mod obiectiv (fiindcă izocronismul „subiectiv“ caracterizează mai degrabă numai atitudinea subiectului receptor decît obiectul contemplat), este aproape în întregime eliminat. Așadar, dacă teoria generală a versificației se întemeiază pe izocronism, există primejdia de a se îngusta unghiul de cercetare și de a periclita de la bun început perspectivele.

Este adevărat că seria ritmică se desfășoară în timp ; dar atenția nu se îndreaptă inevitabil către măsurabilitatea scurgerii timpului, ci se concentrează înainte de toate spre *forma* (*Gestalt*) succesiunii ei. Benussi (*Psychologie der Zeitauffassung*, [*Psihologia conceptului de timp*]

* *Intonace jako činitel básnického rytmu*. Se traduce după volumul *Kapitoly z české poetiky*. I. ed. ctt., pp. 170 — 185.

Heidelberg, 1913, p. 420), referitor la această chestiune, scrie: „În orice fenomen ritmic nu se realizează în primul rînd durata (cu alte cuvinte: obiectul extensiv pentru care cantitatea este relativ cea mai izbitoare marcă), ci ceva absolut calitativ care, deși stă în strînsă legătură cu baza cantitativ determinată (zgomotele care se succed în anumite intervale de timp), este în același timp tot atît de departe de aceasta ca și figura melodică de varietatea tonurilor din care se compune. La fel cu melodia, care este capabilă să abată atenția noastră de la tonurile și distanțele tonale în sine, și forma ritmică este în stare să estompeze aproape total distanțele de timp care separă pe exponenții ei“.

De aceea, în legătură cu esența ritmului poetic trebuie să ne punem întrebarea în felul următor: care factor poate fi socotit ca ineludabil și fundamental pentru ca să apară forma de vers?¹ Numai un răspuns la întrebarea astfel pusă, dacă va fi dat, poate să descopere trăsătura comună tuturor tipurilor de versificație, valabilă cel puțin pentru sistemele lingvistice și prozodice din care extragem materialul de studiu. Urmînd metrica tradițională am putea ajunge la concluzia că schema versului este dată, în sistemele prozodice bazate pe accent, de numărul fix de ictusuri, iar în sistemele silabice numai de numărul fix de silabe și că, deci, n-ar exista o trăsătură comună care ar lega structura versului în diferitele sisteme prozodice. Se află însă în sistemele silabice (de exemplu, în poezia franceză), ca și în sistemele tonice (în poezia cehă sau germană) un anume tip de vers liber, lipsit de orice organizare interioară derivată din respectivele sisteme prozodice, și totuși tipul acesta nu-și pierde caracterul de vers.

¹ Să ne fie îngăduit a aminti aici pe Meillet (*Origines indo-européennes des mètres grecs*, Paris 1923), și pe unii teoreticieni ruși (de exemplu Boris Tomașevski în lucrarea *Русское стихосложение [Versificația rusă]*, Petrograd, 1923), care au croit drum ideii că versul trebuie considerat, în esența sa, ca un tot ritmic, înainte de a-l descompune în segmente ritmice secundare.

Exemplu ceh :

Má touha mne vodí jak vzdalující se bubeník
 Stromy podobné plynovým plamenům gestikulují jak ramena v tanci
 Připojuješ své kroky k prodávacům prečků
 Líbezná eskadrona.

[Mă cheamă dorința ca un toboșar ce se-ndepăr-
 tează/ Copacii asemeni gazelor în flăcări gesticu-
 lează cu brațele-ntr-un dans/ Bați pasul în rînd
 cu vînzătorii de covrigi/ Suav escadron.]

(V. Nezval, *Procházky* [*Promenade*], din vol.
Praha s prsly deště [*Praga cu degete de ploaie*])

Exemplu german :

Zu meinem fünfundzwanzigsten Jubiläum als deutscher Dichter
 lade ich mir alle Götter.

Auch Timur, den Esel Bileams, sowie den Oberhof marschall
 ihrer Majestät der Kaiserin v. Mirbach.

Kurz
 sämtliche Notabilitäten.

[La cea de-a douăzeci și cincea aniversare a mea
 ca scriitor german/ am invitat aici toți zeii/ Și
 pe Timur, și pe măgarul Bileams și ca pe mare-
 șalul curții majestății sale împărăteasa von Mir-
 bach/ Pe scurt/ Alese notabilități].

(A. Ilolz, *Drachenmotiv*, citat după Ancheta
 internațională cu privire la versul liber, Milano,
 1909).

Exemplu francez :

Maintenant tu marches dans Paris tout seul parmi la foule
 Des troupeaux d'autobus mugissant près de toi roulent
 L'angoisse de l'amour te serre le gosier
 Comme si tu ne devais jamais plus être aimé

[Acuma cutreieri Parisul singur cuc prin mulțime/
 Turme de autobuze trec mugind pe lângă tine/

Neliniștea dragostei te strânge de beregată/ Ca și
cînd n-ar mai trebui să fii iubit niciodată.]

(Apolinaire, *Zone*, din vol. *Alcoluri*. Versiunea
românească de Ion Caraion).

Cele trei exemple, ceh, german și francez, cu toate că provin din trei sisteme prozodice diferite (nici principiul prozodic ceh nu este identic cu cel german, deși ambele sisteme sînt „tonice“), au la bază același principiu de organizare ritmică, un principiu foarte simplu : o intonație specială, caracterizată mai ales printr-o foarte expresivă formulă la sfîrșitul fiecărui vers. Schema metrică lipsește cu desăvîrșire, dacă nu recurgem la această denumire pentru a caracteriza intonația amintită. Prin intonația formulelor finale, aceste versuri ne aduc aminte de recitativale liturgice ca *Vere dignum et iustum est*, ale căror silabe finale se cîntă; nu este lipsit de interes să amintim că Nezval, cînd recită versurile, subliniază intonația finală a fiecărui vers printr-o cadență aproape muzicală.

Așadar, căutînd să aflăm care este exponentul cel mai important al ritmului în vers, va trebui să ne îndreptăm atenția spre intonație : cu cîteva clipe în urmă am observat că există în sisteme prozodice deosebite între ele tipuri de versuri în care intonația este suficientă ca exponent al ritmului poetic. Mai întii va trebui să studiem intonația propoziției, deoarece este limpede că schema ei nu încetează să acționeze nici în vers; lucrul acesta rezultă și din faptul că intonația propoziției este strîns legată de structura semantică a propoziției. Aici ne interesează intonația numai ca element fonologic — deci nu intenționăm să ținem seama de nuanțele accidentale ale realizării ei acustice : vrem să ne ocupăm de ea numai ca parte componentă a textului poetic, și nu de virtuțile ei declamatorii. Trebuie să atragem atenția că tot ce vom spune în rîndurile de mai jos despre intonație este valabil numai pentru limbile în care intonația se rezumă la fonologia propoziției și nu

participă la fonologia cuvîntului (adică pentru limbile fără accent „melodic“). Vom prelua definiția intonației propoziției din studiul lui S. Karcevski (*Sur la phonologie de la phrase*, în cel de al IV-lea volum al publicației „Travaux du Cercle linguistique de Prague“, Praga, 1931). Pentru scopurile noastre vom extrage din acest studiu o mică antologie de citate : „Fraza este o unitate actualizată de comunicare. Ea nu are o structură gramaticală proprie. Are, în schimb, o structură fonică particulară care este dată de intonație : intonația face din frază ceea ce este. Orice grupare de cuvinte, orice formă gramaticală, orice interjecție pot avea caracter de unitate de comunicare, dacă situația o cere. Intonația generează în acest caz actualizarea valorilor semiologice virtuale și din clipa aceea se naște propoziția. Bineînțeles, nu ne ocupăm aici de modulațiile vocii, care sînt o expresie a emoției, și lăsăm, de asemenea, la o parte tipul de propoziție liberă. Ne interesează numai intonația propoziției în sine, în cele două ipostaze ale sale : întrebarea și răspunsul. Întrebarea și răspunsul sînt cele mai largi scheme dinamice capabile să cuprindă cele mai diferite atitudini și să contacteze situațiile cele mai diferite... Cu toate că în acest fel intonația este intelectualizată și sărăcită, ea rămîne un element fundamental al mecanismului limbii. Și limbajul «interior», cel gîndit, este susținut de intonație. Dacă ne concentrăm cît de puțin atenția, observăm că și acest limbaj «interior» are formă de dialog : stăm de vorbă cu noi înșine, punem întrebări «partenerului» nostru și îi răspundem. Pe scurt, și limbajul «interior» se compune din propoziții... Orice propoziție intelectuală, dacă nu este prea scurtă, tinde să se scindeze în două. Apar în interiorul ei două dominante fonologice, despărțite de o pauză, din care prima o domină pe cea de a doua prin expresivitate și intensitate. În prima parte a propoziției, linia este ascendentă, în cea de a doua parte descendentă... Structura propoziției este o sinteză între o întrebare și un răspuns. Divizarea în două a propo-

ziției, despre care vorbim aici, nu are nimic comun cu distincția dintre subiect și predicat și nici cu vreo altă opoziție gramaticală. În felul acesta evităm și concepțiile imprecise, de o faimă nu tocmai bună, cum sînt subiectul «psihologic» și predicatul «psihologic».⁴

Principalele atribute ale intonației propoziției sînt, după Karcevski, următoarele : divizarea în două părți², corespondența relației dintre aceste părți cu relația dintre întrebare și răspuns, raportul dintre împărțirea propoziției și organizarea planului semantic al propoziției.

Să examinăm acum mai îndeaproape intonația versului. Dacă, citind cu voce tare, urmărim cu atenție intonația, băgăm de seamă imediat faptul repetării obstinate a unei anume scheme intonaționale, care revine mereu, cu fiecare vers, indiferent de organizarea sintactică și semantică diferită. Nu înseamnă însă că această schemă nu se schimbă în detalii pe parcursul poeziei; conturul global rămîne totuși identic. Dacă decupăm un anumit vers din contextul său poetic și încercăm să-l rostim ca pe o proză (lucru de multe ori posibil fără mari dificultăți), schimbarea aceasta va impieta în primul rînd asupra intonației. Să dăm, mai întîi, un exemplu din franceză :

Et que je suis plus pauvre que personne
[Și că sînt mai sărac decît oricine]

(Verlaine, *Sagesse*, II, 1).

² Bisegmentarea intonațională a propoziției ca fenomen acustic și articulatoriu a fost sesizată și în studiile de fonetică ; vezi Jespersen, *Lehrbuch der Phonetik* (Leipzig u. Berlin, 1924, p. 228), unde caracterul ascendent al începutului și descendent al finalului este pus în legătură cu fiziologia și respirației ; de asemenea, scrierea lui Chlum *Česká kvantita, melodie a přizvuk* (*Cantitatea, melodia și accentul în cehă*, Praga, 1928, p. XXXIII), unde se arată, pe bază de diagrame, că „propoziția afirmativă se împarte în două părți, din care prima se menține la un nivel al tonalității mai înalt decît cea de a doua.” Materiale interesante despre bisegmentarea propoziției se găsesc în cartea lui L. Martin *Les symétries du français littéraire* (Paris, 1924). Amintim și comunicarea lui Zwirner la cel de al doilea congres de științe fonetice (Amsterdam, 1932) însoțită de o înregistrare grafică a vorbirii unui om afectat de afazie, care și-a păstrat doar capacitatea de a articula fonemele vocale și consonanțice legate printr-o lirică intonațională ; intonația „propozițiilor” lui s-a dovedit a avea două părți distincte.

Ne putem foarte ușor imagina această propoziție într-un context prozaic, ca de exemplu : „Vous savez que je n'ai rien et que je suis plus pauvre que personne“ („Știți că n-am nimic și că sînt mai sărac decît oricine)“. Contextul poetic al versului lui Verlaine este următorul :

Vous connaissez tout cela, tout cela,
Et que je suis plus pauvre que personne,
Vous connaissez tout cela, tout cela.

[Știați acestea toate, toate acestea/ Și că sînt mai sărac decît oricine/ Știați acestea toate, toate acestea.]

Comparînd intonația acestei propoziții, citită ca proză, cu intonația pe care o dobîndește atunci cînd este concepută și citită ca vers, descoperim o marcantă deosebire : limita dintre cele două segmente intonaționale este în alt loc în vers decît în proză. În contextul prozei, divizarea intonațională se produce după cuvîntul „pauvre“, în contextul versurilor după cuvîntul „suis“. Explicația este simplă : cuvîntul „suis“ ocupă în vers locul celei de a patra silabe după care se află locul fix al cezurei în decasilabul francez. Limita intonațională în vers s-a stabilit astfel din motive metrice. Dar divizarea semantică (care, după cum am văzut, în propoziția dată, are limita în alt loc decît în divizarea ritmică) nu poate fi cu totul ignorată în vers, deoarece structura semantică a propoziției nu s-a schimbat — cel puțin nu în mod esențial — prin faptul că propoziția a fost concepută ca vers. De aici putem trage concluzia că și în vers este potențial prezentă și limita intonațională sintactică, chiar și atunci cînd se află în alt loc decît limita intonațională ritmică. Într-adevăr, îi descoperim urmele și în realizarea acustică. Putem spune deci că în vers se desfășoară concomitent, fără a se confunda întotdeauna, două scheme intonaționale virtuale, din care una este legată de structura semantică a propoziției, cealaltă de structura ritmică a versului. Prima

ar putea fi numită intonație lingvistică, cea de a doua intonație ritmică. Ambele scheme sînt formate din două părți. Linia intonațională, pe care o auzim cînd se recită un vers, este rezultatul acestor două scheme-energii, care există și acționează simultan. Tocmai stratificarea acestor două scheme și tensiunea dintre ele determină contururile formei ritmice a versului.

Vom da în continuare un exemplu de vers german din A. Holz (*Buch der Zeit, Weihnachten* [*Cartea timpului. Crăciunul*]):

Ihre grossen, blauen Augen leuchten.

La fel ca versul mai sus citat din Verlaine, și acest vers din Holz poate fi conceput ca proză, dacă schimbăm contextul inițial, care sună în felul următor:

In den offenen Mäulerchen ihre Finger
stehn um den Tisch die kleinen Dinger,
und um die Wette mit den Kerzen
puppeln von Freude ihre Herzen.
Ihre grossen, blauen Augen leuchten,
indes die unsern sich leichte feuchten.

[Cu degetele în gurițele deschise/ stau împrejurul mesei micii copilași/ și, care mai de care cu lumînările/ bat de bucurie inimile lor./ Ochii lor mari albaștri strălucesc,/ în timp ce ai noștri ușor se umezesc.]

Acest context poate fi transformat în proză, fără a schimba versul citat, în felul următor: „Die Kinder stehen am Christbaum. Sie sind glücklich; ihre grossen, blauen Augen leuchten“. Citită ca proză, propoziția care ne interesează pe noi are pauza intonațională medie după cuvîntul „Augen“; concepută ca vers, pauza se produce după cuvîntul „grossen“. Cu toate acestea, nu dispăre cu totul din vers segmentarea intonațională din forma prozaică.

Un exemplu ceh :

Ze tvé krve zbyl tu|malý pohrobek
 [Din singele tău a rămas doar un copil]

V. Nezval, *Edison*.

E un vers trohaic hexapod cu cezura după silaba a șasea, adică după cuvîntul „tu“. Contextul este următorul :

Nevím kde a más-li jaký náhrobek
 ze tvé krve zbyl tu malý pohrobek
 ↓
 hled už slabikuje v Kanadě tvé knihy
 ↓
 hled už těší se jak půjde na dostihy

[Nu știu nici unde și nici dacă ai vreo piatră pe mormînt/ din singele tău a rămas doar un copil/ iată-l cum silabisește în Canada cărțile tale/ iată-l cum se bucură că merge la curse de cai.]

Foarte bine putem pronunța acest vers, luat separat, ca pe o proză, dacă schimbăm locul pauzei intonaționale :

Ze tvé krve|zbyl tu malý pohrobek.

Incongruența dintre divizarea ritmică și cea semantică a versului-propoziție este nu numai posibilă, ci și foarte obișnuită, așa cum se vede și din citatele date. Dacă incongruența devine frapantă, atunci se vorbește despre un „ingambament“ interior (*rejet à l'hémistiche*). Să dăm câteva exemple pe care le vom lua din cartea lui Grammont *Le vers français* (Paris, 1923, ediția a 3-a) :

Le plus vil artisan eut ses dogmes à soi
 Et chaque chrétien|fût|de différente loi

[Cel din urmă artizan avea dogmele sale/ Și fiecare creștin — o altă credință]

Boileau, *Satire*, XXI.

Pauza ritmică (cezură legiferată în cazul versului alexandrin) se află, în cel de al doilea vers, după cuvîntul „fût“, pauza semantică după cuvîntul „chrétien“. Incongruența lor capătă un accent deosebit prin faptul că pauza ritmică separă între ele cuvinte ce țin strîns unul de celălalt din punct de vedere semantic și sintactic. Un alt exemplu :

Comme si de ces fleurs ayant toutes une âme,
La plus belle se fût|épanouie|en femme

[De parcă cea mai frumoasă dintre aceste flori,
care aveau suflet, s-ar fi prefăcut în femeie]

V. Hugo, *Le sacre de la femme*.

Cel de al doilea vers poartă, la o lectură cu voce tare, urmele a două segmentări intonaționale: pauza ritmică este după cuvîntul „fût“, cea semantică după cuvîntul „épanouie“. Cuvîntul cvadrusilabic „épanouie“ le îndepărtează în așa măsură, încît într-o realizare acustică se pot manifesta amîndouă.

Toate versurile pe care le-am citat pînă aici cuprindeau neconcordanța între cele două segmentări intonaționale, cea ritmică și cea semantică. Deși frecvente, cazurile de acest gen nu reprezintă singura modalitate de relație dintre propoziție și vers ca unități intonaționale: foarte adesea, schema intonațională sintactică și cea ritmică se suprapun și se confundă. Chestiunea este dacă în asemenea cazuri încetează să mai existe duplicitatea virtuală a schemei intonaționale în vers. Dacă ar înceta, atunci afirmația noastră, după care cele două scheme intonaționale imprimă versului conturul său ritmic de bază, s-ar dovedi eronată. Dar nu e greu să observăm existența acestei duble segmentări și în acele cazuri cînd cele două scheme intonaționale se suprapun. Este suficient să studiem cu atenție cîteva versuri pe care, fără dificultate, le putem integra într-un context prozaic; ne vom putea convinge că, în pofida congru-

enței depline a segmentării intonaționale poetice cu cea prozaică, versul este altfel intonat în context poetic și altfel în context prozaic. Să începem 'cu un exemplu din cea de a treia carte a volumului *Contemplations* de V. Hugo :

Shakespeare songe ; loin du Versailles éclatant,
Des buis taillés, des ifs peignés, où l'on entend
Gémir la tragedie éplorée et prolixie
Il contemple la foule avec son regard fixe,
Et toute la forêt frissonne devant lui.

[Shakespeare meditează; departe de sculptorul Versailles/ De merișorii tunși, de tisele coafate, unde se-aude/ Gemind o jalnică și prolixă tragedie./ Contemplă mulțimea cu privirea sa fixă,/ Și întreaga pădure tremură în fața lui.]

Reținem penultimul vers pe care îl putem plasa, fără a forța lucrurile, într-un context prozaic, ca de pildă : „Il arrive ; il contemple la foule avec son regard fixe ; puis il s'en va à pas lents“. Și în vers, ca și în proză, pauza intonațională este după cuvântul „foule“, adică mereu în același loc. Dar cu toate acestea alta va fi intonația într-o realizare acustică a celor două contexte. În ce anume constă această deosebire are aici prea puțină importanță ; pe noi ne interesează doar constatarea faptului ca atare. Se dovedește în acest fel că bisegmentarea virtuală a schemei intonaționale se menține în vers și atunci când intonația ritmică și cea sintactică se suprapun, altfel n-am avea nici un motiv să deosebim realizarea poetică de cea prozaică.

Un exemplu similar din germană :

So heimlich war es die letzten Wochen,
Die Häuser nach Mehl und Honig rochen,
Die Dächer lagen dick verschneit,
Und fern, noch fern schien die schöne Zeit,
Man dachte an sie kaum dann und wann.

[Cit de plăcut a fost, în ultimele săptămîni,/ Casele miroseau a miere și făină,/ Acoperișurile erau acoperite cu zăpadă groasă/ Și vremea frumoasă părea nespus de îndepărtată,/ Ne mai gîndeam din cînd în cînd la ea.]

A. Holz, *Buch der Zeit, Weihnachten*

Ultimul vers al fragmentului citat poate fi conceput și citit și ca proză, ca în contextul următor, de exemplu: „Die schöne Zeit war schon vorbei und man dachte an sie kaum dann und wann“. Nici aici nu-și schimbă locul pauza prin trecerea de la vers la proză (după cuvîntul „sie“), și cu toate acestea intonația realizată va fi alta.

Vom lua un exemplu de vers ceh, din poeziile lui Březina. Fiind vorba de versuri libere, nici nu va mai fi nevoie să mai inventăm un alt context prozaic: va fi suficient să ne imaginăm versul respectiv luat ca atare, fără nici un fel de corelație, și cititorul va putea să-l realizeze ca proză sau ca vers după atitudinea pe care o va adopta față de el.

Nedočkavé hlasy všech vůní zmateně vyvalily se z nížin,
Žiznivé klasy prohnuly se s bolestnou rozkoší | pod sesutím světla

[Nerăbdătoare voci, de toate aromele, dau năvală dinspre cîmpii,/ Spicul însetat se încovoiaie cu dureroasă plăcere sub prăvălirea luminii]

Ranní modlitba [Rugăciune matinală].

Okná naše ukáží | nám barvy | žumyté nebeskou bouří

[Geamurile spre noi întoarnă culori spălate de furtunile cerului]

Vino silných [Vinul celor puternici].

Pauza intonațională, într-o citire cu voce tare, ritmică și neritimică, va fi în locurile indicate prin linia verticală, dar natura intonației realizată este suficientă pen-

tru a-l face pe auditor să simtă cînd cel ce citește con-cepe propoziția respectivă ca vers și cînd ca proză.

Intonația versului se bazează întotdeauna pe o dublă schemă intonațională virtuală, fiind întotdeauna rezultatul tensiunii dintre două forțe; relația dintre aceste două forțe este definitorie pentru versul respectiv atît în caz de potrivire, cît și în caz de nepotrivire. Tensiunea intonațională se reflectă și în organizarea celorlalte componente ale versului, vizînd și structura lui semantică. În unele cazuri, relația dintre intonație și structura semantică se realizează foarte clar, ca de exemplu în versificația franceză prin „ingambament interior“ (*rejet à l'hémistiche*), la care ne-am referit mai sus: cuvîntul plasat între pauza intonațională ritmică și cea sintactică apare din această cauză într-o poziție accentuată din punct de vedere semantic, este reliefat (vezi Gram-mont, *Le vers français*, pp. 43—52). Dar, chiar și atunci cînd interacțiunea dintre sens și intonație este mai puțin izbitoare, ea nu încetează niciodată să existe și să acțio-neze: este cazul să menționăm aici analiza foarte fină a importanței ritmului poetic pe care a făcut-o I. Tînia-nov în cartea sa *Problema limbajului poetic* (Leningrad, 1924). Intonația sintactică și intonația ritmică repre-zintă un factor al structurii semantice a operei poetice numai în măsura în care amîndouă țin de sfera fonolo-giei, adică în măsura în care sînt independente de acci-dentele realizării acustice (expunerea cu voce tare). Dacă totuși am apelat în expunerea anterioară atît de des la realizarea acustică, am folosit-o doar ca simptom, fiind conștienți că bisegmentarea schemei intonaționale în vers, ca și tensiunea dintre cele două scheme, există independent de sunetul empiric și că aceasta constituie o însușire a versului însuși.

Pînă aici ne-am expus teza în linii mari, ne mai rămîne să o argumentăm în detaliu. Față de afirmația noastră, cineva ar putea să obiecteze că există cazuri cînd una sau ambele segmentări intonaționale ale versului lip-sesc. La un mod general am putea să răspundem că

tensiunea dintre cele două scheme intonaționale nu este o chestiune a unui vers izolat (care, rupt din context, poate să apară uneori ca proză), ci a întregului context, astfel încît, sub influența inerției ritmice, tensiunea intonațională poate să acționeze și în versuri în care lipsește una din cele două scheme intonaționale. Dar ca să fie totul clar, vom cita în mod expres cazurile posibile de iregularitate.

În primul rînd, trebuie luate în considerare versurile libere de tipul celor pe care le-am citat la începutul acestui studiu; fiind însă caracterizate doar prin formula finală, s-ar putea obiecta că lipsește din ele dubla segmentare ritmică. Dar lucrurile nu stau așa: segmentarea ritmică intonațională este numai puternic asimetrică, în sensul că primul segment ocupă întregul vers, adesea foarte lung, cu excepția silabelor care poartă cadența finală, cel de al doilea segment fiind determinat tocmai de această cadență. Această segmentare intră în relație (și tensiune) cu schema intonațională a propoziției; dacă această tensiune ar dispărea și s-ar realiza doar intonația propoziției, versul ar fi conceput și ar fi considerat la o expunere cu glas tare ca proză. Doveditoare este, credem, și împrejurarea că atunci cînd citim în mod corespunzător un vers liber, organizat numai de intonație, adică atunci cînd îl citim ca vers, sinteni siliți să citim prima parte, cea mai lungă, mult mai repede decît cadența finală. Motivul este că simțim cadența și partea care o precede ca pe niște valori comparabile ce se echilibrează și se compensează reciproc; dacă am citi același vers ca pe o proză, accelerarea lecturii primei părți ar dispărea.

Ca o altă aparentă contradicție cu teza noastră ar putea fi considerate versurile care, din punct de vedere semantic (și sintactic), nu constituie propoziții, ci fie numai părți de propoziție, fie dimpotrivă, fraze: asemenea versuri pot da naștere la obiectia că versul se poate sustrage de la dubla segmentare sintactică intonațională. Dar trebuie să se țină seama că în asemenea

versuri se află totuși, de regulă, o delimitare semantică sau sintactică (ca, de exemplu, între două părți de propoziție coordonate), capabilă să preia funcția segmentării intonaționale a propoziției; în ce privește versurile care cuprind două propoziții, firește că limita dintre cele două propoziții preia funcția de pauză intonațională sintactică.

Mai trebuie să menționăm, de asemenea, versurile care sînt prea scurte ca să poată, în genere, suporta dubla segmentare; adesea versul se constituie dintr-un singur cuvînt. De exemplu :

Pod mými okny člověk pad.
 Staffk —
 Tváře vyhloubeny,
 raneček v týle

[Sub ochii mei s-a prăbușit un om./ Bătrîn—/
 Obrajii supti,/ o raniță în spate]

O. Theer, *Milosrdenstot* [*Milostivire*], din vol.
Všemu na vzdory [*În ciuda tuturor*]

Absența dublei segmentări este, la lectura cu glas tare, înlocuită cu o intonație specială: cuvîntul „stařik“ ar putea fi rostit în trei feluri, în funcție de modul cum îl considerăm, ca unitate lexicală, ca propoziție monomembră sau ca vers. Dacă versul foarte scurt face parte dintr-o poezie scrisă în versuri cu metrică regulată, este considerat în comparație cu versurile înconjurătoare ca unitate ritmică incompletă, ca fragment de vers completat de pauză, eventual și ca o simplă dublare a cadenței finale din versul anterior; așa se întîmplă în special în formele strofice :

Dříve nežli rozkvěte,
 z poupěte,
 na tebe se z dálky dívá,

krade tobě polibky,
z kolíbky
tvého děcka tiše kývá.

[Înainte de-a înflori/ răsări,/ Te privește de departe/
Și îți fur-o sărutate,/ legănare,/ Și un semn că se
desparte.]

J. Vrchlický, *Smrt* [Moarte], din vol. *Kytky aster* [Bucetele astrelor]

Mai este și problema versurilor formate din trei părți, problemă evidentă cu deosebire în metrica franceză. Avem în vedere alexandrinele din trei părți (*alexandrins tripartis*, *trimètres*). Este adevărat că tripla segmentare poate fi uneori numai aparentă; totuși, existența versului alexandrin din trei părți este de netăgăduit, iar rolul ce îi revine în evoluția versului francez, mai ales a celui romantic, nu este lipsit de importanță (vezi Grammont, *Le vers français*, pp. 59—77). Un caz extrem de triplă segmentare ni-l oferă acei trimetri, ale căror părți sînt paralele din punct de vedere sintactic :

Gardiens des monts, gardiens des lois, gardiens des villes
Malheur à vous ! Malheur à moi ! Malheur à tous !
L'homme est brumeaux, le monde est noir, le ciel est sombre,

[Păzitori de munți, păzitori de legi, păzitori de-orașe/
Vai de voi ! Vai de mine ! Vai de toți ! / Omu-i
neguros, lumea e neagră, cerul e sumbru]

V. Hugo, citate după Le Dù, *Les rythmes dans l'alexandrin de V. Hugo*, Paris, 1929.

Dar paralelismul nu este neapărat necesar ca să apară un trimetru de mare expresivitate :

Ou je l'ai vu | ouvrir son aile | et s'en voler

[Unde l-am zărit aripile deschizînd și luîndu-și
zborul]

V. Hugo, citat după Grammont, *Le vers français*.

Cu toate că existența trimetrilor este dovedită cu numeroase exemple, totuși ei nu reprezintă o formă ritmică autonomă, ci sînt întotdeauna socotiți drept deformări ale versurilor binare din punct de vedere ritmic și intonațional. Este caracteristic faptul că unii critici ca P. Stapfer, C. Tisseur, E. Rigal au afirmat că „în trimetrii lui Hugo se simte totdeauna un accent, de multe ori slab, după a șasea silabă“ (Le Dû, op. cit., p. 162). Justă sau falsă, o asemenea părere rămîne o dovadă de apreciere spontană a trimetrului ca deformație a versului binar. Trimetrii trebuie explicați ca niște cazuri de foarte mare tensiune între intonația sintactică și cea ritmică. O dovadă sînt versurile situate între trimetru și alexandrinul binar cu suprapunere interioară: tensiunea dintre binaritatea sintactică și ritmică se simte foarte deslușit :

Cet andalou|de race arabe|et mal dompté

[Ăst andaluz, de neam arab, rău îmblinzit]

Hérédia, citat după Grammont.

Pauza intonațională sintactică este după cuvîntul „andalou“, pauza ritmică, adică cezura tradițională în alexandrinul francez, ar trebui să fie după cuvîntul „race“. Dar acest loc este ermetic închis de strînsa relație semantică și sintactică dintre substantiv și adjectiv („race arabe“). Așa că pauza ritmică este împinsă cu două silabe mai încolo, după cuvîntul „arabe“. Într-adevăr, în acest caz, la o expunere cu voce tare, se va observa împărțirea versului în trei părți egale (4 — 4 — 4 în loc de 6 — 6).

Așadar, existența versurilor trimetrice nu este în contradicție cu teza noastră despre binaritatea intonațională fundamentală a versului. Dealtfel, nici n-ar fi greu să găsim un exemplu care să dovedească că o *autentică* trimetrizare, adică o trimetrizare care să nu fie o simplă mască a binarității, duce la perturbarea ritmului. Va trebui să facem apel la versuri libere în care

trimetrul nu este compensat de o schemă metrică fixă; și versurile libere pot fi semantice și sintactice trimetrice. Să luăm ca exemplu un vers din Péguy :

Tout était consommé. Ne parlons plus de cela. Cela me fait mal.

[Totul e consumat. Să nu mai vorbim de asta.
Îmi face rău.]

La nuit, citat după *Morceaux choisis de Ch. Péguy*, Paris.

Dacă vrem să citim aceste trei propoziții ca pe un singur vers, este neapărat necesar să accentuăm pe cea de a doua dintre cadențele finale ale propozițiilor, cuvântul „cela“, mai clar decât cadența exprimată prin cuvântul „consommé“; cea de a treia cadență, cuvântul „mal“, va fi cea mai accentuată dintre toate. Cu alte cuvinte, cea de a doua cadență preia rolul de pauză intonațională mediană, iar cea de a treia devine încheierea la întregul vers. Dacă am rosti toate cele trei cadențe în mod egal, versul s-ar preschimba în proză; numai dubla segmentare intonațională poate salva ritmul într-o interpretare cu voce tare.

La aceeași concluzie ne duce și versul lui Březina :

Vření jeho odívá zvukem písně hlasu nesmrtelného | jenž hovoří v
duších.

[Clocotul lui îmbracă în sunete de cîntec nemuritorul glas ce-n suflete răsună]

Poslední zrání [*Ultima maturizare*].

Cu toate că este vorba de un vers liber (lung și ritmat numai prin intonație), ritmul lui se va păstra atîta vreme cît se va menține bisegmentarea lui cu pauză după cuvântul „nesmrtelného“. Dacă, luînd în ajutor topica adecvată, am introduce trimetria (o propoziție

principală din două părți și una secundară formînd cel de al treilea segment), versul s-ar preschimba în proză, fie și ritmică :

Vření jeho odřvá zvukem|přsně nesmřtelného hlasu|jenž hovoří
v duřích

Efectul ritmic va fi identic cu acela pe care îl degajă proza ritmată de genul acesteia :

Znám jeřtě mlčenlivě roviny|dalekých rozloh|v
zapadlých řevodstvřích své duře,|neznámé, neohřaničeně|
a zařeřelé od věků|v podmřačné, večerní řero agonie...

[Îmi mai aduc aminte și acum de șesurile tăcute, de întinderile fără de sfirșit de la fruntariile sufletului meu, necunoscute, nemărginite, de veacuri cufundate în umbra cenușie, vesperală a agoniei...]

Karel Hlaváček, *Rêverie*, din vol. *Pozdě k ránu — Třziu spre dimineață*.

Este posibil să delimităm deosebirea dintre ritmul versului și ritmul de proză, în sensul că în proza ritmică nu acționează cele două scheme intonaționale, ci doar o simplă succesiune de segmente intonaționale asemănătoare, date de intonația sintactică și lipsite de tensiune.

Este timpul să ne referim, în cîteva cuvinte, și la ierarhia celorlalte valori ritmice în raport cu intonația. Ne-am exprimat părerea că toate aceste valori sînt secundare în raport cu intonația, dar prin aceasta nu dorim nicidecum să susținem că ar fi de mai mică importanță și nici că intonația ar fi în mod obligatoriu un exponent al ritmului în orice tip de versificație. Noi susținem doar două lucruri : 1) că în genurile de versuri cu o foarte slabă organizare ritmică este suficientă bisegmentarea intonațională ca unic suport al ritmului ; 2) că și în versurile cu o organizare ritmică accentuată, bisegmentarea intonațională este aceea care furnizează textura de bază a acestei organizări.

Ad 1. Dacă în versurile foarte libere intonația poartă adesea toată greutatea organizării ritmice, se poate spune și invers, că în versurile cu schemă metrică tradițională și regulată intonației îi revine adesea numai un rol de factor de nuanțare ritmică, deoarece ceilalți factori sînt absolut suficienți să stabilească conturul ritmic al versului. Dar dacă, după perioade de versificație regulată, cu respectarea tuturor regulilor, urmează o altă perioadă, de eliberare a ritmului poetic, atunci intonația se reînscăunează în drepturile sale.

Ad 2. Dacă vrem să înțelegem bine rolul care poate reveni intonației în organizarea internă a versului, va trebui să acordăm toată atenția bisegmentării intonaționale ca mijloc de corelare a celor două emistihuri. Să începem printr-un citat din studiul amintit al lui Karcevski. Acolo unde tratează despre divizarea propoziției în două cu ajutorul intonației, Karcevski precizează : „Cel de al doilea segment al propoziției își are justificarea numai în aceea că este o completare la primul segment. Totuși nu s-ar putea spune că este subordonat celui dintîi : exemplele pe care le-am dat arată destul de clar că noțiunea de subordonare nu se potrivește aici. Mai exact ar fi să considerăm cel de al doilea segment drept o funcție (în sens matematic — J.M.) a primului segment. Primul segment determină într-o oarecare măsură intonația celui de al doilea segment ; așa, de pildă, intensificarea sau slăbirea tensiunii în primul segment aduce modificări în cel de al doilea segment“. La fel stau lucrurile în vers : și aici cel de al doilea segment este apreciat în funcție de primul. Fie că primul segment este lung și cu ramificații bogate, iar cel de al doilea scurt și simplu din punct de vedere ritmic, fie că situația este inversă, întotdeauna primul segment va da măsura celui de al doilea. La recitare, lungimea primului segment va obliga la o încetinire a expunerii celui de al doilea segment scurt, sau invers, scurtimea primului segment este urmată de accelerarea expunerii celui de al doilea segment, în special atunci

cînd este considerabil mai lung decît prima parte. Numai atunci cînd ambele segmente sînt egale, nu se simte primatul celui dintîi. Din punct de vedere semantic, observăm același lucru : dac̃a al doilea segment este considerabil mai scurt decît primul, se subliniază prin aceasta valorile semantice pe care le conține, deoarece pe o întindere semantică relativ egală în acest al doilea segment se vor afla mai puține unități semnificative.

Organizarea interioară a fiecăruiia dintre cele două segmente, care este dată în versul silabic de numărul și distribuția silabelor, în versul pur tonic de numărul ictus-urilor, iar în versul silabo-tonic de numărul picioarelor, servește drept criteriu în confruntarea dintre ele. O concepție curentă atribuie factorilor metrici amintiți misiunea de a servi ca suport pentru un izocronism repartizat în mod uniform pe întreaga întindere a versului ; dar această idee este valabilă doar la versurile nu numai omogene ca metrică pe toată întinderea lor, ci și simetrice sub aspectul bisegmentării intonaționale. Căci de îndată ce apelăm la un vers cu segmente intonaționale inegale, constatăm, la o interpretare cu voce tare, că izocronismul este deformat de această asimetrie intonațională : silabele, ictus-urile, picioarele se vor succeda mai repede în partea mai lungă și mai încet în partea mai scurtă. Să luăm ca exemplu două versuri din *Romanța helgolandeză*, de Jan Neruda, amîndouă scrise în vers iambic de cinci picioare :

Bouř žene koráb|u divokém běhu
A koráb k světlu žene se|a v trysku

[Furtuna mîna nava la malul sălbatic/ Și nava spre lumină se-avîntă, în galop].

Am mărcat prin liniioarele verticale — ca și mai înainte — limitele intonaționale. În primul dintre cele două versuri, primul segment conține două picioare, cel de al doilea segment trei, versul fiind — atît cît se poate la un număr inegal de picioare — segmentat în mod

egal; în versul al doilea, primul segment conține patru picioare, al doilea segment numai un picior. Nu-i greu de constatat, chiar și numai după auz, că în al doilea vers ritmul de interpretare al primului segment va fi mai rapid decât ritmul de interpretare al primului segment din primul vers și chiar decât ritmul celui de al doilea segment din versul al doilea. Izocronismul picioarelor este astfel deformat de inegalitatea segmentelor intonaționale.

Să rezumăm: rolul intonației în organizarea ritmică a versului rezidă în repartizarea și tensiunea dintre două scheme intonaționale, una sintactică, alta ritmică. Fiecare dintre aceste două scheme este binară, divizată printr-o pauză mediană; aceste pauze pot să se suprapună sau să difere, dar sînt virtual prezente întotdeauna, amîndouă, și tocmai datorită relației dintre ele se naște tensiunea dintre intonația sintactică și cea ritmică, definitorii pentru vers ca formă unitară. Această tensiune, mereu resimțită, reprezintă însușirea fundamentală caracteristică ce deosebește ritmul versului de ritmul prozei. Dubla segmentare intonațională a versului constituie baza organizării lui ritmice; celelalte mijloace ale acestei organizări sînt secundare în raport cu intonația, în sensul că numai intonația este în stare să definească versul ca formă supremă a ritmului limbii; ceilalți factori de ritmare, în măsura în care sînt prezenți, se realizează numai pe fundalul bisegmentării intonaționale. În sfîrșit, trebuie să adăugăm că scopul studiului nostru nu a fost de a trata problema intonației în toată amploarea ei. Am încercat să o analizăm numai în raport cu organizarea internă a versului ca unitate ritmică de bază, lăsînd la o parte tot ce depășește limitele acestei unități; ceea ce înseamnă că a rămas în afara cadrului acestui studiu ingambamentul (*enjambement*) și structura intonațională a strofei.

NOTE

Bartoš, Franlišek (1837 — 1906), filolog, elev al slavistului sloven Fr. Miklosich. Opera sa cuprinde lucrări din domeniul etnografiei și pedagogiei, lingvisticii, literaturii, poezicii. Lucrări: *Stručný přehled dějin literatury české* (Scurtă schiță de istorie a literaturii cehe, 1874), *Skladba jazyka českého* (Sintaxa limbii cehe, 1878), *Stručná nauka o tropech a figurách a základové české metriky* (Scurt tratat despre trop și figuri și bazele metricii cehe, 1881), *Lid a národ* (Popor și națiune, 1883—1885) etc.

Biebl, Konstantin (1898—1951), poet de avangardă, om de vederi politice avansate: *Věrný hlas* (Glas fidel, 1924), *Zloděj z Bagdadu* (Hoțul din Bagdad, 1925), *Bez obav* (Fără teamă, 1951) etc.

Bezruč, Petr (1867 — 1958), prin opera sa mai importantă, marcată de volumul *Slezské písně* (Cîntece sileziene, 1909), este contemporan cu simbolistii. Rămîne însă un poet solitar, detașat de curentele contemporane, cultivînd în mod programatic o poezie de factură clasică, pătrunsă de revoltă socială. S-a opus interpretărilor estetizante ale poeziei sale.

Březina, Otokar (1868—1929), cel mai de seamă poet din pleiada simbolistilor cehi. Apropiat structural de Mallarmé, O. Březina a scris o poezie de vaste asociații, plină de mistice umbre, de semnificații ascunse, ancorată filozofic în Schopenhauer și în metafizica hindusă. A publicat volumele *Tajemné dalky* (Depărtări tainice, 1895), *Světání na západě* (Luminare în apus, 1896), *Větry od pólů* (Vînturi de la poli, 1897), *Stavitel chrámu* (Ziditorii templului, 1899), *Ruce* (Mîinile, 1901), *Hudba pramenů* (Muzica izvoarelor, 1903).

Burian, E. F. (1904—1959), compozitor, poet, dramaturg, organizator al teatrului. A evoluat în sensul curentelor literare de avangardă, internaționale (dadaism, suprarealism) sau naționale (poetism). Merite considerabile li revin în calitatea sa de conducător artistic al teatrului „D“, de orientare politică progresistă.

Čapek, Josef (1887—1945), fratele reputatului Karel Čapek, este una dintre cele mai marcante prezențe în pictura, literatura și teatrul eeh interbelic. A fost un admirator al artelor naive și primitive. Ideile sale cu privire la problemele artei le-a expus în lucrările *Nejskromnější umění* (Cea mai modestă artă, 1920) și *Umění přírodních národů* (Arta popoarelor naturale, 1938).

Čapek, Karel (1890—1938), personalitate de prim rang în cultura cehă, scriitor de renume mondial. A scris proză, teatru, eseuri literare și filozofice. Opera sa are un accentuat caracter filozofic, care se travestește adesea în parabolă științifico-fantastică: *Továrna na Absolutno* (Fabrica de Absolut, 1922), *Krakatit* (1924), *R.U.R.* (1920), *Válka s mloky* (Război cu salamandrele, 1936), *Biťá nemoc* (Boala albă, 1937) și altele. Mai multe eseuri ale lui K. Čapek sînt consacrate artei periferice. Detașat și cu umorul său caracteristic, K. Čapek încearcă să definească preferințele estetice (normele și valorile) ale zonelor folclorice rurale și orășenești. De aici preocuparea pentru basme, anecdote, proverbe și zicători, literatura populară citadină, literatura de „calendar“ etc., concretizată în numeroase și savuroase eseuri publicate în volumul *Marsyas čili na okraj literatury* (Marsyas sau la periferia literaturii, 1931). Vezi Jan Mukařovský: *Vývoj Čapkovy prózy* (Evoluția prozei lui Čapek, 1934), *Próza Karla Čapka jako lyrická melodie a dialog* (Proza lui Karel Čapek ca melodie lirică și dialog, 1939), *Významová výstava a kompoziční osnova epiky Karla Čapka* (Structura semantică și baza compozițională a epicii lui Karel Čapek, 1939). Toate trei studiile au fost republicate sub titlul generic *Trojice studií o Karlu Čapkovi* (Trei studii despre Karel Čapek) în *Kapitoly z české poetiky*, II, 1948.

Čech, Svatopluk (1846—1908), poet și prozator, figură centrală a literaturii cehe în ultimele două decenii ale secolului al XIX-lea. A scris ample compoziții epice în versuri, cum sînt alegoriile utopice *Adamité* (Adamii, 1873), *Europa* (1878), *Slávie* (Slavonia, 1884), precum și versuri lirice de inspirație patriotică și socială, cum sînt, de exemplu, cele strînse în volumul *Písň otroka* (Cîntecele sclavului, 1895). S-au bucurat de un binemeritat succes și romanele lui fantastice, cu elemente de satiră socială, *Pravý výlet pana Broučka do měsíce* (O autentică excursie a domnului Brouček în lună, 1888) și *Nový epochální výlet pána Broučka tentokráte do XV. století* (O nouă excursie epocală a domnului Brouček, de astă dată în secolul al XV-lea, 1888).

Chmelenskij, Josef Krasoslav (1800—1839), unul dintre primii critici literari cehi, om de gust și principii clasice, a încercat să stăvilească aflulul de valori romantice. A criticat vehement cunoscutul poem romantic *Máj* de Karel Hynek Mácha (vezi nota).

Deml, Jakub (1878—1961), poet, prozator, publicist de gândire catolică, a debutat în 1899 la revistele „Muzeum“ și „Nový Život“. Și-a publicat o bună parte din operă în gen *miscellanea*, în volume hibride de proză, poezie, corespondență, meditații, intitulate *Štepěje* (*Urme*, 1817—1941). Remarcabile sînt poemele sale în proză, apărute sub titlul *Moji přátelé* (*Prietenii mei*, 1913). Poezia lui reunește în mod neașteptat umilința creștină și gingășia sentimentelor cu duritatea apostrofiei tăioase. Datorită limbajului său foarte metaforic, plin de bogate asociații, V. Nezval, în *Moderní básnické směry* (*Curenle poetice moderne*, 1935), îl așază pe J. Deml printre precursorii literaturii moderne.

Durdik, Josef (1837—1902), filozof, estetician, critic și istoric literar, contemporan cu Neruda și Vrchlický, a contribuit în mare măsură la o mai largă deschidere a culturii cehe spre universalitate, spre gândirea și știința modernă. În estetică a fost adept al lui Herbart. Serieri mai importante: *Leibnitz und Newton* (*Leibnitz și Newton*, 1869), *O poesii a povaze lorda Byrona* (*Despre poezia și firea lordului Byron*, 1870), *Poetika* (*Poetica*, 1881), *O významu nauky Herbartovy* (*Despre importanța gândirii lui Herbart*, 1876) etc.

Dyk, Viktor (1877—1931), poet și prozator simbolist. Opera: *A perla inferi* (1897), *Sila života* (*Forța vieții*, 1898), *Marnosti* (*Zădărnicii*, 1900), *Stud* (*Rușinea*, 1900) etc.

Erben, Karel Jaromir (1811—1870), poet romantic și folclorist. A publicat un volum de poezie originală (*Kytlice — Buchet — 1853*) și mai multe culegeri de povestiri și versuri populare.

Gellner, František (1881—1914), poet și pictor. În contextul literaturii cehe de la începutul secolului, caracterizat de năzuința spre rafinament estetic, Gellner, fire lucidă și caustică, caută cu predilecție expresia dură, „neliterară“, și motivele șocante. Opera: *Po nás al přijde potopa* (*După noi potopul*, 1901), *Radosli života* (*Bucuriile vieții*, 1903), *Cesta do hor a jiné povídky* (*Călătorie în munți și alte povestiri*, 1914).

Hálek, Vítězslav (1835—1874), poet, prozator, dramaturg, formează împreună cu Ján Neruda și Adolf Hejduk triumful de frunte al mișcării

literare în Cehia în deceniile șapte și opt ale secolului trecut. De mare rezonanță în epocă a fost mai ales volumul de versuri erotice și patriotice *Věžerní písňě* (*Cîntece vesperale*, 1859). Jan Mukařovský i-a consacrat lui V. Hálek un studiu, publicat în 1935 și reluat în *Kapitoly z české poetiky*, vol. II, din 1941 și 1948. În acest studiu, Jan Mukařovský tratează pe larg problema relației dintre literatura cultă și literatura populară rurală și orășenească în genere și cu o privire specială asupra literaturii cehe moderne de la Ladislav Čelakovský la V. Nezval. Pornind de la cazul particular al poeziei lui Hálek, Mukařovský abordează în detaliu mecanismul de mișcare a normelor estetice și extraestetice.

Havlíček-Borovskij, Karel (1821—1856) este considerat drept întemeietor al presei politice în Boemia, traversată la vremea aceea de idei de emancipare politică și națională. S-a distins în genul poeziei militante, de angajament, preferînd satira și epigrama. Scrierile sale cele mai importante au apărut postum: *Tyrolské elegie* (*Elegii tiroleze*, 1861), *Král Láavra* (*Regele Láavra*, 1870), *Křt svatého Vladimíra* (*Botezul sfîntului Vladimír*, 1876).

Havráněk, Bohuslav (1893), lingvist, membru al Cercului de la Praga. Sînt cunoscute studiile sale în domeniul limbii literare. În volum au apărut în 1963 sub titlul *Studie o spisovném jazyce*.

Heyduk, Adolf (1835—1923), contemporan cu Jan Neruda și V. Hálek, poeți grupați în jurul revistei *Máj*. A scris versuri și proză de inspirație populară și națională: *Básně* (*Poezii*, 1858), *Cimbal a housle* (*Țambal și vioară*, 1876), *Cigánské melodie* (*Melodii țigănești*, 1823) etc.

Hlaváček, Karel (1874—1898) face parte dintre cele mai proeminente figuri ale poeziei cehe de la finele secolului trecut. Poet simbolist, ale cărui versuri se disting prin muzicalitate și finețe. A publicat volumele: *Sokolské sonety* (1895), *Pozdě k ránu* (*Țirziu către dimineață*, 1896), *Mstivá kantiléna* (*Cantilenă răzbunătoare*, 1898). Postum, a apărut volumul *Žalmy* (*Psalmi*, 1934), prefațat de Jan Mukařovský (prefața este reluată în cele două ediții ale *Capitolelor de poetică cehă*). Aici formulează Mukařovský unele dintre ideile sale fundamentale cu privire la structură și la caracterul dinamic al operei, cu privire la relația artist—operă: „Avem în vedere aici îngrădirea libertății poetului de însăși structura operelor lui. Direcția din estetica psihologică, după care structura poetică este o expresie directă a predispozițiilor și înclinațiilor poetului ca persoană psihofizică, vădește

tendința de a născoci o contradicție între poet și realitate, de a infățișa activitatea de creație literară ca o luptă a poetului cu realitatea. Astăzi este însă clar că între poet și realitatea supusă modelării se află *structura artistică* purtată de o colectivitate și care se dezvoltă în sine, dar sub presiunea permanentă a unor factori externi. Poetul poate aborda realitatea numai prin intermediul acestei structuri, a cărei realizare în opere concrete se produce, de fiecare dată, printr-o sinteză dialectică între năzuințele subiective ale poetului și premisele evoluției obiective, interne sau externe. Din această cauză, un sistem poetic individual, odată elaborat, reprezintă întotdeauna o anumită îngrădire a creatorului său, chiar și atunci când există o anumită concordanță între predispozițiile poetului și organizarea structurii sale artistice. Evident, se poate ajunge și la contradicție dacă structura îngrădește prea mult timpul de decizie subiectivă a poetului. În asemenea cazuri, dicotomia dialectică, ce unește și totodată separă pe poet de structură, devine deosebit de vizibilă“ (*Předmluva k vydání Illaváckových Žalmů*, în *Kapitoly z české poetiky*, vol. II, Praga, 1948, pp.19—20). Ideea că structura artistică este fapt de conștiință colectivă și nu fapt individual, că are o existență obiectivă ca fapt social, constituie unul din pilonii teoriei estetice a lui Jan Mukařovský, cu ajutorul căruia surmontează dificultățile ce decurg din teoria structurilor statice, văzute ca o creație individuală.

Hněvkovský, Šebestián (1770—1847), poet situat la limita dintre iluminism și sentimentalism, autor de epigrame, satire, balade sentimentale (*Vnislav și Běla*), epopei monumentale. Scrie epopeea *Děvín*, pe temă istorică, într-o versiune „eroi-comică“ (1805), după care o prelucrează în manieră „croică-romantică“ (1829), adaptînd-o la gustul modificat al timpului.

Holeček, Josef (1853—1929), gazetar și prozator, autorul unui vast ciclu romanesc *Naši (A inoștri)*, în zece volume (1898—1930), conceput ca imagine monografică a vieții rustice cehe în ce are ea mai caracteristic și mai conservator.

Hostinský, Otakar (1847—1910), estetician, profesor de estetică, istoria muzicii și istoria artelor plastice la Universitatea din Praga, adept al lui Herbart și Fechner (*Bedeutung der praktischen Ideen Herbarts für die allgemeine Ästhetik*, 1883 și *Herbarts Ästhetik*, 1891). În studiile sale — *O realismu uměleckém (Despre realismul estetic, 1891)*, *Co jest malebné? (Ce este pitorescul?, 1912)* — a formulat idei în favoarea realismului. A susținut

— la fel ca J.-M. Guyau și M. Dessoir — necesitatea extinderii noțiunii de artă și asupra unor opere considerate de alți teoreticieni drept exterioare domeniului artei (decorațiile, mobilierul etc.). A se vedea articolul lui Hostinský *O významu průmyslu uměleckého* (*Despre necesitatea unei industrii a artelor*, 1887). De publicarea postumă a operelor lui O. Hostinský s-a ocupat Z. Nejedlý (vezi nota).

Hýsek, Miloslav (1885—1959), istoric literar de formație pozitivistă; elev al lui J. Vlček (vezi nota), V. Jagič, A. Brückner. A consacrat studii monografice lui Komenský, Tyl, Bezruč, Stašek.

Jungmann, Josef (1773—1847), scriitor de orientare clasicizantă. A contribuit la modernizarea limbajului poetic ceh mai ales prin traducerile sale din J. Milton, *Paradisul pierdut*, și F.-R. Chateaubriand, *Atala*.

Karásek ze Lvovic, Jiří (Karásek din Lvovice, 1871 — 1951), poet decadent, suprasolicită stări de spirit proprii operei lui J. K. Huysmans, J. Péladan, S. Przybyszewski, O. Wilde; reface în itinerariul său poetic stările de oboseală și suprasaturație intelectuală și estetică ale sfârșitului de secol, refuză și persiflează normele curente de viață prin afișarea unei atitudini satanice, disprețuitoare și negatoare. Opere mai importante: *Bezcestí* (*Impas*, 1893), *Sodoma* (1895), *Stojaté vody* (*Ape stătute*, 1895), *Aristokratická kniha* (*Carte aristocratică*, 1896), *Gotická duše* (*Suflet gotic*, 1900) etc. A fondat cunoscuta revistă literară *Moderní revue* (1894).

Koniáš, Antonín (1691—1760), iezuit ceh, reprezentant activ al Contrareformei, cunoscut mai ales ca autor al unui indice de cărți „eretice“: *Clavis haeresim claudens et aperiens* (*Cheia pentru deschiderea și aflarea ereziilor* 1729).

„*Lumír*“, prestigioasă revistă literară cehă (1873—1898), la care colaborează și J. Vrehlický, Václav Sládek, Svatopluk Čech, O. Hostinský. În jurul revistei se naște o grupare literară mai receptivă la valorile universale în comparație cu predecesorii.

Mach, Josef (1883—1951), scriitor ceh minor, autorul unor versuri folosite ca texte pentru cîntece de cabaret.

Mácha, Karel Hynek (1810—1836), eminent poet romantic, reprezentînd un important moment de sinteză în evoluția literaturii cehice moderne. A modificat substanțial limbajul poetic în sensul unei incomparabil mai mari flexibilități și muzicalități. Poezia lui unește un temperament pasionat cu o puternică tendință speculativă, într-un stil plin de euforie,

de sugestii melodice și mișcare dramatică, admirabil exprimate în cunoscutul poem *Mai* (1836). Este autorul citorva povestiri pe teme romantice și filozofice : *Křivoklad* (1834), *Cikáni* (*Țigani*, postum, 1867), modele de proză exaltată, în care se pot distinge ecouri byroniene sau din romanul negru. Un loc aparte îl ocupă *Carnețele* (*Deníky* sau *Zápisníky*), pline de fantezie și de un misterios clarobscur, caracteristic literaturii romantice.

Jan Mukařovský a scris despre opera lui Mácha mai multe studii : *Máchuv Máj. Estetická studie* („*Mai*“ de Mácha. *Studiu estetic*), 1928 ; *Přispěvek k dnešní problematice básnického zjevu Machova* (*Contribuție la problematica actuală a fenomenului poetic Macha*), în *Listy pro umění a kritiku*, IV, 1936, pp. 25—33 și 62—73 ; K. H. Máchas *Werk als Torso und Geheimnis*, în *Slavische Rundschau*, VIII, 1936, pp. 213—220, apărut în traducere cehă sub titlul *Dílo K. H. Máchl jako torso a tajemství* în *Kapitoly z české poeliky*, vol. II, 1941, pp. 243—251 ; *Genetika smyslu v Máchově poesii* (*Geneza sensului în poezia lui Mácha*), în volumul colectiv *Torso a tajemství Máchova díla*, Praga, 1938, pp. 13—110. Aceste studii au apărut împreună în *Kapitoly z české poeliky*, vol. III, Praga, 1948.

„*Máj*“, almanah literar (1858—1862). În jurul lui s-a format o importantă grupare literară, o nouă generație de scriitori de prim rang : Jan Neruda, Vítězslav Hálek, Karolína Světlá, Adolf Heyduk și alții („*májovci*“—membrii grupării literare *Máj*).

Machar, Josef Svatopluk (1864—1942), poet de factură simbolistă, eseist și prozator. Opere mai importante : *Confiteor* (1887), *Bez názvu* (*Fără titlu*, 1889), *Letní sonety* (*Sonete estivale*, 1891), *Zimní sonety* (*Sonete hibernale*, 1892) etc. Scriitor productiv, dar destul de inegal ca valoare.

Mahen, Jiří (1882—1939), poet (*Balady*, 1908), prozator (romanul *Kamarády svobody — Camarazii libertății*, 1909) ș.a., remarcat mai ales ca dramaturg (*Jánošík*, *Mezi dvěma bonfami — Între două furtuni*, *Ůlička odvahy — Pe strada îndrăzelii* etc.). Prin suita de scenarii *Husa na provazku — Gîsca pe sfoară* (1925) se atașează la grupul ceh „poetist“ (analog dadaismului și suprarealismului), din care fac parte V. Nezval (vezi nota), Fr. Halas, K. Teige (vezi nota), scriitori ce cultivă în mod programatic o literatură a bunei dispoziții robuste și farsa cu accente antiburgheze.

Majerová, Marie (1882—1967), prozatoare cehă de orientare realist-socialistă. Romanele ei mai cunoscute, *Sirena* (1935) și *Havířská balada* (*Balada minerului*, 1938), au apărut și în românește.

Nejedlý, Vojtech (1772—1844), scriitor ceh iluminist.

Nejedlý, Zdeněk (1878—1962), personalitate marcantă în știința cehă modernă, profesor la Universitatea din Praga, om de formație enciclopedică. S-a ocupat de muzică, teatru, folclor, literatură, istorie, istoria literaturii. Din lucrările mai importante cităm : *Dějiny české hudby (Istoria muzicii cehe, 1903)*, *Katechismus estetiky (Catehismul esteticii, 1902)*, *Bedřich Smetana* (4 volume, 1924—1933), *T. G. Masaryk* (4 volume, 1930—1937), *Dějiny národa českého (Istoria poporului ceh, 2 volume, 1949, 1955)* etc.

Němcová, Božena (1820—1862), scriitoare reputată, de la răscrucea dintre romantism și realism. Democratismul ei se reflectă în opere ancorate în viața poporului și accesibile poporului. Romanul *Babička (Bunicușa, 1855)*, vreme de multe decenii cea mai populară carte cehă, a fost tradus pentru prima oară în limba română de Jan Urban Jarník și Ioan Slavici și publicat în 1885. Jan Mukařovský i-a consacrat studiul *Pokus o slohový rozbor Babičky Boženy Němcové (Încercare de analiză stilistică a Bunicușei de Božena Němcová)*, publicat în volumul omagial *Sborník prací k 70. narozeninám prof. dr. J. Machala, 1925*, și în *Kapitoly z české poetiky, vol. II, 1911 și 1948*.

Neruda, Jan (1834—1891), cunoscut poet, prozator și publicist ceh din secolul al XIX-lea. După K. H. Mácha, poetul cel mai apreciat. Versuri : *Hřbitovní kvítí (Flori de cimilir, 1858)*, *Knihy veršů (Cărți de versuri, 1868)*, *Balady a romance (Balade și romanțe, 1883)*. Nuvele : *Arabesky (Arabescuri, 1864)*, *Různí lidé (Oameni felurii, 1871)*, *Povídky malostránské (Povestiri din Malá Strana, 1878)* etc. Culegeri din poezia și proza lui Neruda au apărut și în limba română, începând din anul 1895. Poezia lui Neruda are un caracter mai profund meditativ, spre deosebire de poezia anterioară, aproape exclusiv patriotică.

Nezval, Vítězslav (1900—1958), poet modern ceh, apreciat peste hotare, inițiator și animator al unor curente moderne (poetismul, supra-realismul). Versuri : *Most (Podul, 1922)*, *Pantomina (1924)*, *Akrobat (1927)*, *Básně noci (Poemele nopții, 1930)*, *Sbohem a šáteček (Adio și batista, 1934)*, *Žena v množném čísle (Femeia la plural, 1936)*, *Praha s prsty deště (Praga cu degele de ploaie, 1936)* etc. Teatrul său, de avangardă, ca de altfel și lirica, constituie manifestarea unei euforii vitale (ecouri cehe ale vitalismului bergsonian) cu consecințe antifilistine și anarhice de cele mai multe ori : *Depeše na kolečkách (Depeșe pe rotițe, 1925)*, *Schovávaná na schodech*

(*De-a v-ași ascunselea pe scări*, 1931), *Milenci v kiosku (Amanții din chioșc*, 1932) etc.

Novák, Arne (1880—1939), istoric literar. Pe lângă numeroase studii de detaliu, a publicat o monumentală *Istorie a literaturii cehe (Dějiny české literatury*, 1933).

Ottův slovník naučný — vastă enciclopedie cehoslovacă, apărută în epoca dintre cele două războaie mondiale.

Palacký, František (1798—1876), reprezentant de frunte al iluminismului ceh, îndrumător al culturii la începuturile renașterii naționale cehe. Este autorul unei opere istoriografice de mari proporții, *Dějiny národu českého v Čechách i na Moravě (Istoria poporului ceh din Boemia și Moravia)*, 9 volume, 1836—1876, astăzi evident depășită în multe privințe sub raport informaliv și interpretativ, menținându-se mai ales ca document cu valoare literară.

Polák, Matěj Milota Zdirad (1788—1856), poet situat la răscrucea dintre clasicism și romantism. Poemul său *Vznešenost přírody (Măreția naturii*, 1813), imn închinat frumuseții naturale, scris în maniera poeziei descriptive contemporane a contribuit la diversificarea limbajului (poetisme, neologisme) și ritmului poeziei cehe. În lucrarea sa *Polákova Vznešenost přírody („Măreția naturii“ de Polák* în „Sborník filologický“, X, 1934), Jan Mukařovský abordează pentru prima oară pe larg problemele legate de dinamica procesului literar, de relația dintre static și dinamic, dintre procesul imanent și factorii exteriori care determină mișcarea artistică. În jurul acestui studiu s-a organizat și o dezbatere publică în Cercul lingvistic de la Praga cu participarea lui Jakobson, René Wellek și a altora (1934).

Puchmajer, Antonín Jaroslav (1769—1820), poet, îndrumător al literaturii cehe la începuturile erei sale noi. Sub conducerea lui Puchmajer au apărut mai multe almanahuri literare (1795—1814) de o mare importanță pentru formarea literaturii moderne cehe. Au colaborat cei mai de seamă poeți ai vremii: Š. Hněvkovský (vezi nota), V. Nejedlý (vezi nota), J. Nejedlý, B. Tablic, J. Palkovič. „Școala poetică a lui Puchmajer“, cum este denumită de istoriografia cehă, avea o orientare clasicistă în esență, cultivând oda, elegia, epigrama, satira, lirica descriptivă, anacreontică, poezia didactică, epopeea eroică și „eroi-comică“. Monotonia ritmică, despre care vorbește Jan Mukařovský în studiul său *Umění (Arta)*, se

referă la versificația silabo-tonică, cultivată cu consecvență de acești poeți.

Rutle, Miroslav (1889—1954), critic literar și filozof pragmatic (de aceeași orientare ca frații Josef și Karel Čapek). Cartea *Nový svět* (*Lumea nouă*, 1919) este o expunere a ideilor sale filozofice. S-a ocupat și de problemele teoretice ale teatrului și cinematografiei: *Filmové hereckví* (*Actoria în film*, 1944), *O umění hereckém* (*Despre arta actorului*, 1946).

Sabina, Karel (1813—1877), filozof, om politic, critic literar ceh, scriitor. A fost hegelian în filozofie, a proclamat idei sociale avansate în publicistică (*Duchovní komunismus — Comunismul spiritual*) și idei romantice în literatură. A publicat o istorie a literaturii cehice vechi (*Dějepis literatury české staré a střední doby*, 1860—1866), după J. Dombrovský și J. Jungmann, a treia importantă sinteză a literaturii cehice.

Schauer, Hubert Gordon (1862—1892), eseist de subtilitate, apreciat mai ales pentru considerațiile asupra literaturii și culturii în genere publicate sub titlul *O podmínkách a možnosti národní české literatury* (*Despre condițiile și posibilitatea literaturii naționale cehice*). A fost predecesorul mișcării de emancipare și modernizare de la finele veacului al XIX-lea din Cehia.

Sova, Antonín (1864—1928), unul dintre cei mai reprezentativi poeți ai „generației anilor '90“, generație de orientare diversă, dar preponderent simbolistă (O. Březina, Karel Hlaváček, V. Dyk, St. K. Neumann etc.). Poet liric prodigios, de o mare diversitate. Și-a elogiât patria în numeroase versuri militante și în pasteluri, dar universul său specific se conturează mai ales în poezia meditativă și senzual-erotică. Dintre volumele mai importante cităm: *Realistické sloky* (*Strofe realiste*, 1890), *Květy intimních nálad* (*Florile intimității*, 1891), *Z mého kraje* (*De pe meleagurile mele*, 1892), *Soucít a vzdor* (*Compașiune și revoltă*, 1894), *Zlomená duše* (*Suflet înfrânt*, 1896), *Vybouřené smoutky* (*Tristeți răscolite*, 1897) etc.

Světlá, Karolína (1830—1899), scriitoare realistă, contemporană cu J. Neruda, V. Hálek, A. Heyduk, din cercul almanahului *Máj*. S-a entuziasmat de ideea emancipării femeii sub influența lui G. Sand și a Boženei Němcové. A publicat povestiri și romane realiste: *První Češka* (*Prima, cehoaică*, 1861), *Na úsvitě* (*În zori*, 1865), *Vesnický román* (*Romanul rura* 1869) etc.

Šafárik, Pavel Josef (1795—1861), personalitate remarcabilă a culturii cehe și slovace din prima jumătate a secolului al XIX-lea, istoriograf, critic și istoric literar, poet. În literatură s-a manifestat ca adept al clasicismului. În lucrarea *Počátkové českého básnictví, obzvláště prosodie* (*Inceputurile poeziei cehe, mai ales ale parodiei*, 1818), scrisă împreună cu Palacký (vezi nota), pornind de la faptul că limba ceahă are în structura sa, pe lângă accentul expiratoriu (într-o poziție slabă), și alternanțe cantitative, recomandă, ca principiu fundamental al ritmicii cehe, metrul antic. A scris și o mare sinteză, pe baze comparate, a istoriei limbilor și literaturilor slave: *Geschichte der slawischen Sprache und Literatur nach allen Mundarten* (*Istoria limbii și literaturilor slave după toate dialectele*, 1826). În lucrările sale de istoriografie a susținut, printre altele, și ideea continuității elementului daco-roman în Dacia, la nord de Dunăre.

Šalda, František Xaver, (1867—1937), strălucit critic literar, eseist, poet și prozator. Personalitate complexă, F. X. Šalda a dominat timp de patru decenii viața literară ceahă. Debutul său este legat de mișcarea simbolistă în perioada 1890—1900.

Teige, Karel (1900—1951), estetician cu preocupări în domeniul artelor plastice, arhitecturii, literaturii; el însuși pictor, grafician. Debutul său poartă amprenta expresionismului german, colaborează la revistele „Der Sturm“ și „Die Action“; împreună cu V. Nezval lansează și însuflețește o direcție literară epicureică, senzualistă, numită *poetism* (politic atașată proletariatului), care se va asimila mai târziu cu mișcarea suprarealistă. Dintre lucrările lui cităm: *Slavba a báseň* (*Construcție și poezie*, 1927), *Manifesty poetismu* (*Manifestele poetismului*, 1920), *Svět, který se směje* (*Lumea care rde*, 1928), *K sociologii architektury* (*Despre sociologia arhitecturii*, 1930), *Nejměňši byt* (*Cea mai mică locuință*, 1932).

Theer, Otakar (1880—1917), poet cultivat, cu predilecție pentru expresia de rafinament și pentru fronda morală, descendent din Baudelaire, înrudit ca temperament și orientare cu J. Karásek ze Lvovic (vezi nota). A publicat volumele de versuri: *Háje, kde se tančí* (*Crîngurile unde se dansează*, 1897), *Výpravy k Ja* (*Expediții către Eu*, 1900), *Pod stromem lásky* (*Sub arborele dragostei*, 1903), *Úzkosti a nádeje* (*Neliniști și speranțe*, 1911), *Všemu navzdory* (*În pofida tuturor*, 1916).

Toman, Karel (1877—1946), unul dintre cei mai remarcabili poeți cehi din primul pătrar al secolului al XX-lea. A fost profund frământat de problemele omului modern, a avut o existență agitată, l-au tentat boema și viața anarhică. L-a preocupat destinul categoriilor dezmoștenite din

societatea modernă, ca pe un Jaroslav Hašek, Gorki sau Panait Istrati. A publicat mai multe volume de versuri : *Pohádky krve* (*Poveștile sîngelui*, 1898), *Torzo života* (*Viață fragmentată*, 1902), *Melancholická pouť* (*Călătorie melancolică*, 1906), *Sluneční hodiny* (*Ceas solar*, 1913), *Verše rodinné a jiné* (*Versuri de familie și alte versuri*, 1918) etc.

Tomlšek, Jan Slavomír (1806—1866), scriitor minor de orientare clasicistă. A publicat versuri (*Básně*, 1840), lucrări de istorie și lingvistică.

Tyl, Josef Kajetán (1808—1856), prozator și dramaturg ceh. S-a distins mai ales ca autor de drame istorice și farse moralizatoare — *Kutnohorští havří* (*Minerii din Kutná Hora*, 1848), *Strakonický dudák* (*Cimpoierul din Strakonice*, 1847), *Tvrdohlavá žena* (*Femeia încăpășnată*, 1849), *Žižka z Trocnova* (1849) etc. — precum și ca organizator al vieții teatrale. Este considerat drept întemeietor al prozei cehe moderne. A scris primul roman ceh : *Poslední Čech* (*Ultimul ceh*, 1844).

Vančura, Vladislav (1891—1942), prozator ceh modern din cercul avangărzii literare *Devětsil*, din care au făcut parte și V. Nezval, Karel Teige (vezi notele). Stilul lui, pe lângă un lexic bogat, se distinge și prin surprinzătoare asociații de sensuri. Proza sa are adesea un caracter de metaforă, este o modalitate de afirmare a unui ideal. Dintre romanele sale cităm : *Pekáři Jan Marhoul* (*Brutarul Jan Marhoul*, 1924), *Poslední soud* (*Judecata din urmă*, 1929), *Útek do Budína* (*Fuga la Buda*, 1932), *Tři řeky* (*Trei râuri*, 1936), *Obrazy dějin národa českého* (*Imagini din istoria popoului ceh*, I—II, 1939, 1940) etc. Vezi Jan Mukařovský, *Dvě studie o Vladislavu Vančurovi* (*Doă studii despre Vladislav Vančura*) în *Kapitoly z české poetiky*, Praga, 1948, pp. 403—421.

Vlček, Jaroslav (1860—1930), istoric și critic literar, autorul unei vaste istorii a literaturii cehe (*Dějiny české literatury*, 1893—1921) și a unei istorii a literaturii slovece (*Dějiny literatury slovenskej*, I—II, 1889—1890). A scris, de asemenea, mai multe monografii consacrate unor epoci și scriitori de seamă. A fost un erudit și totodată un spirit de sinteză.

Vrchlický, Jaroslav (1853—1912) este una dintre marile figuri reprezentative ale literaturii cehe din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Genul său predilect este poezia de factură filozofică, ancorată în marile probleme ale umanității. Orizonturilor naționale ale literaturii de pînă atunci el i-a adăugat dimensiunea universalității, tendință inițiată anterior de Neruda și generația lui. Lirica lui Vrchlický este de o mare varietate formală. A fost un poet și traducător foarte fecund. Pe urmele lui V. Hugo

(*Legenda veacurilor*), a compus un vast ciclu epic și filozofic pe care l-a publicat sub titlul *Zlomky epopěje (Frinturi de epopee, 1886)*. A scris și câteva piese de teatru : *Noc na Karlštějně (Noapte la Karlštějn, 1884)*, *Rabínská moudrost (Înțelepciunea rabinului, 1886)*; este autorul libretului pentru opera *Sfinta Ludmila* de A. Dvořák.

Zich, Otakar (1887—1934) a fost profesor de filozofie la Universitatea Carolină din Praga, predecesorul direct al lui Jan Mukařovský în materie de poetică ; adept al unei estetici puse pe baze științifice. Intuiește anumite laturi ale operei de artă ca unitate structurată semantic și susține ideea, pe care o preia Mukařovský, că opera de artă are o valoare obiectivă care nu depinde de psihologia individuală a autorului ei. Afirmând că opera lui F. X. Šalda și O. Zich este punctul de plecare al activității sale estetice, Jan Mukařovský (în *Prefața la Funcția, norma și valoarea estetică, 1936*), aderă deschis la două maniere estetice foarte diferite, chiar opuse : una (*Šalda*) hrănindu-se cu precădere din resursele fanteziei și intuiției, cealaltă (*Zich*) din rigoarea și obiectivitatea științifică. Din lucrările lui O. Zich : *Estetika dramatického umění (Estetica artei dramatice, 1931)*, *O typech básnických (Cu privire la tipurile de poezie, 1937)* etc. Vezi Jan Mukařovský : *Otakar Zich (1934)* în *Studie z estetiky, Praga, 1966*, pp. 328—332.

INDICE DE AUTORI*

- Apollinaire, G., 428.
Aristotel, 316.
Artiușkov, A., 365.
- Baldensperger, F., 287.
Bally, Ch., 13, 348.
Bartoš, F., 182.
Baudelaire, Ch., 368.
Baumgarten, A. G., 26.
Baumler, A., 149.
Behaghel, O., 178.
Benussi, V., 426.
Bezruč, P., 38, 140, 149, 269.
Biebl, K., 382.
Blahoslav, J., 315.
Bogatiriov, P., 23, 51, 54, 55,
134, 318.
Boileau-Despréaux, N., 197, 321,
326, 340, 434.
Breton, A., 62.
Březina, O., 62, 383, 384, 402,
403, 412, 437, 443.
Brunetière, F., 29.
Buben, V., 321, 322, 323.
Buffon, G. L., 25, 313, 324,
325, 326, 331, 340.
Bühler, K., 118, 348.
Burian, E. F., 379, 408.
Busse, K. H., 225.
- Carlyle, T., 279.
Carnap, R., 346, 347, 348.
Čermáková-Sluková, A., 50.
Chapelain, J., 29.
Chaplin, Ch., 16.
Chateaubriand, F. R., 19, 330.
Chlum, S., 431.
Chmelenský, J. K., 64, 205, 206.
Chopin, F., 74.
Cocteau, J., 52.
Constans, T., 330.
Corbusier Le., 19, 101, 231.
Courbet, G., 82.
Crane, W., 48.
Croce, B., 289, 310.
Čapek, J., 4, 11, 56.
Čapek, K., 4, 11, 57, 300, 361,
371, 375, 402.
Čapek-Chod, K. M., 345.
Čech, Sv., 424.
- Dante, 100.
Delacroix, H., 75.
Deri, M., 37.
Dessoir, M., 4, 7, 40, 98, 100, 299.
Dostoievski, F., 73.
Dujardin, E., 413.

- Durdík, J., 312, 317, 321, 332.
 Durkheim, E., 54.
 Durych, J., 374.
 Dvořák, M., 162.
 Dwelshauvers, G., 178.
 Dyk, V., 159, 377, 398, 408, 411.

 Eisenstein, S., 16.
 Engels, F., 128.
 Engliš, K., 34.
 Erben, K., 285, 286, 304, 376.

 Fechner, G. T., 119.
 Fiedler, C., 144.
 Flaubert, G., 55.
 Friedländer, M. J., 66.

 Gebauer, J., 373.
 Gellner, F., 344.
 Giotto, 162.
 Glunz, H. H., 176.
 Gobineau, A., 268.
 Goethe, J. W., 177, 178, 305.
 Gourmont, R., 301.
 Grammont, M., 434, 438, 441, 442.
 Greco El, 159.
 Grillparzer, F., 15.
 Guyau, J.-M., 4, 7, 98, 100.

 Hajniš, J., 381.
 Hálek, V., 50, 57, 148, 286.
 Havlíček, K., 16.
 Havránek, B., 351.
 Hegel, G. W., F. 260.
 Hennequin, E., 166.
 Herbart, J. F. (herbartism), 143, 405.

 Herder, J. G., 95.
 Heyduk, A., 286.
 Hilar, K. H., 187.
 Hlaváček, K., 29, 62, 381, 444.
 Hněvkovský, S., 284.
 Holeček, J., 302.
 Holz, A., 428, 433, 437.
 Homer, 60, 345.
 Hostinský, O., 20, 40, 45, 182.
 Hugo, V., 329, 435, 436, 441, 442.
 Hýsek, M., 38.

 Iakubinski, L. P., 407.

 Jagoditsch, R., 81.
 Jakobson, R., 51, 52, 278, 285, 354, 405.
 Janet, P., 178.
 Jespersen, O., 431.
 Jirmunski, V., 372.
 Jousse, M., 345.
 Jung, A. V., 354.
 Jungmann, J., 165.

 Kalista, F., 156, 160, 164.
 Kampr, J., 206, 207, 208.
 Kandínský, V., 78, 122.
 Kant, I., 23, 139, 232.
 Karásek din Lvovice (Karásek ze Lvovic), J., 97.
 Karcevski, S., 369, 392, 399, 400, 430, 431.
 Kollár, J., 284.
 Koniaš, A., 44.
 Kořinek, J., 112, 113.
 Kroha, J., 252.

- Lalo, Ch., 20.
 Langbehn, J., 48, 49.
 Lange, K., 73, 211, 213.
 Lanson, G., 198.
 Leonardo da Vinci, 177, 227.
 Lessing, G. E., 240.
 Lévy-Brühl, L., 54.
 Liebermann, M., 97.
 Loos, A., 18, 261.
 Lützel, H., 5, 81.
 Mách, J., 164.
 Mácha, K. H., 3, 44, 50, 64,
 67, 87, 132, 162, 163, 204, 205,
 206, 207, 208, 209, 217, 277,
 278, 284, 285, 286, 305, 351,
 358, 367, 377 382, 383, 395,
 400, 402.
 Machar, J. S., 344, 387.
 Mahen, J., 398.
 Majerová, M., 359.
 Mallarmé, S., 29, 52, 62, 298,
 341, 371, 423.
 Manet, E., 37.
 Mantegna, A., 198, 199.
 Maritain, J., 68, 176.
 Marouzeau, J., 334.
 Martin, L., 431.
 Marx, K. (marxism), 137, 138,
 143.
 Masaryk, T. G., 310.
 Mthesius, V., 399.
 aauras, Ch., 330, 331, 340, 341.
 Mauthner, F., 309.
 Meillet, A., 322, 427.
 Melniková-Papoušková, N., 173,
 182.
 Michelangelo, 182.
 Molière, 61, 91, 187.
 Monet, C., 135.
 Morris, W., 48.
 Müller-Freienfels, R., 190, 191,
 192.
 Muther, G., 198, 199.
 Needham, H. A., 5.
 Nejedlý, V., 284.
 Nejedlý, Z., 20.
 Němcová, B., 72, 149.
 Neruda, J., 50, 203, 204, 206,
 208, 209, 286, 344, 373, 377,
 382, 389, 390, 428, 446.
 Nezval, V., 278, 357, 361, 371,
 391, 429, 434.
 Nohl, H., 177, 198.
 Novák, A., 64, 65, 221.
 Novotný, F., 328, 368.
 Palacký, F., 25, 320, 324.
 Paulhan, F., 39, 73, 178, 211, 213.
 Pečírka, J., 162.
 Péguy, Ch., 443.
 Perugino, P., 185.
 Pešánek, Z., 149.
 Peškovski, 369.
 Piaget, J., 391.
 Picasso, P., 62, 63.
 Platon, 94, 176, 179, 316.
 Poe, E. A., 178.
 Polák, M. M. Z., 3, 34, 60, 67,
 165, 284, 369.
 Pravda, F., 221.
 Pražák, V., 43.
 Puchmajer, A., 165, 360, 361.
 Pudovkin, V., 16.
 Puškin, A. S., 354.

- Quinault, 197.
 Racine, J., 197, 198, 217.
 Rafael, 61.
 Rembrandt, 49.
 Ribot, T., 178.
 Richter, J., 48.
 Rigal, E., 442.
 Rodin, A., 10.
 Rotschild, L., 23.
 Rousseau, H., 193.
 Rožec, R., 44.
 Rubens, P. P., 82.
 Ruskin, J., 48, 95.
 Rutte, M., 187.
 Rypka, J., 179.

 Sabina, K., 205.
 Saint-Evremond, Ch., 198.
 Sand, G., 191.
 Saussure, F. de., 118, 119, 369, 362.
 Schauer, H. G., 42.
 Schelling, F. W. J., 59.
 Schiller, F., 177, 178.
 Schlick, M., 347.
 Schmarsow, A., 31.
 Schücking, L., 47, 65, 187.
 Semper, G., 18, 31.
 Shakespeare, W., 61, 91, 148.
 Sievers, 365, 371.
 Smetana, B., 169.
 Smuts, J. C., 128, 130
 Socrate, 176.
 Sombart, W., 42.

 Součková, M., 414.
 Spencer, H., 154.
 Springer, A., 180.
 Stapfer, P., 442.
 Stenzel, J., 349.
 Sthendal, 187.
 Světlá, K., 50.
 Svoboda, X., 286.
 Šafárik, P. J., 361.
 Šalda, F. X., 4, 35, 36, 39, 203, 204, 208, 209, 338, 344, 377, 382.
 Šcracký, J., 31.
 Šourek, K., 216.
 Šklovski, V., 33, 88.

 Taine, H., 137, 293.
 Tailhède, R. de la, 330.
 Tarde, G., 46, 312.
 Teige, K., 19, 32, 63, 65, 257.
 Tenner, J., 376.
 Theer, O., 440.
 Thibaudet, A., 298.
 Tisseur, C., 442.
 Tinianov, I., 82, 270, 284, 378, 438.
 Tolstoj, L. N., 49.
 Toman, K., 388, 418.
 Tomaševski, B., 427.
 Tomíček, J., 205.
 Trávníček, F., 373, 398.
 Trubetzkoy (Trubetzkoi), N. S., 8.
 Tyl, J. K., 286.

 Utitz, E., 4, 11, 23.

- Valéry, P., 75, 76.
Vančura, V., 355, 387, 421.
Vasari, G., 182, 185, 199.
Vaugelas, Cl. F., 321, 323.
Verlaine, P., 277, 305, 431, 432,
433.
Vertov, D., 16.
Vilíkovský, J., 216.
Vlček, J., 44.
Vološinov, V. N., 400, 410.
Vossler, K., 310.
Vrchlický, J., 163, 164, 289,
357, 359, 373, 387, 424, 441.
Waetzold, S., 48.
Walzel, O., 177, 178.
Weinhandl, F., 211.
Wilde, O., 4, 67, 68, 74, 75.
Winckelmann, J. J., 150.
Winkler, E., 420.
Wilasek, S., 213.
Wohlbehrr, T., 78.
Wolker, J., 387.
Zibrt, Č., 78.
Zich, O., 4, 74, 189, 364, 368,
390, 408.

C u p r i n s

Notă asupra ediției	V
<i>Prefață</i> . Destinul unui demers estetic modern	VII

PROBLEME DE ESTETICĂ GENERALĂ

Funcția, norma și valoarea estetică, apreciate ca fapte sociale	2
Locul funcției estetice printre celelalte funcții	94

TEORIA ARTEI

Arta ca fapt semiologic	118
Concepte cehoslovace în teoria artei	127
Arta	144
Intenționalitate și neintenționalitate în artă	175
Esența artelor plastice	224
Cu privire la problema funcțiilor în arhitectură	245

LITERATURA ȘI LIMBAJUL POETIC

Opera literară ca ansamblu de valori	264
Individul și evoluția literară	273
Estetica limbii	296
Despre limbajul poetic	343
Despre semantica imaginii poetice	417
Intonația ca factor al ritmului poetic	426
<i>Note</i>	448
<i>Indice de autori</i>	461

Lector: INNA CRISTEA
Tehnoredactor: AURICA IONESCU

Tiraj 2030 Bun de tipar: 19.09.1974
Coli de tipar 32,5

Întreprinderea poligrafică INFORMAȚIA



Cerînd ca cercetarea evoluției literare să pornească, în primul rînd, de la structura artistică a operei, noi nu tăgăduim necesitatea de a studia valorile extraestetice, atît cele cuprinse în operă, cît și cele din afara ei. Dimpotrivă, este necesar ca analiza structurală a operei literare să țină cont de valorile extraestetice ca factori interni și, totodată, studiul sociologic să urmărească interconectarea dintre evoluția structurii artistice în literatură, inclusiv valorile extraestetice, și evoluția valorilor care călăuzesc viața practică...

J. MUKAŘOVSKÝ

JAN MUKAŘOVSKÝ (născut în 1891), savant ceh, cunoscut prin studiile sale de estetică și poetică, profesor la Universitatea din Praga și Bratislava, apoi rector al Universității Caroline (1948—1953), a făcut o strălucită carieră științifică. A fost membru marcant al Cercului lingvistic de la Praga, a condus publicații științifice („Česká literatura“, 1953—1962), iar în calitate de director al Institutului de literatură al Academiei cehe a patronat apariția primelor trei volume ale tratatului de *Istoria literaturii cehe*.
Lucrările... STUDIUL DE ESTETICĂ de J.
rut în... UNU92251 20 00 Lei
cehă, ...
a li-a ...
Pe drum... și esteticii (19/1).