

Universitatea Națională de Arte din București

ANTOLOGIE DE FILOSOFIA ARTEI TEXTE SEMNIFICATIVE ȘI BIBLIOGRAFIE

Volumul 1

Antichitatea, Evul Mediu și Renașterea

Constantin Aslam și
Cornel-Florin Moraru

UNArte

Volumul 1

Antichitatea, Evul Mediu și Renașterea

Texte Selectate de

Constantin Aslam și
Cornel-Florin Moraru

Editor

Cornel-Florin Moraru

Concepție grafică realizată de

Adrian Constantin Medeleanu

ISBN

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

Antologie de filosofia artei : texte semnificative și bibliografie /

texte select. de Constantin Aslam și Cornel-Florin Moraru ; ed.: Cornel-Florin Moraru;

concepție graf. realizată de Adrian Constantin Medeleanu. -

București : Editura U.N.A.R.T.E., 2018

2 vol.

ISBN 978-606-720-101-7

Vol. 1 : Antichitatea, Evul Mediu și Renașterea. - 2018. - Conține bibliografie.

ISBN 978-606-720-102-4

I. Aslam, Constantin (antolog.)

II. Moraru, Cornel-Florin (antolog. ; ed.)

III. Medeleanu, Adrian Constantin (grafică)

73

2018

Această lucrare este concepută în scopuri strict didactice și nu este destinată comercializării.

CUPRINS

Nota editorului // 5

I. ANTICHITATEA

Capitolul 1 - Ce este filosofia? Filosofia categorială și filosofie disciplinară. Filosofia artei, domeniu autonom al reflecției sistematice // 8

a. Texte de bază

David Philosophus - Introducere în filozofie (fragment) // 8

Martin Heidegger – La ce bun poeți? (fragment) // 14

b. Texte suplimentare

Luc Ferry – Învăță să trăiești. Tratat de filozofie pentru tânăra generație (fragment) // 19

Capitolul 2 - Conceptele fundamentale ale filosofiei artei în Grecia Antică // 28

a. Texte de bază

Aristotel – Etica Nicomahică (fragment) // 28

b. Texte suplimentare

Martin Heidegger – Întrebarea privitoare la tehnică (fragment) // 43

Constantin Aslam – Paradigme în istoria esteticii filosofice (fragment) // 50

Capitolul 3 - Condiția artei și a artistului în Antichitate // 65

a. Texte de bază

Platon – Ion // 65

b. Texte suplimentare

Constantin Noica – Interpretare la Ion // 84

Capitolul 4 - Trei teorii antice ale artei: arta ca farmec, imitare și purificare // 88

a. Texte de bază

Platon – Phaidros (fragment) // 88

Aristotel – Poetica (fragment) // 94

b. Texte suplimentare

Giovanni Reale – Istoria filosofiei antice, vol. IV (fragment) // 97

Jacques Derrida – Farmacia lui Platon (fragment) // 101

II. EVUL MEDIU

Capitolul 5 – Artă și creație în Evul Mediu apusean // 119

a. Texte de bază

Sfântul Augustin – Despre ordine (fragment) // 119

Toma din Aquino – Summa Theologica (fragment) // 124

b. Texte suplimentare

Henri-Irenee Marrou – Sfântul Augustin și sfârșitul culturii antice (fragment) // 136

Capitolul 6 – Artă și creație în Evul Mediu bizantin. Războiul icoanelor // 148

a. Texte de bază

Sfântul Ioan Damaschin – Dogmatica (fragment) // 148

b. Texte suplimentare

Alain Besançon – Imaginea interzisă. Istoria intelectuală a iconoclasmului de la Platon la Kandinsky (fragment) // 152

III. RENAȘTEREA

Capitolul 7 – Marile inovații conceptuale ale Renașterii // 172

a. Texte de bază

Leonardo DaVinci – Tratat despre pictură (fragment) // 172

Giorgio Vasari – Viețile celor mai de seamă pictori, sculptori și arhitecți (fragment) // 197

b. Texte suplimentare

Stephen Greenblatt – Clinamen. Cum a început Renașterea (fragment) // 200

Bibliografie generală // 218

NOTA EDITORULUI

Această *Antologie* vine în completarea celor două volume ale *Cursului de filosofia artei*¹, scris împreună cu Constantin Aslam în anul 2017, și are scopuri strict didactice: textele cuprinse în această lucrare constituie suportul dezbaterilor de la seminariile de filosofia artei din cadrul Universității Naționale de Arte din București. Asta nu înseamnă însă că ele nu pot servi unei categorii mai extinse de oameni de cultură (literați, teoreticieni și istorici ai artei, critici literari etc.) sau iubitori de filosofie în genere, în vederea familiarizării cu dezbaterile filosofice privitoare la artă din cultura europeană.

Necesitatea unei astfel de antologii provine din faptul că, deși în spațiul cultural românesc mai sunt publicate alte lucrări antologice pe teme de estetică², nici una dintre acestea nu desparte în mod riguros *forma obiectivă a esteticii filosofice* (adică filosofia artei) de *forma ei subiectivă* (adică filosofia trăirii estetice)³. Prin urmare, antologia de față vine să umple această lacună și să distingă două tipuri radical diferite de discurs filosofic, adesea confundate în tradiția didactică a universităților românești. Atât eu, cât și Constantin Aslam, avem convingerea că o separare în scop didactic a acestor discipline poate servi unei mai bune sistematizări și prezentări a tematicii destul de stufoase și complicate a esteticii filosofice.

Selecția textelor a fost făcută în mod expres cu gândul la aspectele tocmai menționate și cuprinde atât texte publicate deja în traducere la diverse edituri românești, cât și texte de bază pentru înțelegerea problematicii filosofice a artei, care, din păcate, încă nu au beneficiat de o traducere. Mai mult decât atât, dintre cele deja publicate, unele texte au devenit practic inaccesibile cititorului de astăzi din cauza lipsei reeditărilor, pe când altele se găsesc presărate în lucrări a căror tematică generală nu este una ce ține strict de filosofia artei, motiv pentru care ele ar putea fi greu de reperat de către cititorul fără o pregătire solidă în domeniul istoriei filosofiei. De aceea, credem că efortul de a le culege toate aceste texte între două coperti se impunea (și) ca o nevoie a mediului intelectual actual din România.

Un alt motiv, pe care în mod intenționat l-am lăsat la urmă este faptul că *Antologia* de față poate servi, totodată, și fundamentării istorice prin exemple concrete a poziției teoretice asumate în *Cursul de filosofia artei*. Prin parcurgerea acestor texte, cititorul poate judeca, cu propria sa rațiune și fără imixtiunea interpretării (inevitabil subiectivizante) a autorilor, dacă pretențiile noastre teoretice reflectă realitatea istorică a dezbaterilor filosofice despre artă din cultura europeană. Acesta este și motivul pentru care am ales texte reprezentative din toate marile epoci ale gândirii filosofice, începând cu Antichitatea clasică, trecând prin Evul Mediu și Renaștere, și ajungând, în fine, la Modernitate și Postmodernitate.

Parcursând paginile acestei lucrări, cititorul poate surprinde dinamica gândirii filosofice despre artă în cultura occidentală, dată, pe de o parte, de recurența temelor principale – cum

1. Constantin Aslam, Cornel-Florin Moraru, *Curs de filosofia artei. Mari orientări tradiționale și programe contemporane de analiză*, 2 Vol., Editura UNArte, București, 2017.

2. Tudor Vianu, *Istoria esteticii de la Kant până astăzi. Texte alese, precedate de un studiu introductiv și note biobibliografice*, Institutul de arte grafice „Bucovina”, București, 1934; Vasile Morar, *Estetica. Interpretări și texte*, editura Universității din București, 2004.

3. Pentru distincția dintre forma obiectivă și cea subiectivă a esteticii filosofice, v. *Ibidem*, p. 15 sqq.

ar fi cea a imitației, a expresiei, a reprezentării etc. – și, pe de alta, de inovațiile teoretice și hermeneutice cu care fiecare epocă a îmbogățit, în felul ei, filosofia artei. Astfel, se poate observa cu ușurință modul în care viziunile despre lume (*Weltanschauungen*) specifice fiecărei epoci au jucat rolul unui *filtru hermeneutic și de înțelegere* care este, în cele din urmă, „motorul” evoluției culturale și a dinamicii dezbaterilor despre care vorbeam. Surprinderea acestui spectacol istoric care emerge în fața ochilor cititorului pe măsură ce parcurge textele fundamentale cuprinse în această *Antologie* este, fără îndoială, miza mai profundă pe care demersul nostru o are.

În ceea ce privește culegerea textelor, am preferat să păstrăm cât mai fidel, acolo unde a fost cazul, forma în care acestea au fost inițial publicate, intervenind doar pentru a corecta eventualele greșeli de tehnoredactare. Singura excepție o face trecerea textelor mai vechi la normele grafice mai recente, în vederea unei lecturi mai facile. De asemenea, în vederea omogenității volumului, am preferat să trecem toate notele și indicațiile bibliografice la finalul fiecărui text, rezervând subsolul paginilor doar pentru indicarea sursei de unde a fost preluat fragmentul de text și, în unele cazuri, a notelor traducătorului.

I. ANTICHITATEA



Capitolul 1

Ce este filosofia?

Filosofia artei – domeniu autonom al reflecției sistematice

Tematizări: *Ontologie și metafizică – unitate și complementaritate. Filosofia ca mod de viață. Filosofia – cercetare a adevărului. Filosofia – cale către divin. Conexiuni: filozofie, știință, artă, religie. Opera de artă – obiectul de studiu al filosofiei artei*

Texte de bază

DAVID PHILOSOPHUS

INTRODUCERE ÎN FILOZOFIE¹

(Fragment)

CAPITOLUL VII

(Există șase definiții ale filozofiei; enumerarea lor.)

După ce am lămurit cel de-al cincilea punct, să-l cercetăm și pe cel de-al șaselea în care spunem câte definiții ale filozofiei există și care sunt ele. Acestea sunt: în primul rând, cea care spune „filozofia este cunoaștere a celor ce sunt ca fiind ceea ce sunt”¹; a doua: „cunoaștere a celor divine și omenești”²; a treia: pregătire pentru moarte”³; a patra: „asemănare cu divinitatea pe cât îi stă omului în putință”⁴; a cincea: „artă a artelor și știință a științelor”⁵; a șasea: „filozofia este dragoste de înțelepciune”⁶. Acestea cu privire la cel de-al șaselea punct.

Al șaptelea punct este de ce definițiile filozofiei sunt atâtea și nu mai multe, nici mai puține. Sunt de dat două soluții: una provenind din diviziune, cealaltă de natură aritmetică. Cea provenită din diviziune este aceasta: sunt unele ființe care există în adâncul mării care există dar nu au nume, deoarece nu ne sunt cunoscute. Sunt apoi unele ființe care au nume, dar care nu există, cu adevărat, ca în cazul centaurului. Caci acesta are nume, dar nu există cu adevărat, întrucât nu există centaur. În sfârșit, sunt unele ființe care au nume și totodată există cu adevărat, precum omul și artele. Caci acestea au nume și totodată există. Iar filozofia are și nume totodată există cu adevărat, după cum am arătat în discuția dacă filozofia există. Ea își are în-

¹. Text preluat din: David, *Introducere în filosofie*, traducere, studiu introductiv, note și comentarii de Gabriel Liiceanu, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1977, p. 26 sqq.

temeierea pe principiile prime⁷: filozofia este mama artelor și științele din ea își trag principiile. De exemplu, geometrul ia ca admis faptul că punctul este ceea ce nu are părți. Cauza acestui lucru, filozoful naturalist o știe. Și tot astfel medicul ia ca admis faptul că trupurile omenești sunt formate din cele patru elemente. Cauza acestui lucru, [tot] filozoful naturalist o știe. Și astfel, gramaticul ia ca admis faptul că η și ω sunt lungi. Cauza acestui lucru filozoful-pedagog o știe. Filozofia, așadar, după cum am spus, are nume, totodată există cu adevărat și își are întemeierea în principiile prime. Și deoarece este numită, are o definiție scoasă din denumire, care spune: „filozofia este dragostea de înțelepciune”; deoarece își are întemeierea în principiile prime, plecând de la excelența sa are o definiție care spune: „filozofia este o artă a artelor și știință a științelor”. Deoarece există cu adevărat, ea are și obiect și scop și pe fiecare din acestea, dublu. Căci orice artă și știință are și obiect și scop și pe fiecare din acestea dublu. Întrucât [orice artă și știință] are un obiect imediat, are și un obiect îndepărtat, și tot astfel are un scop imediat și un scop îndepărtat. Însă, pentru ceea ce spunem să ne devină limpede, să discutăm această idee în cazul artei construcției de nave. Arta construcției de nave are și obiect, are și scop, și pe fiecare din acestea, dublu. Căci ea are și un obiect imediat și un obiect îndepărtat și tot astfel are un scop imediat și un scop îndepărtat. Ca obiect imediat are lemnele neprelucrate, iar ca obiect îndepărtat le are pe cele prelucrate, de exemplu pe cele confecționate pentru carenă și cârmă. Căci constructorul de nave mai întâi le ia pe cele neprelucrate și apoi cercetează chipul în care să fie confecționate pentru carenă și cârmă. Și tot astfel, ca scop imediat are și construirea navei pur și simplu, pe când construirea unei anume nave, de exemplu *gazela* sau *peștele-lampă*⁸ este un scop îndepărtat.

Astfel și filozofia are și obiect și scop, și pe fiecare din acestea, dublu. Căci ea are un obiect imediat, și unul îndepărtat. Obiectul imediat îl constituie cele ce sunt în general ; cel îndepărtat, cele ce sunt în mod determinat, precum cele divine și cele umane. Iar scopul imediat este pregătirea pentru moarte, adică dobândirea morții pasiunilor, în timp ce scopul îndepărtat se realizează prin acesta, adică prin dobândirea morții pasiunilor : a deveni asemenea divinității pe cât îi stă omului în putință. Deoarece, așadar, filozofia are și obiect și scop, și pe fiecare din acestea dublu, după cum am spus, ea are și alte patru definiții ; două plecând de la obiect : pe de o parte, una care plecând de la obiectul imediat spune că „filozofia este cunoaștere a ceea ce sunt ca ceea ce sunt”, pe de altă parte, alta care plecând de la obiectul îndepărtat spune că „filozofia este cunoaștere a celor divine și omenești”. Și două plecând de la scop : pe de o parte, una plecând de la scopul imediat spune că „filozofia este pregătire pentru moarte”; pe de altă parte, alta care plecând de la scopul îndepărtat spune că „filozofia este asemănare cu divinitatea pe cât îi stă omului în putință”.

Așadar această soluție provenind din diviziune este cea care arată de ce definițiile filozofiei sunt șase. Iar soluția aritmetică este aceasta : Dintre numere, unde sunt perfecte, altele sunt suprap perfecte, iar altele defecte, care se numesc imperfecte. Un număr perfect este acela în care suma factorilor este egală cu întregul, ca în cazul lui șase ; suma factorilor acestuia dă ca rezultat numărul șase. Căci jumătatea [lui șase] este trei, treimea doi și șesimea unu; deci șase. Pătrimea nu poate fi luată în considerație, deoarece dacă se ia în considerație pătrimea, trebuie să fie divizată unitatea. Or, aritmeticienii nu divid unitatea. Numărul suprap perfect este acela în care suma factorilor depășește întregul, ca în cazul doisprezece : suma factorilor acestuia dă ca

rezultat numărul șaisprezece. Căci [doisprezece] are ca jumătate pe șase, ca treime pe patru, ca pătrime pe trei, ca șesime pe doi, și ca a douăsprezecea parte pe unu ; deci șaisprezece. Numărul deficitar sau imperfect este acela în care suma factorilor este mai mică decât întregul, în cazul lui opt. Suma factorilor acestuia este șapte. Căci [opt] are ca jumătate pe patru, ca pătrime pe doi și ca optime pe unu ; deci șapte. Așa stând lucrurile, deoarece primul număr perfect este șase (până la el nu există altul perfect), șase sunt și definițiile filozofiei. Căci se cuvenea ca mama artelor și a științelor să fi fost consonantă cu primul număr perfect⁹. Cu voia Domnului încheiem și primul capitol de față.

CAPITOLUL VIII

[Ordinea definițiilor filozofiei. Cine sunt cei care au definit-o]

Să ne oprim acum la al optulea punct și să enunțăm ordinea definițiilor filozofiei. Trebuie să se știe că definițiile filozofiei fiind șase, cea care spune că „filozofia este dragoste de înțelepciune”, este luată după etimologie. Dintre celelalte cinci, ultima, care spune că „filozofia este arta artelor și știința științelor” este luată după excelența ei. Iar dintre celelalte patru, primele sunt luate după obiect, ultimele după scop. Și în fiecare dintre acestea, definiția care provine din ceea ce este imediat vine înaintea celei care provine din ceea ce este depărtat. Și într-adevăr, definiția care provine din obiectul imediat, cea care spune că „filozofia este cunoaștere a celor ce sunt ca fiind ceea ce sunt” vine înaintea aceleia provenind din obiectul îndepărtat, care spune că „filozofia este cunoaștere a celor divine și omenești”. Și tot astfel, definiția care provine din scopul imediat, cea care spune că „filozofia este pregătire pentru moarte”, vine înaintea celei provenind din scopul îndepărtat, care spune că „filozofia este asemănare cu divinitatea, pe cât îi stă omului în putință”. În așa fel încât ordinea este aceasta : prima este cea care spune că „filozofia este cunoaștere a celor ce sunt ca ceea ce sunt” ; a doua: „cunoaștere a celor divine și omenești” ; a treia: „pregătire pentru moarte” ; a patra: „asemănare cu divinitatea pe cât îi stă omului în putință” ; a cincea : cea care spune că „filozofia este artă a artelor și știința a științelor”, iar a șasea este cea care spune că „filozofia este dragoste de înțelepciune”. Sunând acestea, urmează să motivăm ordinea lor.

Definiția lor care este luată după etimologie, cea care spune că „filozofia este dragoste de înțelepciune”, ocupă ultimul loc. Și aceasta pe bună dreptate. Căci în primul rând este necesar ca lucrul să existe și apoi să i se dea un nume; drept care se și spune „nume” (*ónoma*), prin analogie cu faptul de a fi „asemănător ființei” (*tó ónti hómoion*). Și într-adevăr, cei vechi nu alăturau numele la întâmplare, ci potrivit lucrului în joc¹⁰. De exemplu, se spune „om” (*ánthropos*), din faptul că „examinează bine” (*pará tò anthrein*) și „compară cele ce vede” (*analogizesthai é ópo-pe*); „cal” (*ippos*) se spune de la faptul că „rănește cu picioarele” (*pará tò iposthai tois posin*). Este necesar, așadar, ca filozofia să existe și [apoi] să i se alăture un nume, cel de filozofie. Deoarece, așadar, numele vine la sfârșit, pentru aceasta și definiția care este luată după denumire, adică după etimologie, vine din urmă .

Definiția care este luată drept excelență, cea care spune că „filozofia este artă a artelor și știință a științelor” este penultima din următorul motiv: după cum cele comune vin înaintea celor care au o existență specifică și a celor care convin doar unui singur lucru, tot astfel și în cazul

definițiilor. Într-adevăr, și în cazul lor, în timp ce cuvintele comune sunt primele, cele specifice, care există și convin doar lucrului definit, vin la sfârșit, ca în cazul definiției „omul este un viețuitor rațional, muritor” și celelalte. Aici cuvintele comune sunt primele, precum „viețuitor” (căci nu numai omul este viețuitor, ci și calul și câinele), apoi „rațional” (căci nu numai omul este rațional, ci și îngerul și daimonul), la fel și „muritor” (căci nu numai omul este muritor, ci și nimfele cu viață lungă); în schimb cuvintele specifice care convin doar obiectului definit, vin la sfârșit. Căci „capabil de cugetare și cunoaștere” convine doar omului; doar omul dobândește cunoașterea prin efort, în timp ce nimfele cu viață lungă nu sunt susceptibile de a primi cugetare și cunoaștere; ele nu dobândesc cunoașterea prin efort, ci o au de la sine; ele știu tot prin natură. Deoarece, așadar, cele comune vin înaintea celor care există în mod specific, de aceea și definițiile după obiect și cele după scop, vin înaintea definiției care este luată plecând de la excelență. Și într-adevăr, comun este și obiectul și scopul (căci nu numai filozofia are și obiect și scop, ci toate artele și științele), iar specifică pentru filozofie este excelența; doar filozofia stă deasupra tuturor artelor și științelor. Definițiile după obiect vin înaintea celor după scop, deoarece și obiectul vine înaintea scopului. Căci dacă nu există obiect, nici scop nu există; dacă tâmplarul nu are lemn, nu poate face un jilț, un scaun sau ceva asemănător. Iar cele care pleacă de la imediat, vin înaintea celor care pleacă de la îndepărtat; de exemplu, definiția care pleacă de la obiectul imediat, spunând că „filozofia este cunoașterea a celor ce sunt ca fiind ceea ce sunt”, vine înaintea celei care pleacă de la obiectul îndepărtat, care spune că „filozofia este cunoaștere a celor divine și omenești”. Iar cele care pleacă de la scopul imediat, spunând că „filozofia este pregătire pentru moarte”, vine înaintea celei care pleacă de la scopul îndepărtat, spunând că „filozofia este asemănare cu divinitatea pe cât îi stă omului în putință”; deoarece ce este imediat vine înaintea a ceea ce este îndepărtat. Într-adevăr, imediatul este mai apropiat și prin el ajungem la îndepărtat. Căci dacă tâmplarul nu are lemnele neprelucrate, nu le poate deosebi pe cele prelucrate, pe cele confecționate și cele neconfecționate. Iar filozoful, dacă nu este pregătit pentru moarte, adică dacă nu va dobândi moartea pasiunilor, nu poate deveni asemenea divinității. Acestea cu privire la ordinea celor șase definiții.

Unii vor să mai introducă și alte două definiții referitoare la filozofie; una medicii, o a doua alții. Medicii referindu-se la arta specifică lor, convertind ca Poetul aurul de aramă¹¹, definesc spunând că „filozofia este medicina sufletelor, iar medicina este filozofia trupurilor”. Însă această definiție nu este corectă întrucât are un enunț reciproc substituibil care nu este acceptat de către filozofi, deoarece enunțul reciproc substituibil extrage cercetatul din ceea ce se cercetează, ca atunci când spunem: „unde se află Platon?” - „Acolo unde se află Dion”; „Dar Dion unde se află?” - „Acolo unde se află Platon”. Tot astfel și în cazul acelei definiții, enunțul este reciproc substituibil. Căci „ce este filozofia?” - „Medicină a sufletelor”. Și „ce este medicina?” - „Filozofie a trupurilor”. Deci, întrebând „ce este medicina?”, ei răspund „filozofie” și [întrebând] „ce este filozofia?” răspund „medicină”, extrăgând cercetatul din ceea ce se cercetează. Altminteri, chiar dacă dăm definiția care spune că „filozofia este medicină a sufletelor”, ea este corectă [dacă] este conținută în definiția care spune că „filozofia pregătire pentru moarte”. Și într-adevăr, a fi pregătit pentru moarte, adică a dobândi moartea pasiunilor, nu este altceva decât medicație a sufletului. Alții introduc o altă definiție referitoare la filozofie, spunând că „filozofia este educație desăvârșită”. Astfel o definește Platon în *Phaidon*¹². Însă această definiție

este conținută în ceea ce pleacă de la excelență, spunând că „filozofia este artă a artelor și știință a științelor”. Într-adevăr, definiția care spune că filozofia este educație desăvârșită este luată plecând de la excelență. Acestea cu privire la cel de-al optulea punct. Să ne îndreptăm acum atenția către cel de-al nouălea punct și să spunem cine sunt cei care au descoperit aceste definiții. Cele două [definiții], cea care pleacă de la obiect și cea care pleacă de la etimologie sunt enunțate de Pitagora. Acest fapt însă nu este cunoscut din tratatele pitagoreice ; căci Pitagora nu a compus tratate. El a spus: „nu vreau să las în urma mea cele ce îmi aparțin, în trupuri lipsite de spirit (trupuri lipsite de spirit a numit el cărțile) ci în cuvinte însuflețite sau în învățături, [astfel încât] oricine întrebând, să i se poate răspunde”. Și într-adevăr, omul poate găsi răspunsul la o problemă dificilă, cartea în schimb nu poate, și după cum a spus unul dintre pitagoreici, „cărțile nu pot să ne învețe mereu, vorbind într-una despre aceleași lucruri”. Căci cartea spune mereu aceleași despre aceleași și nu poate răspunde celui ce întreabă. Omul în schimb, poate răspunde celui care întreabă. După cum s-a spus, nu din tratatele pitagoreice știm noi că aceste definiții sunt enunțate de Pitagora. Căci el nu a lăsat în urma sa tratate.. Nici să nu creadă cineva că *Versurile de aur* sunt ale lui, ci unul dintre pitagoreici le-a făcut și a semnat din stimă cu numele maestrului său. Precizam însă că aceste definiții îi aparțin lui Pitagora, după spusele pitagoreicilor. Nicomach (acesta fiind pitagoreic) spune : astfel a definit Pitagora filozofia: „filozofia este cunoaștere a celor ce sunt ca fiind ceea ce sunt”, precum și „cunoaștere a celor divine și omenești” și, în sfârșit, „filozofia este dragoste de înțelepciune”¹³. În ce privește cele două[definiții] care pleacă de la scop, ele sunt enunțate de Platon care spune că „filozofia este pregătire pentru moarte”, și de asemenea că „filozofia este asemănare cu divinitatea pe cât îi stă omului în putință”. În *Phaidon* el arată limpede că filozofia este pregătire pentru moarte, spunând : „căci se întâmplă ca toți cei care s-au îndeletnicit cum se cuvine cu filozofia riscă să fi neglijat, atât pentru ei, cât și pentru ceilalți, faptul că ei nu se ocupă cu nimic altceva decât cu ce înseamnă a muri și a fi mort”¹⁴; iar în *Theaitetos* el arată limpede că filozofia este „asemănare cu divinitatea pe cât îi stă omului în putință”, spunând: „ei, Theodoros (acesta fiind geometru), nu-i așa că nu se poate nici ca răul să fie nimicit (căci în mod necesar el este contrariul bine-lui), nici să rezide în divinitate? Ci el străjuiește cu necesitate această natură muritoare și acest tărâm. Din această cauză trebuie să încerci să scapi cât mai repede de aici într-acolo. Ce este așadar această fugă? Asemănare cu divinitatea pe cât îi stă omului în putință. Iar asemănarea cu divinitatea înseamnă a deveni drept și evlavios, însoțit de rațiune”¹⁵. Definiția care pleacă de la excelență, cea care spune că „filozofia este artă a artelor și știință a științelor”, este enunțată la Aristotel, Astfel definește el filozofia în *Metafizica*¹⁶. Acestea fiind spuse, încheiem cu voia Domnului și capitolul de față.

NOTE

1 φιλοσοφία ἐστὶ γνῶσις τῶν ὄντων ἧ ὄντα ἐστὶ

2 γνῶσις θείων τε καὶ ἀνθρωπίνων πραγμάτων

3 μελέτη θανάτου

4 ὁμοίωσις θεῷ κατὰ τὸ δυνατόν ἀνθρώπων

5 τέχνη τεχνῶν καὶ ἐπιστήμη ἐπιστημῶν

6 φιλία σοφίας

7 ἐν πρώτοις (subînțeles „principii”). Discuție purtată sub semnul concepției lui Aristotel despre filozofie ca știință teoretică a principiilor și cauzelor prime (τῶν πρώτων ἀρχῶν καὶ αἰτιῶν). Cf. Aristotel, *Metafizica*, A(I), 982b, 996b, K(XI), 1059a, 1060a, (XII) 1075b.

8 Denumiri ale unor tipuri de nave.

9 Discurs de inspirație pitagoreică, atât pe latura de informație aritmetică propriu-zisă, privitoare la numerele suprap perfecte (ὑπερτελής), perfecte (τέλειος) și defecte (ἐλλιπής), cât și pe aceea a practicării a unui soi de mistică aritmetică, inducând o relație de necesitate între o entitate spirituală (filozofia) și un simbol numeric (șase). Învățătura despre numerele suprap perfecte, perfecte și defecte, David o deține probabil din scrierile de aritmetică populară ale lui Nicomach din Gerasa și Theon din Smirna realizate la rândul lor din vechi surse pitagoreice. (cf. articolul lui L. P. van der Waerden în RE, vol. 24, 283, 4 – 9).

10 Așa numitul „arbitrar al semnului lingvistic”, David pare să-l lege de o fază recentă de „decădere”, a limbii în care, cuvintele nu-și mai trădează toate legătura lor naturală cu lucrurile. Adevărata stare a limbii trimite ca „cei vechi”, acolo unde asocierea numelui cu lucrul (de fapt al numelui cu conceptul) nu era întâmplătoare, adică își mai păstra caracterul „motivată”. Apetitul lui David pentru etimologii (în totalitate false) reprezintă de altfel o tentativă (de fapt, o modă) de a restitui cuvântului ca imagine sonoră legătura naturală cu conceptul pe care-l desemnează. Să nu înțelegem totuși de aici că punerea acestei probleme i-ar aparține lui David; deja de multă vreme gândirea încetase să mai fie *originală*. Discuția privind caracterul „semnului lingvistic” al numelui este veche de secole în raport cu timpul lui David; ea trimite la dialogul *Cratylus* al lui Platon (înseși etimologiile pentru ὄνομα și ἄνθρωπος sunt luate din acest dialog: 411 c, respectiv 399 a). Afirmția că „cei vechi nu alăturau numele la întâmplare, ci potrivit lucrului în joc”, amintește problema nomotetului dialectician din dialogul pomenit, care găsește unitățile lingvistice elementare și îmbinările lor cele mai apte să *imite esența obiectului de denumit* (*Cratylus*, 423 e, 425 b – 427b). Din marea dezbatere platonice (care ca atâtea altele nu-și află un capăt), punând față în față teza lui Cratylus că limba este motivată prin natură (φύσει) și pe cea a lui Hermogene că ea reprezintă o convenție (συνθήκη), David o va reține deci pe prima, aceea a justetei naturale a numelor. De fapt, o conștiință a limbii, și cu aceasta o dezbatere privind „corectitudinea denumirilor” (ὀνομάτων ὀρθότης), apare odată cu sofistii, și Platon însuși o afirmă (cf. dialogul *Phaidros*, 266 d), punând-o pe seama lui *Protagoras* sofistul sub titlul de ὀρθέπεια.

11 Aluzie la versurile homerice: „Glaucos atuncea de Zeus orbit, a făcut Tidide/ schimb, luând arme de aramă în preț de vreo nouă/ Boi și dând armele-i scumpe aurite de-o sută de tauri”. (*Iliada*, Z 234 – 236, Traducere George Murnu).

12 Phaidon, 61 a.

13 Cf. Zeller, Phil. Gr. V³, 108.

14 Phaidon, 64a.

15 Theaitetos, 176 a.

16 Metafizica, A (I), 2, 982 a.

MARTIN HEIDEGGER

LA CE BUN POETI?¹

(Fragment)

(„.....și la ce bun poezii în timpuri sărace?), întreabă elegia lui Hölderlin, *Brod und wein/ „Pâine și vin”*. Abia dacă mai înțelegem astăzi această întrebare. Cum am putea atunci pricepe răspunsul pe care îl dă Hölderlin?

„.....și la ce bun poezii în timpuri sărace?” Aici cuvântul „timp” înseamnă vârsta lumii căreia și noi îi mai aparținem. O dată cu apariția și moartea mântuitoare a lui Cristos a început, pentru înțelegerea istorică a lui Hölderlin, asfințitul zilei ce aparține zeilor. E ceasul înserării. Dar de când „cei trei îngemănați și unici”, Heracles, Dionysos și Crist, au părăsit lumea, seara acestui timp al lumii se îndreaptă către noapte. Noaptea lumii își revarsă acum bezna. Zeul ne-a părăsit și vârsta lumii stă sub semnul „lipsei zeului”. Lipsa zeului, resimțită de Hölderlin, nu tăgăduiește însă existența neîntreruptă a unei relații creștine, pe care indivizii și bisericile o întrețin cu Dumnezeu: de asemenea, aici nici nu este vorba despre o nesocotire a acestei relații. Lipsa zeului înseamnă că nu mai există nici un zeu care să strângă laolaltă către sine vădit și în deplină claritate, oamenii și lucrurile, și să rostuiască pornind de la o asemenea strângere laolaltă, istoria lumii și sălășluirea omului în ea. Însă în această lipsă a zeului se anunță ceva cu mult mai grav. Nu numai zeii și zeul au evadat din lume, ci, din istoria ei, s-a stins însăși strălucirea zeității. Timpul acestei nopți a lumii este timpul sărac, încât nu mai are putința să resimtă lipsa zeului ca lipsă.

¹. Text preluat din Martin Heidegger, *La ce bun poezii?* în Martin Heidegger, *Originea Operei de artă*, traducere și note de Thomas Kleininger și Gabriel Liiceanu, Studiu Introductiv de Constantin Noica, Humanitas, București, 1995, pp. 241-248.

O dată cu această lipsă, lumea își pierde temeiul (*Grund*), și pierde pe cel care o întemeiază. Abis (*Abgrund*) înseamnă, originar vorbind, solul și temeiul spre care – ca fiind cel mai de jos – tinde, stând suspendat orice lucru aflat pe un povârniș. În cele ce urmează vom gândi însă pe *Ab-* din *Ab-grund* ca absență totală a temeiului. Temeiul este solul pentru o înrădăcinare și o situație fermă. Vârsta lumii, care își pierde temeiul, stă suspendată în abis. Presupunând că acest timp sărac îi mai este dat să cunoască o schimbare (*Wende*), atunci acesta nu se va putea petrece decât dacă lumea se va schimba cândva din temelii, (248) cea ce înseamnă, fără înconjur spus, dacă ea se schimbă pornind tocmai de la lipsa de temei. În această vârstă a lumii cuprinsă de noapte, abisul lumii trebuie să fie cunoscut și îndurat până la capăt. Dar pentru aceasta este necesar să apară cei care ajung până în abis.

Schimbarea care ar surveni în vârsta lumii nu ar avea loc prin apariția unui nou zeu, care ar irumpe cândva în lume, sau printr-o nouă ieșire a vechiului zeu din retragerea sa. Încotro să se îndrepte el, la revenirea lui, dacă nu-i este mai întâi pregătit de către oameni, un sălaș? Cum s-ar putea vreodată ca zeului să-i fie dat un sălaș pe potrivă, dacă nu ar începe mai întâi să strălucească, în toate câte sunt, o strălucire a divinității? Zeii care „cândva au fost aici”, nu „se întorc” decât la „timpul potrivit”, adică atunci când o schimbare i-a așezat pe oameni în locul cuvenit și în felul cuvenit. De aceea, în imnul neterminat, intitulat *Mnemosyne*, care s-a născut curând după elegia *Pâine și vin*. Hölderlin spune (IV. p. 225):

Nu le stă în putere

Cereștilor totul. Căci mai curând ajung

Muritorii în locul fără de temei. Așadar cu ei

Se schimbă cursul lumii. Lung este

Timpul; într-un târziu se ivește totuși

Ce este adevărat.

Lung este timpul sărac al nopții care a cuprins lumea. Noaptea aceasta trebuie, mai întâi, să-și atingă, după o lungă cale, propriul ei miez. În miezul de noapte al acestei nopți, sărăcia timpului este fără de margini. Căci acum, timpul acesta mizer nu își mai poate da seama nici de propria lui sărăcie. Această neputință, prin care însăși sărăcia sărăcăciosului se cufundă în beznă, este adevărata sărăcie a timpului. Sărăcia (*Durft*) este cu totul ascunsă de întuneric prin aceea că nu mai apare decât ca o necesitate (*Bedarf*) care se cere satisfăcută. Cu toate acestea, noapte lumii trebuie gândită ca un destin care survine dincoace de pesimism și optimism. Poate că noaptea lumii se apropie acum de miezul ei. Poate că acum timpul lumii devine într-un totuși timp sărac. Dar poate că nu se întâmplă așa, încă nu se întâmplă așa, totuși nu se întâmplă încă așa, în ciuda nemăsuratei voințe, în ciuda tuturor suferințelor, în ciuda durerii enorme, în ciuda (249) agresivității crescânde, în ciuda rătăcirii sporite. Lungește timpul, pentru că însăși spaima, luată în sine drept cauză a schimbării, rămâne neputincioasă atâta vreme cât schimbarea nu îi cuprinde chiar pe muritori. Însă pe muritori îi cuprinde schimbarea doar atunci când ei găsesc calea către propria lor esență. Această esență rezidă în faptul că muritorii ating abisul mai degrabă decât cereștii. Dacă le gândim esența din perspectiva „prezenței” (*Anwesen*)¹⁷ – cum este numită din timpul străvechi ființa – atunci ei rămân mai aproape de absență (*Abwesen*). Însă întrucât,

în același timp, prezența se ascunde, ea însăși e deja absentă. Astfel abisul adăpostește totul și își pune însemnul pe toate. În imnul *Titanii* (IV, p. 210), Hölderlin numește „abisul” „cel ce își pune însemnul pe toate”. Acela dintre muritori care trebuie să atingă abisul mai degrabă și altfel decât ceilalți, cunoaște însemnele pe care le consemnează abisul. Aceste însemne sunt, pentru poet, urmele zeilor care au dispărut. Celor lipsiți de zei, Dionysos, zeul vinului, este, potrivit lui Hölderlin, cel care le aduce, în noaptea lumii, această urmă. Căci zeul viței păstrează în viță și deopotrivă, în fructul ei, esențiala apartenență reciprocă a pământului și a cerului ca loc al naturii pentru oameni și zei. Numai în raza acestui loc se mai pot păstra – dacă un asemenea lucru mai e undeva cu puțință – urme ale zeilor dispăruți, pentru oameni lipsiți de zei.

...și la ce bun poeți în timpuri sărace?

Hölderlin răspunde cu sfială, prin gura prietenului său, poetul Heinse, căruia de altfel i-a fost adresată întrebarea:

*Însă ei, îmi spui tu, sunt ca preoții sfinți ai zeului viței
Ce din țară în țară rățăceau în noaptea cea sacră.*

Poeții sunt acei muritori care, cântându-l, părtași de gravitate pe zeul vinului, dau de urma dispăruților zei, rămân pe urma lor și, astfel, le arată muritorilor de un neam cu ei calea ce duce spre schimbare. Eterul însă, în care singuri zeii sunt zei, este divinitatea lor. Elementul acestui eter, acel ceva în care s-a mai păstrat o urmă a divinității însăși, este sacral. Elementul eterului potrivit pentru sosirea dispăruților zei, sacral adică, este urma zeilor dispăruți. Oare cine are puțință să dea de urma unei asemenea urme? Adesea urmele (250) aproape nu se văd și rămân întotdeauna ecoul unui îndemn abia băntuit. A fi poet în timpuri sărace înseamnă: să te pleci, prin cântec, asupra urmei zeilor dispăruți. De aceea, atâta vreme cât ține noaptea lumii, se cuvine ca poetul să rostească sacral¹⁸. Și iată de ce în limba lui Hölderlin noaptea lumii este noaptea sacră.

În chiar esența poetului, care este cu adevărat poet într-un asemenea timp al lumii, rezidă faptul că, pornind de la sărăcia timpului, el trebuie să transforme condiția și vocația sa de poet, și tocmai pe acestea în primul rând, în problemă a poeziei. De aceea „poeții în timpuri sărace” trebuie anume să rostească în poezie (*dichten*) esența poeziei (*Dichtung*). Acolo unde acest lucru survine, acolo trebuie bănuită a fi o condiție de poet care este pe potriva destinului acelei vârste a lumii¹⁹. Noi ceilalți trebuie să învățăm a asculta rostirea acestor poeți, presupunând că nu ne-am sustrage, înșelând-ne singuri, timpului care, tocmai pentru că o adăpostește, ascunde ființa; și un asemenea lucru nu ni s-ar putea întâmpla decât atunci când am ține socoteala timpului pornind doar de la ființare, îmbucătățind-o pe aceasta.

Cu cât noaptea lumii se apropie mai mult de miezul nopții, cu atât mai fără de tăgăda domnește sărăcia, ascunzându-și până și propria-i esență. Și nu se pierde numai sacral ca urmă ce duce la divinitate, dar chiar și urmele ce duc la această urmă pierdută sunt pe cale să se șteargă. Cu cât urmele se șterg mai mult, cu atât mai puțin e la îndemâna câte unui singur muritor, care atinge abisul, să ia seama, ajuns acolo, la semn și îndrumare. Cu cât mai riguros adevărat este

că fiecare ajunge cel mai departe, atunci când se mulțumește să meargă doar până acolo unde poate ajunge pe drumul ce i-a fost prescris. Cea de a treia strofă a aceleiași elegii care pune întrebarea „și la ce bun poezi în timpuri sărace?”, proclamă legea sub semnul căreia stau poezii acestor timpuri:

*Neîndoielnic rămâne un lucru: fie că e ceasul amiezii,
Fie că e mijloc de noapte, mereu există o măsura
Ce-i cuprinde pe toți deopotrivă: și totuși, fiecare sub propria-i soartă
Se duce și ajunge mereu în locul în care are putința.*

În scrisoarea sa către Boehlendorf, din 2 decembrie 1802, Hölderlin scrie: „în lumina filozofică din prejma ferestrei mele este acum bucuria mea; de-aș putea rămâne pe calea care m-a adus până aici!”

Gândul poetului se îndreaptă spre locul privilegiat (*Ortschaft*) care se determină pornind de la o anumită luminare (251) a ființei (*Lichtung des Seins*)²⁰ acest mod de luminare și-a dobândit configurația proprie ca domeniu al metafizicii occidentale ajunse la capătul drumului. Poezia meditativă a lui Hölderlin și-a pus și ea pecetea pe acest domeniu al meditației care poetizează. Creația sa poetică sălășluiește în acest loc privilegiat, atât de firesc cum nici o altă creație a vremii sale nu o face. Locul privilegiat în care a ajuns Hölderlin este o stare de revelare a ființei, ea însăși cuprinsă în destinul ființei și conferită poetului tocmai pornind de la acest destin.

Dar poate că această stare de revelare a ființei în cadrul metafizicii ajunse la capătul drumului, și astfel împlinită, este deja suprema uitare a ființei. Ce s-ar întâmpla însă dacă această uitare ar fi însăși esența ascunsă a sărăciei acestui timp sărăcăcios? Atunci ce-i drept, n-ar mai fi vremea potrivită pentru o evaziune estetică înspre poezia lui Hölderlin. Atunci n-ar mai fi momentul să se plămuiască, din figura poetului un mit artificial. Atunci n-ar mai exista prilejul de a folosi în chip abuziv spusa sa poetică drept o mină de aur pentru o filozofie sau alta. Ar exista însă, și există cu adevărat, această singură nevoie: a afla, cu ajutorul unei gândiri cumpănite, ceea ce, rostindu-se în poezia sa, rămâne neexprimat. Acest neexprimat reprezintă traiectoria Istoriei ființei. Dacă ajungem pe această traiectorie, atunci ea conduce gândirea într-un dialog – ce ține de Istoria ființei – cu creația poetică. Pentru istoricul literar, acest dialog constituie în mod inevitabil o siluire, incompatibilă cu știința, a ceea ce el consideră a fi „fapte certe”. Filozofia, la rândul ei, socotește acest dialog drept descumpănită rătăcire într-o pură fantazare. Dar destinul ființei își continuă traiectoria fără să-i pese de toate acestea.

NOTE

Acest text a fost prezentat de Heidegger sub forma unei conferințe ținute într-un cerc restrâns cu ocazia comemorării 20 de ani de la moartea lui Rainer Maria Rilke (decedat la 29 decembrie 1926) și a fost publicat în volumul *Holzwege* („Cărări de nerecunoscut”), Frankfurt/Main, Klostermann, 1950.

17 V. FT, nota 2.

18 O explicitare a conceptului heideggerian de sacru, care joacă un rol hotărâtor în reflecțiile lui Heidegger, privitoare la rolul poetului (*Der Dichter nennt das Heilige/ „Poetul numește sacrul”*), la SCHULZ, 1970, pp.124 – 125: „Ce este sacrul? El poate fi comparat cu φύσις-ul presocratic, în măsura în care nu este ceva de sine stătător, și nici un domeniu separat așezat deasupra zeilor. El este deasupra zeilor, în sensul unei putințe pline de forță (*Erläuterungen.....p. 58*). «În calitate de lucru original, el rămâne în sine nevătămat și neștirbit. Integritatea originală dăruiește prin autoprezența sa, oricărui lucru real, mântuirea zăbavei sale. Dar ceea ce are integritate și oferă mântuirea închide în sine, în calitatea sa de nemijlocit, întreaga plenitudine și orice rostuire și tocmai de aceea el se refuză oricărui lucru izolat, fie acesta un zeu sau om». (*Erläuterungen....., p. 61*). Sacrul este nemijlocitul: de aceea, nu se poate merge pur și simplu către el. Poetul mijlocește acest nemijlocit – în acest sens el este comparabil cu gânditorul. Poetul merge înaintea muritorului obișnuit, aflând-se astfel într-o situație plină de pericole. Prin mijlocirea sa, el răpește sacralui caracterul său nemijlocit. «Poeții – spune Heidegger – trebuie să lase nemijlocitului mijlocirea sa, și trebuie totodată să preia mijlocirea ca pe unica lor sarcină». (*Erläuterungen.....p. 69*). Cu e cu puțință acest lucru? Tot prin aceea că reflectând cum trebuie despre sine – să ni se ierte folosirea acestui termen filozofic pentru poeți -, ei își clarifică faptul că sunt mijlocire mijlocită. Dar chiar și atunci când un poet greșeste în raport cu sacral, el nu-l poate leza: «Hölderlin, *Wie wenn am Feiertage*) Heidegger înțelege prin «inimă eternă» sacral însuși, și declară că această inimă eternă rămâne, deși compătimentește, în adevărul și nestrămutarea de sine. (*Erläuterungen....., p. 70*) Și, într-adevăr, nemijlocitul nu poate fi nicicând afectat, pentru că în calitatea sa de nemijlocit, el e mereu acel lucru mijlocitor al poetului (genitiv subiectiv și obiectiv).

Când Heidegger vorbește despre poet ca despre cel care numește sacral, atunci această numire nu este o interpolare subiectivă a unui obiect aflat la îndemână, care prin forța numirii poate aduce sacral în posesia poetului. Această numire se împlinește ca împlinire în care poetul conține integritatea ființării, pornind de la ceea ce acordă mântuirea. Sau mai exact: este împlinirea în care el, înțelegând-se cum trebuie, știe că integritatea îi este acordată în așa fel încât acum el o poate aduce în limbă. Înțelegând-se astfel, poetul rostește în chip poetic (*clichtet*) acestui raport, ceea ce înseamnă că rostește tocmai Poezia (*Dichtung*)”.

19 „Atunci când Heidegger meditează asupra esenței poeziei (*Dichtung*), el nu are în vedere o esență supratemporală, ci aceea esență care va deveni în viitor esențială pentru om....., aceea esență pe care poezia ar trebui și ar putea s-o dobândească într-o epocă anume și pentru o anumită societate istorică.”(PÖGGELER, 1970. p. 44)

20 Pentru importanța de excepție a cuvântului *Ortschaft* în economia gândirii târzii a lui Heidegger, redăm următoarele explicitări ale lui PÖGGELER (1972, p.144): „«Sigetica» (de la grecescul sigân, „a tăcea”), ca logică a interogației privitoare la adevărul ființei, a fost numită de Heidegger «topologie», o rostire a locului privilegiat (*Ortschaft*) al adevărului ființei. Heidegger încearcă să gândească acest loc privilegiat pornind de la locul care deschide un ținut în care te poți întâlni cu ceea ce este.

În analiza noțiunii de *Gelassenheit* (lăsarea-de-a-fi), se încearcă gândirea «orizontului transcendent» drept *Gegend*, «ținut» sau *Gegnet*. Esența omului se determină pornind de la așezarea în acest ținut, așadar pornind de la «locuire». *Sein und Zeit* a eșuat, și nu în ultimul rând și datorită faptului că Heidegger nu a reușit să aducă în joc, odată cu timpul ca temporalitate, și spațiul, ca acel ceva care construiește spațiul-de-joc-timp (*Zeit-Spiel-Raum*) al adevărului ființei. Dacă Heidegger, mai târziu, numește acest spațiu de joc al timpului *Lichtung* și *Ortschaft*, el o face mai ales datorită faptului că în *Lichtung* sau *Ortschaft* el caută un *Urphänomen* în sensul lui Goethe, deci ceva care este nederivat și nederivabil, și care precede și spațiul și timpul”. Conceptul de *Gegnet*, pe care COUTURIER (1971, pp. 415 ș. urm.) l-a redactat prin *le large*, este dezvoltat de Heidegger în scrierea din 1944 – 1945. *Zur Erörterung der Gelassenheit*, unde este pus în relație cu lucrul (*Ding*). *Gegnet*, pe care Heidegger îl echivalează cu „vastitatea liberă” *die frele weite*), nu produce lucrurile, ci le lasă să fie ceea ce sunt. „*Gegnet* este vastitatea zăbovitoare (*die verweilende Weite*) care se deschide strângând totul laolaltă, în așa fel încât în ea deschisul (*Offene*) este ținut și determinat să lase fiecare lucru în ordinea sa în sine.” (*Zur Erörterung*, p. 42)

Texte suplimentare

LUC FERRY

ÎNVAȚĂ SĂ TRĂIEȘTI.

TRATAT DE FILOZOFIE PENTRU TÂNĂRA GENERAȚIE¹

(Fragment)

Ce este filozofia?

Îți voi povesti așadar istoria filozofiei. Nu toată, desigur, dar în orice caz cele cinci mari momente ale ei. De fiecare dată, îți voi da drept exemplu una sau două mari viziuni asupra lumii sau, așa cum se spune uneori, unul sau două „sisteme de gândire”, legate de o anumită epocă, astfel încât să poți începe să citești singur, dacă vrei. De la bun început vreau să-ți fac o promisiune: dacă îți vei da osteneala să mă urmărești, vei afla cu adevărat ce este filozofia. Îți vei face chiar o idee atât de precisă, încât vei putea hotărî dacă dorești sau nu să te apropii mai mult de ea, de exemplu citind mai în profunzime vreunul dintre marii gânditori despre care-ți voi vorbi. Din păcate – sau poate din fericire, dacă rațiunea noastră se folosește cumva de un șiretlic pentru a ne obliga să gândim -, această întrebare, al cărei răspuns ar trebui să vină de la sine, „Ce este filozofia?”, e una dintre cele mai controversate din câte cunosc. Majoritatea filozofilor de azi o mai discută încă, fără să reușească să se pună de acord.

Când eram în ultima clasă de liceu, profesorul meu de filozofie ne asigura că e vorba „pur și simplu” de „formarea în vederea obținerii spiritului critic și a autonomiei”, de „o metodă de

¹. Text preluat din: Luc Ferry, *Învață să trăiești. Tratat de filozofie pentru tânăra generație*, traducere din limba engleză de Cristina Bîzu, Curtea Veche, București, 2007, Cap. I „Ce este filozofia?”.

a gândi riguros”, de „o artă a reflecției” provenind dintr-o stare de „uimire” și de „punere a întrebărilor”....Și azi vei găsi aceste definiții cam în toate lucrările de inițiere.

Cu tot respectul pe care i-l port profesorului meu, trebuie să spun din capul lucrului, că pentru mine, asemenea definiții n-au aproape nimic de-a face cu fondul problemei.

Sigur că e de dorit ca în cadrul filozofiei să se reflecteze, și asta cu toată rigoarea, uneori în mod critic sau interogativ. Dar toate acestea n-au nimic, absolut nimic specific. Sunt convins că și tu cunoști o mulțime de alte activități umane în care se pun întrebări, în strădania de a găsi cele mai bune argumente, fără de a fi câtuși de puțin filozof.

Biologii și artiștii, fizicienii și romancierii, matematicienii, teologii, ziariștii și chiar politicienii, cu toții gândesc, dar nu sunt filozofi doar pentru atât. Unul din principalele cursuri ale perioadei contemporane constă în reducerea filozofiei la dimensiunile unei simple „reflecții critice” sau „teoriei argumentării”. Fără îndoială că reflecția și argumentarea sunt activități foarte onorabile. E adevărat că ele sunt chiar indispensabile formării unor buni cetățeni, capabili să participe cu o oarecare autonomie la viața cetății. Dar nu reprezintă decât mijloace necesare altor scopuri decât celor ale filozofiei – căci aceasta nu e nici un instrument politic și nici o cărjă pentru morală.

Îți voi propune deci să trecem dincolo de aceste locuri comune și să accepți în mod provizoriu – până ce vei înțelege singur mai mult – o cu totul altă abordare.

Ea pornește de la o considerație foarte simplă, dar care conține în germene întrebarea centrală a oricărei filozofii: ființa umană, spre deosebire de Dumnezeu – dacă există -, e muritoare sau pentru a vorbi precum filozofii, e o „ființă finită”, limitată în timp și spațiu. Dar, spre deosebire de animale, e singura ființă care e conștientă de limitele sale. Știe că va muri și că cei apropiați, cei pe care îi iubește, vor muri și ei. De aceea, nu se poate împiedica să-și pună întrebări legate de această situație care este, *a priori*, îngrijorătoare, ba chiar absurdă sau insuportabilă. Din această cauză, bineînțeles că se întoarce mai întâi către religie, care îi promite „mântuirea”.

Limitele umane și problema mântuirii

Aș dori să înțelegi bine acest cuvânt - „mântuire” - și să pricepi modul în care religiile încearcă să gestioneze problemele pe care el le ridică. Asta pentru că, așa cum vei vedea, pentru a începe să înțelegi ce este filozofia, cel mai simplu, e să o raportezi la discursul religiei.

Dacă deschizi un dicționar, vei vedea că „mântuire” înseamnă, în primul rând „faptul de a fi salvat, de a scăpa de o mare primejdie sau de o mare nenorocire”. Dar care e catastrofa, primejdia îngrozitoare de care pretind religiile că ne pot salva? Răspunsul îl știi deja: despre moarte e vorba, bineînțeles. De aceea, toate religiile se străduiesc, sub diverse forme, să ne promită viața eternă, să ne asigure că, într-o zi, îi vom regăsi pe cei pe care-i iubim – rude sau prieteni, frați sau surori, soți sau soții, copii sau nepoți -, de care, în mod inevitabil, viața pământească ne va despărți.

În Evanghelia după Ioan, însuși Isus trăiește experiența morții unui prieten scump, Lazăr. Și, ca orice om, plânge. Ca tine și ca mine, trăiește sfârșirea legată de despărțire. Dar, spre deosebire de noi, simpli muritori, el are puterea de a-și învia prietenul, și o face, pentru a arăta, spune el, că „dragostea e mai puternică decât moartea”. De fapt, acesta e mesajul care constituie esența doctrinei creștine a mântuirii: pentru cei care iubesc, pentru cei care au încredere în cuvintele

lui Hristos, moartea nu e decât o aparență, o trecere. Prin dragoste și prin credință, putem câștiga nemurirea.

Ceea ce, trebuie să recunoaștem, sună foarte bine. Căci, în fond, ce ne dorim cu toții mai mult decât orice? Să nu fim singuri, să fim înțeleși, iubiți, să nu ne despărțim de cei dragi, pe scurt, să nu murim nici noi, nici ei. Or, viața reală spulberă, într-o zi, toate aceste așteptări. De aceea unii caută mântuirea, încrezându-se într-un Dumnezeu, iar religiile ne asigură că ea va veni.

De ce nu, dacă ai încredere în credință?

Dar pentru cei care nu sunt convinși care se îndoiesc de adevărul acestor promisiuni, desigur că problema rămâne nerezolvată. Din acest punct, filozofia este cea care preia ștafeta, ca să mă exprim astfel.

Cu atât mai mult cu cât moartea însăși nu e o realitate atât de simplă precum pare de obicei (aspectul acesta e crucial dacă vrei să înțelegi care e teritoriul filozofiei). Ea nu se rezumă la „sfârșitul vieții”, la o întrerupere mai mult sau mai puțin brutală a existenței noastre. Pentru a se autoliniști, unii înțelepți ai Antichității spuneau că nu trebuie să te gândești la ea, căci din două, una: ori eu sunt în viață, și, tot prin definiție, nu mai sunt eu acolo ca să mă frământ. În condițiile astea, la ce bun să te mai încurci cu o problemă inutilă?

Din păcate, acest raționament e prea limitat ca să fie și corect. În realitate, spre deosebire de ceea ce spune vechea zicală, moartea are multe chipuri, *a căror prezență*, în mod paradoxal, se face simțită în mijlocul existenței celei mai vii.

Or, mai curând sau mai târziu tocmai asta îl chinuiește pe om, această nefericită ființă finită, singura care are conștiința că zilele ei sunt numărate, că ireparabilul nu e doar o iluzie și că ar trebui, poate, să se gândească ce să facă cu scurta ei viață. Într-unul dintre cele mai celebre poeme ale sale, Edgar Poe întruchipează ideea ireversibilității existenței într-o pasăre sinistră, un corb cățarat pe marginea ferestrei, care nu știe să spună și să repete decât o singură formulă: *Nevermore* - „niciodată de acum încolo”.

Poe vrea să spună prin asta că, în general, moartea desemnează tot ceea ce intră sub semnul lui „niciodată de acum încolo”. În plină viață, ea subsumează tot ce nu se mai întoarce, tot ce ține în mod iremediabil de trecut, fără vreo șansă de a mai fi regăsit. Poate fi vorba de vacanțele din copilărie petrecute în locuri cu prieteni de care ne-am despărțit pentru totdeauna, de divorțul părinților, de case sau școli pe care o mutare ne silește să le părăsim, și de o mie de alte lucruri: chiar dacă nu întotdeauna e în cauză dispariția cuiva drag, tot ceea ce se află sub semnul lui „niciodată de acum încolo” aparține registrului morții.

Vezi dar, că, în acest sens, ea nu se rezumă doar la sfârșitul vieții biologice. În decursul acesteia, cunoaștem o mulțime de întruchipări ale morții și aceste nenumărate chipuri sfârșesc prin a ne chinui, uneori fără să fim pe deplin conștienți de asta. Pentru a trăi bine, pentru a trăi liber, capabili de bucurie, de generozitate și de dragoste, trebuie în primul rând să învingem teama sau – mai bine zis – temerile, căci manifestările Ireversibilului sunt multiple.

Acesta este punctul din care religia și filozofia se despart în mod fundamental.

Filozofie și religie: Două moduri opuse de a aborda problema mântuirii

De fapt, cum procedează religiile în fața amenințării supreme pe care ne promet că ne vor ajuta să o depășim? În esență, prin credință. Într-adevăr, credința și numai ea poate face să se reverse

asupra noastră harul lui Dumnezeu: dacă crezi în El, Dumnezeu, te va mântui, spun ele; pentru asta îți cer și o altă virtute, *smerenia*, care, în accepțiunea lor, se opune aroganței și vanității filozofiei (lucru pe care nu încetează să-l repete cei mai mari gânditori creștini, de la Sfântul Augustin la Pascal). De ce această acuzație la adresa gândirii libere? Pur și simplu fiindcă și aceasta din urmă pretinde că ne poate mântui, dacă nu de moarte, cel puțin de spaima pe care le inspiră, *dar prin propriile noastre forțe, biziindu-se doar pe rațiunea noastră*. Iată în ce constă, din punct de vedere religios, orgoliul filozofic prin excelență îndrăzneala insuportabilă dovedită chiar de primii filozofi ai Antichității grecești, cu câteva secole înainte de Isus Hristos. Și e adevărat. Odată ce nu reușește să creadă într-un Dumnezeu mântuitor, filozoful e cel care consideră că, prin cunoașterea lumii, înțelegându-ne pe noi înșine și pe ceilalți, atât cât o permite inteligența umană, vom reuși să scăpăm de temeri, cu luciditate mai degrabă decât printr-o credință oarbă.

Cu alte cuvinte, dacă religiile se definesc singure ca „doctrine ale mântuirii” printr-un Altul, datorită lui Dumnezeu, marile filozofii ar putea fi definite ca doctrine ale mântuirii prin sine însuși, fără ajutorul lui Dumnezeu.

Astfel, Epicur definește filozofia ca pe o „medicină a sufletului”²¹, al cărei scop final este să ne facă să înțelegem că „nu trebuie să ne temem de moarte”. Acesta e și întregul program filozofic expus de cel mai de frunte discipol al său, Lucrețiu, în poemul intitulat *Despre natura lucrurilor*:

„Mai înainte de orice trebuie alungată și nimicită spaima de Acheron (fluviul Infernului), care pătrunzând în străfundul ființei noastre, otrăvește viața omenească, zădărește toate lucrurile cu negreala morții și nu ne lasă nicio plăcere limpede și curată.”

Același lucru e valabil și în cazul lui Epictet, unul dintre cei mai mari reprezentanți ai unei alte școli filozofice din Grecia antică, despre care va fi vorba imediat, și anume stoicismul: acesta merge atât de departe, încât vede **toate** întrebările filozofiei ca având aceeași sursă, frica de moarte.

Să-l ascultăm o clipă adresându-și discipolului său, într-una din discuțiile lor:

„Îți dai tu oare bine seama, îi spune el, că, pentru om, *principiul tuturor relelor*, al josniciei, al lășității, este....teama de moarte?

Antrenează-te împotriva ei; către asta să tindă *toate cuvintele tale, toate studiile, toate lecturile, și vei afla că e singurul mijloc al oamenilor de a deveni liberi.*”²²

Aceeași temă se regăsește și la Montaigne, în celebrul său adagiu conform căruia „a filozofa înseamnă a învăța să mori”, dar și la Spinoza, cu frumoasa lui cugetare asupra înțeleptului care „moare mai puțin decât nebunul”, la Kant, când se întreabă „ce ne e îngăduit să sperăm”, și chiar la Nietzsche, care, scriind despre „inocența devenirii”, se reîntoarce la cele mai profunde elemente ale doctrinelor mântuirii elaborate în Antichitate.

Nu fi îngrijorat dacă aceste aluzii la mari autori nu-ți spun încă nimic: E normal, căci ești abia la început. Vom reveni la fiecare dintre aceste exemple, ca să le explicăm și să le clarificăm.

Pentru moment, e important doar să înțelegi de ce, în viziunea tuturor acestor filozofi, teama de moarte ne împiedică să avem o viață mai bună. Nu numai că produce spaimă. De fapt, cea mai mare parte din timp nici nu ne gândim la ea, și sunt sigur că nici nu-ți petreci zilele cuge-

tând la faptul că oamenii sunt muritori! Problema e mult mai profundă, căci ireversibilitatea trecerii lucrurilor, care e o formă de moarte în toiul vieții, amenință mereu să ne arunce într-o dimensiune a timpului care ne poate corupe existența: cea a trecutului, din care izvorăsc nostalgia, culpabilitatea, regretul și remușcarea, toate în măsură să ne întunece fericirea.

Îmi vei spune poate că e suficient să nu te gândești la asta, să încerci, de exemplu, să te rezumi la amintirile cele mai fericite, mai curând decât să reînvii clipele urâte.

În mod paradoxal însă, amintirea momentelor fericite poate și ea să ne scoată, în mod insidios, în afara realului. Fiindcă le transformă în „paradisuri pierdute” care ne atrag pe nesimțite spre trecut și ne împiedică astfel să ne bucurăm de prezent.

Așa cum vei vedea în cele ce urmează, filozofii greci credeau că trecutul și viitorul sunt cele două rele care marchează existența umană, izvoarele tuturor spaimelor care vin să tulbure singura dimensiune a existenței care merită să fie trăită – fiindcă e singura reală – , prezentul. Trecutul nu mai este, iar viitorul nu e încă, așa cum nu încetează ei să sublinieze, și totuși, ne trăim aproape toată viața între amintiri și proiecte, între nostalgie și speranță. Ne închipuim că am fi mult mai fericiți dacă am avea în sfârșit cutare sau cutare lucru, pantofi noi sau un computer mai performant, o altă casă, o altfel de vacanță, alți prieteni.....Dar tot regretând trecutul și sperând la un alt viitor, sfârșim prin a rata singura viață care merită trăită, cea care ține de „aici” și „acum”, pe care nu știm s-o iubim așa cum, cu siguranță ar merita.

Dar oare ce ne promit religiile în fața acestor miraje care ne strică bucuria de a trăi?

Că nu trebuie să ne mai fie teamă, pentru că așteptările noastre cele mai importante vor fi răsplătite și că e cu putință să trăim prezentul așa cum este....cu toate că așteptăm un viitor mai bun! Că există o Ființă infinită și bună, care ne iubește mai presus de orice. Ea ne va salva de singurătate, de despărțirea de cei dragi care, deși dispar într-o zi din viața noastră, ne așteaptă într-o altă viață.

Ce trebuie să facem pentru a fi „mântuiți” astfel? În esență, e destul să credem.

Într-adevăr, această operație alchimică se petrece prin credință și prin harul lui Dumnezeu. În fața Celui pe care îl consideră Ființa supremă, Cel de care depind toate, religiile ne propun o atitudine care se rezumă la două cuvinte: încrederea – din latinul *fides*, care mai înseamnă și „credință”, - și smerenia.

Din acest punct de vedere, filozofia, care merge pe calea opusă se învecinează cu *diabolicul*.

În cadrul acestei viziuni, teologia creștină tratează în profunzime tema „ispitelor diavolului”. Contrar viziunii populare, adesea vehiculată de Biserica aflată în criză de autoritate, diavolul nu e acela care, folosindu-se de slăbiciunile noastre trupesti, ne face să ne abatem pe plan moral de la drumul cel drept. El e acela care, pe plan spiritual, face tot posibilul să ne *despartă* (în grecește, *diabolos* înseamnă *cel care desparte*) de legătura verticală care îi leagă pe adevărații credincioși de Dumnezeu și care e singura în stare să-i salveze de jale și de moarte. *Diabolos* nu se mulțumește doar să-i ațâțe pe oameni unii împotriva altora, îndemnându-i de exemplu, să se urască și să se războiască, ci, mult mai rău, retează legătura dintre om și Dumnezeu, lăsându-l pe primul pradă tuturor spaimelor de care credința reușise să-l vindece.

Pentru un teolog dogmatic, filozofia – cu excepția cazului când e total subordonată religiei și pusă în slujba acesteia (dar atunci ea nu mai e o adevărată filozofie) – este prin excelență opera diavolului; ea îl provoacă pe om să-și părăsească credința și să-și folosească rațiunea

și spiritul critic, îl atrage pe nesimțite pe tărâmul *îndoiei*, ceea ce constituie primul pas în afara protecției divine.

La începutul Bibliei, în povestirea Facerii (poate-ți amintești), șarpele joacă rolul Răului atunci când îi îndeamnă pe Adam și pe Eva să pună la îndoială temeiul poruncii divine care la interzicea să se atingă de fructul oprit. El dorește ca cei dintâi oameni să-și pună întrebări și să muște din măr, devenind astfel neascultători față de Dumnezeu, fiindcă știe că, despărțindu-i de El, îi va putea pedepsi cu toate chinurile inerente vieții simplilor muritori. Primele forme de teamă apar odată cu „căderea”, cu ieșirea din paradisul primordial – în care cei doi trăiau fericiți, fără nicio frică, în armonie cu natura, cât și cu Dumnezeu. Toate temerile se leagă de faptul că, odată cu căderea – provocată nemijlocit de punerea la îndoială a temeiului interdicției divine – oamenii au devenit muritori.

Filozofia – toate filozofiile, oricât s-ar deosebi uneori între ele în privința răspunsurilor pe care încearcă să ni le dea – ne promite și ea că ne va scăpa de aceste spaime ancestrale. Așadar, cel puțin la origine, ea împărtășește cu religia convingerea că teama ne oprește să avem o viață mai bună, ne împiedică nu numai să fim fericiți, dar și să fim liberi. Așa cum am arătat prin câteva exemple, aceasta e o temă omniprezentă la primii filozofi greci: nu poți nici gândi, nici acționa liber dacă ești paralizat de îngrijorarea surdă pe care o produce teama față de ireversibil, chiar și atunci când a devenit inconștientă. De aceea trebuie să le propui oamenilor o formă de „mântuire”.

Dar așa cum ai înțeles deja, mântuirea nu trebuie să vină de la *Altceva*, de la o Ființă „transcendentală” (ceea ce înseamnă „exterioară și superioară” oamenilor), ci chiar de la noi înșine. Filozofia ne cere să ne descurcăm prin forțe proprii, pe căile deschise doar de rațiunea noastră, dacă reușim să o folosim așa cum trebuie, cu îndrăzneală și fermitate. Asta vrea să spună Montaigne atunci când face și el aluzie la înțelepciunea vechilor filozofi greci, asigurându-ne că „a filozofa înseamnă a învăța să mori”.

Dar oare orice filozofie e sortită să fie atee? Nu poate exista o filozofie creștină, evreiască, musulmană? Iar dacă da, în ce sens? Și invers, ce statut trebuie acordat unor mari filozofi precum Descartes sau Kant, care au fost credincioși? Sau poate că îmi vei spune: de ce să refuzi promisiunile religiilor? De ce nu te supui cu umilință legilor unei doctrine a mântuirii „cu Dumnezeu”?

Din două motive majore, care stau la baza oricărei filozofii.

Mai întâi - și înainte de toate – fiindcă ceea ce afirmă religiile pentru a ne scăpa de spaima morții, și anume că suntem nemuritori, iar după moartea biologică ne vom reîntâlni cu cei dragi, e, cum se zice, prea frumos ca să fie adevărat. La fel de frumoasă și puțin credibilă e și imaginea lui Dumnezeu care ar fi pentru noi ceea ce este un tată pentru copiii lui. Cum s-o împaci cu insuportabila repetare a masacrelor și a nenorocirilor ce lovesc umanitatea: care tată si-ar lăsa copiii pradă iadului de la Auschwitz, din Ruanda, sau din Cambodgia? Un credincios ar spune, fără îndoială, că acesta e prețul libertății, că Dumnezeu i-a făcut pe oameni liberi și că răul de la ei vine. Dar cum rămâne cu cei nevinovați, cu miile de copii supuși martiriului prin acele crime josnice împotriva umanității? Filozoful sfârșește prin a se îndoi că religia e de ajuns. Până la urmă, ajunge să gândească aproape întotdeauna cum credința în Dumnezeu care, prin compensație, are rolul de a ne consola, mai curând ne face să ne pierdem luciditatea decât să do-

bândim seninătatea. Bineînțeles că filozoful îi respectă pe cei care cred; el nu pretinde că aceștia se înșală, că e absurd să crezi și, cu atât mai puțin, că inexistența lui Dumnezeu e un fapt sigur. De altfel, cum ai putea dovedi că Dumnezeu nu există? Pur și simplu, filozoful nu crede, și asta e tot; iar în aceste condiții, trebuie să caute în altă parte, să gândească altfel.

Dar e mai mult decât atât. Bunăstarea nu e singurul ideal pe Pământ. Mai e și libertatea. Iar dacă religia potolește spaimile transformând moartea într-o iluzie, face asta cu riscul pierderii libertății de gândire. Căci ea cere ca, la un moment dat, în schimbul seninătății pe care ne-o oferă, să lăsăm deoparte rațiunea, înlocuind-o cu credința, să punem punct spiritului critic și să acceptăm să credem. Religia cere ca în fața lui Dumnezeu să fim precum copiii, căci pentru ea adulții sunt doar niște cugetători aroganți. În fond, pentru filozofi (credinciosul gândind exact invers), a filozofa înseamnă a prefera luciditatea confortului și libertatea credinței. Într-un anume sens, e vorba, într-adevăr, de „a-ți salva pielea”, dar nu cu orice preț.

Poate că îmi vei spune: bine, dar în cazul ăsta, dacă filozofia e o căutare în afara religiei a vieții bune, o căutare a *mântuirii fără Dumnezeu*, de ce e ea prezentă în manuale ca o artă de a gândi corect, ca o modalitate de dezvoltare a spiritului critic, a cugetării și a autonomiei individuale? De ce în viața obișnuită, la televiziune sau în presă, filozofia e redusă adesea la o atitudine morală care, în mersul lumii, așa cum e el, face diferența dintre ce e just și ce e injust. Nu filozoful e cel care, prin excelență, înțelege ceea ce este, apoi ia atitudine și se indignează împotriva timpului său? Ce loc trebuie acordat celorlalte dimensiuni ale vieții intelectuale și morale? cum se împacă ele cu definiția filozofiei pe care tocmai am prezentat-o?

Cele trei dimensiuni ale filozofiei: înțelegerea a ceea ce este (teoria), setea de dreptate (etica) și căutarea mântuirii (înțelepciunea)

Chiar dacă mântuirea fără Dumnezeu se află în centrul oricărei mari filozofii, fiind scopul ei esențial și final, desigur că el nu se realizează fără o cugetare profundă pentru înțelegerea a ceea ce este - și asta se numește, de obicei „teorie” ca și asupra celor ce ar trebui să fie sau ar fi de făcut - demers desemnat, de obicei, sub numele de morală sau etică.²³

Explicația e destul de simplă. Dat fiind că filozofia, ca și religiile, își are rădăcina cea mai adâncă în gândul la „limitele umane”, în faptul că pentru noi, muritorii clipele sunt numărate și că suntem singurele ființe din lume pe deplin conștiente de asta, desigur că ea nu poate eluda întrebarea „ce vom face în această perioadă de timp limitată care este viața?”. Spre deosebire de arbori, de scoici sau de iepuri, noi ne punem tot timpul întrebări despre relația noastră cu timpul: cu ce-l vom umple, la ce îl vom folosi, fie și numai pentru o perioadă scurtă, ora sau după amiaza următoare, fie pentru una mai lungă, luna sau anul în curs. În mod inevitabil, cu ocazia unei rupturi, a unui eveniment neașteptat și nedorit, ajungem să ne întrebăm ce facem, ce am putea sau ce ar trebui să facem cu toată existența noastră.

Cu alte cuvinte, ecuația „moralitate+ conștiința de a fi muritor” conține sâmburele tuturor interogațiunilor filozofice. Filozof e, în primul rând, cel care consideră că nu suntem doar „niște simpli turiști” având unicul scop de a ne distra. Sau, mai bine zis, chiar dacă - contrar celor spuse de mine - ajunge la concluzia că nu merită decât să te distrezi, cel puțin o face în urma gândiri, a reflecției, și nu doar ca un simplu reflex. Acest lucru presupune parcurgerea a trei etape: cea a *teoriei*, cea a *moralei* sau a *eticii*, apoi aceea a obținerii mântuirii sau a *înțelepciunii*.

În cuvinte simple, s-ar putea spune așa: prima sarcina a filozofiei, teoria, constă în „recunoașterea terenului”, în dobândirea unui minim de cunoștințe asupra lumii în care ni se desfășoară existența: cum e ea, ostilă sau prietenoasă, periculoasă sau folositoare, armonioasă ori haotică, misterioasă ori ușor de înțeles, frumoasă ori urâtă? Fiind căutare a mântuirii, o curgere asupra timpului care trece și care este limitat, filozofia trebuie să-și pună întrebări asupra naturii lumii înconjurătoare. Orice filozofie demnă de acest nume pornește de la științele naturale, care ne dezvăluie structura universului – fizica, matematica, biologia etc., dar și de la științele istorice, care aruncă o lumină asupra istoriei universului și a oamenilor. Vorbind elevilor lui despre școala sa, Academia, Platon spunea: „Nimeni nu intră aici dacă nu e geometru.” Pe urmele lui, nicio filozofie n-a făcut vreodată economie de cunoștințe științifice. Dar ea trebuie să meargă mai departe și să-și pună întrebări și asupra *mijloacelor* de care dispunem pentru a cunoaște. Ca urmare dincolo de considerațiile preluate de la științele pozitive, ea încearcă să discearnă natura însăși a cunoașterii, să înțeleagă mijloacele la care recurge aceasta (de exemplu, cum sunt descoperite cauzele unui fenomen?), dar și limitele sale (de exemplu, existența lui Dumnezeu poate fi demonstrată sau nu?).

Aceste două chestiuni, cea a naturii lumii și cea a instrumentelor de cunoaștere de care dispune omul constituie deci esența părții TEORETICE a **filozofiei**.

Sigur că în afara „terenului de joc”, dincolo de cunoașterea lumii și a istoriei în cadrul căreia se va desfășura existența noastră, trebuie să ne interesăm și de ceilalți, de cei împreună cu care vom „juca”. Căci nu numai că nu suntem singuri, dar însăși noțiunea de educație demonstrează că nu ne-am putea naște și nici n-am supraviețui fără ajutorul celorlalți oameni, începând cu părinții noștri. Cum să trăiești împreună cu ceilalți, ce reguli de joc să adopți, cum să te porți într-un mod acceptabil, util, demn, într-un mod „corect” în relațiile cu alții? Aici se află toată problematica celei de-a doua părți a filozofiei partea **practică**, nu teoretică, cea care ține, în sens extins, de sfera **etică**.

Dar de ce să te străduiești să cunoști lumea și istoria ei, ba chiar de ce să cauți să trăiești în armonie cu ceilalți? Care e sensul sau scopul acestor eforturi? Și oare trebuie să aibă un sens? Toate aceste întrebări și alte câteva de același ordin ne trimit la cea de-a treia sferă a filozofiei, aceea care atinge chestiunea ultimă a **mântuirii** sau a **înțelepciunii**. În acest punct, filozofia, care, conform etimologiei, este „iubire” (*philo*) de înțelepciune (*sophia*), trebuie să facă loc, pe cât posibil, înțelepciunii înseși, care se poate lipsi, desigur, de orice filozofie. Fiindcă a fi înțelept înseamnă, prin definiție, nu a dori sau a încerca să fi astfel, ci pur și simplu, a trăi în mod înțelept, fericit și liber, atât cât se poate, după ce ai învins în sfârșit spaimile pe care limitarea umană le trezește în noi.

Îmi dau seama că până acum am vorbit prea abstract, așa încât nu folosește la nimic să continuăm cu analiza definiției filozofice fără să dăm și un exemplu concret. El îți va permite să vezi cum operează cele trei dimensiuni – teorie, etică și mântuire sau înțelepciune, despre care am vorbit.

Cel mai bine este să intrăm direct în miezul problemei, să începem cu începutul, întorcându-ne la origini, la școlile de filozofie care au înflorit în Antichitate. Îți propun să luăm în discuție cazul primei mari tradiții de gândire, aceea care-i cuprinde pe Platon și Aristotel, și-și găsește expresia completă sau, cel puțin, cea mai populară, în stoicism. Așadar, vom începe de aici, apoi

vom putea explora împreună epocile cele mai mari ale filozofiei. Va trebui să înțelegem de ce și cum se trece de la o anumită viziune asupra lumii la alta. Poate pentru că răspunsurile precedente nu ne mai sunt suficiente, sau nu ne mai conving, ori fiindcă noile răspunsuri înving fără a putea fi contestate? Ori pentru că există mai multe răspunsuri posibile?

Vei înțelege că filozofia este – iarăși, contra opiniilor curente și aparent subtile – mai degrabă o arta a răspunsurilor decât una a întrebărilor.

Si, întrucât vei fi în stare să judeci *singur* – promisiune esențială a filozofiei, tocmai pentru că ea nu e religie și nu pretinde că adevărul e deținut de Altcineva - , îți vei da seama curând cât de profunde, pasionante și – la drept vorbind – geniale sunt răspunsurile filozofiei.

NOTE

21 În acest sens el propune patru remedii împotriva relelor ce decurg din condiția de muritori: „Zei nu sunt de temut, moartea nu e înspăimântătoare, binele e ușor de dobândit, răul e ușor de suportat.”

22 Vezi culegerea intitulată *Les stoiciens*, , Paris, Gallimard, La Pléiade, p. 1039.

23 O observație referitoare la vocabular, pentru a evita înțelegerea greșită: trebuie spus „morală” sau „etică”? Ce diferență e, de fapt, între cei doi termeni? Un răspuns simplu și clar: *a priori* niciuna, o poți folosi pe oricare dintre ele. Cuvântul „morală” provine din latină și înseamnă „moravuri”, iar cuvântul „etică”, din grecește, având același sens. Așadar sunt perfect sinonime și nu se deosebesc decât prin limba de origine. Unii filozofi au profitat, însă, de faptul că existau doi termeni, dându-le sensuri diferite. La Kant, morala desemnează ansamblul principiilor generale, iar etica – aplicarea lor corectă. Alți filozofi desemnează prin „morală” teoria îndatoririlor față de ceilalți, iar prin „etică” – doctrina mântuirii și a înțelepciunii. De ce nu? Nimic nu ne interzice să dăm sensuri diferite celor două cuvinte. Dar nimic nu ne obligă nici să o facem, astfel încât în această carte voi folosi cei doi termeni ca fiind perfect sinonimi.

Capitolul 2

Conceptele fundamentale ale filosofiei artei în Grecia Antică

Tematizări: *Determinări conceptuale și contextuale ale cuvintelor: τέχνη (artă/meșteșug), ἔργον (operă), λόγος (discurs, rațiune), φιλοσοφία (filosofie), ἀρχή (principiu), αἰτία (cauză), μορφή (formă), εἶδος (idee), ποίησις (producere), νόησις (gândire), νοῦς (intelect intuitiv), ἐνέργεια („punere la lucru”/ activitate), ἐντελέχεια (realizare/ actualizare), κόσμος (lume/ornament/ordine) etc.*

Texte de bază

ARISTOTEL

ETICA NICOMAHICĂ¹

(Fragment)

CARTEA A VI-a

I

Deoarece mai înainte am afirmat că trebuie să adoptăm măsura justă și nu excesul sau insuficiență²⁴ și că măsura justă se conformează exigențelor regulii drepte²⁵, să analizăm această noțiune.

În toate dispozițiile habituale despre care am vorbit există, ca și în alte domenii, un anumit scop în funcție de care omul ce deține regula își reglează eforturile, sporindu-le sau diminuându-le ; și mai există, de asemenea, un principiu de determinare²⁶ a liniilor de mijloc, pe care le considerăm o stare intermediară între exces și insuficiență ele fiind conforme cu regula dreaptă. O asemenea afirmație deși corespunde adevărului, este lipsită de claritate. Căci și în alte domenii de care se ocupă știința a afirma că efortul și relaxarea nu trebuie să fie nici prea mari, nici prea mici și să respecte măsura impusă de regula dreaptă are aceeași valabilitate ; dar, deținând numai acest adevăr nu am ști nimic în plus, de pildă în privința felului de îngrijiri ce trebuie acordate corpului, dacă ni s-ar spune că sunt acelea pe care le recomandă medicina în

¹. Text preluat din Aristotel, *Etica Nicomahică*, traducere, studio introductiv, comentariu și index de Stella Petecel, Editura științifică și enciclopedică, București, 1988, pp. 133-142.

modul indicat de cel ce o cunoaște. Trebuie, deci, și când e vorba de dispozițiile sufletești, să nu ne limităm la veracitatea acestei afirmații, ci să stabilim cu exactitate natura regulii drepte și principiul ei de determinare.

Când am făcut deosebirea dintre virtuțile sufletului, le-am împărțit în virtuți etice și virtuți dianoetice.²⁷ Virtuțile etice le-am examinat deja ; înainte de a trata despre celelalte, să facem unele observații asupra sufletului.

Am arătat mai înainte²⁸ că sufletul are două părți, și anume : partea rațională și cea irațională ; trebuie să divizăm acum, în aceeași manieră, partea rațională. Să admitem, deci, că părțile dotate cu rațiune sunt două : una prin care contemplăm realitățile ale căror principii sunt imuabile, cealaltă pentru cele ale căror principii admit schimbarea²⁹ ; căci , obiectele lor fiind diferite ca gen, și părțile sufletului adaptate prin natura cunoașterii unui gen sau altul de obiecte trebuie să fie generic diferite, dacă e adevărat că facultatea de a cunoaște există în virtutea unei anumite similitudini și afinități între subiect și obiect.³⁰

Pe una dintre aceste părți s-o numim, deci, epistemică, iar pe cealaltă, reflexivă³¹ ; căci a delibera și reflecta înseamnă același lucru și nimeni nu deliberează în legătură cu ceea ce este imuabil. Partea reflexivă este, prin urmare, doar o parte a părții raționale a sufletului. Rămâne să vedem care este dispoziția habituală optimă a fiecăreia dintre aceste două părți, pentru că în ea constă virtutea fiecăreia dintre ele ; iar virtutea unui lucru este aptitudinea de a-și îndeplini funcția proprie.³²

II

Există în suflet trei factori fundamentali, ce determină acțiunea și adevărul³³ : senzația, intelectul, dorința. Dintre aceștia, senzația nu este principiul nici unei acțiuni ; dovadă că animalele sunt dotate cu senzație, dar nu participă la acțiune.³⁴ Iar ceea ce în gândire sunt afirmația și negația, în domeniul dorinței sunt urmărirea și evitarea. Astfel, întrucât virtutea etică este o dispoziție capabilă de alegere deliberată, iar alegerea este o dorință deliberativă, pentru ca alegerea deliberată să fie bună trebuie ca în același timp reflecția să fie adevărată și dorința dreaptă, iar lucrurile pe care prima le afirmă cealaltă să le urmărească.

Ne-am referit mai sus la gândirea și adevărul de ordin practic. Pentru gândirea teoretică însă (care nu este nici practică, nici poetică)³⁵, binele și răul le reprezintă adevărul și falsul ; acestea constituie de fapt funcția întregii părți intelective a sufletului, dar funcția propriu intelectului practic este adevărul ce concordă cu rectitudinea dorinței.³⁶

Principiul acțiunii morale este deci alegerea deliberată (principiul în sensul de origine a mișcării și nu de scop al ei)³⁷, iar în principiul alegerii deliberate îl constituie, la rândul lor, dorința și reflecția în vederea atingerii unui anumit scop. De aceea, alegerea deliberată este condiționată de intelect și gândire pe de o parte, și de un habitus etic pe de altă parte, căci în domeniul acțiunii morale atât buna conduită cit și contrariul ei nu pot exista în afară gândirii și a caracterului.³⁸

Gândirea în ea însăși³⁹ nu determină însă nici o mișcare, ci doar gândirea orientată spre un scop, adică gândirea practică. Aceasta din urmă guvernează și activitatea productivă ; oricine produce ceva o face urmărind un scop, numai că obiectul său nu este un scop absolut, ci unul relativ și individual. Obiectul acțiunii morale, dimpotrivă, este un scop absolut ; căci buna

conduită morală este un scop în sine și acest scop este și obiectul dorinței.⁴⁰ Astfel alegerea deliberată, este fie o gândire stimulată de dorință, fie o dorință susținută de gândire, iar principiul de această natură este omul.⁴¹

Dar nimic din ceea ce a avut loc deja nu poate constitui obiectul unei alegeri deliberate, de exemplu nimeni nu-și propune să fi devastat Ilionul ; căci nu se deliberează asupra trecutului, ci asupra viitorului și asupra posibilului ; or, nu este posibil ca trecutul să nu fi avut loc.⁴² De aceea, are dreptate Agathon :

„un singur lucru lipsește chiar și divinității : /capacitatea de a face să nu fi existat ceea ce să produs.”⁴³

Așadar, funcția ambelor părți intelective ale sufletului este adevărul.⁴⁴ Iar dispozițiile habituale datorită cărora fiecare dintre aceste două părți ajunge cel mai bine la adevăr sunt virtuțile proprii fiecăreia.

III

Reluând astfel lucrurile de la început, să tratăm în continuare despre aceste virtuți.

Să admitem deci că modalitățile prin care sufletul enunță adevărul sub formă de afirmație sau negație sunt în număr de cinci : arta, știința, înțelepciunea practică, înțelepciunea speculativă, intelectul intuitiv⁴⁵ ; căci supoziția⁴⁶ și opinia ne pot induce în eroare.

Natura științei, dacă luăm sensul strict al termenului, lăsând la o parte asemănările exterioare, rezultă clar din cele ce urmează. Cu toții gândim că ceea ce cunoaștem prin știință nu poate fi altfel decât este ; cât despre lucrurile susceptibile de schimbare, dimpotrivă, odată ajunse în afara câmpului nostru de observație, nu mai știm dacă există sau nu. Prin urmare obiectul științei există în mod necesar și este deci etern ; căci tot ce există în mod absolut necesar⁴⁷ este etern iar relațiile eterne sunt nenăscute și indestructibile.⁴⁸

Mai există opinia că orice știință poate fi învățată și deci obiectul științei poate fi obiect de studiu.⁴⁹ Dar orice proces de învățământ pornește de la lucruri deja cunoscute, după cum arătam și în *Analitice*⁵⁰, servindu-se fie de metoda inducției, fie de cea a silogismului. Inducția este însă un principiu (de cunoaștere) și al universalului,⁵¹ pe când silogismul pornește de la universal. Există deci principii ce sunt premise ale silogismului, principii în care silogismul nu este posibil ; în consecință, aici intervine inducția.

Știința este deci un habitus apodictic, definiție la care se adaugă și celelalte caracteristici specificate de noi în *Analitice*,⁵². Se poate vorbi de știință când există o convingere stabilită într-un mod determinat și când principiile sunt cunoscute ; căci dacă ele nu sunt mai cunoscute decât concluzia nu poate fi vorba de știință decât accidental.⁵³

Acesta este modul în care putem defini știința.

IV

În sfera lucrurilor susceptibile de schimbare intră atât obiecte ale producției cât și obiecte ale acțiunii. Dar producția și acțiunea sunt lucruri diferite (aspect asupra căruia ne putem raporta la tratatele noastre exoterice)⁵⁴ ; în consecință, dispoziția rațională orientată despre acțiune este

diferită de dispoziția orientată spre producție. Din acest motiv, nici una dintre le nu este inclusă în cealaltă ; că nici acțiunea nu este producție, nici producția nu este acțiune.⁵⁵

Dat fiind că arhitectura, de pildă, este o artă și prin însăși esența ei este o dispoziție rațională orientată spre producție, dat fiind de asemenea că nu există artă care să nu fie o dispoziție rațională orientată spre producție, nici dispoziție de acest fel care să nu fie artă, rezultă că arta și dispoziția rațională de a produce aflată în posesia adevărului⁵⁶ pot fi identificate.

Dar orice artă are ca obiect devenirea unui lucru⁵⁷ iar a te dedica unei arte înseamnă a cerceta modalitățile de a produce unul dintre lucrurile ce pot exista sau nu și al căror principiu se află nu în lucrul produs, ci în cel ce-l produce. Căci obiectul artei nu-l constituie nici ceea ce există sau devine în mod necesar, nici ceea ce există sau devine în mod natural, acestea avându-și principiul în ele înseși. Deci, producția și acțiunea fiind lucruri diferite, arta are în mod necesar ca obiect producția și nu acțiunea. Și, într-un anume sens, domeniul artei este același cu domeniul hazardului, cum spune Agathon :

*„arta iubește hazardul, hazardul iubește arta”.*⁵⁸

Arta este deci, după cum am spus, un habitus al producerii însoțit de rațiune adevărată, în timp ce contrariul ei, inabilitatea, este un habitus al producerii însoțit de falsă rațiune, în domeniul lucrurilor ce pot fi altfel decât sunt.

V

O modalitate de a înțelege natura înțelepciunii practice⁵⁹ este aceea de a-i observa cu atenție pe cei pe care-i considerăm înțelepți. Se pare că pe omul înțelept îl caracterizează capacitatea de a delibera corect în legătură cu ceea ce este bun și util pentru el nu sub un aspect particular (cum ar fi ceea ce favorizează sănătatea sau vigoarea fizică), ci în general, pentru atingerea unui mod de viață fericit. Dovadă că atribuim înțelepciunea practică și celor care, într-un domeniu determinat cumpănesc bine lucrurile când urmăresc un scop deosebit în chestiuni ce nu țin de artă. Așadar generalizând, putem spune că înțelept este omul capabil să delibereze.⁶⁰

Dar nimeni nu deliberează asupra lucrurilor ce nu pot fi altfel decât sunt nici asupra celor a căror îndeplinire nu depinde de el.⁶¹ În consecință, că știința se servește de demonstrație, iar demonstrația nu este posibilă pentru lucruri ale căror principii pot fi altele decât sunt (căci toate aceste lucruri, la rândul lor, pot fi altfel decât sunt), pentru că, pe de altă parte, nu este posibil să deliberezi asupra lucrurilor ce există în mod necesar, înțelepciunea practică nu poate fi nici știință, nici artă. Știința nu poate fi întrucât obiectul acțiunii este susceptibil de schimbare ; artă nu poate fi întrucât acțiunea și producția aparțin unor genuri diferite. Rămâne deci să definim înțelepciunea practică drept un habitus al acțiunii însoțit de rațiune adevărată, având ca obiect ceea ce este bine și ceea ce este rău pentru om. Să adăugăm că, dacă scopul producției este diferit de ea însăși, cel al acțiunii nu este, a acționa bine fiind un scop în sine.

Așadar, pe Pericle și pe cei asemenea lui îi considerăm înțelepți pentru că sunt capabili să discearnă ce e bine și ce e rău atât pentru ei înșiși cât și pentru om în general ; și credem că asemenea oameni sunt cei apti să conducă o casă sau o cetate.⁶² De aici și termenul prin care desenăm cumpătarea (*sophrosyne*). Înțelegând prin ea calitatea ce salvează înțelepciunea.⁶³ Ea salvează

felul de judecată de care este vorba aici ; căci nu orice judecată poate fi coruptă sau falsificată de plăcere sau durere (de pildă, nu cele de tipul : triumghiul are suma unghiurilor egală cu două unghiuri drepte), ci numai judecata privitoare la acțiune. Principiile acțiunilor constau în scopul pentru care sunt îndeplinite ; dar omul corupt de plăcere sau de durere principiul nu-i mai apare clar, el încercând să vadă în ce scop și din ce motiv trebuie să decidă să-și ducă la îndeplinire acțiunea ; căci viciul este corupătorul principiului însuși.⁶⁴

Prin urmare, înțelepciunea practică este în mod necesar un habitus al acțiunii, însoțit de rațiune și adevăr, având ca obiect binele uman.

Dar arta își poate asocia o virtute, pe când înțelepciunea, nu.⁶⁵ Mai mult, în domeniul artei, cel ce greșește în mod voit este preferabil celui ce greșește involuntar⁶⁶, dar în sfera înțelepciunii practice este invers, ca și în sfera virtuților. Este deci evident că înțelepciunea practică este o virtute și nu o artă.

Cu însă sufletul are două părți dotate cu rațiune, înțelepciunea practică trebuie să fie virtutea uneia dintre ele, și anume a părții opiniative⁶⁷, căci și opinia, și înțelepciunea practică, sunt legate de sfera contingentului. Înțelepciunea practică nu este însă un habitus exclusiv rațional; dovadă că un astfel de habitus poate dispărea prin uitare, pe când înțelepciunea practică, nu.⁶⁸

VI

Dacă știința este o judecată asupra universalului și necesarului și dacă există principii ale lucrurilor demonstrabile și deci ale oricărei științe (căci știința comportă raționamentul), principii obiectului științei nu poate fi obiect nici al științei, nici al artei, nici al înțelepciunii practice⁶⁹ ; căci, pe de o parte, obiectul științei este demonstrabil, pe de alta arta și înțelepciunea practică au ca obiect contingentul. Înțelepciunea speculativă⁷⁰ nu are nici ea principiile ca obiect, întrucât filozofului îi este propriu să demonstreze anumite lucruri.

În consecință, dacă dispozițiile habituale prin care, atât în privința necesarului cât și a contingentului, cunoaștem adevărul fără să ne înșelăm vreodată, sunt știința, înțelepciunea practică, înțelepciunea speculativă și intelectul intuitiv⁷¹ și dacă dintre primele trei (mă refer la înțelepciunea practică, la știință și înțelepciunea speculativă) nici una nu poate avea ca obiect principii, rămâne doar ca principiile, să constituie obiectul intelectului intuitiv.

VII

În domeniul artelor, „înțelepciunea” este măiestria⁷², pe care o atribuim celor ce a atins, în arta respectivă, culmile desăvârșirii ; de pildă, pe Phidias îl numim maestru al statuariei. Deci termenul *sophia* nu semnifică aici nimic altceva decât excelarea într-o artă.

Credem însă că anumiți oameni posedă măiestria într-un sens absolut și nu într-un domeniu particular sau în „altceva”, cum spune Homer în *Margites* :

„pe acela zeii, nu l-au făcut nici săpător, nici plugar,/nici iscusit în altceva.”⁷³

Este deci evident că cea mai desăvârșită dintre formele de cunoaștere⁷⁴ trebuie să fie înțelepciunea speculativă (adică filozofia). În consecință, filozoful, trebuie nu numai să cunoască concluziile ce decurg din principii, ci și să posedă adevărul asupra principiilor înseși. Se poate

spune, astfel, că filozofia este intuiție⁷⁵ și totodată știință, știință încoronată de înțelegerea realităților de ordinul cel mai înalt. Căci ar fi absurd să atribuim politici sau înțelepciunii practice rangul de știință supremă din moment ce omul nu deține locul suprem în univers.

Așa cum ceea ce este sănătos și bun pentru om diferă de ceea ce este sănătos și bun pentru pești, pe când ceea ce este alb sau ceea ce este rectiliniu sunt totdeauna identice cu sine, la fel și în filozofie lumea va recunoaște același lucru, pe când în înțelepciunea practică fiecare va vedea altceva. Căci a poseda înțelepciunea practică înseamnă a avea o viziune clară a binelui individual și celui ce o posedă i se încredințează acest lucru.⁷⁶ De aceea, chiar și unor specii de animale li se atribuie înțelepciunea practică, și anume celor care, în privința propriei lor vieți, manifestă o facultate de prevedere.⁷⁷

Este deci clar că filozofia nu poate fi identificată cu politica. Dacă am numi filozofie cunoașterea intereselor personale, ar însemna că există mai multe filozofii, căci una singură nu ar putea determina binele pentru toate speciile de animale, ci ar fi nevoie de alta pentru fiecare, tot așa cum nu poate exista o arta medicală unică pentru toate ființele. Cât despre argumentul superiorității omului față de celelalte specii animale, nu are nici o importanță aici ; căci există forme de existență de o natura mult mai divină decât cea a omului, cum sunt de pildă cele mai luminoase dintre corpurile ce compun universul.⁷⁸

Din cele spuse mai sus, reiese clar că filozofia este știință și totodată cunoaștere intuitivă a lucrurilor care prin natura lor sunt cele mai elevate. Acesta este și motivul pentru care Anaxagoras, Thales și alții ca ei sunt priviți ca posesori ai înțelepciunii speculative și nu a celei practice, fiind vizibil că își ignoră propriul interes, și dacă se spune despre ei că dețin cunoașterea unor lucruri ieșite din comun, admirabile, dificile și divine, dar fără utilitate⁷⁹, este că nu bunurile omenești sunt cele pe care le cercetează.

Înțelepciunea practică este însă cea care are ca obiect lucrurile specific umane și asupra cărora se poate delibera ; căci sarcina prin excelență a celui ce posedă înțelepciunea practică este aceea de a delibera bine. Dar nimeni nu deliberază asupra lucrurilor imuabile, nici asupra celor ce nu comportă un scop, acest scop fiind binele realizabil prin acțiune. Cel ce deliberază bine este deci, în sens absolut, cel care urmărește, prin calcul reflexiv, atingerea supremului bine uman realizabil prin acțiune.⁸⁰

Înțelepciunea practică nu se poate rezuma însă la sfera adevărilor universale⁸¹, ci trebuie să dețină și cunoașterea individului ; căci ea se raportează la acțiune, iar domeniul acțiunii este cel al cazurilor particulare. Iată de ce unii oameni, deși lipsiți de cunoașterea <universului>, sunt mai apti de acțiune decât cei ce o dețin, ceea ce este valabil și pentru alte domenii ; aceștia sunt oameni cu experiență.⁸² Cine știe, de exemplu, că ușor de digerat și bună pentru sănătate este carnea ușoară, ignorând însă care anume este carnea ușoară, nu poate aduce vindecarea, lucru pe care îl va face mai degrabă cel ce știe că pentru sănătate este bună carnea de pasăre. Înțelepciunea practică este deci legată de acțiune ; ea trebuie să dețină ambele tipuri de cunoaștere, dar mai ales pe acesta din urmă.⁸³ Și aici, însă, va exista o altă diriguitoare.⁸⁴

NOTE

24 *Supra*, II, 1104 a 11 -27 ; 1106 a 26 – b 35 ;1107 a 27. cf. și *E.E.*, 3, 1220 b 21 – 36.

25 Cf. *supra*, II, 1103 b 31 – 34 ; 1106 b 36 -1107 a 1 ; III, 1115 b 12, 19 ; IV, 1125 b 35. Cf. și *E.E.*, II, 3, 1220 b 27 – 28 ; 5, 1222 a 8 -10.

26 „Principiu de determinare” sau „normă” (ὄρος), concept de origine platonice (cf. *Rep.*, VIII, 551 a ; *polit.*, 293 c – e etc.). Preluat de Aristotel încă în *Protr.* (fr. 5 a W, p. 29 ; 13 W, p. 54, 2 -5), tratat *ex professo* în *E.E.*, VIII, 3, 1249 a 21 – 25, acest concept deține un rol deosebit în *Politica*, unde desemnează criteriul distinctiv și totodată scopul specific al diferitelor tipuri de constituție (cf., în acest sens, W. Jaeger, *Aristoteles...*, 304. n. 2). Dacă în *Protreptikos* Aristotel îi păstra încă sensul platonice de normă ideală, aici (ca și în *E.E.*) ὄρος reprezintă scopul concret și real al oamenilor, acel bine uman pe care îl opune Binelui în sine (cf. *supra*, I, 1096 a 11 – 1097 a 14). Norma supremă a virtuților morale de care este vorba aici nu este nici definiția ce exprimă *forma* (sens frecvent la Aristotel), ci chiar scopul (σκοπός, echivalent cu τέλος), a cărui funcție constă în aplicarea regulii drepte dictate de rațiune (λόγος). Cf. Gauthier *ad I.*

27 *Supra*, I, 1103 a 3 – 10.

28 *Supra*, I, 1102 a 27 – 1103 a 3. Cf. și *E.E.*, II, 1, 1219 b 26 – 1220 a 12 ; 4, 1221 b 27 – 32.

29 Se face aici distincția între *necesar* și *contingent*. În prima categorie intră realitățile metafizice, eterne și imuabile, abstrase sensibilității (cf. *supra*, III, 1112 a 21 sq.), în cealaltă realitatea sensibilă, multiformă și variabilă, susceptibilă de schimbare (Cf., de ex. *Met.*, I, 10, 1058 b 26 sq.). Deosebirea generică dintre aceste obiecte ale cunoașterii determină distincția generică dintre cele două facultăți ale sufletului rațional, despre care va fi vorba în continuare. Ținând seama de corecțiile aduse de Aristotel, la originea acestei diviziuni se poate recunoaște diviziunea platonice dintre știință și opinie, în funcție de obiectele lor. Xenokrates, la rândul lui, în stabilirea corespondențelor dintre treptele existentului și cele ale cunoașterii recunoscuse trei relații : realitatea inteligibilă (οὐσία νοητή), realitatea opinativă (οὐσία δοξαστή) și realitatea sensibilă (οὐσία αἰσθητή).

30 Principiul după care „asemănătorul este cunoscut prin asemănător” (*similia similibus*) își are originea în teoria despre *efluvii* (ἀπόρροιαι) a lui Empedokles (cf. *Met.*, B, 4, 1000 b 5 -9). Aplicată de Platon la înrudirea dintre Sufletul lumii și lumea Ideilor se face posibilă cunoașterea acestora din urmă (cf. *Tim.*, 45 b sq. ; *Rep.*, VI, 490 b etc.), teoria va fi profund modificată de Aristotel, după care facultatea de a percepe nu există în act, ci este în potență, ceea ce obiectul perceptibil este în entelehie, obiectul fiind cel care o actualizează. Același raport trebuie presupus între νοῦς (intelect) și νοητά (obiectele cognoscibile ale intelectului). Este vorba aici (cum subliniază Tricot, 275, n. 5, 416 b 32 – 418 a 6 ; *De sensu*, 2, 437 b 24 – 438 a 4.

31 În orig.: τὸ ἐπιστημονικόν (partea „științifică” sau „speculativă”, al cărei obiect îl constituie necesarul), respectiv τὸ λογιστικόν facultate ce are ca regulă silogismul practic și ca obiect contingentul. Făcând din partea reflexivă doar o parte a sufletului rațional, Aristotel aduce profunde modificări concepției platonice, după care τὸ λογιστικόν îl acoperă în întregime (cf. *Rep.*, IV, 439 d). Și totuși faptul că partea „reflexivă” va fi indicată în continuarea textului (1140 b 26 ; 1144 b 14) și cu termenul platonice τὸ δοξαστικόν (partea „opinativă” dovedește (cum remarcă Gauthier *ad. l.*) că Aristotel se afla încă în plin platonism, de care se va elibera total numai când prezenta diviziune în două părți ale sufletului (ψυχή) va fi înlocuită cu diviziunea specific aristotelică în două funcții ale intelectului (νοῦς), intelectual speculativ și intelectului practic (deci două funcții ale aceleiași facultăți), ce se disting între ele mai întâi prin scopurile lor (cf. *De an.*, III, 10, 433 a 14 – 15) : cunoașterea respectiv acțiunea (cf. *supra*. I 1095 a 4 – 6). Cazul fizicii pune în lumină cel mai bine deosebirea dintre acest punct de vedere și cel platonice obiect al părții opinative a sufletului; pentru Aristotel însă, ea este obiect al intelectului speculativ și nu a celui practic, pentru că scopul ei este cunoașterea teoretică și nu acțiunea (cf. *Met.*, E. 1, 1025 b 19 – 1026 a 7). În textul de față Aristotel nu ajunsese încă la conștiința certă a acestei ireductibilități (pe care o dovedește deplin tratatul *De anima*), ceea ce-l determină pe Gauthier, *ibid.*, să vadă în el o reminiscență din redactarea primitivă a. c. VI (cea care aparține *E.E.*) sau, dacă nu, cel puțin al dialogului de tinerețe *Despre dreptate*.

32 Cf. *supra*, I, 1097 b 24 și n, 78.

33 Adevărul (ἀλήθεια) este sinonim aici cu cunoașterea (γνώσις), cf. *Top.*, I, 11, 104 b 2 ; acțiunea (πρᾶξις) trebuie luată, evident, în sensul de „acțiune morală”. Dintre cele trei facultăți ale sufletului indicate mai jos senzația (αἴσθησις) și intelectul (νοῦς care înglobează aici atât sensul de gândire intuitivă, cât și pe cel de gândire discursivă) se află la originea cunoașterii teoretice (despre rolul senzației, cf. *De an.*, III, 8, 432 a 7 ; cf. și *Anal. post.*, I, 18, 88 și 38), iar intelectul și dorința (ὄρεξις) la originea acțiunii morale. Intelectul joacă deci un dublu rol, intervenind în același timp în cunoașterea pură și în acțiunea morală, fapt explicabil prin aceea că funcția sa constă în atingerea adevărului în domeniul speculației, cât și în cel al moralității. Excludând senzația (ca fiind străină domeniului moralității), la geneza actului moral participă într-o strânsă întrepătrundere, intelectul și dorința (facultăți cu o activitate analogă, cf. *infra*, r, 21 – 22). Acțiunea morală reușită, al cărei element esențial este alegerea deliberată (προαίρεσις), va fi deci rezultatul penetrării reciproce, al sintezei dintre dorința dreaptă (ὁρθὴ ὄρεξις) și reflecția adevărată (ἀληθὴς λόγος), ce dau rectitudine alegerii (cf. *infra*, r, 24 sq.). Rezultă că funcția intelectului în domeniul moralității este similară celei pe care o îndeplinește în căutarea adevărului speculativ ; el desprinde din dorința elementului universal conținut de aceasta, pentru a da o regulă dreaptă (ὁρθὴ λόγος), care va fi regula conduitei morale și totodată premisa majoră a silogismului acțiunii. Morala lui Aristotel este, după cum se vede, o morală esențialmente intelectualistă (cf. Tricot., n. 3.).

34 Cf. *supra*, I, 1099 b 32 – 1100 a 1 ; *E.E.*, II, 6, 1222 b 18 – 20 ; 8, 1224 a 29. În tratatul *De anima* (III, 7, în special 431 b 2 – 12), dimpotrivă, senzația va juca un rol important în funcționarea

intelectului practic.

35 Pentru diviziunea tripartită a științelor, cf. *Met.*, E, 1, 1023 b ; *Top.*, V, 6, 145 a 15 – 18 ; VII, 1, 157 a 10 etc. Cf. și M.- P. Lerner, *op. cit.*, 85 ; 140 sq.

36 Adevărul este pentru intelectul practic ceea ce rectitudinea este pentru dorință (cf. *supra*, r. 22 – 23), astfel încât funcția intelectului practic constă în a poseda adevărul asupra mijloacelor de a atinge scopul urmărit de dorința dreaptă.

37 Cu alte cuvinte προαίρεσις este cauza eficientă (și nu cauza finală, aceasta constând în obiectul dorinței drepte, τὸ ὁρεκτόν).

38 Cf. *Poet.*, VI, 1450 a 1 – 2. Caracterul și dorința rațională sunt pentru Aristotel noțiuni atât de strâns legate, încât aproape se confundă.

39 În orig.: διάνοια δ' αὐτή, gândirea pură, lipsită de dorință. Pentru explicarea mecanismului gândirii practice, căreia scopul fixat de dorință îi servește ca punct de plecare (ἀρχή), cf. *Meta Z*, 7, 1032 b 6 sq. : Tricot, 278, n. 4.

40 Asupra distincției dintre activitatea poetică (sau productivă, ποιητική), al cărei scop constă într-o operă *exterioară* agentului și acțiunea practică (πρακτική), al cărei scop este *immanent* agentului, cf. *supra*, I, n, 1 ; 3.

41 Omul reprezintă deci o combinație de dorință și rațiune, ceea ce face imposibilă conceperea virtuții etice fără a o subordona virtuții intelectuale. Cf. *infra*, IX, 1166 a 16 – 17 (omul este intelectul).

42 Deliberarea nu poate avea ca obiect decât contingentul ; trecutul nefiind contingent, asupra lui nu se poate exercita nici o acțiune. Asupra problemei deliberării, cf. *supra*, III, 5 (1112 a 18 – 1113 a 14). Rândurile 6 – 11 constituind o digresiune ce întrerupe desfășurarea normală a textului, sunt puse între croșete de către majoritatea editorilor.

43 Fr. 5 Nauck. Agathon se inspiră aici din Sofocle, *Trachin.*, 742 – 743 ; cf. și *Aias*, 378 ; Platon, *Protag.*, 324 b ; *Legi*, XI, 934 a.

44 Adevărul este pentru virtutea intelectuală ceea ce *măsura justă* este pentru virtutea etică, deci orice tentativă de a face din virtutea intelectuală o măsură justă este supusă eșuării. Dealtfel, Aristotel însuși, stabilind necesitatea măsurii juste, precizează că nu se referă decât la virtutea etică (*supra*, II, 1106 b 16 ; 1109 a 20), iar în c. VI nimic nu va face să se presupună că virtutea intelectuală ar fi o medietate între două vicii (aspect remarcat încă de Aspasios 47, 20 – 21), cum s-a afirmat uneori (asupra acestor aspecte, cf. Gauthier *ad l.*).

45 Cf. *Anal. post.*, I, 33, 89 b 7 – 9. După cum atrage atenția Burnet, 257, lista acestor cinci virtuți dianoetice nu este aristotelică, ci prezentată ca aparținând opiniei curente (Aristotel o va reduce la două virtuți : φρόνησις, „înțelepciunea practică” și σοφία „înțelepciunea speculativă”). La Platon figurează o listă asemănătoare, în care însă φρόνησις apare ca gen, față de ea celelalte patru virtuți fiind specii (cf. *Phileb.*, 19 b – d). S-ar putea (cum presupune Gauthier, 451) ca textul de față să fie transpusă forma dată enumerării platonice de către Xenokrates, care distinsese deja φρόνησις de σοφία făcând din aceasta din urmă înțelepciunea supremă.

46 În orig. : ὑπόληψις („judecată”, „supoziție”, „convingere” ce prezintă un caracter de universalitate). Ea este genul, față de care știința, înțelepciunea practică și opinia sunt specii : există o judecată a științei (cf. *infra.* 1140 b 13 – 15), una a înțelepciunii practice (*infra.* 1142 b 33) și una a opiniei (VII. 1145 b 36 ; 1146 b 28). Singura care poate induce în eroare este judecata opiniei, care, ca în textul de față se poate confunda cu opinia (cf. *Ind. ar.*, 800 b 5 ; Joachim, 190 – 191).

47 Despre caracterul necesar al obiectivului științei, cf. *Anal. post.*, I, 4, 73 a 21. Necesitatea absolută (ἀπλῶς) se opune necesității ipotetice sau condiționale (ἐξ ὑποθέσεως) ; dacă prima privește realitățile eterne și imuabile, care posedă în sine cauza necesității, acesteia din urmă interesează realitățile supuse unei devenirii și în consecință este relativă, condiția sa putându-se pune sau nu (cf. *Pkys.*, II, 9, 199 b 34 – 200 b 8 ; *Met.*, Δ, 5, 1015 a 20 – b 16 ; cf. și A. Mansion, *Introd. à la phys. arist.*, 283 – 285 ; M. – P. Lerner, *op. cit.*, 83 – 85 ; asupra concepției despre știință la Aristotel, cf. L. Robin, *Aristote, cit.*, 31 – 39).

48 Cf. *De part. anim.*, I, 1, 639 b 23 ; *de gen. et. corr.*, II, 9, 335 a 32 – 35 ; 11, 337 b 35 – 338 a 2. Despre sensul aristotelic al termenului αἰδίων (etern), cf. F. Nuyens, *op. cit.*, 307.

49 Cf. *Met.*, a, 1, 981 b 7 – 9. Cf. și *supra*, II, 1103 a 15 – 17.

50 *Anal. post.*, I, 1, 71 a 1 – 11. Cf. și *Top.*, VI, 4, 141 a 28 – 30 ; *Met.*, A, 9, 992 b 24 – 33 etc.

51 Cf. *Rhet.*, II, 20, 1393 a 26 sq. Cunoștințele preexistente sunt necesare învățământului atât *inductiv* (δι' επαγωγῆς), cât și *deductiv* (συλλογισμῶ). În ce privește inducția (despre a cărei natură, cf. *supra*, I, n. 90), aceste cunoștințe le constituie individual (cazurile particulare, καθ' ἑκαστά), pornind de la care se ajunge la universal (τὸ καθόλου). Inducția este deci un principiu de cunoaștere pentru deducția silogistică, ce pornește de la universal. Cf. și *anal. post.*, I, 1, 71 a 6 – 9 ; Tricot, 281, n. 6). După cum atrage atenția Gauthier *ad.*, Aristotel subînțelege aici că procedeul științei este silogismul și nu inducția (aceasta din urmă fiind procedeul intelectual intuitiv, cum va arăta continuarea textului), dar silogismul presupune inducția (cu alte cuvinte știința presupune intelectul intuitiv), același principiu (universalul) fiind punct terminus pentru inducție și punct de plecare pentru silogism.

52 *Anal. post.*, I, 2, 71 b 17 – 25.

53 *Anal. post.*, I, 2, 71 b 28. Rezultă că știința, fără a avea ca obiect principiile, nu poate fi cu adevărat știință decât cunoscând-le, cu alte cuvinte nu poate enunța adevărul decât sprijinindu-se pe intelectul intuitiv.

54 Despre scrierile exoterice, destinate marelui public, cf. *supra*, I, n. 46. (P. Moranux, *op. cit.*, 46, crede că Aristotel se referă aici la dialogul pierdut, *Despre dreptate*.) Asupra distincției dintre producție (ποίησις) și acțiune (πράξις), cf. *supra*, I, n. 1, , 6 – 7 ; ele nu acoperă în întregime categoriile contingentului (în care sunt incluse și obiectele devenirii naturale, cf. *infra*, 1140 a 10 – 16). Trecând la studiul *artei* (τέχνη ; asupra acestui concept, cf. *supra*, I a. 1), pe care opinia comună o include printre virtuțile dianoetice (cf. *supra*, 1139 b 16), acest capitol va demonstra că arta nu poate fi considerată virtutea părții reflexive a sufletului.

55 În sensul că nici una dintre ele nu se află față de cealaltă în raport de gen – specie. Asupra acestui punct cf. *Top.*, VI, 6, 144 a 12 – 13.

56 În orig. : ἔξις μετὰ λόγου ἀληθοῦς; cf. *infra*, r. 21. Posesiunea adevărului marchează diferența specifică a virtuții intelectuale, care o distinge de virtutea etică (habitus al măsurii juste). În cadrul acestei distincții însăși, faptul că arta este un habitus al producției (ἔξις ποιητικῆ) o individualizează în raport cu știința, habitus al demonstrației (ἔξις ἀποδεικτικῆ), și cu înțelepciunea practică, habitus al acțiunii (ἔξις ἀποδευκτικῆ).

57 Cf. Plat., *Polit.*, 261 a – b. Arta se opune astfel științei, care se ocupă nu cu producerea unui lucru, ci cu examinarea a ceea ce este acel lucru. Cf. *Anal. post.*, II, 19, 100 a 9.

58 *Fr.* 6 Nauck. Partea de hazard presupusă de artă se datorează apartenenței sale la lumea contingentă și faptului că-și are principiul în exterior. Această parte este ireductibilă în arte cu strategia și navigația (cf. *E.E.*, VIII, 2, 1247 a 5 – 7) sau medicina (*De part anim.*, I, 1, 640 a 28 – 29; *Rhet.*, I, 5, 1362 a 2 – 5). Dar efortul artei constă în „a imita natura” (*Phys.*, II, 2, 194 a 21 ; 8, 199 a 15 ; cf. *De part. anim.*, I, 1, 639 a 16 etc.), adică în a se apropia cât mai mult de imanența mișcării naturale, ceea ce reduce implicit partea de hazard ; cu cât această parte este mai redusă, cu atât arta este mai desăvârșită (cf. *Pol.*, I, 11, 1258b 35 – 36 ; cf. și *Met.*, Z, 9, pentru explicații generale).

59 În orig.: φρόνησις din care Aristotel face virtutea părții „reflexive” sau „opinative” a sufletului (τὸ λογιστικόν, δοξαστικόν). În această calitate, ea prezintă un dublu aspect : a) *gnoseologic* (reprezentând o formă specială de cunoaștere a universului) și b) *practic* (ca principiu al acțiunii, pornind de la singular, de la concret). Incluzând dorința și virtutea (în măsura în care este „practică”, adică imperativă), determinând scopul (și nu numai mijloacele) acțiunii, în măsura în care ține de intelect (v., în acest sens, R.- A. Gauthier, *La morale*..., 94 – 95), ea este un „garant” al rectitudinii totodată al eficienței practice a acțiunii morale (cf. J. R. Moncho-Pascual, *op. cit.* 89). Concepția aristotelică se detașează astfel de teoria lui Platon (urmată încă în *Protr.*, fr. 13 W), care făcuse din φρόνησις, identificată cu σοφία, o cunoaștere transcendentă,

constând în contemplarea Ideii de Bine ca ideal și normă supremă la care trebuie să se refere acțiunea. Ea se aproprie mai mult de Democrit, primul care elaborase o teorie a acestui concept (recunoscând-i o triplă funcție : a delibera corect, a vorbi bine, a acționa oportun, cf. fr. 2 D) și de Socrate, la care (deși o identifică și el cu σοφία) φρόνησις este o cunoaștere practică a binelui și răului *uman* (pentru o apropiere de hipocratici și de tragedie, cf. P. Aubenque, *La prudence.....*, 159 – 169). Concepția lui Aristotel a dat naștere la numeroase dezbateri, care în fond se reduc la problema (inițiată de Jager) dacă este vorba aici de intelectualism sau de empirism moral. Așa cum remarcă însă P. Aubenque (*ibid.*, 29 – 30), problema însăși este cea care trebuie pusă în discuție, ea neputând-se rezolva decât în termenii metafizicii aristotelice. (Pentru o analiză detaliată a conceptului aristotelic de φρόνησις, cf. J. R. Moncho-Pascual, *op. cit.*, 87 – 127 ; pentru evoluția sa în cultura greacă, cf. Gauthier, 463 – 469 ; F. Hüffmeier, *Phronesis in den Corpus Hippocraticum*, „Hermes”, 89, 1961, 51 – 94, Burnet. 261 etc.). V. și definiția dată în *Thet.*, I, 9, 1366 b 20 sq.

60 Stabilirea unei corelații între înțelepciune și deliberare devenise tradițională. Cf., de ex., Platon, *Rep.*, IV, 428 b – d ; Xen., *Mem.*, I, 4, 18 ; Isocr., *Euag.*, 41 ; *Panath.*, 196 etc.

61 Cf. *supra*, III, 1112 a 18 – 34. În aceasta premisă minoră rezidă (cf. Gauthier *ad l.*) deosebirea esențială dintre concepția aristotelică și cea platonice despre φρόνησις. Dacă Platon consideră că, pentru a delibera bine asupra acțiunii, trebuie mai întâi să contemple *Ideea de Bine* (adică ceea ce este etern și imuabil). Aristotel găsește suficient să cunoști scopul acțiunii morale înseși, adică *binele uman* (cf. *supra*, I, 1096 b 31 – 1097 a 13). Contemplarea și ideea de transcendență pe care aceasta o presupune aparțin, la Aristotel, înțelepciunii speculative (σοφία), interesând înțelepciunea practică numai indirect, în măsura în care ea este subordonată celei dintâi ; ca să poată rămâne o cunoaștere practică φρόνησις trebuie să rămână immanentă și nu transcendentă acțiunii. După opinia noastră, diferența de fond dintre concepția platonice și cea aristotelică (exagerată uneori de critică în sensul empirismului aristotelic) ar apărea mult mai puțin tranșantă decât am ținut seama de faptul că Aristotel tratează separat ceea ce Platon identifică : φρόνησις și σοφία ; chiar și așa, trebuie să nu uităm bipolaritatea înțelepciunii practice, permanent menționată în textul *E.N.*, care o pune în legătură atât cu individualul cât și cu universalul.

62 Particularizarea regulii drepte a rațiunii în persoana posesorului înțelepciunii practice (φρόνησις, cf. *supra*, II, 1107 a 2 și n. 51). care nu este nici înțeleptul platonice al esențelor, nici înțeleptul empiric al tradiției populare, inaugurează ceea ce P. Aubenque (*op. cit.*, 51) crede că s-ar putea numi „un intelectualism existențial”. Citându-l aici ca prototip al înțelepciunii practice pe Pericle, Aristotel dezmințe exemplele date altădată pentru ilustrarea aceleiași virtuți : Pythagoras, Parmenides și Anaxagoras (*Protr.*, fr. 5 b și 11 W ; *E.E.*, I, 4, 1215 b 6 ; 1216 a 11) ; filozofilor de acest tip le va trebui acum calitatea de posesori ai înțelepciunii speculative (σοφοί, cf. *infra*, 1141 b 3 – 8 și n. 56). Figura lui Pericle deja tipizată de tradiție, constituia un prilej de dezbateri etică (Platon îl critică, printre alți oameni politici, în *Gorg.*, 518 e ; îl laudă în *Phaidr.*, 269 c – 270 a ; *Men.*, 94 a – b ; cf., *Protag.*, 319 e – 320 a etc.). dar atitudinea lui Aristotel este dife-

rită de cea a altor filozofi. Acordându-i un loc în galeria de portrete etice, Aristotel reintegrează experiența propriu-zis politică în experiența morală a umanității. El nu-i conferă lui Pericle calitatea de *φρόνιμος* decât în măsura în care acesta posedă o cunoaștere de un tip special, al cărei obiect nu poate fi necesarul ci contingentul, care nu poate fi considerată nici știință nici artă (cf. *supra*, 1140 a 31 – b 4), rămânând însă în felul ei o cunoaștere a generalului : binele pentru om, acest bine vizând „viața fericită” (cf. *supra*, 1140 a 26 – 28), adică o totalitate ce transcende scopurile particulare. Aristotel va arăta (*infra*, 1141 b 23) că, în cea mai înaltă realizare a ei, înțelepciunea practică coincide cu politica, dată fiind natura „politică” a ființei umane. Posesorul înțelepciunii practice nu este deci empiricul pur, că omul vederilor de ansamblu ; el rămâne în felul său urmașul lui *συνοπτικός* al lui Platon, dar ceea ce vede el este o totalitate *concretă* (binele total al comunității sau al individului) și nu acea totalitate abstractă (și, după Aristotel, ireală) care era lumea platonice a Ideilor. Când Aristotel opune înțelepciunea practică a științei și intuiției inteligibilelor (*voûç*, cf. *infra*, 1142 a 24 – 25), insistă asupra faptului că omul înțelepciunii practice cunoaște și particularul (cf. *infra*, 1141 b 15), dar acest „și” semnifică în primul rând că el nu-i contestă o anumită cunoaștere a universului, (cf. P. Aubenque, *op. cit.*, 51 – 57).

63 Este preluată aici etimologia dată de Platon (*Crat.*, 411 e) cuvântului *σωφροσύνη*: *ὡς σφζουσιν τὴν φρόνησιν*, formulă ce nu este exclus să fi fost împrumutată din repertoriul parneticii medicale populare. Ambii termeni (înrușiți, dealtfel) evocă aceeași idee de măsură, presupunând pe de o parte limita, pe de alta echilibrul, ceea ce-l face pe P. Aubenque (*op. cit.*, 161) să observe că *φρόνησις* ar putea fi considerată *regimul* (s.a.) inteligenței, în toate sensurile în care hippocraticii înțelegeau *δίαιτα*: determinare intelectuală și totodată calificare morală, ea ține atât de psihologie cât și ceea ce s-ar putea numi, în sens larg, deontologie.

64 Cf. *infra*, 1144 a 34 – 36 ; VII, 1151a 15 – 20.

65 Cf. *M.M.*, I, 34, 1197 a 18 – 20, text care poate lămuri exprimarea ambiguă de aici datorată dublului sens al noțiunii de *ἀρετή* („virtute”, dar și „exelență”, „perfectiune”). Arta în sine poate fi executată bine sau rău, în funcție de competența celui ce o execută ; pentru a fi perfectă, executantul trebuie să posede o măiestrie (*σοφία*, cf. *infra*, 1141 a 9 -12), aceasta fiind „virtutea” artei (în sens de „exelență”), în timp ce înțelepciunea, fiind ea însăși o virtute, nu poate fi decât perfectă : nu există înțelepți răi.

66 Celebru paradox socratic, transmis de Xen., *Mem.*, IV, 2, 19 -20 ; cf. Plat., *Hipp. min.*, 373 – 376, cf. *Met.*, Δ, 29, 1025 a 8 sq. În materie de artă, greșeala intenționată este preferabilă celei datorate ignoranței, întrucât cel ce greșește voit posedă facultatea (*δύναμις*) de a acționa corect, deci o poate face când vrea. În materie de înțelepciune este invers, greșeala voluntară fiind negarea însăși a virtuții (cf. Toma d’Aquino, 1173, 320). Teoria este dezvoltată în *E.E.*, VIII, 1, 1246 a 26 – b 36.

67 În orig. : *τὸ δοξαστικόν* numită *supra*, 1139, partea „reflexivă” (*τὸ λογιστικόν*).

68 Cf. *supra*, I, 1100 b 12 – 17 și a. 122.

69 Cf. *supra*, 1139 b 23 – 36 și n. 28 – 30. Cf. și *Anal. post.*, I, 3. Pentru relația știință – universal, cf. P. Aubenque, *Le problème de l'être...*, 209 – 216. Intenția lui Aristotel nu este aici de a trata despre știință, ci de a o diferenția de altă modalitate de cunoaștere intelectual intuitiv (νοῦς) ; aceasta din urmă are ca obiect principiile nedemonstrabile pe care știința se sprijină, fără însă a le putea sesiza în mod nemediat.

70 În orig. σοφία. Pentru istoria semantică a conceptului, cf. Gauthier, 480 – 489 care, considerând pe bună dreptate că în cazul lui Aristotel termenul de σοφία este echivalent cu φιλοσοφία, îl traduce ca atare : „filosofie”. În ce ne privește, păstrăm formularea adoptată de restul traducătorilor: „înțelepciune speculativă”, „teoretică” sau „filosofică”, atât pentru a reproduce clar distincția (tehnic necesară) subliniată de Aristotel față de înțelepciunea practică (φρόνησις), cât și pentru că în textul *E.N.* apare alături de σοφία, și termenul de φιλοσοφία (*infra*, X, 1177 a 24 – 25). Termenul de σοφός, când se referă la deținătorul înțelepciunii speculative, îl vom traduce însă, în majoritatea cazurilor, prin „filosof” (cf. rândul următor).

71 Arta (admisă de opinia curentă, cf. *supra*, 1139 b 15 – 17) este omisă aici, ea neducând în mod infailibil la cunoașterea adevărului, fiind susceptibilă de eroare (cf. *supra*, 1140 b 22 – 24). Procedând prin eliminare, Aristotel va conchide că principiile nefiind cognoscibile prin raționament (de care se servesc știința și înțelepciunea practică), constituie obiectul exclusiv al intelectului intuitiv (νοῦς), care le sesizează cu ajutorul inducției. Cf. și *Anal. post.*, II, 19, 100 b 5 sq. : J. Chevalier, *La notion du nécessaire...*, 122 – 125.

72 Termenul de σοφία, aplicat la artă, exprimă simpla abilitate tehnică (aceasta este de altfel sensul originar, care va coexista cu conotațiile morale și intelectuale adăugate ulterior). În continuarea capitolului, σοφία va fi privită în sensul ei general, care este dificil de precizat ; ea exprimă, în concepția aristotelică, ideea de înțelepciune și în același timp de știință : știință și filozofie în general (cf., de ex., *Met.*, A, 1, 981 a 27 ; I, 3, 1005b 1) sau chiar filozofia primă, metafizica (*Met.*, B, 1, 955 b 12 ; 2, 996 b 9 ; Δ, 10. 1075 b 20). În acest ultim sens poate fi considerată înțelepciune propriu-zisă (σοφία ἀπλῶς) capabilă să demonstreze principiile tuturor științelor. Dacă νοῦς este cunoașterea adevărilor nedemonstrabile, iar ἐπιστήμη cea a adevărilor demonstrabile, σοφία este capacitatea de înțelegere însăși, îndreptată spre cunoașterea realităților celor mai înalte și divine. În capitolul de față, σοφία are un sens foarte cuprinzător, acoperind cele trei diviziuni ale înțelepciunii enumerate în *Met.*, E, 1, 1026 a 13 (metafizica, matematica, științele naturii) și răspunzând vieții ideale a înțeleptului (descrisă *infra*. X). Cf. Tricot 286, n. 2.

73 Fr. 2 Allen. Poemul este în mod fals atribuit lui Homer.

74 În orig. : τῶν ἐπιστημῶν (dintre științe), având aici sensul mai larg sugerat de traducere.

75 Intuiție intelectuală sau intelect intuitiv (voûς), - Sintagma din continuarea textului : „știință încoronată de...” traduce expresia proverbială ὡπερ κεφαλὴν ἔχουσα ἐπιστήμη (textual : știință având ca să spunem așa, un cap...), întâlnită adesea la Platon (*Gorg.*, 505 d ; *Phil.*, 66 d ; *Tim.*, 69 a etc) ; cf. și *Rhet.*, III, 14, 1415 b 8, semnificând ceva finit, desăvârșit. Aici ea sugerează că σοφία, cunoaștere a principiilor (ca voûς) și totodată știință (ἐπιστήμη), este o virtute perfectă, virtutea intelectuală prin excelență. Superioritatea obiectului ei („relațiile de ordinul cel mai înalt”, adică realitățile metafizice, eterne și imuabile) îi conferă superioritate față de politică și înțelepciunea practică (al căror obiect este relativ și variabil, aparținând contingentului).

76 Pentru dificultățile de interpretare suscitade de r. 25 – 27, cf. Burnet, 267 – 268 ; Gauthier, 493.

77 Cf. *Hist. anim.*, I, 1, 488 b 15 ; *De gen. anim.*, III, 2, 273 a 7 ; *Met.*, A, 1, 980 a 27 – 980 b 27. remarca subliniază, evident, ideea că înțelepciunea practică nu este forma de cunoaștere cea mai înaltă.

78 Deși se numără printre obiectele de mai mică importanță ale metafizicii, existența astrilor este verificabilă, prin faptul că sunt accesibili vederii. Cf. *Met.*, E, 1, 1026 a 18 ; Δ, 1074 a 30 – 31 ; *Phys.*, II, 4, 196 a 33 – 34. Pentru sensul de „sistem ceresc” al noțiunii κόσμος, cf. *Met.*, K, 6, 1063 a 15.

79 Caracterul dezinteresat al filozofiei, care nu este în mod necesar practică, este totdeauna afirmat de Aristotel împreună cu caracterul ei divin (cf. *Met.*, A, 982 b 20 – 983 a 11 ; *De part. anim.*, I, 5, 644 b 22 -645 a 5 etc). Această „inutilitate” era revendicată de altfel ca notă de superioritate a *sophia*-ei, care nu servește scopuri străine, ci își este propriul ei scop. Dar ceea ce este proclamat ca superioritate în sine apare, din punct de vedere etic ca o inferioritate „pentru noi”. Aristotel nu opune virtutea non-virtuții, știința ignoranței (ca Platon, *Theait.*, 174 a ; *Rep.*, VII, 517 d etc), ci virtutea mai mult decât umană a filozofiei virtuții medii (dar care în felul ei este o excelență) a omului obișnuit. Dealtfel, Aristotel pare să vadă în σοφία și φρόνησις două virtuți complementare, de care nu se îndoiește că pot coexista în același om (v., de ex., pentru Thales, *Pol.*, I, 11, 1259 a 6 -20). Dar dacă este posibil ca filozoful să dea dovadă de înțelepciune practică, nu acesta este marca lui distinctivă. (Cf. P. Aubenque, *La prudence....*, 52 – 53).

80 Cf. *supra*. 1140 a 25 – 33. Repetiție necesară pentru a pune în evidență diferența dintre obiectul înțelepciunii speculative și cel al înțelepciunii practice.

81 Adevărurile universale (τὰ καθόλου) pe care trebuie să le cunoască înțelepciunea practică, spre deosebire de cea speculativă, sunt regulile generale ale conduitei umane.

82 Cf. *Met.*, A, 1, 981 a 12 – 23.

83 Adică individualul. Aristotel va reveni (*infra*, X, 1180 b 7 – 28) asupra raportului dintre cu-

noașterea universalului și cea a individualului în materie de înțelepciune practică și va insista asupra cunoașterii universului.

84 Această artă fiind politica. Asupra termenului din orig. : τις... ἀρχιτεκτονική,

Texte suplimentare

MARTIN HEIDEGGER

ÎNTREBĂREA PRIVITOARE LA TEHNICĂ¹

(Fragment)

În cele ce urmează ne *întrebăm* asupra tehnicii. A întreba înseamnă a te strădui să croiești o cale. Iată de ce se cuvine ca, înainte de orice, să luăm aminte la această cale și nu să ne împiedicăm de câte o propoziție sau de câte un nume. Calea este o cale a gândirii. Toate căile gândirii ne poartă, mai mult sau mai puțin explicit și într-un chip care nu este cel obișnuit, prin limbă. *Tehnica* este aceea asupra căreia stăruie întrebarea noastră, și am dori ca în felul acesta să pregătim o relație liberă cu ea. Relația este liberă dacă deschide existența noastră către esența tehnicii. Așezându-ne la nivelul acestei esențe, avem puțința de a surprinde tehnicul în limitarea lui.

Tehnica nu este totuna cu esența tehnicii. Dacă vrem să căutăm esența unui arbore, trebuie să înțelegem că acel ceva care se manifestă în fiecare arbore ca atare nu este, la rândul său, un arbore pe care îl poți afla printre alți arbori.

Tot astfel, nici esența tehnicii nu este câtuși de puțin ceva de ordinul tehnicului. Nu vom cunoaște de aceea niciodată relația pe care o avem cu esența tehnicii atâta vreme cât ne reprezentăm și practicăm numai tehnicul atâta vreme cât nu facem decât să-l acceptăm sau să-l evităm.⁸⁵ Rămânem mereu într-o relație neliberă cu tehnica, fără scăpare prinși de ea, fie că o afirmăm din toată inima sau o contestăm. Însă ne livrăm tehnicii în chipul cel mai nefast, atunci când o considerăm drept ceva neutru: căci această reprezentare, ce are astăzi precădere, ne face să fim pe de-a-ntregul orbi față de esența tehnicii.

Din vremurile cele mai vechi suntem învățați că esența a ceva e considerată *ceea* ce este acel ceva. Ne întrebăm asupra tehnicii, atunci când întrebăm ce este tehnica. Toată lumea cunoaște cele două răspunsuri care se dau la întrebarea noastră. [5] Unul dintre ele spune: tehnica este un mijloc pus în slujba anumitor scopuri. Celălalt spune: tehnica este o activitate a omului. Ambele determinări ale tehnicii constituie de fapt un tot. Căci a fixa scopuri, a realiza mijloace pentru aceasta și a le utiliza reprezintă o activitate umană. Confecționarea și utilizarea ustensilelor, a aparatelor și mașinilor, apoi chiar aceste produse confecționate și utilizate, în

1. Textul este preluat după Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, traducere și note de Thomas Kleininger și Gabriel Liiceanu, Studiu introductiv de Constantin Noica, Humanitas, București, 1995, pp. 129-139.

sfârșit, necesitățile și scopurile cărora le slujesc ele – toate acestea țin de ceea ce este tehnica. Ansamblul acestor modalități de rânduire este tehnica. Ea însăși este o modalitate de rânduire, un *instrumentum*, cum se spune în latină.

Reprezentarea curentă despre tehnică, potrivit căreia tehnica este un mijloc și o activitate umană, poate fi de aceea numită: definiția instrumentală și antropologică a tehnicii.

Cine ar putea să conteste că ea este corectă? Această definiție se orientează în mod evident după ceea ce avem în fața ochilor atunci când vorbim despre tehnică. Definiția instrumentală a tehnicii este atât de uimitor de corectă, încât ea se potrivește până și tehnicii moderne, despre care se afirmă, de altfel cu o anumită îndreptățire, că, în raport cu tehnica meșteșugărească mai veche, este cu totul altceva, și, de aceea, ceva nou. Căci chiar și o centrală electrică cu turbine și generatoarele ei, este un mijloc confecționat de om în vederea unui scop fixat de om. Chiar și avionul cu reacție, chiar și generatorul de înaltă frecvență reprezintă mijloace în vederea unor scopuri. Firește, o stație radar este mai puțin simplă decât o giruetă. Firește, confecționarea unui generator de înaltă frecvență necesită conjugarea diferitelor procese tehnologice utilizate în producția tehnico-industrială. Firește, un joagăr din cine știe ce vale pierdută a Pădurii Negre este o unealtă primitivă, în comparație cu o centrală electrică de pe Rin.

Este deci corect să spui că și tehnica modernă este un mijloc în vederea unor scopuri. Tocmai de aceea, reprezentarea instrumentală pe care o avem despre tehnică determină orice strădanie de al aduce pe om [6] într-o bună raportare față de tehnică. Totul depinde de mântuirea în chip adecvat a tehnicii înțeleasă ca mijloc. Ceea ce se urmărește este „stăpânirea spirituală” asupra tehnicii. Se urmărește dominarea ei. Voința de a o stăpâni devine cu atât mai imperioasă cu cât tehnica amenință mai mult să scape de sub dominația omului.

Dacă presupunem însă că tehnica nu este un simplu mijloc, ce se întâmplă atunci cu voința de a o domina? Dar oare n-am spus chiar adineaori că definiția instrumentală a tehnicii este corectă? Desigur. Prin ceea ce este corect, se înregistrează de fiecare dată un aspect exact în legătură cu lucrul avut în vedere. Însă nu înseamnă că, în măsura în care e corectă, această constatare trebuie să ajungă și la dezvăluirea esenței lucrului la care se referă. Numai acolo unde survine o asemenea dezvăluire se ivește ceea ce e adevărat. Iată și motivul pentru care ceea ce nu e direct corect (*das Richtige*) nu este încă ceea ce e adevărat (*das Wahre*). Abia acesta din urmă ne aduce într-o relație liberă cu acel lucru care ne privește nemijlocit pornind chiar de la esența lui. De aceea, definiția instrumentală a tehnicii, cu toate că este corectă, nu ne arată încă esența tehnicii. Pentru a putea ajunge la aceasta, sau măcar în preajma ei, trebuie să căutăm ceea ce este adevărat străbătând și depășind ceea ce este corect. Trebuie să ne punem întrebarea: care este natura instrumentalului? La ce anume ne gândim când spunem „un mijloc” și „un scop”? Un mijloc este acel ceva cu ajutorul căruia un lucru este efectuat și astfel realizat. Ceea ce are drept urmare un efect poartă numele de cauză. Însă nu numai acel ceva prin intermediul căruia este efectuat un altul este cauză. Scopul pe potriva căruia este determinat felul mijloacelor trece, la rândul său, drept cauză. Acolo unde se urmăresc scopuri și sunt folosite mijloace, acolo unde domnește instrumentalul – acolo se întinde imperiul cauzalității.

De sute de ani filozofia ne învață că există patru tipuri de cauze: 1. *causa materialis*, materialul, materia din care este confecționată, de pildă, o cupă de argint; 2. *causa formalis*, forma, întruchiparea pe care o îmbracă materialul; 3. *causa finalis*, scopul, de pildă ritualul sacrificial

prin care este definită, potrivit materiei și formei, cupa în funcționalitatea ei; 4. *causa efficiens*, aceea care produce efectul – cupa reală – , deci meșterul aurar.[7] Ce anume se înțelege prin tehnică, atunci când ea e reprezentată ca mijloc, se dezvăluie în momentul în care desprindem caracterul instrumental din această împătrită cauzalitate.

Însă cum oare să facem acest lucru, în ceea ce este ea, cauzalitatea se învăluie la rândul-i în obscuritate? Ce-i drept, de sute de ani totul se petrece ca și când învățătura despre cele patru cauze ar fi, asemeni unui adevăr absolut, căzută chiar din cer. Dar poate că între timp a venit momentul să întrebăm: de ce există tocmai *patru* cauze? Și în raport cu acestea patru amintite, ce înseamnă de fapt „cauză”? Din ce sursă anume se determină caracterul de cauză al celor patru cauze într-un chip atât de unitar, încât ele sunt așa de strâns legate laolaltă.

Câtă vreme nu ne confruntăm cu aceste întrebări, cauzalitatea, și o dată cu ea instrumentalul, iar prin acesta definiția curentă a tehnicii, rămân obscure și lipsite de temeii.

Se obișnuiește de multă vreme să se reprezinte cauza drept ceea ce produce un efect (*als das Bewirkende*). În acest caz, efectuare (*Wirken*) înseamnă: a obține rezultate, efecte. *Causa efficiens*, una dintre cele patru cauze, determină într-un chip hotărâtor întreaga sferă a cauzalității. Lucrurile merg până acolo încât *causa finalis*, finalitatea nu mai este deloc considerată ca ținând de cauzalitate. *Causa, causus* este legată de verbul *cadere*, „a cădea” (*fallen*), și semnifică acel lucru care provoacă un efect astfel încât ceva, împlinindu-se, se întâmplă într-un chip sau altul (*ausfallen*). Doctrina celor patru cauze provine de la Aristotel. Cu toate acestea, ceea ce epocile ulterioare caută la greci sub numele de „cauzalitate” și în modul în care este ea reprezentată nu are – în domeniul gândirii grecești și pentru această gândire – absolut nimic de-a face cu efectuarea și producerea unui efect. Ceea ce noi numim *Ursache*, iar romanii *causa*, se spune la greci αἰτία, adică ceea ce este răspunzător de un alt lucru (*verschuldet*). Cele patru cauze sunt modurile, laolaltă aparținătoare, ale faptului de a fi răspunzător pentru ceva. Un exemplu va fi în această privință lămuritor.

Argintul este cel din care este confecționată cupa de argint. El este ca această materie (ὕλη), co-responsabil (*mitschuld*) pentru cupă. Aceasta îi datorează argintului materia din care ea este confecționată, adică ea îi este îndatorată (*schuldet*). Însă cupa sacrificială [8] nu rămâne îndatorată numai argintului. În calitatea ei de cupă. Ceea ce e datorat argintului apare sub aspectul de cupă și nu sub aspectul de agrafă sau inel. Cupa sacrificială este în același timp îndatorată aspectului (εἶδος) care este propriu faptului de a fi cupă în genere (*das Schalenhafte*). Argintul în care se întrupează aspectul de cupă, precum și aspectul sub care se înfățișează ceea ce este de argint, sunt ambele, în felul lor, co-responsabile pentru cupa sacrificială.

Dar responsabilitatea pentru cupă revine, înainte de toate, unui al treilea factor. Este vorba de cel care, din capul locului, înscrie (*eingrenzen*) cupa în sfera sfințirii și a ofrandei. În felul acesta, cupa este hotărnicită (*umgrenzen*) ca fiind o cupă sacrificială. Ceea ce hotărniceste (*das Umgrenzende*) încheie un lucru. Cu această încheiere lucrul nu se sfârșește, ci, pornind de la această încheiere, ce începe să fie lucrul care va fi îndată după producerea sa. Ceea ce încheie, ceea ce, în acest sens, desăvârșește se cheamă în grecește τέλος care prea adesea este tradus prin „țel” și „scop”, fiind astfel greșit interpretat, τέλος-ul este răspunzător pentru acel ceva care este co-responsabil – sub forma materiei și a aspectului – de cupă sacrificială.

În sfârșit, de existența și aflarea la îndemână a cupei sacrificiale terminate mai este co-res-

ponsabil și un al patrulea factor: meșterul aurar. Dar nicidecum prin aceea că, efectuând, el efectuează cupa terminală drept un efect al unei faceri: deci nicidecum drept *causa efficiens*. Doctrina lui Aristotel nu cunoaște nici cauza pe care am denumit-o astfel, și nici nu folosește un termen grecesc corespunzător.

Meșterul aurar chibzuiește ce are de făcut și strânge laolaltă cele trei moduri amintite ale faptului de a fi răspunzător de ceva. „A chibzui strângând laolaltă” se spune în greacă λέγειν, λόγος. Verbul acesta rezidă în ἀποφαίνεσθαι, „a scoate la iveală”. Aurarul este co-responsabil ca fiind cel de la care pornind înfăptuirea și stăruirea întru sine a cupei își capătă și își păstrează prima lor ivire. Cele trei moduri ale faptului de a fi răspunzător menționate mai înainte datorează chibzuirii aurarului faptul că (și felul în care) ele apar și sunt puse în joc pentru producerea cupei sacrificiale. [9] În cupa sacrificială existentă și aflată la îndemână se manifestă așadar, patru moduri ale faptului de a fi răspunzător. Deosebite unele de altele, ele constituie totuși o unitate. Ce anume le unește mai înainte de orice? În ce spațiu anume se petrece interacțiunea celor patru moduri ale faptului de a fi răspunzător? De unde provine unitatea celor patru cauze? În fond ce vrea să spună, atunci când este gândit în grecește, „faptul de a fi răspunzător”? Nici cei de astăzi, suntem prea lesne tentați să înțelegem „faptul de a fi răspunzător” fie pe linie morală, ca fiind vorba de o greșală, fie să-l interpretăm ca pe un mod de efectuare. În ambele cazuri ne blocăm accesul spre sensul inițial a ceea ce mai târziu a primit numele de „cauzalitate”. Atâta vreme cât această cale rămâne închisă, noi nu putem sesiza ce este de fapt caracterul instrumental care rezidă în causal.

Pentru a ne feri de asemenea interpretări eronate ale faptului de a fi răspunzător, vom clarifica cele patru moduri ale sale pornind de la rezultatul de care sunt ele răspunzătoare. Potrivit exemplului nostru, ele sunt răspunzătoare de faptul că această cupă de argint stă în față și la îndemâna noastră, fiind un instrument sacrificial. A sta în față și la îndemână (ὑποκεῖσθαι) caracterizează prezența unui lucru prezent (*das Anwesen des Anwesenden*)⁸⁶. Cele patru moduri ale faptului de a fi răspunzător aduc un lucru către ivirea sa. Ele fac ca acel lucru să atingă treapta ființei-ajunse-la-propria-și-prezență (*An-wesen*). Ele îl eliberează într-acolo și îl lasă să ajungă (*anlassen*) în deplina sa venire (*Ankunft*). Faptul de a fi răspunzător are drept trăsătură fundamentală această lăsare în venire (*An-lassen in die An-kunft*). În sensul unei asemenea lăsări în venire, faptul de a fi răspunzător este acțiunea-de-a-face-să-vină (*Ver-an-lassen*)⁸⁷. Având în vedere ceea ce au gândit grecii în faptul de a fi răspunzător, adică αἰτία noi conferim acum cuvântului *ver-an-lassen* un sens mai larg, așa încât acest cuvânt denumește esența cauzalității gândite în manieră greacă. Semnificația curentă și mai restrânsă a cuvântului *Veranlassung* nu spune în schimb decât „impuls” și „declanșare”, desemnând un fel de cauză secundară în totalitatea cauzalității.

În ce spațiu anume se petrece însă interacțiunea celor patru moduri ale „faptului-de-a-face-să-vină”? Ele ca să ajungă la prezență ceea ce nu este încă prezent. Prin urmare, aceste patru moduri sunt unitar dominate de o [10] aducere (*Bringen*) care face să apară ceea ce urmează să ajungă la prezență. Ce este această „aducere” ne spune Platon într-o propoziție din *Symposion* (205 b): ἡ γὰρ τοι ἐκ τοῦ μὴ ὄντος εἰς τὸ ὄν ἰόντι ὁπωῦν αἰτία πᾶσά ἐστι ποιήσις.

Orice acțiune de a face să vină, privitoare la oricare lucru care trece din ceea ce nu este prezent avansând în prezență este ποιήσις, este pro-ducere (*Her-von-bringen*).

Totul rezidă în ceea ce noi trebuie să gândim producerea în întreaga ei amplitudine și totodată în sensul grecilor. O pro-ducere, ποιησις, nu este doar o confecționare de tip artizanal și nici doar actul artistico-poetic care aduce la înfățișare și imagine. Φύσις, deschiderea care se realizează pornind de la sine, este, la rândul ei, o pro-ducere, este, ποιησις. Φύσις este chiar ποιησις în cel mai înalt sens. Căci ceea ce urmează să ajungă la prezență (φύσει) își are declanșarea pro-ducerii în sine însuși (ἐν αὐτῷ) de pilda chipul în care înfloarește o floare. Dimpotrivă, ceea ce este pro-dus pe o cale artizanală sau artistică, cupa de argint de pildă, nu își are declanșarea pro-ducerii în sine însuși, ci într-un altul (ἐν ἄλλῳ), în meșter și în artist.

Modalitățile acțiunii-de-a-face-să-vină cele patru cauze se desfășoară așadar în cadrul pro-ducerii. Prin această pro-ducere își face de fiecare dată apariția atât ceea ce crește în natură, cât și ceea ce a fost făurit de meșter și artist.

Însă cum se produce pro-ducerea, fie că e vorba de natură, de opera meșteșugarului sau de aceea a artistului? Ce este pro-ducerea în care intră în joc împătrita modalitate a acțiunii-de-a-face-să-vină? Acțiunea-de-a-face-să-vină privește prezența a ceea ce, de fiecare dată, își face apariția o pro-ducere. Pornind de la starea de ascundere, pro-ducerea aduce în prim plan (*vorbringen*) în starea de neascundere. Pro-ducerea are loc doar în măsura în care ceva ascuns vine în neascuns. Această venire rezidă și se face simțită în ceea ce numim scoatere din ascundere (*Entbergen*). Pentru acest cuvânt, grecii îl au pe ἀλήθεια. Romanii îl traduc prin *veritas*. Noi spunem *Wahrheit*. [11] și înțelegem îndeobște acest cuvânt drept „corectitudine a reprezentării”⁸⁸

Unde ne-am rătăcit? Ne punem întrebarea privitoare la problema tehnicii și iată-ne ajunși la ἀλήθεια, la scoaterea din ascundere. Ce are de-a face esența tehnicii cu scoaterea din ascundere? Răspundem: totul. Căci orice producere își are temeiul în scoaterea din ascundere. Dar această pro-ducere strânge laolaltă cele patru modalități ale acțiunii-de-a-face-să-vină – cauzalitatea - și le domină. De domeniul acțiunii-de-a-face-să-vină țin scopul și mijloacele, de domeniul ei ține instrumentalul. Ea trece drept trăsătura principală a tehnicii. Dacă ne punem într-un chip nepriput în întrebarea ce este de fapt tehnica reprezentată ca mijloc, atunci ajungem la scoaterea din ascundere. În aceasta rezidă posibilitatea oricărei confecționări producătoare. Tehnica nu este, așadar, un simplu mijloc. Tehnica este o modalitate a scoaterii din ascundere. Dacă luăm aminte la aceasta, atunci ni se deschide un cu totul alt domeniu pentru esența tehnicii. Este vorba de domeniul scoaterii din ascundere, adică al adevărului (*Wahrheit*).

Această perspectivă ne dă de gândit. Ea trebuie să ne dea de gândit și trebuie s-o facă atât de multă vreme și atât de insistent, încât să ne hotărâm o dată să luăm în serios această întrebare simplă: oare ce spune cuvântul „tehnică”? Cuvântul își are obârșia în limba greacă. Τεχνικόν semnifică ceea ce ține de τέχνη. Privitor la semnificația acestui ultim cuvânt, trebuie să luăm seama la două aspecte. Pe de o parte, τέχνη nu este doar numele pentru activitatea și abilitatea meșteșugărească, ci și pentru marea artă și pentru artele numite „frumoase”. Τέχνη ține de pro-ducere, de ποιησις; ea este ceva „poetic”.

Celălalt aspect care trebuie avut în vedere, când e vorba de cuvântul τέχνη, are o și mai mare importanță. Încă de timpuriu, și până în vremea lui Platon, cuvântul τέχνη se însoțește cu cuvântul ἐπιστήμη. Ambele sunt nume date cunoașterii în sensul cel mai larg. Ele trimit la posibilitatea de a se pricepe la ceva, de a se descurca într-un domeniu. [12] Cunoașterea oferă

explicații lămuritoare. Ca fiind cea care lămurește, ea este o scoatere din ascundere. În *Etica nicomahică* (VI. pp. 3-4), Aristotel a simțit nevoia să facă o distincție între ἐπιστήμη și τέχνη, și aceasta prin raport cu ceea ce scot ele din ascundere și cum anume scot. Τέχνη este o modalitate a lui ἀληθεύειν. Ea scoate din ascundere lucrurile care nu se pro-duc de la sine și care nu există încă, deci lucrurile care, tocmai din această pricină pot să arate și să apară fie într-un chip, fie într-altul. Cine își construiește o casă sau o corabie, sau cine făurește o cupă sacrificială, scoate din ascundere ceea ce urmează să fie pro-dus potrivit celor patru modalități ale acțiunii-de-a face-să-vină. Această scoatere din ascundere strânge din capul locului aspectul și materia care sunt proprii corabiei și casei, în perspectiva lucrului desăvârșit, conceput ca terminat, și determină, pornind de aici, felul confecționării. Așadar ceea ce este hotărâtor în τέχνη nu rezidă câtuși de puțin în făptuire și mântuire, nici în folosirea de mijloace, ci în scoaterea din ascundere de care aminteam. Ca fiind o stare de scoatere din ascundere, și nu ca o confecționare, este τέχνη o pro-ducere.

Astfel, faptul de a arăta ce anume spune cuvântul τέχνη și cum determină grecii ceea ce indică el ne trimite la aceeași relație care ni s-a revelat atunci când am căutat un răspuns la întrebarea ce este de fapt instrumentul ca atare.

Tehnica este o modalitate a scoaterii din ascundere. Tehnica fințează în domeniul în care survine scoaterea din ascundere și starea de neascundere, în care survine ἀλήθεια, adevărul.

Împotriva acestei determinări a domeniului în care rezidă esența tehnicii se poate obiecta că, dacă ea este desigur valabilă pentru gândirea greacă și dacă, în cel mai bun caz, ea se potrivește tehnicii meșteșugărești, în schimb, ea nu are nimic de-a face cu tehnica modernă bazată pe puterea motoarelor. Și tocmai tehnica aceasta, ea și numai ea, reprezintă elementul neliniștitor care ne determină să ne punem întrebarea privitoare la esența tehnicii. Se spune că tehnica modernă este incomparabil alta față de toate celelalte forme care au precedat-o, deoarece ea se bazează pe științele exacte ale naturii din epoca modernă. Între timp s-a văzut mai clar și inversul [13] este valabil: fizica modernă, cu caracterul ei experimental, depinde de echipamente tehnice și de progresul construirii aparatelor. A stabili această relație reciprocă între tehnică și fizică este corect. Însă ea rămâne o stabilire de fapte care nu este decât istorică; ea nu spune nimic despre realitatea în care își află temeiul această relație reciprocă. Căci întrebarea hotărâtoare rămâne: care este natura tehnicii moderne, în virtutea căreia ea a ajuns să recurgă la utilizarea științelor exacte ale naturii?

NOTE

Acest text a fost prezentat de Heidegger sub forma unei conferințe ținute la 18 noiembrie 1953 în aula Institutului Politehnic din Munchen. În seria de conferințe intitulată *Artele în epoca tehnică*, serie organizată de Academia bavareză de arte frumoase. Textul a apărut tipărit în vol. III al revistei *Jahrbuch der Akademie*, München. 1954. pp. ș. urm.

85 Distincția pe care o face aici Heidegger între esența tehnicii și formele ei de manifestare în cadrul tehnicii moderne ne interzice să vedem în persoana sa un simplu adversar al tehnicii

care se ridică împotriva modernității de pe pozițiile unei „ontologii pastorale”. Aici nu este vorba de o întoarcere la un „mod de producție” revolut, ci de încercarea de a-l muta pe om dintr-o proastă așezare față de lucruri și față de sine însuși. BIEMEL 1973, pp. 115 – 116) a arătat pe drept cuvânt că simpla încadrare a lui Heidegger în categoria adversarilor tehnicii nu reprezintă decât o simplificare în vederea obținerii unei facile clasări. Dacă se mai adaugă apoi și termenul de iraționalism, pentru a-l speria pe cât posibil pe cititor și pentru a produce în același timp impresia că ți-ai împlinit datoria de filozof critic, atunci judecata definitivă și irevocabilă. Ce-i drept, acest procedeu dă greș atunci când te străduiești să citești textul însuși. Pentru că atunci îți dai seama că aici nu este vorba de o preamărire sau demonizare a tehnicii, ci de surprinderea unei situații de fapt în mijlocul căreia ne aflăm și căreia suntem expuși fără ca, până la urmă, s-o înțelegem. Interpretarea întreprinsă de Heidegger reprezintă încercarea unei asemenea înțelegeri (.....). Nimic mai ușor decât să te îmbeți de succesele tehnicii sau, indicând aspectele ei negative, s-o condamni pur și simplu. În întrebările formulate de Heidegger cu privire la esența tehnicii se întâmplă altceva, și anume încercarea de a recunoaște tehnicii rangul care i se cuvine.”

86 Pentru sensul lui *Anwesen* a se vedea conferința lui Heidegger *Wissenschaft und Besinnung*, în *Vorträge und Aufsätze*, I, p.42: „Gândim *Anwesen* ca dăinuire a acelui lucru care, ajuns în starea de neascundere, rămâne aici”. De asemenea *Der Spruch des Anaximander*, în *Holzwege, passim*.

Dificultățile pe care le ridică traducerea lui *Anwesen* par insurmontabile. Iată comentariul lui DERRIDA (1972, p. 35) pe marginea acestei probleme: „Chestiunea ar fi aici următoarea: cum să faci să treacă, sau mai degrabă ce s-a petrecut când am făcut să treacă în acel unic cuvânt latin – *prezență* – un întreg sistem diferențiat de cuvinte grecești și germane, un întreg sistem de *traducere* pe care îl implică limba heideggeriană *ousia*, *parousia*, *Gegenwärtigkeit*. *Anwesen* *Anwesenheit*, *Vorhandenheit*. etc.)? Și aceasta, ținând cont de faptul că cele două cuvinte grecești precum și acelea care le sunt asociate, au deja în franceză traduceri încărcate de istorie (esență, substanță etc.). Dar mai ales cum poți face să treacă în acest unic cuvânt *prezență*, deopotrivă prea bogat și prea sărac, *istoria* textului heideggerian care asociază sau disociază aceste concepte, într-o manieră subtilă și ordonată, de-a lungul unui itinerar care acoperă aproape patruzeci de ani?

87 „*Ver-anlassen* este mai activ decât *an-lassen*. Prefixul *ver* îl «împinge», ca să spunem așa, pe «a lăsa» către «a face»” (Heidegger; *apud* A. Préau, nota 1. p.,16 din trad. fr. la *Vorträge und Aufsätze*, Paris, Gallimard, 1958).

88 V.UK, nota 5.

CONSTANTIN ASLAM

PARADIGME ÎN ISTORIA ESTETICII FILOSOFICE¹

(Fragment)

2.2. Cuvintele fundamentale ale esteticii grecești. Teorii asupra artei și frumosului

După o analiză a *Weltanschauung*-ului grecesc vechi, a cadrelor de gândire în cuprinderea cărora sunt plasate toate reprezentările teoretice asupra artei și frumosului, altfel spus, după dezvoltarea marilor supoziții care sunt activate *implicit* în vorbirea *explicită* despre artă și frumos, firesc este să urmeze o investigație a *cuvintelor fundamentale explicite* prin intermediul cărora vechii greci își reprezentau, judecau și evaluau fenomenele numite de noi astăzi – estetice. Aceste cuvinte fundamentale formează, cum am mai spus, rețeaua conceptuală a esteticii grecești, rețea care a modelat apoi sensibilitatea și gândirea estetică europeană. Între aceste cuvinte fundamentale, ne vom opri cu precădere la conceptele-ancoră: *artă și frumos*, după câteva precizări metodologice și o succintă incursiune în înțelesurile atribuite de greci sufletului.

2.2.1. Precizări metodologice

Cum spuneam în introducere, estetica filosofică sau filosofia artei nu investighează arta în nemijlocirea ei, ci *rețeaua conceptuală care formează universul reprezentărilor și gândirii despre artă*. Altfel spus, estetica filosofică nu se situează la nivelul *actului nemijlocit* al percepției și receptării operei de artă, ci are în vedere *ceea ce se spune despre opera de artă*. Din această perspectivă estetica propune o *analiză a limbajului conceptual*, ce rezultă din aprecierile *explicite* generate de contactul nemijlocit cu obiectul estetic, cu scopul de a descifra *natura și mecanismele gândirii despre artă*. De aceea, cum mai spuneam, estetica filosofică este un discurs de gradul doi, o prelucrare a *vorbirii explicite* despre artă. Ea are ca obiect de studiu, *reprezentările conceptuale asupra artei* – investigațiile istoricilor artei, analizele estetice specializate pe anumite domenii de creație artistică, tratatele și manualele de îndrumare a creației artistice, mărturiile artiștilor despre ei înșiși etc.

Desigur, cum am arătat, această analiză trebuie precedată de o bună cunoaștere și înțelegere a *Weltanschauung*-ului, a cadrelor de gândire, a marilor supoziții care apar *implicit* în vorbirea *explicită* despre artă. Când rostim *explicit* cuvântul „artă”, noi *deja* am atribuit un înțeles *implicit* acestui cuvânt; tot astfel se întâmplă și cu toate celelalte concepte generice. Din această perspectivă, *înțelesurile implicite au rol modelator asupra rețelei conceptuale explicite*. În contextul acestor înțelesuri de fundal (ele sunt numite și pre-judecăți, în sensul de judecăți preformate) se plasează orice dezbateri asupra înțelesurilor artei și frumosului. În alte cuvinte, *Weltanschauung*-ul unei culturi determinate, marile cadre de gândire și sensibilitate, cultura greacă în cazul nostru, sunt activate continuu în ceea ce se spune explicit despre artă și frumos. Prin urmare, în ordinea metodei, esteticianul care inițiază investigații istorice trebuie să parcurgă un dublu traseu de analiză:

- Pe de o parte, un drum de la *universal la individual*: adică de la ceea ce este implicit, de la marile cadre de gândire și sensibilitate (universalul care este permanent activ în orice act de

¹. Text preluat din Constantin Aslam, *Paradigme în istoria esteticii filosofice. Din Antichitate până în Renaștere*, Institutul European, Iași, 2013, pp. 85-101.

vorbie și cunoaștere), către rețeaua conceptuală explicită, respectiv către cuvintele fundamentale dispuse în relații semantice reciproce (generalitatea conceptuală specifică, cuvintele fundamentale în care sunt *reprezentate teoretic explicit* arta și frumosul) și, respectiv, către obiectul estetic, opera de artă în concretețea sa (individualul, adică *acest* tablou, *această sculptură*, *această* poezie etc.). Succint, drumul gândirii trebuie să parcurgă itinerarul: cadre de gândire (universalul) → rețeaua conceptuală (generalul) → opera de artă determinată (individualul). O astfel de procedură se justifică logic, după principiul că ceea ce spunem despre toți, spunem și despre unii sau unul. Numai astfel, devin inteligibile arta și frumosul ca forme de viață, elemente aparținând întregului ființei omenești *vii*.

- Pe de altă parte, esteticianul trebuie să parcurgă drumul de la individual, de la opera de artă în concretețea sa, către general și apoi către universal. Faptul acesta devine evident dacă avem în vedere judecata de tip estetic. Subiectul logic într-o astfel de judecată este totdeauna un individual, în timp ce predicatul logic este totdeauna o generalitate, o clasă de obiecte, o valoare, care la rândul ei nu este un obiect. Or, generalitatea tinde către ceea ce este universal, adică valabil pentru toți. De pildă, enunțul: „Portretul poetesei Sappho, descoperit în orașul Pompei, este expresiv”, este un exemplu relevant în acest sens. Subiectul logic se referă la un individual ce poate fi ușor reperat – portretul poetesei Sappho descoperit în orașul Pompei – în timp ce predicatul logic, „expresiv”, un predicat de valoare, este o generalitate. Dar predicatul „expresiv” se poate aplica unui număr indefinit de portrete ori altor creații artistice, nu numai portretului poetesei Sappho. Termenul general „expresiv”, din enunțul despre care vorbim, este în fond un substitut al frumosului generic; el *tinde* către universalitatea ce-l subordonează, către frumosul generic, ca o ilustrare a realizării într-o operă de artă expresivă.

Desigur că ambele proceduri sunt egal îndreptățite. Numai că pentru perioada pe care o studiem, estetica grecească, este preferabilă utilizarea traseului universal → individual. Motivul este simplu. Grecii înșiși gândeau astfel și, pe urmele lor, întreaga cultură europeană până în modernitate. Gândirea acestor perioade este dominată de raportul dintre Unul și Multiplu. Cum unitatea devine multiplicitate? Iată întrebarea care de departe a dominat agenda intelectuală a Antichității, a Evului Mediu și Renașterii. Drept care, vom apela la acest traseu al minții pentru a explica din interior, modul în care cei vechi au gândit arta și frumosul, printr-o dezvoltare a cuvintelor fundamentale specifice filosofiei grecești a artei.

2.2.2. Înțelesuri ale sufletului – incursiuni în universul dihotomiilor conceptuale grecești

Oricât ar părea de paradoxal, punctul de plecare în această analiză asupra artei și frumosului în gândirea greacă este condiționată de decelarea înțelesurilor unui termen prim, ce ocupă poziția unui principiu explicativ în integralitatea manifestărilor culturale și artistice grecești. Este vorba despre conceptul de *suflet*. Fără o bună reprezentare a sensurilor multiple ale acestui *mega-concept* (un concept-umbrelă, cum ar spune Umberto Eco) nu putem accede la specificul reprezentărilor despre artă și frumos în lumea veche europeană. Motivul este simplu. Toată gândirea și sensibilitatea greacă, speculațiile teoretice generate de reflecția asupra artei și frumosului sunt precedate de felul în care vechii greci *gândeau* sufletul. În fond, arta și frumosul sunt manifestări, forme de expresie ale sufletului omenesc. Chiar estetica, analiza teoretică a artei și frumosului, ne trimite cu gândul la suflet, pentru că *aisthesis*, partea de sensibilitate

omenească, este o componentă a sufletului.

În viziune grecească și, mai apoi, general europeană, sufletul este nu numai izvorul tuturor faptelor umane, în fond numele rezumativ al condiției noastre omenești și, în ordinea cunoașterii, termenul prim din care extragem toate consecințele, ci și mediatorul dintre lumea sublunară, lumea pământeană, și lumea supralunară, lumea divinității. Cum se știe, lumea este pentru grec un cosmos, o ordine divină. Demiurgul (numit de Platon și Marele Arhitect) care a trecut haosul, starea de neterminare a elementelor lumii, în regimul ordinii, în cosmos, a modelat lumea, cum spune Platon, după principiul interior lui, cel al perfecțiunii. Tot el a pus și lumea în mișcare, inclusiv prin intermediul sufletului, corpurile oamenilor. Sufletul este și el, așadar, de obârșie divină.

Trebuie spus că încă din perioada homerică, perioada în care gândirea simbolică arhaică se exprima cu precădere prin mit și rit, vechii greci au avut intuiția unității lumii și convingerea că celebrarea și (re)cunoșterea acestei unități reprezintă supremul Bine. Pentru vechiul grec existau ample corespondențe între planul cosmic și cel uman, între sacru și profan. Ele erau stabilite ritualic, la nivelul practicării vieții de către oamenii obișnuiți, mai ales în zilele de sărbătoare, și conceptual de către filosofi. Integrarea în armonia lumii, desemna principala preocupare de ordin religios a omului grec. Ideea de individ uman, cu dramele și realizările sale launtrice, o găsim într-un plan secund. Esența unică din interioritatea individului uman, ceea ce numim noi astăzi Eu individual, se situează într-un al doilea plan, întrucât individul este văzut ca parte a universului, ca participant la ideea de armonie cosmică. De fapt, nu individul uman conta, ci colectivitatea în ansamblul ei, orașul-stat cu care individul, devenit cetățean, se identifica la nivelul conștiinței de sine. Filosofi au fost cei care au trecut de la gândirea simbolică, dominată de mituri, ritualuri și imagini, la gândirea conceptuală, argumentativă și justificativă.

Sufletul este, așadar, similar divinității, este o expresie a ei, o formă de manifestare. Divinitatea este prezentă în om prin suflet. Noi suntem purtători de suflet, de ceva ce nu este *al nostru*, în sensul că nu este produs de către noi. Astfel, atributele divinității sunt și atributele sufletului. Planul divin al lumii comunică cu planul corporal, material, prin intermediul sufletului. Cosmosul, ordinea, Divinul bun, frumos și drept este prezent și în sufletul nostru. Există o omologie, o asemănare de structură între om și univers, între divinitate și ființa umană. Omul este asemeni zeilor pentru că o parte din el este nemuritoare.

Există așadar, un macrocosmos dar și un microcosmos care își corespund pentru faptul că au ceva în comun: sufletul nemuritor. Prin urmare, unitatea divinității trece în pluralitatea corpurilor oamenilor. Ceea ce are esența sacră trece în lumea profană, multiplă, corporală, muritoare. Putem vorbi chiar de un izomorfism între lumea divinității și lumea omului, între această lume și lumea cealaltă. Toate aceste convingeri veneau, cum spuneam, din timpul homeric și ele au modelat prioritățile agendei intelectuale grecești. Între acestea, un prim loc ocupa problema imortalității sufletului.

Numai că această convingere a sufletului nemuritor a deschis o serie întreagă de alte probleme pe care mintea grecească a vrut să le rezolve și pe care ni le-a transmis și nouă. Este vorba, desigur, de problema raportului dintre corp și suflet, problemă rămasă deschisă și astăzi⁸⁹.

Moștenirea greacă, preluată apoi de învățătura creștină, a plasat corelația corp-suflet în prim-planul culturii europene. Diferența dintre aceste entități polare se realizează pe baza a

două criterii. Primul este *criteriul ontologic* ce poate fi enunțat astfel: corpul și sufletul au prin natura lor esențe distincte: unul este de natură materială; celălalt este de natură spirituală. Al doilea, derivând din primul, poate fi numit *criteriul temporalității*: corpul este muritor, în timp ce sufletul este nemuritor.

Odată cu primii filosofi greci, relația dintre trup și suflet este gândită, pentru a recurge analogic la algebră, sub forma unui binom, în sensul că acești doi termeni sunt așezați și gândiți împreună. Altfel spus, cei doi termeni sunt *corelativi* pentru că ei *nu pot fi gândiți independent unul față de celălalt*, înțelesul unuia antrenând, prin urmare, sensul celuilalt. În timp ce noțiuni precum greutate sau culoare pot fi gândite independent prin raportare la alți termeni, nu același lucru se întâmplă cu noțiuni de tipul: absolut-relativ, cauză-efect, pozitiv-negativ, compus-simplu, finit-infinit, soț-soție și, în cazul nostru, corp-suflet, și exemplele ar putea continua. Spre deosebire de noțiunile independente, cele corelative nu pot fi gândite decât împreună.

Faptul acesta produce implicații majore în gândirea de tip estetic. Toate conceptele estetice sunt valori, iar valorile, cum se știe, au apariții polare: frumos-urât, bine-rău, adevăr-fals, dreptate-nedreptate etc. Or, în judecățile de valoare, actele de judecare nu sunt constatative, neutrale, ci sunt exprimate acte de evaluare – exprimare explicită de preferințe individuale, subiective – cu ajutorul predicatelor generice de valoare. Când am exprimat judecata estetică „portretul x este un kitsch”, am activat în mod implicit reprezentări teoretice complexe legate de ceea ce înseamnă frumos. Kitsch-ul este un corelativ negativ al frumosului și, prin urmare, el nu poate fi definit și înțeles fără invocarea înțelesurilor acestuia.

Prin urmare, mentalitatea grecească ne-a transmis nu numai mesajul unității lumii, ci și marile dileme legate de dispunerea celor mai importante idei ale spiritului în structuri logice dihotomice, în polarități: bine-rău, frumos-urât, corp-suflet. Faptul acesta îl vom remarca atunci când vorbim despre configurația internă a sufletului, respectiv despre distincțiile cu care grecii operau în mod frecvent pentru a înțelege complexitatea gândirii și acțiunii omenești, inclusiv fenomenele legate de artă și frumos. Revenind, pentru cultura europeană trupul și sufletul pot fi reprezentate, cel puțin dacă-i avem în vedere pe primii filosofi greci, sub forma unui binom, care generează alte două dihotomii fundamentale ale culturii europene: binomul *corporal* (material) – *spiritual*, respectiv binomul *muritor* – *nemuritor*. Aceste dihotomii decupează natura originară a omului așa cum apare el în marile mituri cosmogonice sau, mai târziu, în expunerile ontologice pe care le propune gândirea filosofică.

Interesant de știut este faptul că termenii care desemnau sufletul și corpul s-au constituit încă din perioada homerică. Problemele pe care au vrut să le lămurească vechii greci țineau de convingerea lor exprimată extrem de fericit de Aristotel: „Sufletul nu poate fi nici fără corp, nici simplu corp; căci el nu este corp, dar este legat de corp”⁹⁰.

Corpul sau trupul era desemnat prin cuvântul *soma*⁹¹, iar sufletul sau spiritul prin doi termeni distincți, *pneuma* și *psyche*. Vechii greci făceau distincția, reluată apoi de creștinism și de secolele timpurilor moderne până astăzi, între suflet și spirit. Sufletul viza sensibilitatea noastră, viața noastră lăuntrică, legată mai mult de corp și de soarta acestuia, fiind deci muritoare, în timp ce prin spirit se înțelegea sufletul care s-a culturalizat și care reprezintă, cum am spune noi astăzi, un principiu al termenilor amintiți. *Soma*, *pneuma* și *psyche* au fost corelați cu un alt termen semnificativ în încercarea vechilor greci de a desemna viața noastră lăuntrică și a

determina acel element care particularizează ființa umană în lume. Este vorba despre cuvântul *tymos*, care poate fi tradus prin îndrăzneală, cutezanță.

Cum spuneam, înțelegerea poziției artei și a frumosului în cultura grecească trebuie să treacă preliminar printr-o înțelegere a configurației interioare sufletului și a modului în care aceste structuri interacționează cu corpul. Problema este, ușor de bănuț, foarte complexă, întrucât elementele componente ale sufletului și ale relațiilor lui cu corpul sunt concepute diferit de la un filosof la altul. Presocraticii, în mod special pitagoreicii, au o anumită concepție, în timp ce Platon și Aristotel avansează propriile viziuni. Nu există, firește, o concepție unitară asupra sufletului, după cum nu vom găsi o unanimitate de vedere în toate celelalte probleme ce țin de om și de interacțiunea lui cu lumea. Cu toate acestea, există anumite puncte comune în legătură cu elementele care alcătuiesc sufletul în unitatea și integralitatea sa, elemente exprimate, în mod esențial, în dihotomia: *aisthesis* – *noesis*. Aceste concepte sunt corelative (nu pot fi gândite decât împreună) și dau seamă de paradigma grecească a sufletului, paradigmă implicată în înțelegerea artei și frumosului în lumea veche⁹².

*Aisthesis*⁹³, cuvântul din care, etimologic vorbind, s-a inspirat Baumgarten pentru a denumi știința artei și frumosului, estetica, denumea partea „inferioară” a sufletului, cea care este în legătură nemijlocită cu trupul. *Aisthesis* era cuvântul care se referea la ceea ce noi numim astăzi senzații și percepții. Desigur că vechii greci s-au interogat și asupra proceselor fiziologice care explică mecanismele de schimbare a stării sufletului, afectat de contactul cu diverse obiecte, dar importanța reflecțiilor lor nu sunt de natură științifică, fiziologică, ci filosofică. Reflecția asupra *aisthesis*-ului, partea de suflet denumită și senzitivă (în termenii lui Kant, capacitatea noastră de a primi impresii senzoriale), a luat conotații filosofice atunci când a fost opusă părții „superioare” a sufletului, gândirii sau rațiunii, desemnată prin mai multe cuvinte, în principal prin *noesis*.

Lucrurile sensibile, individuale, forma și proprietățile lor sunt obiectul de aplicație al *aisthesis*-ului. Acesta are o dublă natură. Pe de o parte, el face posibil contactul cu obiectele sensibile, este o *formă* de cunoaștere sensibilă – produce o coordonare unitară a impresiilor noastre. Pe de altă parte, el face posibile și impresiile dobândite prin fiecare organ de simț. Dar și într-un caz și în altul, *aisthesis*-ul nu-și schimbă condiția lui spirituală, de parte a sufletului, chiar dacă se află într-un contact intim cu corpul. Există un *aisthesis* care se potrivește simțurilor individuale – văz, auz, pipăit etc., dar și *aisthesis comun* numit *aisthesis koinē*, simț comun, *sensus communis*⁹⁴.

Acest concept va face o adevărată carieră în estetica contemporană⁹⁵.

Interesant de reținut este și faptul că prin intermediul lui *aisthesis*, noi avem și reprezentarea părții vizibile a cosmosului, a universului. Cosmosul este numit implicit și *aisthetos*, adică po-doabă, ornament, și este prezent în sufletul nostru pe latura lui *aisthesis*. Cum spune Platon, *aisthesis*-ul se referă la perceperea lumii de către suflet prin corp și extrage *formele sensibile* (*morphe*) din obiectele sensibile.

Noesis desemna partea „superioară” a sufletului, gândirea sau rațiunea, și era concepută corelativ cu *aisthesis*. De asemenea, desemna mai multe operații interne ale sufletului: posibilitate de a opera cu judecăți prin combinarea sau separarea unor noțiuni; apoi, capacitatea de a sesiza nemijlocit esențe, adică principiile, structurile invizibile și de profunzime ale lumii; în sfârșit,

capacitatea de a gândi realitățile în sine (acele entități care există și nu pot fi percepute sensibil) – numite și *formele inteligibile* (*eidos, idéa*) care sunt denumite astăzi formele noționale ale obiectelor –, dar și de a le transpune în imagini (*phantasiai*).

Trebuie să reținem, urmându-l pe Aristotel, că atât *morphe*, forma sensibilă, cât și *eidos* (forma inteligibilă) există în suflet într-un mod potențial. Ele sunt „trezite”, puse în „mișcare”, actualizate de întâlnirea cu obiectele sensibile pentru *aisthesis*, iar pentru *noesis*, „trezirea” survine din „energia” propriei naturi divine.

Apoi, trebuie totodată precizat că dihotomia *aisthesis* – *noesis* nu este atât de simplă în contextul gândirii teoretice grecești. Terminologia grecească a acestor facultăți ale sufletului este fluidă și contextuală. De pildă, pentru facultatea „superioară”, pentru gândire, considerată a fi partea nemuritoare a sufletului, filosofii au folosit mai mulți termeni între care existau relații de sinonimie parțială, dar ale căror sensuri se luminează pe deplin parțial dacă sunt văzuți în „rețea”. Între aceștia nu pot fi omiși următorii termeni:

Nous – un nume care desemna atât divinitatea ordonatoare a lumii, cauza cosmică a universului, Sufletul lumii, principiul ei spiritual etc., cât și partea nemuritoare a sufletului omenesc, partea legată de contemplație, de teorie;

Logos – un nume care trimitea simultan și la ordinea supranaturală a lumii, la sufletul ori rațiunea divină, dar și la capacități sau operații ale facultății „superioare”: rostire, justificare rațională, rațiune, definiție, facultate rațională, proporție;

Sophrosyne – un nume pentru *harmonia* la Pitagora, iar la Platon, după ce a primit o serie de înțelesuri etice în dialogul *Charmides*⁹⁶, a fost folosit pentru a desemna gândirea, mai precis facultatea superioară, rațională, a gândirii, cea care-și subordonează și părțile inferioare – partea care este doritoare, pasională și partea activă, volițională.

Sufletul omului, cu cele două componente dihotomice *aisthesis* – *noesis*, trebuie văzut din două ipostaze complementare:

Pe de o parte, sufletul este, cum am mai spus, un *principiu cosmologic*. Prin latura sa nemuritoare, sufletul omului face legătura cu principiul divin al lumii, pune omul în corespondență cu întregul univers. O serie de atribute ale sale sunt similare divinității. Macrocosmosul (universul în integralitatea sa) și microcosmosul (omul și lumea specifică lui) își corespund, sunt într-o relație de omologie.

Pe de altă parte, sufletul este *principiul cunoașterii*, cel care-l pune pe om într-o corespondență epistemologică cu divinul. Prin sufletul său, omul poate cunoaște atât propria lume, mediul de viață și experiențele sale, ordinea omenească a lumii, evenimentele care se petrec în lumea sublunară, realitățile sensibile, dar tot prin el poate aspira să cunoască și realitățile inteligibile, realitățile superioare ce țin de lumea supralunară, de planul și ordinea divine ale lumii.

Dacă în ordine cosmologică, dihotomia sufletului *aisthesis* – *noesis* corespunde dihotomiei *muritor* – *nemuritor*, în ordine epistemologică, în ordinea cunoașterii, dihotomiei sufletului *aisthesis* – *noesis* îi corespunde corelația *doxa* – *episteme*.

Trebuie spus că statutul conceptual al artei în lumea greacă derivă din această dihotomie a căilor de cunoaștere, *doxa* – *episteme*, dihotomie care a dominat suveran nu numai lumea grecească, ci și cultura intelectuală europeană până la Baumgarten. Abia după 1750, când Baumgarten scrie *Aesthetica*, dihotomia își mai pierde din tensiune, stimulând căutările celor care credeau

că poate fi întemeiată și o cunoaștere a părții sensibile din om nu numai a părții noetice.

Doxa era concepută ca o facultate de cunoaștere a lumii sensibile, fenomenale, corespunzătoare *aisthesis*-ului sufletesc, calea subiectivității, calea cunoașterii lumii *de către* suflet *prin* corp și, totodată, un produs al acestei facultăți, opinia, părerea. *Doxa* ține de ceea ce este vizibil, fenomenal, de ceea ce apare ca semn al unei esențe ascunse. Distincția apare la presocratici, în mod special la Parmenide, care vorbește despre două căi de cunoaștere, *Calea Convingerii* (însoțind Adevărul), *calea ființei*, care este calea adevărului din celebra formulă: *a fi e totuna cu a gândi*, și *Calea Opiniei, calea neființei*, calea devenirii și erorii, calea care produce aparențe ale adevărului. Distincția este preluată și radicalizată de Platon în mai multe contexte. Pentru Platon *doxa* produce închipuiri (fenomene), fantome, aparențe, copii ale realității, presupuneri, supoziții, convingeri, credințe. *Doxa* produce opinii despre lumea vizibilă, a realităților (formelor) corporale ce sunt realități de grad secund (copii ale esențelor). *Doxa* nu poate produce adevăr și cunoaștere pentru că obiectul ei de exercițiu sufletesc, „raza de acțiune” a ei se oprește la lucrurile vizibile, corporale, aparținând neființei, la lucrurile perisabile supuse devenirii, transformării și morții. În terminologia lui Platon, *doxa* se corelează cu lumea sensibilă (*aisthethon*). Aristotel, în schimb, de pe o altă platformă teoretică, spune că *doxa* poate produce și enunțuri adevărate nu numai false. Numai că aceste adevăruri sunt probabile și nu necesare (adevăruri certe, veșnice).

Episteme este identificată de Parmenide, cum spuneam, cu *Calea Convingerii* (însoțind Adevărul) cu *calea ființei*. Ea este calea științei, calea cunoașterii necesare și universale, valabile oricând și oriunde. Ca expresie a părții „superioare” a sufletului, *noesis, episteme* ține de lumea esențelor, de lumea *formelor inteligibile* (*eidos, idéa*). Cum am spune astăzi, prin această cale de cunoaștere noi dobândim *formele* noționale. Or, noțiunile științifice desemnează clase de obiecte, abstracții, forme ale gândirii. Acestea nu sunt obiecte individuale pe care să le putem repera cu simțurile. Clasele de obiecte nu sunt ele însele un obiect. Noțiunea de culoare, de pildă, nu este o culoare. Sau cum spune Leibniz, noțiunea de câine nu mușcă. *Episteme* nu produce păreri, ci teorii. Raza de acțiune a acestei căi de cunoaștere este lumea inteligibilă, lumea *noumenală*, cea care poate fi numită și văzută cu „ochii *noesis*-ului”. În terminologia lui Platon, *episteme* se corelează cu lumea inteligibilă (*noeton*). De la Aristotel știm că *episteme* înseamnă și un corpus organizat de cunoștințe raționale⁹⁷.

În *Metafizica*, Aristotel ne livrează o diviziune a cunoașterii științifice (forme concrete de *episteme*), extrem de utilă pentru a înțelege care era poziția artei și a frumosului în lumea grecească. Pentru filosoful grec, cunoașterea *episteme* este de trei tipuri: cunoaștere practică (*praktike*), cunoașterea poietică sau productivă (*poietike*) și cunoașterea teoretică (*theoretike*). Criteriul acestei distincții este scopul, finalitatea către care se îndreaptă fiecare dintre acestea.

Cunoașterea practică, legată de *praxis*, reprezintă un mijloc de a ne conduce viața. Ea se referă la *acțiunile* omului, cele care sunt susceptibile de a fi evaluate dacă sunt bune sau rele. Această formă de cunoaștere este rezultatul reflecțiilor îndreptate către înțelegerea comportamentului politic și etic al omului. În rezumat, *praktike* înseamnă știința a acțiunii.

Cunoașterea poietică, legată de *téchnē*, este cunoașterea producerii, a capacității omului de a realiza ceva util și frumos. Etimologic, poietica își are originea în verbul *poiein*, „a acționa”, iar poietica are în vedere capacitatea omului de a face ceva, de a produce obiecte utile, artefac-

te, dar și opere de artă. Aristotel îi dedică acestei din urmă categorii de cunoaștere un tratat separat, *Poetica*, primul tratat de estetică europeană în care arta este definită prin imitație și curățare sufletească.

Cunoașterea teoretică, legată de *theoria*⁹⁸, este o cunoaștere de dragul de a ști. Ea este sinonimă cu ceea ce noi numi astăzi speculație, adică cu o cunoaștere ce folosește *doar* resursele interne ale gândirii. Scopul acestei îndeletniciri este intrinsec sieși. Cunoașterea teoretică este dorită pentru sine și nu în vederea atingerii altui scop și reprezintă tipul suprem de activitate umană. Cunoașterea teoretică ne conduce la cea mai înaltă treaptă pe care o poate atinge omul, de fapt idealul de viață al grecului cult – contemplarea Binelui și a Frumosului⁹⁹.

Toate aceste distincții sunt analitice. Cu alte cuvinte, ele pot și trebuie desprinse ca elemente componente ale sufletului numai din perspectiva unor discriminări teoretice. Aceasta nu înseamnă că unitatea sufletului trebuie văzută ca multiplicitate. Omul viu, în integralitatea sa, posedă un singur suflet, chiar dacă întrebuițările lui sunt distincte și ierarhice. Unitatea ființei noastre, a eului individual, este dată de faptul că, în același timp, simțim și știm că simțim, gândim și știm că gândim. Numai că în absența cunoașterii distincțiilor privitoare la suflet, la diviziunile cunoașterii etc., nu putem înțelege nimic din modul în care artele și frumosul s-au configurat în perioada inaugurală a culturii europene.

2.2.3. Artă – formă de viață și mijloc de cunoaștere. Specificul cunoașterii poetice

Viziunea teoretică grecească asupra artei comportă extrem de multe ambiguități simbolice și teoretice, fiind plasată nu de puține ori în contexte conceptuale reciproc contradictorii. Cum am mai spus, gândirea greacă a transmis culturii intelectuale europene nu numai năzuința către unitate, ci și marile dileme generate de dispunerea antinomică a celor mai înalte idei ale spiritului omenesc (categoriile gândirii). De la Aristotel încoace, fiecare gânditor important a încercat concilierea mării rupturi săvârșite de Platon: dihotomia lumea sensibilă (*aistheton*) – lumea inteligibilă (*noeton*) și, corelativul ei, *doxa* și *episteme*.

La această provocare a lui Platon (anunțată de altfel și de presocratici, în special de Parmenide) a încercat să răspundă întreaga gândire grecească, chiar Platon însuși în dialogurile de bătrânețe și, desigur, discipolul său cel mai de seamă, Aristotel. Pentru a răspunde acestei provocări, gândirea greacă a construit modele explicative raționale, adică sisteme de enunțuri organizate în termeni de definiții, precizări și distincții de tot felul. Argumentarea rațională, lupta dialectică pe bază de argumente logice, devine principalul mijloc de răspuns la provocarea platoniciană. Astfel, gândirea greacă a dorit să găsească un echilibru între contrarii, o *armonie* a lor, astfel încât, cum ar spune Baudrillard, să dea seama de o lume și să facă viața omului suportabilă. Ei bine, în acest context trebuie să plasăm *gândirea, reprezentările teoretice* despre artă, o gândire dominată *implicit* de supozițiile ontologice și epistemologice pe care le-am dezvoltat în capitolele anterioare, de aspirația către unitate și armonie a lumii grecești, de dihotomiile conceptuale pe care și noi astăzi încercăm să le stingem și *explicit*, de rețeaua conceptuală formată din „cuvintele fundamentale” ale esteticii grecești și ale relațiilor dintre acestea. Desigur, *gândirea* despre artă este influențată și de practica artistică efectivă a artei, de operele artiștilor vremii, dar trebuie spus că estetica grecească, teoria despre artă, *nu este o generalizare a practicii artistice efective*. Cu alte cuvinte, preocupările teoretice ale filosofilor greci nu aveau în

vedere traducerea limbajului artistic, a formelor artistice de expresie (deși astfel de preocupări nu au lipsit) într-un limbaj conceptual, cu scopul de a înțelege mesajul artistului sau „misterele creației”. Filosofii greci, în calitatea lor de esteticieni, nu erau interesați de a găsi (obsesie a modernității) un criteriu de demarcație între obiectul estetic și obiectul utilitar, între opera de artă (care are drept scop realizarea frumosului) și lumea celorlalte obiecte etc. Există, desigur, mai multe cauze ale acestui dezinteres. Una dintre acestea, cu siguranță, constă în faptul că arta și frumosul *nu erau gândite în mod necesar împreună*. Frumosul, cum vom remarca, era gândit ca un universal (un gen suprem) și se putea predica, în mod potențial, despre orice obiect al lumii. Aceasta nu înseamnă că grecii nu erau în posesia conceptului „frumos artistic”. Dar, repetăm, ideea de frumos nu se corela *în mod necesar* cu arta, într-o sintagmă asemănătoare, de pildă, cu expresia „arte frumoase”.

„Estetica” grecească este *gândire*, o *cunoaștere* despre artă, despre *téchnē*, o *cunoaștere poietică*, dacă utilizăm termenii proprii grecești. În această calitate, ea este o cunoaștere a omului în calitatea lui de demiurg, de meșteșugar, și nu o cunoaștere a obiectelor estetice, a frumosului. Cum vom remarca, frumosul nu ține de cunoașterea poietică, ci de cea teoretică, speculativă. „Estetica”, în înțeles grecesc, face investigații în jurul lui *téchnē*, termen care are numai accidental și conotații legate de frumos. Reamintim, *poiein* însemna și capacitatea de a produce, știința de a face *ceva* exterior agentului, o cunoaștere a intervenției omului asupra unor materiale date. Cum mai spuneam, *téchnē* se referă la a ști cum, a cunoaște pentru a face; *téchnē* înseamnă totodată o cunoaștere a cauzelor eficacității, o „știință” a regulilor care conduce la făptuiri.

Subliniem încă o dată: cunoașterea poietică, cunoașterea *despre téchnē*, nu este o cunoaștere a obiectelor rezultate din această activitate, *ci a „științei”, a regulilor, raționalității și eficacității ce dirijează* producția.

„Estetica” grecească este o cunoaștere a sufletului omenesc capabil de a scoate din sine o *armonie* proprie, *noi forme* prin redirectionarea scopului unor materiale preexistente.

De reținut că arta este, pentru greci, un mod de cunoaștere a omului, a profunzimilor sufletului lui prin ceea ce el face, produce, scoate la iveală din sine, o *formă de adevăr*. Arta este o formă de cunoaștere, „vedere” a sufletului prin ceea ce face el însuși. Acest program de „pătrundere în adâncurile împărăției interiorității”, identificat de Hegel cu procesul de constituire a formei clasice a artei¹⁰⁰, nu poate fi înțeles dacă oțimem faptul că pentru vechiul grec *a cunoaște înseamnă a vedea*. Sufletul nu produce esențe, ci le „vede”. Sufletul în sens operațional este vedere. „În cultura greacă, «văzul» are un statut privilegiat; el este atât de important, încât ocupă o poziție aparte în economia capacităților umane. Într-un anumit sens, prin însăși natura sa, omul este privire... din două motive, ambele decisive: în primul rând a vedea și a ști sunt sinonime (s.n.): dacă *idein* (a vedea) și *eidenai* (a ști) sunt două forme ale aceluiași verb (*eido*), dacă *eidos*, aparență, aspect vizibil, înseamnă totodată caracter specific, formă inteligibilă, lucrul se explică prin aceea că cunoașterea este interpretată și exprimată în funcție de modul de a vedea. În al doilea rând, a vedea este la rândul-i sinonim cu a trăi. Pentru a fi viu trebuie să vezi lumina soarelui și totodată să fii vizibil pentru ceilalți. A muri înseamnă pierderea vederii și totodată a însușirii de a fi vizibil, înseamnă a părăsi lumina zile pentru a pătrunde într-o altă lume, cea a Noptii, unde, pierduți în tenebre, suntem deposezați de propria-ne imagine, precum și de privire”¹⁰¹.

Arta este pentru grec un *habitus*, un *simptom vizibil* al sufletului omului. Așa cum pentru medic, aspectul fizic, înfățișarea exterioară, prezintă indicații asupra stării de sănătate a pacientului, tot astfel și obiectele produse de către om, aspectul vizibil al lor, forma sub care ele se înfățișează, ne pot conduce la cunoașterea și înțelegerea sufletului generator.

Așadar, când vorbim despre artă trebuie să avem în vedere, simultan, *atât sufletul care produce, cât și obiectul produs*. Arta nu se referă doar la obiectele estetice, la opere, la forme vizibile, în general la produsele meșteșugarului, cât mai degrabă la aspectul sufletesc, la configurația sufletească interioară a artistului, în mod special la *regulile mintale* pe care acesta le mobilizează pentru a face ceva. Căci omul, în viziunea vechiului grec, în practicarea lui *téchnē* se pune pe sine într-o analogie cu ființa divină. Omul este ca și zeul, un demiurg – acțiunile sufletului lui pun într-o ordine proprie, ordinea omenească, materialele preexistente în această lume. Omul n-ar putea exista în absența acestor acte de producere. Cu sufletul, în calitate de principiu, el ordonează materialele predeterminate. Le pune în ordine, le dă măsura sa. Arta trebuie înțeleasă deci, plecând de la un principiu spiritual, de la dispoziția¹⁰² rațională pe care o posedă omul în actul de producere, și nu de la obiectul rezultat.

Vorbind despre artă, filosofii greci vorbeau așadar despre *dispoziții raționale* orientate către producție, cu alte cuvinte, despre suflet și înțelepciune. Căci, toate cele trei forme de cunoaștere – teoretică, practică și productivă – sunt forme ale înțelepciunii. „În domeniul artelor, «înțelepciunea» este măiestria, pe care o atribuim celor ce au atins, în arta respectivă, culmile desăvârșirii; de pildă pe Phidias, îl numim maestru al artei sculpturale, pe Polykleitos, maestru al statuarei. Deci termenul de *sophia* (înțelepciune) nu semnifică aici nimic altceva decât excelența într-o artă”¹⁰³.

Fără să intrăm în detalii, trebuie spus că filosofii greci au raportat cunoașterea poietică, pentru a-i releva specificul și sistemul de ierarhii în care este plasată, la celelalte forme de cunoaștere: teoretică și practică. Astfel, Aristotel distinge între cele trei forme de cunoaștere după criteriul obiectului de analiză. În raport cu obiectul investigației, știința teoretică – în fapt *știința în sens veritabil, episteme* – este superioară celorlalte două forme de cunoaștere, pentru că obiectul ei este ființa, ceea ce există în sine, divinul, ceea ce este etern¹⁰⁴. Conform acestui criteriu, celelalte două forme de cunoaștere se află la același nivel de ierarhie – ele se exercită asupra unor realități susceptibile de schimbare, acțiunea omenească și obiectele produse de om. Dar între ele se deosebesc prin dispozițiile raționale distincte; „în consecință, dispoziția rațională orientată către acțiune este diferită de dispoziția rațională orientată către producție. Din acest motiv, nici una din ele nu este inclusă în cealaltă; căci nici acțiunea nu este producție, nici producția nu este acțiune... Arta este deci, după cum am spus, un *habitus* al producerii însoțit de rațiunea adevărată, în timp ce contrariul ei, inabilitate, este un *habitus* al producerii însoțit de falsă rațiune, în domeniul lucrurilor ce pot fi altfel decât sunt”¹⁰⁵.

Cu toate că cele trei forme de cunoaștere sunt diferite sub aspectul tipului de orientare a dispoziției raționale, ele se întâlnesc totuși într-un punct comun: toate își propun să atingă un anumit scop, un anumit bine. „Orice artă și orice investigație, ca și orice acțiune și orice decizie, par să tindă spre un anumit bine; de aceea, pe bună dreptate, s-a afirmat că binele este cel spre care aspiră toate. Apare însă o deosebire în ceea ce privește scopurile urmărite: uneori ele constau în activitatea însăși; alteori, dincolo de activitate sunt realizate operele finite...” Dar pentru că

există numeroase acțiuni și arte și științe, există de asemenea și numeroase scopuri...”¹⁰⁶.

Așadar, urmând gândul lui Aristotel, scopul spre care tind acțiunile particulare sunt doar mijloace în atingerea altor scopuri. Există, prin urmare, un lanț causal format din triada – scop-mijloc-scop etc., în sensul că noi dorim și acționăm, producem în orizontul artei, pentru atingerea unor scopuri exterioare artei. Cu alte cuvinte, arta și cunoașterea poietică urmăresc atingerea unor scopuri exterioare și nu interioare lor. Altfel spus, scopul pe care-l urmăresc artele nu este artistic, ci de altă natură. „Dacă există un scop al actelor noastre pe care-l urmărim pentru el însuși, iar pe celelalte numai în vederea acestuia... este evident că acest scop trebuie să fie binele și anume binele suprem”¹⁰⁷. Care este, așadar, acel bine suprem spre care tinde arta? Simplu spus, acel bine suprem constă în atingerea fericirii¹⁰⁸.

Pe de o parte, este vorba despre fericirea individuală, survenită din trăirea pleneră a vieții... „dar dacă viața însăși este un lucru bun și plăcut (ceea ce reiese și din faptul că toți oamenii o doresc și mai ales cei virtuoși și fericiți, căci pentru ei existența este mai demnă de dorit...) ... dacă a simți că trăiești se numără printre lucrurile plăcute în sine... atunci pentru fiecare om propria-i existență este de dorit...”¹⁰⁹.

Pe de altă parte, dacă ținem cont că idealurile greceității vechi erau civice – formarea bunului cetățean¹¹⁰ – și că fericirea individuală era legată intim de idealul colectiv pe care îl cultiva cetatea, atunci acel suprem bine este legat de dăruirea totală față de valorile și idealurile comunitare¹¹¹. În sfârșit, fericirea este o proiecție, un ideal și nu o normă de comportament, o aspirație ce tinde către atingerea umanității perfecte din om. Asta înseamnă ca la verbul „a trăi”, grecul și apoi europeanul au adăugat anumite tipuri de valori. Pentru greci valoarea supremă a vieții este dată de cultivarea virtuților¹¹², de atingerea stării interioare de *Kalokagatia*, în care valorile cardinale, Frumosul, Binele și Adevărul, sunt în echilibru și armonie¹¹³.

În concluzie, pentru greci scopul pe care îl urmărește arta nu este artistic, ci general uman. Ea este o formă de cunoaștere complementară, dar și *inferioară* cunoașterii practice și teoretice. Este inferioară pentru că obiectul ei este supus perisabilului, devenirii, în vreme ce cunoașterea practică, într-o parte a ei cel puțin, și cea teoretică, speculativă, au ca obiect divinul. Totuși arta este o *formă de cunoaștere chiar dacă nu este știință și pentru acest fapt trebuie tratată în genul ei*. Cunoașterea lumii prin meșteșugurile pe care le stăpânim este inferioară cunoașterii științifice dezinteresate, dar ea nu este pseudo-cunoaștere, *ci cunoaștere în genul ei*. Desigur că nu toată arta. Poezia, de pildă, nefiind un meșteșug, nu este nici formă de cunoaștere. Poetul este inspirat de zei când scrie; el nu posedă un meșteșug învățat¹¹⁴.

Totodată, arta este și un mijloc de atingere și săvârșire a binelui individual și comunitar. Artă nu-și are scopurile în sine. Ea este un mijloc pentru a trezi umanitatea din noi, desigur, tipul de umanitate pe care grecii îl credeau posibil de atins – desăvârșirea sufletească, modelarea de sine prin cultivarea virtuților cardinale: înțelepciunea, curajul, cumpătarea, dreptatea.

NOTE

89 Vezi Angela Botez și Bogdan M. Popescu (coordonatori), *Filosofia conștiinței și științele cognitive*, București, Editura Cartea Românească, 2002, o antologie de texte care face o radiografie a dezbaterilor internaționale actuale în jurul problemei mind-body.

90 Aristotel, *Despre suflet*, Editura Humanitas, București, 2005. (Vezi *Cartea I*, integral, fr. 402 a-411 b 30, în care autorul face o sinteză a discuțiilor înaintașilor din care am selectat și exemplele istorice. Pentru o bună înțelegere asupra modului în care au evoluat reprezentările asupra sufletului și a raportului cu corpul, trebuie consultate, la nivelul unei bibliografii minime, următoarele: cele patru volume care cuprind textele presocraticilor, *** *Filosofia greacă până la Platon*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1979, vol. I-V. (vol. I, Partea întâi; vol. I, Partea a 2-a; vol. II, Partea întâi; vol. II, Partea a 2-a, vol. V – Indice de nume și indice tematic), imperativ chiar, dialogul *Phaidon (Despre suflet)*, cea mai spectaculoasă construcție teoretică dedicată sufletului din cultura europeană, în Platon, *Opere*, vol. IV, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1974 sau în oricare altă ediție, Aristotel, *Despre suflet*, Editura Humanitas, București, 2005, sintezele de terminologie și concepție veche greacă semnate de Gheorghe Vlăduțescu, *O enciclopedie a filosofiei grecești*, ed. cit., și Francis E. Peters, *Termenii filosofiei grecești*, traducere de Drăgan Stoianovici, Editura Humanitas, București, 1993, 1997.

91 Pentru grecii din vechime, *soma* desemna doar corpul viu, purtător și animat de suflet. Cadavrul, corpul neînsuflit, era numit cu *sema*, piatra de mormânt, *semmul* a ceea ce a fost cândva corp. Deci, corpul este ceva viu, animat (*animus* era un alt termen pentru suflet), forma omenească pusă în mișcare de către suflet. Corpul este o uniune între elementele lumii care sunt supuse devenirii și morții și suflet, partea divină, care este sursa, principiul mișcării corpului. Sufletul comandă corpul se supune, pentru a folosi expresia lui Platon din dialogul *Phaidon*. Raportul dintre corp și suflet este gândit prin analogie cu lumea care este mișcată de Sufletul lumii. Schimbarea lucrurilor existente în univers se explică prin mișcarea rezultată din contactul reciproc dintre lucruri. Lucrurile primesc mișcare de la alte lucruri. Dar care este sursa mișcării? Este limpede că ea trebuie situată în afara corpurilor, într-o entitate care produce mișcarea lucrurilor, fără ca ea să fie la rândul ei pusă în mișcare. Sursa mișcării nu poate fi mișcată de o altă sursă pentru că atunci nu ar mai fi sursă. Aristotel în *Fizica* numește această *sursă originară* a mișcării cu expresia „mișcătorul nemișcat”, un alt nume al divinului, al principiului spiritual care animă întreaga lume. Astfel, și sufletul omenesc este gândit prin analogie cu „mișcătorul nemișcat”. A se vedea pe larg, Gheorghe Vlăduțescu, *op. cit.* din care redăm un fragment lămuritor în ordine terminologică: „Hesiod numește *soma*, corpul viu... În *Cratilos* 400c, Platon vorbește despre faptul că unii socoteau că trupul-*soma* este mormântul-*sema* sufletului... suflete ar sta în trup ca într-un fel de închisoare... în *Gorgias*, Socrate era făcut să spună că: așa am auzit odată vorbind pe un învățat, că noi suntem acum morți, că trupul ne este mormânt”, p. 142.

92 Modul în care vechii greci înțeleg raportul între trup și suflet constituie condiția de înțelegere-

re și a altor domenii de reflecție care au fundat configurația culturii europene de astăzi. A se vedea, Emil Stan, *Spațiul public și educația la vechii greci*, Editura Institutul European, Iași, 2003.

93 Toate analizele etimologice sunt preluate din: Francis Peters, *op. cit.*, pp. 24-33.

94 „În psihologia aristotelică, «simțul comun» este o facultate ținând de *psyche*, având drept funcții: 1) perceperea «sensibilelor comune» care nu sunt obiectul unui singur simț: mișcarea și repausul, numărul (*arithmos*), figura, mărimea; 2) perceperea lucrurilor accidental sensibile, distingerea simțurilor unul de altul, simțirea că simțim (s.n.)”. (Cf. Francis Peters, *op. cit.*, p. 32).

95 Vezi Hans-Georg Gadamer, *Adevăr și metodă*, traducere de Gabriel Cercel și Larisa Dumitru, Gabriel Kohn, Călin Petcanu, Editura Teora, București, 2001; *Sensus comunis*, pp. 26-34, și Gianni Vattimo, *Etica interpretării*, art. „Hermeneutica – noua koiné”, traducere de Ștefania Mincu, Editura Pontica, Constanța, 2000, pp. 39-49.

96 Dialogul *Charmides* (sau despre înțelepciune) fixează înțelesurile cuvântului *sophrosyne* în opt sensuri: – îndeplinirea a toate cu măsură și liniște (159b); faptul de a fi deopotrivă cu smerenia (160e); a săvârși ce-i al tău (161b); săvârșirea celor bune (163e); a se cunoaște pe sine (164d); cunoașterea altor științe și în același timp a ei însăși (166c); să știi ce știi și ce nu știi (167a); a ști că știi și că nu știi (170d). (A se vedea Platon, „Charmides”, în *Dialoguri*, traducere de Constantin Noica, Editura Pentru Literatură Universală, București, 1968).

97 Aristotel, *Metafizica*, ed. cit., fr. 1025b-1026a.

98 Interesante sunt înțelesurile conceptului „teoria”, înțelesuri care ne conduce la ideea că perspectiva grecilor asupra universului era vizuală. Astfel, în înțeles elin, teoria este construită pe baza verbului grecesc *theoréo*, care trimitea gândul la următoarele operații: a privi, a contempla, a examina ori a considera. De la aceste înțelesuri sau obținut derivatele: *theoríon*, care viza locul din care publicul contempla reprezentația actorilor, teatru; *theoréma*, care însemna spectacol, dar și obiect de observație științifică; *theoretós*, vizibil (la propriu dar și cu ochii minții), respectiv ceea ce este comprehensibil, ceea ce poate fi înțeles în mod nemediat și instantaneu; *theoreticós*, contemplativ, intelectual. Și *theologia* este o „vedere” a zeului, o examinare, contemplare, înțelegere, comprehensiune a divinului.

99 Vezi, Platon, *Republica*, fr. 540a-c, ed. cit., și Banchetul, fr. 210-212a, ed. cit., în fr. 211 a Platon descrie frumosul inteligibil (frumosul în sine).

100 G.W.Fr. Hegel, *Prelegeri de estetică*, ed. cit., p. 452.

101 Jean-Pierre Vernant, *Omul grec*, traducere de Doina Jela, Editura Polirom, Iași, 2001, p. 17.

102 Ideea de dispoziție este legată de ceea ce gândirea greacă numea prin cuvântul *dynamis*,

tradus prin putere, sau potență. Dispoziția în genere trebuie văzută simultan: ca principiu activ, de acțiune, cât și ca principiu pasiv; apoi, în acțiune potențială (rămânerea în pasivitate temporară) sau în act.

103 Aristotel, *Etica Nicomahică*, Cartea a VI-a, fr. 1141a 10, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1988, p. 140.

104 *Ibidem*, fr. 1139, 20, p. 136 „Natura științei, dacă luăm sensul strict al termenului... rezultă clar din cele ce urmează: Cu toți gândim că ceea ce cunoaștem prin știință, nu poate fi altfel decât este; cât despre lucrurile susceptibile de schimbare, dimpotrivă, odată ajunse în afara câmpului nostru de observație, nu mai știm dacă există sau nu. Prin urmare, obiectul științei este...etern – iar realitățile eterne sunt nenăscute și indescriptibile”.

105 *Ibidem*, fr. 1140 a 5-20.

106 *Ibidem*, fr. 1094 a.

107 *Ibidem*, fr. 1094 a 20.

108 Cf. Simon Blackburn, *Oxford. Dicționar de filosofie*, traducere de Cătălina Iricinski, Laura Sabin Kerestes, Liliana Torres, Mihaela Czobor, Editura Univers Enciclopedic, București, 1999, p. 133. „Cuvântul grecesc pentru fericire este *eudaimonia*. Acest cuvânt mai înseamnă și bunăstare, succes în a face binele. *Eudaimonia* înseamnă și a trăi bine, fericit, dar a face și binele. Tratatul de etică, vorbesc despre eudemonism ca despre morală specifică antichității grecești care face din fericire binele suprem al omului. Fericirea este scopul tuturor activităților noastre. Astfel, toate scopurile noastre sunt mijloace în vederea atingerii fericirii. Numai fericirea este dorită pentru ea însăși, este completă și autosuficientă, este urmărită pentru sine și nu pentru alt scop, ea este strict individuală în sensul că nu poate fi lăsată moștenire copiilor. Ea include și plăcerea, deși nu se reduce la ea. Ați dori fericirea ca scop suprem nu este identic cu a identifica fericirea în ceva: în bogăție, faimă, onoare, plăcere etc. Atingerea ei nu este posibilă, pentru greci, decât prin cultivarea virtuților. Cum spune Aristotel, virtutea este calea de mijloc, cultivarea unei medii între două excese. Fericirea coincide cu modelarea de sine prin cultivarea sufletului către perfecțiune. De aceea, virtuțile intelectuale, numite și dianoetice, cultivarea părții superioare a sufletului prin artă, morală și filosofie, sunt identificate cu fericirea autentică.

109 Aristotel, *Etica Nicomahică*, ed. cit., Cartea a IX, fr. 1170b.

110 A se vedea Vasile Muscă, *Filosofia în cetate. Trei fabule de filosofie politică și o introducere*, cap. III, Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 1999, pp. 63-85.

111 Vezi Platon, „Apărarea lui Socrate”, fr. 36 c, în vol. *Opere complete I*, traducere de Cezar

Papacostea, revizuită de Constantin Noica, Editura Humanitas, București, p. 40 „[...] am încercat să conving pe fiecare dintre voi să nu se îngrijească de lucrurile sale înainte de a se îngriji de sine – ca să devină cât mai bun și mai înțelept – și nici să nu se îngrijească de cele ce sunt ale cetății înainte de a se îngriji de cetatea însăși și de toate celelalte – după aceeași rânduială”.

112 În dialogul *Criton*, Platon, opune ceea ce crede mulțimea despre drept, frumos și bun și ceea ce consideră Socrate despre aceste valori, în contextul în care prietenii îl sfătuiesc să-și salveze viața, fiind condamnat la moarte pe nedrept. – Socrate: „[...] rămâne pentru noi adevărat sau nu că a trăi conform binelui trebuie să fie mai presus de a trăi pur și simplu? – Criton: Rămâne adevărat. – Socrate: Și rămâne oare adevărat sau nu că a trăi conform binelui este unul și același lucru ca a trăi frumos și bun? – Criton: Rămâne. Vezi Platon, „Criton”, fr. 48b, în *Opere complete*, I, traducere de Marta Guțu, Editura Humanitas, București, p. 55.

113 Vezi Petru Comarnescu, *Kalokagathon. Cercetare a corelațiilor etico-estetice în artă și în realizarea-de-sine*, cap. IV, Fundația regală pentru Literatură și Artă, București, 1946, pp. 131-154.

114 Platon, „Ion”, fr. 536a, în *Opere*, III, traducere de Dan Slușanschi și Petru Creția, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1975.

Capitolul 3

Condiția artei și a artistului în Antichitate

Tematizări: Izvorul artei: opțiuni dilematice: Pricepere (îndemânare, iscusință) meșteșugărească vs. inspirație divină? Artistul – profet vs. meșteșugar? Perspective asupra artei și artistului: arta formă de cunoaștere vs. delectare estetică

Texte de bază

PLATON – ION¹

SOCRATE: Bun venit Ion!¹¹⁵ De unde ai sosit acum la noi? De-acasă, din Efes?

ION: O, nu, Socrate, de la Epidaur, de la sărbătorile lui Aselepios¹¹⁶.

SOCRATE: Închină cei din Epidaur zeului și o întrecere între rapsozi?

ION: De buna seamă, ca de altfel și întreceri în toate celelalte arte ale Muzelor¹¹⁷.

SOCRATE: Și spune-mi, ai luat și tu, în numele nostru, parte la întrecere? Și ce ai reușit să faci?

ION: Noi am fost Socrate, cei care am luat primele premii.

SOCRATE: Mă bucur. Acum vezi să biruim și la Panatenee¹¹⁸.

ION: Cu voia Zeului¹¹⁹ așa va fi.

SOCRATE: Crede-mă Ion, adesea v-am invidiat pe voi, rapsozii, pentru arta voastră. Căci vrednic de invidie e faptul că ea vă cere să purtați veșminte pline de podoabă, dar totodată vă silește să vă îndeletniciți cu mulți poeți și buni, și cu Homer îndeosebi, care e cel mai bun și mai zeiesc, și să-i cunoașteți bine nu numai versurile, ci și gândul. Este doar sigur că nimeni n-ar putea ajunge rapsod fără să înțeleagă spusele poetului, căci tocmai aceasta e menirea rapsodului: să-i tălmăcească gândul. Și nu e cu puțință să facă bine acest lucru dacă nu înțelege ce spune poetul. Da, toate-acestea sunt lucruri demne de invidiat.

ION: Ai dreptate Socrate. În ce mă privește, strădania mea s-a îndreptat îndeosebi asupra acestei părți a artei mele și cred că nu e om pe lume care să spună despre Homer lucruri mai frumoase decât mine. Nici Metrodor din Lampacos¹²⁰, nici Stesimbrotos din Tasos¹²¹, nici Glaucôn¹²² nici vreun altul dintre rapsozii de odinioară nu s-a priceput să dea glas, vorbind despre Homer, atâtor gânduri frumoase ca mine.

SOCRATE: Mă bucur de ce aflu, Ion; atunci desigur n-o să-ți para rău să mi le faci și mie cu-

1. Text preluat din Platon, *Opere complete*, vol. II, traducere de Dan Slușanschi și Petru Creția, Editura științifică și enciclopedică, București, 1976, p. 135 sqq.

noscute.

ION: Chiar că merita să ascuți, Socrate, cu câtă măiestrie l-am împodobit pe Homer: cred că sunt vrednic de cununa de aur a homerizilor¹²³.

SOCRATE: Am să-mi fac timp să te ascult cu alt prilej, fii sigur. Acum însă răspunde-mi doar atât : pricepera ta se întinde numai asupra lui Homer, ori și asupra lui Hesiod sau Arhiloh?

ION: Numai și numai asupra lui Homer. Și cred că e de ajuns.

SOCRATE: Există oare ceva despre care Homer și Hesiod să fi spus același lucru?

ION: Eu unul zic că da și încă multe.

SOCRATE: În asemenea cazuri, ale cui spuse ai ști să le tălmăcești mai bine, pe ale lui Homer sau Hesiod?

ION: Pe-ale amândurora deopotrivă, Socrate, când spun același lucruri.

SOCRATE: Dar când se deosebesc? Despre arta prezicerii vorbesc de pildă amândoi și Homer și Hesiod.

ION: Așa e.

SOCRATE: Și-atunci? Cine ar fi mai priceput să tălmăcească ce spun despre arta prezicerii, fiind de acord sau nu, cei doi poeți: tu sau un bun prezicător?

ION: Un prezicător.

SOCRATE: Iar dacă tu ai fi prezicător, fiind în stare să tălmăcești locurile în care ei spun același lucru, nu te-ai pricepe să faci la fel și cu cele în care ei se contrazic?

ION: Firește.

SOCRATE: Cum se face dar că ești o autoritate pentru Homer, dar nu și pentru Hesiod, nici pentru ceilalți poeți? Vorbește cumva Homer despre alte lucruri decât toți ceilalți poeți? N-a înfățișat el mai ales războiul, legăturile dintre oameni – fie ei buni sau răi, având o iscusință anume sau nu -, legăturile dintre zei și dintre zei și oameni, fenomenele cerești, lumea lui Hades, obârșia zeilor și a eroilor? Nu acestea sunt temele pe care le-a cântat poezia lui Homer?¹²⁴

ION: E adevărat, Socrate.

SOCRATE: Dar ceilalți poeți? Nu au înfățișat ei oare aceleași lucruri?

ION: Ba da, Socrate, dar altfel decât Homer.

SOCRATE: Cum anume? Mai prost?

ION: Mult mai prost.

SOCRATE: Iar Homer mai bine, nu?

ION: Mai bine, sigur că da, pe Zeus!

SOCRATE: Așadar Ion, cinstita față ¹²⁵,atunci când, dintre mai mulți care discuta matematică, unul vorbește foarte bine, se va găsi oare cineva care să-l recunoască?

ION: Eu zic că da.

SOCRATE: Cine? Cel care își dă seama că ceilalți vorbesc prost, sau altul?

ION: Același fără îndoială.

SOCRATE: Și nu-i acesta cel care stăpânește aritmetica?

ION: Ba da.

SOCRATE: Dar atunci când, dintre mai mulți care vorbesc despre mâncărurile bune sănătății și ce însușiri au ele, unul vorbește foarte bine, oare pe acesta cine îl va recunoaște: tot cel care își dă seama că unul nu prea vorbește bine, sau altul?

ION: Tot acela fara îndoială.

SOCRATE: Și-acesta cine este? Ce nume poarta el?

ION: Acela e medic.

SOCRATE: Putem așadar spune, în general, că întotdeauna aceeași persoană va fi cea care, atunci când mai mulți vorbesc despre aceleași lucruri, va recunoaște atât pe cel care vorbește bine, cât și pe cel care vorbește prost, e limpede că nici pe cel care vorbește bine nu-l va recunoaște – cel puțin când vorbesc despre același subiect.

ION: Așa e.

SOCRATE: Prin urmare la amândouă se pricepe unul și același om?

ION: Da.

SOCRATE: Iar tu afirmi că Homer și ceilalți poeți – printre care Hesiod și Archiloch – vorbesc despre aceleași lucruri, dar nu deopotrivă de bine, ci primul bine și toți ceilalți mai prost?

ION: Așa spun și pe bună dreptate.

SOCRATE: Prin urmare, de vreme ce îl cunoști pe cel care vorbește bine, i-ai putea recunoaște și pe cei care vorbesc prost.

ION: Așa se pare.

SOCRATE: Prin urmare, minunate prieten, dacă vom spune că Ion se pricepe la fel de bine și la Homer și la ceilalți poeți, nu vom cădea în greșală, de vreme ce Ion însuși recunoaște că unul și același om este în măsură să-i judece pe toți aceia ce vorbesc despre aceleași lucruri și că, pe de altă parte, aproape toți poeții spun, în poezia lor, aceleași lucruri.

ION: Și-atunci Socrate, care e motivul pentru care eu, atunci când se stă de vorbă despre vreun alt poet, nu sunt nici măcar atent, nu sunt în stare să particip cu ceva demn de discutat, darmită să mai spun vreun lucru vrednic de luare- aminte, ba chiar moțăi de-a binelea; dar cum îl pomeneste cineva pe Homer, m-am trezit, cu toată mintea acolo și având de spus belșug de lucruri.

SOCRATE: Nu-i nici o taină, prietene, aici: e limpede pentru oricine că nu întemeindu-te pe meșteșug sau pe știință ești tu în stare să vorbești despre Homer. Caci dacă te-ai întemeia pe meșteșug ai fi în stare să vorbești și despre ceilalți poeți; doar meșteșugul poeziei este unul¹²⁶, nu-i așa?

ION: Da.

SOCRATE: Dar dacă avem în vedere orice altă artă în întregul ei, nu rămâne oare valabil același mod de cercetare pentru fiecare? Vrei să afli, Ion, ce vreau să spun cu asta?

ION: Da, Socrate, jur pe Zeus că da, caci tare-mi place să v-ascult pe voi, cei învățați.¹²⁷

SOCRATE: Aș vrea să fiu cu adevărat un învățat, cum zici tu, Ion dar învățați sunteți de fapt doar voi, rapsozii și actorii, și cei ale căror poeme le declamați¹²⁸, în timp ce eu mă mărginesc să spun doar adevărul, atât cât stă în putința unui om de rând. Așa și pentru întrebarea mea de acum, gândește-te cât de simplu, de rând și la mintea oricui este ceea ce spunem, și anume că atunci când iei un meșteșug, oricare-ar fi, în întregimea lui, modul de cercetare e mereu același. Să luam un exemplu: exista un meșteșug al picturii în întregul lui?

ION: Da.

SOCRATE: Există și au existat mulți pictori, și buni și proști, nu?

ION: Desigur.

SOCRATE: Ai văzut tu însă până acum pe cineva în stare să arate cumva ce e bun și ce e rău în pictura lui Polignot, fiul lui Aglaophon, fără să fie în stare să-i judece pe ceilalți pictori? Un om care, pus în fața unor picturi de alți autori să ațipească, să rămână gol de gânduri și neînstare să spună nimic, în schimb de îndată ce i se cere să-și dea părerea despre Polignot (sau despre oricare alt pictor vrei, dar despre unul singur), să se trezească, să fie atent și să aibă de spus o mulțime de lucruri?¹²⁹

ION: Pe Zeus, hotărât lucru, nu.

SOCRATE: Dar în sculptură? Ai văzut oare pe cineva priceput să lămurească ce este izbutit în opera lui Dedal, fiul lui Metion¹³⁰, sau a lui Epeios, fiul lui Panopeus¹³¹, sau a lui Teodor din Samos¹³², sau a oricărui alt sculptor, dar unul singur, iar înaintea unor statui făcute de alți sculptori să fie descumpănit sau adormit, fără un cuvânt de spus?

ION: Nu, pe Zeus, n-am văzut nici unul ca acesta.

SOCRATE: De altfel sunt convins că nici în privința cântatului la flaut sau la cithară, a cântării însoțită de cithară¹³³ sau a recitării rapsodice¹³⁴ n-ai văzut om în stare să-l judece cu pricepere pe Olympos¹³⁵, ori pe Thamyris¹³⁶, ori pe Orfeu¹³⁷, ori pe Phemios, rapsodul din Itaca¹³⁸, dar care să rămână încurcat în fața lui Ion din Efes, neînstare să lămurească ce e bun și ce e rău în felul lui de-a recita.

ION: Nimic de zis, Socrate. Îmi este însă limpede că în privința lui Homer vorbesc, lucru recunoscut de toată lumea, mai bine decât orișicine și sunt plin de idei, ceea ce nu mi se întâmplă în cazul altor poeți. Vezi totuși ce poate să însemne asta.

SOCRATE: Chiar văd, Ion, și mă aflu pe cale să-ți dezvălui ce mi se pare că poate să însemne. Darul acesta al tău de a vorbi frumos despre Homer este, cum spuneam mai înainte, nu un meșteșug, ci o putere divină care te pune în mișcare, o putere ca aceea a pietrei pe care Euripide o numește Magnesia¹³⁹, iar cei mai mulți piatra de Heraclea¹⁴⁰. Într-adevăr, piatra aceasta nu numai că atrage inelele de fier, ci le transmite și lor puterea de a săvârși același lucru, adică de a atrage la rândul lor alte inele, încât uneori ajunge să se formeze un șir foarte lung de inele de fier prinse unul de altul și a căror putere depinde, pentru toate, de puterea pietrei cu pricina. Tot astfel, Muza își umple ea însăși pe câte unii de har divin, iar prin mijlocirea acestora harul divin pătrunde și în alții, alcătuindu-se astfel un șir în care fiecare depinde de un altul. Într-adevăr nu în virtutea unui meșteșug poeziei epici, toți cei buni, dau glas tuturor acestor frumoase poeme, ci fiind pătrunși și de harul divin; la fel stau lucrurile și cu bunii poeți lirici: la fel cum cei cuprinși de frenezia coribantică¹⁴¹ nu sunt, când dansează, în mințile lor, tot așa nici poezii lirici nu sunt în mințile lor când alcătuiesc frumoasele lor cânturi, ci, de cum se cufundă în armonie¹⁴² și în ritm¹⁴³, ei sunt cuprinși de avânt bahic și, stăpâniți de el – asemenea bacantelor care, când sunt în stăpânirea lui, scot miere și lapte din râuri, nu însă și când se află în mințile lor – cu suflul poezilor lirici, după propria lor mărturie se petrece același lucru. Într-adevăr, nu ne spun oare poezii că își sorb cântările din unda izvoarelor de miere¹⁴⁴ care curg în anume grădini și vâlcele ale Muzelor și ni le aduce nouă întocmai ca albinele, plutind și ei la fel în zbor? Și e adevărat ce spun: poetul e o făptură ușoară, înaripată și sacră, în stare să creeze ceva doar după ce-l pătrunde harul divin¹⁴⁵ și își iese din sine, părăsit de judecată. Cât își păstrează judecata, nici un om n-are puterea să creeze poezie sau să dea glas, în vers, unei preziceri, Așadar, dat fiind că nu prin puterea unui meșteșug, spun ei, în creația lor poetică atâtea lucruri

frumoase despre faptele de care se ocupă (cum spui și tu despre Homer), ci printr-un har divin, fiecare dintre ei este în măsură să creeze poezie frumoasă numai în genul către care i-a dat Muza avânt: unul ditirambi¹⁴⁶, altul encomii¹⁴⁷, altul versuri pentru pantomime¹⁴⁸, altul poeme epice¹⁴⁹, altul iambi¹⁵⁰; în rest însă, fiecare nu este decât un neputincios. Căci nu meșteșugul le călăuzește spusele, ci o putere divină: altfel, dacă s-ar pricepe datorită meșteșugului la un singur lucru s-ar pricepe și la toate celelalte. Iar divinitatea le ia poezilor mintea, lor și prezicătorilor și prorocilor, și îi folosește ca pe niște slujitori ai ei tocmai pentru ca noi, ascultându-i, să ne dăm seama că nu ei, lipsiți cum sunt de mintea lor, sunt cei care spun lucruri de atâta preț, ci că cea ce vorbește, glăsuind prin mijlocirea lor, este divinitatea însăși. Dovada cea mai bună că nu greșesc este Tynnichos și Chalcis¹⁵¹ care în afară de peanul¹⁵² pe care îl cântă cu toții, poate cel mai frumos dintre toate poemele melice¹⁵³ și care, cum spune el însuși, nu e nimic altceva decât „o făptuire a Muzelor”, n-a mai compus niciodată vreun poem vrednic de amintirea cuiva. Aici mai mult decât în orice exemplu îmi pare mie că divinitatea ne arată, fără putință de îndoială, că poemele acestea atât de frumoase nu sunt nici omenești, nici ale oamenilor, ci divine și ale zeilor, iar că poezii nu sunt nimic altceva decât tălmăcii zeilor, stăpâniți fiecare de către cel care îl are sub stăpânire. Tocmai pentru a ne dovedi acest lucru a făcut zeul ca poetul cel mai nevrednic să dea glas poemului celui mai frumos. Ce crezi, Ion, am sau nu dreptate?

ION: Da, cred că ai, pe Zeus: vorbele tale, nu știu cum se face, îmi ating sufletul Socrate, și sunt încredințat că printr-un har divin, poezii bune sunt pentru noi, în tot ce spun, tălmăcii zeilor.

SOCRATE: Dar voi, rapsozii, nu tălmăciți la rândul vostru spusele poezilor?

ION: Și asta e adevărat.

SOCRATE: Și-atunci n-am putea spune că sunteți interpreții interpreților?

ION: Ba da, întocmai asta.

SOCRATE: Bine, dacă-i așa mai spune-mi încă un lucru, răspunzându-mi fără ascunziș la întrebare: atunci când îți uluiești spectatorii recitând frumos versuri de epopee și îl cânti fie pe Odiseu, cum se repede în prag, li se dezvăluie peșitorilor și își deșartă la picioare tolba de săgeți¹⁵⁴, fie pe Ahile năpustindu-se asupra lui Hector¹⁵⁵, fie câte ceva din jalea Andromacai¹⁵⁶, a lui Hecubei¹⁵⁷, a lui Priam¹⁵⁸, ești oare atunci în toată firea ta, sau îți ieși din tine, iar sufletului tău pătruns de har divin îi pare că se află chiar în fața întâmplărilor de tine povestite, ori în Itaca, ori la Troia, ori în altă parte, după vers.

ION: Ce dovadă limpede îmi dai, Socrate! Am să-ți răspund într-adevăr fără a-ți tăinui nimic: eu unul ori de câte ori recit ceva care stârnește mila, mi se umplu ochii de lacrimi; când este însă ceva groaznic sau tulburător mi se face părul măciucă de groază și mi se zbate inima în piept.

SOCRATE: Prin urmare, Ion? Putem noi spune că e în toată mintea lui acela care, împodobit cu strie pline de culori și cununi de aur, stă și plânge în zi de sacrificii și de sărbătoare, deși nu și-a pierdut nimic din ce-i pe el, ori e cuprins de spaimă în mijlocul a peste douăzeci de mii de oameni prietenoși dintre care nici unul nu-l despoaie de veșminte și nu-i face vreun rău?

ION: Nu, pe Zeus, ca să spun drept nu putem deloc spune așa Socrate.

SOCRATE: Dar știi că și în cea mai mare parte dintre spectatori stârniți aceleași sentimente?

ION: Știu prea bine, căci îi văd de fiecare dată, din înaltul estradei, cum plâng, cum își ațintesc crâncen ochii și cum îi zguduie, ca și pe mine, spusele mele. Asta pentru că trebuie să fiu foarte

atent la ei: dacă reușesc să-i fac să verse lacrimi, eu sunt cel care voi râde luându-mi plata, dar dacă îi fac cumva să râdă, eu sunt cel care voi plânge după banii pierduți.

SOCRATE: Îți dai seama că tocmai spectatorul acesta este ultima dintre verigile despre care spuneam eu că-și iau puterea una de la alta sub înrăurirea pietrei de Heraclea? Iar veriga de mijloc ești tu, rapsodul și interpretul, pe când prima veriga este poetul însuși. Iar prin toți aceștia divinitatea atrage sufletele oamenilor ori încotro vrea, trecându-și puterea într-un șir în care fiecare atârână de altul. Și atunci, ca în cazul pietrei, se alcătuieste un lanț foarte lung, de horeuți, de maeștri și de submaeștri de cor¹⁵⁹ prinși pieziș de inelele care atârână de Muză. Și astfel, cutare poet se află legat de-o anumită Muză, altul de alta iar noi spunem că „este stăpânit”, ceea ce e cam același lucru, căci, într-adevăr, este ținut în puterea ei¹⁶⁰. De aceste prime verigi, adică de poeți, se află legați alții, fiecare de un altul, și, la rândul lor sunt pătrunși de harul divin: unii sunt legați de Orfeu, alții de Musaios¹⁶¹, dar pe cei mai mulți Homer îi are și îi ține în puterea lui. Tu, Ion, ești unul dintre cei ce se află în stăpânirea lui Homer, și nu găsești nimic de spus, în schimb de cum auzi pe cineva cântând ceva din poetul acesta, iată-te treaz pe dată, sufletul îți dănuie și ai lucruri din belșug de spus. Căci tu nu spui despre Homer ceea ce spui nici datorită meșteșugului, nici științei tale, ci pradă harului și stăpânirii divine. După cum cei pradă delirului coribantic¹⁶² nu simt cu ascuțime decât acel unic cânt care este al zeului de care sunt ei stăpâniți, și pentru cântul acesta găsesc din belșug mișcări de dans și cuvinte, iar celelalte îi lasă nepăsători, tot când cineva amintește de Homer, dar te afli la neîndemână când este vorba de ceilalți. Iată deci, ca să-ți răspund la întrebare, pricina pentru care, când e vorba de Homer, te afli la largul tău, iar când de alții nu: faptul că nu meșteșugul, ci harul divin fac din tine un slăvitor atât de iscusit al lui Homer.

ION: Nimic de zis, Socrate, ești priceput la vorbă, dar m-aș mira să fii atât de priceput încât să mă convingi că, atunci când îl slăvesc pe Homer, sunt pradă unei stăpâniri și unei nebunii. Și cred că nici măcar ție nu ți-aș părea așa, dacă m-ai asculta vorbind despre Homer.

SOCRATE: Chiar și vreau să te ascult, dar nu mai înainte de a-mi răspunde la această întrebare: dintre toate câte le spune Homer, despre care vorbești tu bine? Caci de bună seamă nu chiar despre toate.

ION: Ba despre toate, Socrate, să știi bine.

SOCRATE: Ei, doar nu și despre acele lucruri spuse de Homer la care se întâmplă ca tu să nu te pricepi.

ION: Și cam ce fel de lucruri să fie acelea, spuse de Homer și la care eu nu mă pricep?

SOCRATE: Oare nu vorbește el în numeroase locuri și pe larg de meșteșuguri¹⁶³. De pildă, despre cel de a mâna caii – dacă o să-mi amintesc versurile, am să ți le spun.

ION: Ba eu o să le spun, caci eu le țin minte¹⁶⁴.

SOCRATE: Recită-mi dar ce-i spune Nestor fiul său Antiloch, cu prilejul întrecerii de cai în cinstea lui Patroclu, când îl povățuiește să fie cu luare-aminte cum cotește carul la întors.

ION: Spune Homer:

*„Pleacă-te-n partea cea stânga puțin și asmute, -mboldește
Calul din dreapta mereu, slăbește cu mâinile frâul,
Mâna și-nghesuie atunci cu totul aproape de țință
Calul din stânga, să pară că buciul roatei strunjite*

*Stă să se-atingă de semn, dar cată să nu dai de piatră*¹⁶⁵.

SOCRATE: Oare pentru că aceste este meșteșugul său ori dintr-o altă pricină?

ION: Pentru că-i meșteșugul lui și nu altminteri.

SOCRATE: Așadar fiecărui meșteșug îi este dat de la divinitate să poată cuprinde cunoașterea unei activități anume, nu-i așa? Doar nu vom învăța și de la medicină ceea ce ne-învață meșteșugul cârmuirii de corăbii.

ION: Nu, desigur.

SOCRATE: Și nu de la tâmplărie ce ne-nvață medicina.

ION: Nu, desigur.

SOCRATE: Și nu așa stau lucrurile cu toate meșteșugurile: cunoștințele pe care ni le da unul dintre ele nu le vom dobândi de la un altul? Dar mai întâi răspunde-mi la altă întrebare: recunoști că un meșteșug se deosebește de altul?

ION: Da.

SOCRATE: Și oare și tu, ca și mine, te întemeiezi pe faptul că un meșteșug ne dă cunoașterea unor anumite lucruri, iar altul, a altora, ca să le dai câte un nume fiecăruia?

ION: Da.

SOCRATE: Într-adevăr, dacă ar fi vorba de cunoașterea acelorași, de vreme ce am mai vorbi de doua meșteșuguri deosebite, de vreme ce prin amândouă am putea cunoaște aceleași lucruri? Astfel, de pildă, eu știu că degetele acestea ale mele sunt cinci, iar tu ești în măsură să știi despre ele același lucru ca și mine. Și când te-aș întreba dacă același lucru ne face să știm, și eu și tu, aceeași disciplină, aritmetica, sau alta, de bună seamă mi-ai răspunde că aceeași.

ION: Da.

SOCRATE: Și-acuma dă-mi răspuns la ce eram pe cale să întreb mai adineaori, și-anume dacă socotești că lucrurile stau la fel cu toate meșteșugurile: unul anume dă neapărat cunoștințe despre anumite lucruri, aceleași mereu, iar altul, întrucât e altul, neapărat despre altele.

ION: Așa mi se pare, Socrate.

SOCRATE: Prin urmare, cine nu stăpânește un anumit meșteșug nu va fi în stare să judece cu pricepere cele spuse sau înfăptuite pe temeiul acelui meșteșug?

ION: E adevărat ce spui.

SOCRATE: Și-atuncea privitor la versurile pe care mi le-ai recitat, cine va judeca mai bine dacă Homer vorbește cu pricepere sau nu, tu ori un conducător de care?

ION: Un conducător de care.

SOCRATE: Dat fiind că tu nu ești conducător de care, ci rapsod, nu?

ION: Da.

SOCRATE: Iar meșteșugul rapsodului este altul decât cel al conducătorului de care?

ION: Da.

SOCRATE: Așadar, fiind altul, dă cunoștințe despre alte lucruri.

ION: Da.

SOCRATE: Dar când Homer spune cum Hecamede, ȋiitoarea lui Nestor, îi dă o băutură de leac lui Macom¹⁶⁶ rănit? Vorbele sunt cam acestea:

„Peste vinul de Pramnos¹⁶⁷ ea rase brânză de capră

Cu răzătoarea de bronz; lângă el, de mâncat, puse ceapă¹⁶⁸

Cine e în măsură să judece dacă Homer vorbește aici cu pricepere sau nu, meșteșugul medicului sau cel al rapsodului?

ION: Cel al medicului.

SOCRATE: Dar când spune Homer:

*„Dânsa se dă în afund întocmai precum se dă plumbul
Undiței care, stând prinsă de cornul de bou de la țară
Merge și peștii cei lacomi de carnea momelii ucide”¹⁶⁹*

Cine să spunem că este mai în măsură să judece ce anume spun aceste versuri și dacă spun bine sau nu, meșteșugul pescarului sau cel al rapsodului?

ION: Cel al pescarului, e limpede, Socrate.

SOCRATE: Gândește-te acumă că, la rândul tău, m-ai întreba: „Ei bine, Socrate, de vreme ce găsești la Homer lucruri a căror judecare îi revine fiecăruia dintre meșteșugurile acestea, hai încearcă să găsești și în privința prezicătorului și a meșteșugului său ce anume din poemele lui Homer revine priceperii lui să cântărească dacă este bine sau rău” – gândește-te cu câtă ușurință și cu cât adevăr îți voi răspunde. Într-adevăr, Homer vorbește adesea despre astfel de lucruri și în *Odissea*, de pildă, printre altele, atunci când unul dintre urmașii lui Melampus, prezicătorul Theoclymenos¹⁷⁰, le spune peșitorilor:

„Ce crunt blestem vă paște

Sărmanilor? Vă-mpresură- ntuneric

Și capul și obrazul și genunchii.

Răsuna vaiet, lacrimi curg pe față,

Și geme și pridvorul și ograda

De umbrele ce năzuie spre beznă

De întuneric. Soarele din slavă

Se-ntunecă, -nfiorătoare noapte

Se-ntinde peste tot”¹⁷¹,

dar adesea și în *Iliada*, ca de pildă în „lupta de lângă ziduri”¹⁷².

Într-adevăr și aici spune:

„Se pomeniră cu-o piață, când ei erau gata să treacă:

Oastea din stânga tăind, se ivise-nainte un vultur

Sus zburător cre-n gheare purta însângerat un balaur;

El se zbătea încă viu și tot se lupta între gheare

Până ce șarpele capul sucind înapoi înspre pieptul

Pajurei o mursecă la grumaz. De durere pătrunsă,

Ea de la sine-l zvârli, de căzu pe la mijlocul oastei;

Pasărea dusă de vânt după-aceea cu țipete zboară”¹⁷³.

Aș spune că părțile acestea și cele de același fel este căderea prezicătorului să le cerceteze și să le judece.

ION: Și ai avea dreptate, Socrate.

SOCRATE: Dreptate ai și tu, Ion, spunând așa. Și-acuma hai și tu, la rândul tău, așa cum eu ți-am ales, atât din *Odissea*, cât și din *Iliada*, părți care prin felul lor, țin care de priceperea prezicătorului, care de a medicului și care de a pescarului, tot astfel alege-mi și tu, Ion – ca un

mai bun cunoscător decât mine al operelor lui Homer – locuri potrivite priceperii rapsodului și meșteșugarului rapsodic, din acelea pe care, dintre ceilalți oameni, rapsodul are precăderea și să le cerceteze și să le judece.

ION: Eu susțin că pe toate, Socrate.

SOCRATE: Nu, Ion, nu ești tu acela care spune „toate”. Ori ești uituc până-ntr-atât? Si totuși nu s-ar potrivi tocmai unui rapsod să n-aibă ținere de minte¹⁷⁴.

ION: Dar ce anume am uitat acum?

SOCRATE: Nu-ți amintești ce-ai afirmat: că meșteșugul rapsodului este deosebit de cel al conducătorului de care?

ION: Ba îmi amintesc.

SOCRATE: Și n-ai recunoscut că, fiind deosebit, cuprinde alte cunoștințe?

ION: Ba da.

SOCRATE: Atunci, după propria-ți spusă, rapsodul și meșteșugul lui nu cuprind toate cunoștințele.

ION: Ba pe toate, Socrate, afară poate de cele de felul acesta.

SOCRATE: Când spui „cele de felul acesta” înțelegi, mai mult sau mai puțin „în afară de cele ce țin de celelalte meșteșuguri”. Atunci însă, de vreme ce meșteșugul tău nu dă orice cunoaștere, pe care anume o dă?

ION: Dă, cred eu, cunoașterea a ceea ce e potrivit să vorbească bărbatul și ce se cade să spună femeia, sclavul și omul liber, supusul și cârmuitorul.

SOCRATE: Vrei să spui oare că rapsodul știe mai bine ce vorbe trebuie rostite decât însuși cel care cârmuiește pe mare o corabie bătută de furtună?

ION: Nu, desigur cârmaciul e acela care știe mai bine.

SOCRATE: Și cine știe mai bine ce se cuvine să-i spună unui bolnav cel care îl îndrumază: rapsodul sau medicul?

ION: Nici de data asta nu rapsodul.

SOCRATE: Atunci poate știe ce se cuvine să spună un sclav?

ION: Da.

SOCRATE: Așa, de pildă, ceea ce e potrivit să spună un văcar atunci când caută să-și potolească vitele întăritate, rapsodul le va ști, iar sclavul nu?

ION: Nu poate fi așa.

SOCRATE: Dar felul potrivit de a vorbi despre lucrul lăzii cine îl știe, țesătoarea sau rapsodul?

ION: Țesătoarea.

SOCRATE: Atunci poate rapsodul știe ce trebuie să spună un strateg¹⁷⁵ atunci când își îndeamnă ostașii?

ION: Da, se pricepe la așa ceva.

SOCRATE: Cum adică? Sa fie oare meșteșugul rapsodului tot una cu al cârmuitorului de oști?

ION: Eu unul cel puțin aș ști ce se cuvină să spună un strateg.

SOCRATE: Poate pentru că ești și un cunoscător al strategiei, Ion. În fapt, dacă s-ar întâmpla să fi deopotrivă de priceput la călărie și la cântatul din cithară¹⁷⁶, ai putea să deosebești care cai sunt mai buni de călărie și care nu. Numai că de te-aș întreba: „Datorită cărui meșteșug recu-

noști tu, Ion, caii buni de călărie? Călăreț fiind, sau citharist?”, oare ce mi-ai răspunde?

ION: Călăreț fiind așa zice eu.

SOCRATE: Iar dacă, de asemenea, ai ști să recunoști pe cei ce cântă bine la cithară, ai admite că faci asta citharist fiind, nu călăreț?

ION: Da.

SOCRATE: Și-acum spune-mi, de vreme ce cunoști arta militară, o știi oare ca un cunoscător al strategiei, sau poate ca un bun rapsod?

ION: Eu unul nu vad nici o deosebire.

SOCRATE: Cum? Spui că nu e nici o deosebire? Meșteșugul rapsodului și cel al strategului sunt, după tine, unul și același, sau sunt două?

ION: Eu cred că unul singur.

SOCRATE: Prin urmare oricine este bun rapsod este și bun strateg?

ION: Negreșit, Socrate.

SOCRATE: Așadar și cine este bun strateg este totodată și un bun rapsod?

ION: Asta nu mai cred că e adevărat.

SOCRATE: Oricum, rămâi de părerea că orice bun rapsod este și un bun strateg?

ION: Întru totul.

SOCRATE: Iar tu, nu ești tu oare, Ion, dintre greci, rapsodul cel mai bun?

ION: Ba chiar cu mult, Socrate.

SOCRATE: Și cel mai bun strateg?

ION: Poți fi încredințat, Socrate, căci doar am învățat lucrurile-acestea din Homer!

SOCRATE: Atunci, în numele zeilor, Ion, de ce oare, fiind în amândouă cel mai bun dintre eleni - și ca strateg și ca rapsod - de ce cutreieri recitând cetățile grecești în loc să cârmuiești armate? Îți închipui cumva că grecii duc mare lipsă de un rapsod încununat cu aur, dar deloc de un strateg?

ION: Vezi tu, Socrate, cetatea noastră¹⁷⁷ e cârmuită de voi, ca și armata ei; și n-are nevoie de nici un strateg iar a voastră și cea a lacedemonienilor nu m-ar alege ca strateg tocmai pe mine, socotind că vă sunteți singuri de ajuns.

SOCRATE: Desăvârșitul meu Ion, auzit-ai oare de Apollodoros din Cyzic?¹⁷⁸

ION: Care anume?

SOCRATE: Cel pe care atenienii, deși un străin, l-au ales nu o dată ca strateg al lor. Iar pe Phanostenes din Andros¹⁷⁹ și pe Heracleides din Clazomenai¹⁸⁰, străini și ei, dar dovedindu-se oameni destoinici, cetatea noastră i-a înălțat până la rangul de strateg, precum și până la celelalte dregătorii. Si-atunci, dacă îi va recunoaște destoinicia, nu-l va alege, ca strateg onorându-l pe Ion din Efes? Dar cum? Nu sunteți voi, efesienii, la obârșie atenieni?¹⁸¹ Stă cumva cetatea voastră mai prejos de alta? Cât despre ce vorbeam noi, Ion, dacă e adevărat ce spui, și-anume că iscusința ta în al slăvi pe Homer se datorează meșteșugului și cunoștințelor tale, apoi rău faci că, după ce mai încredințat că știi multe lucruri frumoase despre Homer și mi-ai făgăduit că o să-mi faci dovada, mă amăgești: departe de a te ține de cuvânt¹⁸², nici măcar nu vrei să-mi spui, cu toată lunga mea stăruință, în ce privință ești atât de discuit, ci, întocmai ca Proteu¹⁸³, sucindu-te în fel și chip, iei tot soiul de înfățișări, ca până la urmă, reușind să-mi scapi să mi te-nfățișezi drept strateg, doar să nu-mi arăți cât ești de priceput în știința ta despre Homer.

Așadar, dacă, așa cum spuneam adineauri, ai în privința lui Homer cunoștințele pe care le dă meșteșugul și, după ce mi-ai făgăduit să mi le arăți, nu te ții de vorbă și mă amăgești, atunci ești vinovat. Dacă însă, dimpotrivă, nu-ți cunoști meșteșugul, și spui despre poet, cum am spus eu despre tine, multe lucruri frumoase, fără să știi nimic, fiind doar sub puterea lui Homer, prin har ceresc, atunci n-ai nici o vină. Așadar hotărăște-te cum vrei să treci în ochii noștri¹⁸⁴: vinovat sau inspirat de zei?¹⁸⁵.

ION: Socrate, nu-i deloc totuna: cu mult mai frumos este să treci drept inspirat de zei.

SOCRATE: Atunci să ai din partea noastră, Ion, judecata mai frumoasă: că îl slăvești pe Homer nu stăpânind un meșteșug, ci inspirat de zei.

NOTE

115 Ion din Chios, devenit ulterior cetățean al Efesului, a fost un cunoscut poet și rapsod, a cărui activitate se plasează între 440 și 390 î.e.n. Autor talentat, dar lipsit de geniu, el a scris, pe lângă ditirambi, elegii și comedii, un număr de tragedii, care i-au asigurat un loc de cinste (desigur în urma marilor clasici) în canonul alexandrin al tragicilor greci (puținele fragmente ale operei sale care au supraviețuit se găsesc adunate la A. Nauck, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Leipzig, 1889², 732 – 746). Darul său strălucitor de a declama din poemele homerice, precum și firea sa ambițioasă și activă, l-au făcut să întreprindă repetate călătorii în lungul și în latul Greciei, descrise în *Memoriile sale*. Asupra personalității și a operei sale, v. A. Weissbach, în RE, 9, 1916, 1861 – 1868. Contrastul dintre acest om umblat, ambițios și peste măsură de mîndru de succesele sale și modestul, înțeleptul și puțin călătorul Socrate (cf. Cri, 52 b – 53 a Phdr, 230 c – e) creează dintru început premisele unei înfruntări spectaculoase de idei.

116 La Epidaur, în Argos, avea loc la fiecare doi ani – pe cât se pare, în luna iulie de-a lungul a trei zile – sărbătoarea în cinstea lui Aselepios, zeul tămăduitor. Jocurile la care se referă Platon ar fi, după H. Flashar (*Der Dialog Ion als Zeugnis platonischer Philosophie*, Akademie-Verlag, Berlin, 1958, 100), cele petrecute în vara lui 395/394 î.e.n. Cum însă apariția lui Socrate într-o lucrare datată, fie și implicit, după 399 este absurdă, singura presupunere îndreptățită rămâne aceea a redactării ei fie în acest an, fie la scurtă vreme după aceea: datele reale vin să îmbogățească astfel conversația plăsmuită (l.c., 100 – 101, după L. Méridier, în Platon. Oeuvres complètes, vol V, 1, Paris, „Les Belles Lettres”, 1931, 23 – 28).

117 La întrebarea mirată a lui Socrate, Ion certifică indirect instituirea recentă la Epidaur a unor întreceri pentru întreaga μουσική („poezie, dans și muzică la un loc”, ca reprezentante ale educației spirituale), pentru a dubla tradiția mai veche a concursurilor atletice închinată lui Esculap, după modelul întrecerilor instituite la Atena încă de Hipparchos, spre sfârșitul sec. VI î.e.n.

118 Panateneele reprezentau ce mai veche sărbătoare ateniană dedicată Atenei Polias și ridicată, după legendă de Teseu, la rangul unei sărbători a întregului popor atenian, ca simbol al

unirii Atice. Ea era celebrată către sfârșitul lunii iulie (eventual începutul lui august), în cel de al treilea an de după fiecare Olimpiadă, în cazul de față, după H. Flashar (l.c), în anul al treilea de după Olimpiada a 96-a, adică în 394 î.e.n. – dată valabilă însă mai degrabă ca an al compunerii dialogului, decât al plasării sale fictive (v.n. 2).

119 Platon plasează această expresie în peisaje importante – înaintea unei expuneri dificile (Tht., 151 d ; Lg., 632 e, 688 e, 739 e, 799 e), sau la sfârșitul unei discuții cere o urmare incertă (La., 201 c; Hp. Ma., 286 c) pentru a sublinia cu pregnanță rolul divinității acolo unde puterea omului nu poate decide totul singură (cf H. Flashar, l.c., 20). Aici ea poate reprezenta totodată o subtilă anunțare, care ia o nuanță inconștient –ironică în gura lui Ion, a teoriei pe care o va dezvolta Socrate asupra rolului decisiv al influenței divine asupra poetului și a interpreților săi (533 d - 535 a).

120 Metrodor din Lampsacos (cca 460- 390), elev al lui Anaxagoras care se dedicase interpretării lui Homer, practica o strânsă comentare a imaginilor homerice în funcție de noile teorii ale naturaliștilor atenieni. Pentru el, eroii lui Homer nu erau altceva decât „imagini”, adică personificări ale forțelor naturii, iar zeii – alegorii ale părților corpului omenesc.

121 Stesimbrotos din Tasos (sec. V î.e.n.) se specializase în interpretarea alegorică a lui Homer, de pe urma căreia își câștiga existența (Xen, Banchetul, 36). Școala stoică a preluat multe dintre interpretările în spirit alegoric date de către al textului homeric (cf. P. Laqueur, în RE, 3 A₂, 1929, 2463 – 2467).

122 Acest Glaucon pare a fi fost un rapsod originar din Teos, menționat și de către Aristotel (Rhet., 1403 ; cf. H. Flashar 35).

123 Sub numele de homerizi erau cuprinși toți acei rapsozi care, luându-l pe Homer ca erou eponim, se dedicau păstrării și răspândirii epopeilor sale, pe care erau ținuti să le cunoască la perfecțiune (cf Phdr., 252 b – c și R, 599 e). Treptat această denumire a fost extinsă - și coborâtă – la nivelul tuturor recitatorilor de poezie epică. Deteriorarea treptată a tradiției homerice în gura acestor rapsozi a determinat „canonizarea” la Sparta și la Atena a textului Iliadei și al Odiseei (sec. VI î.e.n.). Fără îndoială, în acest pasaj, lauda arogantă de sine a lui Ion face apel la ultimele scipiri de prestigiu ale acestei corporații în continuu declin (cf a. Rzach, în RE, 8, 2, 1913, 2145 – 2182).

124 Jocul fin de nuanțe în figura etimologică din original (τὴν ποιήσιν πεποίηκεν) este din păcate intraductibil.

125 Întotdeauna în gura lui Socrate – așa cum ni-l înfățișează Platon – o asemenea adresare arhaic- reverențioasă (ὦ φίλη κεφαλὴ Ἴων) aici prevestește cu maliție prăbușirea șubredei rezistențe a convorbitorului său condus fără greș mai întâi în defensivă, apoi în impas (cf. și 532 b; 541c).

126 Nu putem crede că τὸ ὄλον din original trebuie înțeles drept subiect - „domeniu (de luat în considerație)”, împreună cu H. Flashar (o.c., 46, n. 2) -, ci drept complement de relație „în ansamblu” (cf. o. Apelt, *Hippias I und II, Ion Leipzig*, 1921, 126, n. 8).

127 Ajuns în impas, redus la situația de simplu secundant, Ion recurge tendențios la o insultă voalată, încadrându-l pe Socrate (cu o rea-credință comparată cu cea a lui Aristofan) între mult discutații și discutabili „profesori de înțelepciune” care făceau școală în a doua jumătate a sec. V î.e.n.

128 Replica lui Socrate nu se lasă așteptată; el ridică mânușa refuzând epitetul de σοφός și refugiindu-se între oi ἰδιῶται (oameni de rând), care simt de datoria lor să respecte simplul adevăr (τἀληθῆ λέγειν) expresie zadarnic suspectată aici de comentatori (U. von Wilamowitz-Moellendorf și h. Diller), deoarece ea reprezintă aproape un leitmotiv al comportării lui Socrate (H. Flashar, o.c., cu bogate exemple).

129 Socrate reia aici cu evidentă maliție, dar fără tăiș sarcastic, formularea anterioară a lui Ion (532 c).

130 Dedal, fiul lui Metion, este legendarul inventator al statuii independente de fundal și arhitectul labirintului cretan. Numele său provine desigur din rădăcina indo-europeană care înseamnă „a șlefui”.

131 Epeios, fiul lui Panopeus, este eroul homeric care, ajutat de Atena, a clădit calul troian (II., XXIII, 664 [651] și 839 [823 – 824]; Od., 8, 492; 11, 523).

132 Teodor din Samos, sculptor, arhitect și inventator, este singura figură istorică dintre personaje citate. Lui i se datorează descoperirea tehnicii de turnare a bronzului în statui. Împreună cu Reikos el a ridicat la ordinul tiranului Policrate, templul Herei din Somos, măreț edificiu de inspirație egipteană.

133 În original κιθαροδία; citharedul era cântărețul din cithară (cf. n. 63) care împletea cu cântul instrumentului o melodie vocală.

134 Rapsodul era declamatorul care, în veșmânt de sărbătoare (roșu pentru Iliada, violet pentru Odiseea) și ținând în mână simbolicul toiag al mesagerului inspirat de divinitate (ῥάβδος), recita cântat versuri epice, în special din ciclul homeric. Treptat, concurența spectacolelor dramatice și apoi a sofistilor a scăzut considerabil rolul rapsozilor, odinioară cei mai de seamă maieștri ai „artei muzelor”.

135 Olympos, elev iubit al lui Marsyas, era după legendă, autorul unor însemnate înnoiri în tehnica flautului, instrument nelipsit din cortegiile ce însoțeau sărbătorirea mării zeițe frigiene Cybele.

136 Thamyris, rival mitic al muzelor, era originar din Tracia. Orgoliul său nemăsurat și-a aflat pedeapsa prin orbire, boală și pierderea glasului fermecător cu care putea însufleți până și pietrele.

137 Coborător din munții Traciei, fiu al muzei Calliope și soț nefericit al nimfei Euridice, Orfeu era cel mai vestit dintre poeții legendari ai grecilor. Drumul său zadarnic în infern pentru a-și recăștiga iubita soție, precum și moartea sa îngrozitoare între mâinile femeilor trace (înverșunate de interdicția lui de a se relua orgiile dionisiace) i-au creat o aureolă de martir, ușurând transformarea lui în erou eponim al sectei orficilor, care serbau la Eleusis misterele lui Dionysos Zagreus și profesau o viață sever ascetică.

138 Phemios era aedul palatului lui Ulise, cel care, la porunca peșitorilor, le-a cântat amarnica întoarcere a aheilor de la Troia (*Od.*, I, 325 – 344 [218 – 220]).

139 Aluzie la versurile aparținând tragediei – astăzi pierdute – *Oineus* pe care ni le citează Suidas (cf. fr. 567 din culegerea amintită a lui A. Nauck). Denumirea Μαγνήτις pare a proveni de la numele orașului Magnesia din Asia Mică.

140 Rămâne încă deschisă întrebarea dacă aceasta a doua denumire își trage numele de la forța lui Heracle (U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Platon*, II, 39, n. 2 și recent, A. d. Skiadas, *Über das Wesen des Dichters im platonischen Ion* în „Symbolae Osloenses”, XLVI, 1971. 83, n. 8), sau dacă ea a fost dată după orașul Heraclea din Asia Mică (H. Rommel, în *RE*, 14, 1930, 474, s.v. *Magnet* și H. Flashar, o.c., 55, n. 1).

141 Coribanții erau preoți frigieni ai Cybelei (Magna Mater); aceștia, în cortegiile închinat sărbătorii zeiței, aveau rolul de a însoți statuia, ei dansând frenetic în vuietul muzicii dezlănțuite a tobelor, surlor și trâmbițelor

142 Ἀρμονία reprezintă aici îmbinarea fericită a imaginilor, a cuvintelor și a sunetelor, pentru a forma un întreg a cărui realizare ține parcă de revelație. Termenul se află încă departe de semnificația sa tehnică din vocabularul muzical, din cel al criticii literare, din cel al astronomiei etc.

143 ῥυθμός nu trebuie luat ca un termen tehnic poetic, ci mai degrabă drept „curgerea regulată și frumos sunătoare” a versurilor. Platon nu este în fapt decât un precursor al criticii literare grecești, dusă la apogeu de către alexandrini (cf. P. Vicaire, *Recherches sur les mots désignant la poésie et le poète dans l'œuvre de Platon*, Paris, 1964).

144 Cf. Euripide, *Bacantele*, v. 708-711. Analiza surselor lirice ale acestei imagini a fost întreprinsă cu subtilitate de către A. D. Skiadas (o.c., 87).

145 Această definiție a poetului dominat de harul divin apare într-o formă prescurtată, dar

identică în esență, în dialogul *Phaidros* (245a).

146 Căntece festive închinat sărbătorilor lui Dionysos, originare din Asia Mică, ditirambii au fost aduși la perfecțiune de către Simionides din Ceos și Pindar: în opera lor elanul înalt al versului și al frazării este stăpânit cu măiestrie de tactul desăvârșit al artistului. Exagerările formale, frazele pompoase, sublinierea melodică a sentimentelor pasionate au dus apoi la decăderea ditirambului, însuși numele acestuia devenind simbol al abuzului de forme lipsite de rost și de măsură.

147 Căntece de laudă aduse la început de un cortegiu al concetățenilor (κῶμος) în cinstea învingătorului în luptă sau în întrecerile sportive, pe drumul străbătut de acesta prin cetate. El se deosebea de epiniciu, cântat de un cor solemn în cursul unei ceremonii religioase.

148 Căntece vesele închinat lui Apolo, însoțite adesea de mișcări de pantomimă, pe o muzică antrenantă. Ele contrastau cu peanul, cântec solemn și grav (v.n. 38).

149 Genul epic, al cărui metru consacrat era hexametru dactilic, slăvea faptele de arme și aventurile memorabile ale zeilor și ale eroilor. Curgerea egală a dactilului (vers echilibrat în metrica bazată pe ritmul cantitativ în care o silabă lungă este egală cu două scurte) dădea amploare și fast povestirii epice.

150 Iambul cere-și trage numele după glumele usturătoare pe care și le aruncau participanții la sărbătorile Demetrei (ἰαμβοί) este metrul caustic al poeziei satirice. Mersul său ritmic inegal (lunga accentuată fiind urmată de o scurtă neaccentuată) îl apropie de vorbirea de toate zilele, dându-i pe de o parte simplitate, pe de alta simplitate și avânt.

151 Tynnichos din Chalcis, poet cunoscut doar din acest pasaj, citat pe cât se pare, și de Porphyrios (*De abstinencia*, II, 18).

152 Peanul, specie lirică al cărui nume provine de la refrenul său reluat de cor (ὦ Παῖάν), era un cântec solemn de slavă înălțat lui Apolo în ocazii solemne, în special pentru invocarea zeului cu prilejul unei victorii militare sau sportive.

153 Poezia melică dusă la perfecțiune de poeții eolici se caracteriza prin exprimarea deschisă a sentimentelor personale ale autorului, în versuri cu tipare ritmice variate, legate adesea de strofe-tip, îmbinări fericite și de mare succes. Acestea erau însoțite de melodia discretă a unui instrument de coarde (de preferință lira). Această poezie care cântă sufletul și viața individului se opune în primul rând liricii corale, cetățenești, preferată de poeții doriene.

154 *Od.*, XXII, 1 – 41 [1 – 39]. Platon inversează aici ordinea strictă a faptelor (cf. Méridier, o.c., 37, n.1 și J. Labarbe, *L'Homère de Platon*, Liège, 1949, 365), fapt explicabil, după părerea noastră, prin sublinierea evenimentului major (dezvăluirea identității lui Ulise) înaintea amintirii

gestului semnificativ (răspândirea pe jos a săgeților).

155 *Iliada*, XXII, 312 – 366.

156 *Iliada* XXII, 437 – 515 [437 – 504].

157 *Iliada* XXII, 430 – 436.

158 *Iliada* XXII, 408 – 429 [408 – 418]. Platon inversează din nou seria din originalul homeric, amintind întâi jalea soției, apoi a mamei și abia în cele din urmă jelania amarnică a tatălui (cf. J. Labarbe, l.c.).

159 Διδάσκαλος era regizorul care îi instruia pe actori și pe dansatorii corului în „montarea” textului unei poezii corale sau al unei piese de teatru. Adesea însuși autorul, ajutat eventual de un ὑποδιδάσκαλος sau (regizor- secund), lua asupra sa această muncă, pentru a fi sigur de realizarea practică a intențiilor sale artistice.

160 Jocul de cuvinte dintre κατέχεται, „este posedat” și ἔχεται „este ținut, deținut, dependent” este intraductibil. Pentru o definiție similară a dependenței „posedate” față de divinitate, (cf *Men.*, 99 d).

161 Poet legendar, originar din Tracia, a fost primul poet al misterele orfice de la Eleusis, autor de imnuri, de oracole și mai ales de scrieri poetice închinare orfismului (cf. și *Ap.*, 41 b). Asupra lui Orfeu v. n. 23.

162 V.n. 27.

163 Grecesul τέχνη acoperă o arie mai largă de sens, în care se cuprind deopotrivă „artă” și „meșteșug” din românește. Cf. R. Schaerer, ἐπιστήμη et τέχνη – étude sur les notions de connaissance et d’art de Homère à Platon, Paris, 1930.

164 Ion nu ratează nici o cursă a lui Socrate, ci se grăbește să recite el însuși versurile la care face aluzie acesta, profitând în mod comic de șovăiala mimată de conlocutorul său (cf. J. Labarbe, o.c., 89).

165 *Iliada*, XXII, 333 – 337. Textul lui Platon diferă în câteva puncte față de vulgata homerică.

166 Medic legendar, fiul lui Asclepios și al Epionei, cel care i-a vindecat sub zidurile Troiei pe Menelau (Il., IV, 193 – 220) și pe Filoctet (dupa tradiția Miciei Iliade). În pasajul citat mai jos (n. 54), el tocmai fusese rănit la umăr de către Alexandros- Paris (Il., XI, 505 – 508).

167 Vinul de Pramos – munte de pe insula Icaros – era reputat drept un soi roșu, aspru, tare,

dar întăritor (pentru dubiile asupra denumirii, v. L. *Méridier*, o.c., 42, n. 2)

168 *Iliada*, XI, 639 – 640. Și aici, în acest scurt citat, textul platonice este diferit față de cel alexandrin al *Iliadei*: în afara a două detalii minore este remarcabilă înlocuirea completă – în cel de-al doilea vers – a părții de după cenzura pentemimeră cu tranșa corespunzătoare din versul 630 al aceluiași cânt: *παρὰ δὲ κρόμυον ποτῶ ὄψον* față de *ἐπὶ δ' ἄλφιστα λευκὰ πάλυνε*. J. Labarbe (o.c., 102 – 108) demonstrează cu finețe că ne aflăm în fața unui lapsus neobișnuit de grav al memoriei lui Platon.

169 Cea comparată cu năvodul dus de plumbi este Iris, zeița mesageră, în II, XXIV, 77 – 81. Din nou textul pe care îl avem diferă de cel obișnuit *ἵκανε* „ajunse”, față de *ὄρουσεν*, „se aruncă”; *ἐμμεναῖα*, „aprigă, plină de zel”, față de *ἐμβεβαῖα* „așezată deasupra (cornului de bou)” *μετ' ἰχθύσι πῆμα φέρουσα*, „aducând cu sine peștilor chinul”, față de *ἐπ' ἰχθύσι κῆρα φέρουσα*, „aducându-le peștilor pierzarea”. Arătând că primele două variante sunt regularizări spontane datorate tradiției rapsozilor, J. Labarbe (o.c. 110 – 120) apără drept genuină forma *πῆμα* din textul platonice, mai rară și mai potrivită decât cea transmisă de vulgata homerică (cf. și o.c., 412).

170 Prezicător adus de Telemac de la Pylos în Itaca (Od., XV, 279 – 286 [338 – 366]). Theoclymenos se trăgea din spița lui Melampus, tesalian de neam, care fusese la rândul său prezicător și medic făcător de minuni.

171 Od., XX, 351 -353 [452 – 454] și 355 – 358 [455 – 461]. În privința absenței versului 354, J. Labarbe (o.c., 121 – 124) nu numai că este de părere că acesta a fost interpolat cândva după epoca lui Platon, dar pledează și pentru considerarea v. 353 [454] drept *spurius*, presupunere coroborată de șovăiala asupra unei particule (*δέ τε*) în v. 353 (o.c., 128 – 130). Celelalte două variante (v. 351 *Δαιμόνιοι* față de *ἄ δειλοί* și v. 352 *γυῖα* față de *γοῦνα*) reprezintă modificări analogice datorită transmiterii orale a poemelor. (J. Labarbe, a.c., 124 – 128).

172 *Τειχομαχία*, adică „bătălia pentru zid”, este numele purtat în tradiția rapsodică de cântul al XII-lea al *Iliadei*, cânt în care troienii, favorizați de Zeus, asaltează de aproape zidul ce înconjură tabăra de corăbii a aheilor.

173 *Iliada*, XII, 200 – 207 [195 – 203]. În afara a două detalii de grafie sau de metrică, se remarcă varianta din v. 207: *ἔπετο*, „se duce de după” în manuscrisele lui Platon față de *πέτετο*, „zbură” din textul homeric. J. Labarbe (o.c., 134 – 136) crede, după exemplul celor mai buni editori ai lui Platon (J. Brunet, L. Méridier) că arhetipul platonice conținea varianta corectă *πέτετο*, coruptă apoi cu prilejul copierii repetate a dialogului.

174 Socrate trece la atac, îmboldindu-l pe Ion exact în punctul în care îl simțise mai sensibil cu puțin mai înainte (537 a) – încrederea trușă în memoria pe care și-o crede infailibilă.

175 Trei factori variază simultan, transformând într-un crescendo această succesiune de exem-

ple începută cu 540 c : condiția socială, sexul și preocuparea de căpetenie, toate subordonate în fond noțiunii de *πολιτεία*, de încadrare politică a individului (cf. H. Diller, *Probleme des platonischen Ion*, „Hermes”, 83, 1955, 185 – 186). Socrate îl obligă deci în mod practic pe Ion ca, după ce s-a dezis cu totul natural de cunoașterea condiției sclavului și a femeii, să se agațe cu orice preț de cea de a treia variantă (viața militara a bărbatului liber), fără a se mai gândi bine la urmările logice ale acestei afirmații, astfel că discuția ia mai departe o turnură curioasă, comic-aberantă.

176 Cithara – principalul instrument cu coarde al specialiștilor – fusese inventată, după tradiție, de Thamyras și Linos. Din cithara primitivă cu patru coarde s-au dezvoltat independent lira cu șapte coarde și cithara clasică a lui Simonides cu opt coarde; acestea din urmă era mai masivă și mai maniabilă, având cutia de rezonanță din lemn de esență specială.

177 Efesul se apropie din nou politicește de Atena în perioada dintre anii 394 și 391 î.e.n. Această certitudine ușurează datarea mai precisă a redactării dialogului (cf. n. 2).

178 Este tot ce știm despre acest personaj, citat după Ion și de către Athenaios (*Deipnosophistai*, XI, 506 A) și Aelian (*Variae Hitoriae*, XIV, 5); cf. J. Kirehner, în RE, I, 1894, 2850 sub nr. 25.

179 Phanostenea din Andros fusese strateg în 408/7 î.e.n. (cf. J. Beloch, *Griechische Geschichte*, Strassburg, 1916, II, 2, 251, n.1 și A. Raubitschek, în RE, 38, 1938, 1786).

180 Heracleides din Clazomenai a fost răsplătit cu cetățenia ateniană și apoi cu demnități publice pentru fidelitatea sa față de regimul democratic (cf. Xen, *Helenicele*, I, V, 18 – 19; Arist., *Constituția ateniană*, 41, 3 și u. Kahrstedt, în RE, 15, 1912, 457 – 458).

181 După legendă, atenianul Androclos, fiul regelui Codros, ocupase pe vremuri Efesul, luându-l din stăpânirea carienilor și al lelegilor (Strabon, XIV, 1 și Pausannias, VII, 2, 5 – 6).

182 Pentru a atenua impresia deplorabilă lăsată de acest sfârșit de discuție, Socrate se prefacă hâtru a fi fost el cel dus cu vorba și înșelat în așteptări.

183 Divinitate marina aflată sub ascultarea lui Poseidon, Proteu a fost urmărit de Menelau și apoi de Aristeu în refugiul său de pe insula Pharos, scopul acestor muritori fiind acela de a-l sili pe atotștiutorul zeu al mării să le dezvăluie viitorul. Proteu se apăra schimbând cele mai variate chipuri: leu, dragon, panteră, porc mistreț, apă curgătoare, copac (cf. Od., IV, 405 – 458 [520 – 614]; v. și 418 [474 – 478]). Platon utilizează adesea parabola lui Proteu pentru a caracteriza artificiile sofistilor (cf. *Euthd*, „, 288 b – c; *Euthphr*, 15 d).

184 Plural al modestiei.

185 Paradoxala alternativă propusă de Socrate are un dublu avantaj: ea îi dă *pro forma* o șansă

de scăpare lui Ion, care nu întârzie să o accepte (cf. O. Apelt, o.c., 130, n. 45); în fond însă ea nu șterge cu nimic amintirea categorice demonstrații a incapacității rapsodului de a-și lămuri propria înzestrare, sau altfel spus, de a-și defini cum se cuvine meșteșugul.

Texte suplimentare

CONSTANTIN NOICA

INTERPRETARE LA ION¹

Dialogul de față e despre „muzică”, adică despre artele muzelor. Încă din primele schimburi de cuvinte între Socrate și Ion apare termenul de muzică în acest înțeles larg. Dialogul nu e așadar dedicat *Iliadei*, cum l-au subintitulat epigonii, sau artei lui Homer; este despre creația de artă în genere și interpretarea ei. Într-un sens cuprinzător, el poartă asupra culturii artistice, pe care grecii o numeau muzică, înainte ca termenul să denumească o simplă artă singulară, ca în lumea modernă.

Printre feluriții știutori se numără și interpreții culturii artistice. Ei nu cunosc direct lucrurile dar redau ceea ce au știut și simțit alții, creatorii. Sunt hermeneuți, așa cum este pentru poeți rapsodul (*hermenéus*, 530 c); ei știu ce a voit să spună artistul creator. Dar dețin ei o știință, care i-ar face interpreții oricărui artist creator? sau interpretarea de artă atârână de o fericită întâlnire, dincolo de orice cunoaștere?

Până acum, în dialoguri, se pune peste tot problema știutorului în funcție de știința respectivă. Că știutorul era o natură autentică ori nu, avea mai puțină însemnătate: cel inautentic, ca Hippias ori Euthyphron, cădea sub ridicolul ignoranței; cel autentic, ca Lysis ori Charmides, capătă prin dialog *conștiința* ignoranței proprii și astfel orizontul în care putea afla știința respectivă. Nu numai că trebuia să fie cu puțină o știință pentru ca un cunoscător să existe, dar era nevoie chiar de o *a doua* știință, aceea a Ideii, pentru ca socratismul și în orice caz platonismul să nu aibă sens.

Acum, în cazul cunoașterii artistice, s-ar putea să nu existe nici un fel de știință. Și totuși, cunoașterea este. Ce fel de cunoaștere?

Dialogul va încerca să arate care e condiția specială a artei și a interpretării ei. El e singurul dialog despre artă, această stranie creație umană, pe care Platon n-a știut niciodată s-o așeze în universul său de idei. În *Hippias Maior* și în *Phaidros* este de fapt mai degrabă vorba despre frumos decât de artă. Iar *Ion*, rămas singurul despre artă, este și singurul în care nu apare, nici măcar indirect, necesitatea Ideii. Să facă oare arta parte din lumea aceea a produselor artificiale, pentru care unii platonicieni susțineau că nu se pot admite Idei?

În cercetarea ce întreprinde acum asupra condiției artei, Platon ia lucrurile de jos de la conținutul nemijlocit al operei de artă și temele pe care le pune ea în joc. Cu privire la asemenea teme, interpretul ar trebui să fie un cunoscător; iar cunoscător fiind, ar urma să interpreteze la fel de bine pe orice alt creator de artă ce pune în joc aceleași teme, dar nu ca Homer, cum spune despre sine Ion. În definitiv, Homer și Hesiod vorbesc despre aceleași lucruri, până la urmă, la fel cu ceilalți poeți (531 c); toți descriu omul și războaiele, pe cei buni și pe cei răi, zeii și legendele. Dacă poate judeca într-un caz că poetul descrie bine lucrurile, atunci interpretul

1. Text preluat din Platon, *Opere*, vol. II, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1976, pp. 129-133.

ar trebui să poată judeca în toate cazurile.

Ion însă își apără măiestria de-a interpreta numai pe Homer și indirect apără, făcând așa, arta însăși de ofensa de-a fi considerată că se reduce la temele pe care le pune în joc. Poate fi vorba de aceleași lucruri peste tot, dar – spune el – Homer a poetizat *altfel* subiectele acestea. În acest „altfel” stă întreaga dezbatere despre opera de artă și ireductibilul ei.

„Altfel” ar putea însemna întâi: cu mai bună cunoaștere a temelor invocate; Homer ar cunoaște și te-ar face să cunoști mai bine războaiele oamenilor, destinele lor, legende zeilor. Dar „altfel” poate însemna în al doilea rând; mai bine *artisticește*; căci din temele acestea artistul reușește să facă altceva decât îți poate da cunoașterea lor ca atare. În amândouă cazurile totuși interpretul ar trebui să poată emite judecăți despre *toți* creatorii: fie printr-o cunoaștere tematică, fie printr-o cunoaștere artistică. Dar dacă hermeneutica nu va pune în joc nici o știință? Dacă e o cunoaștere fără știință? Pentru ea, atunci „altfel” ar putea avea al treilea sens: într-un fel ireductibil. Nu știu de ce, dar înțeleg mai presus de orice pe Homer, putea spune un antic, așa cum un modern spune: nu știu de ce, dar îmi vorbește mai mult decât orice muzica lui Bach.

De aici înainte dialogul se organizează în jurul primelor două sensuri ale lui „altfel”: mai bine artistic (de la 531 d înainte) și mai bine tematic (de la 536 d înainte), spre a se ajunge de fiecare dată la al treilea sens al lui „altfel”, anume la ireductibilul artei.

1. Cunoașterea artistică

Socrate încearcă să convingă pe Ion că același om care vede că Homer creează *artisticește* mai bine înțelege și de ce creează ceilalți mai prost; căci un același știutor hotărăște și ce e bun și ce e rău într-o materie. Când Ion stăruie în preferința lui pentru Homer, care singur i-ar trezi comentarii bogate, mărturisind că nu înțelege de ce se întâmplă așa, Socrate îi explică: pentru că nu o adevărată știință îl duce la judecățile acelea. Dacă ar stăpâni o știință a ce este artistic și a ce nu este, ar putea vorbi despre toți poeții, așa cum interpretul artelor plastice ori muzicale vorbește despre toți artiștii.

Cu ultima afirmație, însă, Socrate ar putea părea că spune mult. Dintre toți interpreții și criticii de artă, singur Ion s-ar restrânge la un anumit creator, pe când ceilalți ar fi capabili să vorbească despre toți. Să le recunoască lor știința pe care i-o refuză rapsodului cu care stă de vorbă? Dar dacă ei ar avea una, ar putea fi arătată acum lui Ion, care să învețe de la alții cum să fie rapsod adevărat și interpret adevărat. Care este știința? De nicăieri din dialog și din restul operei lui Platon nu aflăm cum trebuie să judeci arta printr-o cunoaștere artistică; aflăm cel mult în (în *Republica*) cum trebuie s-o judeci printr-o cunoaștere tematică, ceea ce duce la izgonirea poeziei din Cetate, ca fiind tematic prea liberă și îngăduindu-și să spună orice despre zei.

Dimpotrivă, cu toți interpreții trebuie să se întâmple ceea ce descrie acum Socrate că i se întâmplă lui Ion, anume să fie prinși ca un magnet de arta poetului, care-și trimite forța de atracție din verigă în verigă, de la zeu la artist, de la artist la operă, de la aceasta la interpret și de la interpret la ascultător. Numai că, această admirabilă descriere, nu este și o explicație. Socrate nu știe de ce Tyunchos din Chalcis n-a putut scrie decât *un* poem reușit, ca și cum ar fi fost o singură dată sub inspirație divină (534 d), așa cum Ion, rapsodul, trebuie să admită că, în clipa când trece spectatorului magia artei homerice, este cuprins de un sacru entuziasm, dincolo de orice măsură a rațiunii (535 c). Artistul aparține câte unei muze, interpretul câte unui artist. Nu

există nici o știință după care ai resimți și ai transmite emoția artistică.

2. Cunoașterea tematică

Ion a recunoscut deci că stă sub un delir când recită un poet; totuși nu poate crede că stă sub unul când îi și interpretează opera (536 d). Aici ar putea să fie în joc o știință, tocmai cea a hermeneutului. Ion însă nu știe să justifice cu adevărat interpretarea operei de artă. El vrea să spună: recunosc că stau sub formă de inspirație fără control când redau opera ca rapsod-recitator, dar stau sub o inspirație perfect controlabilă rațional atunci când o redau ca rapsod-interpret. Numai că ar trebui să știe ce anume interpretează el ca rapsod: temele par simple puse în joc de operă, sau altceva, *transfigurarea artistică* adusă de ea.

Aici Platon simplifică lucrurile artei și le degradează din nou, poate intenționat, spre a dovedi că nu încap știință nici în cazul rapsodului-interpret. El reduce totul la comentarea temelor. Dacă interpretul ar urma să-și adevărească măiestria doar asupra unor teme și subiecte ne-transfigurate artistic, firește că el va rămâne sub nivelul omului expert în acele materii: vizitiul știe mai multe despre mănăturul cailor decât un rapsod, chiar dacă e vorba de cursele de care din *Iliada*; medicul, pescarul sau tâlcuitorul de semne cerești știu mai bine lucrurile, atunci când poetul descrie ceva din domeniul lor. Ce-i rămâne rapsodului?

Cu opera de artă redusă la *temele* ei, rapsodului nu-i rămâne aproape nimic, nici măcar în ce privește viața privată, unde până și sclavul știe mai bine decât el cum stau lucrurile. Ion nu mai poate recurge decât la viața publică, unde – întocmai lui Alcibiade, care spunea că știe arta conducerii unui stat fără să fi învățat anume lucrurile – i se pare, în disperare de cauză, că rapsodul deține arta strategului. Dar el o spune cu adevărat în disperare de cauză, iar lui Socrate îi e simplu să-l ironizeze și apoi să-i arate că tot ce-i reușește, când interpretează pe autorul său preferat, ține de o divină inspirație iar nu de o omenească știință.

În acest sens tematic însă, vom spune, nici poetul nu are mai multă pricepere decât rapsodul. Poezii în definitiv sunt cei vizați – spun comentatorii – iar Platon ar fi ales un simplu rapsod ca să nu-i atace direct pe poeți.

Să-i atace, totuși, pentru că nu dețin cu adevărat meșteșugurile și situațiile despre care vorbesc? Dar dacă s-ar fi îndreptat cu gândul spre poeți, Platon ar fi văzut degrabă că ei nu pot fi puși în discuție pe o asemenea temă. Ce a voit el să arate este doar că pe nici un plan, nici pe cel al creației, nici pe cel al interpretării artistice, nici pe cel al interpretării tematice nu există știință. Și totuși o *cunoaștere* are și artistul creator; una are și interpretul.

Platon însă nu poate da socoteală de fenomenul de artă. Există o știință de tip obișnuit, prin cunoașterea exactă a lucrurilor; există una de tip mai ridicat, prin cunoașterea lor în Idee, adică o cunoaștere nu doar exactă, ci adevărată. Opera de artă nu e făcută nici din adevăruri de exactitate, pe care să le poți regăsi cu rigoare științifică, nici din adevăruri de ordinul Ideii. Nici o știință, a conceptului sau a Ideii, nu te face să crezi, de o parte, să înțelegi și să redai creația, de alta. *Frumosul* poate fi explicat, arta nu. Dar poți spune, fie că Ideile sunt direct incorporate în opera de artă, și atunci le percepi tot direct, fără o știință primă ori secundă; fie arta nu pune în joc de fel Idei platoniciene, cum nu pune în joc simple concepte.

Aceasta este, poate, înțelesul mai adânc al perplexității lui Platon în fața fenomenului de artă. În mijlocul unei lumi în care totul se află în inadecvație cu propria Idee – arborele nu exprimă

toată bogăția speciei sale, nici omul curajos toată bogăția Ideii de curaj – iată, cu operele de artă, creații care ar fi în adecvație cu Ideea lor. Pentru ca să ajungi la Idee e nevoie de o *mijlocire*, care va fi tocmai dialectica platoniciană; operele de artă însă îți oferă Ideea (dacă Idee este) în chip nemijlocit. Dacă ar exista o inițiere – cum reclamă arta modernă – ea ar fi una estetică și nu logică sau de cunoaștere.

Pe de altă parte, operele de artă ar fi într-astfel adecvate Ideii lor încât nici o altă operă de artă n-ar mai putea „participa” la aceeași Idee fără riscul de a imita prima operă. Dar ce fel de Idee este aceasta la care nu pot participa mai multe exemplare? S-ar putea spune la fel de bine iarăși, în acest sens, fie că opera de artă reprezintă Ideea obiectivată, fie că nu pune de fel în joc Ideea, în înțeles platonician. Căci Ideea unui singur exemplar este o stranie ducere la limită a teoriei Ideilor, reamintind de speciile acelea de îngeri, ale teologiei de mai târziu, care se încorporează în câte un singur exemplar. Ideea platoniciană e mai puțin stranie. Te poți ridica la ea de la *un* exemplar, dar ea subzistă în mai multe.

Platon așadar nu are un răspuns pentru fenomenul de artă. În *Hippias Maior* el lasă frumosul însuși dezbinat între cel plastic și cel muzical; dar problema de-a urmări și obține Ideea frumosului, fie și dezbinat, rămânea deschisă. Aici în schimb, în *Ion*, unde frumosul nu mai e liber, ci îngropat în câte o operă de artă, problema de-a înțelege și reda se închide și ea în ireductibilul artei. Poate că arta îi e ireductibilă lui Platon pentru că aduce o *altă* lume (așa cum tehnica de astăzi aduce o altă natură). Platon vrea să știe doar despre lumea aceasta. Sau mai degrabă: el este ca un naturalist care știe totul despre lumile firești și suprafirești, dar nu despre cele nefirești.

Capitolul 4

Trei teorii antice ale artei: arta ca farmec, imitare și purificare

Tematizări: Marilor teorii ale artei din epoca clasică grecească – arta ca φάρμακον (farmec), ἀπάτη (iluzionare), μίμησις (imitație, reprezentare). Efecte taumaturgice ale artei – sensuri arhaice și rituale păstrate în conceptul aristotelic de κάθαρσις (purificare)

Texte de seminar

PLATON

PHAIDROS¹

(Fragment)

SOCRATE : Eu pot cel puțin să îți spun o poveste rămasă de la cei din vechime. Ei cunoșteau adevărul. Dacă doar prin noi înșine am fi în stare să îl descoperim, ne-ar mai păsa oare în vreun fel de tot ce au crezut oamenii?

PHAIDROS : Hazlie întrebare! Spune-mi însă povestea de care pomeneai.

SOCRATE : Am auzit, așadar, că undeva, în apropiere de Naucratis¹⁸⁶, în țara Egiptului, trăia una din vechile divinități de prin partea locului ; acestui zeu îi e închinată pasărea sfântă căreia egiptenii îi zic ibis, iar zeul însuși se numește Theuth¹⁸⁷. Se spune că el mai întâi a descoperit numerele și socotitul, geometria și astronomia, ba și jocul de table și zarurile, în sfârșit, literele. În vremea aceea domnea peste tot Egiptul regele Thamus¹⁸⁸. Palatul lui se afla în marea cetate a țării de sus, cetate căreia grecii îi zic „Theba egipteană” și al cărei zeu se numește Ammon. Mergând Theuth la rege, i-a arătat artele inventate de el și i-a spus că trebuie să le răspândească printre toți egiptenii. Regele l-a întrebat atunci asupra folosului pe care l-ar aduce fiecare dintre artele acestea, și în timp ce zeul dădea lămuriri asupra fiecăreia în parte, regele avea cuvinte de laudă pentru una, pentru alta nu, după cum fiecare artă îi părea bună sau, dimpotrivă, de nici un folos. Multe, zice-se, au fost observațiile pe care Thamus i le-a făcut lui Theuth asupra fiecăreia dintre aceste arte, fie în bine, fie în rău ; dar ar însemna să nu mai terminăm povestind totul de-a fir a păr. Au ajuns, iată, la litere, și Theuth a spus : „Privește, rege, știința aceasta îi va face pe egipteni mai înțelepți și mai cu ținare de minte ; găsit a fost leacul uitării și, deopotrivă, al neștiinței”. La care regele a răspuns : „Preapricepute meșter Theuth, unul e chemat să nască

1. Text Preluat din Platon, *Opere IV*, traducere de Gabriel Liiceanu, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983, pp. 484-492.

arte, altul să judece cât anume dintr-însele e păgubitor sau de folos pentru cei ce se vor sluji de ele. Tu, acum, ca părinte al literelor, și de dragul lor, le-ai pus în seamă tocmai contrariul a ceea ce pot face ele. Căci scrisul va aduce cu sine uitarea în sufletele celor care-l vor deprinde, lenevind-le tinerețea de minte ; punându-și credința în scris, oamenii își vor aminti din afară, cu ajutorul unor icoane străine, și nu dinlăuntru, prin caznă proprie. Leacul pe care tu l-ai găsit nu e făcut să învârtoseze tinerețea de minte ci doar readucerea aminte. Cât despre înțelepciune, învățăceilor tăi tu nu le dai decât una părelnică, și nicidecum pe cea adevărată. După ce cu ajutorul tău vor fi aflat o grămadă de prin cărți, dar fără să fi primit adevărată învățătură, ei vor socoti că sunt înțelepți nevoie mare, când de fapt cei mai mulți n-au nici măcar un gând care să fie al lor. Unde mai pui că sunt și greu de suportat, ca unii ce se cred înțelepți fără de fapt să fie”. PHAIDROS Cât de lesne îți este ție , Socrate, să născocești, după cum îți e voia, povești din lumea egipteană sau mai știi eu de unde!

SOCRATE Prietene, preoții de la templul lui Zeus din Dodona spuneau că primele rostiri divinatorii au venit de la un stejar. Pentru oamenii de pe atunci, care nu erau înțelepți precum voi, tinerii de astăzi era de-ajuns, dată fiind simplitatea lor, să asculte ce spunea stejarul sau o piatră , tot ce avea însemnătate era ca spusa acestora să fie adevărată. Pentru tine, în schimb, important e să afli cine e cel care povestește și de prin ce locuri se trage ; nu te mulțumești doar să vezi dacă lucrurile stau într-adevăr așa sau dacă ele arată altminteri.

PHAIDROS Mă dojenești pe drept, Socrate ; eu unul cred că, în privința scrisului, thebanul are dreptate.

SOCRATE Așadar, cel care își închipuie că în urma sa rămâne, turnată în cuvinte scrise, o artă, cât și cel care, la rândul-i, o primește pe aceasta încredințat că scrisul îi va oferi ceva deslușit și sigur, sunt, amândoi, naivi nevoie mare și în realitate, nu au habar de cele prezise de Ammon dacă își închipuie că vorbele ce-s scrise pot oferi, celui care deja scrie, mai mult decât prilejul de a-și reaminti lucrurile pomenite în scrierea aceea.

PHAIDROS Foarte adevărat!

SOCRATE Scrierea, dragul meu Phaidros, seamănă într-adevăr cu pictura, și tocmai aici stă toată grozăvia. Aceste figuri cărora le dă naștere pictura se ridică în fața noastră asemeni unor ființe însuflețite. Dar dacă le încerci cu o întrebare, ele se învăluiesc într-o solemnă tăcere. La fel se petrece și cu gândurile scrise ; ai putea crede că ele vorbesc, însuflețite de spirit. Dar dacă le pui o întrebare, vrând să te lămurești asupra vreunei afirmații, ele nu îți răspund decât un singur lucru, mereu același. Și de îndată ce a fost scrisă, odată pentru totdeauna, fiecă cuvântare colindă pretutindeni păstrând aceeași înfățișare și pentru cei ce o pricep, și pentru cei cărora nu le spune nimic. Ea nu știe în fața cui se cuvine să vorbească și în fața cui să tacă. Iar dacă a fost disprețuită sau pe nedrept hulită, ea trebuie, de fiecare dată, să-și cheme în ajutor părintele ; singură nu e în stare nici să se apere, nici să își vină în ajutor.

PHAIDROS Toate acestea sunt, deopotrivă, cum nu se poate mai adevărate.

SOCRATE Însă ce zici? Oare nu trebuie să avem acum în vedere cealaltă cuvântare, soră bună cu cea dinainte, și să vedem în ce chip se naște și cu cât este ea mai bună și mai puternică decât aceasta prin chiar natura ei?

PHAIDROS Despre ce cuvântare vorbești? Și cum se naște ea?

SOCRATE Despre aceea care, însoțită de știință, este scrisă în sufletul omului ce prinde

învățătura ; despre aceea care e în stare să se apere singură și care știe în fața cui trebuie să vorbească și a cui să tacă.

PHAIDROS Ai în vedere cuvântarea celui care *știe*, vie și însuflețită, față de care cuvântarea scrisă ar putea fi pe bună dreptate numită un simplu simulacru?

SOCRATE Întocmai. Spune-mi însă : plugarul înțelept, dacă are sămânță bună și pe care ar vrea să o vadă rodind, va merge oare, cu tot sârgul, s-o semene în plină vară în grădinile lui Adonis¹⁸⁹, gândindu-se la bucuria de a le vedea pe acestea frumos date în spic în numai opt zile? Sau, făcând astfel, oare nu o va face numai de dragul jocului și al sărbătorii? În schimb, când e vorba de treaba lui adevărată, el va ține seama de regulile agriculturii, va semăna în pământul potrivit și va fi tare mulțumit dacă, în cea de-a opta lună, sămânța pusă în pământ va da rod.

PHAIDROS Bănuiesc, Socrate, că așa va face. Într-un caz, el își va lua treaba în serios ; în celălalt, cu totul în alt fel, așa cum spui.

SOCRATE Cât despre cel care cunoaște ce e drept, frumos și bine, să spunem că, gospodărin-du-și sămânța, are mai puțină minte decât plugarul?

PHAIDROS Nicidecum.

SOCRATE Așadar, el nu se va apuca, pe deplin serios, „să scrie pe apă”, folosindu-se de cerneală și de pana de trestie, pentru a semăna discursuri care nu sunt în stare să își ajute singure prin vorbe și nici să ne învețe îndeajuns ce-i adevărul.

PHAIDROS Pesemne că nu o va face.

SOCRATE Sigur că nu. Iar aceste grădini ale literelor, dacă le va semăna, și dacă le va scrie, lucrul se va petrece, după cât se pare, de dragul jocului. Scriind, el nu face decât să-și adune cu grijă amintiri, atât pentru sine, când bătrânețea cea uitucă vine să-l încerce, cât și pentru oricare altul care apucă același drum cu el. Și se va bucura văzând gingașele răsaduri. În vreme ce alții vor gusta alte plăceri, prinzându-se în chefuri și în desfătări de-o seamă cu acestea, el, nu încapă îndoială, va alege în locul lor petrecerea de care am vorbit.

PHAIDROS Pe lângă sârmana desfătare a celorlalți, câtă frumusețe, Socrate, are de partea lui cel ce e în stare să afle bucurie închipuind frumoase cuvântări, despre Dreptate, despre toate câte-ai pomenit.

SOCRATE Într-adevăr așa e, scumpe Phaidros, nu zic ba. Cred însă că se află mai multă frumusețe și mai mult avânt în toate astea atunci când cineva, folosind arta dialectică și luând în grijă un suflet pe măsura ei, răsădește și seamănă în el nu orice cuvântări, ci pe acelea unite cu știința, acelea în măsură să-și vină și lor înșile în ajutor și celui care le-a sădit, cele ce nu sunt sterpe, ci au în ele o sămânță din care, odată semănată în alți oameni cu alte firi, încolțesc alte gânduri și rostiri ; da, cuvântări ce au în ele, fără moarte, puterea de a dărui toate acestea, iar celui înzestrat cu ele cea mai mare fericire dată ființei omenești

PHAIDROS Dar și mai multă frumusețe se află în vorbele tale.

SOCRATE Iar acum, Phaidros, după ce am căzut de acord în aceste privințe, iată-ne în măsură să lămurim deplin și ce a mai rămas de lămurit.

PHAIDROS Anume ce?

SOCRATE Vezi bine, tocmai ceea ce, încercând noi să deslușim, ne-a adus până aici : încercarea de a vedea, pe de o parte, de ce i se face o vină lui Lysias din a scrie discursuri și, pe de alta, dacă, în felul de a le scrie, se află sau nu un meșteșug. În această din urmă privință cred însă că

noi am limpezit lucrurile în măsura cuvenită.

PHAIDROS Le-am limpezit, ce-i drept, dar te-aș ruga să-mi amintești puțin cum am făcut noi asta.

SOCRATE Până când oratorul nu cunoaște adevărul despre fiecare lucru spus sau scris de el ; până când nu este în stare să definească, în el însuși, întregul obiect al expunerii sale și apoi, odată astfel definit, să-l subdividă în speciile sale, sfârșind cu cea indivizibilă ; până când, datorită unei analize, întemeiată de aceeași metodă, a naturii sufletului, el nu ajunge să descopere specia care corespunde fiecărei naturi ; până când nu statornicește și nu organizează cuvântarea în funcție de asta, adică adresând unui suflet pestriț vorbirii pestrițe, în care se armonizează toate modurile, iar unui suflet cu alcătuire simplă vorbiri cu alcătuire simplă, - până atunci el nu va reuși, nici pentru a da învățătură, nici pentru a convinge, să mânduiască genul oratoric cu toată arta pe care o presupune natura acestuia. Așa cum a reieșit limpede din tot ce am discutat noi până acum.

PHAIDROS Nici vorbă, în linii generale așa ni s-a vădit.

SOCRATE Cât despre a ști dacă a rosti ori scrie cuvântări este un lucru bun sau unul rușinos și în ce condiții este susceptibil de a fi, după dreptate, supus sau nu blamului nostru, în privința asta oare din cele spuse adineori nu rezultă limpede....?

PHAIDROS Ce oare să rezulte?

SOCRATECă atunci când ori Lysias ori altul va fi scris sau urmează să scrie ceva, fie în sfera vieții private, fie în a celei publice unde, instituind legi de pildă, compune o scriere politică, și face asta închipuindu-și [pe nedrept] că se află în lucrarea lui multă temeinicie și multă certitudine – atunci cel care-a scris așa este blamabil, indiferent dacă blamul cuvenit este rostit sau nu de cineva. Căci a nu ști nimic, ori că ești treaz, ori că visezi, despre ce este drept și ce nedrept, despre ce fapte sunt bune și ce fapte rele, asta nu poate nicidecum să scape de a fi considerat blamul, chiar dacă, într-un glas, îl laudă mulțimea.

PHAIDROS Nu, nicidecum.

SOCRATE Dar ce vom zice oare despre omul pentru care un discurs, indiferent de subiectul său, odată scris, conține în chip inevitabil o mare parte destinată desfătării ; de omul pentru care nici o vorbire, fie ea în vers sau proză, nu merită osteneala de a fi așternută în scris ori recitată cum și le recită pe-ale lor rapsozii, nici una, niciodată dacă țelul ei este doar să convingă și nu acela ca, după o prealabilă examinare, să-i învețe pe oameni ceva , pentru care cele mai bune din aceste cuvântări sunt, chiar celor care știu, un mijloc de reamintire, iar cuvântările care dau învățătură și sunt rostite pentru a instrui, acelea care cu adevărat scriu în adâncul sufletului despre ce este drept, frumos, și bun, sunt singurele deopotrivă certe, împlinite și vrednice de osteneală ; cel pentru care asemenea discursuri pot pe drept cuvânt fi socotite fiii săi legitimi (în primul rând discursul pe care, găsit fiind [de mintea lui], îl poartă în sine, apoi și altele, câte prind ființă, fiindu-i vlăstare și deopotrivă frați, din acesta în sufletele altor oameni, în fiecare după vrednicia sa) ; cel care celorlalte feluri de discursuri le spune rămas bun – despre un astfel de om vom spune , Phaidros, că pare foarte mult a fi tocmai acela cu care noi, tu și cu mine, am vrea atât de mult să fim la fel!

PHAIDROS Da, da, vorbele tale spun fără greș tot ce doresc și năzuiesc eu însumi.

SOCRATE Atunci să zicem că ne-am amuzat destul vorbind despre oratorie. Așa că du-te la

Lysias și spune-i că ție și mie, coborând noi la pârâul nimfelor și la sanctuarul lor, ni s-a încredințat să purtăm vorbă și lui Lysias, dimpreună cu toți autorii de discursuri, și lui Homer, dimpreună cu toți cei care au compus poezii, pentru cântat sau numai pentru recitat, și lui Solon, dimpreună cu toți cei care au contribuit la elocința politică prin lucrări numite de ei legi. Spune-le așa : „Dacă fiecare dintre voi a scris aceste lucruri cu știința a ceea ce constituie adevărul și dacă este în măsura, văzând-și contestate ideile, să le apere cu argumente, fiind totodată în stare să spună sigur, despre propriile-i scrieri, cât de puțin lucru înseamnă ele – ei bine, unui asemenea om nu i se potrivește nici un nume dintre cele ale lumii noastre ci numai acela al realității de dincolo de lume către care-a năzuit!”

PHAIDROS Și, după tine, de ce anume ar fi vrednic?

SOCRATE Dacă i-am zice *înțelept*, iubite Phaidros, mi s-ar părea că-i dăm un mult prea mare nume, vrednic numai de divinitate. În schimb spunându-i *filo-sof*, adică iubitor de înțelepciune, ori în vreun alt chip, asemănător, i-am da un nume care i s-ar potrivi mai bine și ar suna mai nimerit.

PHAIDROS Și care nu ar fi deloc străin de adevăr.

SOCRATE În schimb celui ce nu cunoaște nimica mai de preț decât ce a compus ori scris și care stă ceasuri în șir sucindu-și opera și răsucind-o, tot lipind și tot ștergând, acestuia oare nu pe drept cuvânt îi vei zice poet, autor de discursuri, sau de legi?

PHAIDROS Așa, de bună seamă.

SOCRATE Ei bine, spune-i astea toate prietenului tău.

PHAIDROS Iar tu? Tu ce-ai să faci? Căci nu se cade să-l uităm nici pe al tău.

SOCRATE La ce te gândești?

PHAIDROS La Isocrate cel frumos. Lui ce ai să-i vorbești? despre el ce o să-i spunem?

SOCRATE Isocrate¹⁹⁰ este încă tânăr, Phaidros. Totuși am de gând să-ți spun ce cred eu despre viitorul lui.

PHAIDROS Adică?

SOCRATE Mie mi se pare că înzestrările lui naturale îl pun deasupra elocinței lui Lysias și, în plus, că este moralmente cu mai multă noblețe echilibrat. Astfel, că n-ar fi deloc de mirare ca, înaintând în vârstă, să-i întrecă, în chiar genul de discursuri pe care îl practică acum, pe toți cei care s-au ocupat vreodată de asemenea lucruri, să-i întrecă mai mult decât dacă ar fi niște copii ; ba mai mult, nu este exclus ca, dacă ce face el acuma va înceta să-l mulțumească, un mai divin avânt să îl îndemne spre lucruri mai înalte. Căci, prin însăși firea lui, în cugetul acestui om se află o anume filosofie. Iată așadar ce cuvânt îi trimit eu lui Isocrate, ca unui tânăr de mine iubit, în numele acestor zeități de aici. Iar tu, lui Lysias, cu același suflet, cele spuse mai demult.

PHAIDROS Așa voi face. Și-acum, că potolit dogoarea, hai să mergem.

SOCRATE Da, dar oare nu s-ar cuveni să înălțăm întâi o rugă zeităților acestui loc?

PHAIDROS Firește că s-ar cuveni.

SOCRATE Iubite Pan și voi, zeități de aici, câte sunteți, faceți să dobândesc frumusețea lăuntrică. Iar dinafara mea să fie toate prietene celor din mine. Fie, apoi, să-l socotesc pe înțelept bogat. Și să am parte de o avere nici mai mare, nici mai mică decât aceea pe care numai omul cumpătat poate și să o poarte și s-o mâne. Oare, Phaidros, ar mai fi ceva de cerut? Mie ruga mea îmi este pe măsură.

NOTE

186 Cetate așezată în Delta Nilului, pe un teritoriu dat de regele Amasis (569-526) unor coloniștii milesieni. Înflorind rapid, Naucratis rămăsese singurul loc comercial de liberă circulație al Egiptului. Pentru un străin, șederea de durată în Egipt era, cu excepția Naucratisului, imposibilă; cunoașterea obiceiurilor și instituțiilor egiptene a fost transmisă grecilor numai prin intermediul acestei cetăți.

187 *Theuth* (la Clemens din Alexandria *Thouth*) este egipteanul Thoth sau Dhoute. Grecii îl identificau cu Hermer, iar la egipteni trecea drept inventator al legilor și a numeroase tehnici și meșteșuguri (ca inventator al scrierii reappare în *Philebos*, 18 b). Patron și inspirator al scribilor, era asociat cu pasărea ibis și cu babuinul, fiind reprezentat adesea sub „chipul” acestora. Cel mai vechi loc de cult al său nu era regiunea Naucratisului, ci mult mai aproape de izvoarele Nilului, între Memphis și Theba, în localitatea pe care grecii o numeau Hermopolis.

188 Ca și în cazul lui Theuth, echivalent al zeului egiptean Thoth, Thamus care domnește, ca rege, la Theba, îl reprezintă pe Ammon, zeul Thebei.

189 „Grădinițele lui Adonis” erau de fapt niște coșulețe sau resturi de amfore în care se sădeau, în cinstea sărbătorii lui Adonis, plante rapid crescătoare dar cu viață scurtă (vezi Teocrit, XV, 113). Vasul cu firioare verzi era purtat cu ocazia sărbătorii (pesemne la fel cum se umblă la noi cu „grăușorul” de Anul Nou) și simboliza sfârșitul prematur al lui Adonis, iubitul Afroditei.

190 Isocrate, născut în 436, deci cu opt-nouă ani înaintea lui Platon, ca fiu al unui fabricant atenian de flaute, primise o educație extrem de îngrijită, urmând între altele, cursurile lui Prodicos, Gorgias și Tisias. o vreme a fost, ca și Lysias, logograf, însă în urma neplăcerilor care i se trag de pe urma acestei activități, renunță la avocatură în favoarea predării retoricii. Deschide o școală de retorică mai întâi în Chios, apoi la Atena, în anul 388. Școala de la Atena devine tot atât de vestită ca Academia lui Platon, fiind frecventată de elevi din toată lumea greacă. Pe lângă discursurile de aparat, a scris și discursuri politice, care din pricina conținutului lor deosebit de actual, au ajuns să influențeze întreaga opinie publică greacă. Unul dintre discursurile sale cele mai faimoase în acest sens este *Panegiricul Atenei*, scris cu ocazia unei adunări panhelenice din anul 380. Isocrate moare în 338, zece ani după moartea lui Platon. Privitor la relația dintre Platon și Isocrate, în special la eulia lui Isocrate din finalul dialogului *Phaidros*, a se vedea: H. Raeder, *Platons philosophische Entwicklung* (1905), 269 și urm.; G. Rudberg *Isokrates und Platon*, „Symb. Osloenses” (1924), 1 și urm.; L. Robin, *La théorie platonicienne de l'amour* (1933^{II}), 96 și urm.; L. Robin, *Notice la Platon, Oeuvres...*, tome IV, 3^e partie (1933), XXII – XXVI; R. Flacellière, *L'éloge d'Isocrate à la fin du Phèdre*, „Rev. Et. Gr.” (1933), 224 și urm.; R. L. Howland, *The attack on Isocrates in the Phaedrus*, „Class. Quart.” (1937), 151 și urm.; K. Ries, *Isocrates und Platon im Ringen um die Philosophia* (1959); P. Vicarie, *Platon critique littéraire* (1960), 333 și urm. G. J. de Vries, *A commentary on the Phaedrus of Plato* (1969), 15 și urm.

ARISTOTEL

POETICA¹

(Fragment)

I

Mi-e în gând să vorbesc despre poezie în sine și despre felurile ei; despre puterea de înrăurire a fiecăruia din ele; despre chipul cum trebuie întocmită materia pentru ca plămuierea să fie frumoasă; din câte și ce fel de părți e alcătuită, așijderi despre toate câte se leagă de o asemenea cercetare, - începând, cum e firesc, cu cele de început.

Epopoea și poezia tragică, ca și comedia și poezia ditirambică, apoi cea mai mare parte din meșteșugul cântatului cu flautul și cu cithara sunt toate, privite laolaltă, niște imitații. Se deosebesc însă una de alta în trei privințe: fie că imită cu mijloace felurite, fie că imită lucruri felurite, fie că imită felurit, - de fiecare dată altfel.

Căci după cum, cu culori și forme, unii izbutesc să imite tot soiul de lucruri (cu meșteșug învățat, ori numai din deprindere), după cum mulți imită cu glasul, tot așa și în artele pomenite: toate săvârșesc imitația în ritm și grai și melodie, folosindu-le în parte ori îmbinate. Cântul cu flautul, ori cu cithara - și folosindu-le în parte ori combinate. Cântul cu flautul, ori cu cithara - și, la fel cu ele, și altele, câte vor fi având aceeași înrăurire, cum e cântul cu naiul - folosesc doar ritmul și melodia; dănțuitorilor numai ritmul fără melodie: căci și aceștia, cu ritmuri turnate în atitudini, imită caractere, patimi, fapte.

Cât privește arta care imită slujindu-se numai de cuvinte simple ori versificate, - fie folosind împreună mai multe feluri de măsuri, fie unul singur, - până astăzi nu are un nume al ei. Căci n-avem termen care să îmbrățișeze deopotrivă miimi unui Sofron ori Xenarhos și dialogii socratici, nici imitația săvârșită în versuri de trei măsuri, în versuri epice, în versuri elegiace și altele la fel. Atâta doar că oamenii, legând numele metrului de cuvânt care exprimă ideea de creație (ποίησις) îi numesc pe unii creatori de versuri elegiace, pe alții creatori de versuri epice, chemându-i „creatori” („poeți”), nu pentru imitația pe care o săvârșesc cu toții, ci pentru comuna folosire a versului; încât, de-ar trata cineva în versuri chiar un subiect medical ori de știință a naturii, încă i s-ar zice la fel, după datină, cu toate că Homer și Empedocle n-au nimic comun afară de faptul de a fi scris în versuri, și cu toate că unuia i se dă pe drept numele de poet, câtă vreme celuilalt i s-ar potrivi mai bine cel de naturalist. Tot astfel, dacă cineva ar săvârși imitația amestecând fel și fel de măsuri, precum Hairemon în al său *Centaur*, - poem alcătuit din toate felurile de măsuri, - și acestuia tot poet ar trebui să i se spună.

În legătură cu cele de până aici, acestea ar fi dar deosebiri ce se cuvin făcute. Mai sunt însă unele arte ce se slujesc de toate mijloacele înșirate înainte, - vreau să zic ritm, melodie și măsură, - cum fac poezia ditirambică, poezia nomilor, tragedia și comedia; se deosebesc însă între ele prin aceea că unele le folosesc pe toate odată, altele pe rând.

Acestea sunt, cred eu, deosebiri dintre arte, în ce privește mijloacele cu care săvârșesc imitația.

1. Text preluat din Aristotel, *Poetica*, studiu introductiv, traducere și comentarii de D. M. PIPPIDI, Ediția a III-a îngrijită de Stella Petecel, Editura IRI București 1998, pp. 65-70.

II

Câtă vreme cei ce imită oameni în acțiune, iar aceștia sunt de felul lor virtuțoși ori păcătoși (doar mai toate firile după aceste tipare se împart, deosebindu-se între ele fie prin răutate, fie prin virtute), personajele închipuite vor fi ori mai bune ca noi, ori mai rele, ori la fel cu noi, cum fac și pictorii: se știe doar că Polygnotos înfățișa pe oameni mai chipeși, Pauson mai urâți, Dionysios așa cum-sunt aieva. E limpede, prin urmare, că fiecare din imitațiile amintite va păstra aceste deosebiri și va fi alta după felul obiectului pe care-l imită, cum am arătat. În dans, în cântul cu flautul, în cântul cu cithara dar și în imitația vorbită – versuri ori proză neîntovărașită de muzică – se constată aceleași diferențe. Homer, bunăoară, închipuie pe oameni mai buni, Cleofon așa cum sunt, Hegemon Thasianul, născocitorul parodiilor, și Nicohares, autorul *Delliadei* mai răi. Așijderi și în ce privește ditirambii și nomii, - cineva putând realiza imitația în felul lui Argas, ori al lui Timotheos, ori al lui Filoxenos, în *Ciclopii* lor. Prin aceasta se și desparte de altminteri tragedia de comedie: una năzuind să înfățișeze pe oameni mai răi, cealaltă mai buni decât sunt în viața de toate zilele.

III

Mai există, pe lângă acestea, o a treia deosebire, după chipul cum se săvârșește imitația fiecărui lucru. Într-adevăr, cu aceleași mijloace și aceleași modele, tot imitație este și când cineva povestește – sub înfățișarea altuia, cum face Homer, ori păstrându-și propria individualitate neschimbată - și când înfățișează pe cei imitați în plină acțiune și mișcare. Cum am spus-o de la început, trei deosebiri cunoaște așadar imitația: de mijloace, de obiect, de procedare. Încât, într-o privință, ai zice că Sofocle e un imitator de felul lui Homer, - pentru că amândoi imită firile alese, - iar într-alta, de felul lui Aristofan, câtă vreme și unul și celălalt imită ființe în mișcare și acțiune. Asta ar fi și pricina, spun unii, pentru care scrierile acestea se și numesc „drame”: pentru că imită oameni ce stau să săvârșească ceva. Și nu de alta dorienii își însușesc și tragedia și comedia. Cu născocirea comediei se fălesc megarienii, - cei din partea locului, pretinzând, chipurile, că s-ar fi ivit pe vremea când la ei era cârmuire democratică, și cei din Sicilia, sub cuvânt că poetul Epihram, care a trăit cu mult timp înainte de Hionides și de Magnes, era de-al lor; iar cu tragedia, unii doriei din Peloponez. Ca dovadă, se folosesc de câteva cuvinte. Căci, se pretinde, satelor din preajma cetăților ei le zic κόμαι, câtă vreme atenienii le spun δῆμοι; iar comedienii nu și-ar trage numele de la verbul κωμάζειν, goniți, cum se vedeau, de la oraș. Mai zic iarăși că la „a face” ei spun δρᾶν, iar atenienii πράττειν. Cam acestea ar fi de spus despre deosebitele feluri ale imitației, câte și ce fel sunt anume.

IV

În general vorbind, două sunt cauzele ce par a fi dat naștere poeziei, amândouă cauze firești. Una e darul înăscut al imitației, sădit în om din vremea copilăriei (lucru care-l și deosebește de restul viețuitoarelor, dintre toate el fiind cel mai priceput să imite și cele dintâi cunoștințe venindu-i pe calea imitației), iar plăcerea pe care o dau imitațiile e și ea resimțită de toți. Că-i așa o dovedesc faptele. Lucruri pe care în natură nu le putem privi fără scârbă, - cum ar fi înfățișările fiarelor celor mai dezgustătoare și ale morților, - închipuite cu oricât de mare fidelitate

ne umplu de desfătare. Explicația, și de data aceasta, mi se pare a sta în plăcerea deosebită pe care o dă cunoașterea nu numai înțelepților, dar și oamenilor de rând; atât doar că aceștia se împărtășesc din ea mai puțin. De aceea se bucură cei ce privesc o plăsmuire: pentru că au prilejul să învețe privind și să-și dea seama de fiecăru lucru, bunăoară că cutare înfățișează pe cutare. Altminteri, de se întâmplă să nu fie știut dinainte, plăcerea resimțită nu se va mai datora imitației mai mult sau mai puțin izbutite, ci desăvârșirii execuției, ori coloritului, ori cine știe cărei alte pricini.

Darul imitației fiind prin urmare în firea fiecăruia, și la fel și darul armoniei și al ritmului (se vede doar bine că măsurile sunt simple împărțiri ale ritmurilor), cei dintru început înzestrați pentru așa ceva, desăvârșindu-și puțin câte puțin improvizațiile, au dat naștere poeziei. Aceasta s-a împărțit după caracterele individuale ale poezilor, firile serioase înclinând să imite isprăvile alese și faptele celor aleși, iar cele de rând pe ale oamenilor neciopliți: gata să compună din capul locului stihuri de dojană, precum ceilalți cântări și laude. De vreo operă din acestea mușcătoare, a unui poet dinainte de Homer, nu se pomenește, măcar că poezii trebuie să fi existat mulți. De la Homer încoace însă nu lipsesc, cum ar fi *Margites* al acestuia și altele la fel, în care își face apariția și metru adecvat, până astăzi numit *iambic*, după deprinderea de a-si arunca unul altuia înțepături astfel compuse (ἰαμβίχειν). În felul acesta, dintre cei vechi, unii ajungeau autori de poeme eroice, alții de poeme satirice.

Așa cum s-a dovedit poet mare în genul serios (în care singur el a lăsat în urmă-i nu numai compuneri frumoase, ci adevărate imitații dramatice), Homer a fost cel dintâi care a făcut să se întrevadă aspectul viitor al comediei, turnând în forme dramatice nu inveciva ci comicul. Într-adevăr, în raport cu comedia, *Margites* e ceea ce-s tragediile față de *Iliada* și de *Odiseea*.

De cum și-au făcut apariția tragedia și comedia, cei din fire înclinați spre una sau cealaltă din aceste forme ale poeziei au pornit să scrie, unii, comedii în loc de versuri iambice, alții, tragedii în loc de epopei, ca unele ce erau mai ample și mai prețuite decât manifestările anterioare. Cât privește faptul de a ști dacă până astăzi tragedia și-a dobândit ori ba pe de-a-ntregul caracterele proprii, - fie judecată în sine, fie prin prisma reprezentărilor în teatru, - aceasta-i altă întrebare. Ivită dar din capul locului pe calea improvizarilor (ca și comedia de altminteri: una mulțumită îndrumătorilor corului de ditirambi, alta celor de cântece licențioase, din cele ce, până în zilele noastre, mai stăruie prin multe cetăți), tragedia s-a desăvârșit puțin câte puțin, pe măsura dezvoltării fiecărui nou element dezvăluit în ea, până când, după multe prefaceri, găsindu-și firea adevărată, a încetat să se transforme.

Cel ce, pentru întâia oară, a sporit numărul actorilor de la unu la doi, a redus partea corului și a dat dialogului rolul de căpetenie, a fost Eschil; Sofocle a ridicat numărul actorilor la trei și a introdus decorul scenic. În ce privește întinderea, pornită de la subiecte mărunte și de un stil hazliu, explicabil prin obârșia ei satirică, într-un târziu a câștigat gravitate, iar metru, din tetrametru trohaic, a ajuns trimetru iambic. La început se folosea tetrametrul trohaic, pentru că poezia tragică era un simplu cor de satiri și pentru că acest metru îi dădea un mai accentuat caracter de danț. Când dialogul și-a făcut apariția, natura singură a găsit metru potrivit; se știe doar că, dintre toate măsurile, iambul e cel mai apropiat de graiul obișnuit. Dovadă, faptul că în vorba de toate zilele spusele noastre alcătuiesc de cele mai multe ori versuri iambice, iar hexametri rareori și numai când ne depărtăm de tonul convorbirii. Despre, numărul episoadelor și despre podoabele treptat adăugate feluritelor ei părți,

după tradiție, să zicem că am vorbit: altminteri, a le cerceta pe fiecare parte, ar fi treabă fără sfârșit.

Texte suplimentare

GIOVANNI REALE

ISTORIA FILOSOFIEI GRECEȘTI

VOLUMUL 4: ARISTOTEL ȘI PERIPATETICI¹

(Fragment)

Poietica

1. Conceptul de științe productive

Am văzut mai sus că al treilea gen de știință constă în „științele poietice” sau științele productive. Aceste științe, cum le indică și numele, învață fabricarea de lucruri, obiecte, instrumente, potrivit unor reguli și cunoștințe precise.

După cum este evident, e vorba de diferitele arte sau, cum le-am spune noi tot cu un termen grec, de *tehnici*. Grecul, totuși, formulând conceptul de artă, pune un accent mai mare decât noi asupra *aspectului cunoașterii* pe care îl implică, subliniind în mod special contrapozitia între arte și experiență: aceasta implică o repetare mai mult mecanică, ce nu trece de cunoașterea *de ce-ului*, adică a faptului dat, pe când arta trece dincolo de simplul dat și atinge cunoașterea *de ce-ului*, sau se apropie de aceasta, și ca atare constituie o formă de cunoaștere. Este clar, deci motivul includerii artelor în cadrul general al cunoașterii și este clar și motivul așezării lor ierarhice pe al treilea și ultimul loc, în condițiile în care sunt o formă de cunoaștere, dar o cunoaștere ce nu este scop în sine și nici măcar o cunoaștere orientată spre cunoscător (precum cunoașterea practică), ci *spre obiectul fabricat*.

Științele poietice, în complexul lor, nu interesează decât indirect cercetarea filozofică. Fac excepție „artele frumoase”, care se disting de ansamblul celorlalte arte, atât în structura lor, cât și finalitatea lor. Aristotel spune:

În general meșteșugul duce la bun sfârșit lucrurile pe care natura nu le poate desăvârși, iar pe altele le *imită*.¹⁹¹

Există, deci, arte care completează și se integrează într-un fel naturii, deci au ca scop simpla utilitate pragmatică, și arte, care, în schimb, imită natura însăși, reproducând-o și recreând anumite aspecte ale sale, cu material ce poate fi plăsmuit, culori, sunete sau cuvinte ale căror scopuri *nu sunt de natură pur pragmatică*. Acestea sunt așa-zisele „arte frumoase”, pe care Aristotel le examinează în *Poietica*. Este adevărat că Stagiritul se limitează la discutarea poeziei tragice și, legat de aceasta, de poezia epică (într-o parte a lucrării ce s-a pierdut el urma să discute și despre comedie; cu toate acestea, anumite lucruri pe care el le spune sunt valabile pentru

1. Text preluat din Giovanni Reale, *Istoria filosofiei antice*, Vol. IV. *Aristotel și peripateticienii*, traducere din limba italiană, Galaxia Gutenberg, Târgu-Lăpuș, 2010, pp. 238-247.

toate artelor frumoase în general, sau cel puțin pot fi extinse la toate artelor frumoase).

Discutarea artei poetice, dacă ne ținem de schema științelor de care am pomenit la început, ar trebui să urmeze discutării științelor practice; dar pentru că, așa cum am menționat, poezia are trăsături speciale și în *Poetica* Aristotel impune un tip de expunere similar celui din *Retorica*, este mai logic să se vorbească despre ea în acest loc.

Întrebarea Stagiritului e aceasta: care este natura faptului și discursului poetic, și la ce țintește? Două sunt conceptele asupra cărora trebuie concentrată atenția pentru a putea înțelege răspunsul dat de filosoful nostru problemei acesteia: a) conceptul de *mimesis* și b) conceptul de *cátharsis*.

2. Mimesis-ul poetic

Să începem cu ilustrarea conceptului de *mimesis*. Platon a criticat aspru arta, tocmai pentru că este o *mimesis*, adică o imitare a celor fenomene care (după cum știm) sunt la rândul lor imitații ale paradigmelor eterne ale Ideilor, astfel încât arta devine o copie a copiei, aparența unei aparențe, care consumă ceea ce este adevărat până la dispariție.

Aristotel se opune clar acestui fel de a concepe arta și interpretează *mimesis*-ul conform unei perspective opuse, astfel încât face din ea o activitate care, departe de a reproduce pasiv aparența lucrurilor, aproape că recrează lucrurile potrivit unei dimensiuni noi.

Din cele spuse până aici reiese lămurit că *datoria poetului nu e să povestească lucruri întâmplare cu adevărat, ci lucruri putând să se întâmple în marginile verosimilului și ale necesarului*. Într-adevăr, istoricul nu se deosebește de poet prin aceea că unul se exprimă în proză și altul în versuri (de-ar pune cineva în stihuri toată opera lui Herodot, acesta n-ar fi mai puțin istorie, versificată ori ba), ci pentru că *unul înfățișează fapte aievea întâmplare iar, celălalt fapte ce s-ar putea întâmpla*. De aceea și e poezia mai filosofică și mai aleasă decât istoria: pentru că poezia înfățișează mai mult universalul, câtă vreme istoria mai degrabă particularul. A înfățișa universalul înseamnă a pune în seama unui personaj înzestrat cu o anumită fire vorbe și fapte cerute de aceasta, după legile verosimilului și ale necesarului: lucru către care și năzuiește poezia, *în ciuda numelor individuale adăugate*. Particular, în schimb, e ceea ce a făcut ori a pățimit Alcibiade de pildă.¹⁹²

Pasajul este revelator în multe privințe.

a) În primul rând, Aristotel înțelege foarte bine că poezia nu este poezie pentru că folosește versuri; ar putea să nu folosească versuri, rămânând la fel de poezie. Poetul trebuie să fie autor de fabule, mai mult decât de versuri, în măsura în care este poet numai în virtutea capacității sale mimetice sau creatoare și el imită sau creează acțiuni, nu versuri.¹⁹³ Și în general, se poate spune că mijloacele folosite de poezie sunt cele care fac arta să fie artă.

b) În al doilea rând, Aristotel indică la fel de bine faptul că poezia (și arta în general) nu depinde nici măcar de obiect, sau, mai bine zis, de *conținutul de adevăr* al obiectului. Nu *adevărul istoric* al persoanelor, faptelor și circumstanțelor pe care le prezintă dau valoare artei. Arta poate, foarte bine, să descrie lucruri care s-au întâmplat în realitate, dar devine arta numai atunci când atinge un anume *quid* ce lipsește narațiunii pur istorice (să ne amintim că Stagiritul se referă la narațiune istorică, în primul rând ca și cronică, adică o descriere de persoane și fapte legate numai cronologic). Dacă *istoriile* lui Herodot ar fi puse în versuri, prin asta nu s-ar genera

poezie: cu toate acestea, cele descrise de Herodot și care au avut loc într-adevăr ar putea deveni poezie. Cum? Aristotel ne răspunde:

Chiar de i s-ar întâmpla însă, să-și clădească opera pe lucruri petrecute, n-ar fi totuși din aceeași pricină puțin poet: doar nimic nu oprește ca *unele din întâmplările petrecute să fie așa cum era verosimil și posibil să se petreacă, și, din acest punct de vedere, cel ce le imită se poate numi plăsmuitorul lor*.¹⁹⁴

c) Rezultă în mod clar, în al treilea rând, că poezia are o superioritate asupra istoriei, prin *felul diferit* prin care ea tratează faptele. În fapt, în timp ce istoria rămâne conectată complet la particular, și îl consideră tocmai *ca particular*, poezia, când se referă la aceleași fapte la care se referă istoria le *transfigurează*, pentru a spune așa, în virtutea modului său de a le trata și vedea „așa cum era verosimil și posibil să se petreacă” și, le *universalizează* obiectul. Aristotel folosește tocmai termenul tehnic de „universalii” (τὰ καθόλου).¹⁹⁵ Dar ce fel de „universalii” pot fi acestea ale poeziei, aceste tipuri de universalii care (cum am citit în pasajul de la care am pornit) nu desemnează nume proprii?

d) Evident, nu avem de-a face aici cu *universalii logice*, de tipul celor de care se ocupă filosofia teoretică și în special logica. De fapt, dacă poezia nu trebuie să reproducă adevăruri empirice, nu trebuie să reproducă nici măcar adevăruri ideale de tip abstract, adică adevăruri logice.

Poezia nu numai că poate și trebuie să se rupă de realitate și să prezinte fapte și personaje nu cum sunt, ci cum *pot fi și ar trebui să fie, dar spune Aristotel, poate introduce și iraționalul și imposibilul și chiar să mintă și să se folosească de paralogisme* (adică de raționamente false); și poate face asta cu condiția să faca imposibilul și iraționalul *verosimil*.¹⁹⁶ Stagiritul ajunge chiar să spună:

Decât întâmplări posibile anevoie de crezut, trebuie preferate mai curând întâmplările imposibile cu înfățișarea de a fi adevărate.¹⁹⁷ *În legătură cu cerințele poeziei, nu trebuie uitat că o imposibilitate lesne de crezut e preferabilă unui fapt anevoie de crezut, chiar imposibil*.¹⁹⁸

Evident, așa stând lucrurile, poezia va putea reprezenta foarte bine Zeii în mod greșit, pentru că așa și-i închipuie vulgul și sunt parte a vieții ca și a credinței vulgului.

e) Universalitatea reprezentării poeziei se naște din capacitatea ei de a reproduce evenimentele „așa cum era verosimil și posibil să se petreacă”, adică din acea capacitate a sa de a reda evenimentele în așa fel încât ele să rezulte legate într-o conexiune perfect unitară, aproape ca un organism în fiecare parte are un sens în funcție de întregul a cărui parte este. Vilgimigli a surprins mai bine ca oricine acest aspect, într-o pagină pe care am vrea să o reproducem textual, pentru că este destul de instructivă: „Istoria are o coeziune extrinsecă și cronologică, poezia una intrinsecă și spirituală. Ceea ce povestește istoria este faptul gol așezat în locul său în seria cronologică. Însă o serie sau dispoziție cronologică poate fi pur și simplu juxtapunere, nu este necesar să fie vorba de coordonare și dependență. Ceea ce reprezintă poezia este un tot atât încastrat într-o proprie secvențialitate și coeziune și concentrație de părți ce nu poate fi mișcată și sărăcită cu nimic fără a deschide un gol ce să desfacă și să ruineze întregul. Pentru un lucru este ca ceva să aibă loc în consecința altui lucru – poezia, sau *după* alt lucru – istorie. Prin urmare nu putem spune că obiectul *mimesis*-ului este ceva dat de realitate. Chiar dacă este, nu este relevant în acest rol al său, ci în măsura în care e conceput potrivit legii verosimilului și necesarului. O lege a unității, coerenței, coeziunii, concentrației prin care toate elementele

care compun mitul, adică *mimesis*-ul acțiunii, aderă unul la altul, sunt necesare una alteia, se compenetrează reciproc printr-o fluiditate internă și necesară și tind împreună spre o finalitate unică ce devine concretă printr-o atitudine de viață, într-o forță activă și prezentă, ca un organism viu și perfect. Și aceasta este legea fundamentală care susține bine întreaga *Poetică* aristotelică, ce interpretează parte cu parte orice propoziție, ce luminează orice obscuritate, ce abolește contradicțiile, ce se insinuează până și în cele mai subtile detalii ale tehnicii poetice și care și astăzi, aș îndrăzni să spun, este un însoțitor sigur pentru cine ar încerca să pătrundă misterul poeziei și artei”.¹⁹⁹

Deci, spune Vilgimigli în termeni croceeni, universalul artei este „*universalul concret*, ba cheia în concretețea sa maximă”.²⁰⁰ Ar putea fi numit și „universal fantastic”, pentru a folosi o expresie mai vicleană. Dar este clar că această terminologie duce cu siguranță dincolo de Aristotel. Cu toate acestea, este clar din cele spuse mai sus că în celebrul pasaj de la care am pornit, Stagiritul a intuit clar și vag sau confuz, următoarele: poezia este mai filosofică decât istoria, dar *nu* este filosofie; universalul poeziei nu este universalul logic și, deci, este ceva de sine stătător, având o valoare a sa, fără să fie vorba de valoarea adevărului istoric, sau al adevărului logician. Poziția platoniciană este, deci, complet depășită.

NOTE

191 *Fizica*, B 8, 199 a 15-17. [trad. rom. de N.I. Barbu, *Fizica*, Ed. Moldova, 1995, p. 52]

192 *Poetica*, 9, 1451 a 36 – b 11. [trad. rom. D. M. Pippidi, *Poetica*, Ed. IRI, 1998, 76-77]

193 Cf. *Poetica*, 9, 1451 b 27 sqq.

194 *Poetica*, 9, 1451 b 29-33. [trad. rom., p. 77]

195 *Poetica*, 9, 1451 b 7. [trad. rom., p. 76]

196 Cf. *Poetica*, 24, 1460 a 13 sqq.

197 *Poetica*, 24, 1460 a 26 sqq. [trad. rom., p. 101]

198 *Poetica*, 25, 1461 b 11 sqq. [trad. rom., p. 105]

199 M. Vilgimigli, *Aristotele Poetica*, Bari 1968.

JACQUES DERRIDA

FARMACIA LUI PLATON¹

(Fragment)

4. PHARMAKON

„Unor astfel de vicii, se cuvine ca legiutorul să le afle, pentru fiecare în parte, un *pharmakon*. Adevăr grăiește proverbul bătrânesc că e greu să stârpești, în același timp, cele două contrarii; stau măturie bolile și multe alte rele”.

(*Legile*, 919 b).

Să ne întoarcem la textul lui Platon, admitând, totuși, că l-am fi părăsit vreodată. Aici, termenul *pharmakon* este prins într-un lanț de semnificații. Jocul acestui lanț pare sistemic. Dar sistemul nu este aici, pur și simplu, cel al intențiilor autorului cunoscut sub numele de Platon. Mai întâi, acest sistem nu este acela al voinței de exprimare. Datorită jocului limbii, se stabilesc comunicații regulate între diverse funcții ale cuvântului și, în cadrul acestuia, între diverse sedimente sau diverse regiuni ale culturii. Uneori, Platon poate declara, poate pune în lumină sau poate juca „în mod voit” cu aceste comunicații, cu aceste trasee de sens; punem între ghilimele cuvântul „voit” pentru că, pentru a rămâne în incinta acestor opoziții, el nu reprezintă decât un mod de „supunere” la necesitățile unei „limbi” date. Nici un concept nu poate traduce raportul la care ne referim aici. De asemenea, în alte cazuri, Platon poate să nu vadă legăturile, să le lase în umbră sau să le întrerupă. Și totuși aceste legături se produc de la sine. În pofida lui, datorită lui? în textul lui? în afara textului lui? dar atunci unde? între textul lui și limbă? pentru care cititor? în ce moment? Treptat, ne va părea imposibil un răspuns general și de principiu la astfel de întrebări, iar aceasta ne va face să bănuim o oarecare malformație în întrebarea însăși, în fiecare din conceptele ei, în fiecare din opozițiile astfel acreditate. Vom putea gândi întotdeauna că Platon nu a urmat anumite trasee, ba chiar le-a întrerupt, tocmai pentru că le-a perceput dar le-a părăsit impracticabil. Formulare care este posibilă numai cu condiția de a evita orice recurs la diferența între cunoștință și inconștient, voluntar sau involuntar, instrument extrem de rudimentar în analiza raportului cu limba. Același lucru s-ar întâmpla cu opoziția dintre vorbire – sau scriere – și limbă dacă, așa cum se întâmplă adesea, ea ar trebui să recurgă la aceste categorii.

Acest motiv ar fi fost suficient pentru a ne împiedica să reconstituim întregul lanț de semnificații ale *pharmakon*-ului. Nici un privilegiu absolut nu ne îngăduie să dominăm în mod absolut sistemul său textual. Această limită poate și trebuie, totuși, să se deplaseze într-o anumită măsură. Posibilitățile deplasării, puterile de deplasare sunt de diferite tipuri. De aceea, în loc să le enumerăm aici, să încercăm să producem câteva din efectele ei *deplasându-ne* în problematica

1. Text preluat din Jean Jacques Derrida, *Diseminarea*, traducere și postfață de Cornel Mihai Ionescu, Editura Univers Enciclopedic, București, 1997, p. 95 sqq.

platoniciană a scrierii²⁰¹.

Am urmărit până acum corespondența între figura lui Thot în mitologia egipteană și o anumită organizare de concepte, filosofeme, metafore și miteme reperate, pornind de la ceea ce numim textul platonician. Termenul *pharmakon* ni s-a părut foarte potrivit să înnoade, în acest text, toate firele acestei corespondențe. Să recitim acum, tot în traducerea lui Robin, această frază din *Phaidros*: „Voici ô Roi, dit Theuth, une connaissance (*mathema*) qui aura pour effet de rendre les Égyptiens plus instruits (*sophoterous*) et plus capables de se remémorer (*mnemonikoterous*): mémoire (*mneme*) aussi bien, qu’instruction (*sophia*) ont trouvé leur remède (*pharmakon*)”, („Privește, rege, știința, aceasta îi va face pe egipteni mai înțelepți și mai cu ținare de minte; găsit a fost leacul uitării și, deopotrivă, al neștiinței”, 274 e, trad. Gabriel Liiceanu).

Traducerea curentă a lui *pharmakon* prin *remède* (leac) – drog binefăcător – nu este, desigur, inexactă. Nu numai că *pharmakon* putea să însemne *leac* și să șteargă, pe o anumită suprafață a funcționării lui, ambiguitatea sensului lui; dar este chiar vădit că intenția declarată a lui Theuth fiind aceea de a-și pune în valoare produsul, el *face* cuvântul să se *rotească* în jurul pivotului său straniu și invizibil, și îl prezintă doar sub unul și cel mai liniștitor dintre *polii* lui. Acest medicament este binefăcător, el produce și reface, acumulează și remediază, sporește cunoașterea și și reduce uitarea. Totuși, traducerea prin *remède* (leac) șterge, prin ieșirea în afara limbii grecești, celălalt pol aflat în rezervă în cuvântul *pharmakon*. Ea anulează sursa de ambiguitate și face mai dificilă, dacă nu chiar imposibilă, înțelegerea contextului. Spre deosebire de „drog” (*drogue*) și chiar de „doctorie” (*médecine*), *remède* (leac) exprimă raționalitatea transparentă a științei, a tehnicii și cauzalității terapeutice, excluzând astfel din text recursul la virtutea magică a unei forțe ale cărei efecte nu pot fi cu totul dominate, a unei *dynamis* întotdeauna surprinzătoare pentru cine ar voi s-o manipuleze ca stăpân și subiect.

Or, *pe de o parte*, Platon intenționează să prezinte scrierea ca o putere ocultă și, ca atare, suspectă. Asemănarea picturii, cu care o compară în continuare, asemeni iluziei optice, asemeni tehnicilor *mimesis*-ului în general. Cunoaștem, de asemenea, neîncrederea lui față de mantică, de magicieni, de vrăjitori și de experți în farmece²⁰². În *Legile*, în special, le rezervă pedepse cumplite. Conform unei operații de care va trebui să ne amintim mai târziu, el recomandă ca aceștia să fie excluși, expulzați sau izolați din spațiul social: chiar ambele în același timp, prin închisoare, unde nu vor mai primi vizita oamenilor liberi, ci numai a sclavului care le va aduce hrana; apoi prin privarea lor de mormânt: „După ce va muri, va fi aruncat în afara hotarelor teritoriului, fără mormânt, iar omul liber care va da o mână de ajutor la înmormântarea lui va putea fi urmărit pentru lipsă de cucernicie de către cel care va voi să-i intenteze proces” (X, 909 b-c, trad. noastră, C.M.I.).

Pe de altă parte, replica regelui presupune că eficacitatea *pharmakon*-ului s-ar putea inversa: el ar putea agrava răul, în loc de a-l înlătura. Sau, mai curând, răspunsul regal vrea să însemne că, din șiretenie și/sau naivitate Theuth a exhibit reversul adevărului efect al scrierii. Pentru a-și pune în valoare invenția, Theuth ar fi de-naturat, astfel, *pharmakon*-ul, rostind contrariul (*tounantion*) efectului de care este capabilă scrierea. El a făcut să treacă o otrăvă drept un leac. Astfel încât, traducând *pharmakon* prin *remède* (leac) respectăm, fără îndoială, nu atât ceea ce a vrut să spună Theuth, adică Platon, cât ceea ce regele spune că a zis Theuth, înșelându-l sau înșelându-se în felul acesta. Din acest moment, întrucât textul lui Platon impune răspunsul

regelui ca adevăr al invenției lui Theuth, și vorbirea lui ca adevăr al scrierii, traducerea prin *remède* (leac) acuză naivitatea sau înșelătoria lui Theuth, *din punctul de vedere al soarelui*. Din acest punct de vedere, nu încapă îndoială că Theuth s-a jucat cu cuvântul, întrerupând, din nevoia de a-și susține cauza, comunicarea dintre cele două valori opuse. Dar regele o reface iar traducerea nu ține seama de aceasta. Totuși, cei doi interlocutori rămân întotdeauna, orice ar face și ar voi sau nu, în unitatea aceluiași semnificant. Discursul lor funcționează în cuprinsul ei, ceea ce nu se mai întâmplă în versiunea franceză. *Remède* (leac), într-o măsură mai mare decât „doctorie” sau „drog”, șterge referința virtuală, dinamică la alte întrebări ale aceluiași cuvânt în limba greacă. O astfel de traducere distruge în primul rând ceea ce vom numi mai jos scriitura anagramatică a lui Platon, întrerupând raporturile care se țin în cuprinsul ei între diferitele funcții ale aceluiași cuvânt în diferite locuri, raporturi în mod virtual dar necesar „citaționale”. Când un cuvânt este înscris ca citare a unui alt sens al acestui cuvânt, când avansarea textuală a cuvântului *pharmakon*, semnificând *remède* (leac), citează, re-citează și oferă spre citire ceea ce în același cuvânt semnifică, într-un alt loc și la o altă adâncime a scenei, *poison* (otravă) (de pildă, căci *pharmakon* mai înseamnă și alte lucruri), alegerea unuia dintre aceste cuvinte franțuzești de către traducător are ca prim efect neutralizarea jocului citațional, „anagrama” și, la limită, pur și simplu, textualitatea textului tradus. S-ar putea demonstra, fără îndoială, și vom încerca s-o facem la momentul convenit, că această întrerupere a circulației între valori contrarii reprezintă ea însăși, deja, un efect de „platonism”, consecința unui travaliu care a început, deja, în textul tradus, în raportul lui „Platon” cu „limba” sa. Nu există nici o contradicție între această propoziție și precedenta. Textualitatea fiind constituită din diferențe și din diferențe de diferențe, este prin ea însăși natura ei heterogenă și colaborează permanent cu forțele care tind să o anuleze.

Va trebui, așadar, să acceptăm, să urmărim și să analizăm compoziția acestor două forțe sau acestor două gesturi. Într-un anume sens, această compoziție este chiar tema unică a acestui eseu. Pe de o parte, Platon avansează decizia unei logici care nu tolerează această trecere între cele două sensuri contrarii ale aceluiași cuvânt, cu atât mai mult cu cât trecerea se va vădi cu totul altceva decât o simplă confuzie, alternanță sau dialectică a contrariilor. Și totuși, pe de altă parte, dacă lectura noastră se confirmă, *pharmakon*-ul constituie mediul originar al acestei decizii, elementul care o precede, o conține, o depășește, nu se lasă nicicând redus la ea și nu se separă de un cuvânt (sau de un dispozitiv semnificativ) unic, care operează în textul grec și platonician. În consecință, toate traducerile în limbile care moștenesc și conservă metafizica occidentală au asupra *pharmakon*-ului un *efect de analiză* care îl distruge în mod violent, îl reduce la unul din elementele lui simple, interpretându-l, în mod paradoxal, pornind de la elementul ulterior pe care el l-a făcut posibil. O astfel de traducere interpretativă e tot atât de violentă pe cât e de neputincioasă: ea distruge *pharmakon*-ul dar, în același timp, își interzice accesul la el și-l lasă neatins în rezerva lui.

Traducerea prin „*remède*” (leac) n-ar putea, deci, fi nici acceptată, nici refuzată pur și simplu. Chiar dacă am crede că salvăm, în felul acesta polul „rațional” și intenția laudativă, ideea unei *bune* întrebări a *științei* sau a *artei* medicului, am avea încă toate șansele de a ne lăsa înșelați de limbă. După opinia lui Platon, scrierea nu valorează mai mult ca leac decât ca otravă. Înainte chiar ca Thamus să rostească sentința lui peiorativă, leacul este neliniștitor în sine.

Trebuie, într-adevăr, să știm că Platon suspectează *pharmakon*-ul în general, chiar când este vorba de droguri folosite în scopuri exclusiv terapeutice, chiar dacă ele sunt mânuite cu bune intenții și chiar dacă ele sunt, ca atare, eficace. Nu există leac inofensiv, *Pharmakon*-ul nu poate fi niciodată pur și simplu binefăcător.

Pentru două motive și la două adâncimi diferite. În primul rând, pentru că esența sau virtutea benefică a unui *pharmakon* nu-l împiedică să fie dureros. Dialogul *Protagoras* așază aceste *pharmaka* printre lucrurile ce pot fi, în același timp, bune (*agatha*) și producătoare de neplăceri (*aniara*) (354 a). *Pharmakon*-ul este întotdeauna prins în amestecul (*symmeikton*) despre care vorbește și *Philebos* (46 a), de pildă acest *hybris*, excesul violent și lipsit de măsură în plăcere, care îi face pe intemperanți să țipe de plăcere ca niște nebuni (45 e), și „ușurarea adusă de scărpinat la răie, fără să mai fie nevoie de alt leac. (*ouk alles deomena pharmaxeos*)”, (46 a, trad. Andrei Cornea). Această juisanță dureroasă, asociată deopotrivă, cu boala și cu vindecarea ei, este un *pharmakon* în sine. Ea participă, în același timp, la bine și la rău, la agreabil și dezagreabil. Sau, mai curând, în masa ei se conturează aceste opoziții.

Apoi, la un nivel mai profund, dincolo de durere, remediul farmaceutic este, în esența lui, nociv pentru că este artificial. În privința aceasta, Platon urmează tradiția greacă și, mai precis, pe medicii din Cos. *Pharmakon*-ul este opus vieții naturale: nu doar vieții pe care nici un rău nu o atinge, dar chiar vieții bolnave sau, mai curând, vieții bolii. Căci Platon crede în viața naturală și în dezvoltarea normală, dacă putem spune astfel, a bolii. În *Tamaios*, maladia naturală este comparată, întocmai precum *logos*-ul în *Phaidros*, după cum ne amintim, cu un organism viu care trebuie lăsat să se dezvolte potrivit normelor și formelor lui proprii, conform ritmurilor și articulațiilor lui specifice. Abătând de la calea ei desfășurarea normală și naturală a bolii, *pharmakon*-ul este așadar dușmanul viului în general, fie el sănătos sau bolnav. Trebuie să ne amintim aceasta, și Platon ne invită în acest sens, când scrierea este oferită ca *pharmakon*. Contrară vieții, scrierea, sau, dacă vreți, *pharmakon*-ul nu face decât să *deplaseze*, adică să *irite* răul. Aceasta va fi, în schema sa logică, obiecția pe care regele o aduce scrierii: sub pretextul de a suplini memoria, scrierea te face mai amnezic; departe de a spori cunoașterea, ea o reduce. Ea nu răspunde nevoii memoriei, țintește alături, nu întărește „memoria” (*mneme*) ci doar „re-amintirea” (*hypomnesis*). Ea acționează, așadar, întocmai ca orice *pharmakon*. Iar dacă structura formală a argumentării este aceeași, în cele două texte pe care le vom pune față în față; dacă în cele două texte ceea ce se presupune că produce pozitivul și anulează negativul nu face decât să *deplaseze* și, în același timp, să *multiplieze* efectele negativului, ducând la proliferarea lipsei care i-a fost cauză, această necesitate este înscrisă în *semnul pharmakon*, pe care Robin (de pildă) îl dezmembrează, într-un loc în „leac”, în altul „otravă”. Intenționat am spus *semnul pharmakon*, pentru că vrem să precizăm prin aceasta că este vorba, în mod indisociabil, de un semnificant și un concept semnificat.

A) În *Timaios*, care se adâncește, încă de la primele pagini, în distanța dintre Egipt și Grecia, ca și în aceea dintre scriere și vorbire („voi, grecii, sunteți mereu copii; nu există grec bătrân”, 22 b, trad. Cătălin Partenie, în timp ce în Egipt, „încă din antichitate, totul este scris”: *panta gegrammena*), Platon demonstrează că, printre mișcările timpului, cea mai bună este mișcarea naturală, aceea care, în mod spontan, dinăuntru, „se produce în sine și prin sine”:

În ce privește mișcările, cea mai bună este cea care se produce în sine și prin sine, căci ea este cea mai asemănătoare cu cea a gândului și a universului. Orice altă mișcare produsă de ceva exterior este inferioară, iar cea mai puțin bună dintre toate este cea care mișcă *din afară* părțile trupului, când acesta se află în repaus. De aceea, cel mai bun fel de purificare și fortificare a trupului este gimnastica. Apoi vine la rând acea balansare ritmată, ca în vâslit sau în orice altă activitate ce nu este foarte istovitoare, urmată de ceea ce este uneori, în caz de extremă urgență, folositor, dar care altfel nu trebuie practicat de om în toate mințile, și anume tratamentul cu leacuri purgative (*tes pharmakeutikes katharseos*). Afecțiunile nu trebuiesc stârnite cu leacuri (*ouk erethisteon pharmakeiais*), decât atunci când primejdia este din cale-afară de mare. Căci, în general, [compoziția] (*systasis*) fiecărei afecțiuni este asemănătoare cu natura ființelor vii (*te ton zoon physei*). Acestea sunt alcătuite astfel încât fiecărei specii îi este dat să trăiască un anumit timp. Mai mult, fiecărei ființe care vine pe lume, îi este hărăzit, în afara unor accidente inevitabile, un anumit răstimp de viață. Triunghiurile din fiecare ființă sunt de la început alcătuite astfel încât să țină o anumită perioadă de timp, dincolo de care viața nu mai poate fi prelungită. La fel este și cu alcătuirea afecțiunilor: dacă se încearcă prin leacuri (*pharmakeiais*) să se scurteze viața care îi este dată unei boli, se întâmplă adesea ca maladiile ușoare să devină acute sau ca ele să se înmulțească. De aceea, este bine ca toate afecțiunile să fie tratate, atât cât ne permite timpul liber, prin regim, și nu să fie stârnite cu leacuri (*pharmakeuonta*) (*Ibid.*, 89 a-d, trad. Cătălin Partenie, cu o modificare prin croșete).

Vom remarca că:

1. Nocivitatea *pharmakon*-ului este acuzată exact în momentul în care întregul context pare să autorizeze traducerea prin *remède* (leac), mai curând decât prin „otravă”.
2. Boala naturală a ființei vii este diferită, în esența ei, ca *alergie*, ca reacție la agresiunea unui element străin. Și este necesar ca cel mai general concept al bolii să fie alergiia, de vreme ce viața naturală a trupului nu trebuie să se supună decât mișcărilor lui proprii și endogene.
3. După cum sănătatea este auto-nomă și auto-mată, boala „normală” își manifestă autarhia opunând agresiunilor farmaceutice reacții *metastatice* punctele de rezistență. Maldia „normală” se apără. Ea își urmează cursul, scăpând altfel constrângerilor suplimentare, patologiei adăugate.
4. Această schemă implică faptul că ființa vie este finită (și suferința ei deasemenea): că ea poate, deci, intra în relație cu celălaltul său în durerea alergiei și că durata ei este limitată, că moartea este deja înscrisă, prescrisă în structura sa, în „triunghiurile ei constitutive” („Triunghiurile din fiecare ființă sunt de la început alcătuite astfel încât să țină o anumită perioadă de timp, dincolo de care viața nu mai poate fi prelungită” *Ibid.*). Nemurirea și desăvârșirea unei ființe vii constă în a nu avea un raport cu nici o exterioritate. Este cazul Zeului (vezi *Republica*, II, 381 b-c). Zeul nu face alergii. Sănătatea și virtutea (*hygieia kai arete*) care sunt asociate adesea în legătură cu trupul și, prin analogie, cu sufletul (vezi *Gorgias*, 479 b), provin întotdeauna dinăuntru. *Pharmakon*-ul este ceea ce, survenind întotdeauna din exterior, acționând ca însuși exteriorul, nu va avea niciodată însușiri proprii și definibile. Dar cum să excludem acest parazit suplimentar menținând limita, de pildă triunghiul.

B) Sistemul acestor patru trăsături se reconstituie atunci când, în *Phaidros*, regele înjosește și disprețuiește *pharmakon*-ul scrierii, cuvânt pe care va trebui să nu ne grăbim, nici în acest caz, să-l acceptăm ca pe o metaforă, dacă nu acordăm întreaga sa putere de enigmă a posibilității metaforice.

Acum putem, probabil, citi răspunsul lui Thamus:

„La care regele a răspuns: „Preapriceputule meșter Theuth (*O technikkotate Theuth*), unul e chemat să nască arte, altul să judece cât anume dintr-însele e păgubitor sau de folos pentru cei ce se vor sluji de ele. Tu, acum, ca părinte al literelor (*pater on grammaton*), și de dragul lor, le-ai pus în seamă tocmai contrariul (*tounantion*) a ceea ce pot face ele. Căci scrisul va aduce cu sine uitarea în sufletele celor care-l vor deprinde, lenevindu-le ținerea de minte (*lethen men en psychais parexei mnemes ameletesia*); punându-și credința în scris, oamenii își vor aminti din afară, cu ajutorul unor icoane străine (*dia pistin graphes exothen up'allotrion typon*), și nu dinlăuntru, prin caznă proprie (*ouk endothen autous hyph'auton anamimneskomenous*). Leacul pe care tu l-ai găsit nu e făcut să învârtoseze ținerea de minte, ci doar readucerea aminte (*oukoun mnemes, alla hypomneseos, pharmakon eures*). Cât despre înțelepciune (*Sophias de*), învățăcelilor tăi tu nu le dai decât una părelnică (*doxan*), și nicicecum pe cea adevărată (*aletheian*). După ce cu ajutorul tău vor fi aflat o grămadă de prin cărți, dar fără să fi primit adevărata învățătură, ei vor socoti că sunt înțelepți nevoie mare, când de fapt cei mai mulți n-au nici măcar un gând care să fie al lor. Unde mai pui că sunt și greu de suportat, ca unii ce se cred înțelepți (*doxosophoi*) fără de fapt să fie (*anti sophon*)!” (*Phaidros*, 274 e – 275 b, trad. Gabriel Liiceanu).

Regele, tatăl vorbirii și-a afirmat, în acest fel, autoritatea asupra tatălui scriiturii. Și a făcut-o cu severitate, fără să-i arate celui care ocupă poziția de fiu al lui acea indulgență complezență care-l lega pe Theuth de proprii săi copii, de „caracterele” sale. Thamus se grăbește, multiplică rezervele și este limpede că nu vrea să-i lase lui Theuth nici o speranță.

Pentru ca scrierea să producă, după cum spune el, efectul „invers” decât cel așteptat, pentru ca acest *pharmakon* să se vadească dăunător prin întrebuințare, este necesar ca eficacitatea, puterea, *dynamis*-ul lui să fie ambiguu. Așa cum se afirmă despre *pharmakon* în *Protagoras*, în *Philebos*, în *Timaios*. Or, prin discursul regelui, Platon vrea să stăpânească această ambiguitate, să-i domine definiția în opoziția simplă și categorică: dintre bine și rău, dintre interior și exterior, dintre adevăr și fals, dintre esență și aparență. Dacă recitim argumentele judecății regale, vom regăsi în ea această serie de opoziții. Și alcătuită în așa fel încât *pharmakon*-ul sau, dacă vreți, scrierea să fie silită să se rotească în cerc: doar în aparență, scrierea este benefică memoriei, ajutând-o din interior, prin propria ei mișcare, să cunoască adevărul. În realitate, scriitura este, prin esența ei, nefastă, exterioară memoriei, producând nu știință ci părere, nu adevăr ci aparență. *Pharmakon*-ul creează jocul aparenței cu ajutorul căreia trece drept adevăr etc.

Dar în timp ce în *Philebos* și în *Protagoras*, *pharmakon*-ul, pentru că este dureros, pare dăunător deși este benefic, aici, în *Phaidros* ca și în *Timaios*, este dat drept un leac binefăcător deși, în realitate, este nociv. O ambiguitate rea se opune, așadar, unei ambiguități bune, o intenție de minciună se opune unei simple aparențe. Cazul scrierii este grav.

Nu este de ajuns să spunem că scrierea este gândită pornind de la cutare sau cutare opoziții ordonate în serie. Platon o gândește și încearcă să o cuprindă și să o domine pornind de la *opoziția* însăși. Pentru ca aceste valori contrarii (bine/rău, adevărat/fals, esență/aparență, interior/exterior etc.) să se poată opune, este necesar ca fiecare din termeni să fie pur și simplu *exterior* celuilalt, cu alte cuvinte, ca una din opoziții (interior/exterior) să fie deja acreditată ca matrice a oricărei opoziții posibile. Este necesar ca unul din elementele sistemului (sau ale seriei) să aibă și valoarea de posibilitate generală a sistematicității sau a serialității. Iar dacă am ajunge să gândim că ceva de felul *pharmakon*-ului – sau al scrierii –, nu numai că este dominat de aceste opoziții, ci afirmă posibilitatea lor, fără a se lăsa cuprinsă în ele; dacă am gândi că numai pornind de la ceva asemănător scrierii – sau *pharmakon*-ului – se poate anunța strania diferență între interior și exterior; dacă, prin urmare, am ajunge să gândim că scrierea ca *pharmakon* nu admite să i se fixeze, pur și simplu, o poziție în ceea ce ea situează, nu se lasă subsumată unor concepte care se decid pornind de la ea și nu-și părăsește decât fantoma în puterea logicii care nu poate voi să o domine decât pornind tot de la ea, ar trebui atunci să *pliem*, prin mișcări stranii, ceea ce n-am mai putea numi, pur și simplu, logică și discurs. Cu atât mai mult cu cât ceea ce numim, cu imprudență, *fantomă* nu mai poate fi deosebit, cu aceeași certitudine, de adevăr, de realitate, de carnea vie etc. Trebuie să admitem că, într-un anumit fel, să-ți părăsești fantoma înseamnă să nu salvezi nimic.

Acest mic exercițiu va fi fost de ajuns, fără îndoială, pentru a-l avertiza pe cititor: explicația lui Platon, așa cum se schițează în acest text, este sustrasă, deja, modelelor recunoscute ale comentariului, ale reconstituirii genealogice sau structurale a unui sistem, fie că intenționează să-l confirme, ori să-l respingă, să-l ateste sau să-l „trimită la plimbare” în modalitatea, și ea platoniciană, a unui *chairein*. Aici este vorba de cu totul altceva. De toate acestea, de asemeni, dar și de cu totul altceva. Cine se îndoiește de aceasta, să recitească paragraful precedent. Aici, toate metodele de lectură clasică sunt depășite (*excédés*) într-un punct, mai precis în punctul apartenenței lor la interiorul seriei. Admițând că excesul nu este o *simplă* ieșire în afara seriei, deoarece se știe că acest gest este cuprins sub o categorie a seriei. Excesul – dar îl mai putem, oare, numi așa? – este numai o *anumită* deplasare a seriei. Și o anumită *repliere* (*repli*) – pe care o vom numi mai târziu *remarcă* (*remarque*) – în seria de opoziții, adică în dialectica ei. Nu-l putem, încă, numi, califica sau cuprinde într-un simplu concept fără a-l rata imediat. Trebuie să facem această deplasare funcțională care interesează mai puțin identități conceptuale semnificative, cât mai ales diferențe (și, după cum vom vedea, „simulacre”). Această deplasare se scrie. Așadar, trebuie mai întâi s-o citim.

Scrierea produce, potrivit opiniei regelui și la lumina soarelui, efectul invers celui care i se atribuie, iar *pharmakon*-ul este nefast pentru că, asemeni celui din *Timaos*, el nu este de aici. El vine din adâncuri, este exterior sau străin de ființa vie, care este însuși locul de aici (*l'ici-même*) al interiorului străin de *logos*-ul ca *zoon* pe care pretinde că-l ajută sau îl suplinește. Amprente scrierii (*typoi*) nu se înscriu de data aceasta, precum în ipoteza din *Theaitetos* (191 sq.), prin adâncitură în ceara sufletului, răspunzând astfel mișcărilor spontane, autohtone, ale vieții psihice. Știind că-și poate încredința sau părăsi gândurile în seama unui exterior, a unui dispozitiv de păstrare, a unor mărci fizice, spațiale și superficiale așezate pe o tablă, cel care va dispune de această *techne* a scrierii va pune temei pe ea. El va ști că poate lipsi fără ca acești *typoi* să

înceteze de a fi acolo, că-i poate uita, fără ca ei să părăsească serviciul. Ei îl vor reprezenta chiar dacă el îi uită, ei îi vor susține cuvântul chiar dacă el nu se mai află acolo pentru a-i însufleți. Chiar dacă el a murit, și numai *pharmakon*-ul poate avea o asemenea putere asupra morții, desigur, dar și în luptă cu ea. Așadar, *pharmakon*-ul și scrierea reprezintă, întotdeauna, o problemă de viață și de moarte.

Putem, oare, afirma, fără anacronism conceptual - și, deci, fără erori grave de lectură - că acești *typoi* sunt reprezentanții, supleanții *fizici* ai *psihicului* absent? Ar trebui, mai degrabă, să gândim că urmele scrise nici nu mai aparțin ordinii *physis*-ului, pentru că nu sunt vii. Ele nu cresc; după cum nu crește ceea ce va fi înșămânțat cu o trestie (*kalamos*), cum va spune odată Socrate. Ele violentează organizarea naturală și autonomă a „memoriei” (*mneme*), în care *physis* și *psyche* nu se opun. Dacă scrierea aparține *physis*-ului, nu aparține ea, oare, aceluia moment al *physis*-ului, acelei mișcări necesare prin care adevărului ei, producerii apariției ei îi place, spune Heraclit, să se adăpostească în cripta sa? „Criptograma” (*cryptogramme*) condensează într-un singur cuvânt propoziția unui pleonasm.

Dacă dăm crezare cuvintelor regelui, *pharmakon*-ul scrierii ar hipnotiza această viață a memoriei, fascinând-o, făcând-o să iasă atunci din sine și cufundând-o în somn, în monument. Încrezătoare în permanență și independența *semnelor* (*typoi*) sale, memoria va adormi, nu se va mai ține să rămână trează, prezentă, cât mai aproape de adevărul ființării. Fascinată (*medusée*) de paznicia ei, de propriile ei semne, de „tipurile” încredințate pazei și supravegherii cunoașterii, ea se va lăsa înghițită de *Lethe*, cucerită de uitare și de necunoaștere²⁰³. Nu trebuie să separăm aici memoria de adevăr. Mișcarea adevărului (*aletheia*) este în întregime desfășurare a memoriei (*mneme*). A memoriei vii, a memoriei ca viață psihică întrucât aceasta este prezentă sieși. Puterile lui *Lethe* fac să crească în același timp domeniile morții, non-adevărului și non-cunoașterii. De aceea scrierea, cel puțin în măsura în care face ca „sufletele” să devină „amnezice”, ne poartă spre zona neînsuflețitului și a non-cunoașterii. Dar nu putem afirma că esența ei se confundă, pur și simplu și în mod prezent, cu moartea și non-adevărul. Căci scrierea nu are esență sau valoare proprie, fie ea pozitivă sau negativă. Ea operează (*se joue*) în simulacru. Ea mimează în semnul ei memoria, cunoașterea, adevărul etc. De aceea oamenii scrierii apar, sub privirile zeului, nu ca savanți (*sophoi*) ci, într-adevăr, ca prețiși sau așa-ziși savanți (*doxosophoi*).

În concepția lui Platon, aceasta este definiția sofistului. Căci rechizitoriul împotriva scrierii acuză, în primul rând, sofistica; îl putem astfel înscrie în interminabilul proces împotriva sofistilor deschis de Platon sub numele de filosofie. Omul care se odihnește pe seama scrierii, care se fălește cu puterile și științele pe care acesta i le oferă, acest simulant demascat de Thamus are toate însușirile sofistului: „imitator al înțelepciunii”, spune dialogul *Sofistul* (*mimetes tou sophu*, 268 c). Cel pe care l-am putea numi grafocratul (*le graphocrate*) seamănă ca un frate cu sofistul Hippias, așa cum este înfățișat în *Hippias minor*: dădându-se că știe și face totul. Și înainte de orice, pricepându-se mai bine decât oricine în mnemiotică sau mnemotehnică, ceea ce în două rânduri, în două dialoguri, Socrate se preface, în chip ironic, că a uitat la enumerare. Ba chiar puterea memoriei este cea la care ține cel mai mult:

SOCRATE: Deci și în astronomie este unul și același cel care spune adevărul și cel care minte?

HIPPIAS: Așa s-ar zice.

SOCRATE: Atunci, Hippias, ia orice știință îți trece prin minte și vezi dacă lucrurile nu stau tot așa. Se știe că nu este om mai iscusit (*sophotatos*) decât tine într-o sumedenie de meșteșuguri și eu însumi te-am auzit laudându-te în agora lângă mesele zarafile și înșiruindu-ți nenumăratele iscusințe demne de invidiat... Dar mai spuneai că ai venit acolo cu poezii, epeei, tragedii, ditirambi și multe și felurite cuvântări în proză. Afirmai că și științele despre care am vorbit adineaori le cunoști mai bine decât oricine; la fel și ritmul, armonia și multe altele pe lângă acestea, dacă îmi aduc bine aminte. Era să uit însă mnemotehnica, știință în care te socotești neîntrecut. Poate am uitat și altele, dar iată ce vreau să spun: Cercetând și științele pe care le cunoști tu - și sunt destule - și pe cele cunoscute de alții, spune-mi dacă, din câte am stabilit împreună, mai găsești vreuna în care cel ce spune adevărul să fie altul decât cel care minte. Nu sunt ei una și aceeași persoană? Ia orice formă a priceperii sau a dibăciei, caută unde vei vrea; nicăieri nu vei găsi vreo deosebire. Căci ea nu există, prietene. Iar dacă există, spune-o!

HIPPIAS: Nu găsesc deocamdată vreuna, Socrate.

SOCRATE: Și nici nu cred că vei găsi. Iar dacă ce spun eu este adevărat, amintește-ți ce a reieșit din discuția noastră, Hippias.

HIPPIAS: Nu prea înțeleg, Socrate, ce vrei să spui.

SOCRATE: Pesemne pentru că în momentul acesta nu te folosești de mnemotehnică, spunându-ți de bună seamă că nici nu are ce căuta (368 a – 369 a) (trad. Manuela Popescu și Petru Creția).

Așadar, sofistul vinde semnele și însemnele științei: nu memoria însăși (*mneme*), ci numai monumentele (*hypomnemata*), inventarele arhivele, citatele, copiile, povestirile, listele, notele, dubletele, cronicile, genealogiile, referințele. Nu memoria ci memoriile. El răspunde, în felul acesta, cererii tinerilor bogați și de către aceștia este cel mai aplaudat. După ce a recunoscut că tinerii admiratori nu pot suporta să-l audă vorbind despre partea cea mai frumoasă a științei lui (*Hippias maior*, 285d), sofistul trebuie să-i spună totul lui Socrate:

SOCRATE: Bine, dar atunci care sunt acele lucruri pe care ei le ascultă cu plăcere și pentru care te laudă? Spune-mi tu, pentru că eu singur nu-mi dau seama.

HIPPIAS: Despre zămisliuri le-am vorbit Socrate; ale eroilor și ale oamenilor obișnuiți; ale cetăților apoi. Într-un cuvânt, tot ce privește originile – iată ce le face o nespusă plăcere. Așa încât, din cauza lor m-am văzut obligat să învăț pe dinafară și să mă ocup de toate câte au legătură cu lucrurile de soiul ăsta.

SOCRATE: Pe Zeus, Hippias, mare noroc ai avut că spartanii nu ți-au cerut tot șirul arhonților noștri de la Solomon încoace! Știi că ai fi avut ce învăța pe dinafară!

HIPPIAS: Da de unde Socrate! Numai o singură dată să aud cinzeci de nume și le țin minte.

SOCRATE: Așa deci? Uite, nu știam că stăpânești tehnica rememorării (285 d – e, trad. Gabriel Liceanu).

Într-adevăr, sofistul se preface că știe totul; „polimathia” lui (*Sofistul*, 232 a) este întotdeauna o aparență. Întrucât *ajută* hipomnezia iar nu memoria vie, scrierea este, prin urmare, și ea la fel

de străină de adevărată știință, de anamneză în mișcarea ei propriu-zis psihică, de adevăr în procesul prezentării (sale), de dialectică. Scrierea poate numai să le *mimeze*. (Am putea arăta, dar ne vom abține aici de la o astfel de dezvoltare, că problematica ce leagă astăzi, și chiar aici, scrierea de chestiunea [punerea în chestiune] a adevărului, ca și a gândirii și a vorbirii corelate lui, trebuie cu necesitate să exhumeze, fără a se limita, totuși, la aceasta, monumentele conceptuale, vestigiile câmpului de luptă, reperele care marchează locurile de conflict între sofistică și filosofie și, într-un mod general, toate contraforturile înălțate de platonism. Sub multe aspecte, și dintr-un punct de vedere care nu acoperă întregul câmp, ne aflăm astăzi în ajunul platonismului. Ceea ce putem gândi tot la fel de firesc ca o „a doua zi” după hegelianism. În acest moment, *philosophia*, *episteme* nu sunt „răsturnate”, „refuzate”, „frânate” etc. în numele a ceva de felul scrierii; dimpotrivă. Dar, conform unui raport pe care filosofia l-ar numi *simulacru*, conform unui exces mai stabil decât adevărul, ele sunt asumate și, în același timp, deplasate în cu totul alt câmp, unde s-ar putea încă, dar numai, „mima cunoașterea absolută”, potrivit expresiei lui Bataille, al cărui nume ne va scuti aici de o întreagă rețea de referințe).

Linia de front trasată violent de platonism și celălaltul său proxim, în speță sofistica, este de departe de a fi unitară, continuă, întinsă, parcă, între două spații omogene. Configurația ei este de așa natură încât, printr-o indecizie sistematică, părțile și partidele își schimbă adesea locurile respective, imită formele și adoptă traseele adversarului. Aceste permutări sunt, așadar, posibile, și dacă ele trebuie să se înscrie pe un teren comun, dimensiunea rămâne, fără îndoială, înlăuntrul și respinge într-o umbră absolută vreun „absolut altul” al sofisticii și al platonismului, vreo rezistență fără măsură comună cu toată această comutație.

Contrar cu ceea ce lăsasem mai sus să se creadă, am avea, de asemenea, motive întemeiate să gândim că rechizitoriul împotriva scrierii nu vizează, în primul rând, sofistica. Dimpotrivă, el pare, adesea, că ar proveni din ea. Să exersezi memoria, în loc de a o încredința urmelor exteriorității, nu este, oare, recomandarea imperioasă și clasică sofistilor? Și aici, Platon și-ar însuși, deci, așa cum face adesea, o argumentație a sofistilor. Și aici, el ar întoarce-o împotriva lor. Iar mai departe, după judecata regală, întreg discursul lui Socrate, pe care-l vom analiza în mod detaliat, este țesut din scheme și concepte provenite din sofistică.

Va trebui, deci, să recunoaștem în amănunt trecerea frontierei. Și să înțelegem bine că această lectură a lui Platon nu este, în nici un moment, însuflețită de vreun slogan sau de vreo lozincă de tipul „înapoi-la-sofiști”.

Astfel, în ambele cazuri, de către cele două părți, scrierea este suspectată și se prescrie veghea exercitată a memoriei. Ceea ce vizează, deci, Platon în sofistică nu este recursul la memorie ci, într-un astfel de recurs, înlocuirea memoriei vii cu suportul mnemonic, a organului cu proteza, vizează perversiunea de a înlocui un mădular printr-un lucru, de a substitui acea „cunoaștere pe dinafară” mecanică și pasivă reînsuflețirii active a cunoașterii, reproducerii ei prezente. Limita (între interior și exterior, între însuflețit și neînsuflețit) nu separă, pur și simplu, vorbirea și scrierea, ci memoria ca dezvăluire (re-) producătoare a prezenței și re-memorarea ca repetiție a monumentului: adevărul și semnul său, ființarea și urma (*le type*). „Exteriorul” nu începe cu articulația a ceea ce numim, astăzi, psihicul și fizicul ci în punctul în care *mneme*, în loc să fie prezentă sieși în viață ca mișcare a adevărului, se lasă substituită de arhivă, se lasă înlăturată de un semn de re-memorare sau de co-memorare. Spațiul scrierii, spațiul ca scriere se deschide în

mișcarea violentă a acestei supleanțe, în diferența între *mneme* și *hypomnesis*. Exteriorul este deja în traviul memoriei. Răul se insinuează în raportul cu sine al memoriei, în organizarea generală a activității mnezice. Memoria este, prin esență, finită. Platon recunoaște aceasta, atribuindu-i viață. După cum am văzut, el îi fixează limite, ca oricărui organism viu. O memorie fără limită nu ar fi, de altfel, o memorie, ci infinitatea unei prezențe la sine. Întotdeauna, memoria, deci, are, deja, nevoie de semne, pentru a-și aminti non-prezentul cu care în mod necesar se află în raport. Stă mărturie mișcarea dialecticii. Memoria se lasă, astfel, contaminată de primul său exterior, de primul său supleant: *hypomnesis*. Dar Platon visează la o memorie fără semn. Adică fără supliment. *Mneme* fără *hypomnesis*, fără *pharmakon*. Și aceasta chiar în momentul și chiar din motivul pentru care el numește *vis* confuzia dintre ipotetic și anti-ipotetic în ordinea inteligibilității matematice (*Republica*, VII, 533 b).

De ce este, oare, primejdios suplimentul? El nu este astfel în sine, dacă putem spune așa, în ceea ce, în el, s-ar putea prezenta ca un lucru, ca o ființare-prezentă. În acest caz, el ar fi liniștitor. Aici, suplimentul nu este, nu este o ființare (*étant, on*). Dar nu este nici o simplă non-ființare (*non-étant, me on*). Alunecarea lui îl sustrage alternativei simple a prezenței și absenței. Aceasta este primejdia. Și ceea ce permite, întotdeauna, amprentei (*au type*) să fie luată drept original. De îndată ce s-a deschis exteriorul unui supliment, structura lui presupune că el însuși se poate lăsa „reprodus” (*typer*), înlocuit de dublul său și că este posibil și necesar un supliment de supliment. Necesară întrucât această mișcare nu este un accident sensibil și „empiric”, ci este legat de identitatea *eidos*-ului ca posibilitate de repetiție a aceluiași. Iar scrierea îi apare lui Platon (și după el, întregii filosofii care se constituie, ca atare, în acest gest) ca fiind această *antrenare* (*entraînement*) fatală a redublării: supliment de supliment, semnificantul unui semnificant, reprezentant al unui reprezentant. (Nu este, încă, necesar – dar o vom face mai încolo – să facem să sară primul termen sau, mai curând, prima structură a seriei și să-i punem în evidență ireductibilitatea). Se înțelege de la sine că structura și istoria scrierii *fonetice* au jucat un rol decisiv în determinarea scrierii ca redublare a semnului, ca semn de semn. Semnificant al semnificantului fonic. În timp ce acesta din urmă s-ar menține în proximitatea însuflețită, în prezența vie a memoriei (*mneme*) sau a sufletului (*psyche*), semnificantul grafic, care îl reproduce sau în imită, se depărtează de el cu un grad, cade în afara vieții, o antrenează pe aceasta în afara ei înseși și o adoarme în dublul său imprimat (*typé*). De aici rezultă cele două daune ale acestui *pharmakon*: el amortășește memoria iar dacă e de vreun ajutor, slujește reamintirii (*hypomnesis*), nu memoriei (*mneme*). În loc să redeștepte viața în originalul ei, „în persoană”, el poate cel mult să restaureze momentele. Otravă care slăbește memoria, remediu sau restaurator al semnelor sale exterioare, al *symptomelor* sale, cu tot ceea ce acest cuvânt poate conota în limba greacă: eveniment empiric, contingent, superficial, în general de cădere sau prăbușire, deosebindu-se, ca indiciu, de faptul la care trimite. Scrierea ta vindecă doar simptomul, spunea deja regele, care ne ajută să cunoaștem diferența cu neputința de trecut între esența simptomului și cea a semnificantului; și ne spune că scrierea aparține ordinii și exteriorității simptomului.

În felul acesta, cu toate că scrierea este exterioară memoriei (lăuntrice), cu toate că hipomnezia nu este memoria însăși, ea o afectează și o hipnotizează în interiorul ei. Acesta este efectul *pharmakon*-ului. Exterioară fiind, scrierea nu ar trebui, totuși, să atingă intimitatea sau integritatea memoriei psihice. Și totuși, după cum vor face Rousseau și Saussure, cedând aceleași

necesități, fără însă a discerne în ea și *alte* raporturi între ceea ce este intim și ceea ce rămâne străin, Platon menține și exterioritatea scrierii și puterea ei de penetrație malefică, aptă să afec-teze sau să infecteze lăuntru cel mai intim. *Parmakon*-ul este acest supliment primejdios care pătrunde prin efracție chiar în ceea ce ar fi avut să se lipsească de el și care se lasă, în *același timp*, parcurs, violentat, umplut și înlocuit, completat de însăși urma al cărei prezent sporește dispărând în ea.

Dacă, în loc de a medita asupra structurii care face posibilă o astfel de complementaritate, dacă, în loc de a medita asupra reducăției prin care „Platon-Rousseau-Saussure” încearcă zadarnic să o domine într-un straniu „raționament”, ne-am mulțumi să-i punem în evidență „contradicția logică”, ar trebui să recunoaștem în ea ca faimosul „raționament al căldării” pe care Freud îl amintește în *Traumdeutung* pentru a ilustra logica visului. Voind să adune toate șansele de par-tea lui, cel care pledează strânge argumente contradictorii: 1. Căldarea pe care v-o înapoez este nouă; 2. Găurile erau deja în ea când mi-ați împrumutat-o; 3. De altfel, nu mi-ați împrumutat niciodată vreo căldare. În același fel: 1. Scrierea este în mod riguros exterioră și interioară me-moriei și vorbirii vii, care sunt, deci, intacte. 2. Ea le dăunează pentru că le adoarme și le infec-tează în propria lor viață care, fără ea, ar rămâne intactă. N-ar exista în ea lacune de memorie și vorbire fără scriitură. 3. De altfel, s-a apelat la hipomnezie și la scriere nu pentru valoarea lor proprie ci pentru că memoria vie este finită și pentru că ea avea, deja, lacune mai înainte chiar ca scrierea să-și fi depus urmele în ea. Scrierea nu are nici un efect asupra memoriei.

Opoziția între *mneme* și *hypomnesis* ar decide, prin urmare, sensul scrierii. Vom vedea că aceas-tă opoziție face sistem în toate marile opoziții structurale ale platonismului. Ceea ce se întâm-plă (*se joue*) la limita dintre aceste două concepte este, în consecință, ceva asemănător deciziei majore a filosofiei, aceea prin care ea se instituie, se menține și își conține fondul advers.

Or între *mneme* și *hypomnesis*, între memorie și suplimentul ei, limita este mai mult decât subtilă; ea este abia perceptibilă. De o parte și de alta a acestei limite, este vorba de *repetiție*. Memoria vie repetă prezența *eidos*-ului iar adevărul este și posibilitatea repetiției în reaminti-re. Adevărul dezvăluie *eidos*-ul sau *ontos on*-ul, adică ceea ce poate fi imitat, reprodus, repetat în identitatea lui. Dar în mișcarea anamnezică a adevărului, ceea ce este repetat trebuie să se prezinte ca atare, drept ceea ce este, în repetiție. Adevărul este repetat, este repetatul repetiției, reprezentantul prezent în reprezentare. El nu este repetantul repetiției: semnificantul semnifi-cației. Adevărul este prezența *eidos*-ului semnificat.

Or întocmai ca dialectica, desfășurare a anamnezei, sofistica, desfășurare a hipomnezei, pre-supune posibilitatea repetiției. Dar ea se situează de data aceasta, de cealaltă parte, pe cealaltă față, dacă putem spune astfel, a repetiției. Și a semnificației. Ceea ce se repetă este chiar repe-tantul, imitantul, semnificantul, reprezentantul, eventual în absența *lucrului însuși* pe care par a-l reedita, și fără însuflețirea psihică sau mnezică, fără tensiunea vie a dialecticii. Or scrierea ar fi tocmai posibilitatea pentru semnificant de a se repeta singur, mecanic, fără ca nimeni să-l susțină și să-l asiste în repetiția lui, adică fără ca adevărul să *se prezinte* undeva anume. Sofis-tica, hipomnezia, scrierea ar fi așadar, separate de filosofie, de dialectică, de anamneză și de cuvântul viu, doar prin grosimea invizibilă, aproape nulă, a unei *file* așezate între semnificant și semnificat; „fila”: metaforă semnificantă, să reținem, sau mai curând, împrumutată feței sem-nificante, pentru că fila având o față și un revers, se vădește, mai întâi, cu suprafață și suport al

scrierii. Dar, în același timp, unitatea acestei file, a sistemului acestei diferențe între semnificat și semnificant nu reprezintă, oare, și inseparabilitatea dintre sofistică și filosofie? Diferența între semnificat și semnificant este, fără îndoială, schema directoare pornind de la platonismul se instituie și își determină opoziția față de sofistică. Inaugurându-se în felul acesta, filosofia și dialectica se determină, determinându-și alteritatea.

Această complicitate profundă în ruptură are o primă consecință: argumentarea împotriva scrierii din *Phaidros* poate împrumuta toate mijloacele ei de la Isocrate sau Alcidas, în momentul în care „transpunându-le”²⁰⁴, ea își întoarce armele împotriva sofisticii. Platon îi imită pe imitatori pentru a restaura adevărul a ceea ce ei imită: adevărul însuși. De fapt, doar adevărul ca prezență (*ousia*) a prezentului (*on*) are aici valoare de discriminare. Iar puterea lui discriminatorie, care comandă sau, după cum vom vedea, este comandată de diferența între semnificat și semnificant, rămâne în orice caz, în mod sistematic, inseparabilă de ea. Or această discriminare devine ea însăși atât de subtilă încât, în ultimă instanță, nu mai separă, vreodată, decât pe același de sine, de dublul său perfect și aproape indiscernabil. Mișcare care se produce în întregime în structura de ambiguitate și de reversibilitate a *pharmakon*-ului.

Cum simulează, oare, dialecticianul pe cel pe care-l denunță ca simulant, ca om al simulacrului? Pe de o parte, sofistii recomandau, ca și Platon, exercitarea memoriei. Dar, după cum am văzut, o făceau cu scopul de a putea vorbi fără să cunoască, pentru a recita fără să judece, fără grija pentru adevăr, pentru a produce semne. Mai curând pentru a le vinde. Prin această economie a semnelor, sofistii sunt într-un totuși oameni ai scrierii în clipa când se apără de ea. Dar, oare, Platon nu este la fel, printr-un efect de răsturnare simetrică? Nu doar pentru că este scriitor (argument banal pe care îl vom explica mai încolo) și nu poate explica, nici de fapt, nici de drept, ce este dialectica fără apelul la scriere; nu doar pentru că el crede că repetiția aceluiași este necesară în anamneză, dar și pentru că o socotește indispensabilă ca inscripție în semnul întipărit (*le type*). (Este demn de remarcat faptul că *typos* se referă, cu aceeași relevanță, la amprenta grafică și la *eidos* ca model. Printre alte exemple, vezi *Republica*, III, 402 d) Această necesitate aparține, mai întâi, ordinii legii și ea este afirmată în *Legile*. În acest caz, identitatea imuabilă și pietrificată a scrierii nu se adaugă legii semnificate sau regulii prescrise ca simulacru urât și stupid: ea îi asigură permanența și identitatea cu vigilența unui paznic. Alt paznic al legilor, scrierea ne oferă mijlocul de a reveni în voie, ori de câte ori trebuie la acest obiect ideal care este legea. Vom putea, astfel, s-o cercetăm, s-o interogăm, s-o consultăm, s-o facem să vorbească, fără a-i altera identitatea. Este vorba, cu exactitate, în aceleași cuvinte (în special *boetheia*) de reversul, de cealaltă față a discursului lui Socrate din *Phaidros*:

CLINIAS: Și desigur unei legislații (*nomothesia*) înțelepte îi aduce cel mai mare folos (*boetheia*) faptul că prescripțiile (*protagmata*) ei legale sunt fixate prin scris (*en grammasi tethenta*), astfel că ele pot să dea socoteală de dispozițiile lor, rămânând neschimbate. Așa că, dacă discuția aceasta este grea de înțeles la început pentru ascultători, să nu ne temem, fiindcă chiar cel neînvațat, recitind adesea aceste prescripții, va putea să le studieze și deși lungi, dar dacă sunt utile, nu este nici un motiv rațional, și după părerea mea, nu este îngăduit nimănui să le consolideze din toate puterile (*to me on boethein toutois tois logois*) (X, 891 a trad. E. Bezdechi). (Citez, ca de obicei, traducerea cea mai autorizată, în cazul acesta cea a lui Diès, adăugând când e nevoie,

cuvintele grecești necesare și lăsându-l pe cititor să aprecieze obișnuitele efecte de traducere. În legătură cu raportul între legile nescrise și legile scrise, vezi, în special, VII, 793 b – c).

Cuvintele grecești subliniate arată clar: „prostagmele” legii nu pot fi puse decât în scriere (*en grammasi tethenta*). Nomothesia este engramatică. Legiuitorul este în scriitor. Să trecem la cartea XII-a: „ATENIANUL: Cine năzuiește să ajungă judecător desăvârșit, să aibă totdeauna cu el toate legile acestea scrise (*grammata*) și să le studieze. Căci printre toate științele, studiul legilor este înzestrat cu puterea cea mai mare de a face mai bun pe acela ce se ocupă cu el, dacă legile sunt într-adevăr bune (bine alcătuite)” (*Ibid*, 957 c, trad. E. Bezdechi).

Invers și simetric, retorii nu-l așteptaseră pe Platon ca să *aducă* scrierea în fața *judecății*. Pentru Isocrate²⁰⁵, pentru Alcidas, *logos*-ul este și el o vîetate, (*zoon*) a cărui bogăție, vigoare, suplețe, agilitate sunt limitate și constrânse de rigiditatea cadaverică a semnului scris. Amprenta grafică (*le type*) nu se adaptează, cu toată finețea cerută, datelor schimbătoare ale situației prezente, la ceea ce în ea poate fi, de fiecare dată, unic și de neînlocuit. Dacă *prezența* este forma generală a ființării, cel *prezent* este întotdeauna altul. Or scrisul, în măsura în care se repetă și rămâne identic cu sine în sensul grafic (*le type*), nu se înclină în toate sensurile, nu se pliază conform diferențelor între prezenți, conform necesităților variabile, fluide, furtive, ale psihologiei. Dimpotrivă, vorbitorul nu se supune nici unei scheme prestabilite; el își conduce mai bine semnele; este prezent pentru a le accentua, a le da inflexiuni, pentru a le reține sau elibera în funcție de cerințele momentului, de natura efectului urmărit, de priza pe care i-o oferă interlocutorul. Asistându-și semnele în timpul operației lor, cel care acționează prin glas pătrunde mai ușor în sufletul discipolului pentru a produce în el efecte întotdeauna unice, cârmuindu-l de parcă ar locui în el, acolo unde dorește. Așadar, sofistii nu reproșează scrierii violența ei malefică, ci neputința ei lipsită de suflu. Școala antică (Gorgias, Isocrate, Alcidas) îi opune acestui slujitor orb, cu mișcărilor lui neîndemânate și rătăcite de forța *logos*-ului viu, marele stăpân, marea putere: *logos dynastes megas estin*, spune Gorgias în *Elogiul Elenei*. „Dinastia” cuvântului poate fi mai violentă decât cea a scrierii, efracția ei mai adâncă, mai penetrantă, mai felurită, mai sigură. În scriere se refugiază doar cel care nu știe să vorbească mai bine decât primul venit. Alcidas amintește aceasta în tratatul său „*despre cei care scriu discursuri*” și „*despre sofisti*”. Scrierea ca mângâiere, ca o compensare, remediu al cuvântului debil.

În ciuda acestor asemănări, condamnarea scrierii nu se desfășoară în același sens în gândirea retorilor și în *Phaidros*. Scrisul este disprețuit nu ca *pharmakon* care corupe memoria și adevărul, ci pentru că *logos*-ul este un *pharmakon* mai eficace. Așa îl numește Gorgias. Ca *pharmakon*, *logos*-ul este în același timp bun și rău; el nu este determinat mai întâi de bine și adevăr. Doar în interiorul acestei ambivalențe și a acestei misterioase indeterminări a *logos*-ului, și abia atunci când ea va fi recunoscută. Gorgias *determină* adevărul ca *lume*, structură sau ordine, îmbinare (*kosmos*) a *logos*-ului. Prin aceasta, fără îndoială, el anunță gestul platonician. Dar înaintea unei astfel de determinări, ne aflăm în spațiul ambivalent și indeterminat al *pharmakon*-ului, în spațiul a ceea ce, în *logos*, rămâne potență, în potență, și nu este încă limbaj transparent al cunoașterii. Dacă ar fi îngăduit să-l captăm în categoriile ulterioare, dependente chiar de istoria astfel începută, categorii *de după decizie*, ar trebui să vorbim aici de „iraționalitatea” *logos*-ului viu, de puterea lui de vrajă, de fascinația care încremenește, de transformarea

alchimică prin care se înrudește cu vrăjitoria și magia. Vrăjitorie (*goeteia*), psihagogie, acestea sunt „faptele și isprăvile” cuvântului, ale celui mai de temut *pharmakon*. De acești termeni se slujește Gorgias în *Elogiul Elenei* pentru a descrie puterea discursului.

Farmecele inspirate de zei prin cuvinte (*ai gar entheoi dia logon epoidai*) aduc plăcerea, îndepărtează suferința. Devenind, pe dată, aceeași cu sufletul care gândește, puterea farmecului o seduce (*ethelxe*), o convinge și o transformă prin fascinație (*goeteiai*). Două arte, ale mafiei și fascinației, au fost născocite pentru a face ca sufletul să se rătăcească, iar părerea să se înșele... Ce se împotriva, așadar, ca o vrajă (*hymnos*) s-o fi putut lua prin surprindere pe Elena, care nu mai era tânără, cu aceeași violență ca o răpire?... Cuvântul care convinge sufletul care a convins-o o silește atât să se supună lucrurilor rostite cât și să primească supusă lucrurile aflate în desfășurare. Întrucât a constrâns-o, cel care a convins-o a greșit; iar pentru că cea convinsă a fost silită cu ajutorul cuvântului, relele spuse despre ea nu au nici un temei!²⁰⁶.

Elocvența persuasivă (*peitbo*) este puterea de efracție, de răpire, de seducție lăuntrică, de rapt invizibil. Este însuși forța furtivă. Dar arătând că Elena a cedat violenței unui cuvânt rostit (și-ar fi pierdut ea, oare, tăria, în fața unei scrisori?), dezvinovățind această victimă, Gorgias acuză *logos*-ul pentru puterea lui de minciună. El vrea, „dând logică (*logismon*) discursului (*toi legoi*), în același timp să surpe temeiul acuzației împotriva unei femei cu o faimă atât de proastă și să pună capăt neștiinței, demonstrând că cei care o calomniază greșesc, arătând deci, în felul acesta, adevărul”.

Dar înainte, de a fi dominat, domesticit de către *kosmos* și ordinea adevărului, *logos*-ul este o vietate sălbatică, o animalitate ambiguă. Forța lui magică, „farmaceutică”, ține de această ambivalență, ceea ce explică disproporția dintre această forță și elementul minim al cuvântului: Dacă, într-adevăr, cuvântul a convins-o și i-a înșelat sufletul, nu este de fel greu, în această privință, să o apărăm și să surpăm acuzația în felul următor: cuvântul exercită o mare putere, el care, fiind ceva atât de neînsemnat, încât nici nu poate fi văzut, duce la bun sfârșit lucrări divine. Căci el nu poate înlănzii spaima și poate îndepărta doliul, el face să se nască bucuria și sporește îndurarea...

„Convingerea care pătrunde în suflet prin discurs”, tocmai aceasta înseamnă *pharmakon* și de acest cuvânt se slujește Gorgias:

Puterea discursului (*ton logou dynamis*) se află în același raport (*ton auton de logon*) față de dispoziția sufletului (*pros ten tes psyches taxin*) ca și dispoziția drogurilor (*ton pharmakon taxis*) față de natura trupurilor (*ten ton somaton physin*). Întocmai cum unele droguri elimină din trup anumite umori, fiecare câte una, altele fac să înceteze boala, iar altele viața; tot așa unele discursuri produc durere, altele bucură, unele înspăimântă, altele insuflă cutezanță ascultătorilor; altele, printr-o convingere dăunătoare, farmecă sufletul și îl vrăjesc (*ten psychen eph armakeusam kai exegoeteusan*).

Vom fi reflectat în trecere asupra faptului că raportul (analogia) între raportul *logos*/suflet și raportul *pharmakon*/trup este el însuși desemnat ca *logos*. Numele raportului este același cu cel al unuia din termenii săi. *Pharmakon*-ul este cuprins în structura *logos*-ului. Această cuprinde-

re (comprehensiune) înseamnă o *dominație* și o *decizie*.

NOTE

200 *Ibid.*, p. 28

201 Îmi îngădui să trimit aici, cu titlu indicativ și preliminar, la „*Question de methode*”, propusă în *De la grammattologie*. Cu unele precauții, vom putea afirma că *pharmakon* joacă un rol *analog*, în această lectură a lui Platon, celui de *suplement* în lectura lui Rousseau.

202 Vezi, în special, *Republica*, II, 364 a sq; *Scrisoarea a VII-a*, 333 e. Problema este evocată cu referințe extrem de abundente și prețioase în cartea lui E. Moutsopoulos, *La Musique dans l'Oeuvre de Platon*, P.U.F., 1959, pp. 13 sq.

203 Trimitem aici, în mod special, la textul atât de bogat al lui Jean-Pierre Vernant (care abordează aceste probleme cu intenții complet diferite): „Aspects myhiques de la mémoire et du temps”, în *Mythe et Pensée chez les Grecs*, Maspéro, 1965 [*Mit și gândire în Grecia Antică*, trad. de Zoe Petre și Andrei Niculescu, Cuvânt înainte de Zoe Petre, Meridiane, 1995]. Despre cuvântul *typos* și raportaturile lui cu *perigraphe* și *paradeigma*, vezi A. von Blumenthal, *Typos und Paradigma*, citat de P. M. Schuhl, *Platon et l'art de son temps*, P.U.F., 1952, p. 18, n. 4.

204 Folosim aici termenul lui Diés și trimitem la studiul său *La Transposition platonicienne*, în special la capitolul I, „La Transposition de la rhétorique”, în *Autour de Platon*, t. II, p. 400.

205 Dacă susținem, asemeni lui Robin, că în ciuda unor aparențe, *Phaidros* este „un rechizitoriu împotriva retoricii lui Isocrate” (introducere la *Phédre*, ediția Budé, p. CLXXIII) și că acesta din urmă, orice ar spune el, se preocupă mai curând de *doxa* decât de *episteme* (p. CLXVIII), nu vom mai fi uimiți de titlul discursului său „Împotriva sofistilor”, sau de faptul că aflăm aici un argument a cărui asemănare formală cu cel socratic este orbitoare: „Dar nu trebuie să-i criticăm doar pe ei, ci pe cei care făgăduiesc să predea elocința publică (*tous politikous logous*). Căci aceștia din urmă, fără să se îngrijească în vreun fel de adevăr, socotesc că știința înseamnă să atragi, printr-o plată foarte scăzută, un număr cât mai mare de oameni . . . [Trebuie să știm că Isocrate pretindea tarife foarte mari; și ce preț avea adevărul atunci când vorbea prin gura lui]. . . Fiind el însuși lipsit de inteligență, ei cred că și alții sunt la fel, astfel încât schimbându-și discursurile mai prost chiar decât unii neștiutori care improvizează, făgăduiesc, totuși, să facă din elevii lor oratori îndeajuns de iscusiți încât nici unul din argumentele posibile să nu le scape în pledoariile lor. Ei nu atribuie nici o parte a acestei puteri experienței sau însușirilor firești ale discipolului și pretind că îi transmit știința discursului (*ten ton logon epistemen*) în același fel cu cea a scrierii.....Sunt uluit vizând că sunt socotiți demni de a avea discipoli oameni care, fără să bage de seamă, au dat, ca pildă pentru o artă creatoare, procedee fixe. Într-adevăr, cu excepția lor, cine nu știe, oare, că literele sunt fixe și păstrează aceeași valoare, astfel încât noi folosim

întotdeauna aceleași litere pentru același obiect în vreme ce, în cazul cuvintelor, se întâmplă cu totul invers? Ceea ce a spus un om nu are aceeași utilitate pentru cel care vorbește după el; iar cel mai iscusit în această artă este cel care se exprimă așa cum îi cere subiectul, dar putând găsi expresii cu totul deosebite de ale celorlalți. Și iată ce dovedește cel mai bine neasemănarea acestor două lucruri: discursurile pot fi frumoase doar dacă sunt potrivite cu împrejurările adecvate subiectului și pline de noutate, dar literele nu au avut niciodată nevoie de nimic din toate acestea”. Oamenii care se ocupă cu scrisul n-ar trebui să fie plătiți niciodată. Idealul: să dea întotdeauna din buzunarul lor. Ei trebuie să plătească, pentru că au nevoie de îngrijiri din partea măștrilor *logos*-ului. „Așadar, cei care folosesc astfel de exemple (*paradeigmasin*: literele), ar trebui mai curând să plătească decât să primească bani, căci deși ei înșiși au nevoie de îngrijiri atente, se apucă să facă educația celorlalți” (*Kata ton sophiston*, XIII, 9, 10, 12, 13).

206 Citez traducerea publică în *la Revue de poésie* („La Parole dite”, nr. 90, oct. 1964). În legătură cu acest pasaj din *Elogiu*, cu raportul dintre *thelgo* și *peitho*, dintre farmec și persuasiune și despre întrebuintarea lor la Homer, Eschil și Platon, vezi Diés. *op. cit.*, pp. 116 – 117.

II. EVUL MEDIU

Capitolul 5

Artă și creație în Evul Mediu apusean

Tematizări: *Paradigma productivă vs. paradigmă creaționistă. Creație divină vs. creație artistică. Metamorfoze ale conceptului „arte liberale”. Criterii, clasificări și tipologii ale artei. Partea divină a ființei omenești – izvor al cunoașterii și artei. Artă creștină – un concept dilematic.*

Texte de esențiale

SFÂNTUL AUGUSTIN

DESPRE ORDINE¹

(Fragment)

XI. – *Ce-i rațiunea și vestigiile ei întru cele sensibile.*

Cum diferă raționalul și irațional(bi)lul

30. Rațiunea este mișcarea minții, în stare de a distinge și de a le înlănțui logic pe cele învățate: sub conducerea căreia neamul omenesc poate absolut rarissim să ajungă până la a-L înțelege pe Dumnezeu, ori însuși sufletul, care este fie întru noi, fie oriunde altundeva, nu de alta, decât numai și numai fiindcă oricui, înaintat în negoțurile simțurilor acestora, îi este dificil să se reîntoarcă întru sine însuși. Și, așa, cum, întru înseși lucrurile înșelătoare, oamenii se sforțează să mâne totul prin rațiune, ce-i rațiunea însăși și cum este ea nu ignoră absolut cu totul decât absolut puțini. Pare de mirare, și totuși, așa se prezintă faptul în sine. În cele de față, e destul că am zis-o pe asta, căci, dacă aș dori să vă arăt eu vouă, acum, cum anume e de-nțeles un lucru atâta de mare, aș fi tot atâta de inept pe cât de arrogant, și de-aș mărturisi măcar cum că eu am perceput-o deja. Totuși, precum pretinde discuția luată asupra-ne, s-o urmărim, de putem, deocamdată, pe cât a considerat demn ea să purceadă în lucrurile care ne par nouă cunoscute!

31. Dar să vedem, mai întâi, unde-i mai des folosit acest cuvânt ce-i numit rațiune, căci trebuie să ne miște mai cu seamă faptul că omul a fost definit de către-nțelepții din vechime astfel: «Omul este animal rațional muritor.» Vedem, aici, pus fiind genul, care a fost numit animal, adăugate două diferențe, prin care, cred, omul era sfătuit, și unde ar trebui să se întoarcă-ntru sine, și de unde să fugă. Căci, precum îndepărtarea față de sine a sufletului a lunecat până la cele muritoare, așa întoarcerea la sine trebuie să fie întru rațiune. Printr-un cuvânt, că-i numit rațional, e separat de bestii, și, prin al doilea, că-i numit muritor, e se-

¹. Text preluat din Sfântul Augustin, *Contra academicilor. Despre ordine. Despre cantitatea sufletului*, Ediție bilingvă, text latin-român. Traducere, note introductive, note și comentarii de Vasile Sav, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2002, pp. 323-332.

parat de cele divine. Prin urmare, dacă nu-l va fi ținut pe primul va fi bestie: de la celălalt dacă nu se va fi întors pe sine, nu va fi divin. Dar, fiindcă atotdoctii bărbați discern, îndeobște, acut și subtil care anume-i deosebirea dintre rațional și raționa(bi)l, nu-i nici un chip de neglijat față cu ceea ce ne-am propus: căci am zis cum că raționalul este ceea ce se poate folosi sau se folosește de rațiune, raționa(bi)lul, însă, ceea ce-i făcut sau zis prin rațiune. Și, așa, pe aceste băi le putem numi raționa(bi)le și disputa noastră; raționali, însă, fie pe cel ce le-a făcut pe acestea, fie pe noi înșine, care vorbim. Prin urmare, rațiunea purcede de la sufletul rațional întru acele, care-va-să-zică, ce fie sunt făcute raționa(bi)le, fie sunt zise.

32. Două văd eu prin urmare, întru care potența și forța rațiunii le poate fi apropiată până și simțurilor, și cuvintele, care se aud. Întru amândouă, însă mintea se folosește, pentru necesitatea corpului, de un îngemănat nunțiu, unul care este al ochilor, al doilea, care-i al urechilor. Și, așa, când vedeam ceva figurat prin părți congruente-ndesine, nu absurd să zicem că se arată raționa(bi)l. Iarăși când auzim ceva ce consună bine-ndesine, nu stăm la-îndoială să zicem cum că sună raționa(bi)l. Nu va fi nimeni însă, să nu rădă, dacă cineva va fi zis: «Miroase raționa(bi)l», sau «Are gust raționa(bi)l», sau «Este moale raționa(bi)l»: decât numai poate, despre cele ce au fost procurate de către oameni pentru ceva anume, ca să amiroase, să aibă gust sau să fiarbă astfel, sau orice alta de-acest fel. Precum, dacă cineva, intuind cauza de ce s-a făcut așa, va zice cum că un loc, de unde sunt alungați prin mirosuri grele șerpilor, miroase, așa, raționa(bi)l; sau că paharul ci poțiunea pe care o va fi preparat medicul este raționa(bi)l amar sau dulce, sau dacă a poruncit, spre al tempera pe un bolnav, anumite băi, cum că sunt raționa(bi)l calde sau călduțe. Nimenea însă, intrând într-o grădină și ducând la nas un trandafir, nu va zice: «Cât de raționa(bi)l miroase!», nici chiar de-i va fi poruncit medicul să-l mirosească. Atunci, fie el, perceptul, chiar raționa(bi)l dat, încăltea nu se zice, totuși, cum că miroase raționa(bi)l, și, asta, numai fiindcă acel miros este natural. Căci, deși este pregătită de către bucătar o mâncare din carne tăiată felii, putem zice cum că este raționa(bi)l preparată, că are gust raționa(bi)l însă, cum nu există extrinsec nici o cauză, ci numai să dea satisfacție prezentei voluptății, cu nici un chip nu se zice așa prin însăși obișnuința de a vorbi. Căci, dacă este întrebat, încăltea, cel căruia medicul i-a prescris poțiunea de ce va fi trebuit s-o simtă dulce, una-i că se concludă pentru ce este așa, genul bolii, va-să-zică, ceea ce nu mai este întru simțul acela, ci altfel se prezintă în sine, în corp. Dacă, însă, e-ntrebat unul, care, stârnit de stimulul poftei, înfulecă ceva, de ce-i așa dulce, și va răspunde: «fiindcă îmi place», sau «fiindcă mă delectează». nimenea nu-l va numi raționa(bi)l pe dulcele acela, decât numai dacă, poate, delectarea lui îi este necesară unui anume lucru, și cea ce este mâncat a fost anume preparat în acel scop.

33. Ținem, pe cât am putut investiga, unele vestigii ale rațiunii, în simțuri, și, pe cât ține de văz și de auz, chiar și întru voluptatea însăși. Celelalte simțuri, însă, nu-și exig acest nume întru voluptatea lor, ci pentru cu totul alta: asta este fapta însuflețitului rațional pentru un fine anume. Dar, în ceea ce aparține de ochi în care se zice raționa(bi)lă congruența părților, se numește-ndeobște frumosul. Ceea ce ține, de urechi, când zicem îmbinare armonioasă raționa(bi)lă a sunetelor, și că este raționa(bi)l compus un cântec armonios, se numește, de acum, cu numele propriu suavitate. Dar, nici când ne seduce, în lucrurile

frumoase, culoarea, nici când, prin suavitate, struna lovită ne sună cvasilimpede și pur în urechi, nu numim, îndeobște, raționa(bi)l una de felul acesta. Rămâne, prin urmare, ca, în voluptatea simțurilor acestora, să recunoaștem cum că-i aparține rațiunii ceea unde este o măsură ritmică și o modulație.

34. Și, așa, întru însuși acest edificiu, bine considerându-le pe fiecare în parte, nu putem să nu fim mișcați de faptul că vedem o ușă colocată la o parte, și alta, aproape la mijloc, și totuși nu-n mijloc. Într-adevăr, în lucrurile fabricate, inegala dimensiune a părților, fără constrângerea niciunei necesități, pare precum i-ar face o anume nedreptate aspectului însuși. Că înlăuntru, însă, trei ferestre, una la mijloc, două la intervale egale, pe laturi, îi aduc scaldei lumina, e fapt învederat, și nu de-arătat nouă prin multe cuvinte, cât ne delectează pe noi, mai diligent privindu-l, și cât ne răpește-ntru sine spiritul. De unde, arhitecții înșiși numesc una ca asta, prin propriul cuvânt, rațiune, iar părțile discordant colocată zic că n-au rațiune. Ceea ce se întinde departe și se răspândește aproape asupra tuturor artelor și lucrărilor omenești. Acum, în poezii, în care, de asemenea, zicem cum că este rațiunea aparținătoare voluptății urechilor, cine să nu simtă cum că măsura ritmică este făuritoare de întregii voluptății acesteia? Dar, dansând histrionul, cum, pentru bine privitori, gesturile acelea sunt toate semne ale lucrurilor, cu toate că o anume mișcare armonioasă a mădulelor delectează ochii prin una și-aceeași măsură ritmică, este numit, exceptând voluptatea simțurilor, raționa(bi)l acel dans, pentru că semnifică și arată cu totul alta. Căci facă-o el pe Venera-naripată și pe Cupidon în mantaua filosofilor, deși va reprezenta asta printr-o mirifică mișcare și colocare a membrelor, nu pare, totuși, cum că ofensează ochii, ci, prin ochi, spiritul, căruia-i sunt arătate acele semne ale lucrurilor, căci ochii i-ar ofensa dacă nu s-ar mișca frumos. De altminteri, asta aparține simțului, în care, prin însuși faptul că sufletul este amestecat cu corpul, percepe voluptatea. Una-i, prin urmare, simțul, alta, prin simț, căci simțul îl încântă mișcarea frumoasă, prin simț, însă, semnificația întru mișcarea frumoasă încântă numai spiritul. Asta una se ia mai ușor aminte în urechi: căci tot ceea ce sună plăcut, asta este iubit și încântă auzul însuși, ceea ce este, însă, bine semnat prin același son, nunțiu, desigur, al urechilor, ci se raportează numai la minte. Și, așa, cum auzim celelalte versuri:

Ce se zoresc într-atât, în ocean, să se scalde iernatici

Sorii, iar noptilor, vara, ce frâu le înfrână ivirea;

(Verg., *Georg.* II, vs. 480 – 481)

astfel lăudăm metrele, altfel, sentința, și nici nu zicem sub același înțeles: «Sună raționa(bi)l» și «S-a spus raționa(bi)l».

XII. Rațiunea, făuritoare de toate disciplinele. Ocazia vocabulelor. Ocazia literelor. Ocazia numerelor. Ocazia deosebirii literelor, silabelor și cuvintelor. Ocazia istoriei.

35. Sunt, prin urmare, trei, de-acum, genurile lucrurilor, în care apare raționa(bi)lul acela. Primul este în faptele referitoare la un anume fine, al doilea, în vorbire, al treilea, în delectare. Primul ne atrage luarea aminte să nu facem nimic la întâmplare; al doilea, sa-i

învățăm corect pe alții, ultimul, să contemplăm fericit. Cel dintâi este într-o moravuri, celelalte două, însă, în disciplinele despre care vorbim acum. De fapt, raționalul acela care este în noi, care se folosește, care-va-să-zică, de rațiune, și fie le face pe cele raționa(bi)le, fie le însoțește, fiindcă era legat printr-un anume lanț firesc, în societatea celor dimpreună cu care avea comună rațiunea însăși, și nici omul nu i se putea asocia atotferm omului, decât numai dacă convorbeau, și, așa, își cvasirevărsau unul altuia mințile și cugetările lor, și, văzând că trebuie să li se impună lucrurilor vocabulele, anume sonuri, adică semnificative, ca, fiindcă nu puteau să-și simtă spiritele lor, spre a și le copula pe ele-ndesine, să se folosească de simț ca și de un interpret. Dar vorbele celor absenți nu puteau fi auzite: deci rațiunea aceea a născut literele, notate fiind și deosebite toate sonurile gurii și ale limbii. Dar cu nimic din acestea n-avea ce face, dacă multitudinea lucrurilor părea că se-ntinde la infinit, fără o anume limită stabilită. A fost, prin urmare, cu mare necesitate, luată în seamă utilitatea numărătorii. Prin care două, descoperite, s-a născut cunoscuta profesie a învățătorilor și a celor ce-i învață pe copii socotitul²⁰⁷, precum o anumită copilărie a gramaticii, pe care Verro o numește literațiune²⁰⁸: cum se numește ea, însă, în grecește, nu-mi aduc, acum, prea bine, aminte.²⁰⁹

36. Înaintând, apoi, rațiunea a observat că aceleași sonuri ale gurii, prin care vorbim, și pe care le-a însemnat deja prin litere, sunt unele care, printr-o deschidere variu moderată, cvasilimpezi și simple, se scurg printre fălci, fără nici un fel de coliziune, altele, printr-o diferită strângere a gurii, țin, totuși, un anumit son; ultimele, însă, care n-ar fi, totuși, în stare să curgă, dacă nu și le-ar adăuga lor pe primele. Și, așa, a numit literele, în ordinea aceasta, în care au fost expuse, vocale, semivocale și mute. A notat apoi silabele; apoi au fost distribuite cuvintele în opt genuri și forme; și întreaga lor mișcare, integritatea, legătura, au fost subtile și iscusit distincte. De aici, neuitând, apoi, numerii și dimensiunile, și-a-ndreptat spiritul asupra înseși variilor durate ale vocilor și silabelor, și, de aici, a descoperit că spațiile timpului, prin care se-ntind silabele lungi și silabele scurte, sunt unele, duble, altele simple. Le-a notat chiar și pe acestea și le-a dispus în reguli certe.

37. Putea fi, de-acum încheiată gramatica, dar fiindcă, prin numele însuși recunoaște cum că ea strigă literele, de unde, în latinește se mai numește chiar literatura, s-a mai făcut ca tot ceea ce, demn de memorie, li se încredințează literelor, să aparțină în mod necesar de ea. Și, așa, un nume, bine-nțeles, dar lucru infinit, multiplu, mai plin de griji decât de plăcere și adevăr, disciplinei acesteia i s-a adăugat istoria²¹⁰, nu atât de laborioasă istoricilor înșiși, precum gramaticilor. Cine va suporta, încaltea, să pară, el, omul prost, care să nu fi auzit cum că Dedal a zburat, pe când nu pare mincinos cel ce-o va fi plăsmuit, prost cel ce-o va fi crezut, nerușinat cel ce-l va fi întrebat; sau ceea ce, îndeobște-i deplâng pe familiarii noștri, care, dacă nu vor fi răspuns cum se va fi numit mama lui Eurial, se-acuză de neștiință, pe când ei înșiși nu cutează să-i numească pe cei de către care-s întrebați vani și inepți și nici curioși?

NOTE

207 *Ad. Litt.*: librarilor și calculatorilor, pentru care nu există cuvinte proprii în românește, întrucât învățătorul (dascălul) este și una și alta.

208 Învățarea scrisului și cititului.

209 Ne spune, iată, mai puțin uituc, în ale sale *Animadversiones in libros De Ordine*, (P.L. t, XLVI, col. 220 sq.) : Phereponus se numea γραμματική, iar învățătorul γραμματικής /cap. 12, §35./ (...).

210 În fine, în ale sale *Animadversiones in libros De Ordine*, (P.L., t, CLVI, col 220 sq.), Phereponus: [Ibide., §37. *Historia.*] *Non ea inteligenda a qua dicti historici Tucydides, Polybius, alique id genus, sed philologia, cujus periti πολυῖστορες dicuntur, unde Alexander Polyhistor, Apion Polyhistor, C. Julius Hyginus Polyhistor, quasi dicas multiscium, ἀπὸ τοῦ πολυ et ἰσασθαι. Vide Cl. Salmasium ad titulum Soloni Polyhistor. Sic nomen historiae pro quavis cognitione usurpatur ab Augustino lib. II de Musica, cap 1, §1, adică: „Nu trebuie înțeleasă aceea de la care sunt numiți istorici Tucydides, Polybius și alții de acest gen, ci filologia, ai cărei învățați sunt numiți polihistori, de unde Alexandru Polihistorul, Apion Polihistorul, C. Julius Hyginus Polyhistorul, ca și cum ai zice multeștiutorul, ἀπὸ τοῦ πολυ et ἰσασθαι. Vezi Cl. Salmasium la titlul Solin Polihistorul. Așa, numele istoriei pentru care anume cunoaștere este folosit de Augustin, lib. II, de Musica, Cap. 1, §1.*

TOMA DIN AQUINO

SUMMA THEOLOGICA¹

(Fragment)

Q. 45 DESPRE MODUL DE PROVENIRE A LUCRURILOR DIN PRINCIPIUL PRIM

Apoi, se cercetează modul de emanare a lucrurilor de la principiul prim, ceea ce se numește creație. În legătură cu aceasta se pun opt întrebări : 1. Ce este creația? 2. Dacă Dumnezeu poate crea ceva. 3. Dacă creația este o anumită ființă în natura lucrurilor. 4. Cui îi revine să fie creat? 5. Dacă numai lui Dumnezeu îi revine să creeze. 6. Dacă creația este comună întregii Treimi sau este proprie numai unei anumite persoane. 7. Dacă în lucrurile create există o urmă a Treimii. 8. Dacă lucrarea creației se amestecă cu lucrarea naturii și a voinței.

Art.1. Dacă a crea înseamnă a face ceva din nimic

La prima se procedează astfel. *Se pare* că a crea nu înseamnă a face ceva din nimic.

1. *Căci*, în *Contra adversarilor legii și profeților*, Augustin zice că *a face* înseamnă *a realiza ceva ce nu era deloc, pe când a crea înseamnă a realiza ceva extrăgându-l din ceva ce exista deja*²¹¹.

2. *Apoi*, noblețea acțiunii și a mișcării este considerată după limitele ei. *Căci* este mai nobilă acțiunea care din bine face bine și din ființă face ființă, decât cea care din nimic face ceva. Dar creația pare a fi cea mai nobilă acțiune și cea dintâi dintre toate. Deci, nu înseamnă că se face ceva din nimic, ci mai degrabă că se face din ființă.

3. *Apoi*, prepoziția *din* implică un aspect al unei cauze oarecare, mai ales al unei cauze materiale; ca atunci când spunem că o statuie este făcută *din* bronz. Însă nimic nu poate fi materia ființei și, nici într-un caz, cauza ei. Așadar, a crea nu înseamnă a face ceva din nimic.

Dar împotriva stă ceea ce se spune în *Geneză*, 1, 1. *la început a creat Dumnezeu cerul* etc. ; iar *Glossa*²¹² spune că a crea înseamnă a face ceva din nimic.

Răspund: trebuie spus că, așa cum am arătat mai sus²¹³, nu trebuie luată în considerare numai emanația unei ființe particulare pornind de la un oarecare agent particular, ci chiar emanația întregii ființe de la cauza universală, care este Dumnezeu; tocmai această emanație o desemnăm prin numele de creație. Însă ceea ce provine printr-o emanație particulară nu se admite că aparține neapărat acestei emanații, așa cum, dacă se naște un om, nu a fost mai înainte om, ci omul se face din non-om, și albul din non-alb. De aceea, dacă se ia în considerare, o emanație a întregii ființe universale de la primul principiu, este imposibil ca vreo ființă să fie admisă ca aparținând acestei emanații. *Căci nimic* este identic cu *nici o ființă*. Deci, după cum nașterea omului provine din neființă, ceea ce înseamnă non-om, tot astfel creația, care este emanația întregii ființe, provine din neființa care nu înseamnă nimic.

La prima <obiecție>, așadar, trebuie spus că Augustin folosește echivoc termenul *creație*, potrivit căruia se spune că *sunt create* acele lucruri care se transformă în mai bune, așa cum ai

1. Text preluat din Toma din Aquino, *Summa theologiae*, traducere de Alexander Baumgarten (coord.), Cristian Bejan, Andrei Bereschi, Gabriel Chindea, Marcela Ciortea, Emanuel Grosu, Laura Maftai, Mihai Maga, Adrian Muraru, Laura-Maria Popoviciu, Vasile Rus, Delia Săvinescu, Wilhelm Tauwinkl, Prefață de Adriano Olivă, O.P., Lămuriri preliminare de Alexander Baumgarten, Iași Polirom, 2009, pp. 410-420.

spune că *cineva este creat ca episcop*. Dar noi nu în acest sens vorbim aici despre creație, ci după cum s-a spus.

La a doua trebuie spus că schimbările primesc specie și demnitate nu după limita de la care pleacă, ci după cea de la care ajung. Așadar, o schimbare oarecare este cu atât mai perfectă și mai presus, cu cât mai nobilă și mai sus plasată este limita la care ea ajunge, chiar dacă limita de la care pornește, opusă celei la care ajunge, este mai prejos. Tot așa cum nașterea este în sine mai nobilă și mai presus decât alterarea, fiindcă forma substanțială este mai nobilă decât forma accidentală, totuși, privarea formei substanțiale, care este limita de la care se pornește în naștere, este mai imperfectă decât contrariul său, care este limita de la care se pornește în alterare. La fel, creația este mai perfectă și mai presus decât nașterea și alterarea, pentru că limita la care se ajunge este toată substanța lucrului. Iar ceea ce se înțelege prin limita de la care se pornește este neființa în sine.

La a treia trebuie spus că, atunci când se spune că ceva este făcut din nimic, prepoziția *din* nu desemnează cauza materială, ci doar ordinea, așa cum se spune *din dimineață* se face amiază, ceea ce înseamnă că *după dimineață* urmează amiaza. Însă trebuie să înțelegem că prepoziția *din* poate să includă negația implicată în ceea ce eu numesc *nimic*, sau să fie inclusă în ea. În primul caz, ordinea rămâne afirmată și este marcată ordinea celui raportat la neființa precedentă. Dar dacă negația include prepoziția, atunci ordinea este negată și a fi făcut din nimic înseamnă că nu este făcut din ceva; ca și cum s-ar spune că cineva nu vorbește despre nimic, adică nu vorbește despre ceva anume. Dar oricare dintre aceste două sensuri se verifică atunci când spunem că ceva se naște din nimic. Însă în primul caz, prepoziția *din* implică ordinea, așa cum am arătat, iar în al doilea, ea implică raportul cu o cauză materială care este negată.

REFERINȚE : *Comentariu la Cartea sentințelor*, II, dist. I, q, a.2.

Art. 2. Dacă Dumnezeu poate crea ceva

La a doua se procedează astfel. *Se pare* că Dumnezeu nu poate crea ceva.

1. Căci potrivit <opinie> Filosofului din *Fizica* I²¹⁴, filosofii vechi au acceptat ca pe o concepție generală faptul că *nimic nu poate proveni din nimic*. Dar puterea lui Dumnezeu nu se extinde la cele contrare principiilor prime; astfel că Dumnezeu face ca întregul să nu fie mai mare decât partea lui sau ca afirmația și negația să nu fie adevărate în același timp. Prin urmare, Dumnezeu nu poate face din nimic ceva, adică să creeze.

2. *Apoi*, dacă a crea înseamnă a face ceva din nimic, atunci a fi creat e totuna cu a deveni ceva. Însă orice devenire presupune o schimbare. Deci, creația este o schimbare. Dar orice schimbare are loc într-un anume subiect, așa cum reiese din definiția mișcării, căci mișcarea este actul celui care există în potență. Deci, este imposibil să fie făcut ceva din nimic de către Dumnezeu.

3. *Apoi*, ceea ce este făcut, trebuie să fie făcut într-un anumit moment. Însă nu se poate spune că ceea ce este creat este și este făcut în același timp, fiindcă, între lucrurile permanente, ceea ce devine nu există, iar ceea ce a devenit este în prezent; așadar, ceva ar fi existat și nu ar fi existat în același timp. Deci, dacă ceva devine, facerea lui precedă ceea ce el a devenit. Or, acest lucru nu este posibil, decât dacă preexistă un subiect prin care să fie susținută devenirea însăși. Deci, este imposibil ca ceva să fie făcut din nimic.

4. *Apoi*, nici o distanță infinită nu poate fi parcursă. Dar între ființă și nimic există o distanță

infinită. Prin urmare, nu se poate face din nimic ceva.

Dar *împotriva* este ceea ce se spune în *Geneză*, 1, 1: *la început a creat Dumnezeu cerul și pământul*. *Răspund* : trebuie spus că nu numai că nu este imposibil lui Dumnezeu să creeze ceva, dar este chiar necesar să afirmăm că toate sunt create de Dumnezeu, așa cum reiese de mai sus. Deoarece, pentru oricine face din ceva altceva, cel din care face este presupus de acțiunea lui, și nu este produs prin acțiunea însăși, așa cum artizanul lucrează pornind de la lucrurile naturale, cum ar fi lemnul sau arama, care nu sunt cauzate prin acțiunea artei, ci prin acțiunea naturii. Dar și natura produce lucruri naturale, cât privește forma, dar presupune materia. Așadar, dacă Dumnezeu nu ar face decât pornind de la ceva presupus, ar urma ca acel lucru presupus nu ar fi cauzat de el. Dar, s-a arătat mai sus²¹⁵ că, între cele ce sunt, nimic nu poate fi fără să fie de la Dumnezeu, el, care este cauza universală a întregii ființe. De aceea, este necesar să spunem că Dumnezeu transformă lucrurile din nimic în ființă.

La prima <obiecție>, așadar, trebuie spus că, așa cum am văzut mai sus²¹⁶, filosofii vechi nu au avut în vedere decât emanația efectelor particulare de la cauze particulare, pe care ceva trebuie să le presupună în acțiunea sa, și de aici a derivat concluzia lor comună că *nimic nu provine din nimic*. Totuși, această formulă nu se aplică la emanația primă de la principiul universal al lucrurilor.

La a doua trebuie spus că creația nu este schimbare decât numai după modul nostru de înțelegere. Căci ține de definiția schimbării faptul că unul și același lucru se prezintă în mod diferit acum față de starea anterioară, pentru că, uneori, una și aceeași ființă este în act manifestându-se în mod diferit acum față de starea anterioară, ca în schimbările după cantitate, calitate și loc; alteori însă, aceeași ființă este numai în potență, cum ar fi în schimbarea după substanță, al cărei subiect este materia. Însă în creație, prin care este produsă toată substanța lucrurilor, nu poate fi admis un element identic, dar diferit acum față de starea anterioară, decât numai sub aspect conceptual; de pildă, dacă se înțelege că un lucru nu a existat integral mai înainte și că există mai apoi. Dar pentru ca acțiunea și pasiunea se întâlnesc în substanța schimbării și nu diferă decât după diversele relații, așa cum se spune în *Fizica*, III²¹⁷, este necesar ca, odată îndepărtată schimbarea, să nu rămână decât diverse relații între creator și creat. Dar pentru ca modul de semnificare urmează modului de înțelegere, așa cum s-a spus²¹⁸, creația este semnificată printr-un mod de schimbare și de aceea se spune că a crea înseamnă a face din nimic ceva. Deși *a face* și *a fi făcut* sunt termeni mai potriviți pentru aceasta decât *a schimba* și *a fi schimbat*, pentru că *a fi* și *a fi făcut* implică o relație de la cauză la efect și de la efect la cauză, pe când o schimbare <implică o relație de la cel anterior> la cel următor.

La a treia trebuie spus că, în cele ce devin fără schimbare, devenirea și starea de a fi au loc simultan, fie că o astfel de facere ar fi încheierea schimbării, ca iluminarea (căci ceva iluminează și este iluminat în același timp), fie că nu este încheierea schimbării, așa cum cuvântul se formează în inimă și, în același timp, este format. Și în aceasta se află ceea ce devine, însă atunci când spunem că ceva devine, aceasta înseamnă că acel ceva derivă din altceva și că nu a existat mai înainte. De aceea, dacă creația este fără schimbare, înseamnă că ceva este creat și a fost creat în același timp.

La a patra trebuie spus că acea obiecție pornește dintr-o falsă prezentare, ca și cum ar exista ceva infinit între nimic și ființă, ceea ce se dovedește a fi fals. Iar această reprezentare eronată

pornește de la ideea că se înțelege prin creație un fel de schimbare existentă între doi termeni.
 REFERINȚE : *Comentariu la Cartea sentințelor*, II, dist. I, q. 1, a.2; *Summa contra gentiles*, II, 16; Întrebări disputate despre potență, q. 3, a. 1; *Comentariu la Fizica*, VIII, lect. 2; *Compendiu de teologie*, 69.

Art. 3. Dacă creația înseamnă ceva în creatură

La a treia se procedează astfel. Se pare că creația nu înseamnă ceva în creatură.

1. Căci așa cum creația înțeală în sens pasiv este atribuită creaturii, tot astfel creația înțeală în sens activ este atribuită creatorului. Însă creația activă nu este ceva în creator, fiindcă atunci ar exista în Dumnezeu ceva temporal. Deci, creația înțeală în mod pasiv nu înseamnă ceva în creatură.

2. *Apoi*, nu există nimic intermediar între creator și creatură. Însă creația este înțeală drept intermediară între aceștia doi, căci ea nu este creatoare nefiind eternă, dar nici creatură, fiindcă ar trebui ca, din același motiv, să luăm în considerare o altă creație prin care ea însăși să fi fost creată, și tot așa la infinit. Prin urmare, creația nu înseamnă ceva.

3. *Apoi*, dacă creația este altceva decât substanța creată, atunci trebuie să fie un accident al ei. Căci orice accident se petrece într-un subiect. Deci lucrurile create ar fi subiect al creației. Astfel, subiectul și limita creației ar fi identice. Ceea ce este imposibil, fiindcă subiectul este anterior accidentului și conservă accidentul, dar limita este posterioară și acțiunii, și pasiunii pentru care este limită, și, dacă ea apare, încetează și acțiunea, și pasiunea. Deci creația însăși nu este vreun lucru.

Dar împotriva stă faptul că este mai bine ca un lucru să fie făcut după toată substanța, decât după forma substanțială sau accidentală. Însă generarea, în sine sau în sens relativ, prin care ceva devine după o formă substanțială sau accidentală, este ceva în ființa generată. Și atunci cu atât mai mult creația, prin care ceva este făcut după toată substanța sa, este ceva în ființa creată.

Răspund: trebuie spus că creația pune ceva în lucrul creat, dar numai în raport cu relația. Fiindcă ceea ce este creat nu se face prin mișcare sau schimbare. Căci ceea ce se face prin mișcare sau schimbare devine din ceva preexistent, ceea ce se întâmplă cu producțiile particulare ale unor ființe; dar aceasta nu se poate extinde la producerea întregii ființe de către cauza universală a tuturor ființelor, care este Dumnezeu. De aceea Dumnezeu, prin creație, produce lucrurile fără mișcare. Însă odată separată mișcarea de acțiune și pasiune, nu rămâne nimic decât relația, așa cum am spus²¹⁹. De aceea rămâne ca, în creatură, creația să nu fie decât o relație cu creatorul, în calitatea acestuia de principiu al ființei ei; așa cum în pasiunea care are loc în timpul mișcării este implicată o relație cu principiu schimbării.

La prima <obiecție>, așadar, trebuie spus că, înțeală în sens activ, creația semnifică o acțiune divină, care este esența ei, în relație cu creatura. Însă, în Dumnezeu, relația cu creatura nu este reală, ci numai conceptuală, dar relația creaturii cu Dumnezeu este o relație reală, așa cum am arătat mai sus²²⁰, atunci când am discutat despre numele divine.

La a doua trebuie spus că, întrucât creația este reprezentată drept schimbare, așa cum s-a spus²²¹, și deoarece schimbarea este ceva intermediar între principiu motor și obiectul mișcat, creația este înțeală ca intermediară între creator și creatură. Totuși, creația pasivă este în creatură și este creatura. Iar aceasta nu impune ca ea să fie creată printr-o altă creație, pentru că

relațiile, deoarece se raportează la altceva tocmai prin ceea ce sunt, nu reacționează niciodată prin alte relații, ci prin ele însele, așa cum am spus mai sus²²², atunci când am vorbit despre egalitatea persoanelor divine.

La a treia trebuie spus că, dacă este reprezentată ca o schimbare, creația are ca limită creatura, însă, după cum ea este o relație cu adevărat, creatura este subiectul ei și este anterioară ei în existență, așa cum este subiectul pentru accident. Însă ea are o altă noțiune a priorității din partea obiectului la care se referă și care este principiul creaturii. Dar nici nu trebuie ca, atât timp cât creatura există, să se spună că încă este creată, căci creația presupune o relație între creatură și creator, asociată cu o anumită noutate sau început.

REFERINȚE: *Comentariu la Cartea sentințelor*, I, dist. XL, q.1, ad.1; II, dist.I,q.1, a.2, ad 4-5; *Summa contra gentiles*, II, 18; Întrebări disputate despre potență, q.3.a.3.

Art. 4. Dacă a fi creat este propriu celor compuse și subzistente

La a patra se procedează astfel. *Se pare* că a fi creat nu este propriu ființelor compuse și subzistente.

1. *Căci în Cartea despre cauze* se spune că *prima dintre lucrurile create este ființa*²²³. Dar ființa lucrului creat nu este subzistentă. Deci, creația propriu-zisă nu ține de cele subzistente și compuse.

2. *Apoi*, ceea ce este creat provine din nimic. Dar ființele compuse nu provin din nimic, ci din componentele lor. Deci, nu le revine compuselor să fie create.

3. *Apoi*, printr-o emanație primă este produs ca atare acel lucru care stă ca supozit pentru un al doilea, cum ar fi un lucru natural <produs> printr-o generare naturală, care stă ca supozit în lucrarea artei. Iar lucrul care stă ca supozit într-o generare naturală este materia. Deci materia este cea propriu-zisă creată, și nu cele compuse.

Dar împotriva este ceea ce se spune în *Geneză*, 1, 1: *la început a creat Dumnezeu cerul și pământul*. Dar cerul și pământul sunt lucruri compuse subzistente. Deci, creația le este proprie.

Răspund: trebuie spus că *a fi creat* înseamnă, într-un fel, *a deveni*, așa cum am spus²²⁴. Însă devenirea ține de ființa lucrului. De aceea, le revine în sens propriu să devină și să fie create celor cărora le revine faptul de a fi. Iar aceasta le revine în sens propriu celor subzistente, fie ele simple, cum ar fi substanțele separate, fie ele compuse, cum sunt substanțele materiale. Căci i se cuvine cu adevărat să existe celui care are ființă, iar acesta este subzistent în ființa lui. Însă formele, accidentale și altele de acest fel nu se numesc *ființe* ca și cum ele însele ar exista, ci pentru că există ceva care li se atribuie, așa cum albiciunii i se spune *ființă*, pentru că în ea albul este subiect. Astfel, potrivit Filosofului²²⁵, se spune că accidentul este mai degrabă ceva ce ține de ființă decât o ființă. Prin urmare, așa cum accidentele, formele și altele de acest fel, care nu subzistă, sunt mai degrabă coexistente decât existente, tot așa ele trebuie numite mai degrabă concrete decât create. Căci cele care sunt propriu-zis create sunt lucrurile subzistente.

La prima <obiecție>, *așadar*, trebuie spus că, atunci când se zice că prima dintre realitățile create este ființa, ființa nu se referă la subiectul creat, ci la rațiunea proprie obiectului creației. Căci se spune că ceva este creat pentru că este ființă, nu pentru că este o anumită ființă, întrucât creația este emanația întregii ființe de la ființa universală, așa cum am spus²²⁶. Modul de exprimare ar fi asemănător, dacă, de exemplu, s-ar spune că primul lucru vizibil este culoarea, chiar dacă ceea ce se vede propriu-zis este obiectul colorat.

La a doua trebuie spus că creația nu denumesc constituirea lucrului compus din principii preexistente, ci se spune că un compus este creat, pentru că el este produs în ființă odată cu toate principiile sale.

La a treia trebuie spus că acest argument nu dovedește că numai materia este creată, ci că materia nu există decât prin creație. Căci creația înseamnă producerea întregii ființe, și nu numai a materiei.

REFERINȚE: Întrebări disputate despre adevăr, q. 27, a.3, *ad* 9; Întrebări disputate despre potență, q. 3, a. 1, *ad* 2; a. 8, *ad* 3.

Art. 5. Dacă numai Dumnezeu poate crea

La a cincea se procedează astfel. *Se pare* că nu numai Dumnezeu poate crea.

1. *Căci*, potrivit Filosofului²²⁷, este perfectă ființa care poate face o ființă similară ei. Dar creaturile materiale, care pot alcătui creaturi similare lor, căci focul naște foc, iar omul naște om. Deci substanța imaterială poate produce o substanță similară sieși. Dar substanța imaterială nu poate fi făcută decât prin creație, pentru că nu are materie din care să fie făcută. Deci, și altă creatură poate crea.

2. *Apoi*, cu cât este mai mare rezistența din partea celui făcut, cu atât se impune mai mult puterea celui care face. Dar contrariul rezistă mai mult decât nimicul. Deci, este de mare valoare să faci un lucru din contrariul său, pe care totuși, o creatură îl face, decât să faci ceva din nimic. Deci, cu atât mai mult, o creatură poate face aceasta.

3. *Apoi*, puterea celui care face este evaluată pe baza măsurii aceea ce este făcut. Însă ființa creată este finită, așa cum am demonstrat mai sus²²⁸, când am vorbit despre infinitatea lui Dumnezeu. deci, pentru a produce prin creație ceva creat, nu este nevoie decât de o putere finită. Dar a avea putere finită nu se opune noțiunii de creatură. Prin urmare, nu este imposibil ca creatură să creeze.

Dar împotriva este ceea ce spune Augustin în *Despre Treime*, <anume> că *nici îngerii buni și nici cei răi nu pot fi creatori ai vreunui lucru*²²⁹. Deci, cu atât mai puțin alte creaturi.

Răspund: trebuie spus că, din cele arătate²³⁰ până acum, la prima vedere pare că a crea nu poate fi decât o acțiune proprie doar lui Dumnezeu. Căci efectele mai universale trebuie reduse la cauze mai universale și mai primordiale. Iar dintre toate efectele, ființa însăși este cea mai universală. De aceea ea trebuie să fie efectul propriu al primei și al celei mai universale cauze, care este Dumnezeu. De aceea se și spune în *Cartea despre cauze*²³¹ că nici inteligența, nici sufletul nobil nu dau ființa, decât în măsura în care ea este realizată prin lucrare divină. Însă a produce ființă în mod absolut, iar nu în măsura în care este aceasta sau de acest fel, ține de rațiunea creației. De aceea, este evident că creația este acțiunea proprie lui Dumnezeu însuși. Dar se întâmplă ca un lucru să participe la acțiunea proprie altuia, nu prin puterea sa, ci în mod instrumental, în măsura în care el acționează prin puterea altuia, așa cum aerul, prin puterea focului, produce încălzirea și arderea. Din acest motiv, unii au considerat că, deși creația este acțiunea proprie a cauzei universale, totuși unele dintre cauzele inferioare pot crea, cât timp ele acționează prin puterea cauzei prime. Astfel, Avicenna²³² a considerat că prima substanță, creată de Dumnezeu, creează o alta după sine, substanța universului și sufletului acestuia; de asemenea, că substanța universului creează materia celor inferioare. În același sens, chiar și

Magistrul spune în *Sentințe*, V, 4²³³, că Dumnezeu poate transmite creaturii puterea de a crea, așa încât aceasta să creeze prin împuternicire, nu prin autoritate proprie. Dar acest lucru nu se poate întâmpla, deoarece o cauză secundă instrumentală nu participă la acțiunea cauzei superioare decât în măsura în care, prin ceva propriu sieși, ea lucrează ca printr-o dispoziție către efectul agentului principal. Așadar, dacă ea nu ar face nimic acolo după ceea ce îi este propriu, degeaba s-ar manifesta pentru a acționa; și nici nu ar fi nevoie de un instrument determinat al acțiunilor determinate. Astfel, vedem că securea, tăind lemnul, lucru care ține de proprietatea formei sale, produce forma unei bănci, care este efectul propriu al agentului principal. Dar ceea ce este efectul propriu al lui Dumnezeu creatorul este ceea ce este prestabilit, pentru toate celelalte, adică ființa absolută. De aceea, nu se poate ca ceva să fie făcut printr-o dispoziție și ca instrument pentru acest efect, deoarece creația nu provine din ceva presupus care să poată fi dispus prin acțiunea unui agent instrumental. Astfel, este imposibil ca vreunei creaturi să-i fie dat să creeze, fie prin putere proprie, fie în mod instrumental sau prin împuternicire. Și mai ales este neconvenabil să spui despre un corp că ar putea crea, pentru că nici un corp nu acționează decât prin atingere sau prin mișcare; astfel, intervine în acțiunea lui ceva preexistent, care să poată fi atins sau mișcat, ceea ce este contrar noțiunii de creație.

La prima <obiectie>, așadar, trebuie spus că un lucru perfect care participă la o natură oarecare produce un ceva asemănător lui, dar nu producând acea natură în mod absolut, ci aplicând-o la ceva. Căci acest om de aici nu poate fi cauza naturii umane în mod absolut, pentru că astfel ar fi chiar cauza însuși, însă este cauza pentru care natura umană există în omul născut de el. Și așa se presupune în acțiunea sa materia determinată prin care există acest om. Și după cum acest om participă natura umană, tot astfel orice ființă creată, dacă ar putea spune astfel, participă natura ființei, pentru că numai Dumnezeu este ființa sa, așa cum s-a spus mai sus²³⁴. Așadar, nici o ființă creată nu poate produce vreo ființă în mod absolut, decât în măsura în care cauzează o ființă în *aceasta*; astfel, este nevoie ca lucrul prin care *ceva* devine acesta²³⁵ să fie preînțeleas acțiunii prin care produce o ființă asemănătoare lui. Or, într-o substanță imaterială nu se poate preînțelege ceva prin care să fie *aceasta*, pentru că este *aceasta* prin forma sa, prin care are ființă, fiindcă sunt forme subzistente. Așadar, substanța imaterială nu poate produce o altă substanță imaterială asemănătoare sieși, cât privește ființa sa, ci cât privește însă o perfecțiune supraadăugată, așa cum, de pildă, am spune că un înger superior îl luminează pe unul inferior, așa cum spune Dionisie²³⁶. În acest sens, există paternitate chiar și în cer, după cum reiese din cuvintele Apostolului, din *Efesenii*, 3, 15, *de la care își ia numele orice paternitate, în cer și pe pământ*. De aici apare evident că nici o ființă creată nu poate cauza o alta, decât dacă preexistă o alta. Ceea ce exclude ideea creației.

La a doua trebuie spus că un lucru este făcut din contrariul său printr-un accident, după cum se spune în *Fizica*, I²³⁷, însă prin sine ceva este făcut din subiectul care se găsește în potență. Deci contrariul rezistă agentului, în sensul că el reține potența de la actul la care agentul tinde să o reducă, așa cum focul tinde să reducă materia apei la un act similar sieși, dar este împiedicat de forma și de dispozițiile contrare de care materia este ca și legată pentru a nu fi redusă la act. Și cu cât va fi potența mai legată, cu atât mai mult se ridică puterea în agent pentru a reduce materia la act. De aceea, puterea se ridică în agent cu mult mai mult, dacă nu preexistă nici o potență. Astfel, este evident că e nevoie de mult mai multă putere pentru a face un lucru din

nimic, decât din contrariul său.

La a treia trebuie spus că puterea celui care face nu se măsoară numai după substanța celui făcut, ci și după maniera lui de acțiune, căci o căldură mai mare nu numai că încălzește mai bine, ci și mai repede. Astfel, deși a crea un efect finit nu demonstrează o potență infinită, totuși a-l crea din nimic dovedește o putere infinită. Aceasta rezultă din cele spuse anterior²³⁸. Căci, dacă într-un agent se instalează o forță cu atât mai mare, cu cât potența este mai îndepărtată de act, atunci forța agentului care nu are nici o potență prealabilă, cum este agentul creator, trebuie să fie infinită, deoarece nu există nici o proporție a vreunei potențe la o altă potență care presupune forța unui agent natural, ca și neființei la ființă. Și pentru că nici o creatură nu are în sine o potență infinită, așa cum nu are nici ființă infinită, după cum am dovedit mai sus²³⁹, reiese că nici o creatură nu poate crea.

REFERINȚE: Ia, q. 65, a. 3; q. 90, a. 3; *comentariu la Cartea sentințelor*, II, dist. I, q. 1, a. 3; IV. dist. V, q. 1, a. 3; Întrebări disputate despre adevăr, q. 5, a. 9; *Summa contra gentiles*, II, 20-21; Întrebări disputate despre potență, q. 3, a.4; *Despre substanțele separate*, 10; Compendiu de teologie, 70.

Art. 6. Dacă a crea este propriu unei anumite persoane

La a șasea se procedează astfel. *Se pare* că a crea este propriu unei anumite persoane.

1. *Căci* anteriorul este cauza posteriorului și perfectul este cauza imperfectului. Însă provenirea unei persoane divine este anterioară și mai perfectă decât cea a creaturii, pentru că persoana divină provine în perfectă asemănare cu principiul său, câtă vreme creatura <provine printr-o asemănare> imperfectă. Deci, provenirile persoanelor divine sunt cauza provenirii lucrurilor. Astfel, a crea este propriu persoanei.

2. *Apoi*, persoanele divine nu se deosebesc reciproc decât prin provenirile și prin relațiile lor. Așadar, tot ceea ce li se atribuie persoanelor divine în mod diferit, li se potrivește după provenirile și relațiile lor. Dar cauzalitatea creaturilor se atribuie în mod diferit persoanelor divine, căci în simbolul credinței i se atribuie Tatălui faptul că este *creatorul tuturor văzutelelor și nevăzutelelor*²⁴⁰, despre Fiul se spune că *prin el sunt făcute toate*, iar despre Duhul Sfânt că el este *Domnul și de viață dătătorul*. Așadar, cauzalitatea creaturilor se potrivește persoanelor după provenirile relațiile lor.

3. *Apoi*, dacă se spune că această cauzalitate a creaturii se consideră în baza unui atribut esențial care să fie apropiat de o persoană, acest fapt nu este suficient. Și aceasta pentru că orice efect divin este cauzat de orice atribut esențial, cum ar fi puterea, bunătatea și înțelepciunea, și astfel nu ține mai mult de unul decât de altul. Deci, nu ar trebui ca un mod determinant de cauzalitate să fie atribuit unei singure persoane mai mult decât alteia, decât dacă s-ar face distincția celor ce trebuie create după relații și proveniri.

Dar împotrivă este ceea ce spune Dionisie în *Despre numele divine*, II, <anume> că *toate cauzele sunt comune întregii divinități*²⁴¹.

Răspund: trebuie spus că a crea înseamnă în sens propriu a cauza sau a produce ființa lucrurilor. Însă pentru că fiecare agent produce o ființă asemănătoare lui, principiul acțiunii poate fi cunoscut după efectul său, cum focul este cel care produce foc. De aceea, a crea i se potrivește lui Dumnezeu după ființa sa, care este esența lui, comună celor trei persoane. Prin urmare, a

crea nu este propriu unei persoane anume, ci este comun întregii Treimi. Totuși, persoanele divine, după rațiunea provenirii lor, au cauzalitate relativ la creația lucrurilor. Căci așa cum am arătat mai sus²⁴² când am discutat despre știința și voința lui Dumnezeu, el este cauza lucrurilor prin intelectul și voința sa, așa cum este artizanul pentru produsele artei sale. Dar artizanul creează prin cuvântul conceput în intelectul său și prin dragostea voinței sale de ceva. De aceea Dumnezeu Tatăl a produs creatura prin Cuvântul său, care este Fiul, și prin iubirea sa, care este Duhul Sfânt. Potrivit acestui fapt, provenirile persoanelor sunt rațiunea producerii creaturilor, întrucât includ atributele esențiale care sunt știința și voința.

La prima <obiecție>, așadar, trebuie spus că provenirile persoanelor divine sunt cauza creației, așa cum s-a arătat.

La a doua trebuie spus că, după cum natura divină, deși este comună celor trei persoane, le revine acestora într-un anume fel, în măsura în care Fiul primește natura divină de la Tată, iar Duhul Sfânt de la amândoi, tot astfel și puterea de a crea, chiar dacă este comună celor trei persoane, le revine după o anumită ordine, căci Fiul o are de la Tată, iar Duhul Sfânt de la amândoi. De aceea, a fi creator i se atribuie Tatălui, ca unuia care nu are puterea de a crea de la altul. Dar se spune despre Fiul că prin el toate sunt făcute, în măsura în care are aceeași putere, dar de la altul, căci prepoziția *prin* trebuie să desemneze o cauză intermediară sau un principiu derivat din altul. Iar Duhul Sfânt, care are aceeași putere de la amândoi, îi este caracteristic faptul că guvernează stăpânind și dă viață celor care sunt create de Tată prin Fiul. Așadar, se poate găsi o rațiune comună a acestui atribut din asocierea atributelor esențiale. Căci, așa cum s-a mai spus²⁴³, Tatălui îi este asociată puterea care se manifestă cel mai mult asupra creației, și de aceea a fi creator îi este caracteristic Tatălui. Fiului îi este asociată înțelepciunea, prin care un agent operează datorită intelectului: de aceea, se spune despre Fiul că prin el sunt făcute toate. Duhului Sfânt i se asociază bunătatea, de care ține guvernarea, care conduce lucrurile la scopurile cuvenite, și capacitatea de a însufleți, căci viața constă într-un fel de mișcare interioară, iar primul mișcător este scop și bunătate.

La a treia trebuie spus că, deși orice efect de la Dumnezeu poate porni din orice atribut al său, totuși fiecare efect revine aceluia atribut cu care are o afinitate după rațiunea sa proprie, așa cum ordonarea lucrurilor ține de înțelepciune, iar iertarea păcătosului (*iustificatio impii*) ține de mila și bunătatea care se răspândesc din belșug. Iar crearea, care este producerea substanței înseși a lucrului, revine puterii <lui>.

REFERINȚE : *Comentariu la Cartea sentințelor*, II, Prol.; Întrebări disputate despre potență, q. 9, a. 5, *ad* 20.

Art. 7. Dacă este necesar să identificăm în creaturi urma Tatălui

La a șaptea se procedează astfel. *Se pare* că nu este nevoie să găsim în creaturi vreo urmă a Treimii.

1. *Căci* orice lucru poate fi cercetat prin urmele sale. Dar Treimea persoanelor nu poate fi cercetată după creaturi, așa cum am stabilit mai sus²⁴⁴. Deci, nu există în creaturi urme ale Treimii.
2. *Apoi*, tot ceea ce există în creatură este creat. Prin urmare, dacă se găsește în creatură vreo urmă a Treimii potrivit vreuneia dintre proprietățile sale și dacă orice lucru creat deține o urmă a Treimii, atunci trebuie să fie găsită o astfel de urmă în oricare dintre acestea, și tot așa la infinit.
3. *Apoi*, un efect nu reprezintă decât cauza sa. Însă cauzalitatea creaturilor ține de natura co-

mună, și nu de relațiile prin care se disting și se numără persoanele. Deci nu se găsește în creație vreo urmă a Treimii, ci numai unități de esență.

Dar împotriva este ceea ce spune Augustin în *Despre Treime*, VI, <anume> că în creație apare urma Treimii²⁴⁵.

Răspund : trebuie spus că orice efect își reprezintă întrucâtva cauza, dar în mod diferit. Căci uneori efectul reprezintă numai cauzalitatea cauzei, nu și forma ei, așa cum fumul reprezintă focul, iar despre o astfel de reprezentare se spune că este reprezentarea unei urme; căci urma arată mișcarea a ceva ce trece, dar nu de ce fel este. Alteori, efectul reprezintă cauza potrivit asemănării cu forma sa, așa cum focul iscat reprezintă focul care l-a iscat iar statuia lui Mercur îl reprezintă pe Mercur, și acestea este o reprezentare a unei imagini. Or, provenirile persoanelor divine au loc potrivit actului intelectului și voinței așa cum am spus mai sus²⁴⁶, căci Fiul se naște în calitate de Cuvânt al intelectului, iar Sfântul Duh, ca iubire a voinței. Deci, în creaturile raționale, în care există intelect și voință, se găsește o reprezentare a Treimii sub forma imaginii, câtă vreme se găsește în ele un cuvânt care este conceput și o iubire ce provine <din voință>. Dar în toate creaturile se găsește o reprezentare a Treimii ca o umbră, deoarece în ele se găsește ceva care este necesar să se reducă la persoanele divine, ca la cauza lor. Căci orice creatură subzistă în ființa ei, deține o formă prin care este încadrată o specie și are o ordine prin care se raportează la altceva. Prin urmare, după cum ea este o substanță creată, reprezintă cauza și principiul și astfel indică persoana Tatălui, care este principiul, și nu ceva <provenit> din principiu. După cum are o anumită formă și specie, ea reprezintă Cuvântul, după cum forma obiectului creat de artizan provine din concepția artizanului. Iar după cum are ordine, ea reprezintă Duhul Sfânt, în măsura în care înseamnă iubire, căci ordinea unui efect în raport cu un altul provine din voința creatorului. De aceea spune Augustin în *Despre Treime*, VI, că se găsește o urmă a Treimii în fiecare creatură, întrucât ea este ceva unic, este formată într-o anumită specie și deține o anumită ordine²⁴⁷. Și chiar la acestea se reduc cele trei lucruri, *numărul, greutatea și măsura*, pomenite în *Cartea înțelepciunii*, 11, 11, căci măsura se raportează la substanța unui lucru limitată de principiile sale, numărul se referă la specie, iar greutatea la ordine. Și la aceasta se reduc și alte trei lucruri propuse de Augustin²⁴⁸: *modul, specia și ordinea*. Și cele pe care le propune în *Despre diferite întrebări: ceea ce se constituie, ceea ce se distinge și ceea ce se potrivește*²⁴⁹ - căci un lucru se constituie prin substanța sa, se distinge prin formă și se potrivește prin ordine. Astfel ele pot fi reduse cu ușurință la același lucru, oricum s-ar numi. *La prima <obieție>, așadar*, trebuie spus că reprezentarea unei urme se consideră după cele apropiate, prin modul care, pornind de la creaturi, se poate ajunge la Treimea persoanelor, așa cum am spus²⁵⁰.

La a doua trebuie spus că creatura este un lucru subzistent în sens propriu, în care pot fi găsite cele trei aspecte numite. Și nu este nevoie ca ele să fie identificate în orice lucru care se află în ele, da, după ele, urma este atribuită unui lucru subzistent.

La a treia trebuie spus că tocmai provenirile persoanelor sunt oarecum cauză și rațiune a creației, așa cum am zis²⁵¹.

REFERINȚE : Ia,q. 93,a. 1-2 și 6; *Summa contra gentiles*, IV, 26; Întrebări disputate despre potență, q. 9, a. 9.

Art. 8. Dacă creația se amestecă cu produsul naturii și al artei

La a opta se procedează astfel. Se pare că creația se amestecă cu produsele naturii și ale artei.

1. Căci în orice lucrare a naturii și a artei se produce o anumită formă. Dar ea nu se produce pornind de la ceva, pentru că nu are o materie ca o parte din ea. Deci, se produce din nimic. Astfel, în orice lucrare a naturii și a artei există creație.

2. *Apoi*, efectul nu este mai puternic decât cauza sa. Dar în lucrurile naturale nu se găsește vreun agent decât forma accidentală, care este activă sau pasivă. Deci nu se produce forma substanțială printr-o lucrare a naturii. Rămâne așadar că acest lucru are loc prin creație.

3. *Apoi*, natura face un lucru asemănător sieși. Însă unele lucruri născute în natură nu provin de la ceva asemănător sieși, așa cum se vede la viețuitoarele născute din putrefacție. Așadar, forma lor nu este de la natură, ci ca urmare a creației. Același este argumentul și în cazul altora.

4. *Apoi*, ceea ce nu este creat nu este creatură. Deci, câtă vreme creația nu se adaugă la cele care există de la natură, urmează că cele care sunt de la natură nu sunt creaturi. Ceea ce este o erezie. *Dar împotriva* este ceea ce spune Augustin în *Despre Geneză în sens literal*²⁵², când distinge lucrarea de propagare, care nu este o lucrare a naturii, de lucrarea de creație.

Răspund: trebuie spus că această îndoială apare din cauza formelor. Unii²⁵³ filosofi au crezut despre ele că nu încep printr-o acțiune a naturii, ci că ele au existat mai înainte în natură admitând o latență a formelor. Și această eroare se datora necunoașterii materiei, fiindcă nu știau să distingă între potență și act, întrucât formele preexistă potențial în materie, astfel încât le-au considerat ca existând ca atare. Alții²⁵⁴ însă au crezut că formele sunt date sau cauzate de un agent separat, în modul creației. În acest sens, creația se adaugă oricărei operații a naturii. Dar acest lucru are loc din ignorarea formei. Căci ei nu considerau că forma naturală a corpurilor nu este subzistentă, ci că este ceva prin care <corpul este>, și de aceea, pentru a fi făcut și a fi creat nu se potrivește propriu-zis decât unui lucru subzistent, așa cum am mai spus²⁵⁵, formele nu sunt nici făcute, nici create, ci sunt concrete. Ceea ce se face propriu-zis de la un agent natural este compus, pentru că este făcut din materie. De unde reiese că, în lucrările naturii, nu se amestecă deloc creația, dar ea este presupusă în vederea lucrării naturii.

La prima <obiecție>, așadar, trebuie spus că, în natură, calitățile active acționează în virtutea formelor substanțiale. De aceea, un agent natural produce un lucru asemănător sieși nu numai după calitate, ci și după specie.

La a treia trebuie spus că pentru nașterea viețuitoarelor imperfecte este suficient un agent universal, care este puterea celestă, căreia îi seamănă nu numai după specie, ci și după o oarecare analogie, și nici nu trebuie presupus că formele lor sunt create de un agent separat. Dar pentru nașterea viețuitoarelor perfecte nu este suficient un agent universal, ci e nevoie de un agent propriu, care este generator univoc.

La a patra trebuie spus că lucrarea naturii nu există decât prin presupunerea unor principii ale creaturilor; în acest sens, cele care devin prin natură se numesc creaturi.

REFERINȚE : Ia, q. 65, a. 4; *Comentariu la Cartea sentințelor*, II, dist. I, q. 1, a. 3, *ad.* 5; a. 4, *ad.* 4; *Summa contra gentiles*, III, 69; Întrebări disputate despre potență, q.3, a.8; Întrebări deverse, IX, q. 5, a. 1; *Comentariu la Metafizică*, VII. lect. 7.

NOTE

211 Augustin, *Contra adversarilor legii și profeților*, I, 23.

212 *Glossa ordinaria*, la *Geneză* 1, 1; Beda Venerabilul, *Comentariu la Pentateuh*, la *Geneză*, 1, 1; Petrus Lombardus, *Cartea sentințelor*, III, dist. I, 2.

213 Cf. Ia, q.44 a. 2.

214 Aristotel, *Fizica*, I, 4, 187a 28.

215 Cf. Ia, q. 44, a.1-2.

216 Cf. Ia, q. 44, a. 2.

217 Aristotel, *Fizica*, III, 3, 202b 20.

218 Cf. Ia, q. 13, a. 1.

219 Cf. a. 2, *ad* 2.

220 Cf. Ia, q. 13, a. 7.

221 Cf. a. 2, *ad* 2.

222 Cf. Ia, q. 42, a. 1, *ad* 4.

223 Pseudo-Aristotel, *Cartea despre cauze*, 37.

224 Cf. a. 2, *ad* 2.

225 Aristotel, *Metafizica*, VII, 1, 1028a 18.

Texte suplimentare

HENRI- IRENEE MARROU

SFÂNTUL AUGUSTIN ȘI SFÂRȘITUL CULTURII ANTICE¹

(Fragment)

I. Ce a cunoscut de fapt din aceste științe? Îi cunoaștem competența în materie de retorică și gramatică. – II. Ea este foarte mare și în ce privește dialectica și logica, deși suferă de o lipsă de tehnicitate. – III. Mari lacune matematice, mai cu seamă în astronomie. – IV. Rămâne la suprafața aritmeticii. – V. A aritmologiei. – VI. Și a geometriei. – VII. Din muzică, nu cunoaște decât ritmica, așa cum a studiat-o ca gramatician (metrica). – VIII. Valoarea reprezentativă a acestei culturi incomplete.

I

Să trecem acum de la teorie la practică: a avut Augustin această cultură științifică?

Am amintit că începuse să redacteze o culegere de tratate – *Disciplinarum libri*²⁵⁶ – consacrate fiecăreia dintre artele liberale, cu excepția astronomiei. Dacă le-ar fi terminat și dacă tradiția manuscrisă ni le-ar fi transmis, nu ne-ar fi greu să răspundem la întrebarea pusă. Însă, din aceste șapte lucrări, Augustin n-a terminat decât *De grammatica*; din *De musica*, a scris șase cărți, care nu reprezintă decât circa jumătate din subiectul pe care și-l propusese să-l epuizeze în douăsprezece cărți; la celelalte tratate, n-a făcut decât să înceapă redactarea²⁵⁷.

Documentarea noastră are de suferit și din pricina elementului de hazard prezent în transmiterea manuscriselor: numai cele șase cărți din *De musica* ne-au parvenit integral. Dispunem doar de un mic grup de texte ce se prezintă drept rămășițele tratatului *De grammatica* și de niște tratate neîncheiate despre dialectică și retorică. Autenticitatea lor este, după caz, posibilă, suspectă sau verosimilă, dar oricum ele nu prea aduc informații interesante²⁵⁸.

Trebuie căutat în altă parte: am adunat diversele aluzii la artele liberale care se găsesc răzlețite prin lucrările sale, mai cu seamă prin cele din perioada filozofică. Recolta nu e neglijabilă: alături de aluzii foarte scurte, întâlnim, în mai multe rânduri, adevărate expuneri, destul de dezvoltate, despre o știință sau alta, care ne pot da o idee despre înfățișarea probabilă a tratatelor a căror redactare o începuse Sfântul Augustin.

Sunt oare suficiente textele astfel adunate ca să ne ofere o idee despre cultura științifică a lui Augustin? Cred că da. Informațiile noastre sunt, fără îndoială, fragmentare și dispersate; știu, pe de altă parte, cu câtă precauție trebuie folosit argumentul tăcerii. Fapt e totuși că, dacă Augustin și-a pus doctrina în practică, filozofia sa trebuie să cuprindă numeroase împrumuturi din științele liberale; încât este legitim ca pe natura aluziilor făcute la aceste științe să întemeiem o judecată cu privire la cunoștințele ce le avea în domeniile respective.

¹. Text preluat din Henri-Irénée Marrou, *Sfântul Augustin și sfârșitul culturii antice*, traducere de Drăgan Stoianovici și Lucia Wald, București, Humanitas, 1997, pp. 200-230.

Să ne referim mai întâi la disciplinele literare, care în Evul Mediu aveau să alcătuiască cele trei arte (*trivium*): gramatica, retorica și dialectica.

Voi trece repede peste primele două: gramatica și retorica erau, după cum am văzut, cei doi piloni ai culturii normale în epoca lui Augustin și știm că el dispunea în ambele de o competență indiscutabilă.

Voi semna totuși aluziile specifice la aceste două discipline, pe care le întâlnim în tratatele filozofice: ar putea fi eventual util să verificăm și dacă apelează relativ mai des la ele decât la cutare alta.

Retorica nu prea este utilizată explicit: nu am de menționat decât două aluzii din *De ordine*²⁵⁹. Lucrul nu trebuie să ne mire: expozeul teoretic despre ciclul științelor n-a admis decât cu regret retorica în sânul culturii filozofice. Ea nu e, la drept vorbind, o știință în sensul augustinian al cuvântului: utilitatea îi este doar practică, rolul ei fiind de a prezenta adevărul într-o lumină seducătoare spiritelor care sunt prea nevolnice pentru a-l putea primi în toată puritatea lui²⁶⁰.

Situația gramaticii este mai complexă; pe de o parte, ea are, ca și retorica, un aspect practic: *grammatica* este mai întâi instrucția primară, priceperea de a citi și scrie, baza întregii culturi. Ea înseamnă de asemenea cunoașterea cu totul empirică a autorilor, erudiția literară. Dar, pe de altă parte, în măsura în care se ridică până la stadiul teoretic al legilor limbajului și ale exprimării gândirii, gramatica devine o veritabilă *disciplina*, o știință rațională²⁶¹. Sub acest din urmă aspect, ea trebuie pusă pe același plan cu celelalte științe.

Este remarcabil să constăți marele număr de exemple și de argumente pe care dialogurile filozofice le împrumută din această disciplină. *De magistro*, în particular, ne prilejuiește o recoltă îmbelșugată²⁶². Asistăm aici, cum am mai spus, la o veritabilă lecție de gramatică. Augustin îl „pune să explice” pe fiul său, Adeodatus, un vers din Vergiliu²⁶³. De mai multe ori în cursul dialogului, el îi mai pune fiului său întrebări privitoare la vocabular²⁶⁴; este amintită în treacăt definiția dialectică a pronumelui²⁶⁵ etc.

Dacă însă *De Magistro* insistă în mod deosebit asupra acestor chestiuni, gramatica nu lipsește nici din alte opere scrise în aceeași perioadă; *De beata vita* cuprinde și ea cercetări privitoare la vocabular²⁶⁶; în *Soliloquii*, am găsit o aluzie la noțiunea de comparativ²⁶⁷; într-o scrisoare către Nebridius, o chestiune de morfologie²⁶⁸. În sfârșit, în celebra expunere din *De ordine* privitoare la rânduiala lumii, Augustin invocă exemple de barbarisme și de solecisme pe care și le permit poezii și care concură la frumusețea ansamblului în care sunt incluse²⁶⁹. Acest ultim exemplu e deosebit de semnificativ: pasajul din care e scos este o imitație după tratatul lui Plotin *Despre Providență*²⁷⁰; or, în textul grecesc acest exemplu gramatical nu figurează, în locul lui fiind prezente altele două, luate din arta picturii, respectiv al dramaturgului. Vedem astfel cât de mult pune accentul cultura lui Augustin pe chestiunile de gramatică²⁷¹.

II

Să trecem la *dialectica*. După cum știm, și ea are două aspecte: pe de o parte știința legilor gândirii, pe de alta arta dezbaterii.

Operele filozofice nu cuprind decât puține aluzii²⁷² la acest din urmă aspect, cu totul practic, din același motiv pe care l-am indicat în legătură cu retorica. Cât despre primul aspect (cel retoric), el este reprezentat prin câteva expuneri elementare de logică formală: în *De quantitate*

animae, Augustin îi expune lui Evodius regulile definirii corecte și cum trebuie verificate definițiile prin conversiune²⁷³. În *De magistro*, îl ajută pe Adeodatus să descopere principiile logicii conceptului²⁷⁴. Remarci analoge, situate la hotarul dintre logică și gramatică, se regăsesc și în alte locuri, de exemplu în *De musica*²⁷⁵.

E greu să judecăm doar pe baza acestor texte amploarea cunoștințelor lui Augustin în materie de *disciplina dialecticae*. Ceea ce mai putem face este să vedem dacă a știut să transpună în practică aceste cunoștințe. Ce ne spun scrierile sale despre nivelul acestor cunoștințe? Răspunsul e neîndoielnic în așa măsură, încât mi se pare practic inutil să caut să-l justific prin referințe de detaliu²⁷⁶: nu doar *Dialogurile* filozofice, ci și întreaga operă a lui Augustin dovedesc o cunoaștere aprofundată a legilor raționamentului, precum și o stăpânire perfectă a artei dezbaterii²⁷⁷. Este destul de greu de determinat natura tratatelor sau a manualelor din care a putut dobândi Augustin aceste cunoștințe, dar caracterul însuși al cunoștințelor e destul de vizibil și nu are, de altfel, nimic particular. Dacă logica sa provine de la Aristotel²⁷⁸, dialectica pare să derive din bogată tradiție stoică²⁷⁹: aprecierea concordă cu tradiția eclectică a filozofiei imperiale²⁸⁰.

Mi se pare mai interesant să atrag atenția asupra a ceea ce lipsește științei lui Augustin. Oricât de remarcabilă și întinsă, ea prezintă totuși ceea ce trebuie să numim limite.

Cititorului-filozof, o lectură atentă din Sfântul Augustin îi prilejuiește întotdeauna o anume decepție: oricât de mare ar fi admirația pe care o simte pentru grandoarea și originalitatea gândirii augustiniene, din punct de vedere pur tehnic nu se poate împiedica să sesizeze în ea un anumit număr de imperfecțiuni. De unde, un fel de jenă, un sentiment de stinghereală, care nu se traduce întotdeauna prin critici precise²⁸¹, dar pe care trebuie să-l fi resimțit mulți cititori înaintea mea.

Să încercăm să fim mai preciși: să luăm mai întâi arta dialecticii. Când cauți să urmărești merul dezbaterii, ajungi destul de repede să te miri de lentoarea ei, de lungile ocoluri pe care le face, de prea dese excursuri, din pricina cărora se întâmplă să uiți scopul urmărit²⁸².

Însăși tehnica dezbaterii lasă de dorit; ar fi fără îndoială prea mult să vorbim în această privință de sofistică, dar reproșul de „eristică”, cum ar fi zis Isocrate, mi se pare destul de meritat. În *Dialoguri*, ai uneori impresia că preocuparea nu este atât de a degaja adevărul, cât de a-l face pe adversar să se recunoască învins; că se înaintează mai puțin din descoperirile în descoperire decât din concesie; întregul edificiu al dezbaterii se sprijină în general pe câte o definiție formulată la început și acceptată fără o examinare aprofundată de către adversar²⁸³.

De aici, impresia că se discută mai puțin despre lucruri și mai mult despre cuvinte. Firește, Augustin declară că nu așa trebuie procedat într-o dezbatere²⁸⁴, noi însă constatăm că el nu izbutește să se dezbare de acest defect. Chiar și când nu este vorba de o dezbatere propriu-zisă cu un adversar ce trebuie pus în încurcătură sau biruit, lui Augustin i se întâmplă să se încălcească în dificultăți factice, verbale; umblând după câte o formulă, uită realitatea pe care o explora, și deodată se simte pierdut; totuși, nu are în fața sa decât o pseudoproblemă, goală de orice conținut²⁸⁵.

Toate aceste imperfecțiuni sunt deosebit de vizibile în primele opere ale lui Augustin, cele din „perioada filozofică”; am fi ispitiți să le punem pe seama neiscușinței tânărului gânditor, dar adevărul ne obligă să spunem că ele se regăsesc și în operele de maturitate, chiar în valoroasele-i capodopere: nu există nici una în care să nu fie unul-două asemenea pasaje supărătoare²⁸⁶.

Ce trebuie să deducem din aceste observații? Să nu ne grăbim din cale-afară să conchidem că e vorba la Sfântul Augustin de ignoranță sau de incapacitate. Trebuie mai întâi ținut seama de ceea ce, în scrisul său, s-ar putea să fie voit, ticluit anume cu gândul la un anumit public și cu intenția obținerii unui anumit efect: voi avea într-adevăr prilejul să arăt că o bună parte din aceste „imperfecțiuni” se explică prin rolul pedagogic foarte curios pe care Augustin a vrut să-l acorde dialecticii în formarea filozofului²⁸⁷.

Pe de altă parte, când e vorba de *Dialogurile* de la Cassiciacum, trebuie să ne amintim că sunt scrieri cu un caracter încă foarte literar²⁸⁸; ele se situează pe un plan intermediar între filozofia pură și „literatura” destinată marelui public. Într-un text oarecum straniu, Sfântul Augustin a definit publicul pe care îl avea atunci în vedere: e vorba de literați care, ridicându-se mai sus de frivolitatea obișnuită, simt un anumit interes pentru filozofie²⁸⁹, fără să fie totuși filozofi de profesie²⁹⁰. În mod sigur, Augustin a trebuit să aibă grijă de exigențele unui asemenea public, căruia excesul de tehnicitate i-ar fi displicut.

E foarte greu de spus în ce măsură aceste explicații pot să lămurească faptele pe care le-am semnalat, dar cred că nu mă înșel considerând că ele lasă un reziduu. Nu îndrăznesc să mă rostesc cu mai multă precizie, dar uneori mi se pare că e vorba de eșecuri și lacune imputabile chiar dialecticii lui Augustin.

Logica oferă prilej pentru observații analoge. Toate expunerile de logică teoretică pe care le întâlnim la Augustin îl frapază pe cititor prin caracterul lor elementar și prin ținuta lor destul de puțin tehnică²⁹¹. Fără îndoială că și aici, înainte de a trage concluzia că pregătirea lui Augustin e insuficientă, trebuie să luăm în considerare ponderea, foarte mare, a preocupărilor sale pedagogice. Trebuie ținut seama de incultura publicului căruia i se adresa, dincolo de Evodius și Adeodatus: Sfântul Augustin știe că nimic nu e mai rar în epoca lui decât cunoașterea logicii pure²⁹².

Ținând cont de toate acestea, rămân totuși destule stângăcii, care la Sfântul Augustin țin de un fel de incapacitate de a vorbi ca un logician de profesie. Nu numai că nu se pune problema de a-l compara cu comentatorii greci ai lui Aristotel și nici cu Boethius, dar pe acest plan tehnic el nu-i egalează nici pe unii latini din vremea sa, precum Marius Victorinus²⁹³ sau Iulian din Aeclanum²⁹⁴.

Putem generaliza semnificația acestei critici: nu numai în expunerile de logică formală, ci și în toată partea filozofică a operei sale, se constată o anume lipsă de rigoare în formularea gândirii, o oarecare nesiguranță în mărirea unei idei abstracte. O arată cel mai bine caracterul flotant al terminologiei sale²⁹⁵. N-a știut să-și făurească un limbaj tehnic, nu există o terminologie augustiniană așa cum există una la Aristotel, la Sfântul Toma sau la Kant.

Ca toți filozofii cu adevărat originali, el se vede întruna nevoit să deformeze sensul cuvintelor pentru a le face capabile să exprime câte un nou concept. Odată efectuat acest travaliu, sensurile adoptate nu rămân definitive. Într-o scriere ulterioară, el va relua același termen fără a-i da același sens. Vreau să atrag cât se poate de temeinic atenția cititorului asupra acestui lucru: nimic nu e mai primejdios decât să interpretezi un termen augustinian printr-un text luat dintr-o operă diferită de cea în care l-ai întâlnit, mai ales dacă între cele două opere există o mare distanță în timp sau dacă ele au un caracter diferit. Mai e apoi un lucru și mai grav: gândirea sa foarte mobilă se organizează câteodată mai puțin în jurul ideilor, cât în jurul raporturilor lor

reciproce. I se întâmplă, de pildă, să formuleze o antiteză în așa fel încât numai ea e clar definită, pe când cei doi termeni ai ei rămân vagi și mobili, primind rând pe rând accepții variate²⁹⁶. Nu numai că nu caută să evite incertitudinea pe care accepțiile schimbătoare ale unui termen riscă s-o introducă în mintea cititorului dar, mai mult, se complăce să exploreze cu o uimitoare virtuozitate însăși această incertitudine, lunecând neîncetat de la un concept la altul printre toate cele pe care le acoperă un același cuvânt, mobilizându-le reciproc în virtutea unor subtile asonanțe. Pe de altă parte, Sfântul Augustin nu reacționează în fața limbajului ca un filozof format prin filiera matematicii, pentru care limba e o mulțime de semne convenționale și de definiții de termeni pe deplin libere²⁹⁷. Așa se explică faptul că în general nu îndrăznește să creze neologismele care i-ar putea fi necesare²⁹⁸. Pe de altă parte, dat fiind că a dobândi o cultură esențialmente literară, cuvintele i se înfățișează din perspectiva uzului consacrat de clasici și de tradiția școlară, el neizbutind niciodată să se elibereze complet de autoritatea lor²⁹⁹.

Această atitudine căpătată de pe băncile școlii se va accentua în „perioada ecleziastică” prin respectul pe care i-l inspiră însăși litera Sfintei Scripturi. El va avea atunci mai multă grijă să-și adapteze vocabularul la cel al Bibliei latine³⁰⁰; or, cum aici cuvintele în aparență cele mai tehnice căpătaseră sensuri dintre cele mai variate, s-a ivit astfel un nou factor de sporire, în propriul limbaj³⁰¹, a incertitudinilor iritante pentru cititor.

Aceste lacune mi se par a fi la Sfântul Augustin efectul culturii sale originale. S-ar putea spune, forțând puțin gândul, că ceea ce-i lipsește lui Sfântul Augustin este de a fi un profesionist al filozofiei. N-aș vrea ca această afirmație a mea să treacă drept o necuviință: nu e vorba de a atribui Sfântului Augustin un loc într-un clasament al marilor filozofi într-o competiție de o unică factură. Filozofie este un edificiu cu mai multe încăperi, și nu trebuie să căutăm să-i judecăm pe toți gânditorii în funcție de marii „creatori de sisteme” de tipul Aristotel sau Kant; parcă și aud exegeți eminenți reamintindu-mi că această exprimare oarecum nefixată și într-un fel imperfectă este inerentă augustinismului și se leagă prin tainice fire de ceea ce constituie originalitatea lui profundă³⁰². Fără doar și poate. . . Aș zice totuși că Sfântul Augustin suferă poate de pe urma faptului că a fost un om a cărui cultură a rămas pentru totdeauna cea pe care a dobândit-o prin formația sa dintâi: dascălul său în filozofie n-a fost nici Platon, nici Aristotel; a fost Cicero, acest amator. . .

Din punct de vedere filozofic, Sfântul Augustin a fost un autodidact, cu nuanța de efort stăruitor și de neremediabilă nedesăvârșire, pe care o implică acest cuvânt. S-a format singur, nevând parte de acea inițiere elementară pe care a primit-o, de pildă, Apuleius la Atena audiind câte un scolarh³⁰³ și care încă se mai putea căpăta pe vremea sa, chiar la Atena, la Constantino-pol ori Alexandria³⁰⁴.

El s-a apucat de această cercetare filozofică, pentru care cultura sa inițială nu-l pregătise, pe baza unor lecturi și meditații nesistematice. Educația lasă însă urme de neșters; în el a rămas mereu ceva din ce a fost la început. Toate câte i le-am reproșat aici se explică prin tradiția școlară, prin deprinderile profesorului de gramatică ale autorului de *controversiae*, ale retorului...

NOTE

226 Cf. a. 1.

227 Aristotel, *Meteorologica*, IV, 3, 380a 14; *Despre suflet*, II, 4, 415a 26.

228 Cf. Ia, q. 7, a. 2-4.

229 Augustin, *Despre Treime*, 8.

230 Cf. a. 1; Ia, q. 44, a. 1-2.

231 Pseudo-Aristotel, *Cartea despre cauze*, 21.

232 Avicena, *Metafizica*, IX, 4; Algazel, *Metafizica*, V; Averroes, *Respingerea respingerii aduse de Algazel filosofiei*, 3.

233 Petrus Lombardus, *Cartea sentințelor*, V, dist. IV, q. 3.

234 Cf. Ia, q. 7, a. 1, *ad.* 3; a. 2.

235 *Ceva* devine *aceasta*, adică ceva nedeterminat devine ceva determinat, prin „lucrul” care stă ca subiect al devenirii.

236 Dionisie, *Despre ierarhia cerească*, VIII, 2.

237 Aristotel, *Fizica*, I, 7, 190b 27.

238 Cf. *ad.* 2.

239 Cf. IA, q. 7, a. 2.

240 *Simbolul nicensoconstantinopolitan*.

241 Dionisie, *Despre numele divine*, II, 3.

242 Cf. Ia, q. 14, a. 8; q. 19, a. 4.

243 Cf. Ia, q. 39, a. 8.

244 Cf. Ia, q. 32, a. 1.

245 Augustin, *Despre Treime*, VI, 10.

246 Cf. Ia, q. 27.

247 Augustin, *Despre Treime*, VI, 10.

248 Augustin, *Despre natura binelui*, 3.

249 Augustin, *Despre diferite întrebări*, 18.

250 Cf. Ia, q. 32, a. 1. ad 1.

251 Cf. a. 6.

252 Augustin, *Comentariu la Geneză în sens literal*, V, 11 și 20.

253 Cf. *Despre potență*, q. 3, a. 8. Ar putea fi vorba despre Anaxagoras. Cf. Aristotel, *Fizica*, I, 4, 18a 29. Cât privește opinia stoicilor: *intra silvam rationem formarum latere* - „înăuntrul materiei se află în latență rațiunea formelor”; cf. *Comentariu la Timaios*, 309.

254 Cf. *Întrebări disputate despre potență*, q. 3, a. 8. Expresia „dătător de forme” (*dator formarum*) este atribuită de Averroes, în *Comentariu la Metafizica*, VIII, 31, lui Platon, pe urmele lui Calcidius, în comentariul său la *Timaios*. Cf. și Avicenna, *Metafizica*, IX, 5.

255 Cf. a. 4.

256 Cf. *supra*. pp. 165 – 166.

257 Cf. *infra*. p. 454.

258 Cf. Apendice, pp. 454 – 462. : *Ce ne-a rămas din disciplinarum libri?*

259 *De ordine* I, 7 (18), *P. L.*, XXXII, c. 986 Antitezele își au rolul lor în elocință); 2, 4 (13), c. 1000 (diferite tipuri de elocință).

260 *De ordine* 2, 13 (38), c. 1013: *verum quoniam plerumque stulti homines ad ea quae suadentur recte, utiliter et honeste, non ipsam sincerissimam quam rarus animus videt veritatem, sed proprios sensus consuetudinemque sectantur, oportebat eos non doceri solum quantum queunt sed saepe et maxime commoveri* etc. . . „însă pentru că, de cele mai multe ori, oamenii neavizați urmăresc, în scopul obținerii acelor lucruri către care sunt îndemnați în mod corect, util și onest, nu adevărul autentic pe care sufletul îl vede rareori, ci propriile lor simțiri și obișnuințe, s-ar cădea ca ei să fie instruiți, nu numai pe cât sunt ei în stare să

fie, ci și impresionați frecvent și în cel mai înalt grad”.

261 *De ordine* 2, 12 (35 – 37), c. 1011 – 1013; Amerio, *Il „De musica”*, p. 19, a sesizat acest dublu caracter pe care-l reprezintă *gramatica*.

262 Alfáric (*Évolution intellectuelle*, p. 444, n. 3) și Amerio (*Il „Demusica”*, p. 20) au semnalat existența acestor texte, fără a avea prilejul să le valorifice.

263 *Supra*, partea întâi, pp. 37 – 38.

264 *De magistro* 4 (7), *P.L.*, vol. XXXII, c. 1199; 5 (13 – 16), c. 1202 – 1204; 9 (25), c. 1209 – 1210.

265 *Id.*, 5 (13), c. 1202.

266 *De beata vita* 4 (30 – 32), *ibid.*, c. 974 – 975.

267 *Solilocvii* 2, 5 (8), *ibid.*, 888 – 889.

268 *Scrisoarea* 3, 5, *P. L.*, vol. XXXIII, c.66.

269 *De ordine* 2, 4 (13), *P. L.*, vol. XXXII, c. 1000.

270 *Eneade* 3, 2, 1, 16. Cf. mai recent Svoboda, *Esthétique*, pp. 22 – 24.

271 Câtă vreme nu-i cunoaștem pe intermediarii ce fac legătura între Plotin și Augustin (Victorinus. . .), nu putem ști cine este autorul modificării aduse textului lui Plotin: să fie oare unul dintre acești intermediari sau Augustin însuși?

272 *De ordine* 2, 5, (13), c. 1001 (*mentientes conclusiones* „concluzii mincinoase [false], incorecte [falacioase]” au de jucat un rol într-o discuție purtată cu pricepere).

273 *De quantitate animae* 2 (47), *P. L.*, vol. XXXII, c. tot privitor la definiție, *De magistro* 13 (43), *ibid.*, c. 1219.

274 *De magistro* 4 (9), c. 1200.

275 *De musica* 1, 2 (2), *ibid.*, c. 1083 – 1084.

276 Mă voi mărgini să fac trimitere la judecata de maximă autoritate a lui Prantl, *Geschichte der Logik*, 1, p. 665.

277 Cf. partea a treia, p. 371.

278 Augustin a studiat *Categoriile* lui Aristotel (*Confesiuni* 4, 16 [28], p. 86 Lab.; cf. partea întâi, p.44). Începând de la renașterea aristotelismului, toate școlile filozofice erau de acord în alegerea lui Aristotel drept maestru în materie de logică (vezi, de exemplu, Bréhier, *Histoire de la philosophie*, 1, p. 444).

279 *De dialectica*, atribuită lui Augustin, se bazează pe o terminologie stoică (cf. Apendice, pp. 460 – 462). În alte locuri, Augustin insistă în mod firesc pe importanța dialecticii stoice – bunăoară, în *Contra Cresconium* 1, 13 (16), *P. L.*, vol. XXXIII, c.440.

280 Prantl, *Geschichte der Logik*, 1. pp. 578 – 616 (sincretism al logicii stoice cu cea aristotelică).

281 Vezi însă Maritain, *St. Augustine and St. Thomas*, pp. 209 (*not a metaphysic in the proper sense of the term* „nu o metafizică în sensul propriu al termenului”), 211, 212, 221; Guitton, *Le temps et l'éternité*, p.188 (nu poate fi vorba de compararea Sfântului Augustin cu Aristotel; în privința tehnicii și a preciziei, Sfântul Augustin a rămas mereu un învățăcel).

282 Ar trebui aici analizate în particular toate dialogurile de la Cassiciacum, inclusiv *Solilocviile*. Cf. rezumatele făcute de Boyer, *Christianisme et le néo-platonisme* , apendice 2, pp. 205 – 225. Voi reveni *infra*, pp. 250 și urm.

283 Toate *Dialogurile* vin în sprijinul acestei observații. Cf. de pildă textele reunite *infra*, p. 258, n. 40 – 41. Cf., pe de altă parte, referitor la caracterul eristic al controversei împotriva ereticilor, partea a treia, p. 372.

284 De pildă, în *De magistro* 13 (43), *P. L.*, vol. XXXII, c. 1219, *eluceret, aiunt, non de re sed verboesse controversiam*. . . „s-ar lămuri – se spune – că neînțelegerea este cu referire la cuvânt, nu la lucru”. *Contra Academicos* 2, 10 (24), *ibid.*, c. 930 sfârșit: *non est ista, mihi crede, verborum sed rerum ipsarum magna controversia*. . . „crede-mă, acesta mare controversă privește cuvintele, și nu lucrurile ca atare”. *De musica* 1, 3 (4 sfârșit), *ibid.*, c. 1085: *amo quidam rixas verborum praeterrire atque contemnere*. . . „îmi place, ce-i drept, să trec cu vederea și să neglijez certurile privitoare la termeni”. Temă deseori reluată în scrierile din perioada ecleziastică: partea a treia, p. 287, n.62.

285 De pildă, în *Solilocvii* 2, 5 (8 sfârșit), *ibid.*, c. 889 : *Nam verum mihi videtur esse id quod est. – Nihil ergo erit falsum quia quidquid est, verum este. – In magnas angustias me coniecisti, nec invenio prorsus respondeam*. . . „dar mie îmi pare că este adevărat numai ceea ce există. – Prin urmare, nimic nu va fi fals, de vreme ce tot ceea ce există este adevărat. – La mare strâmtoare m-ai adus și nici nu știu ce să-ți răspund”. *De magistro* 2 (3), *ibid.*, c. 1196: cuvintele au fost definite drept *signa* „ele semnifică ceva, *aliquid*”, dar oare *nihil* nu e un *signum*? Și atunci, e greșită definiția?

286 Astfel, în *Confesiuni*, admirabila analiză metafizică a memoriei (10, 8 [12] și urm.) se angajează dintr-o dată în arguții pur verbale și divaghează în legătură cu amintirea cuvântului „uitare” (10, 16, 24 – 25), p. 258 Lab. ; cf. nota lui de Labriolle, *ad loc.* În *De doctrina christiana* 1, 6 (6), *P. L.*, vol. XXXIV, c. 21: inefabil înseamnă „care nu poate fi spus”; dacă deci putem spune că Dumnezeu e inefabil, atunci el nu mai e așa! Cf., în *Cetatea lui Dumnezeu* 6, 4, 2, *P. L.*, vol. XLI, c. 180, o exegeză într-adevăr sofistică a lui Varro. Exemplele ar putea fi înmulțite: *Enarratio in Psalmum* 118, 8, 4, *P. L.*, vol XXXVII, c. 1521 – 22, legat de ebraismul *concupivit desiderare*, Augustin se întreabă ce poate însemna să dorești o dorință; *De Genesi ad litteram* 4, 20 (37), *P. L.*, vol. XXXIV, c. 310 etc.

287 Cf. *infra*, pp. 256 – 261.

288 Augustin le-a judecat astfel: *Confesiuni* 9, 4 (7), pp. 213 – 214 Lab. (*Dialogurile* „respiră încă orgoliul școlii”; din estetism. Alypius critică în ele aluziile prea decise la creștinism). Cf. Boyer, *Christianisme et néo-platonisme*, p. 17 ; de Labriolle, „Introducere” la *Confesiuni*, pp. XV-XVI Lab. Aceste *Dialoguri*, al căror gen este imitat după Cicero, se opun dialogurilor scrise mai târziu, de o țință mai severă, mai „științifică”: Alfarc, *Évolution intellectuelle*, pp. 413 – 414; Fischer, *De Augustini libro de Dialectica*, p. 20.

289 *De ordine* 2, 11 (31), *P. L.*, vol. XXXII, c. 992.

290 Lucru explicabil: la acea dată, nu mai există în Occident un mediu filozofic specializat, după cum o atestă însuși Sfântul Augustin: *Scrisori* 1, 1, *P. L.*, vol. XXXIII, c. 61: 118, 3 (21), c.442.

291 Textelor citate mai sus, n. 18 – 20 de la p. 203, li se pot adăuga, de pildă: *De doctrina christiana* 3, 34 (47), *P. L.*, vol. XXXIV, c. 84 (gen și specie); *De Trinitate* 5, 7 (8) – 8 (9), *P. L.*, vol. XLII, c. 915 – 917 (negația nu schimbă categoria sub care se predică); *Contra Iulianum Pelagianum* 6, 6 (16), *P. L.*, vol. XLIV, c. 831 – 832 (afirmația particulară este contradictorie cu negativa universală corespunzătoare) etc. . .

292 Cf. *Confesiuni* 4, 16 (28), p. 86 Lab., citat *supra*, p. 106, n. 57.

293 De comparat, spre exemplu, teoria definiției (*supra*, n. 18 de la p. 203) cu cea, infinit mai tehnică și mai complexă, din *Liber de definitionibus* a lui Marius Victorinus, pe care Augustin ar fi putut s-o cunoască. Monceaux i-a făcut o temeinică analiză în *Afrique chrétienne* 3, pp. 384 – 385.

294 Iulian pare să se fi slujit în mod firesc de vocabularul tehnic al logicii: făcea referiri la *Categoriile* lui Aristotel (*Contra Iulianum Pelagianum* 1, 4 [13], *P. L.*, vol XLIV, c. 647; 2, 10 [37], c. 700; 3, 2 [7], c. 705), diserta despre silogism (*id.*, 3, 7 [14 – 16], c. 709 – 710), gen,

specie și mod (*id.*, 3, 13 [26], c.715.

295 Să luăm un exemplu foarte simplu: în *Solilocvii* 2, 9 (16), *P. L.*, vol. XXXII, c. 892, Sfântul Augustin introduce o distincție între *fallax* „înșelător” și *medax* „mincinos”, analogă distincției pe care o fac teologii moderni între minciună pernicioasă și minciună inocentă; or, în coloana următoare (2, 10[18], *ibid.*, c. 893), el califică poemele dramatice și glumele drept *fallaciae*, când ne-am fi așteptat la *mendacia*. Ar fi ușor de înmulțit observațiile de acest gen: cf., de exemplu Gilson, *Introduction*, p. 53, n. 1; Butler, *Western Mysticism*, 76 și 83, n. 1. Pentru ilustrarea celor ce urmează, cf. studiul făcut de mine privitor la cuvintele *scientia* și *sapientia*, *infra*, Apendice, pp. 447 – 453; precum și pp. 288 – 289, n. 72, 73.

296 Cel mai clar exemplu este cel din *De Trinitate*, c. XII – XIII, unde Sfântul Augustin remaniază neconținut definițiile pe care le dă noțiunilor de *sapientia* și *scientia*, opoziția dintre ele rămânând doar ea constantă în toate cazurile considerate succesiv (cf. partea a treia, pp. 111 – 111). sau; tot așa, *De consensu evangelistarum* 1, 5 (8), vol. XXXIV, c. 1045 – 1046, unde sunt opuse virtutea activă și cea contemplativă. E cu neputință de știut dacă aceasta din urmă cuprinde și contemplația începută încă din viața pământească sau numai pe cea din ceruri. Căci numai antiteza e precisă, cei doi termeni ai raportului fiind mult mai imprecisi.

297 Fără îndoială, Sfântul Augustin proclamă în mod firesc caracterul convențional al limbajului (de pildă, în *De musica* 6, 9 [24], *P. L.*, vol. XXXII, c. 1176; asta, chiar dacă Alfarc, în *Évolution intellectuelle*, p. 47, se opune). Altceva e însă să te eliberezi în practică de autoritatea morală a acestor convenții.

298 Cf. cele spuse mai înainte (partea întâi, pp. 77 – 78) despre caracterul clasic al vocabularului augustinian: înainte de a risca un neologism, filozofic sau teologic, Sfântul Augustin își ia tot atâtea precauții ca în cazul vulgarismelor (p. 78, n. 141). Cf. de pildă remarcă sa privitoare la neologismul creștin *salvator*: *De Trinitate* 13, 10 (14), *P. L.*, vol. XLII, c. 1025.

299 Astfel, în *De Trinitate*, după ce a depus atâtea eforturi (cf. n. 41 de la p. 207) ca să opună *scientia* și *sapientia*, nu izbutește să scape de sinonimia lor curentă, și recunoaște asta fățiș: *De Trinitate*, 13, 19 (24 sfârșit), vol. XLII, c. 1034.

300 Sau mai exact, la uzul bisericesc: cf. privitor la această preocupare *Retractări* 1, 2 (2 sfârșit), *P. L.*, vol. XXXII, c. 586; 1, 3 (3), c. 588 – 589; 1, 13, 2, c. 603; etc. . .

301 Cf. neclaritatea apărută în terminologia sa privind folosirea lui *sapientia* în sensul de *pietas*, pe care i-l impunea un verset din Iov 18, 28a (conform LXX, *infra*, partea a treia, p. 301, n. 41).

302 Blondel, de pildă, ap. *Latent Resources in Saint Augustine's Thought*, pp. 322 – 324, 348; Gilson, *Introduction*, pp. 294 și 305 – 306.

303 Cf. Vallette, „Introducere” la ediția îngrijită de el a *Apologiei* și a *Floridelor* (col. „Budé”), p. IX.

304 Cf. partea întâi, p. 104, n. 49.

Capitolul 6

Artă și creație în Evul Mediu bizantin. Războiul icoanelor

Tematizări: Caracteristici ale gândirii despre artă în Bizanțul medieval: dogma, canonicitate, și symbolism. Statul ontologic al icoanelor – coordonate ale imaginii mistice. „Războiul” icoanelor: iconoclaști vs. iconoduli. Sinteza dialetheică: Sf. Ioan Damaschin

Texte de bază

SF. IOAN DAMASCHIN

DOGMATICA¹

(Fragment)

CAPITOLUL XVI DESPRE ICOANE

Pentru că unii ne hulesc că ne închinăm și cinștim icoana Mântuitorului și a Stăpânei noastre și încă și a celorlalți sfinți și slujitori ai lui Hristos, să audă că dintru început Dumnezeu a făcut pe om după chipul său. Pentru care motiv, oare, ne închinăm unii altora, dacă nu pentru motivul că suntem făcuți după chipul lui Dumnezeu? După cum spune grăitorul de Dumnezeu Vasile cel prea renumit în cele dumnezeiești, „cinstea adusă icoanei se îndreaptă spre originalul ei”³⁰⁵. Dar originalul ei este cel înfățișat în icoană, cel după care se face icoana. Pentru care pricină poporul mozaic se închină de jur împrejurul cortului, care purta în el icoana și tipul celor cerești, dar mai degrabă al întregii creații? Dumnezeu spune lui Moise: „Vezi vei face pe toate după chipul care ți-a fost arătat în munte”³⁰⁶. Heruvimii, apoi, care umbreau ilastiriul³⁰⁷, nu erau lucrurile mâinilor omenești? Ce era templul prea renumit din Ierusalim? Nu făcut de mâini și construit prin meșteșugul oamenilor?³⁰⁸.

Dumnezeiasca Scriptură, însă, acuză pe cei, care se închină celor cioplite, dar și pe cei care jertfesc demonilor, iar iudeii lui Dumnezeu. Jertfa păgânilor era de disprețuit și de condamnat; jertfa dreptilor, însă, bine primită de Dumnezeu. Noe e jertfit și „Dumnezeu a mirosit mireasma cea cu bun miros”³⁰⁹ a bunei lui voințe primind mireasma cea bine plăcută a bunei voinței

1. Text preluat din Sf. Ioan Damaschin, *Dogmatica*, ediția a III-a, Traducere de Pr. D. Fecioru, Editura Scripta, București, 1993, pp. 176-179.

sale către el. Astfel idolii păgânilor sunt de desprețuit și opriți, căci erau închipuirile demonilor. Pe lângă aceasta cine poate să facă chipul Dumnezeului nevăzut, necorporal, necircumscribit și fără formă? Este culmea nebuniei și a lipsei de credință să înfățișezi Dumnezeirea. Pentru acest motiv în Testamentul Vechi nu era obișnuită întrebuintarea icoanelor. Dar când Dumnezeu, din pricina milostivirii milei lui, s-a făcut om cu adevărat pentru mântuirea noastră și s-a făcut om, nu cum s-a arătat lui Avraam în chip de om³¹⁰ și nici cum s-a arătat profeților, ci s-a făcut om în chip substanțial și real – a locuit pe pământ, a petrecut cu oamenii³¹¹, a făcut minuni, a suferit, a fost răstignit, a înviat, s-a înălțat și toate acestea s-au întâmplat în chip real și a fost văzut de oameni; deci când s-au făcut acestea, s-a înfățișat în icoană chipul lui spre a ne aduce aminte de el și de a căpăta învățătură noi, care n-am fost de față atunci, pentru ca fără să fi văzut, dar auzind și crezând, să avem parte de fericirea Domnului. Dar pentru că nu toți știu carte, și nici nu se ocupă toți cu cititul, părinții au socotit ca să fie pictate acestea pe icoane ca niște fapte de vitejie spre a ne aduce aminte repede de ele. Într-adevăr, de multe ori neavând în minte patima Domnului, dar văzând icoana răstignirii lui Hristos, ne aducem aminte de patima mântuitoare, și căzând în genunchi ne închinăm. Nu ne închinăm materiei, ci celui ce este înfățișat în icoană, după cum nu ne închinăm materiei din care este făcută Evanghelia, nici materiei crucii, ci chipului crucii. Deci prin ce se deosebește crucea care are chipul Domnului de una care nu-l are? Tot astfel și cu privire la Maica Domnului. Cinstea dată ei se urcă spre cel întrupat din ea. Tot astfel și cu isprăvile sfinților bărbați, isprăvi care ne îndeamnă spre bărbăție, spre râvnă, spre imitarea virtuții lor și spre slava lui Dumnezeu. Căci după cum am spus, cinstea dată de cei împreună robi către cei buni este dovada dragostei față de stăpânul obștesc, și cinstea adusă icoanei se îndreaptă către cel înfățișat în icoană. Tradiția închinării la icoane este nescrisă, după cum nescrisă este și închinarea spre răsărit, închinarea la cruce, și altele foarte multe asemenea acestora.

Se povestește și o istorie: Pe când Avgar era împărat în orașul edesenilor, a trimis pe un pictor să picteze chipul Domnului, dar din pricină că pictorul n-a putut să-l picteze din cauza luminii strălucitoare a feții, Domnul, punând haina pe obrazul lui dumnezeiesc și de viață făcător, s-a imprimat pe haină chipul lui și astfel a trimis-o lui Avgar, care o dorea³¹². Dar că și apostolii au predat foarte multe în chip nescris o scrie Pavel, apostolul neamurilor: „Deci dar, fraților, stați bine și țineți predaniile noastre pe care le-ați învățat, fie prin cuvânt, fie prin epistola noastră”³¹³. Iar către Corintieni spune: „Vă laud, fraților, că vă aduceți aminte de toate ale mele, și țineți predaniile așa cum vi le-am dat”³¹⁴.

NOTE

305 *Despre Sfântul Duh către cel întru sfinți Amfilohie, episcopul Icoanei*, MG, col. 149 C.

306 *Ieșirea*, XXV, 40; *Evrei*, VIII, 5.

307 *Ieșirea*, XXV, 20; XXXVI, 9; *Evrei*, IX, 5.

308 *III Împărați*, VI, 1 – 37; *II Paralipomene*, III, 1 – 16.

309 *Facerea*, VIII, 21.

310 *Facerea*, XVIII, 1; XIX, 27.

311 *Varuh*, III, 38.

312 Acest fapt mai este menționat de sf. Ioan Damaschin în: *Primul tratat apologetic contra celor care atacă sfințele icoane*, sub această formă: „A venit la noi cuvânt din bătrâni, că Avgar regele Edesei, auzind de Domnul, s-a aprins de dragoste dumnezeiască și a trimis soli, cerându-i să-l viziteze, iar dacă ar refuza să facă aceasta, a poruncit unui pictor să-i facă chipul lui. Lucrul acesta știindu-l cel care cunoaște toate, a luat o bucată de pânză și lipind-o pe fața sa a imprimat acel chip, care se păstrează până azi”. (Sf. Ioan Damaschin, *Cultul sfințelor icoane*, traducere din grecește cu un studiu introductiv de D. Fecioru, București 1937, p. 37). Legenda tabloului, căci de fapt e o legendă, este însă numai un fapt posterior adăugat corespondenței dintre Avgar și Mântuitorul Hristos, corespondență care a fost sâmburele legendei. Această legendă a avut un răsunet foarte mare, nu numai în orientul și occidentul creștin, ci și printre musulmani. Se păstrează atât în documentele literare (asupra acestor documente să se vadă: E. von Dobschütz, *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende*, TU, 18, N. F.3, Leipzig, 1899, p. 158 – 249), cât și în texte epigrafice (asupra textelor epigrafice să se vadă: R. Heberdey, *Jaresch*, III, 1909, Beibl., p. 90 – 91 și fig. 16; E. von. Dobschütz, *ZWTh*, XLIII, 1900, N:F: 8, p. 422 – 486; Anderson-Cumont-Grégoire, *Studia Pontica*, III, Inscr. gr. et lat., nr. 211 și 226, p. 198 – 202 și p. 212 – 213; Max von Oppenheim und Fr. Hiller von Gärtingen, *Phil. hist. KI.*, 1914, 23 iulie, p. 817 – 828; E. Drioton, *La version copte de la correspondance d'Abgar, roi d'Edesse avec N. S. ROC*, X, 1915 – 1917, nr. 3, p. 308 – 326; Ch Picard. *Un texte nouveau de la correspondance entre Avgar d'Osoène et Jésus-Christ gravé sur une porte de la ville à Philippe (Macédonie)*, BCH, 44, 1920, p. 41 – 69) și pe ostraca (E. Drioton, în art. cit., semnalează patru). În ce constă această legendă? Strânse la un loc toate relatările care variază de la autor la autor, legenda apare sub această formă. Avgar, regele Edesei (4 în. Hr. – 7 d. Hr. 13 – 50) a trimis o ambasadă cu tribut pentru cezar, guvernatorului roman peste Fenicia, Siria, Palestina și Mesopotamia. În timpul călătoriei ambasada a auzit și despre minunile Mântuitorului Hristos. La întoarcere povestește aceste minuni. Cum regele suferea de o boală incurabilă, trimite pe unul de la curtea sa (după Eusebie († d. Hr. 339) este un simplu curier iar după doctrina lui Adai, este pictor, arhivar și secretar al regelui) cu o scrisoare, în care îl roagă să-l viziteze spre a-i vindeca boala sa. Dacă vrea poate să rămână la el, căci a auzit că iudeii au pus la cale să-l omoare; cetatea sa este mică, este drept, dar frumoasă și îndestulătoare pentru ei amândoi. Regele a dat încă însărcinare trimisului său să facă icoana Mântuitorului în cazul când nu l-ar determina să vină la el. Anania, acesta este numele trimisului după Eusebie, găsește pe Mântuitorul pe malurile Ghenizaretului (după alte izvoare în casa lui Gamaliel). Domnul îl primi cu bunăvoință, dar îl loc de a se duce la Edesa îi dă o scrisoare (din textul lui Eusebie nu se poate conchide precis dacă însuși Isus a scris scrisoarea sau a pus pe altul să o scrie; Doctrina lui Adai spune că răspunsul este oral,

iar Anania, trimisul regelui, l-a scris; Moise din Coreea relatează că apostolul Toma a fost în această împrejurare secretarul Mântuitorului; alte izvoare spun nu numai că Mântuitorul a scris scrisoarea, dar a pus și pecetea sa, care are o adâncă însemnare). În scrisoare Mântuitorul, după ce fericește pe Avgar că a crezut fără să-l fi văzut, îi spune că nu poate veni, că trebuie să îndeplinească misiunea pe care o are printre iudei. După ce se va urca la cer însă, îi va trimite pe unul din ucenicii săi, care îl va vindeca de orice rău. Cu dobândirea scrisorii, Anania nu și-a îndeplinit decât o parte din misiunea sa, el trebuia să facă și chipul Mântuitorului și să-l ducă regelui. După doctrina lui Adai, însuși trimisul face tabloul. Acest fapt a dat naștere la mari dezvoltări, și a devenit centrul legendei, cu excluderea aproape totală a corespondenței dintre Avgar și Isus Hristos. Până la Evgarie († c. 600), nici un scriitor grec nu vorbește ceva de tablou. Cu el însă începe să se știe că icoana nu este făcută de mână omenească. Se ignorează totuși cum s-a petrecut faptul. Alți autori ne-o spun: trimisul regelui a vrut să picteze chipul Domnului, dar n-a putut să reproducă figura sa. Este împiedicat sau de strălucirea prea mare a feței, sau de transformările continui ale trăsăturilor figurii sale. Mântuitorul, văzând neputința pictorului îi cere pânza și-și imprimă chipul pe ea, după alții, pe propria sa haină. Procedeu acesta a părut prea simplu altor autori, așa că relatează că Mântuitorul, în loc de a-și pune simplu haina sau o pânză pe față, se spală mai întâi și apoi se șterge cu pânza pictorului sau chiar cu o pânză obișnuită. Alții spun că nu s-a șters de apă, ci și-a șters propria sa sudoare. Aici povestirea tinde să se apropie de forma populară a legendei sfintei Veronica. Atât scrisoarea Mântuitorului, cât și tabloul au servit ca protectoare ale orașului Edesa. Mai mult chiar: corespondența dintre Avgar și Mântuitorul a fost întrebuințată ca talisman, atât în orient cât și în occident, atât de particulari cât și de orașe. Acesta este rostul textelor păstrate în epigrafi și pe ostraca. În ce privește valoarea istorică a legendei, astăzi este comun acord admis că nu poate fi acceptabilă. Scrisorile sunt compuse din texte din Evangheliile, dar mai ales scrisoarea lui Avgar reproduce un text în analogie cu Diatessaron, unde Tațian (sec. II) combinase într-un singur verset două versete din Evangheliile: *Mat.*, XI, 5 și *Luca*, VII, 21. Literatură: E. von Dobchütz, *op. cit.*, p. 102 – 196, 281 – 294; Belge, p. 158 – 249; Beilagen, p. 29 – 156; L. J. Tixeront, *l'Eglise Les origines l'Edesse, la légende d'Avgar. Etude critique suivie de deux textes orientaux inédits*, Paris, 1888; J. Parisot, *Avgar*, DT hC, I, col. 67 – 73. H. Dom Leclercq, *La légende d'Avgar*, DAL, I, col. 87 – 97; O. Bardenhewer, *Geschichte* I, 1913, p. 590 – 596; tot în aceste lucrări literatură mai veche. Literatură nouă: C. Winckworth and F. K. Burkitt, *On Heathen Deities in the Doctrine of Addai*, JTS, 25, 1924, p. 402 – 403; H. P. Block, *Die koptischen Abgabrife des Leinder Museums*, AO, 5, 1927, p. 218 – 251; Herbert C. Youtie, *A Gothenburg Papyrus and the to Avgar*, HTJ, 23, 1930, p. 299 – 302; Același: *Gothenburg Papyrus 21 and the Coptic Version of the Letter to Avgar*, HTJ, 24, 1931, p. 61 – 65; Hubert Gautier, *Un portrait de Jésus Christ fait par lui-même et envoyé au roi Avgar*, 1932. Despre legenda lui Avgar în literatura românească să se vadă: N. Cartoian, *Legenda lui Avgar în literatura veche românească*, București 1925.

313 II Tesalonicienii, II, 15.

314 I Corintienii, XI, 2.

Texte Suplimentare

ALAIN BESANÇON

IMAGINEA INTERZISĂ.

ISTORIA INTELECTUALĂ A ICONOCLASMULUI

DE LA PLATON LA KANDINSKY¹

(Fragment)

CAPITULUL 3 DISPUTA IMAGINILOR

I. PRODUCEREA IMAGINILOR CREȘTINE

Nu fac o istorie a artei. Dar pentru că analiza mea să nu-și piardă complet legătura cu arta, de la care pleacă și la care trebuie să revină, trebuie totuși să ne amintim câteva puncte.

1. Extrema modestie și lentoarea dezvoltării artei propriu-zis creștine în primele secole. Pereții catacombelor sunt acoperiți de *graffiti*, schițe, semne, simboluri pentru inițiați. Sunt adesea simboluri păgâne încărcate cu o semnificație nouă. Grădina, palmierul, păunul desemnează paradisul terestru. Corabia, simbol al prosperității și al unei fericite treceri prin viață, devine Biserica. Tema erotică a lui Amor și Psyché semnifică setea sufletului și dragostea de Dumnezeu în Isus Cristos, Hermes, simbol al umanității, reprezintă Bunul Păstor, Endymion adormit: este Iona sub umbrar. De asemenea, multe scene din Vechiul Testament: Daniel în groapă, cei trei copii în cuptor, Adam și Eva. Abia la sfârșitul secolului al II-lea, apar simbolurile propriu-zis creștine: înmulțirea pâinilor (care trimite la banchetul euharistic), ardoarea magilor (intrarea păgânilor în Legământ), învierea lui Lazăr. În sfârșit, simbolurile misterului, comprehensibile pentru un grup mic de inițiați: via, și mai ales peștele, *i. ch. th. u. s.*, acronimul lui Cristos. Aceste semne se regăsesc, fără nici o modificare de stil sau subiect, din Spania până în Asia Mică, din Africa până la Rin. Picturile sunt sumare: câteva trăsături, într-o gamă restrânsă de culori. Ele nu sunt niște imagini culturale. Biserica nu impune un program. Ele sunt rapeluri, memento-uri ale lui Cristos sau ale Fecioarei, nu portretele lor.

Artiștii de meserie nu participă la această producție care nu e încă o artă. Într-adevăr, artiștii lucrează pentru lumea păgână și confecționează imagini în fața cărora sunt condamnați martirii. Tertulian le recomandă, dacă vor să se convertească, să-și schimbe meseria, iar Ipolit declară: „Dacă cineva e sculptor sau pictor, să știe că nu trebuie să facă idoli, iar dacă nu se îndreaptă, să fie izgonit.”³¹⁵

2. O dată cu pacea Bisericii și cu convertirea constantiniană începe arta propriu-zisă, ale cărei baze vor determina secolele următoare. Cei mari pretind o artă elevată, la înălțimea rafinamentului lor, și acum artiștii lucrează fără constrângere la exaltarea noii credințe.

¹. Text preluat din Alain Besançon, *Imaginea Interzisă. Istoria intelectuală a iconoclasmului de la Platon la Kandinsky*, București, Humanitas, 1996, pp. 120-142.

Există o artă păgână imperială: e de ajuns o ușoară deviere pentru a face din ea o artă creștină. Filozoful devine Cristos, apostolul sau profetul. Tema apoteozei imperiale e transpusă în Înălțarea lui Cristos. Ofrandei darurilor îi corespunde adorația magilor, lui *adventus* (intrarea triumfală a suveranului) intrarea lui Cristos în Ierusalim. Într-adevăr, ritualul curții furnizează o armătură artei creștine. Așa cum erau reprezentați împăratul și împărăteasa pe tronurile lor, înconjurați de suita lor, sunt reprezentați Cristos și Fecioara între îngeri și sfinți. La Santa Maria Maggiore, Fecioara e reprezentată ca Augusta. Una din primele picturi creștine (din prima jumătate a secolului al VI-lea), conservată la Santa Maria Antiqua, ne arată Fecioara ca Basillissa, purtând diadema imperială, rochie și bijuteriile funcției sale.

Există schimburi constante între imaginea creștină și imaginea imperială. Cea din urmă îi transmite celui dintâi forța sa. În lumea imperială, este stabilit că imaginea împăratului poate fi un substitut juridic al prezenței împăratului însuși. Ea ține locul persoanei sale. La tribunal, dacă portretul împăratului e prezent, judecătorul decide în mod suveran, ca Cezar în persoană. Această eficiență juridică și religioasă a imaginii se transferă natural asupra imaginilor creștine. Icoana o va moșteni.

3. Reprezentarea prin excelență a lui Dumnezeu, figura lui Cristos, s-a fixat progresiv. Evocat la început prin monograme sau metafore (Orfeu în Infern, în cimitirul Sf. Calist, de la Roma; Hermes- Bunul Păstor din cimitirul Priscilla), el apare din secolul al II-lea sub forma unui tânăr imberb, cu părul inelat, picioarele goale, îmbrăcat cu o tunică și o mantie (catacomba din Saint-Prétexte), sau sub forma unui orator antic.

Începând cu secolul al V-lea, această diversitate se reduce la două tipuri: adolescentul spân, drapat cu mantie, derivat din arta elenistică (Sf. Apollinarius din Ravena), și personajul bărbos, cu părul lung, cu aspect maiestuos, sever și melancolic. Acest tip prevalează în Orient începând cu secolul al VI-lea și evoluează spre Pantocrator în arta bizantină, mai puțin regală decât imperială, până la zdrobitoarea și cumplita imagine de pe cupola centrală din Dephni (secolele al XI-lea – al XII-lea). În Occident, Cristos rămâne adesea spân până în secolul al XII-lea, după care barba îl face să semene cu tipul oriental.³¹⁶

Acest tip, potrivit tradiției, se află în corelație cu imaginea trimisă de Cristos însuși regelui Abgar, prinț de Osroene, regele Edessei. Biserica din Orient, celebrează această translație a imaginii care nu e făcută de mâna omului (acheiropoiete) pe 16 august. Stiharul celui de-al optulea ton din vecernie spune: „După ce ai reprezentat chipul tău foarte pur, L-ai trimis credinciosului Abgar care dorise să te vadă pe Tine, care conform Divinității Tale ești invizibil heruvimilor.”³¹⁷ Aceasta a fost originea icoanelor numite ale Sfintei Fețe și, în Occident, a năframelor Veronicăi. Această fixare a imaginii lui Cristos pune capăt unei vechi controversă privind frumusețea sau urâtenia lui Cristos. Iustinus, Clement din Alexandria, Tertulian, Chiril din Alexandria, Irineu afirmă că Cristos e urât, în virtutea kenozeei sale, din cauza lui Isaia - „N-avea nici frumusețe, nici strălucire ca să ne atragă privirile”³¹⁸ - și a sfântului Pavel: „S-a dezbrăcat pe sine însuși și a luat un chip de rob.”³¹⁹ Dimpotrivă, Ambrozie, Ieronim, Grigore de Nyssa, Ioan Chrysostomul afirmă că e frumos, îndeosebi datorită Psalmului: „Tu ești cel mai frumos dintre oameni.” Simțim că această controversă nu are o legătură directă cu aspectul fizic al lui Isus Cristos. Este vorba de a apăra ideea unei frumuseți spirituale capabile să răzbată de sub o urâtenie exterioară sau de a susține compatibilitatea acestei frumuseți cu concepția antică a frumuseții, care pri-

mește un supliment de splendoare.³²⁰ Iată de ce Ioan Damaschinul, relatând istoria lui Abgar, regele Edessei, scrie că pictorul pe care îl trimisese pe lângă Cristos pentru ca să-i facă portretul nu reușea aceasta, „deoarece chipul îi strălucea cu o lumină orbitoare; Domnul si-a acoperit chipul divin cu mantia și acesta a fost reprodus pe mantie, pe care i-a trimis-o lui Abgar, ce o cerea”³²¹.

Icoana acheiropoietă și-a făcut intrarea în istoria bizantină când a servit drept pavăză Imperiului în timpul războiului de o sută de ani împotriva perșilor. În acest război, care opunea două religii universale, creștină și zoroastristă, și a cărui miză era dominația mondială (până ce arabii au împăcat pe toată lumea, însușindu-și miza), împărații își încredințează soarta unor imagini ale lui Cristos și ale Fecioarei: imaginea acheiropoietă a fost astfel ceea ce fusese *labarum*-ul în timpul lui Constantin, cu două secole mai devreme. Multiplicată la infinit, ea cano-nizează tipul înfățișării lui Cristos.³²²

4. Imaginile creștine participă la climatul general al artei, care suferă între secolele al II-lea și al IV-lea o profundă reorientare. Arhitectura domului și a cupolei își afirmă simbolismul sacru în fața arhitecturii în platbandă calmă și terestră a clasicismului greco-roman. Simplității decora-ției antice i se suprapun ornamentația exuberantă, efectele picturale care, cu tehnica burghiului, se extind asupra sculpturii înseși. Într-adevăr, vechea antiteză dintre cosmos și haos, ordine și dezordine alunecă spre antiteza în același timp neoplatoniciană, biblică și zoroastristă dintre lumină și întuneric. În mod corelativ se îmbogățește noțiunea de suflet. Acesta nu e închis în relația sa cu corpul, de vreme ce se poate deschide influențelor divine. Omul are corpul său, poate trăi conform exigențelor sufletului său, dar acesta poate primi Spiritul, suflul pneumatic care face din el un „om nou”, ca să vorbim ca sfântul Pavel, care răspunde aici unei preocupări comune a filozofiei și a mișcării religioase universale.³²³

Arta greacă ignoră în mod deliberat subiectivitatea, angoasa, misterul, speranța, intimitatea personală. Figurile sale cele mai frumoase participă, am putea spune, la impersonalitatea cos-mosului: „Ochii deschiși și închiși totodată ca cei ai animalului, la fel de indiferenți la speranță și la disperare ca și bătaile pulsului sau mersul astrilor, exclud cu hotărâre orice posibilitate de expresie personală.”³²⁴ Totuși, portretul roman, puternic individual, arta de la Fayum și Pal-myra, centrată nu pe glorificarea corpului ci pe intensitatea privirii, sunt o pregătire pentru interioritatea pneumatică a icoanelor și a mozaicurilor bizantine.

În această spiritualitate, sculptura în relief ar îngreuna figura și ar închide-o în materie. În mozaicul bizantin, corpurile, reprezentate plat, nu mai au nici volum, nici greutate, nu sunt solidare cu peretele, ci plutesc într-un spațiu spiritual glorificat de culoare. Aceasta e pătrunsă de lumină. Marmorele opace și pietrele dure ale epocii flaviene fac loc amestecului de sticlă, cuburilor de email a căror lumină de azur sumbru sau de aur nu mai e pământescă „Delicatele figuri elenistice vor putea în fine pătrunde, transfigurate, în interiorul acestei sfere transparen-te la care visa Plotin și în care Bizanțul își va instala cortegiile imperiale și imaginile sfinte.”³²⁵

5. Această aspirație către „viziune” primește în creștinism un sens precis: ea constă în a vedea „cerurile deschise” – cum se spune că s-a întâmplat la botezul lui Cristos –, adică a intra în intimitatea misterului divin.³²⁶ Deschiderea cerurilor, care e semnalată și prin vocea Tatălui, coborâtă din cer pentru a sta mărturie Fiului, marchează viața lui Isus: Schimbarea la față și Paștele. Martirul, adică martorul, poate depune mărturie, pentru că el a văzut. Ștefan, primul

martir, exclamă: „Văd cerurile deschise și pe Fiul omului în picioare, la dreapta lui Dumnezeu”. Carpus, ars de viu în timpul lui Marcus Aurelius, zâmbea. Întrebat de ce, el răspunde: „Am văzut slava Domnului și mă bucur.”

Din clipă în care arta creștină, odată depășită epoca persecuțiilor, iese din alegoria inițiată și devine epifanie, ea situează misterul în viziunea apocaliptică pe care o dă martirul. În catacomba sfinților Petru și Marcellin, aproape contemporană cu Constantin, martirii aclamă mielul din care țâșnesc izvoare de apă vie, în timp ce deasupra lui tronează Cristos în slavă, înconjurat de Petru și Pavel. Numai martirilor și apostolilor le este îngăduit să vadă gloria celestă. Dar iconografia apocaliptică merge și mai departe când îndrăznește să prezinte tronul ceresc unde se află Anonimul, adică Tatăl invizibil, care nu poate fi numit și reprezentat. Dar pe acest tron gol se odihnește Crucea glorioasă (santa Maria Maggiore, secolul al V-lea) sau Cartea, pentru a aminti că Cristos, desfăcându-i pecetea, dezvăluie oamenilor taina lui Dumnezeu. La Fundi, începând cu secolul al V-lea, viziunea devine trinitară: mielul zace la piciorul tronului gol, pe aceasta se înalță Crucea în mijlocul norilor de pe cer, în timp ce deasupra ei coboară porumbelul Sfântului Duh, iar în partea de sus a scenei mâna Tatălui invizibil întinde coroana victoriei pascale.

„Viziunea Cerurilor deschise nu e dobândită nici prin educarea privirii, nici printr-o artă a reprezentării și a imaginii, ci e dată celor care consimt la misterul crucii”. Iată de ce, scrie sfântul Grigore de Nyssa, „trebuie ca Fiul omului să nu moară pur și simplu, ci să fie crucificat, astfel încât crucea să devină «teologică» pentru cei care văd prin ea”³²⁷, „Teologică”, în accepțiunea Sfinților Părinți greci, înseamnă că ea dă acces la Treime.

6. În secolele al VI-lea și al VII-lea, icoana și cultul icoanei cunosc o extraordinară răspândire. Imaginea mobilă creștină se înalță din nou. Într-o Viață apocrifă a sfântului apostol Ioan (datând din secolul al II-lea), este vorba de un portret al acestui apostol păstrat la un discipol, pus pe o masă și încadrat de două lumânări aprinse.³²⁸ Astfel erauenerate imaginile imperiale. Cultul împăraților crease obiceiul de a considera sfinte numai imaginile lor, ci și tot ceea ce fusese în contact fizic cu ei: palate, însemne, scrieri. Cultul relicvelor se mulează pe același tipar. Începând cu secolul al V-lea, raclele cu moaște sunt decorate cu imagini religioase. Contactul cu Cristos autorizează cultul icoanei acheiropoiete, contactul cu Maica Domnului, pe cel al icoanei zise a sfântului Luca. Din secolul al VI-lea, împărații tolerează multiplicarea icoanei, și se servesc de ea în rugăciunea personală. Mai mult, ei încep să apară pe icoane. Este citată, la sfârșitul secolului al V-lea, o imagine a Fecioarei tronând, în jurul căreia erau grupați împăratul Leon I, soția, fiica și fiul său moștenitor. Ea se găsea la mănăstirea din Blacherna, cel mai important lăcaș de cult al Fecioarei din Constantinopol.³²⁹ La sfârșitul secolului al VI-lea, nu numai că împărații încurajează o venerare a imaginilor religioase analogă cu cea a imaginilor imperiale, dar permit ca Cristos și Sfânta Fecioară să se instaleze în locul imaginilor lor, și să primească astfel cultul absolut păgân pe care îl primiseră dintotdeauna imaginile lor.

Moda icoanelor are cauze multiple, Peter Brown o corelează cu nevoia de mediere proprie creștinismului – în opoziție cu cerul musulman, lipsit de orice mediator – și cu structura Imperiului bizantin, care mai este încă o colecție de orașe: sfântul mediator înfăptuiește de asemenea un patronaj civic și municipal.³³⁰ Să adăugăm pericolele și teroarea provocate în acest Ev Mediu bizantin de războaie persane, atacul arab, invaziile slave, bulgare și avare. Icoanele patronează

jocurile de pe hipodrom, merg în bătlăii în fruntea armatelor. Heraclius ia cu sine în expediții imaginea care nu e făcută de mâna omului. În multe rânduri, Salonicul asediat de slavi își datorează salvarea intervenției miraculoase a sfântului Dimitrie. Cu prilejul marelui asediu din 626, patriarhul Sergius, urmat de senat, a făcut o procesiune în jurul zidurilor purtând imaginile lui Cristos și ale Fecioarei, iar barbarii își întorceau capul ca să scape de vederea acelei Theotokos invincibile. Găsim icoane în dormitoare, în fața prăvăliilor, în piețe, pe cărți, ustensile casnice, bijuterii, vase, peceti, sigilii, ele sunt luate în călătorie, se crede că vorbesc, sângerează, străbat marea, zboară prin aer, apar în vise. Preoții – dar acest obiect e condamnat – zgârie icoanele ca să facă să cadă câteva fărâme în vasele sacre, amestecându-le cu substanțe euharistice ca pentru a intensifica prezența reală prin prezența miraculoasă a icoanei.

În acest context izbucnește criza iconoclastă. Cauzele sale sunt atât de complexe încât descurajează sagacitatea istoricului. Desigur, dogma constituie fondul problemei. Dar trebuie amestecate aici politica agrară a bazileului, îndreptată împotriva mănăstirilor, mari proprietare, mari producătoare de imagini și mari beneficiare ale venerației lor; politica sa centralizatoare, orientată împotriva structurii municipale a Imperiului și consacrată de sfinții protectori; politica sa religioasă în privința relațiilor dintre biserică și stat, între Constantinopol și Roma; politica sa externă, și în primul rând chestiunea Islamului.

În 721, califul Yezid al II-lea pusese să fie distruse toate imaginile din sanctuarele și căminele provinciilor ocupate. Energicul împărat Leon al III-lea Isaurianul, originar din provinciile orientale, unde monophysismul era puternic, șef al unei armate în care această tendință era vie, ia inițiativa crizei. În 725, el publică, cu ajutorul câtorva episcopi, primele decrete. În 730, el pune să fie distrusă o imagine venerată a lui Cristos, plasată deasupra ușii de Bronz a palatului imperial. A rezultat un război civil care, cu intermitențe, a durat până în 843; ruine imense; nenumărați martiri; distrugerea cvasitotalității icoanelor (au fost salvate în special cele care se aflau pe teritoriul musulman și scăpaseră furiei distrugătoare, mai puțin puternică în Islam, ca acelea ale Sfintei Ecaterina din Sinai); în fine, cea mai profundă discuție de teologie estetică. Despre aceasta trebuie să vorbim în continuare.

II. ICOANA ȘI DOGMA

„El este chipul lui Dumnezeu celui nevăzut”, spune sfântul Pavel despre Cristos. Asupra acestui punct, intrăm în litigii nesfârșite, erezii, redresări care dau naștere la noi erezii, apoi unui triumf final, dar întotdeauna precar al ortodoxiei. Trebuie să urmărim aceste drumuri complicate, știind că busola care-i călăuzește pe teologii cei mai subtili nu poate fi niciodată alta decât simplitatea credinței, astfel încât se întâmplă ca ea să aparțină credincioșilor cei mai ignorați. În acest domeniu, și mai vizibil decât în celelalte, știința merge de la complex la simplu, și, la capătul raționamentelor complicate, atinge obstacolul de nezdruncat al simplității divine.

Am să las deoparte numeroasele dezvoltări de care se leagă tot atâtea erori și adevăruri, și unele și altele la fel de profunde. Ghidul meu sigur, în acest labirint, a fost lucrarea magistrală a lui Christoph von Schönborn. Ea se concentrează asupra unei singure icoane, cea a lui Cristos, care le conferă legitimitate tuturor celorlalte.³³¹

Iconoclaștii afirmă că a picta o icoană a lui Cristos înseamnă a avea să circumscrii (să închizi) insesizabila divinitate a lui Cristos. La care iconodulii ripostau că Verbul, întrupându-se, se

circumscrie el însuși într-o formă sesizabilă și vizibilă pentru ochii noștri trupești. Pentru a înțelege această dezbateră, trebuie să intrăm în dogma trinitară, apoi în dogma cristologică. Nu facem de altfel decât să urmărim cronologia.

Arius, mărturisind un singur Dumnezeu necreat și fără început, nu admitea că Fiul, zămislit, putea fi imaginea perfectă a Tatălui, fiindcă îl despărțea de aceasta întreaga distanță infinită care separă creatul de increat. Astfel, Dumnezeu unic era separat radical de Fiul, și încă mai mult de lume, deoarece aceasta, în loc să fie opera directă a lui Dumnezeu, era produsul unei forțe intermediare, Verbul creat.

La care Atanasie răspunde că Dumnezeu zămislește în felul lui Dumnezeu, și nu în felul omului. „Căci nu Dumnezeu îl imită pe om; dimpotrivă, datorită lui Dumnezeu, care este un mod suveran și singurul adevărat Tată al Fiului său, oamenii au fost la rândul lor numiți tații copiilor lor.”³³² Dacă Dumnezeu e deci Dumnezeu, și dacă e Tatăl, el e astfel dintotdeauna, iar Fiul său îi este coetern. Raportul dintre Dumnezeu și Verb nu este cel dintre Unul plotinian și prima sa emanație. Ne aflăm deci în fața paradoxului unei identități fără confuzie între Tată și Fiul. Căci Fiul nu e doar asemănător: el *este* Dumnezeu. În natura absolut simplă a lui Dumnezeu, imaginea și modelul sunt totuna. Atanasie răstoarnă argumentul lui Arius: simplitatea divină nu exclude Verbul din natura divină, ea îl include. Este remarcabil că metafora de care se servește Atanasie ca să susțină acest punct este imaginea împăratului, atât de grăitoare în acea vreme în tot imperiul, cu familiara asimilare juridică a acestei imagini cu prezența imperială: „«Eu/ imaginea/ și împăratul, noi suntem una.(. . .)»» Cine venerează deci icoana, îl venerează în ea pe împărat: căci ea este forma și aspectul său.”³³³

Dar se pune atunci o nouă întrebare: cum să mai distingem, în unitatea divină și perfecțiunea imaginii, Persoanele divine? Cum poate fi o persoană, în ceea ce are ea propriu, imaginea perfectă a unei alte persoane? De astă dată Grigore de Nyssa e cel care aduce soluția, dacă e într-adevăr autorul faimoasei „Scrisori 38 a sfântului Vasile către fratele său Grigore”. Primul pas constă în a distruge natura și ipostaza. Natura (*ousia*) reprezintă ce este în comun. Ipostaza stă „dedesubt” (*hypo*), și desemnează o realitate căreia i se semnifică elementul propriu, dincoace de natura sa comună. „Omul” desemnează o *ousia*, dar „*acest om*”, cu un nume, detașat sau delimitat de această natură comună, e o ipostază. Este deci necesar ca ipostaza să deseneze conturul (*perigraphie*) acestei realități pe care noțiunea comună de substanță (sau de natură) o lasă nelămurită (*aperigraphon*). Ipostaza se distinge de natura comună prin tot ceea ce descrierea unei persoane trebuie să menționeze ca trăsături caracteristice, descrierea unei persoane trebuie să menționeze ca trăsături caracteristice, astfel încât să nu o putem confunda cu o altă persoană. „Caracteristic” este împrumutat aici de ideea de pecete, de portret gravat, de marcă imprimată, de „caracter” în sensul cel mai concret al cuvântului.

Or, prin ce se disting Persoanele divine, ce au ele specific în unitatea de natură și intima comunitate care le leagă? Nici o altă distincție decât modul lor de a acționa, care în Dumnezeu se confundă cu ființa lor, căci Dumnezeu acționează cum *este*. Proprietatea Sfântului Duh, așa cum apare ea în acțiunea divină revelată, este de a proveni din Tată și de a fi cunoscut cu Fiul; Fiului îi e specific să fie zămislit de Tată și să facă cunoscut Sfântul Duh. Cât despre Tată, caracterul ipostazei sale este de a fi Tatăl și de a nu subzista prin efectul vreunei cauze. Astfel, specificul fiecărei ipostaze nu e nimic altceva decât maniera sa de a se raporta la celelalte. Specificul

ipostazelor divine este de a se manifesta una pe alta, una fiind *expresia* celeilalte.

În ce sens trebuie deci interpretată ideea că Fiul e imaginația Tatălui? Grigore remarcă faptul că „imaginea e aceeași lucru ca și prototipul, chiar dacă e altceva”. Frumusețea imaginii e aceeași ca și frumusețea prototipului, căci fără aceasta noțiunea de imagine nu ar fi conservată. Dar nu e o simplă identitate, altfel noțiunea de imagine s-ar pierde și ea. Ne gândim aici la argumentul lui Platon: dacă o imagine ar fi identică, ea ar fi prototipul. Astfel, frumusețea lui Cristos e frumusețea Tatălui (unica frumusețe divină), dar ea e în Tată într-o manieră negenerată, și în Fiu într-o manieră generată. „Iată de ce ipostaza Fiului devine oarecum forma și chipul cunoașterii perfecte a Tatălui, iar ipostaza Tatălui e cunoscută perfect în forma Fiului, deși particularitățile pe care le constatăm în ei subzistă pentru o distincție netă a ipostazelor.”³³⁴

Și totuși, cum trebuie înțelese cuvintele lui Cristos: „Tatăl e mai mare decât mine”, și toate pasajele care arată umilința și supunerea lui Cristos? De fapt, supunerea Fiului nu e nicidecum constrângere și subordonare. Acțiunea Fiului, generat etern fără a fi inferior Tatălui, este tot divină. Ceea ce arienii interpretau drept constrângere, instrumentalitate este, pentru ortodox, imaginea Tatălui, de vreme ce Fiul își asumă voința paternă până la *a fi* în mod divin această voință. Dar o adaptează potrivit modului său de a fi Fiul. Modul său de a exista ca Fiu supus face vizibilă bunătatea paternă. El face vizibilă, spune sfântul Vasile, nu figura sau forma Tatălui, ci „bunătatea voinței sale”. Supunerea întru Dumnezeu a Fiului etern este, pentru a rezuma, identică cu libertatea. Vasile mai spune: „Prin aparență (*charakter*) suntem duși la gloria celui cărui îi aparține amprenta /Tatăl/ și pecetea cu aceeași formă /Fiul și Sfântul Duh/.”³³⁵

În Treime, Fiul, așa cum a fost stabilit, este într-adevăr imaginea perfectă a Tatălui. Dar avem nevoie de un loc în care această imagine a Dumnezeului invizibil să înceteze de la sine să mai fie invizibilă. Oare Încarnarea reprezintă acest loc? În umilirea sa, în kenoză, în „forma de sclav”, rămâne oare Verbul imaginea perfectă, sau forma de sclav maschează Verbul, și deci pe însuși Tatăl? În ce măsură portretul lui Cristos întrupat e un portret al lui Dumnezeu, o imagine divină?

La această întrebare, în mediul creștin care-l înconjură pe Constantin cel Mare, deci cu câteva secole înainte de izbucnirea marii dispute, a fost dat un răspuns corect, precis și care rămâne un fel de ceartă a iconoclasmului: scrisoarea lui Eusebiu din Cesareea către Constantia, sora împăratului:

*Ce imagine a lui Cristos cauți tu? Să fie cea adevărată și imuabilă, cea care posedă de la natură caracterele sale proprii, sau cea pe care (Cristos) și-a asumat-o pentru noi, când a îmbrăcat figura (schema) formei de sclav?.....Fiindcă el posedă cele două forme (morphon), dar nu mă pot gândi că tu ceri o imagine a formei divine; într-adevăr, Cristos însuși te-a învățat că nimeni nu-l cunoaște pe Tatăl, în afara Fiului, și că nimeni nu a fost demn să-l cunoască pe Fiu, în afara Tatălui care l-a zămislit; trebuie deci să consider că ceri (imaginea) formei de sclav și a cărnii pe care a îmbrăcat-o pentru noi. Or, am aflat despre aceasta că a fost amestecată cu gloria divinității și că ceea ce e muritor a fost înghițit de viață.*³³⁶

Astfel, Eusebiu nu numai că nu admite portretul lui Cristos, dar îi neagă posibilitatea. Divinul din Cristos este invizibil, așa cum admite toată lumea. Dar pentru Eusebiu, umanul „forma

umană”, a fost „înghițită” de viața divină după Înviere și Înălțare. Cum „ar picta atunci cineva imaginea formei atât de minunată și incomprehensibilă /și insuportabilă pentru privirea umană/ - dacă mai putem numi «formă» esența divină și inteligibilă”?

Viziunea lui Eusebiu e colorată de arianism. Fiul e secund în raport cu Tatăl, care e „Dumnezeu dincolo de toate” în felul în care *nous*-ul e secund, la Plotin, în raport cu Unul. El poartă imaginea ca pe un fel de primă emanație, similară cu prototipul, desigur, dar totuși inferioară. În creația lumii, Fiul e Logosul, intermediar care animă cosmosul, îl pătrunde și îl ordonează, mai curând în maniera Logosului stoic decât în cea a Logosului iohanic. El e un instrument care adaptează insuportabila putere divină la slăbiciunea ființelor schimbătoare. Acestea – profeții, dreptii, filozofii – au primit deja în istorie viziunea Logosului: Încarnarea nu e decât ultima și cea mai completă dintre aceste teofanii. Corpul lui Cristos e un mijloc pedagogic „asemeni unui muzician care își arată înțelepciunea prin liră”, pe scurt, un instrument capabil să-l aducă pe om la o gnoză superioară în care nu va mai avea nevoie de instrument (de „liră”), căci va fi atins realitatea. La Eusebiu, Dumnezeu nu devine niciodată cu adevărat om: el apare. Umanitatea nu este eliberată de moarte: dimpotrivă, „moartea e aceea care eliberează sufletul făcându-l să iasă din corp” și permițându-i să ajungă la adevărata cunoaștere a lui Dumnezeu. „Pe drumul care duce la această gnoză adevărată, o icoană a cărnii muritoare a Logosului nu poate fi decât un obstacol.”³³⁷

În om, după Eusebiu, numai sufletul e croit după chipul lui Dumnezeu. Or, el este fără formă și fără figură. Dacă e absurd să-l înfățișezi, e cu atât mai absurd să-l reprezinți pe Dumnezeu! Corpul lui Cristos este templul Logosului, în vreme ce idolii sunt templul demonilor: e singura sa demnitate, dar oricine s-ar atașa de această imagine corporală ar deveni idolatru, pentru că s-a înclinat spre sensibil. Sufletul poate cunoaște inteligibilul, carnea nu cunoaște decât carnea. Icoana, imagine sensibilă a cărnii pasager și pedagogic asumată de Verb, ne închide în lucrul de care a venit să ne elibereze, închisoarea trupului.

„Scrisoarea către Constantia”, a lui Eusebiu, a fost pentru iconoclaști o mărturie patristică prețioasă și constant invocată. Ea se plasează în tradiția lui Origene, maestrul lui Eusebiu. Am văzut că Origene concepe deja întruparea ca pe o adaptare pedagogică a divinității la capacitățile umane, că scopul cunoașterii este de a contempla Logosul „gol”, despuiat de veșmântul său de carne.

Se pune din nou întrebarea: mai este Verbul întrupat imaginea lui Dumnezeu? Care trebuie să fie raportul între cele două naturi ale lui Cristos pentru ca întruparea să lase întreagă expresia Fiului lui Dumnezeu? Școala antiohiană de teologie, care avea să sfârșească în nestorianism, distingea tot mai mult Verbul și „omul asumat”, dacă nu omul Isus pur și simplu „adoptat”. „Chiril din Alexandria, spunea frumos Newman, nu ar accepta desigur să i se judece sfințenia pornind de la faptele sale.”³³⁸ Într-adevăr, personajul e înspăimântător. Dar ceea ce a fost Atanasie apărând consubstanțialitatea Fiului împotriva ereziei trinitare, a fost Chiril apărând, împotriva ereziei cristologice, unirea reală a Verbului cu trupul.

Trupul nu e un „veșmânt străin”, ci „propriul trup al Verbului”. Cristos e una și aceeași ființă. Logosul „nu a locuit un om, el a devenit om”. Credința nu constă doar în a crede în Verbul „gol”, așa cum voia Origene, ci în a crede în Isus Cristos, care este unul, în mod indivizibil, Dumnezeu și om. Trupul nu e un vâl, el *este* trupul lui Dumnezeu și într-un fel, Verbul. Verbul

nu a venit să smulgă sufletele din închisoarea trupului, ci să salveze corpurile căzute în moarte și păcat. Numai în Isus Cristos natura umană a devenit cea a Fiului lui Dumnezeu *prin natură*. Iar noi, prin această natură, putem la rândul nostru să devenim fii *prin grația divină*.

„Cel ce m-a văzut, a văzut Tatăl”: aceasta nu înseamnă că trupul lui Cristos a devenit imaginea Dumnezeului invizibil. Ci *persoana* sa – Dumnezeu a devenit trup -, și nu prin *natura* sa, care, umană sau divină, nu ar putea fi o imagine, e cea care se oferă privirii noastre. Cristos este imaginea Dumnezeului invizibil nu *prin* trupul său, ci *fiindcă* s-a făcut trup pentru mântuirea noastră, ca să-l dezvăluie pe Dumnezeu prin operele sale. A-l cunoaște pe Fiul lui Dumnezeu nu înseamnă a depăși umanitatea lui Cristos spre a-l vedea „gol”, ci a pătrunde în misterul kenoziei sale pentru a descoperi acolo imensa măreție a dragostei lui Dumnezeu.

Afirmând că Verbul s-a unit cu trupul „potrivit ipostazei”, Chiril arată că ipostaza Fiului e cea care s-a întrupat și trupul a devenit ipostaza celei de a doua Persoane din Treime. El refuză deci ideea origeniană a unui corp instrumental supraadăugat sufletului din cauza păcatului. Trupul, în accepțiunea biblică de ființă concretă și vie, este chemat în Cristos la incoruptibilitatea divină. Astfel, omul întreg, suflet și trup, este „după chipul” lui Dumnezeu. Separându-l pe omul Isus de Verb, nestorianismul face imposibilă icoana sa, care, după Chiril, nu poate fi concepută decât dacă identitatea *personală* a umanității lui Isus cu Fiul lui Dumnezeu este clar afirmată. Construcția lui Chiril lasă nerezolvată o mare întrebare în care aveau să se afunde noi erezii. Care este în fond modul de participare, raportul dintre trup și Verb? Dacă trupul devine locul de revelație a Fiului, își mai poate el păstra propria natură, sau e transformat în Dumnezeu? În acest ultim caz, însuflețitoarea energie divină nu privează oare trupul de acțiunea sa proprie? Monoenergismul, monofizismul, monoteismul propun atunci sistemele lor. Există o tendință evidentă de a înțelege întruparea ca pe o preponderență naturală a divinului asupra umanului. Maxim e cel care va mărturisi aici credința ortodoxă. Uniunea hipostatică, în om, dintre suflet și trup nu suprimă natura proprie fiecăruia din aceste două părți. Cu atât mai mult în întrupare, în această uniune hipostatică e liberă și nespūsă vreunei legi naturale, natura proprie a umanității e salvată și rămâne infinit diferită de natura divină. Este formula calcedoniană: „Fără separare, fără confuzie, fără amestec.”

După cum, afirmă Maxim, în Treime Persoanele divine nu sunt legate ci libere în intercomunicarea darului lor, tot astfel în Întrupare Fiul contractează liber și voluntar uniunea hipostatică cu umanitatea: „El a devenit om prin planul său filantropic în mod voluntar, prin asumarea unui trup”. Într-o formulă pe cât de concisă, pe atât de misterioasă, Maxim conchide: „Cristos nu e altceva decât (naturile) pornind de la care, în care, și care este.” Cristos *este* Dumnezeu și om și rămâne astfel în eternitate. Nu om în general, ci *acest* om individualizat în raport cu toți ceilalți și a cărui icoană reprezintă trăsăturile personale: numai că acest chip își are sursa existenței nu într-o altă existență umană, ci în a doua dintre Persoanele divine.

Motivul întrupării e planul binevoitor al lui Dumnezeu de a-și aduce creația la adevărata sa destinație. Caritatea e mediul în care Dumnezeu devine vizibil ochilor noștri și desăvârșește asemănarea noastră cu el. Cristos este icoana acestei carități, tip al acestei imagini a lui Dumnezeu care e omul prin vocația sa. Iată de ce Maxim, în limbajul său dens și obscur, scrie: „Identific cu noi prin aspect, el a devenit propriul său tip și simbol. El s-a arătat ca simbol el însuși, pornind de la el însuși: el a dus de mână întreaga creație, manifestat prin el însuși în vederea lui

însuși, ca fiind complet ascuns întrucât nu se arată.”³³⁹

„Manifestat”: e chipul său uman. „Ascuns”: e același chip, căci nu va exista niciodată un altul decât Verbul devenit în mod definitiv trup, dar zărit, de astă dată, în noaptea, apoi în gloria Paștelui, unde ne conduce și unde, contemplând, cum spune sfântul Pavel, ca într-o oglindă slava Domnului, vom fi „schimbați în același chip al Lui, din slavă în slavă”³⁴⁰.

Pentru Origene, fața lui Cristos era ceea ce trebuia depășit pentru a ajunge la divin. Maxim afirmă că ea e divinul însuși, accesibil numai carității, inseparabil manifestat și ascuns, și care din abis în abis conduce „de la el însuși la el însuși”. Maxim se mișcă în regiunile cele mai sublimale ale misticii. În cele care lucrează artistul, e posibilă o transpunere. Căci Maxim, în fond, ne recomandă să vedem transcendentul în imanent, și afirmă că nu trebuie căutat ceva mai înalt și mai profund decât ceea ce oferă spre contemplație chipul, asemănător cu al nostru, al lui Cristos: acolo se află divinul. Când artistul caută în lucruri lucrurile înseși, înzestrate cu mai multă realitate decât crede plebea și reflectând pe suprafața lor toată profunzimea lumii, el urmează, la nivelul său, metoda maximiană.³⁴¹

În privința acestor docte controverse, legislația magisterială a Bisericii e de o mare sobrietate. Biserica leagă imaginea de Întrupare. Ceea ce autorizează imaginea în Noul Legământ e tocmai interdicția sa în Vechiul Legământ. Imaginea creștină, cel puțin în drept, nu derivă din idolul păgân, ci, așa cum notează Ouspensky, din absența imaginii directe și concrete în Vechiul Legământ.³⁴² Ea e ruptură și împlinire: *Aufhebung*.

Două intervenții canonice sunt notabile, cea a consiliului Quinisext, în 692, și cea a celui de-al doilea conciliu de la Niceea, în 787. Conciliul Quinisext este un complement disciplinar al celor de al cincilea și al șaselea concilii ecumenice, al căror caracter era în principal dogmatic. Ținut în palatul imperial, el mai e desemnat drept conciliul „in Trullo”. Ne interesează trei canoane. Regula 73 privește folosirea crucii. Ea interzice să fie trasată pe pământ, fiindcă ar risca să fie călcată în picioare de trecători, regula 82 cere înlocuirea simbolurilor prin figuri:

Pe unele picturi întâlnim Mielul arătat cu degetul de Precursor, acest miel a fost pus acolo ca o ipostază a grației divine, făcându-ne să vedem dinainte, prin Lege, adevăratul Miel, Domnul nostru Isus Cristos. Onorând fără îndoială figurile și umbrele ca simboluri ale adevărului și ca schițe date în vederea Bisericii, preferăm grația divină și adevărul, primind acest adevăr ca pe înfăptuirea Legii. Hotărâm deci ca de acum înainte această înfăptuire să fie marcată pentru privirile tuturor în picturi, să fie deci ridicat în locul mielului antic, pe icoane, după chipul său uman (anthropinon charaktera), cel care ne-a izbăvit de păcatul lumii, Domnul nostru Isus Cristos.

Astfel, Biserica socotește că timpul simbolurilor a trecut și invită să se reprezinte direct ceea ce ele prefigurau. Fiindcă Verbul s-a făcut trup și a locuit printre noi, imaginea trebuie să arate ce s-a întâmplat în timp și ce a devenit accesibil vederii

În fine, regula 100 e de inspirație ascetică: „Recomandăm ca picturile înșelătoare expuse privirii și care corup inteligența ațâțând plăcerile rușinoase – fie că e vorba de tablouri sau de ceva analog – să nu fie reprezentate în nici un fel, și dacă cineva apucă să le facă, să fie excomunicat.” Biserica moralizează, impune decența, întreprindere periculoasă, deoarece corectarea abuzurilor facilitează alte abuzuri în sens contrar. Ne putem imagina - și așa se va întâmpla - că

întreaga artă profană „corupe inteligența și ațâță la plăcerile rușinoase”.

Horos-ul conciliului de la Niccea II este din 13 octombrie 787. Această definiție intervine deci în plină criză iconoclastică, care durează de cinzeci de ani. Iată principalele pasaje³⁴³.

Domnul nostru Isus Cristos, care ne-a dăruit lumina cunoașterii sale și ne-a smuls din întunericul nebuniei idolatriei (. . .). Nesocotind acest dar și ațâțați parcă de dușmanul înșelător, unii s-au rătăcit departe de judecățile drepte pentru a se opune tradiției Bisericii catolice, căci au îndrăznit să respingă podoaba („eukosmia”) cuvenită templelor sfinte ale lui Dumnezeu (. . .). Ei nu mai deosebesc între sacru și profan și numesc cu același nume (idol) icoana Domnului și a sfinților săi și statuile de lemn ale idolilor satanici (. . .).

Și, pentru a rezuma, toate tradițiile Bisericii care ne-au fost date drept lege prin scriptură sau fără scriptură, le păstrăm fără nici o modificare: una din acestea e întipărirea, prin mijlocirea icoanei, a modelului reprezentat, așa cum se potrivește ea cu litera piedicii evanghelice și după cum servește la confirmarea Întrupării, reală și nu fantomatică, a Verbului lui Dumnezeu și după cum ne aduce un profit egal, fiindcă ele trimit una la alta în ceea ce manifestă ca și în ceea ce, fără ambiguitate, ele semnifică. (....)

(....) definim deci, cu deplină rigoare și justete:

- că, asemeni tiparului Crucii venerabile și însuflețitoare, venerabilele și sfintele imagini sunt consacrate: cele făcute din culori, din mozaicuri, și din orice materie potrivită, în sfintele Biserici ale lui Dumnezeu, pe vase și pe veșminte sacre, pe pereți și pe dușumele, în case și pe stradă, atât icoana Domnului Dumnezeu și a Mântuitorului Isus Cristos, cât și a Maicii Domnului, a sfintei Theotokos, a preacinstiților îngeri și a tuturor oamenilor sfinți sanctificați. În tot timpul în care au văzut prin mijlocirea întipăririi de pe icoană, în tot acest timp, cei care privesc icoanele sunt conduși spre amintirea și dorința prototipilor;

- să acorde icoanelor sărutul și închinarea: nu adevărata adorație după credința noastră, care se cuvine numai naturii divine, ci în felul potrivit semnului Crucii onorabile și însuflețitoare, pentru sfintele Evanghelii și celelalte obiecte sfinte de cult; - să le aducă tămâie și lumânări, după cucernica tradiție a celor vechi. Căci cinstirea adusă icoanei atinge prototipul și cel care se prosternează în fața icoanei se prosternează în fața ipostazei celui care e înscris în ea.

Argumentele *horos*-ului din 787 sunt deci următoarele:

1. Zugrăvirea și cultul icoanelor sunt tradiționale. Iconoclasmul pretinde că revine la adevărata tradiție, falsificată de practica idolatră a iconodulilor. Or, el este cel care „inovează”
2. Nu iconoclaștii, ci numai Cristos ne-a smuls din idolatrie. Nu putem compara icoana sa cu idolii, care sunt satanici.
3. Scopul icoanei este predica evanghelică: cuvântul și imaginea sunt deci îngemănate, fiindcă vorbesc de același lucru, despre misterul lui Cristos. Vederea și auzul sunt deci echivalente.
4. În icoană venerăm persoana (ipostaza) reprezentată: aceasta, cum vom vedea, e soluția obiecțiilor iconoclaste.
5. Icoana aparține lumii lucrurilor sacre, alături de Cruce, Evanghelii, vase de cult. Conciliul adoptă distincția sfântului Ioan Damaschinul între adorație (latrie) și proskyneză (prosternare,

venerare): cultul exterior adus icoanei este cel al venerației datorate obiectelor sacre, nimic mai mult.

Definiția conciliului e minimalistă: nu se spune nimic despre statutul filozofic al imaginii, despre propria sfințenie a icoanei, nici despre aporiile cristologice formulate de iconoclaști. Într-adevăr, acestea necesită noi dezvoltări speculative.

III. ICONOCLASMUL: PRO ET CONTRA

Argumente iconoclaste

Distrugerea, în 726 a lui Cristos din Chalceea, imagine protectoare a Constantinopolului, așezată deasupra ușii de bronz a palatului imperial, se poate compara cu afișarea textelor lui Luther pe portalul bisericii din Wittenberg: ea are valoarea unei reforme. Iconoclasmul s-a considerat drept o purificare a Bisericii, o întoarcere la adevărata tradiție, coruptă de idolatrie. Aceasta e convingerea împăraților, care își iau în serios titlul de „egal al apostolilor”. *Horos*-ul sinodului iconoclast din 754 declară că diavolul „sub aparența creștinismului, a readus viclean umanitatea la idolatrie, i-a convins prin propriile sofisme, pe cei care-și ridicau privirea spre el să nu se îndepărteze de creatură, ci să o venereze, să o adore și să considere drept Dumnezeu această lucrare purtând numele lui Cristos /icoana/”. Iconoclaștilor nu le venea greu să blameze abuzurile religiei populare. Oare nu fusese tocmai demascată o icoană trucată a Fecioarei, din care curgea „miraculos” lapte?

Dar și mai admisibil decât existența icoanelor era cultul ce le era dedicat. Să recunoaștem că pentru popor, obișnuit să sărute icoanele, să se prosterneze în fața lor, cum făcea altădată în fața idolilor păgâni, distincția dintre cultul sfinților și cultul lui Dumnezeu (adorția propriu-zisă) nu era întotdeauna prea clară. „Să nu-ți faci chip cioplit.” Interdictul biblic e net, și era un lucru rușinos să fie reamintit de evrei și musulmani. Ca orice mișcare reformatoare, iconoclasmul e susținut de o fervoare războinică, iar semnul de raliere e gata găsit: să dărâmăm idolii, să ardem imaginile.

Numai aceste imagini. Fiindcă iconoclasmul nu proscribe arta. Decorațiile distruse sunt adesea înlocuite de motive florale sau animale, din care palatele omeiazilor ofereau exemple admirabile. Într-adevăr, această artă nu favorizează nici un cult. Astfel, s-ar fi putut dezvolta o artă profană alături de arta sacră, dar destinul Bizanțului era să le opună și să o interzică pe una când era cultivată cealaltă. În orice caz, o altă categorie de imagini continuă să fie menținută: cele care au legătură cu împăratul. Figura umană își recapătă în acest caz drepturile. Constantin al V-lea Copronimul (adică „zis Rahat”) a ordonat să fie înlocuită faimoasa reprezentare a celor șase concilii ecumenice, de pe Milionul din Constantinopol, cu jocurile hipodromului, unde vizitiul său favorit era reprezentat la loc de cinste.³⁴⁴ Nu numai că imaginile lor s-au menținut, dar și împărații au pretins pentru ele cultul tradițional. Amplificându-și suveranitatea în detrimentul celui a lui Cristos, ei înlocuiesc pe monede crucea tradițională cu portretul lor, care ocupă acum aversul și reversul.³⁴⁵ Interdictul biblic, luat literal, nu ar fi permis aceste imagini. Iconoclasmul folosește argumente mai detaliate și selective.

Locul lăsat de Cristos de la Calceea, deasupra ușii de Bronz, nu a rămas gol; Leon al III-lea a pus acolo o cruce, și sub ea următoarea inscripție: „Domnul nu îngăduie să facem un portret a lui Cristos fără glas, lipsit de suflare, făcut dintr-o materie pământească, disprețuită

de Scripturi, Leon deci, cu fiul său, noul Constantin, gravează pe uși tiparul preafericit al crucii, slava credincioșilor.”

Două teme merită să fie comentate aici: materia și portretul (*eidos*). Cultul materiei moarte și neînsuflețite este opus cultului în spirit și în adevăr. Tema evanghelică se amestecă aici cu tema elenistică a disprețului față de ceea ce este material. Apoi, pentru iconoclastism, imaginea trebuie să fie reflexul exact al originalului. Or, icoana unui sfânt sau a lui Cristos nu e decât un reflex material și mort. Între grandoarea modelului și josnicia mijloacelor de reprezentare, există un contrast pe care arta profană îl poate tolera, dar care devine insuportabil în arta sacră.

Constantin al V-lea scrie: „(.....) trebuie ca /o imagine/ sa fie *consubstanțială* (prototipului) figurat, pentru ca întregul să fie salvat, altminteri ea nu e o imagine.”³⁴⁶ Dacă așa trebuie să fie o imagine, nici o icoană nu e posibilă. Nici o imagine făcută de mâna omului nu-i poate fi consubstanțială (*homoousios*) lui Dumnezeu, și nici unei alte ființe vii. Această concepție despre imagine e îndreptată de concepția greacă clasică, care o gândea în termeni de participare deficientă și insistă deci pe *asemănarea* cu modelul. Dar ea corespunde practicii imaginii imperiale, care exprimă cu o forță juridică *prezența* puterii. Iată de ce Constantin nu admite decât o singură imagine a lui Cristos, specia euharistică în care corpul său este substanțial prezent.

Există un platonism al iconodulilor. Dar mai există și unul, pronunțat altfel, al iconoclaștilor. Ele insistă asupra distanței incomensurabile dintre „materia abjectă și moartă” a culorilor și scândurilor de lemn și condiția celestă și glorioasă a sfintelor monede. Prezența nu există, dar nici asemănarea. Lumea materială nu poate reflecta gloria lumii inteligibile. Plotin atrăgea atenția asupra pericolului de a ne mulțumi cu frumusețile de pe pământ: „Dacă vedem frumuseți corporale, nu trebuie să fugim spre ele, ci să știm că ele sunt imagini, urme și umbre; trebuie să alergăm spre frumusețea ale cărei imagini sunt.”³⁴⁷ Și pentru Eusebiu, Epifanie, Evagrie, imaginea e ceea ce trebuie depășit. Iată de ce iconoclaștii opun cultului imaginii pe cel al crucii – simbol pur, care nu e pângărit de nici o ambiție disproporționată de reprezentare.

Constantin al V-lea era tot atât de abil ca teolog pe cât era de bun ca șef militar. Strategia sa fiind să atragă de partea lui pe episcopi și teologi prezentând iconodulia ca pe erezie în contradicție cu marile concilii, el a elaborat un raționament teologic atât de bine construit încât a fost nevoie de munca unei întregi generații de teologi pentru a-l demola. Iată-l, în forma silogistică: *prosopon* sau ipostaza lui Cristos este inseparabilă de cele două naturi, natura divină, nu poate fi desemnată, ea este necircumscrișă; este deci imposibil să pictăm *prosopon*-ul lui Cristos. Iconodulii au astfel de ales între două erezii. Fie că mențin unitatea lui Cristos, și atunci ei trebuie să admită că au „circumscriș Verbul cu trupul”, că au confundat naturile: ar cădea în monofizism. Fie că admit că nu au pictat (circumscriș) decât natura umană și că această natură are un *prosopon* propriu, „atunci ei fac din Cristos o simplă creatură și o separă de Verbul divin care e unit cu ea”: ei cad atunci în nestorianism. Toți episcopii, fără excepție, reuniți pentru a discuta aceste propuneri, l-au aprobat. Ei au adăugat că trupul lui Cristos e cu atât mai necircumscribil cu cât a fost divinizat.

Unde e falia? În ideea inseparabilității celor două naturi în *prosopon*. În acest caz, *prosopon*-ul echivalează cu o natură unică terță, și Constantin e cel care a alunecat, fără să-și dea seama, în monofizism. Chipul pictat nu „circumscrie” natura divină, și nici, în fond, natura umană: el circumscrie ipostaza compusă din Verbul întrupat. Dar a fost nevoie de timp, lacrimi și sânge

pentru ca eroarea să fie descoperită și adevărul mărturisit.

Sentimentul iconoclast este că divinul e prea înalt și prea departe pentru ca reprezentarea să traducă câtuși de puțin o prezență, sau chiar o asemănare. Dar dogmatizând asupra acestei neputințe, el descurajează în cele din urmă orice reprezentare. Față de ceea ce ar trebui să fie în mod ideal o imagine, pentru a reprezenta chiar un om, chiar o ființă vie, artistul renunță. El compune decoruri, decorațiuni. Ca și cum, resemnat să nu mai reprezinte cerul, trebuia să se resemneze să nu mai reprezinte pământul.

Răspunsurile ortodoxe

Convingerea comună a iconodulilor – așa cum este ea exprimată mai întâi de patriarhul Gherman încă de la începutul crizei, în 725 – este că a respinge icoanele înseamnă și Întruparea. Ei refuză absolut să asimileze idolilor imaginea lui Cristos, care i-a eliberat pe oameni de idolatrie. Interdictul Horeb-lui nu mai e valabil, începând din clipa în care Dumnezeu s-a manifestat în trup, sensibil deci nu doar pentru auz, ci și pentru vedere. Dumnezeu are de acum încolo un „caracter” vizibil, o „amprentă tăiată” într-o materie, carnea sa.

„Blestemat fie Mansur, cel de trist renume, care gândește ca Sarazinii!” Astfel grăiește conciliul iconoclast din 754. Mansur, consilier la curtea califului din Damasc, e Ioan Damaschinul, autorul primei sinteze teologice a icoanei. El scrie cele trei *Discursuri împotriva celor care resping imaginile*, în jurul anului 730: are deci de a face cu iconoclasmul primitiv, anterior subtiliei construcției a Copronimului.³⁴⁸

În al treilea discurs al său, Damaschinul distinge șase categorii de imagini, de la cea mai perfectă, la cea mai puțin perfectă: imaginea consubstanțială, cum e Fiul, icoană a Tatălui, și Sfântului Duh, icoană a Fiului; „gândirea în Dumnezeu a lucrurilor care sunt prin el”, adică sfatul său etern – sunt Ideile divine; omul, „care provine din Dumnezeu prin imitație”; „Scriptura plină de figuri de formă a lucrurilor invizibile și necorporale”. El alătură lucrurile vizibile, „care sunt imaginile lucrurilor invizibile și fără chip, pentru ca reprezentându-le corporal să avem o cunoaștere voalată a lor”. Ioan Damaschinul, urmându-l pe pseudo-Dionisie, consideră într-adevăr că avem nevoie de lucruri corporale ca intermediari care să ne conducă spre lucrurile inteligibile. Astfel, Sfânta Treime își are icoana în soare, în lumina și razele sale, sau în tufa de trandafiri, în trandafir și parfumul său. A cincea categorie cuprinde imaginile lucrurilor care vor veni mai târziu: rugul aprins pentru Fecioară, șarpele de bronz pentru Cruce. În fine, imaginile lucrurilor trecute a căror amintire vrem să o păstrăm. Sunt de două feluri, cele gravate în cărți prin cuvânt și cele desenate în tablouri, oferite privirii tuturor: icoanele propriu-zise.

Vedem că pentru Ioan Damaschinul imaginea este ierarhizată după gradul de participare, mai mult sau mai puțin intens și complet, la prototip. Icoana se află deci la nivelul cel mai de jos. El nu face o distincție între imaginea naturală, care beneficiază de o anime participare substanțială la prototip, și imaginea artificială, care nu are o altă legătură cu modelul decât asemănarea fictivă.

În cadrul acestei teorii a imaginii, Damaschinul caută justificarea icoanei, în cultul său, ca și existența sa. În cultul său: el dezvoltă sistematic distincția între cultul latrinei, închinat lui Dumnezeu, și cultul proskynezei, închinat tuturor lucrurilor sfinte. Cuvântul lui Cristos „Dați Cezarului ce este al Cezarului, și lui Dumnezeu ce este al lui Dumnezeu” îi sugerează urmă-

toarea interpretare: „Fiindcă avem imaginea Cezarului, ea e a Cezarului. Când aveți icoana lui Cristos, dați lui Cristos, căci ea e a lui Cristos.” Din nou metafora imaginii imperiale! În existența și zugrăvirea sa: Ioan încearcă să arate că materia e capabilă să ne poarte spre realitățile inteligibile. Argumentul său constă în a extinde la materie grațiile Întrupării: „Nu venerez materia, ci pe creatorul materiei, care s-a făcut materie pentru mine și care a binevoit să locuiască materia și să-mi obțină mântuirea prin materie. Nu voi înceta să venerez materia prin care s-a înfăptuit mântuirea mea.” Până în acest punct al raționamentului, materia despre care vorbește Ioan e trupul lui Cristos. Dar el extinde conceptul: „Dar venerez și materia prin care s-a înfăptuit mântuirea mea, ca fiind plină de energie divină și de grație. Lemnul Crucii nu e oare materie? (.....) Cerneala și cartea sfântă a Evangheliilor nu sunt materie?” Și tot astfel vasele sfinte, tablourile și, înainte de orice, speciile euharistice?

Există aici o derivă neliniștitoare. Trupul lui Cristos nu e materie în același sens echivoc ca o scândură de lemn pictată. S-ar spune că pentru omul din Damasc există un fel de comunicare difuzivă a sfințeniei trupului lui Cristos în celelalte materii în același mod - și exemplul e semnificativ - în care mantia imperială, fără valoare în sine, devine demnă de toată cinstirea când l-a atins pe împărat. Altfel spus, ceea ce e comunicat în icoană, e mai puțin chipul, identitatea Persoanei divine, cât energia sa, transmisă prin materia icoanei în maniera unui sacrament. Nu vedem ce anume, în teologia lui Ioan Damaschinul, s-ar opune practici superstițioase, și de altfel condamnate, de a zgâria pictura icoanei pentru a face să cadă fărâme în vasele euharistice, alături de pâine și vin. Damaschinul justifică icoana prin virtutea sa hierurgică și teoforă. Metafora ne conduce spre Dumnezeu imaterial, făcându-ne să urcăm, dacă se poate spune astfel, curentul descendent prin care ea a condus energia divină. Ioan este la același nivel cu devoțiunea populară, și de aceea tradiția ortodoxă îl exaltă pe apărătorul prin excelență al icoanei. Dar el se supune criticii iconoclaste, și chiar criticii ortodoxe, care nu poate face din icoană un alt sacrament fără să greșească.

Imensa reformă iconoclastă s-a extins și s-a aprofundat după Damaschin, care a scris cu douăzeci și cinci de ani înaintea sinodului decisiv din 754. Argumentul iconoclast pare să fi triumfat intelectual. Rezistența e populară. Ea se concentrează, sub ocupația arabă, la călugării din Palestina, aflați departe de persecuțiile imperiale, care se mulțumesc să repete vechile teze damaschine. Cercul magic trasat de Copronim și care paraliza spiritele nu a fost spart decât șaiszeci de ani mai târziu, spre 820, de Nechifor, patriarh al Constantinopolului, și de Teodor, abate al mării mănăstiri din Studion.

Originalitatea lui Nechifor constă în a rupe cu o foarte mare tradiție a imaginii, care voia ca aceasta să fie „cons substanțială” cu prototipul, sau cel puțin să-i capteze aproape magic forțele și prezența.³⁴⁹ Punctul strategic asupra căruia și-a concentrat atacul a fost conceptul de *aperigraphos*, „necircumscribit”. De la Eusebiu, curentul iconoclast susținea că trupul uman, „forma de sclav” fusese complet transformată în forma divină. Prin unirea naturilor, trupul Verbului ar fi primit calitatea de „necircumscribit”, și prin urmare nu se pune problema de a închide forma în centrul unui desen. „Tu spui, scria Constantin al V-lea, că-l circumscrie pe Cristos înaintea Patimilor și Învierii sale. Dar ce spui după Înviere? (.....) Unde rămâne atunci ceea ce e circumscribit? Cum s-ar lăsa circumscribit Cel care a intrat prin ușile închise la discipolii săi?” Nechifor, luând un caz extrem, întreabă: pot fi pictați îngerii necorporali? Bineînțeles că nu,

răspund iconoclaștii, fiindcă ei sunt necircumscribili. Dar, remarcă Nichifor, „problema nu e de a ști dacă-i circumscriem pe îngeri sau nu, ci de a ști dacă îi desenăm și îi reprezentăm în imagine”. A desena nu înseamnă a circumscrie. „Pictura se raportează la asemănare (.....); ea e pictură a arhetipului, dar e separată de acesta, supraviețuiește deoparte și la un moment dat(.....). Pictura constă în întregime în cunoașterea sensibilă / în *aisthesis*/, în arătare, în circumscriere, ea e mai ales de domeniu noțional.” Un corp poate fi circumscriș în modul său propriu, fiindcă are un conținut. Dar pictura acestui corp nu circumscrie corpul: ea circumscrie ceea ce e înțeles de inteligență, cunoaștere și sens doar în modul asemănării. Icoana nu e o imagine naturală a prototipului, fiindcă altminteri iconoclaștii ar avea dreptate să spună că ea e imposibilă. Ea e o imagine artificială, Care nu are natura prototipului: nu face decât să-l imite. În concepția iconoclastă a imaginii ca participare entitativă, trebuia într-adevăr să se aleagă între iconoclast și idolatrie. Iconoclaștii nu-și închipuiau o imagine care să nu fie încadrată de *mana*. Or, cum ea nu poate și nici nu trebuie să fie astfel.....Dimpotrivă, Nichifor desconsideră profund valoarea imaginii. Ea nu are nici o relație cu prototipul în afara legăturii noționale a asemănării. Ea nu e *perigraphe*, ci simplu *graphe*.

Să revenim la Cristos: are el un aspect vizibil reprezentativ? Da, răspunde Nichifor, deoarece corpul divinizat nu încetează să fie corp. Aici, Nichifor rupe cu tradiția origenistă și cu vechiul fond platonician: corpul (și circumstanțialitatea) nu e o consecință a păcatului. Cuplul biblic creat-increat nu se suprapune peste cuplul platonician material-spiritual. Nichifor îl urmează pe Aristotel: transformarea glorioasă a corpului, la Înviere, este accidentală sau substanțială? Dacă ea este accidentală, atunci nu e totală, cum pretinde Eusebiu. Dacă e substanțială, atunci ar trebui să credem că umanitatea lui Cristos a dispărut! În acest caz, suntem monofiziți. În schimbarea de față, natura umană a lui Cristos nu s-a schimbat. Ea a fost „înnoită”, nu transformată. Trebuie să admitem deci că trupul coruptibil, muritor, circumscriș e capabil de „un fel de a fi” divin. Iată-ne reîntorși pe terenul solid al conciliului din Calcedonia: unirea celor două naturi, fără confuzie și fără separație. Dar care e atunci *quid*-ul naturii divine? Dacă ea e nereprezentabilă, îl mai vedem oare pe Cristos pe icoană, sau doar natura sa umană?

Ei bine, răspunde Teodor Studitul, în Cristos „se vede nevăzutul”³⁵⁰. Ceea ce vedem pe icoană e însuși persoana sa. Altfel spus, ipostaza și nu natura sa. Aceasta e cheia problemei iconice.

Ce reprezintă o icoană? Pe cineva. „Nu un om ca ființă rațională, muritor, înzestrat cu inteligență: căci asta nu îl definește numai pe Petru, ci și pe Pavel și Ioan și pe toți cei asemenea lor. Ci îi pictăm ținând seama că el posedă, pe lângă definiția comună, anumite proprietăți, cum ar fi nasul corioat sau cărn, părul creț” etc. Teodor răspundea aici unei opinii a iconoclaștilor potrivit căreia Cristos își asumase un trup neparticularizat, cel al omului în general. Studiul, care în acest punct e nominalist și antiplatonician, susține că omul revitabil nu e ideea de om, ci individul existent. Icoana pictează ceea ce îi e specific acestui individ. Întruparea nu a produs Omul generic, ci pe un anume om, omul din Nazaret.

Demersul Studitului, contrar celui al lui Nichifor, e maximalist. Într-adevăr, el intră complet în raționamentul lui Constantin al V-lea, cu condiția ca ceea ce e de neconceput după natură să poată fi conceput – în limitele misterului – potrivit ipostazei. Da, icoana circumscrie Verbul lui Dumnezeu, dar Dumnezeu e cel care a început, fiindcă el s-a circumscriș pe sine devenind om, mai mult, un individ. Căci el e circumscriș nu numai ca natură cre-

ată, ci și ca purtător al unor trăsături distinctive. Aceste trăsături nu exprimă natura (care nu are trăsături), ci persoana, ipostaza.

Teodor acordă deci icoanei totul, sub raportul ipostazei, și îi refuză totul, sub raportul naturii. Când o icoană nu mai poartă „caracterul”, adică trăsăturile distinctive ale modelului, ea e bună de aruncat pe foc. Spre deosebire de Damaschin, Studitul refuză materiei icoanei o putere de transmisie a Prezenței și energiei. Ne amintim că iconoclaștii susțineau că nu există decât o singură icoană adaptată la demnitatea lui Cristos, Euharistia. La care iconodulii răspundeau de multă vreme că pâinea euharistică nu putea fi imaginea lui Cristos, de vreme ce era Cristos însuși. Icoana nu e un sacrament. În schimb, în ordinea ipostazei, Studitul ajunge la extrem. El nu ezită să afirme că ipostaza e cu adevărat în imagine, că icoana are „aceeași ipostază” ca și Cristos, ci pur și simplu „Cristos”: „Una e Cristos, și alta «imaginea lui Cristos», considerate după natură. Dar există o identitate de nume, care e indiviză. Și când analizăm natura icoanei, nu vom numi «Cristos», și nici măcar «imagine a lui Cristos» ceea ce vedem. Căci l-am numi «lemn», «culori», «aur», «argint» sau altă materie. Dar când privim asemănarea cu arhetipul reprezentat o numim «Caristos».”

Da, contemplând icoana, îl contemplăm pe Cristos. De la Dionisie, trecând prin Origene și Eusebiu, imaginea conduce ca o scară intelectul de la sensibil la inteligibil și acolo ea poate fi abandonată. Pentru Teodor, lucrul la care conduce contemplația prin inteligență nu e altceva decât lucrul la care conduce contemplația prin simțuri: este întotdeauna vorba de ceea ce face icoana să se vadă, de Cristos întrupat. Ceea ce depășește viziunea pe care o procură icoana e viziunea realității lui Cristos înviat din morți în slavă. Nimic nu depășește viziunea corporală, iar credinciosul va contempla slava Domnului în slava trupului său înviat din morți. Simțurile joacă un rol inalienabil – natura noastră rămânând aceeași pe pământ și în lumea de dincolo – pe drumul cunoașterii. „Dacă contemplația potrivit intelectului /conform «teoriei»/ ar fi fost suficientă în sine, ar fi fost de ajuns ca Verbul să ajungă la noi doar în acest mod.” Or, el s-a întrupat. Rădăcina iconoclasmului, fie el creștin sau evreu, este copleșitorul sentiment al transcendenței divine. Calea pe care o propune, după Maxim, abatele din Studion, duce la recunoașterea unei transcendențe și mai înalte, deși paradoxale, în kenoza unui Dumnezeu care se „golește” spre creatura sa: „El devine materie, adică trup, el care a creat universul. Și nu îi e rușine, pentru divin, că a acceptat să fie circumscris în umanitate, în sânul unei Fecioare, după cum nu e rușinos să îl circumscriem în icoană: „Dacă Cristos s-a făcut sărac pentru noi, oare cum s-ar putea să nu existe în el semnele sărăciei, cum ar fi culoarea, pipăitul, trupul, prin care și în care el e circumscris?”

NOTE

315 Citat din Egon Sendler, *L'Icone*, Deselée de Brouwer, Paris, 1981, p. 17.

316 Vezi Marcel Pacaut, *L'Iconographie chrétienne*, P.U.F., Paris, 1962, pp. 58 – 61.

317 Citat de Leonid Ouspensky, *Essai sur la théologie de l'icône*, Ed. de l'Exarchat patriarcal,

Paris, 1960.

318 Isaia, 53, 2.

319 Filipeni, 2, 7.

320 Filozofia reflectase deja la urâtenia lui Socrate.

321 Ioan Damaschinul, *Credința ortodoxă*, IV, 16.

322 Vezi André Grabar, *L'Iconoclasme byzantin* Flammarion, Paris, 1984, pp. 33 – 38.

323 Vezi Kostas Papaioannou, *La Peinture byzantine et russe*, Rencontre, Lausanne, p. 12.

324 *Ibid.*, p. 14.

325 *Ibid.*, p. 15. Vezi și André Grabar, „Plotin et les origines de l'esthétique médiévale”, art. cit. și, de același, *Les Voies de la création en iconographie chrétienne*, Flammarion, Paris, 1979.

326 Vezi, pentru acest paragraf, Juan Miguel Garrigues, „Voir les cieux ouverts”, *Vie spirituelle*, nr. 597, 1973.

327 Citat *ibid.*, p. 538.

328 Vezi a. Grabar, *L'Iconoclasme byzantin*, *op. cit.*, p. 18.

329 Vezi *ibid.*, p. 29.

330 Vezi Peter Brown, *La Société et le sacre dans l'Antiquité tardive*, Ed. du Seuil, Paris, 1985, „Aspects de la controverse iconoclaste”.

331 Vezi Cristoph von Schönborn, *L'Îcône du Christ*, Ed. universitaires Fribourg, 1976. Vezi, de același, „L'Îcône du Verbe incarné”, *Sources*, nr. 14, 1988.

332 Citat de Chr. von Schönborn, *L'Îcône du Christ*, *op. cit.*, p. 26.

333 *Ibid.*, p. 29.

334 Grigore de Nyssa, „Scrisoarea 38 a sfântului Vasile către fratele său Grigore”, 8, 19 – 30; citat de Chr. von Schönborn, *L'Îcône du Christ*, *op. cit.*, p. 42.

335 Vasile cel Mare, *Despre Sfântul Duh*, 26; citat de Chr. von Schönborn, *L'Îcône du Christ*, *op.*

cit., p. 53.

336 Citat de Chr. von Schönborn, *L'Icone du Christ*, *op. cit.*, p. 56.

337 *Ibid.*, p. 70.

338 Citat de H. Campenhausen, *Les Pères grecs*, Ed. du Seuil, Paris, 1972, p. 210.

339 Maxim Mărturisitorul, *Ambigua*, 10; citat de Chr. von Schönborn, *L'Icone du Christ*, *op. cit.*, p. 132.

340 2 Corintieni, 3, 18.

341 În ecou, Nietzsche afirmă: „profund, fiindcă este superficial”. Și Valéry: „Ce avem mai profund este pielea”.

342 Vezi L. Ouspensky, *Essai sur la théologie*, *op. cit.*, p. 49.

343 Text în Fr. Boespflug și N. Lossky, *Nicée II*, *op. cit.*, pp. 33 – 35.

344 Vezi A. Grabar, *L'Iconoclasme byzantin*, *op. cit.*, p. 177.

345 Vezi *ibid.*, p. 135.

346 Citat de Chr. von Schönborn, *L'Icone du Christ*, *op. cit.*, p. 161.

347 Plotin, *Enneade*, I, 6, 8.

348 Despre Ioan Damaschinul, vezi Chr. von Schönborn, *L'Icone du Christ*, *op. cit.*, pp. 191 – 200.

349 Despre Nichifor, vezi *ibid.*, pp. 203 – 217. De remarcat că Nichifor este în consonanță cu poziția latină: dedramatizarea chestiunii imaginii, plasarea ei pe plan retoric și ilustrativ.

350 Despre Teodor Studitul, vezi *ibid.*, pp. 217 – 234. Teodor oferă soluția cea mai elegantă și mai desăvârșită din teologie, dar și cea mai extremă și mai potrivită să sacralizeze și să fixeze icoana. El se află exact la antipodul latinilor. Vezi mai jos, pp. 162 și urm.

III. RENAȘTEREA



Capitolul 7

Marile inovații conceptuale ale Renașterii

Tematizări: Vasari – unificarea artei în conceptul „desen”, ca formă de cunoaștere universală. Supremația artei figurative. Teorii canonice ale artei: teoria imitației, teoria proporțiilor, teoria perspectivei. Artă în contextul cercetărilor empirice. Filosofia artei scrisă de artiști.

Texte de bază

LEONARDO DA VINCI

TRATAT DESPRE PICTURĂ¹

(Fragment)

PARAGONE

1. Dacă pictura este sau nu o știință

E numită știință acea muncă a minții³⁵¹ care vine din ultimele principii dincolo de care altceva nimic nu se mai poate găsi ca parte din ea să mai facă.

Așa de pildă știința geometriei – adică studiul cantității continue – ce-și are pornirea în suprafața corpurilor, își găsește obârșia în linie, acest hotar al suprafeței.

Mulțumiți întru aceasta nu rămânem, pentru că noi știm că și linia își are sfârșitul în punct, punctul la rândul lui fiind ceea ce alt mai mărunț nu poate fi.

Prin urmare, punctul este cel dintâi principiu al geometriei și nici un alt lucru, nici în mintea omenească, nici în natură nu poate fi principiu al punctului.

De vei spune, de pildă, că prin atingerea unei suprafețe cu vârful cât mai ascuțit al unui stilet, ai creat un punct, lucrul nu va fi adevărat, pentru că această atingere nu este altceva decât o suprafață în jurul unui miez, iar tocmai în acest miez se află punctul.

Acest punct nu provine din substanța acestei suprafețe: nici el, nici toate punctele din lume – chiar dacă s-ar găsi înmănunchiate, de s-ar putea înmănunchia, nu ar fi în stare să alcătuiască nici măcar o parte oricât de mică dintr-o suprafață.

Dacă ți-ai putea închipui un tot care să fie alcătuit din mii de puncte ce-ar împărți o fărâamă din acea cantitate în o mie, s-ar putea spune cu drept cuvânt că acea parte ar fi egală cu întregul.

Lucrul ne este dovedit cu Nula, adică cu Zero, acest al zecelea semn al aritmeticii, care se va scrie printr-un 0 ca să însemne nefirea.

¹. Text preluat din Leonardo Da Vinci, *Tratatul de pictură*, traducere de V. G. Paleolog, Editura Meridiane, București, 1971, pp. 11-36.

Acest zero pus după o unitate o va înzeci și punându-i-se de două ori o va însuti, și tot așa, dintr-o treaptă într-alta, numărul va crește de câte zece ori, de câte ori este pus; și totuși prin el însuși nu valorează altceva decât nimic.

Și toate zerourile din lume sunt egale cu un singur zero, în ceea ce privește substanța și valoarea lor.

Nici o cercetare omenească nu se poate numi adevărată știință, dacă n-a fost trecută prin dovedirea matematicilor, iar dacă vei spune că științele care încep și ți se isprăvesc în minte sunt adevăr, acesta nu se poate îngădui, și este tăgăduit din mai multe pricini, și mai întâi de toate că în astfel de trude ale minții, nu intervine experiența cea fără de care nimic nu se poate dovedi ca cert.

2. Exemplu și diferența dintre pictură și poezie

Între închipuirea și fapta artistului este tot atâta deosebire cât este între umbră și corpul care o face; același lucru se repetă între poezie și pictură. Pe când poezia își întemeiază exprimarea în închipuirea unor litere, pictura se exprimă chiar în afara ochiului ce primește asemuirile ca și când ar fi fost reale și nicidecum altfel.

Poezia redă lucrurile fără astfel de asemuiuri și nici nu le trece în simțuri prin calea văzului, precum face pictura.

3. Care dintre științe e mai de folos și în ce constă folosul ei?

O știință e cu atât mai de folos cu cât mai mulți sunt cei ce se împărtășesc din rodul ei; și dimpotrivă e de mai puțină folosință cea din care se împărtășesc mai puțini.

Din ale picturii se poate împărtăși toată suflarea pământului, deoarece faptul ei este faptul vederii și nu trece în văz în același chip cum prin ureche trec cele ce se aud.

Într-un cuvânt, picura nu are nevoie să fie interpretată în mai multe limbi așa cum se întâmplă cu cele ale scrisului – nemijlocită, ci mulțumește de îndată seminția umană întocmai ca lucrările create de natură. Și nu numai seminția umană ci și dobitoacele așa cum s-a întâmplat cu o pictură zugrăvită după chipul unui tată de familie, pictură care se bucură de dragostea nu numai a copiilor aflați în fașă, ba chiar și a pisicilor și a câinelui casei, lucru recunoscut ca o mare minune de către oricine îl privea.

Pictura arată simțului opera naturii cu o mai mare precizie și cu mai mult adevăr decât vorba sau scrisul, însă drept este că scrisul exprimă cu mai mult adevăr cuvântul decât pictura.

Vom zice însă că e mai uimitoare acea știință ce arată opera înfăptuitorului, cuvintele, operă a oamenilor, așa cum se întâmplă cu poezia și cele asemănătoare ei, care se slujesc de limba omenească ca să se facă înțelese.

4. Despre științele care se pot imita și cum pictura, știință fiind, este de neimitat

Științele imitabile sunt acelea în care învățăcelul ajunge deopotrivă cu maestrul dând același rod ca și dânsul. Ele sunt de folos celor care le imită, dar nu sunt într-atât de valoroase ca și științele care nu se pot lăsa moștenite, așa cum orice lucru poate fi lăsat. Printre ele, pictura este cea dintâi; ea nu se învață de către unul care nu are talent din fire, așa cum se întâmplă de pildă cu matematica, unde atât prinde învățăcelul cât îi bagă pe ureche dascălul. Pictura nu se

copiază ca rândurile scrise, a căror valoare de copie ori de original, tot una este. Pictura nu se mulează precum fac sculptorii, lucrarea turnată având aceeași valoare ca și originalul.

Pictura nu se înmulțește, precum se întâmplă cu cărțile tipărite; ea rămâne unică și nobilă, și prin unicitatea ei aduce omagiu autorului ei; rămâne singură și niciodată nu dă naștere la copii de aceeași valoare cu ea însăși. Unicitatea aceasta îi aduce și o mai mare prețuire față de celelalte științe care sunt publicate pentru toți.

Nu vedem noi oare pe împărații din Răsărit mergând înveșmântați și cu fața acoperită, ca și cum fața ar putea fi micșorată dacă mărimile lor s-ar lăsa văzute de toată lumea?

Nu vedem noi oare icoanele Sfințelor fețe ținute ascunse îndărătul perdelelor de mare preț? Și când se descoperă, mai întâi se fac mari slujbe bisericești, cu alai, cântece și muzici. Abia dezvăluite icoanele, norodul ce ia parte pe dată îngenunchează, închinându-se și rugându-se celor arătați lui pentru redobândirea sănătății pierdute și pentru veșnica mântuire, ca și cum însăși cel din icoană ar fi în viață și acolo de față.

Așa nu se întâmplă în nici o altă știință ori îndeletnicire a omului; și dacă vei spune că aceasta nu e virtutea pictorului, ci virtutea lucrului imitat, eu îți voi răspunde că mintea e și ea în stare să-și închipuie – omul stând acasă și nici măcar mișcându-se prin locuri anevoioase și periculoase, ca atunci când pornește în pelerinaj, așa cum se întâmplă mereu. Ori dacă drumul pelerinajului e sortit să fie fără odihnă, cine oare îl pune pe drumuri fără nevoie? Vei recunoaște desigur cum că această prefacere nu poate fi cu putință numai prin faptul scrisului, ci doar închipuind cu putere un astfel de ideal. S-ar zice că acest ideal iubește o astfel de pictură și că-i iubește pe cei ce o îndrăgesc și o respectă; și că îi este pe plac să fie adorată mai curând în acest chip decât într-un altul asemănător.

Prin acest „chip pictat”, Dumnezeu se îndură și dăruiește sănătate, după credința celor ce-și îndreaptă pașii spre locurile sfinte.

5. Cum pictura cuprinde toate suprafețele corpurilor

Numai pictura cuprinde suprafețele corpurilor, iar perspectiva ei cuprinde mărirea și micșorarea corpurilor și a culorilor lor, pentru că tot ce cade sub simțul vederii pierde din mărime și din culoare pe măsura îndepărtării.

Așadar, pictura este o filozofie, pentru că filozofia se ocupă de mișcare, crescândă sau descrescândă, ceea ce se și află în cele spuse mai sus; și altminteri putem spune: ceea ce cade în câmpul de cuprindere a ochiului, câștigă în mărime, în amănunt și culoare, pe măsură ce spațiul dintre lucrul văzut și ochi se micșorează.

Cel ce disprețuiește pictura își îndreaptă disprețul către natura însăși, deoarece opera din mâna pictorului înfățișează natura însăși; de aceea cel ce o disprețuiește este sărac cu duhul.

Dovada că pictura e filozofie mai stă și faptul că ea se îndeletnicește cu mișcarea lucrurilor în iuțeala acțiunilor, așa cum se întâmplă cu filozofia care se preocupă și ea cu mișcare.

Toate științele ce se săvârșesc în cuvinte, iute se nasc și iute mor, lăsând deoparte latura muncii manuale, adică scrisul, care este treabă mecanică.

6. Cum pictura cuprinde suprafața, chipurile și culorile lucrurilor naturale, în vreme ce filozofia prinde trup numai din virtuțile naturale

Pictura cuprinde suprafețele, culorile și chipurile oricărui lucru creat de natură, în vreme ce filozofia pătrunde în miezul lucrurilor, privindu-le adâncul, dar fără a avea mulțumirea atingerii aceluia adevăr la care ajunge pictorul când surprinde adevărul dintâi al corpurilor; deoarece ochiul este cel ce se înșală cel mai puțin.

7. Cum ochiul se înșală mai puțin decât orice alt simț în ceea ce privește lumina, transparența, uniformitatea și mijloacele

Ochiul, în ce privește distanțele și măsurile, se înșală mai puțin decât orice alt simț, pentru că el privește în linii drepte, care clădesc piramida ce se formează pe baza oricărui obiect, și o aduce spre ochi, după cum o voi dovedi-o.

Dimpotrivă, urechea se înșală mult, atât în ceea ce privește locurile, cât și depărtarea lucrurilor, pentru că ceea ce-i este propriu, nu ajunge la ea prin linii drepte – de-a dreptul – așa ca ochiului – ci prin linii întortocheate și reflectate, iar de multe ori i se întâmplă ca acele îndepărtate să-i pară mai învecinate decât cele mai apropiate, prin tranzitări proprii sunetelor, cu toate că răsunetul ecoului se întoarce către acest simț prin calea liniilor drepte.

Simțul mirosului ne dă încă și mai puțin de înțeles despre locul unde pornește o mireasmă.

Numai gustul și pipăitul, care ating lucrul, dau o percepție sigură a acestuia.

8. Cine disprețuiește pictura nu iubește nici filozofia, nici natura

De nu vei prețui pictura, singura care înfățișează adevărat toate faptele Naturii, desigur că nu vei prețui o știință de mare învățătură, ce prin speculații subtile și filozofice, exprimă toate însușirile formelor cum sunt: ținuturi, mări, plante, viețuitoare, ierburi, flori, plutind în umbre și lumină. Pe drept vom spune: pictura e știință și fică legitimă a naturii, pentru că toate cele văzute sunt născute din natură, de unde se trage pictura.

O vom numi deci, pe bună dreptate, nepoata naturii și înrudită cu Dumnezeu.

9. Pictorul este atotputernic peste oameni și peste lucruri

Pictorul este stăpân peste toate lucrurile ce se pot ivi în mintea omului; astfel, de dorește să întrevadă frumuseți care să-l încânte, slobod e să întruchipeze, iar de vrea lucruri urâte ce înspăimântă, caraghioase, de haz, ori de-a dreptul înduioșătoare, stă în puterea lui să le înfățișeze.

De vrea peisaje pustii, locuri umbroase și răcoroase pe vreme de arșiță, el e în stare să și le facă; precum și priveliști de locuri ce dogoresc pe vreme de ger. De vrea văi, tot așa, de vrea creștet de munte, de pe care să-și întindă privirea în valea largă; de vrea zarea mării, în stare și stăpân este să o facă, tot precum poate să privească din adâncul văilor spre înălțimile munților ori de pe creștetul lor, spre plaiurile și tărâmul mării.

Toate locurile ce se află în cosmos prin esență, prezență sau ficțiune, pictorul le are mai întâi în minte, apoi le trece în mâini, iar acestea sunt într-adevăr în stare să alcătuiască o armonie îmbrățișată de văz ca însăși realitatea.

10. Despre poet și despre pictor

Pictura servește unui înțeles mai înalt decât poezia și e în stare să redea cu mai mult adevăr decât poetul înfățișările operelor din natură; mai multă demnitate au operele naturii decât cuvintele, operele omului; între operele omului și acelea ale naturii se află tot atâtă îndepărtare cât este de la om la Dumnezeu.

Deci, ar fi mai de preț imitarea operelor naturii – care sunt adevăratele asemănări – decât să le imite prin cuvinte faptele și vorbele oamenilor.

Dacă tu, poate, vrei să descrii natura cu simplul tău meșteșug, închipuind locuri diferite și forme de tot felul, vei fi depășit de pictor la nesfârșit, iar dacă vrei să te folosești de celelalte științe, despărțite de poezie, cum ar fi astrologia, retorica, teologia, filozofia, geometria, aritmetica și altele asemănătoare, ele nu sunt ale tale; faptul poeziei îți va scăpa, tu însuși te vei preschimba și nu vei mai fi cel despre care se vorbește.

Dar nu vezi tu oare că de vrei să ajungi până la natură, n-o poți face altfel decât prin mijlocirea unor științe făcute de alții după asemănarea naturii?

Pictorul prin sine însuși, fără ajutorul unei alte științe ori a altor mijloace, merge de-a dreptul la imitarea înfăptuirilor naturii.

Prin pictură îndrăgostiții se îndreaptă spre cele iubite: prin ea, se îndreaptă noroadele cu caldele lor rugăciuni să regăsească Zeii, și nicidecum prin isprava poetului care cu aceleași vorbe, închipuiește aceiași Zei. Prin ea și animalele se înșală. Am văzut o pictură care înșela un câine prin asemănarea cu stăpânul său și în fața căruia câinele își manifesta bucuria. De asemenea am văzut câini lătrând și voind să muște câini din zugrăveală și o maimuță care se schimonosea într-o mie de feluri dinaintea alteia zugrăvite. Am văzut rândunele așezându-se de-a dreptul din zbor pe podoabele de fier pictate deasupra ferestrelor caselor, toate înfăptuiri minunate ale pictorului.

11. Comparație între poezie și pictură

Prin închipuire nu vedem chiar tot atât de bine cum vedem de-a dreptul cu ochii, deoarece ochiul privește imaginile ori asemănarea obiectelor văzute și le trece simțirii, iar ele din simțire trec în înțelegerea care le judecă.

Închipuirea nu depășește simțul comun atât timp cât ea nu trece în amintire; aici se oprește și tot aici moare dacă lucrul închipuit nu este de mare preț.

Și în această împrejurare poezia se regăsește în mintea, în închipuirea poetului, care-și închi- puie aceleași lucruri ca și pictorul, iar prin închipuiri el ar vrea să se măsoare cu pictorul; dar pe bună dreptate, după cum am arătat mai sus, el rămâne cu mult îndărăt.

Prin urmare, ajunși într-un asemenea caz de reprezentare, vom putea spune că, într-adevăr, se poate compara relația dintre știința picturii și poezie cu relația dintre un corp și umbra ce acesta o proiectează - și cu atât mai mult cu cât - știm că umbra aceluia corp trece în minte prin mijlocirea ochiului, pe când închipuirea poetică ce ți-o formezi despre corp nu trece prin acest simț, ci se naște luminând întunericul dindărătul frunții. Oh! Câtă deosebire este între închi- puirea unei astfel de lumini în întunericul minții și viziunea sa aievea, în afară, la lumina zilei! De vei închipui tu, poet, o sângeroasă luptă, o vei pune într-un văzduh întunecat, în beznă, în fumul înspăimântătoarelor și ucigătoarelor arme de război, amestecat cu acel praf cețos din aer

și cu fuga plină de groază a nefericiților speriați de înfrorătoarea moarte.

Aici pictorul te întrece, deoarece condeiul tău va fi obosit înainte ca tu măcar să fi descris, pe scurt, ceea ce pictorul înfățișează pe dată prin mijloacele meșteșugului său.

Limba-ți va fi împiedicată de sete și trupul de somn și de foame mai înainte ca tu, poete, prin vorbele tale să poți arăta ceea ce pictorul, cât ai clipi din ochi, arată.

În acea pictură nu lipsește altceva decât sufletul lucrurilor închipuite și în fiecare trup reprezentat stă tot ce se poate reda dintr-o singură vedere.

Lungă și foarte plictisitoare treabă ar fi pentru poezie, să spună pe rând toate mișcările celor ce iau parte la o luptă, să descrie toate măduarele și podoabele lor, lucruri pe care pictura ți le înfățișează dintr-o singură ochire și într-atât de asemuitor încât nu-i lipsește decât vuietul armelor, strigătele învingătorilor și vaietele celor înfricoșați.

Lucruri pe care de altfel nici poetul nu poate să le redea auzului.

Vom zice, deci, că poezia este știința care descrie pentru orbi, iar pictura pentru surzi, și prin urmare cu atât mai presus este pictura, pentru că slujește unui simț superior.

Funcția unică și adevărată a poetului este de a închipui vorbele celor ce vorbesc laolaltă și numai ele sună firești auzului, deoarece ele înseși sunt create firesc de vocea omenească; în toate celelalte împrejurări poetul este întrecut de pictor. De altfel pictura cuprinde o mai mare bogăție și diversitate decât poezia, fiindcă pictorul poate face un număr nesfârșit de lucruri pe care vorbele nici n-ar putea să le numească, neavând la îndemână cuvintele potrivite. Oare nu vezi tu, când pictorul vrea să întruchieze vietăți năzdrăvane ori drăcovenii de iad, cu câtă bogăție de imaginație poate el s-o facă?

Cine este acela care nu s-ar învoi să piardă mai degrabă auzul, mirosul ori pipăitul decât vederea?

De ce oare, cel ce a pierdut vederea este ca un izgonit din lume? Pentru că viața celui ce nu mai vede nimic e soră cu moartea.

12. Cum ar fi mai păgubit omul, pierzându-și văzul sau auzul?

Mai păgubite sunt animalele să-și piardă vederea decât auzul, și aceasta din mai multe pricini. Mai întâi, prin văz își găsește hrana necesară oricare vietate și prin hrană trăiește. În al doilea rând, prin văz se simte frumusețea celor înfăptuite de Dumnezeu și mai cu seamă a lucrurilor care duc la iubire; orbul din naștere nu poate cunoaște prin auz în ce anume constă frumusețea oricărui lucru.

Rămâne auzul, prin care ajunge la el glasul și graiul omenesc, în care găsește numele tuturor lucrurilor și fiecare lucru cu numele său.

Dar chiar fără să știi aceste nume, traiul poate fi fericit, așa cum se vede la surzii din naștere, adică muții, care în cea mai mare parte se desfată cu desenul.

De vei spune că văzul împiedică strânsa și subtila cunoaștere prin minte – prin mijlocirea căreia pătrundem în miezul științelor divine și că o astfel de piedică a îndemnat pe un filozof să se orbească singur, acelaia îi răspund că un astfel de ochi, stăpân al simțurilor, își face datorie de a împiedica pe cele mincinoase și pe cele încurcate, nu este știință în adevăratul sens al cuvântului, ci vorbire întemeiată pe discuție cu semne din mâini și cu vocea tare. Și același lucru ar fi trebuit să-l facă și cu auzul care rămâne și mai păgubit căci el are nevoie de o armonie

în care să se îmbine toate simțurile. Și dacă acel filozof și-a scos ochii pentru ca cugetu-i să-i fie mai nestingherit, această ispravă a purces de la creier și de la gândire nebunie fiind. Au, nu putea el oare, să închidă ochii strâns, când astfel de furii îl apucă și până ce îl lasă? Dar, nebun a fost omul și neghiob i-a fost gândul și de mare nerozie, ca să-și scoată ochii.

13. Astrologia este născută din ochi, deoarece din ochi ea purcede

Nici o parte din astrologie nu e, care să nu se întemeieze pe liniile văzului și pe perspectivă – această fiică a picturii – deoarece pictorul este acela ce pentru nevoia artei sale a dat ființă perspectivei; nimic nu poate fi făcut fără linii; înlăuntrul liniilor se cuprind toate chipurile lucrurilor înfăptuite de natură, fără de care arta geometrului ar fi oarbă.

Dacă geometria micșorează suprafața înconjurată de linii până la figura unui pătrat și orice lucru până la figura unui cub, tot la fel face și aritmetica cu rădăcinile sale pătrate sau cubice. Aceste două științe nu trec peste noțiunea de cantitate continuă și discontinuă: dar nu se preocupă de calitate, care este frumusețea operelor Naturii și podoaba lumii.

14. Despre pictorul care se înfruntă cu poetul

Care este poetul, o îndrăgostitul, ce prin cuvinte îți va înfățișa adevăratul chip al ideii tale cu tot atâta adevăr ca și pictorul?

Cine va fi acela care îți va arăta suvoiul apelor, priveriștile pădurii, ale văilor și ale plaiurilor, înfățișându-ți plăcerile pe care le-ai avut privindu-le? Cine mai cu adevăr ar putea-o face decât chiar pictorul?

De vei zice că pictura prin ea însăși este o poezie mută, ar însemna că nu poate să rostească ceea ce ea înfățișează. Și atunci nu vezi că și a ta carte se află într-o stare de plâns? Chiar de-ar fi un om care să vorbească pentru el, nu se vede nimic despre ce vorbește, așa cum va putea fi văzut, prin mijlocirea picturii. Dacă în picturi scenele vor fi bine orânduite și potrivite cu înțelesul acțiunii, ele vor fi pricepute ca și cum ar sta gata să vorbească.

15. Cum pictura depășește operele omenești prin subtilele ei speculații

Ochiului, căruia i se zice fereastra sufletului este calea cea mai de seamă prin care poate cineva să privească de-a dreptul, și din plin opera nesfârșită a Naturii.

Urechea vine în al doilea rând; ea se înobilează ascultând poveștile lucrurilor pe care ochiul le-a văzut: Dacă voi istoriografii, dacă voi poeții sau matematicienii nu a-ți fi văzut lucrurile cu însăși ochii voștri, cu greu ați fi în stare să le scrieți. Și dacă tu poete, vei închipui o poveste, descriind-o cu condeiul tău, pictorul cu penelul său o va întocmi mai bine și mai lesne va fi înțeles. Dacă tu numești pictura o poezie mută, pictorul îți va putea întoarce că poezia este o poezie oarbă. Ori, judecă cine e mai de plâns: orbul sau mutul?

Dacă poetul este tot atât de liber ca și pictorul în născocirile sale, ficțiunile lui nu dau atâta mulțumire oamenilor cât le dau acelea ale pictorilor; căci dacă poezia se călăuzește să închipuie prin cuvinte, forme, mișcări și peisaje, pictorul ne arată că este în stare să redea formele în însăși asemănarea lor. Or, judecă, ce e mai aproape de om, numele său sau propriul său chip? Numele său se deosebește de la o nație la alta, pe când forma omului nu se schimbă decât atunci când el moare. Dacă poetul folosește urechea, pictorul se slujește de văz, care este de mai mare preț.

Se închipuie un pictor priceput furia unei bătlăii și un poet să scrie despre alta, apoi să fie puse amândouă dinaintea celor ce privesc, atunci vei vedea la ce se opresc mai mult spectatorii, ce iscă o mai mare mulțumire, cui i se vor aduce mai multe laude. Desigur că pictura, de departe fiind și cea mai folositoare și cea mai frumoasă, vă place mai mult.

Scrie numele lui Dumnezeu și, alături, așază-i chipul zugrăvit, vei vedea către care se va îndrepta închinarea. Dacă pictura îmbrățișează în sine toate formele naturii, voi nu aveți la îndemână altceva decât doar numele, care nu se arată a fi universal precum sunt formele; dacă voi aveți efectele demonstrărilor, noi avem demonstrarea efectelor. Ia de pildă un poet care să descrie frumusețile unei femei celui îndrăgostit de ea și ia de asemenea un pictor care să îi facă chipul; se va vedea către cine se îndreaptă în mod natural cel ce este îndrăgostit. Desigur, puterea faptelor ar trebui să lase hotărârea în seama experienței. Voi, poeții, ați trecut pictura printre artele meșteșugărești.

Dacă pictorii ar fi fost în stare să-și laude isprăvile lor prin scris, așa cum voi o puteți face de bună seamă, cred eu, că n-ar avea pictura un nume așa de prost. Dacă voi numiți pictura artă meșteșugărească pentru că mai întâi de toate ea este îndemânarea mâinilor ce dau chip la ceea ce scapără în minte, tot așa și voi, scriitorii, desenați cu mâna pe condei, ceea ce vă trece prin minte. Și de-i mai ziceți meșteșug pentru că se lucrează pe bani – cine se înșală – dacă înșelare i se poate zice – mai mult decât voi? Dacă citiți pentru a învăța, oare nu vă îndreptați spre cei ce vă răsplătesc mai bine? Faceți voi oare vreo muncă fără răsplată? Nu spun acestea pentru a condamna astfel de păreri, deoarece orice muncă își așteaptă o răsplată. Un poet poate vă spune: voi închipui ceva mareț. La fel va lucra pictorul, așa cum Apelles a făcut *Calomnina*. De vei zice că poezia este mai trainică, se poate spune că și mai trainică este opera unui căldărar, ale cărui înfăptuiri sunt mai bine păstrate în timp decât sunt cele ale voastre și ale noastre. Și pictura făcută pe aramă cu culorile prinse în smalț are o mare trăinicie. Prin arta noastră, noi putem să fim numiți nepoții zeilor.

Dacă poezia pătrunde în filozofia morală, aceasta merge alături de filozofia naturală; dacă cea dintâi descrie activitatea minții, cea de-a doua îi măsoară mișcarea. Dacă cea dintâi înspăimântă noroadele cu închipuiri drăcești, nici cea din urmă nu se lasă mai prejos. Să se încumete poetul să se întreacă cu pictorul și să închipuie o frumusețe, un lucru mândru sau nefast și urât ori monstruos. Să transpună formele așa cum vrea și cum pictorul nu poate s-o facă.

Și totuși nu s-au văzut oare picturi care semănau într-atât cu ceea ce arătau, încât înșelau atât pe oameni cât și pe dobitoace?

16. Ce desparte pictura de poezie

Pictura este o poezie care se vede, dar care nu se aude, iar poezia este o pictură care se aude dar nu se vede. Așadar, aceste două feluri de poezii – sau două picturi – și-au schimbat drumul simțurilor prin care ele vor trebui să ajungă la minte.

Deoarece și una și alta tot pictură ar fi, trebuie să ajungă la conștiință prin simțul cel mai ales, prin ochi; iar dacă și una și alta tot poezie sunt, ele trebuie să pătrundă în minte printr-un simț mai puțin nobil, prin auz. Am lăsa așadar pictura la voia judecății surdului din naștere, iar poezia va fi judecată de cel ce s-a născut orb. Dacă pictura va fi închipuită din mișcări oglindind faptele minții, fără de îndoială că surdul din naștere va înțelege faptele, precum și intențiile ce-

lor ce le săvârșesc, dar orbul din naștere nu va pricepe niciodată lucrul ce vrea să-l arate poetul și care face cinstie poeziei.

Deoarece noblețea ei constă în reprezentarea faptelor și părților componente ale întâmplărilor, a peisajelor împodobite și plăcute cu ape străvezii prin care se zăresc ierburile din fund, cu valuri zglopii revărsându-se pe maluri verzi sau pe prundiș mărunț, cu pești strecurându-se alunecoși, și alte asemenea descrieri, ce cu tot atât folos s-ar arăta fie un pietros, fie unui orb din naștere, deoarece acesta n-a văzut nimic și nici una din frumusețile lumii: lumina, beznă, culoarea, trupul, chipurile, îndepărtarea, odihna, mișcarea care toate la un loc alcătuiesc cele zece podoabe ale naturii. Surdul a pierdut un simț mai puțin nobil, chiar dacă pierde totodată și graiul – va înțelege mai bine tot ceea ce se petrece cu ființa omenească decât unul care aude și vorbește, și tot așa va cunoaște operele pictorilor și ce arată ele.

17. Care este deosebirea dintre poezie și pictură

Pictura este o poezie mută, poezia e pictură oarbă; și una și alta imită natura pe cât le stă în putință și prin ele amândouă se pot arăta obiceiuri omenești, așa cum a făcut Apelles în a sa *Calomnie*.

Ci din pictură, care se adresează ochiului – un simț mai nobil decât cel al urechii – care face obiectul poeziei – izvorăște o armonie, asemeni cum din mai multe și felurite voci împreunate rezultă proporția armonică, care mulțumește într-atât simțul auzului, încât ascultătorii rămân înmărmuriți de admirație și pe jumătate duși ca într-o altă lume. Dar cu mult mai mult îi va înmărmuri frumusețile proporțiilor unui chip înțeleg în pictură: din potrivirile sale se iscă o armonie care încântă ochiul în aceeași măsură cum muzica slujește urechea.

Si dacă o astfel de armonie a frumuseții va fi arătată celui îndrăgostit de cea care a slujit drept model, el va rămâne uimit și prins de o bucurie fără pereche, depășind-o chiar pe cea iscată de toate celelalte simțuri.

Din poezie, care încearcă evocarea unei frumuseți fără de pereche prin dezvăluirea fiecărei părți din care în pictură este alcătuită armonia despre care vorbeam mai sus, nu se desprinde o altă grație decât cea pe care ar avea-o în muzică fiecare voce cântând de una singură și în timpi diferiți, din care nu s-ar compune bine nici un concert armonios; ce și cum am vrea să înfățișăm un chip parte cu parte, ascultând mereu ceea ce arătasem mai înainte, ascundere care nu ar permite să se compună nici o proporționalitate armonioasă, deoarece ochiul nu le îmbrățișează cu privirea toate deodată. Tot așa se întâmplă cu frumusețile închipuite de poet: prin faptul că părțile alcătuitoare sunt spuse una câte una în timp, face ca mintea să nu le cuprindă întreaga armonie.

18. Deosebire între poezie și pictură

Pictura înfățișează dintr-o dată, dăruind astfel plăcerea în cel mai înalt grad pe care îl poate da vreun lucru creat de natură. Și în această împrejurare poetul care iscă în simțire aceleași lucruri pe calea auzului – simț de mai mică însemnătate – nu dă ochiului altă plăcere decât aceea pe care cineva ar avea-o auzind o povestire. Deci, vezi ce diferență este între a auzi povestindu-se un lucru, care dă o plăcere ochiului de-a lungul timpului și între a-l vedea dintr-o dată așa cum se arată în natură. Mai vine și faptul că cele rostite de către poeți sunt citite uneori foarte târziu, și adeseori ele nu mai sunt

înțelese; și atunci e nevoie să se dea tot felul de lămuriri unde rareori tălmăcitorul prinde tâlcul poetului. Mai vine și împrejurarea că cititorii nu citesc din cauza lipsei de timp, decât o mică parte din operele poetului, pe câtă vreme opera pictorului pe dată este înțeleasă de cei ce o privesc.

19. Despre deosebiri și deasemeni despre asemănările dintre pictură și poezie

Pictura îți arată dintr-o dată esența ei prin vedere și prin mijloacele sale, prin care simțirea percepe obiectele naturale și în același timp chiar, când anume ia naștere armonioasa potrivire de proporții dintre părțile ce compun un tot ce desfată simțurile.

La fel face și poezia, dar printr-un mijloc mai puțin desăvârșit decât ochiul, ce duce către simțire închipuirile lucrurilor numite într-un chip mai confuz și mai încet decât o face văzul, care este adevăratul mijlocitor între obiect și simțire; și pe dată văzul dăruiește, cu cea mai deplină potrivire, adevăratele întinderi și figuri ce ți se înfățișează dinainte. Din aceasta se naște măsura ce se numește armonie, care mulțumește simțirea printr-un concert dulce tot așa cum mulțumește auzul potrivirea vocilor. Auzul este de mai mic preț decât văzul, deoarece tot ce se naște acolo, pe dată și moare; grabnic se naște și grabnic moare. Fapt care nu se poate întâmpla cu simțul văzului, deoarece de vei înfățișa ochiului o frumusețe omenească alcătuită din mădulare frumoase și bine potrivite, această frumusețe nu este trecătoare și nici într-atât de pieritoare ca în muzică. Dimpotrivă, ea îngăduie să fie contemplată și judecată în voie, ea nu renaște, așa ca muzica, la repetate executări și nu te plictisește, ci te incită, iar toate simțurile, împreună cu cel al văzului, ar vrea s-o cuprindă, s-o stăpânească, toate simțurile luptându-se parcă pe întrecute cu ochiul. Așa cum gura dorește s-o absoarbă, urechea se incită să auzindu-i frumusețile, pipăitul ar vrea s-o pătrundă prin toate fibrele lui de simțire, nasul însuși pare c-ar vrea să aspire răsuflarea ei. Dar frumusețea unei astfel de armonii trece în puțini ani, ceea ce nu se întâmplă cu frumusețea prinsă de pictor, deoarece timpul o păstrează îndelung, iar ochiul se înfruptă din frumusețea zugrăvită tot pe atât cât din frumusețea vie.

De lipsă e pipăitul, de mare ajutor în acele clipe ale vieții, dar după ce va fi avut încumetarea sa, nu împiedică mintea să judece dumnezeiasca frumusețe.

Într-o astfel de împrejurare, pictura înlocuiește în mare parte modelul, faptă de care, prin descrierile sale, poetul nu este în stare. De ar voi să se măsoare cu pictorul, fără a mărturisi că vorbele sale pentru a zice cutare sau cutare parte din frumusețe, cere timpul de a le despărți una de alta, fără a mai pomeni de uitarea care se așază între ele, de-a lungul discursului despărțind proporțiile pe care nu le poate descrie fără o mare risipă de vorbe. Și, neputându-le descrie, poetul nu poate să compună o armonie din aceste divine proporții. Și de aceea, o frumusețe descrisă în cuvinte nu poate reda clipele ce sunt cuprinse într-o pictură. Păcătuiește acela care vrea să transpună pentru ureche ceea ce e dat să fie înfățișat ochiului. Aceasta e treaba muzicii; nu amestecați aici știința picturii, adevărata creatoare de asemuiuri a tuturor lucrurilor. Ce te împinge oare, omule, să-ți lași căminul, să-ți părăsești părinții și prietenii și să colinzi ținuturile peste văi și peste dealuri, dacă nu frumusețea firească a lumii, din care, judecând bine, numai cu simțul vederii te înfrupți? Iar dacă poetul vrea cu acest prilej să i se zică și lui că e pictor, oare de ce nu te mulțumești și tu cu priveliștile descrise de poet, și de ce nu stai în casă, ferindu-te de arșița soarelui? Nu ți-ar fi fost mai de folos și mai odihnitor să scrii pe răcoare,

fără a te mișca și feri de primejdia bolilor? Dar sufletul nu ar fi putut să se bucure de cele aduse lui de către ochi – aceste ferestre ale lăcașului său -, n-ar fi putut să primească felurile veselelor priveliști, nici să contemple văile umbroase – întretăiate de șerpuirile zglobii ale izvoarelor -, n-ar fi putut să întrevadă mulțimea diversă a florilor care îmbată ochiul prin culorile lor și tot așa nici celelalte lucruri ce numai ochiului singur i se pot înfățișa. Dacă însă pictorul în vreme de iarnă și de ger îți înfățișează, pictate, aceleași priveliști precum și altele unde te-ai desfătat în apropierea vreunui izvor; dacă tu îndrăgostit vei putea să te revezi, alături de iubita ta – pe pajiști înflorite, sub umbrele dulci ale pomilor înverziți, plăcerea ta nu va fi oare cu totul alta decât de a auzi descrise de poet?

La aceasta poetul răspunde, dând dreptate celor spuse mai sus, dar zice că el îl întrece pe pictor, făcând oamenii să vorbească și să judece în felurite chipuri, închipuind lucruri care nu sunt aievea și care vor împinge oamenii să ia armele – ori descriind cerul, stelele, natura, meșteșugurile și orice. La aceasta se răspunde că nici unul din aceste lucruri despre care el vorbește, nu ține de meșteșugul lui propriu; iar dacă vrea neapărat să vorbească și să se roage, el trebuie convins că și întru aceasta oratorul i-o poate lua înainte. Dacă vorbește despre astrologie – pe care a furat-o de la astrolog, de filozofia luată de la filozof, e pentru că, de fapt, poezia nu-și are un loc al ei și nici nu merită altceva decât i se cuvine unui neguțător, atunci când adună mărfuri făurite de meșteșugari de tot soiul. Dar dumnezeiasca știință care este pictura are în vedere operele și ale oamenilor și cele divine, care au suprafețe limitate, - adică contururi – de care și sculptorul ascultă desăvârșind statuile sale. Ea, prin învățătura sa dintâi, adică prin desen, arată arhitectului cum se clădește o clădire ca să fie plăcută ochiului; ea-l învață pe olar, pe aurar, pe țesător, pe cel care brodează, ea a găsit caracterele felurite cu care se exprimă diferitele limbi; ea a dat cifrele aritmeticii și tot ea a arătat figurarea în geometrie; ea dă învățături cercetătorilor și astrologilor, inginerilor și mecanicilor.

20. Despre ochi

Ochii, prin care frumusețea Universului este oglindită în cei ce-l contemplă, e de cea mai mare întâietate, încât cel ce s-ar învoi să-i piardă, s-ar lipsi de înfățișarea întregii opere a naturii. Privind-o, sufletul își găsește mulțumirea în temnița trupului omenesc. Prin mijlocirea ochilor, sufletul îți reprezintă felurimea lucrurilor din natură.

Cine își pierde ochii, își scufundă sufletul în bezna unei temnițe unde se pierde orice nădejde de a se vedea soarele – lumina lumii. Și câți nu sunt cei ce urăsc întunecimile nopții, cu toate că răstimpul lor e scurt! Ce ar face oare aceștia dacă o astfel de beznă le-ar fi hărăzită pe toată viața? Desigur, nu se află nimeni care să nu vrea mai degrabă să piardă auzul sau mirosul decât ochii. Pierzând auzul, pierzi tot ce este în legătură cu cuvântul; și ai face-o pentru a nu pierde frumusețea lumii, care constă în înfățișările lucrurilor, atât cele accidentale cât și cele naturale, răsfrânte în ochiul omului.

21. Cearta poetului cu pictorul și câtă cale se află de la pictură la poezie

Poetul spune că știința sa e închipuire și măsură; închipuirea subiectului și măsura versurilor este esența dintâi a poeziei, și pe aceasta o înveșmântează toate științele.

La care răspunde pictorul că arta lui îl supune acelorași legi, adică: închipuirea subiectului pe

care el trebuie să-l scornească și măsura lucrurilor pictate, astfel încât nu cumva să fie lipsite de potrivire între ele; dar pictura nu se învăluie în cele trei științe cu toate că atât ele cât și altele se folosesc de pictură, cum ar fi de pildă astrologia, de nimic în stare fără de perspectivă – parte principală a picturii –, adică astrologia matematică; nu vorbesc despre cea mincinoasă care, să-mi fie iertat s-o spun, nu trăiește decât de pe urma proștilor.

Poetul se mai laudă cum că spunând el un lucru, arată totdeauna și un alt lucru plin de tâlcuri. Pictorul răspunde că-i stă în putere să facă și dânsul la fel, așa încât pe această latură este și el poet. Și de zice poetul că el aprinde în oameni iubirea – ceea ce e faptul cel mai de seamă al tuturor ființelor cu suflet, pictorul este în stare să facă același lucru – și acesta cu atât mai mult, cu cât el pune înaintea îndrăgostitului însuși chipul ființei iubite – într-atâta încât acesta ade-seori îi vorbește, o sărută, fapt pe care frumoasele scrieri puse dinainte-i de către poet, nu i-ar îngădui să-i facă.

El întrece în asemenea măsură geniul tuturor, încât îi împinge pe oameni să iubească și să se îndrăgostească de picturi, care nici măcar nu reprezintă portretul vreunei femei aieva.

Mi s-a întâmplat să fac o pictură înfățișând o ființă divină – ea a fost cumpărată de cel căruia îi plăcuse – și acesta ceru să i se șteargă semnele divinității pentru a o putea săruta fără păcat; la urmă însă mustrea a învins oftatul și pofta nelegiuită; a trebuit să scoată pictura din casă. Oare ești tu în stare, poate, să descrii o frumusețe fără chipul unei ființe vii și răscula-vei tu în oameni astfel de dorințe?

De vei spune; voi descrie iadul ori raiul și alte înspăimântări ori desfătări, pictorul te va întrece; pentru că îți va pune dinainte lucruri care tăcând, vor spune astfel de desfătări sau te vor înspăimânta împingându-te la fugă. Mai curând pictura pune în mișcare simțurile decât poezia. De vei pretinde că prin cuvânt vei împinge norodul spre lacrimi sau spre răs, ți-o voi întoarce spunându-ți că nu tu ești cel care mișcă norodul, ci oratorul, cu o știință ce nu este poezia. Pictorul împinge mai întâi la răs și nu la plâns, pentru că plânsul e o mai grea încercare decât râsul.

Un pictor a făcut odată un tablou pe care, oricine îl vedea începea să caște și aceasta se întâmpla de câte ori privirile se îndreptau spre tablou, care înfățișa pe cineva căscând. Alții au pictat acte obscene și de atâta luxurie încât cei ce le priveau erau împinși către aceleași fapte, lucru care poezia nu este în stare.

De vei descrie chipul vreunei zeițe, scrisul tău nu va fi proslăvit precum s-ar întâmpla să fie chipul zeiței zugrăvite.

Unei astfel de picturi i se vor aduce daruri, înaintea ei vor îngenunchea oameni de-ai locului și de mai departe, de toate vârstele și chiar de peste mările răsăritului, icoanei rugându-se pentru ajutor și nicidecum unei opere scrise.

22. Înfruntarea pictorului de către poet

Spui, pictore, că arta ta este adorată. Dar să nu-ți însușești acest merit; el este al lucrului înfățișat prin pictura ta.

Pictorul răspunde: O, tu poete, care te numești pe tine însuși imitator, oare de ce nu înfățișezi tu prin cuvinte asemenea lucruri încât literele tale, cuprinse în acele cuvinte, să fie și ele adorate? Natura a fost mai darnică cu pictorul decât cu poetul și pe bună dreptate operele celui

mai dăruit trebuiesc mai mult cinstitute decât ale acelor ce nu au fost într-atât de dăruiti. Să-l laudăm deci atât pe cel ce prin cuvinte ne mulțumește auzul cât și pe cel ce prin pictură ne mulțumește văzul, dar într-o mai mică măsură pe mântuitorul cuvintelor, pentru că ele sunt întâmplătoare și create de un autor de mai mică însemnătate decât cel ce a creat operele naturii și al cărui imitator este pictorul. Natura toată este cuprinsă în figurile născute din suprafețele lor.

23. Răspunsul Regelui Matei unui poet care se luase la întrecere cu un pictor

Un poet, ducând regelui Matei, de ziua sa de naștere, un poem scris spre lauda zilei în care regele se născuse pentru binele omenirii, iar un pictor prezentându-i chipul zugrăvit al iubitei regelui, pe dată acesta a închis cartea poetului și s-a întors spre portret, asupra căruia și-a ațintit privirea cu mare încântare. Atunci poetul simțindu-se nedreptățit, a zis: Măria Ta, citește, citește, și vei găsi lucruri de mai mare însemnătate decât privind o pictură mută.

Atunci regele, simțindu-se dojenit pentru că privea lucruri mute, spuse: o, poete, taci, căci nu ști ce vorbești. Această pictură slujește unui simț mai de folos decât cartea ta, care-i pentru orbi. Dă-mi ceva care să pot vedea și pipăi și nicidecum să pot doar auzi; și nu-mi lua în nume de rău că am pus opera ta la subsioară, în timp ce pe aceea a pictorului o țin cu amândouă mâinile, potrivit-o în fața ochilor, deoarece mâinile lui au lucrat pentru un simț mai de preț decât auzul. Iar eu cuget că știința poetului e tot atât de departe de aceea a pictorului, pe măsura depărtării ce există între simțurile care le slujesc.

Nu știi tu oare, că sufletul nostru este alcătuit din armonie și că armonia nu se naște decât în acele clipe când potrivirea lucrurilor se face văzută sau auzită? Nu vezi tu oare că știința ta este lipsită de acele potriviri dintr-o dată iscate și că dimpotrivă, o parte din ea ia naștere, dintr-alta, rând pe rând, una neputând să se nască înainte ca cealaltă să pară?

Din această pictură judec închipuirea ta mult mai prejos de aceea a pictorului pentru că din ea nu se naște o proporționalitate armonioasă.

Ea nu mulțumește mintea celui care aude sau vede asemeni minunatei potriviri din încântătoare trăsături ce alcătuiesc dumnezeiasca frumusețe a acestui chip ce-l am în față unde toate laolaltă îmi dau atâta plăcere prin divinele lor proporții, încât nu văd altceva mai frumos pe lume ce-ar fi făcut de mâna omului și ar da mai multă mulțumire.

Nu este pe lume o judecată atât de strâmbă încât, dacă i se propune să aleagă între a zace în beznă eternă și a vrea să-și piardă auzul să nu spună de îndată că ar vrea mai degrabă să-și piardă auzul, dimpreună cu mirosul, decât să rămână orb. Deoarece acel ce pierde vederea pierde însăși frumusețea lumii, cu toate formele lucrurilor zămislite, pe când surdul pierde numai foșnetul iscat de mișcarea aerului lovit, lucru de cea mai mică însemnătate pe lumea asta.

Ție, care stăruie să spui că o știință este cu atât mai nobilă cu cât cuprinde un subiect mai de preț și că prin urmare este de mai mare preț o înfățișare chiar închipuită a esenței lui Dumnezeu decât închipuirea unui lucru de mai puțin preț, noi îți vom răspunde că pictura, ce singură cuprinde zămislirile dumnezeiești, este mai nobilă decât poezia ce se îndeletnicește doar cu închipuirea mincinoasă a faptelor omenești.

Pe drept se plânge pictura de a fi fost îndepărtată dintre artele liberale, deoarece ea este adevărata fică a naturii și purcede din simțul nostru cel mai de preț.

Voi scriitorii, pe nedrept ați scos-o afară din numărul ziselor arte liberale, deoarece chiar în afară

de faptele naturii, ea poate închipui o mulțime de lucruri, ce natura nu le-a creat niciodată.

24. Încheiere între poet și pictor

Deoarece am arătat că poezia se poate înțelege de orbi în cel mai înalt grad, iar pictura de surzi, vom mai spune că pictura întrece cu atât poezia, cu cât pictura slujește un simț mai de preț și mai nobil decât poezia; noblețe dovedită a fi întreită față de celelalte trei simțuri, fiindcă s-a arătat că mai degrabă pierzi auzul și mirosul și pipăitul decât vederea.

Cine pierde văzul, pierde înfățișarea frumuseților lumii și rămâne ca un îngropat de viu într-un mormânt în care să respire și să se miște. Oare nu-ți dai tu seama că ochiul cuprinde frumusețea lumii întregi? Ochiul e stăpân în astrologie; tot el face cosmografia, el îndreaptă și sfătuiește toate meșteșugurile omenești; el mișcă omul peste tot pământul, e stăpân al matematicii; cunoștințele sale sunt neîndoelnice; el a măsurat îndepărtarea astrilor și mărimea lor; el a găsit elementele și așezările lor; prin el s-a putut prezice ceea ce va să vină, după mersul stelelor, tot lui i se datorește arhitectura și perspectiva, din el s-a născut divina pictură.³⁵²

Cel mai de laudă dintre toate cele zămislite de Dumnezeu, prin ce laude se poate preamări noblețea ta? Care sunt noroadale și care graiurile ce ar putea descrie adevăratele tale însușiri, fereastră a corpului omenesc prin care sufletul se bucură și se înfruptă din frumusețile lumii? Prin văz sufletul se împacă cu temnița trupului și fără de el, temnița trupului ar fi caznă. Prin el geniul omenesc a găsit focul prin mijlocirea căruia ochiul redobândește ceea ce beznele îi răpiseră. Văzul a adăugat naturii podoabele agriculturii și încântătoarelor grădini. Dar ce-mi este de trebuință să mă aștern la vorbă așa lungă și ce lucru anume prin el nu se face?

Văzul împinge pe oameni de la răsărit la apus; el a născocit năieritul și prin aceasta a întrecut natura, căci lucrurile simple din natură sunt finite, iar ceea ce ochiul poruncește mâinilor este infinit, după cum pictorul arată prin închipuirea a nenumărate forme de dobitoace, ierburi, arbori și privesliști.

25. Cum muzica trebuie să fie numită soră mezină a picturii

Muzica nu ar putea fi altfel numită decât sora picturii, fiind supusă auzului, care e un simț de mai puțină însemnătate decât văzul. Ea alcătuiește armonia prin împletirea simultană a unor părți bine potrivite și silite a se naște și a muri într-un singur acord sau în mai multe. Aceste acorduri învăluiesc legătura dintre elementele care alcătuiesc această armonie, de fel deosebită de linia conturului ce învăluie elementele ce dau naștere frumuseții omenești.

Dar pictura întrece muzica și domnește asupra ei pentru că ea nu pierde de îndată ce se naște, precum nefericita muzică; ea dăinuie și îți înfățișează, ca fiind dăruit cu viață, ceea ce nu este de fapt decât o suprafață. O, minunată știință! Tu păstrezi sufletul trecătoarelor frumuseți ale muritorilor și le dăruie mai multă trăinicie decât acelor opere ale naturii – neconținut supuse schimbărilor ce le mână către capătul nemilos al bătrâneții. Această știință se află în același raport cu divina natură ca și operele ei cu ale naturii însăși; iată pentru ce ne închinăm ei.

26. Muzicianul vorbește cu pictorul

Muzicianul spune că știința lui prețuiește tot atât cât aceea a pictorului, pentru că și ea alcătuiește un tot din mai multe părți, ascultătorul adâncindu-le frumusețea în timpi potriviți,

înăuntrul cărora ea se naște și moare – iar prin acești timpi muzica ferește sufletul celui care o ascultă.

Dar pictorul răspunde că trupul alcătuit din mădulare nu iscă plăcere prin măsuri de armonie muzicală, prin care fapt frumusețea sa se preschimbă cu încetul și trebuie să ia o altă înfățișare; frumusețea nu se cade să se nască și să moară astfel, iar pictura o face să ne încante un lung șir de ani; pictura are minunata însușire de a păstra vie armonia elementelor ce se întregesc desăvârșit, atunci când însuși natura și toate puterile ei nu poate fi în stare s-o facă.

Câte picturi nu au păstrat neschimbate dumnezeieștile frumuseți cărora fie timpul, fie moartea le-a nimicit tiparul viu! Opera pictorului este astfel mai de preț decât a stăpânei sale, însăși natura.

27. Pictorul înfățișează scara lucrurilor ce se arată ochiului, precum muzicianul înfățișează urechii scara vocilor

Cu toate că lucrurilor înfățișate ochiului sunt legate unele de altele, una câte una, totuși regula mea va fi din douăzeci în douăzeci de coți, tot așa cum muzicianul a făcut cu vocile, care, toate sunt înmănunchate, totuși le lucrează cu intervale puține, de la voce la voce, numindu-le prime, secunde, terțe, cvarte și cvinte, pentru a porunci ridicarea sau coborârea lor.

Ai mai spune tu muzicianule că pictura se prenumără printre meșteșugari, pentru că se face prin truda mâinilor și că muzica este faptul gurii, un mijloc prin care omul se face auzit, iar nu pe seama gustului, după cum nici mâna nu lucrează pe seama pipăitului.

Cuvintele sunt și de mai puțin preț decât faptele. Oare tu, scriitor într-ale științei, nu scrii cu mâna ta ceea ce îți trece prin minte, așa cum face pictorul?

Și de vei zice că muzica este alcătuită din proporții, ți-o voi întoarce răspunzându-ți că tot așa face și pictura, precum bine vei vedea.

Lucrul cel mai nobil este cel care satisface simțul cel mai bun. Pictura deci, care dă mulțumire văzului, este mai de vază decât muzica care dă mulțumire numai urechii. Acel lucru e mai de vază care are în el mai multă veșnicie. Muzica pieritoare, de îndată ce s-a născut, e de mai puțin preț decât pictura, ce prin folosirea culorilor smălțuite, devine veșnică. Acel lucru ce păstrează în sinea lui mai multă universalitate și mai multă diversitate, este mai de preț. Pictura, deci, trebuie să fie pusă înaintea tuturor înfăptuirilor, pentru că ea păstrează toate formele care își au ființa, și pe cele care nu își au ființa, în natură. Ea trebuie înălțată în slavă mai presus chiar decât muzica, deoarece aceasta din urmă stăpânește numai vocea. Prin pictură, în icoane, ne este arătat Dumnezeu; în fața acestora se desfășoară slujba religioasă, adăugată cu muzică, slujitoare ei întru aceasta. Prin pictură îndrăgostiții păstrează chipul celui iubit; prin ea se păstrează chipul frumuseților ce timpul și natura le-au făcut trecătoare; prin ea păstrăm chipul oamenilor vestiți. Și de crezi că muzica este veșnică pentru că se poate scrie, același lucru îl putem face și cu literele. Prin urmare, pentru că ai pus muzica printre artele liberale, pune acolo și pictura, ori scoate muzica dintre ele. Oamenii netrebniți o folosesc, vei zice tu; și muzica e păgubită ca cei ce o folosesc fără pricepere. De vei spune că științele ne-meșteșugărești sunt cele ale minții, eu îți voi răspunde că pictura este faptul minții de asemeni al geometriei și al muzicii, ea are în vedere proporțiile cantităților continue, așa cum aritmetica are în vedere pe cele discontinue. Pictura consideră toate calitățile continue, precum și calitatea proporțiilor ce există între umbre, lumini și distanțe, în perspectiva care îi este proprie.

28. Încheiere cu privire la poet, pictor și muzician

E tot atâta deosebire între poet și pictor în ceea ce privește înfățișarea lucrurilor trupești, câtă deosebire este între lucrurilor desmănunchiate și cele unite; poetul, pentru a descrie urâtenia sau frumusețea unui trup, ți-l arată rând pe rând, fiecare mădular în parte și treptat, în timp ce pictorul ți-l arată dintr-o dată, într-o singură clipă.

Poetul nu poate să-ți arate în cuvinte adevărata înfățișare a mădulelor ce alcătuiesc un întreg, pe când pictorul ți-l pune dinainte cu un tot atât de mare adevăr cât poate fi el cu puțință în natură. Poetului i se întâmplă ca și muzicianului, care trebuie să cânte un cântec scris pentru patru voci. El va cânta întâi vocea de sus, apoi cea a tenorului, apoi urmează cea a contraaltului și în sfârșit va urma basul. Din aceasta nu poate rezulta grația proporțiilor armonice, care este cuprinsă în simultaneitatea timpilor armonici. Ca să-ți arate un obraz frumos, poetul ți-l arată, trăsătură cu trăsătură, și astfel nu vei fi încântat de frumusețea sa, ce sălășluiește în dumnezeiasca armonie simultană ce se ivește în potrivirea trăsăturilor luate laolaltă, și care într-o clipă alcătuiesc divina armonie, înrobindu-i adeseori pe cei ce se minunează de ea.

Iar muzica realizată în armonia ei desfășurată melodii suave alcătuite din voci, pe când poetului îi lipsește această descriere armonioasă. Deși poezia, ca și muzica, pătrunde prin auz până la lăcașul minții, poetul nu poate descrie armonia muzicii, pentru că nu-i stă în putere să spună deodată mai multe lucruri, așa cum face pictura prin proporționalitatea armonică a cărei frumusețe este prețuită în același timp atât în întreg cât și în amănunt. În întreg, în ceea ce privește tâlcul unui tot alcătuit din părți, în amănunt pentru înțelesul părților alcătuitoare ale întregului. Iată de ce poetul rămâne în urma pictorului în ceea ce privește înfățișarea lucrurilor trupești, iar într-acele nevăzute, el rămâne cu mult îndărătul muzicianului. Dacă însă poetul împrumută de la celelalte științe, el ar putea să iasă în târg, asemenea cutărui negustor, cu marfa lui făurită de tot soiul de meșteșugari. Așa face poetul când se împrumută de la știința altora, a oratorului, a filozofului, a cosmografului sau a astrologului, și chiar de la alții ce nu au nici în clin, nici în mână cu poezia. Deci acesta este un samsar ce-ar pune în legătură mai mulți inși în vederea încheierii unui târg. De vrei să cunoști adevărata muncă a poetului, o vei afla în aceea de strângător al lucrurilor furate de la diferite științe, alcătuind din ele o înmănunchere mincinoasă; sau dacă vrei să fie mai adevărat; o înmănunchere închipuită. Slobod îi este poetului să se măsoare cu pictorul în această închipuire care este cea mai slabă parte a picturii.

29. Ce știință este mecanică și care nu este

Se numește mecanică orice cunoștință izvorâtă din experiență, și științifică aceea care și se naște și ia sfârșit în mintea omului; sunt pe jumătate mecanice cunoștințele care se nasc din știință și se isprăvesc în meșteșugul mâinilor. În ce mă privește, găsesc că sunt zadarnice și furnicare de greșeli acele științe care nu se trag din experiență, această mumă a oricărei certitudini, precum și cele care nu-și găsesc sfârșitul într-o experiență bine câștigată – cu alte cuvinte, când nici obârșia lor, nici mijloacele, nici ținta lor nu trece prin vreunul dintre cele cinci simțuri. Dacă ne îndoim de adevărul oricărui lucru care trece prin simțuri, cu cât trebuie mai mult să ne îndoim de lucrurile potrivnice acelor simțuri, de pildă de nefința Domnului ori a sufletului, și de altele asemănătoare asupra cărora dăinuie ceartă ori tăgadă.

Și adevărat este că acolo unde judecata lipsește, ea este înlocuită prin țipete, vorbe aruncate, rostite în gura mare – fapt care nu se întâmplă cu lucrurile sigure. Pentru aceasta noi vom spune că acolo unde se discută gălăgios, nu e loc pentru adevărata știință, deoarece adevărul are un singur termen, care odată spus, îndepărtează pe veci discuțiile. Dacă certurile se ivesc din nou, atunci avem de-a face cu o știință mincinoasă și încurcată, și nu cu o reînnoită certitudine. Adevăratele științe sunt cele în care experiența a fost însușită prin simțuri și a închis astfel gura certăreților și nu hrănesc cu vise pe cei care cercetează și merg pas cu pas către adevăratele cunoștințe dintâi, așa cum se petrece în principiile matematicilor, în număr și măsură, adică în aritmetica și geometria ce se ocupă cu supremul adevăr al cantității discontinue și continue. Aici nu vom stărui că două ori trei fac mai mult sau mai puțin decât șase, nici că un triunghi are unghiurile mici egale cu două unghiuri drepte. Liniștea eternă stinge orice dispută, putându-se folosi în pace de cei ce le sunt de credință, ceea ce nu pot face mincinoasele științe ale minții. De vei enumera aceste științe adevărate și de mare vază printre cele mecanice – pe temeiul că ele se folosesc de mâini – tot așa pot spune și eu despre toate meșteșugurile care se folosesc de mâinile scriitorilor că sunt din specia asemuitoare desenului, această parte vie din pictură. Astrologia și altele au și ele nevoie de îndemânarea mâinilor, dar în primul rând trec prin minte, așa cum se întâmplă cu pictura, care mai întâi e dată în mintea celui care o întreprinde, dar nu se poate desăvârși decât prin munca mâinilor. Cei ce se îndeletnicesc cu pictura ca știință și cu adevăratele ei principii, se întreabă mai întâi ce este un corp care aruncă o umbră, ce este o umbră primă și ce este umbra derivată, ce înseamnă lumină, întuneric, strălucire, culoare, trupul omenesc, trăsături, priveliști îndepărtate sau apropiate, mișcarea și odihna – lucruri toate care se înțeleg prin minte și nicidecum prin munca mâinilor. Aceasta este știința picturii, care rămâne însă în mintea celor ce o gândesc, urmând apoi nașterea operei prin munca mâinilor, lucru mai de preț decât gândirea ei sau decât știința premergătoare. După dânsa vine sculptura, artă de înaltă prețuire și ea, dar care nu pretinde o pregătire mentală atât de înaltă, cu toate că din două puncte de vedere este extrem de grea. Nu este ajutată, ca pictura, de natura însăși, adică de perspective, de umbre, și de lumină. Sculptura apoi nu se îndeletnicește cu culorile, asupra cărora pictorul trudește atât să le găsească umbrele însoțitoare.

30. Pentru ce pictura nu se enumeră printre științe

Scriitorii, neavând cunoștință despre știința picturii, nu au putut să-i descrie treptele și conținutul. Ea însăși nu-și arată țelul din urmă prin cuvinte. Prin ignoranță, a rămas în urma ziselor ființe, fiind însă prin aceasta lipsită de dumnezeire. De fapt, nu pe nedrept n-au prețuit-o, căci ea se prețuiește prin ea însăși, fără ajutorul altor vorbe – așa cum se întâmplă cu ceea ce este desăvârșit în natură. Nu e vina picturii dacă pictorii nu au descris-o și n-au așezat-o în rândul științelor, deoarece puțini pictori se ocupă cu scrisul, viața lor neajungându-le să o înțeleagă; să spunem noi, pentru aceasta, că este ea mai puțin nobilă? Vom zice noi că puterea ierburilor, a mineralelor și a plantelor nu există pentru că unii oameni nu le-au cunoscut? Desigur că nu, dar vom zice că aceste ierburi sunt în ele însele nobile, fără să aibă nevoie de vorbele omului, nici de scrisul lui.

31. Aici începem să vorbim despre sculptură și dacă ea este ori nu știință

Sculptura nu este o știință, ci un meșteșug foarte mecanic, deoarece trupește îl face să asude pe cel care o îndeplinește; ea nu-l silește decât la luarea măsurilor mădularelor alcătuitoare, la felul mișcărilor și al așezării, și îi este destul ca să se arate ochiului lucrurile așa cum sunt ele, fără să iște admirația celui ce o privește, așa cum se petrec lucrurile cu pictura, care, pe o întindere plană, prin puterea iscusinței sale, înfățișează largi peisaje până la depărtate orizonturi.

32. Deosebirea dintre pictură și sculptură

Între sculptură și pictură nu se găsesc altă deosebire, în afară de aceea că sculptorul își duce la capăt opera cu o mai mare oboseală trupească decât pictorul; pe câtă vreme acesta din urmă și-o duce pe a sa cu o mai mare cheltuială de minte. Dovada acestui adevăr este că împlinirea operei sale, sculptorul o înfăptuiește cu puterea brațelor, lovind steiul ori marmura spre a-i da forme, rupând din ea bucată cu bucată, până când va răsări chipul prins în piatră; fapt ce se îndeplinește cu trudă meșteșugărească, de multe ori însoțită de sudoare, care împreună cu praful de piatră se face tină, mănjind chipul sculptorului, prăfuindu-l cu acel colb ca și cum n-ar fi decât un brutar acoperit de făină; până și casa e murdărită și plină de zob și de pulbere de piatră. Altminteri se întâmplă cu pictorul, dacă vine vorba despre pictori și de sculptori de seamă. Pictorul se află așezat înaintea lucrului său bine îmbrăcat și plimbă ușor penelul său, înmuiat în frumoase culori, îmbrăcat fiind cu veșminte care-i plac, după cum are gust, în locuința sa curată, împodobită cu tablouri de preț și deseori în tovărășia muzicii sau a citirii feluritelor și frumoaselor texte ascultate cu plăcere, fără a fi amestecate cu larma ciocănitului de daltă sau a altor zgomote. Apoi, pentru ca sculptorul să ducă la bun sfârșit opera sa, are nevoie să dea neîncetat ocol volumului fiecărui chip, până ce dintr-acel chip să reiasă grația în toate înfățișările sale.

Și aceste ocoluri în jurul chipului se fac luându-se în seamă și ceea ce este sus și ceea ce este jos; sculptorul nu poate nimeri până nu se dă deoparte, ca să vadă din profil ceea ce este scobit și ceea ce este în afară, fără să fie în hotar cu lumina care-l atinge. La drept vorbind, acesta nu adaugă vreo oboseală; ca și pictorul, el cunoaște toate limitele lucrurilor pe care le vede, din orice latură ar fi; știință pe care o posedă atât pictorul cât și sculptorul.

Sculptorul, trebuind să cioplească acolo unde trebuie să arate despărțiturile dintre mușchi și să lase un plin acolo unde trebuie să arate relieful acestor mușchi, nu le va făptui cum trebuie, dacă nu le-a măsurat lungimea și lărgimea, dacă nu le-a dat ocol, aplecându-se și înălțându-se ca să-și dea seama de adevărata înfățișare a mușchilor. Sculptorul va judeca dacă fiecare se află la locul lui și pe această cale de înconjur el își îndreaptă greșelile; de n-ar fi așa, niciodată n-ar putea să ducă la bun sfârșit sculpturile sale.

Această trudă e pe nedrept socotită a fi a minții, sculptorului neobosindu-i-se decât trupul. Pentru că ceea ce privește mintea, adică rațiunea, el nu are decât să corecteze profilul membrilor acolo unde mușchii sunt prea reliefați.

Aceasta e calea firească a sculptorului ca să-și ducă munca la bun sfârșit. Calea firească se trage din cunoașterea desăvârșită a conturului corpului văzut din toate laturile sale. Un sculptor zice, că o dată ce-a cioplit prea mult, el nu mai poate adăuga, așa cum poate să facă pictorul. I se răspunde: dacă arta lui ar fi fără cusur, el ar fi cioplit atât cât trebuia și nu mai mult; faptul de a

fi cioplit prea mult provine din ignoranța lui, neștiință care-l face să taie mai mult sau mai puțin decât trebuie. Dar despre cei nedibaci nu voi vorbi; nu sunt maeștri, ci numai strică piatră. Maeștrii nu se încred numai în cele ce le arată ochiul, știind că întotdeauna el înșală, așa cum se întâmplă cu cel care vrea să împartă din ochi o linie în două părți egale; pentru că experiența arată că ochiul se înșală mai întotdeauna.

Pentru aceasta, cei ce judecă limpede se tem de astfel de păreri, ceea ce neștiutorilor nu li se întâmplă. Din cunoașterea fiecărei lungimi, grosimi sau lărgimi a mădulelor, sculptorul prevede totul, în ordine, făcând așa încât să nu se teamă că cioplește mai adânc decât ar trebui.

Pictorul are la îndemână zece feluri de a-și duce opera la bun sfârșit: lumina, întunericul, culoarea, trupul, chipul, priveliștile, îndepărtarea, vecinătatea, mișcarea și odihna. Sculptorul are să țină seamă doar de trup, de chip, de loc, de mișcare și de odihnă.

Sculptorului nu-i pasă de lumină sau întuneric, deoarece natura de la sine i le pune la îndemână; nici de culoare. De îndepărtare sau de apropiere îi pasă și nu-i pasă, pentru că nu întrebuințează decât perspectiva liniară și nicidecum pe cea a culorilor, care se schimbă după cât stă de departe de ochi și după cunoașterea conturului figurii.

Sculptura este deci mai simplă și prin urmare, de o mai puțină trudă a minții decât pictura.

33. Pictorul și sculptorul

Mai spune sculptorul că arta sa este mai de preț decât pictura, fiind mai tehnică, netemându-se nici de umezeală, nici de foc, nici de căldură, nici de frig.

Vom spune că toate acestea nu dau un preț mai mare sculpturii, deoarece asemenea trăinicie provine din material și nicidecum nu e datorită mâinii artistului.

O astfel de însușire ar putea să aibă și pictura, pictându-se cu culori de smalt pe metal sau pe teracotă, într-asa fel încât prin foc smaltul să se prindă; și apoi cu diferite scule să se lustruiască până când fața devine netedă și lucioasă, așa cum se poate vedea în zilele noastre în diverse locuri din Franța și în Italia și mai ales în Florența la cei din familia Della Robbia, care au găsit mijlocul de a face mari lucruri în pictură pe teracotă acoperită de smalt. Adevărul este însă că prin ciocănire, acestea se sparg, precum și sculpturile de marmură, și nu sunt la adăpost de distrugerii ca statuile de bronz.

În ce privește trăinicia, pictura se alătură sculpturii, iar prin frumusețe o și întrece, pentru că în ea se întâlnesc cele două perspective; pe când în sculptura plină nu se află nimic care să nu-i fie dat de către natură.

Sculptorul când face o sculptură plină, meșteștește numai două înfățișări și nicidecum după ne-numărate, pentru nesfârșitele înfățișări de unde ar putea fi ea văzută. Din aceste două înfățișări una este cea văzută din față și a doua, din spate. Dovada că este așa stă în faptul că dacă tu vei face o figură pe jumătate în relief, văzută din față, tu nu vei spune că ai făcut o operă mai bună decât a pictorului care a făcut-o din același unghi. Același lucru se poate spune și despre o figură văzută din spate.

Basorelieful, fără îndoială este mai de efect decât relieful plin și el stă ca putere a efectului alături de pictură, pentru că el trebuie să țină seama de perspectivă. Sculptura plină nu ia în seamă aceste noțiuni că se folosește de măsuri simple, aflate pe viu. De aici vine faptul că pictorul învață mai repede sculptura decât sculptorul pictura.

Dar ca să ne întoarcem la cele spuse despre basorelief vom mai adăuga că el cere o mai mică trudă fizică decât sculptura plină, dar mai multă căutare, cercetare, adâncire, întrucât sculptura trebuie să aibă în vedere proporțiile pe care le au distanțele interpușe între lucrurile din primul plan și cele din al doilea în al treilea și așa mai departe. Și dacă tu, căutător al perspectivei, le-ai studia, nu vei găsi nici un basorelief ce n-ar furnica de greșeli în ceea ce privește relieful mai mic sau mai mare al părților din corpurile mai mult sau mai puțin apropiate de ochi.

Un astfel de lucru nu se va întâmpla cu sculptura plină pentru că natura îl ajută pe sculptor. De aceea, cel ce se dăruiește sculpturii pline este scutit de atâtea greutate.

Aici stă dușmanul cel mai mare al sculptorului în operele sale pline, relief sau basorelief, care nu se bucură de nici o căutare dacă nu sunt puse într-o lumină asemănătoare celei din locul unde au fost ele create.

De sunt luminate de jos, operele lor apar foarte urâte, mai ales basoreliefurile care, prost luminate, aproape că nu se mai pot înțelege. Lucrul nu se poate întâmpla pictorului; pe lângă că a înfățișat părțile componente ale lucrurilor, el și-a însușit două reguli ale naturii de cea mai mare însemnătate, și care sunt cele două feluri de perspectivă; de asemenea și după cea de-a treia regulă, de foarte mare importanță, adică clar obscurul umbrelor sau al luminilor, necunoscute de sculptor, - el fiind ajutat de natură - așa cum ea ajută și celelalte lucruri ce se văd nefiresc.

34. Sculptura cere o mai mică pricepere decât pictura, lipsindu-i multe lucruri firești

M-am îndeletnicit nu mai puțin cu sculptura decât cu pictura; făcând și una și alta deopotrivă, cred că pot hotărî, care este superioară și la care dintre ele este mai greu de lucrat și care este mai desăvârșită.

Mai întâi sculptura este supusă unor anumite lumini, cum am spus mai înainte; pictura are propria ei lumină și umbră. Lumina și umbra sunt temeiul sculpturii, dar sculptorul în această împrejurare este ajutat de relieful însuși pe care natura îl creează în mod firesc. Iar pictorul o face prin meșteșug, acolo unde natura ar face-o în chip firesc.

Sculptorul nu poate să redea în amănunțimea lor felurile culori pe câtă vreme pictorul poate. Perspectivele în sculptură nu par întru nimic adevărate, pe câtă vreme spațiul în pictură pare să se întindă la sute de leghe îndărăt. Perspectiva aeriană lipsește în opera sculpturilor.

Ei nu pot să ne înfățișeze lucrurile străvezii, nici pe cele luminoase cu razele lor; nici lucruri strălucitoare ca oglinzile sau altele de asemenea strălucitoare, care reflectă lumina; nici cețuri, nici întunecimile și alte nenumărate lucruri, ce nu stăm să le mai numim, ca să nu plictisim.

Ce-i al ei, este faptul că sculptura e mai trainică în timp, însă pictura făcută pe aramă acoperită cu smalt și trecută prin focul cuptorului este mai trainică decât sculptura.

Și mai poate spune sculptorul că atunci când el greșește, cu greu mai poate îndrepta ceva. Dar slabă dovadă să vrei să dovedești că isprava pe care nu o poți îndrepta este o ispravă mai de seamă. Voi spune că dibăcia maestrului care face astfel de greșeli e mai greu de îndreptat decât însăși opera vătămată de el. Noi știm bine că cel ce se pricepe, nu face astfel de greșeli, dimpotrivă, prin învățăminte bine însușite, el va ciopli cu răbdare, până ce va duce la bun sfârșit opera sa.

Dacă sculptorul se slujește de humă sau de ceară, el poate să ia ori să adauge; când opera este terminată ea se toarnă ușor în bronz. E cea din urmă și cea mai trainică operație a sculptorului,

pentru că tot ce este marmură este supus ruinei; ceea ce bronzului nu i se întâmplă.

Tot astfel se petrec lucrurile și cu acea pictură pe aramă care se poate pune alături de bronz; ea se face adăugând și luând, întocmai ca pentru un tipar de ceară. Precum sculpturile în bronz, picturile făcute pe aramă sunt veșnice.

Dar câtă vreme bronzul rămâne negru și pământiu la vedere, pictura este plină de felurite culori, așa cum am mai spus.

Dacă mi se va vorbi despre pictura pe lemn, într-asta mă voi înțelege cu sculptorul, zicând: așa cum pictura e mai frumoasă, de-o mai mare închipuire și mai bogată, îi rămâne sculpturii de a fi de o mai mare trăinicie, dar numai atât îi rămâne.

Sculptura ne arată limpede pentru ce este pictura o minunăție adevărată; ea face să ne pară pipăibile lucrurile ce nu se pot pipăi, lucrurile netede ca și când ar avea relief, iar cele îndepărtate ca și când ar fi apropiate.

Într-adevăr, pictura este mai de preț, pusă în cumpănă cu sculptura, prin nenumăratele speculațiuni ce-i sunt cu puțință și care nu sunt la îndemâna sculpturii.

Nici o comparație nu poate fi între cercetările, măiestria și tehnica picturii și acelea ale sculpturii, care nu are de-a face decât cu perspectiva, ce vine din însuși materialul și nu din meșteșugul artistului.

Dacă sculptorul zice că nu poate înlocui materialul pe care l-a cioplit prea mult într-o lucrare, așa cum pictorul poate să o îndrepte – i se va răspunde: acel ce cioplește mai mult decât trebuie nu e priceput, nu e meșter; având la îndemână măsurile, el nu ar fi trebuit să cioplească mai mult decât se cuvenea. Aici se află greșeala celui ce lucrează și nicidecum a materiei în sine.

Dar pictura este un minunat meșteșug, plină de căutări cu tâlc adânc – lucru ce lipsește sculpturii, al cărei zis este laconic.

Sculptorul ce va spune că arta lui e de o mare trăinicie, i se va răspunde că însușirea aceasta vine din materialul sculptat și nicidecum de la artist – așa că în această privință acest om să nu-și însușească gloria, ci să o lase naturii, creatoare a unui astfel de material.

35. Despre sculptor – despre pictor

Arta sculptorului obosește mai mult trupul decât arta pictorului – adică este mai mecanică, de o mai mică oboseală a minții, exprimând mai puțin decât pictura, fiindcă sculptorul ia mereu, pe când pictorul adaugă fără încetare. Sculptorul ia mereu dintr-un material mereu același, pe când pictorul pune mereu tot felul de alte materiale. Sculptorul caută numai liniile ce dau ocol materialului sculptat – pictorul caută aceleași linii, dar pe deasupra el mai caută umbrele și lumina, culoarea și desenul în racursi, lucruri prin care natura nu-l ajută întotdeauna pe sculptor. Umbrele, lumina și perspectiva, pictorul le câștigă cu cheltuiala dibăciei sale, izbutind să le arate ca și cum ar fi firești, pe când sculptorul le găsește de-a gata. Și de vei spune: există sculptori care se pricep și într-ale picturii, eu îți voi răspunde că acolo unde sculptorul se pricepe și într-ale picturii, acolo e și pictor, dar dacă nu se pricepe la unele din ele, rămâne doar sculptor. Dar pictorul are nevoie să cunoască sculptura, adică reliefurile naturale care prin sine generează clarul, obscurul și racursul-ul.

De aceea mulți se întorc îndărăt la natură, nefiind destul de luminați în ceea ce privește umbrele, lumina și perspectiva, pictând natura așa cu le este dată, având-o la îndemână, fără ca altă

pricepere să le fie cerută.

Dintre aceștia, mulți se uită la lucrurile din natură cu ajutorul unui geam ori a unei foițe sau vâluri transparente, copiindu-le pe acele suprafețe străvezii și cu regulile proporțiilor conturând profilurile și mărindu-le câteodată înlăuntrul acestor profiluri, ei le umplu de clarobscur, îndemnând așezarea, mărimea și chipul umbrelor și al luminilor.

Acest fel de a lucra este de laudă la cei ce știu să zămislească din închipuire natura și o fac fără oboseală dar întrebuințează aceste procedee ca să-și cruțe oboseala și ca să nu scape adevărata asemănare a lucrurilor în fiecare amănunt al lor.

Această născocire trebuie dezaprobată la cei ce nu știu să deseneze; astfel de lenevire le nimicește talentul și nici nu vor mai ști să creeze vreo operă însemnată, fără un astfel de ajutor.

Vor fi întotdeauna săraci și nevoiași în ceea ce vor izvedi sau în așezarea și perspectiva compozițiilor lor, fapt ce este însăși menirea din urmă a acestei științe, așa cum vom arăta la locul potrivit.

36. Comparație între pictură și sculptură

Pictura e de mai multă judecată, mai mare meșteșug și mai mare minunăție decât sculptura, pentru că ea cere ca mintea pictorului să pătrundă în însăși esența naturii și să devină tălmăci între natură și artă, discutând cu ea pricinile imaginilor ei, izvorâte din legitatea ei, precum și despre chipul în care asemănările obiectelor înconjurătoare concordă cu adevăratele lor imagini din pupila ochiului; care dintre obiectele egale ca mărime va părea mai mare ochiului; care dintre culorile egale se va arăta mai mult sau mai puțin obscură, mai mult sau mai puțin luminoasă; care dintre lucrurile la fel de scunde se va arăta mai mult sau mai puțin scundă; care dintre lucrurile așezate la înălțime egală se va arăta mai mult sau mai puțin înaltă; și care dintre obiectele egale, așezate la distanțe diferite, se va înfățișa mai puțin clar.

Pictura îmbrățișează și cuprinde în ea tot ce se vede, lucru ce sculptura nu-l poate face în sărăcia ei, adică fără culorile tuturor lucrurilor și treptata lor pierdere de nuanțe.

Pictura închipuie lucrurile străvezii, pictorul ți le arată doar așa cum sunt ele fără nici o altă înfrumusețare. Pictura îți pune sub ochi îndepărtările, variind culorile aerului interpus între obiecte și ochi; ceața prin care cu greutate pătrund înfățișările obiectelor; ploile lăsând să se vadă îndărătul lor, norii, munții și văile; pulberea ce-o stărnesc, o lasă și o duc după ei, luptătorii; desimea mai multă sau mai puțină a fumului. Pictorul îți va arăta peștii zglobii pe firul apelor sau în adâncul lor, pietricelele lustruite și felurit colorate de pe nisipul cel spălat al fundurilor de râu cu malurile înverzite de ierburile de apă; stelele, unele apropiate, altele îndepărtate deasupra noastră și fel de fel de iscusințe fără de număr la care sculptura nu poate ajunge. Sculptorul stăruie în credință că basorelieful este într-un fel pictură: în parte, în ceea ce privește desenul, este adevărat, pentru că el folosește perspectiva, dar în ceea ce privește umbrele și luminile, nu este adevărat, deoarece umbrele basoreliefului nu sunt tot aceleași ca ale reliefului deplin, așa cum de pildă, umbrele lucrurilor desenate în racursi, care nu au obscuritatea picturii sau a sculpturii pline. Arta basoreliefului este un amestec de pictură și de sculptură.

Lipsește sculpturii frumusețea culorilor; este lipsită de perspectiva culorilor și, perspectiva și estomparea conturilor lucrurilor îndepărtate ce-i ajung totuși până la ochi redând în același fel amănuntele lucrurilor apropiate ca și a celor depărtate; sculptura nu va reda aerul interpus între obiectul îndepărtat și ochi; cât ar fi el de îndepărtat; sculptura nu va reda corpurilor stră-

lucitoare și transparente precum chipurile acoperite de văluri sub care se străvede goliciunea cărnii; nu va putea reda mărunțul pietriș felurit colorat de sub întinsul apelor străvezii.

Pictura cere o mai mare judecată a minții decât sculptura și un mai mare meșteșug; sculptura nu este altceva decât ceea ce ea pare a fi, adică un corp reliefat și înconjurat de aer, înconjurat de atmosferă, acoperită de întinderi de lumină ori de întunecime, așa cum sunt corpurile, firești. Meșteșugul este dus la bun sfârșit de doi meșteșugari; natura și omul; dar este mult mai important meșteșugul naturii; dacă ea nu ar veni în ajutorul operei cu umbre mai mult sau mai puțin obscure și cu lumini mai mult sau mai puțin clare, această operă ar fi în întregime fie clară, fie obscură, ca o suprafață plană.

Pe deasupra, i se mai adaugă și ajutorul perspectivei, care, prin recursiunile ei, face să apară mușchii corpului în diferitele lor aspecte, legând un mușchi de un altul printr-o legătură.

La aceasta răspunde sculptorul:

Dacă aș sculpta astfel de mușchi, perspectiva nu i-ar dezvălui.

La aceasta se răspunde: de n-ar fi venit în ajutor clarul și obscurul, nu ai putea să faci acești mușchi pentru că nu ai fi putut să-i vezi.

Sculptorul zice că el este acela care creează clarul și obscurul, ciopliind în materialul de sculptat. Răspund: nu el, și nici arta, ci natura este aceea care iscă umbra. Dacă el ar sculpta în întuneric, n-ar vedea nimic, pentru că în întuneric nu există varietate. Nici prin ceața înconjurând un obiect sculptat cu o claritate deopotrivă nu s-ar vedea decât conturul obiectului sculptat în ceață, prin care el se înconjoară.

Și te mai întrebi: de ce tu oare, sculptor, nu desăvârșești opera ta afară, în aer liber, înconjurat de o aceeași lumină de pretutindeni? Pentru ce, cu tot dinadinsul, potrivești o lumină dinainte pregătită, coborând-o de sus, pentru a lumina opera ta? De vrei tu să faci să apară umbrele după bunul tău plac, ciopliind în piatră, de ce nu ești în stare să izbutești același lucru afară, în lumina de pretutindeni venită, așa cum te încumeți s-o faci în lumina dinainte potrivită?

Te înșeli fără îndoială, pentru că altul este maestrul care face să apară aceste umbre și lumini pe materialul pe care tu, ucenicul lui, l-ai pregătit pentru ca să pună aceste accente.

Așa că nu te mai împăuna cu penele altora: ție îți ajunge să cunoști lungimea și grosimea părților ce alcătuiesc un corp și potrivirile lor. Asta este toată arta ta: Ce rămâne, și ceea ce este mai însemnat, îl zămislește natura, măiastră cu mult mai mare decât tine.

Spune atunci sculptorul care lucrează basorelieful, că el arată pe calea perspectivei ceea ce de fapt nu există aievea.

La aceasta se va răspunde că perspectiva face parte din pictură, și în acest caz sculptorul se face pictor, așa precum am arătat mai sus.

37. Cum se dezvinovățește sculptorul

Sculptorul spune că dacă el cioplește mai mult și mai adânc decât trebuie, nu poate să-și îndrepte greșeala, așa cum face pictorul.

Se va răspunde: cine cioplește prea adânc nu este Maestru, pentru că Maestru este acela care posedă știința meșteșugului său.

Mai zice sculptorul: tot lucrând, se ivește în marmură câte o crăpătură, iar de această eroare e de vină marmura și nicidecum sculptorul.

Acest sculptor se găsește în situația pictorului căruia i se strică sau i se sparge lemnul pe care pictează.

Mai zice sculptorul că nu poate întocmi o figură până ce nu face altele, nenumărate, pentru nesfârșitele contururi pe care le au cantitățile continue. Se va răspunde că așa-zisele nesfârșite limite ale unei astfel de figuri se reduc la două jumătăți de figuri și anume: o jumătate dinspre jumătatea dinainte; bine potrivite, ele alcătuiesc o figură plină; aceste jumătăți, dacă au din toate părțile relieful ce le trebuie, își vor lua asupra-le, fără a mai fi nevoie de vreun alt meșteșug, toate nenumăratele figuri ce stăruie sculptorul să spună că le-ar fi putut face.

Tot așa s-ar putea vorbi despre olarul ce modelează un vas pe roată, deoarece și dânsul poate să-și înfățișeze vasul în nenumărate feluri.

Dar ce poate face sculptorul, dacă natura nu l-ar ajuta în toate cazurile, ajutor care nu este înșelător? Acest ajutor este clărobscurul pe care pictorii îl numesc lumină și umbră, cărora el le dă viață printr-o pricepută și amănunțită cercetare, slujindu-se de aceleași cantități, calități și proporții, prin care natura ajută sculptura, în afară de talentul sculptorului.

Natura este aceea care îl ajută pe artist cu necesarele diminuări pe care perspectiva le produce în chip firesc, fără să fie nevoie de talentul sculptorului.

Pictorul trebuie prin însăși dibăcia lui să dobândească o astfel de știință.

Va mai spune sculptorul că el face opere de o mai mare trăinicie decât pictorul.

Se va răspunde: aceasta stă în puterea materiei din care se sculptează, nicidecum în puterea sculptorului care o făurește. Dacă pictorul ia hotărârea să picteze pe teracotă cu smalțuri, isprava sa va fi mai trainică decât sculptura.

38. Despre nevoia sculptorului de lumină și de care pictura se poate lipsi

Dacă o sculptură ar fi luminată de jos în sus, ea ar părea hidoasă, sau ciudată.

Lucru ce nu i se poate întâmpla picturii; ea își poartă cu sine toate elementele.

39. Diferența de la pictură la sculptură

Ne miră înainte de toate în pictură, că ea pare că s-ar desface din zidul însuși, sau de pe altă suprafață plană, și înșală astfel judecata, ca și cum ar fi un lucru ce-ar face trup cu peretele; pe câtă vreme sculptorul își îndeplinește operele sale, iar ele nu apar altfel decât sunt. Pentru aceasta pictorul trebuie să folosească cunoștințele sale despre umbrele întovărășind lumina; sculptorul nu are nevoie de astfel de cunoștințe deoarece natura îi ajută operele, așa cum face ea și cu celelalte lucruri trupești: lipsite de lumină, toate par de aceeași culoare; puse ia în lumină, apar felurit colorate prin clar și prin obscur.

Cel de-al doilea lucru unde pictorul are nevoie de multă pricepere, este în folosirea adevăratelor cantități și calități de umbră și de lumină după cea mai iscusită cercetare a lor; în sculptură natura însăși o înlocuiește.

Al treilea ar fi perspectiva, o invenție, o dezvoltare foarte subtilă a matematicii, care prin ajutorul liniilor, face să pară ceea ce este apropiat, ca îndepărtat, iar ceea ce este mare, ca și cum ar fi mic.

Și în această materie sculptura este ajutată de natură; lucrurile îi vin de la sine, fără prea multă osteneală de minte din partea sculptorului.

40. Despre pictură și despre poezie

Închipuind cu ajutorul cuvintelor, poezia întrece pictura, iar pentru a închipui fapte, pictura întrece poezia și tot atâta îndepărtare este între pictură și poezie cât există între fapte și cuvinte, deoarece faptele ne sunt dăruite de ochi, iar cuvintele de ureche. Astfel, simțurile stau deopotrivă departe unul de altul; de aceea, eu socotesc că pictura stă mai presus decât poezia.

Dar pentru că pictorii nu au știut să-și ceară dreptatea lor, ei au rămas multă vreme fără apărători, fiindcă pictura nu vorbește, ci numai se arată pe sine, și își află sfârșitul în fapte, pe câtă vreme poezia se isprăvește în cuvinte prin care se laudă, mai presus de toate, pe ea însăși.

NOTE

351 În italiana din secolul al XV-lea „*discorso mentale*” cuprindea noțiunea trudei intelectuale pe care trebuia s-o depună studentul de scolastică la universități. De aceea se potrivește traducerea de „trudă a minții”

352 În fizica aristotelică, fiecare element avea un loc natural al său la un „nivel” anumit al universului, în relație cu greutatea sa specifică (n. tr).

GIORGIO VASARI

VIEȚILE CELOR MAI DE SEAMĂ PICTORI,
SCULPTORI ȘI ARHITECȚI (VOL. 1)¹
(Fragment)

DESPRE PICTURĂ CAPITOLUL I

*Ce este desenul; cum se fac picturile bune; cum și după ce le putem cunoaște;
și găsirea subiectului*

Avându-și izvorul în inteligență, desenul, părintele celor trei arte ale noastre – Arhitectura, Sculptura și Pictura – scoate din multe lucruri o judecată universală, asemănătoare cu o formă sau cu o idee, despre toate lucrurile din natură, singura desăvârșită în măsurile sale; de unde reiese că el cunoaște proporția care există între întreg și părți, între părți și între acestea și întreg, nu numai în trupurile oamenilor și animalelor, ori în plante, ci și în clădiri, în sculpturi și picturi. Și pentru că din această cunoaștere se naște o anumită părere sau judecată, formându-se în minte o nu știu ce imagine, care, redată apoi prin mijlocirea mâinilor – se numește desen, se poate trage concluzia că desenul nu ar fi altceva decât redarea vizibilă și mărturisirea părerii pe care o avem în minte și a acelei nu știu ce imagini care a luat naștere în minte și s-a întruchipat în idee. Poate că de aici să se fi născut cumva și acel proverb al grecilor – Dintr-o unghie, un leu – care vrea să spună că un om de talent, văzând sculptată într-un bloc numai unghia unui leu, poate să-și închipuie, cu ajutorul minții, măsurile și formele tuturor părților aceluși animal, iar apoi ale animalului întreg, ca și când l-ar fi avut aieva în fața ochilor. Cred unii că mama desenului – ca și a celorlalte arte – ar fi fost întâmplarea și că practica și experiența, slujindu-i drept doică și dascăl, l-ar fi hrănit cu ajutorul cunoașteri și vorbirii; eu unul socot însă că decât să spunem că întâmplarea este mama desenului, ar fi mai adevărat să spunem că întâmplarea este – mai curând – cea care a prilejuit nașterea desenului. Oricum ar fi, când desenul scoate cine știe ce născocire din judecată, are nevoie ca mâna – prin învățătură și practica de ani îndelungați – să fie neșovăitoare și în stare să deseneze și să redea cât mai bine – cu penița, de plumb, cu cărbunele, cu creionul sau cu orice altceva – orice lucru creat de natură; aceasta, fiindcă atunci când inteligența dă naștere unor idei bine gândite și pline de înțelepciune, mâinile acelea care s-au îndeletnicit, ani întregi, cu desenul, fac cunoscută desăvârșirea și frumusețea artelor, dar, o dată cu aceasta, și știința artistului.

Se întâmplă însă ca unii sculptori să nu aibă prea multă experiență în ceea ce privește liniile și contururile, din care pricină nu pot desena pe hârtie; în schimb, modelând din pământ ori din ceară – cu o frumoasă proporție și măsură – oameni, animale sau orice altceva, în relief, ei fac același lucru pe care îl face și cel care desenează cum nu se poate mai frumos, pe hârtie sau pe alte suprafețe netede. Oamenii care se îndeletnicesc cu aceste arte au numit, sau mai curând au deosebit diferite chipuri de desen, potrivit calității acestora. Cele pe care abia le atinge, penița sau altceva, liniile fiind foarte ușor trase se numesc schițe, iar despre ele vom vorbi în altă parte.

¹. Text preluat din Giorgio Vasari, *Viețile celor mai de seamă pictori, sculptori și arhitecți (vol. 1)*, Traducere și note Ștefan Crudu, Editura Meridiane, București, 1971, pp. 113-119.

Cele care au trase numai primele linii, de jur împrejur, se cheamă profiluri, contururi sau desene lineare. Oricum le-ar zice, profiluri sau altfel, toate acestea sunt de folos atât în arhitectură cât și în sculptură și în pictură, dar, în primul rând, în arhitectură, căci desenele acestea nu sunt alcătuite decât din linii; de altfel, în arhitectură, acestea nu sunt decât începutul și sfârșitul acestei arte, căci restul e numai opera mâinilor cioplitorilor de piatră și zidarilor, cu ajutorul modelelor de lemn, făcute după aceste desene.

În sculptură însă, se folosește desenul tuturor contururilor, de care sculptorul se slujește rând pe rând atunci când vrea să deseneze acea atitudine care-i convine mai bine sau când vrea să-și modeleze statuia – în ceară, în pământ, în marmură, în lemn sau în alt material – în fiecare din atitudinile cu putință.

În pictură desenele lineare sunt folosite în mai multe chipuri, dar, îndeosebi, pentru conturarea oricărei figuri, căci atunci când aceste contururi sunt desenate cum trebuie, iar măsurile și proporțiile lor bine potrivite, umbrele care se adaugă apoi, ca și luminile, fac ca trăsăturile figurii să aibă un relief puternic, iar întreaga lucrare să fie frumoasă și desăvârșită. Urmează de aici că acel care înțelege și execută bine aceste desene lineare va ajunge – datorită practicii și judecății – un maestru de seamă. Prin urmare, cel căruia îi place să învețe a reda prin desen frământările sufletului sau orice altceva, după ce își va fi deprins cât de cât mâna, pentru a ajunge și mai priceput în artă va trebui să se obișnuiască a face desene după sculpturile în relief, fie din marmură, fie din piatră, fie din ipsos, făcute după modelul viu, ori după vreo frumoasă statuie antică; mai poate, de asemenea, face desene și după modelele în relief, lucrate din pământ, fie goale, fie acoperite cu pânze unse cu humă, slujind drept draperii sau veșminte; toate acestea, fiind lucruri nemișcătoare și lipsite de simțire, sunt foarte ușor de făcut pentru cel care le desenează, tocmai pentru că sunt neclintite, ceea ce nu se întâmplă cu ființele vii, care sunt mișcătoare. Mai târziu, după se va fi căpătat practica trebuincioasă în desenarea unor asemenea lucruri și-și va fi format mâna, el va putea începe să deseneze și lucrurile din natură, și să capete și aici cu cât mai multă trudă și râvnă, o practică frumoasă și sigură; tocmai de aceea, numai lucrurile făcute după natură sunt cu adevărat aducătoare de cinste pentru cel care a trudit cu ele, ca unele care au, afară de o anumită grație și vioiciune, acea simplitate, ușurință și gingășie, pe care nu le are decât natura și tot de aceea, ceea ce se învață de la natură se învață desăvârșit, în vreme ce de la artă nu înveți niciodată îndeajuns. Să fie deci lucru hotărât că practica făcută prin deprinderea desenului ani îndelungați rămâne, cum am mai spus și mai sus, adevărata lumină a desenului și singura care-i duce pe artiști la desăvârșire. Iar acum, după ce am vorbit îndeajuns despre toate acestea, urmează să vedem ce este pictura.

Este vorba, deci, de o suprafață plană – care poate fi a unui tablou pe lemn, a unui zid sau a unei pânze – acoperite cu pete de culoare, potrivit contururilor de care am vorbit mai sus, și care, datorită unui bun desen făcut din linii curbe, închid în ele figura. Cu o dreaptă judecată, pictorul lucrează această suprafață netedă, folosind pentru mijloc culori luminoase, pentru margini și pentru fond culori închise, iar printre acestea, culori de mijloc, între luminos și întunecat; unind laolaltă aceste trei câmpuri, el face deci ca tot ceea ce se află între o linie și alta să iasă în relief și să se vadă ca modelat și desprins de tablou. E adevărat că aceste trei câmpuri nu pot fi de ajuns pentru a înfățișa orice lucru în chip amănunțit și de aceea este nevoie ca fiecare din ele să fie împărțite în cel puțin două tonuri, primind în câmpul luminat două tonuri, între luminos și

întunecat, în câmpul întunecat două mai luminoase iar în cel din mijloc alte două tot de mijloc, bătând unul spre luminos și altul spre întunecat.

Topind în apă vopselele – oricare ar fi culoarea lor – vom vedea apărând, încet-încet, întâi culoarea cea mai deschisă; va urma una mai puțin deschisă, iar apoi una ceva mai întunecată, și așa mai departe până când vom căpăta negrul cel mai închis. Când vrem să lucrăm în ulei, în tempera ori în frescă, amestecăm aceste culori și acoperim părțile dintre linii, punând în locul lor culorile luminoase, pe cele întunecate, pe cele de mijloc și pe cele mai șterse și mai fără viață, menite să dea lumină, culori ce vor ieși din amestecarea primelor trei, adică a celor luminoase, întunecate și de mijloc; toate aceste culori se copiază de pe carton, care e tot un desen făcut anume ca să slujească drept călăuză în pictarea operei și care trebuie să fie lucrat cu judecată și să aibă o bună așezare, un desen temeinic și invenție; în pictură, de altfel, așezarea nu înseamnă altceva decât împărțirea locului pe care trebuie făcută o figură, în așa fel, încât spațiile ce rezultă din această împărțire să fie potrivite după dreapta judecată a ochiului și să nu fie diforme; iar spațiul respectiv să nu fie prea încărcat într-un loc și prea gol într-altul; aceste însușiri se nasc din desen, datorită faptului că acesta înfățișează figurile vii sau modelele din figuri, făcute anume pentru lucrarea care urmează a se executa; în ceea ce privește desenul, nu poate avea un început bun dacă artistul nu a trudit fără răgaz, dându-și silința să înfățișeze lucrurile din natură și să studieze picturile maeștrilor de seamă sau statuile antice, precum am spus-o de atâtea ori. Mai presus decât toate acestea stă însă înfățișarea nudurilor de bărbați și femei vii, păstrând în amintire, printr-un exercițiu neîntrerupt, mușchii torsului, ai spatelui, ai picioarelor, ai brațelor, ai genunchiului, precum și oasele pe care le acoperă aceștia; mai târziu, căpătând siguranță, datorită unui studiu îndelungat, ajungi să poți da figurilor felurite atitudini, numai din închipuire și fără să ai în față modele vii; de mare ajutor este și să vezi oameni jupuiți, pentru a ști cum stau sub piele oasele, mușchii, nervii și toate celelalte părți ale anatomiei, putând astfel, ca la figurile pe care le lucrezi, să așezi, cu mai multă siguranță și întocmai ca în natură, membrele și mușchii corpului omenesc. Cei care cunosc toate acestea fac, fără nici o greutate și în chip desăvârșit, contururile figurilor, iar acestea, desenate cum trebuie, arată și grație și manieră frumoasă. Iată de ce, acela care studiază sculpturile și picturile cu adevărat frumoase – făcute după cum am arătat – văzând și întregul trupului viu, trebuie să capete, în artă, o manieră cât mai frumoasă. De aici se naște invenția, care îți cere să compui scene de câte patru, șase, zece și douăzeci de figuri, ajungând astfel a compune bătălii sau alte scene pline de măreție. Felul acesta de a lucra cere să te supui anumitor reguli alcătuite din concordanță și ascultare, deoarece, dacă un personaj face gestul de a-l saluta pe un altul, acesta din urmă nu va fi înfățișat, uitându-se înapoi, căci trebuie să-i răspundă celuiilalt, și așa mai departe.

Scena va fi plină cu tot felul de lucruri, deosebite unul de altul, dar având o strânsă legătură cu ceea ce artistul lucrează încetul cu încetul; tot artistul trebuie să deosebească gesturile și atitudinile, dându-le femeilor o înfățișare blândă și frumoasă – la fel ca și tinerilor – și arătându-i pe bătrâni cu chipuri serioase, mai ales când e vorba de preoți sau de oameni de neam mare. Trebuie ținut seama însă, întotdeauna, ca orice amănunt să aibă legătură cu opera în întregul ei, pentru ca atunci când privești o pictură, să afli o potrivire a tuturor părților – care să dea naștere groazei, când e vorba de furie, sau gingășie în subiectele vesele – și să descoperi, dintr-o dată, scopul urmărit de pictor, iar nu lucruri la care nici nu s-a gândit. Este bine deci ca perso-

najele mândre să respire vioiciune și forță, iar cele depărtate de primul plan să fie arătate mai mici, cu umbre și culori ușor întunecate, așa încât arta să fie întotdeauna întovărășită de grație, de ușurință și de colorit fermecător; cât despre operă, să fie dusă la desăvârșire nu sub frământarea chinuitoare a unei patimi necruțătoare, pentru ca oamenii care o privesc să nu aibă și ei de suferit de pe urma celor îndurate de artist în executarea operei, ci să se bucure de fericirea acestuia, pe care cerul l-a dăruit cu vioiciune și care dă lucrări ce sunt duse la bun sfârșit cu râvnă și trudă – ce-i drept – dar nu cu chinuri; acolo unde sunt așezate, picturile să nu pară moarte, ci să i se înfățișeze celui care le privește ca vii și adevărate.

Pictorii să se ferească de a da opere stângace, iar lucrurile pe care le înfățișează să nu pară pictate, ci să arate ca vii și puternic reliefate; acesta este desenul adevărat și temeinic, aceasta este adevărata invenție, și pe amândouă acestea aflăm că le-au avut autorii operelor socotite drept izbutite.

Texte de suplimentare

STEPHEN GREENBLATT

CLINAMEN. CUM A ÎNCEPUT RENAȘTEREA¹

(Fragment)

V. NAȘTERE ȘI RENAȘTERE

La începutul secolului al XV-lea, Florența avea doar câteva dintre podoabele arhitectonice cu care este înzestrată azi și care au fost proiectate pentru a evoca la scară mare idealul Antichității. Cupola magnifica ce încununează Duomo al lui Brunelleschi, imensa catedrală a orașului – primul mare dom construit după Antichitatea romană și până în ziua de azi principala apariție pe linia de orizont a orașului -, nu există încă, și nici loggia elegant arcuită a Spitalului „Inocenților” sau celelalte proiecte ale sale construite cu atenție după principii derivate din Antichitate. Baptisteriului catedralei îi lipseau faimoasele uși clasicizante proiectate de Ghiberti, și Biserica Santa Maria Novella nu avea fațada armonioasă, de o simetrie grațioasă, a lui Leon Battista Allberti. Arhitectul Michelozzi încă nu schițase frumoasele clădiri austere ale Mănăstirii San Marco. Cele mai bogate familii ale orașului – Medici, Pitti, Rucelli – nu-și ridicaseră încă imensele palate, ale căror coloane, arcade și capiteluri sculptate pun în evidență ordinea și proporția clasică.

Orașul înconjurat de ziduri avea un aer distinct medieval, sufocant și sumbru. În zona centrală, intens populată erau îngrămădite turnuri înalte și clădiri de piatră fortificate, drumuri și alei înguste și întortocheate, care păreau și mai întunecate din cauza etajelor superioare și a balcoanelor acoperite care străjuiau. Chiar și pe podul vechi – Ponte Vecchio – care traversa

¹. Text preluat din Stephen Greenblatt, *Clinamen. Cum a început Renașterea*, Traducere din engleză de Adina Avramescu, Humanitas, București, 2014, pp. 142-171.

Arno, magazinele care se înghesuiau unele într-altele împiedicau orice vedere către un peisaj deschis. Dacă cineva ar fi privit de sus orașul, ar fi observat multe spații deschise, însă majoritatea acestora erau curțile interioare, împrejmuite de ziduri, ale imenselor mănăstiri construite de ordine religioase rivale: Santa Maria Novella a dominicanilor, Santa Coce a franciscanilor, Santo Spirito a eremiților augustinieni, Santa Maria del Carmine a carmelitelor, și altele. Spații laice deschise, publice erau puține și la distanță mare unele de altele.

În acest oraș sumbru, îngrădit aglomerat, supus periodic epidemiilor de ciumă bubonică, avea să ajungă tânărul Poggio Bracciolini la sfârșitul anilor 1390. Se născuse în 1380 în Terranuova, o regiune înapoiată de pe teritoriul controlat de Florența.³⁵³ Ani mai târziu, Tomaso Morroni, unul dintre inamicii săi polemici, scria că Poggio era fiul bastard al unor țărani care trăiau de azi pe mâine din munca câmpului. Informația nu poate fi luată în serios – ea este una dintre numeroasele etichete pe care umaniștii renascentiști, printre care și Poggio, și le aruncau unii altora cu nepăsare, asemenea unor boxeri cărora nu le pasă de pumnii încasați. Însă crescând în acel loc, el era fără îndoială familiarizat cu fermele toscane, fie că trudise sau nu la una dintre ele. Era cam greu să pretindă că are în spate un șir lung de strămoși iluștri. Pentru asta a trebuit, după ce și-a făcut rost în lume, să cumpere fraudulos un blazon vechi de 350 de ani.

O variantă mult mai plauzibilă, pe care Poggio însuși pare s-o fi acceptat în anumite momente ale vieții sale, este că tatăl lui, Guccio, a fost notar, deși el figurează într-un registru de taxe din vremea aceea ca *spetiale*, adică spițer. Poate că era ambele. Notarii nu erau personaje foarte respectate, dar, într-o cultură contractualistă și marcată de numeroase litigii, erau câtă frunză și iarbă. Notarul florentin Lapo Mazzei pomeneste nu mai puțin de șase sau șapte sute de asemenea personaje, adunate în primăria orașului și purtând sub braț maldăre de documente, „fiecare dosar având grosimea unei jumătăți de Biblie”³⁵⁴. Ei cunoșteau legile, iar acest lucru le permitea să elaboreze regulamente locale, să organizeze alegerile și să redacteze plângeri. Adevsea, oficialii orașului responsabili cu administrarea justiției nu aveau nici cea mai mică idee despre cum trebuiau să procedeze; notarii le șopteau la ureche ce trebuiau să spună și le scriau documentele necesare. Erau niște oameni pe care era bine să-i ai prin preajmă.

În orice caz, în familia lui Poggio a existat cu certitudine un notar, bunicul său pe linie maternă, Michaelle Frutti. Această legătură merită să fie menționată deoarece în 1343, cu mulți ani înainte de nașterea lui Poggio, Ser Michaelle și-a depus într-un registru notarial o semnătură neobișnuit de frumoasă. Caligrafia avea să joace un rol foarte important în destinul nepotului. În lanțul de întâmplări care au dus la recuperarea poemului lui Lucrețiu, scrisul de mână al lui Poggio a fost crucial.

Guccio Bracciolini și soția sa, Jacoba au mai avut și alți copii – două fete (una dintre ele a murit la o vârstă fragedă) și un fiu de care fratele său mai mare, Poggio, avea să plângă, plin de furie, mai târziu. Judecând după taxele plătite de tatăl său, primii ani ai lui Poggio au fost destul de lipsiți de griji; însă, în jurul anului 1388, când avea opt ani, lucrurile au luat o întorsătură foarte urâtă. Guccio a fost nevoit să-și vândă casa și celelalte proprietăți și să fugă de creditori, stabilindu-se cu întreaga familie în apropiere de Arezzo. Potrivit lui Tomaso Morroni, tânărul Poggio, a fost trimis să muncească la câmp pentru un anume Luccarus. Când a fost prins că-l înșela pe Luccarus, relatează Morroni a fost condamnat la crucificare, pedeapsă de care a fost scutit în cele din urmă pe motiv că era foarte tânăr. Trebuie să precizăm din nou că aceste

calomnii nu pot fi luate în serios, ele nereprezentând altceva decât simptomele unei agresiuni nemărginite între învățați. În Arezzo, Poggio trebuie să fi urmat o școală, unde a învățat noțiunile de bază ale limbii latine și arta caligrafiei, mai degrabă decât să are pământul cuiva sau să scape de executor. Însă faptul că el a avut o situație precară avea să fie mărturisit de el mai târziu, când își amintea că a ajuns la Florența *cum quinque solidis* – cu cinci bănuți în buzunar. Acest lucru s-a întâmplat în cursul anilor 1390, cu mult înainte ca el să împlinească douăzeci de ani. Probabil că venise cu o scrisoare de recomandare din partea învățătorului din Arezzo și, de asemenea, cu o brumă de cunoștințe juridice achiziționate pe parcursul studiilor de scurtă durată la Bologna. După o vreme s-a reîntâlnit cu nesăbuitul său tată și cu restul familiei și, în cele din urmă, s-au mutat cu toții în Florența. Însă, la vremea la care punea pentru prima oară piciorul în Piazza della Signoria sau descoperea frumusețea clopotniței lui Giotto, de lângă Duomo, Poggio era un oarecare.

Cu o populație care se ridică la aproximativ 50 000 de oameni, viața politică, socială și comercială a Florenței era dominată de o mână de familii nobile puternice și active în domeniul comercial: Albizzi, Strozzi, Peruzzi, Capponi, Pitti, Buondelmonti și alte câteva. Acestea își semnalau prezența și importanța prin cheltuieli masive. „E mult mai plăcut să cheltuiești bani decât să-i câștigi – scria Giovanni Rucellai, a cărui familie se îmbogățise din vopsitul lânii și afaceri bancare -, cheltuirea îmi oferă o satisfacție mai profundă.”³⁵⁵ În jurul bogătașilor roia un număr mare de clienți, vătafi, contabili, clerici, secretari, mesageri, instructori, muzicieni, artiști, servitori și sclavi. Criză de pe piața muncii care a urmat după Ciuma Neagră din 1348 a dus la o dezvoltare masivă a comerțului cu sclavi³⁵⁶, aduși nu numai din Spania Musulmană și din Africa, ci și din Balcani, Constantinopol și de pe țărmurile Mării Negre. Traficul era permis cu condiția ca sclavii să nu fie creștini, iar Poggio trebuie să fi văzut foarte mulți dintre aceștia, nord-africani, ciprioți, tătari, greci, ruși, georgieni și alții.

Florența era o oligarhie și, drept urmare, conta doar mica coterie a celor bogați și de neam. Averile proveneau din afacerile bancare și proprietățile funciare, dar și din țeserea și finisarea pânzei, pentru care orașul era faimos. În industria textilă trebuia să ai o atitudine cosmopolită, nervi puternici și o atenție extraordinară la detaliu. Arhiva, încă existentă, a unui important negustor al vremii, Francesco di Marco Datini din Prato, aflat în apropiere – care, cu siguranță, nu era cel mai mare între acești mari capitaliști -, conține vreo 15 000 de scrisori, alături de 500 de registre contabile, 300 de contracte de parteneriat, 400 de polițe de asigurare, câteva mii de facturi pentru transport, scrisori de consiliere, polițe și cecuri. Pe prima pagină a contractelor lui Datini erau înscrise cuvintele: „În numele Domnului și al profitului”³⁵⁷.

În Florența, Domnul era slujit în nenumăratele biserici care se înghesuiau una într-alta pe străzile aglomerate. Era slujit și în predicile lungi și pasionante care atrăgeau mulțimi uriașe, în discursurile călugărilor itineranți, în rugăciunile, legămintele, ofrandele și superstițiile religioase, care se repetau în aproape toate scrisorile, oficiale și neoficiale, și care trebuie să fi saturat discursul cotidian, precum și în manifestările spontane de pietate populară.

Profitul era venerat într-o industrie textilă internațională în plin avânt și care avea nevoie de un număr mare de muncitori instruiți³⁵⁸. Cei mai talentați dintre ei erau organizați în bresle puternice care le apărau interesele, însă ceilalți munceau pentru un salariu de mizerie. În 1378, cu doi ani înainte ca Poggio să se nască, resentimentul crescând al acestor zilieri nefericiți, po-

pulo minuto, a dus la izbucnirea unei revolte sângeroase. Bande de meșteșugari alergau pe străzi strigând: „Trăiască poporul și meseriile!” În scurt timp, insurecția a înlăturat familiile aflate la putere și a instalat un guvern democratic. Însă vechea ordine a fost reinstaurată rapid și odată cu ea un regim hotărât să mențină puterea breslelor și a familiilor conducătoare.

După înfrângerea *Ciomp*-ilor, așa cum au fost numiți muncitorii răsculați, oligarhii restabiliți s-au menținut cu tenacitate la putere, timp de mai bine de patruzeci de ani, alcătuind întreaga cunoaștere și experiență a lui Poggio legată de orașul în care era decis să-și facă un rost. Trebuia să găsească o cale de acces într-o lume conservatoare și închisă din punct de vedere social. Din fericire, datorită talentului înnăscut și instruirii, el poseda una dintre puținele înzestrări care i-ar fi permis unui om cu originea și resursele lui modeste să realizeze acest lucru. Cheia care i-a deschis prima ușa pe care s-a strecurat a fost un lucru ce a ajuns să nu mai însemne aproape nimic în lumea modernă: caligrafia.

Modul lui Poggio de a desena literele era diferită de scrisul complicat, cu litere ascuțite și care se îmbucau, cunoscut sub numele de stil gotic. Necesitatea unui scris de mână care să fie mult mai deschis și mai citeț fusese deja formulată la începutul secolului de către Petrarca (1304-1374). Acesta se plângea că scrisul folosit la acea vreme în majoritatea manuscriselor făcea ca textul să fie extrem de dificil de descifrat „ca și cum ar fi conceput – observa el – pentru altceva decât pentru lectură”³⁵⁹. Pentru ca textele să devină mai lizibile, literele individuale, trebuiau să fie cumva eliberate de formele lor împletite, spațiile dintre cuvinte trebuiau să fie mărite, rândurile distanțate, iar prescurtările completate. Era ca și cum ai fi deschis o fereastră lăsând aerul să pătrundă într-o cameră foarte înghesuită.

Poggio, împreună cu alți câțiva, au reușit să facă un lucru care a rămas până în ziua de azi senzațional. Ei au luat minuscula carolingiană – o inovație realizată în secolul al IX-lea de scribii de la curtea lui Carol cel Mare - și au transformat-o în scrierea cursivă pe care o foloseau pentru copierea manuscriselor și redactarea scrisorilor. Această scriere cursivă, la rândul ei, a servit ca punct de plecare pentru dezvoltarea italicelor și a fontului pe care-l numim „roman”. Practic, ei au fost inventatorii scrierii pe care o considerăm și azi drept cea mai clară, mai simplă și mai elegantă reprezentare în scris a cuvintelor noastre. E greu să ne dăm seama de întreaga însemnătate a acestei mutații fără să vedem cu ochii noștri, de pildă, manuscrisele păstrate la Biblioteca Laurențiană din Florența: volumele legate cu grijă, din pergament subțire, păstrând o culoare alb-crem după mai bine de cinci sute de ani, conțin, pagină după pagină, o scriere de mână de o frumusețe perfectă, aproape magică prin regularitatea și finețea sa. Pe margini se pot observa mici găuri, acolo unde trebuie să fi fost fixate foile goale pentru a le ține nemișcate, și semne de marcare abia vizibile pentru a trasa rânduri drepte, douăzeci și șase pe pagină. Însă aceste repere nu ne ajută, de unele singure, să ne explicăm cum au putut fi realizate aceste lucrări cu o asemenea eleganță și acuratețe.

Inventarea unei maniere de a face literele recunoscută imediat și admirată după șase secole nu este puțin lucru. Însă modul în care Poggio și-a desenat literele demonstrează mai mult decât un talent neobișnuit pentru desenul grafic; el semnalează o reacție creativă la puternicele curente culturale care se făceau simțite în Florența și pe tot cuprinsul Italiei. El pare să fi înțeles că nevoia unei noi scrieri cursive nu era decât o mică parte a unui proiect mult mai larg, care lega crearea unui lucru nou de căutarea unuia vechi. A vorbi despre această căutare în termeni

de proiect riscă s-o plaseze în categoria rutinei și a familiarului. De fapt, era vorba despre o pasiune generală, a cărei origine poate fi împinsă până la Petrarca, cel care, cu o generație înainte de nașterea lui Poggio, făcuse din recuperarea moștenirii culturale a Romei clasice o obsesie colectivă.

Cercetarea modernă a descoperit zeci de modalități de a reduce această obsesie la adevăratele ei proporții. Admiratorii lui Petrarca scriau ca și cum trecutul antic ar fi fost complet uitat până când eroul lor l-a readus vitejește la viață, însă se poate demonstra că perspectiva lui nu era atât de nouă pe cât părea. Pe lângă Renașterea din secolul al XV-lea, au existat și alte momente ale unui asemenea interes viu pentru Antichitate, atât pe cuprinsul Italiei medievale, cât și în regatele din nord, printre care se numără și marea Renaștere Carolingiană din secolul al IX-lea. Însă moștenirea intelectuală a Antichității n-a fost păstrată vie numai datorită acestor momente. Compendiile medievale au asigurat o continuitate mult mai mare cu gândirea clasică decât erau dispuși să creadă cei aflați sub vraja lui Petrarca. În miezul Evului Mediu, filozofii scolastici care-l citau pe Aristotel prin lentilele strălucitului comentator arab Averroes au construit o descriere sofisticată și deosebit de rațională a Universului. Și chiar mult lăudata afinitate estetică a lui Petrarca cu latinitatea clasică – visul lui de a păși pe urmele antichității – fusese evidentă cu cel puțin șaptezeci de ani înainte de nașterea sa. Mare parte din pretențiile umanistului italian și adepților lui cu privire la noutatea abordării lor nu era altceva decât o exagerare tendențioasă și lăudăroasă.

E greu însă să demistifici total mișcarea generată de Petrarca, fie și pentru faptul că el și contemporanii lui erau atât de convingători în privința experienței lor. Lor, cel puțin, nu li se părea deloc evident că acea căutare în care se angajaseră reprezenta doar rafinamentul unei plimbări pe un teren mult umblat. Ei se vedea ca niște exploratori îndrăzneți atât ai lumii fizice – munții pe care-i traversau, bibliotecile monahale pe care le investigau, ruinele pe care le săpau -, cât și ai universului interior al dorinței. Insistența cu care tratau această inițiativă arată că, în sinea lor, recunoșteau că nu era nimic firesc sau inevitabil în privința încercării de a recupera sau imita limba, obiectele materiale și realizările culturale ale unui trecut foarte îndepărtat. Ceea ce voiau ei să facă era un lucru ciudat, cu mult mai ciudat decât dacă ar fi continuat să trăiască viața obișnuită, familiară, pe care bărbații și femeile o trăiau de secole, încercând să se simtă mai mult sau mai puțin confortabil în mijlocul relicvelor mute și în descompunere ale Antichității.

Aceste relicve erau vizibile peste tot în Italia și Europa: poduri și drumuri încă funcționale după mai mult de un mileniu, zidurile și arcadele sparte ale unor băi și piețe prăbușite, coloanele templelor încorporate în biserici, vechi pietre inscripționate folosite ca materiale de construcții pentru clădirile noi, statui și vase crăpate. Dar marea civilizație care lăsase aceste urme era distrusă. Resturile puteau fi folosite ca pereți integrați în case noi, ca o aducere aminte că toate lucrurile trec și sunt uitate, ca o mărturie mută a triumfului creștinismului asupra păgânismului, ca adevărate cariere ce puteau fi exploatate pentru prețioasele lor pietre și metale. Generații de femei și bărbați, din Italia și din alte părți ale Europei, dezvoltaseră tehnici eficiente pentru refolosirea fragmentelor clasice atât în scrierile, cât și la clădirile lor. Tehnicile erau de natură să depășească orice anxietate generată de folosirea rămășițelor unei culturi păgâne; sub formă de cioburi, fie de piatră, fie de limbaj, aceste resturi erau utile și totodată nu prezentau nici o

amenințare. Ce altceva mai bun ar fi putut să facă cineva cu niște dărâmături pe care generații de-a rândul se cățăraseră vreme de mai bine de o mie de ani?

A insista asupra semnificației originale, independente a acestor rămășițe ar fi provocat neplăceri și perplexitate morală. În mod cert, pasiunea pentru Antichitate nu putea fi justificată doar prin curiozitate, deoarece aceasta fusese de multă vreme socotită un păcat capital și, ca atare, condamnată cu severitate.³⁶⁰ Religia păgânilor era privită în mare parte ca un cult al demonilor și, chiar lăsând la o parte această teamă, credinciosul creștin era îndemnat să-și aducă aminte de realizările culturale ale Greciei și a Romei antice ca de opere fundamentale lumești, ale împărăției omului, construite în opoziție cu împărăția transcendentă, eternă a lui Dumnezeu. Petrarca era un creștin evlavios³⁶¹ care de-a lungul vieții sale a reflectat cu maximă seriozitate la condiția sa spirituală. Și totuși, de-a lungul unei cariere întortocheate marcată de călătorii neobosite, diplomație, de cercetare a sufletului și de scris compulsiv, ara prizonierul unei fascinații pentru Antichitatea păgână pe care n-a reușit niciodată s-o descifreze în întregime. Cu toate că în lungi perioade din viața lui a fost o figură relativ solitară, Petrarca n-a păstrat această fascinație numai pentru el, ci a pledat cu un zel misionar pentru puterea de expresie, frumusețea și provocarea tuturor lucrurilor care zăceau sparte și îngropate sub povara zdrobitoare a neglijenței.

Erudit înzestrat, Petrarca a început să caute texte antice care fusese date uitării. N-a fost primul care a făcut acest lucru, însă el a fost cel care a reușit să asocieze acestei căutări un caracter imperios și o plăcere aproape erotică, superioară tuturor celorlalte vânători de comori: „Aurul, argintul, pietrele prețioase, haine scumpe, casele construite din marmură, moșiile întinse, armăsari împodobiți și alte lucruri de acest fel ne oferă o plăcere trecătoare și superficială; cărțile ne încântă până în măduva oaselor. Ele ne vorbesc, ne oferă sfaturi și ne însoțesc într-o vie și profundă intimitate.”³⁶² După ce copia, compara și corecta textele latine vechi pe care le găsea, Petrarca le repunea în circulație împărtășindu-le unei rețele vaste de corespondenți cărora – adeseori ridicându-se din pat în toiul nopții pentru a se așeza la masa de scris – le scria cu o energie frenetică. Le răspundea și scriitorilor antici, ca și cum aceștia ar fi fost cumva parte vie a acestei rețele, prieteni intimi și rude cărora putea să le dezvăluie gândurile lui. Când a descoperit imensa arhivă a scrisorilor private ale lui Cicero către prietenul său bogat Atticus, scrisori sincere străbătute de la un cap la altul de străfulgerări ale egocentrismului, ambiției și resentimentul autorului. Petrarca n-a ezitat să-i scrie o scrisoare lui Cicero reproșându-i-i că n-a reușit să trăiască în conformitate cu înaltele lui principii.

Față de prezentul³⁶³ în care era obligat să trăiască, umanistul italian manifesta un dispreț imens. Trăia într-un timp sordid, se plângea el, un timp al lipsei de rafinament, al ignoranței și al trivialității, care avea să dispară rapid din memoria oamenilor. Se pare însă că acest dispreț nu făcea decât să-i sporească farmecul personal și celebritatea. Faima i-a crescut constant și, odată cu ea, importanța culturală a obsesiei lui pentru trecut. Pentru generațiile care i-au urmat, o parte din această obsesie a devenit rutină și a fost inclusă într-un nou și influent plan educațional, sub numele de științe umaniste (*studia humanitatis*), în care accentul se punea pe stăpânirea limbii și literaturii grecești și latine și a retoricii. Însă umanismul la crearea căruia Petrarca însuși a pus umărul și pe care l-a transmis prietenilor apropiați și discipolilor lui – în special lui Giovanni Boccaccio (1313-1374) și Coluccio Salutati (1331-1406) – n-a reprezentat o chestiune strict academică.

Cu un amestec de mândrie, mirare și teamă, primii umaniști s-au simțit implicați într-o mișcare epocală. În parte, mișcarea presupunea ca ei să admită un lucru despre care se crezuse că este viu era de fapt mort. Secole de-a rândul, principii și prelații susținuseră că ei continuau tradițiile vii ale lumii clasice și că își însușiseră, într-o formă sau alta, simbolurile și limbajul trecutului. Dar Petrarca și cei pe care îi inspirase se încăpățâneau să afirme că această asimilare era o minciună: Imperiul Roman n-a existat la Aachen, unde a fost încoronat conducătorul care se autointitula „Sfântul Împărat Roman”; instituțiile și ideile care definiseră lumea lui Cicero și Vergiliu, fuseseră sfărâmate în bucăți, iar latina scrisă de filozofii și teologii din ultimii șase sau șapte sute ani era o imagine urâtă și distorsionată, asemenea celei reflectate de o oglindă prost făcută, a ceea ce fusese odinioară atât de elocvent. Era mai bine ca pretențiile să înceteze și să se recunoască că nu există nici un fel de continuitate. În schimb, sub picioarele lor exista un cadavru îngropat cu mult timp în urmă și descompus la momentul acela.

În această recunoaștere era numai primul pas necesar. Odată ce oamenii ar fi recunoscut ce dispăruse și odată ce ar fi jeliat tragica pierdere, se putea pregăti calea pentru ceea ce se afla dincolo de moarte: Nici mai mult, nici mai puțin decât revenirea. Ritualul era, desigur, familiar oricărui bun creștin - și Petrarca, aflat în ierarhia religioasă, era într-adevăr un foarte bun creștin -, însă în acest caz învierea avea să se petreacă în această lume, nu în cea de apoi. Obiectul de recuperat era esențialmente cultural și secular.

Poggio a ajuns la Roma la un sfert de secol după moartea lui Petrarca, într-o perioadă în care momentul carismatic al mișcării începuse deja să pălească. Sentimentul de cutezanță creatoare lăsa treptat loc unui spirit de colecționar și, odată cu el, dorinței de a disciplina, corecta și reglementa toate relațiile cu trecutul antic. Poggio și generația sa erau din ce în ce mai prinși de dorința de a evita greșelile de gramatică latină și de a detecta erorile altora. Însă sentimentul legat de caracterul straniu al recuperării Antichității clasice, ce continua să existe, ne ajută să înțelegem impactul special pe care l-a avut scrisul lui de mână. Scrisul cursiv pe care-l crease nu evoca direct scrisul de mână folosit de vechii romani: orice urmă a acestuia dispăruse cu mult timp în urmă, rămânând doar inscripțiile cu majuscule frumoase săpate în piatră și, uneori, graffiti. Dar scrisul de mână al lui Poggio era expresia grafică a unei dorințe profunde ce viza un stil de frumusețe diferit, o formă culturală care semnală recuperarea unui lucru prețios, pierdut cândva. Forma literelor lui fusese inspirată de stilul manuscriselor anumitor scribi carolingieni. Însă Poggio și contemporanii lui nu identificau acest stil cu curtea lui Carol cel Mare; ei l-au numit *lettera antica*, visând nu la instructorul lui Carol cel Mare, Alcuin, ci la Cicero și Vergiliu.

Pentru a câștiga bani, tânărul Poggio copia cărți și documente, probabil foarte multe la număr. Scrisul de mână și talentul lui de copist – pentru care avea să devină celebru – trebuie să fi fost, încă de la început, suficient de remarcabile pentru a-i permite să-și plătească educația. Și-a îmbunătățit latina, deja destul de avansată, studiind cu un învățat talentat din Ravenna, Giovanni Malpaghino, un om agitat, certăreț, care fusese în tinerețe secretarul și copistul lui Petrarca, iar acum trăia din prelegeri despre Cicero și poezia romană, pe care le ținea la Veneția, Padova, Florența și în alte locuri. Tot din câștigurile lui, Poggio își plătea cursurile de notar, acestea având avantajul³⁶⁴ că erau mai ieftine și mai de scurtă durată decât cele necesare pentru avocatură.

Când avea douăzeci de ani, Poggio s-a prezentat la examen, dar nu la Universitate, ci în fața unei comisii de avocați și notari. Reușise să supraviețuiască vitregiilor copilăriei sale sărace și era decis să înceapă o carieră. Primul document notarial care i-a ajuns în mână a fost o scrisoare de recomandare pentru propriul său tată care fugise din Florența la Rimini pentru a scăpa de furia unui cămătar. N-avem nici cea mai mică idee despre ce a avut Poggio în minte când a scris această copie. Probabil că ceea ce a contat mai mult pentru el era persoana în numele căreia a fost redactată scrisoarea de recomandare – Coluccio Salutati, marele cancelar al Republicii Florentine.

Acesta era de fapt secretarul de stat permanent pentru afaceri externe. Florența era un stat independent care controla un teritoriu vast din centrul Italiei și era implicată în permanență într-un joc de șah cu miză mare cu celelalte state puternice din Peninsula Italică, în special Veneția și Milano în nord, Napoli în sud, și papalitatea din Roma, slăbită de disputele interne, dar încă bogată, periculoasă și intrigantă. Fiecare dintre acești rivali era pregătit, în caz că poziția îi era amenințată, să facă un pas riscant și să ceară ajutor, în bani și trupe, de la mai-marii continentului care ar fi salutat oportunitatea unei intervenții. Toți jucătorii erau ambițioși, vicleni, neloiali, fără scrupule și înarmați, iar modul în care cancelarul conducea relațiile diplomatice, inclusiv relațiile cu Biserica, era crucial nu numai pentru bunăstarea orașului, ci și pentru supraviețuirea lui în fața amenințărilor din partea Franței, a Sfântului Imperiu Roman și a Spaniei.

Când Poggio și-a făcut intrarea în Florența, la sfârșitul anilor 1390, Salutati – care-și începuse cariera ca un mărunț notar de provincie – ocupa acest post de aproape 25 de ani, punând la cale intrigă, angajând mercenari sau scăpând el însuși de ei, redactând instrucțiuni precise pentru ambasadori, negociind tratate, încercând să-și dea seama ce puneau la cale inamicii, construind alianțe, emițând declarații publice. Aproape toată lumea – de la cei mai înverșunați inamici ai orașului până la cei mai patrioți cetățeni – înțelegea că în persoana cancelarului Florența avea un om cu adevărat excepțional, înzestrat nu numai cu cunoașterea legislației, cu abilitate politică și cu talent diplomatic, dar și cu pătrundere psihologică, calități pentru comunicare și un talent literar neobișnuit.

Ca și Petrarca, cu care corespondase, Salutati a simțit forța concentrată a trecutului îngropat și a pornit într-o căutare savantă a vestigiilor culturii clasice. Ca și Petrarca, era un creștin foarte evlavios, dar care găsea, totodată, că nu era nimic de apreciat, nici măcar din punct de vedere stilistic, în nici una din scrierile din perioada cuprinsă între Cassiodorus din secolul al VI-lea și Dante din secolul al XIII-lea. Și tot ca și Petrarca, a căutat să imite stilul lui Vergiliu și Cicero; și, cu toate că recunoștea că n-avea geniul literar al lui Petrarca – *Ego michi non placeo* („Nu-mi place de mine”), scria el cu amărăciune -, i-a uimit pe contemporani cu forța prozei sale.

Mai presus de toate, Salutati împărtășea convingerea lui Petrarca că interesul pentru recuperarea trecutului trebuie să fie mai presus de cel al unui anticar. Scopul lecturii nu era să ajungi să scrii tu însuși într-o manieră identică cu cea a anticilor, chiar dacă acest lucru era posibil. „Prefer stilul meu propriu – scria Petrarca – necultivat și grosolan, dar, asemenea unei haine, mai pe măsura minții mele decât pe a altcuiva, care s-ar putea să fie mai elegant, mai ambițios și mai înzestrat, însă, dat fiind că vine de la un geniu mai mare, mie mi-ar aluneca mereu nefiind pe potriva umilelor proporții ale intelectului meu.”³⁶⁵ Deși există, evident, o mare doză de falsă modestie în această mărturisire, ea exprimă totodată o dorință sinceră de a crea o voce

nouă și pe care trebuie însă să-i asimileze. Autorii antici, îi scria Petrarca lui Boccaccio, „au fost absorbiți de toată ființa mea, ajungând nu doar în memorie, ci până în măduva oaselor; și pentru că au devenit una cu intelectul meu, fie că am să-i mai recitesc sau nu vreodată, ei vor continua să existe permanent în mine, cu rădăcinile adânc înfipite în sufletul meu”. „Am crezut întotdeauna – scria Salutati în același spirit – că trebuie să imit Antichitatea, nu pur și simplu ca s-o reproduc, ci ca să produc ceva nou.....”³⁶⁶

Pentru a-și dovedi valoarea, susțineau Petrarca și Salutati, întreaga întreprindere a Umanismului trebuie nu doar să genereze imitații acceptabile ale stilului clasic, ci să servească unui țel etic mai larg.³⁶⁷ Iar pentru asta, trebuia să trăiască pe deplin și activ în prezent. Însă, în acest punct, discipolul se desparte de maestrul său, căci, în vreme ce Petrarca, născut în exil și neidentificându-se niciodată total cu o anumită țară, s-a mutat toată viața lui dintr-un loc în altul – pendulând între palate regale, oraș, curtea papală și refugii rurale, pierzându-și astfel orice speranță într-o așezare stabilă și, în final, fiind copleșit de nevoia unei retrageri contemplative din lume³⁶⁸ –, Salutati voia să producă ceva nou în orașul-stat pe care-l iubea cu patimă.

În centrul peisajului urban aglomerat al Florenței, cu turnuri fortificate și mănăstiri împrejmuite cu ziduri, se afla Palazzo della Signoria, centrul politic al Republicii. Între zidurile acestuia sălășluia, în opinia lui Salutati³⁶⁹, gloria orașului. Pentru el, independența Florenței – faptul că nu era clientul altui stat, dependent de papalitate sau condus de vreun rege, tiran sau prelat, ci era guvernat de un corp politic alcătuit din cetățenii ei – era tot ce conta mai mult pe lumea asta. Scrisorile, depeșele, protocoalele și proclamațiile scrise de el în numele principalilor priori ai Florenței sunt documente tulburătoare, citite sau copiate la vremea aceea pe tot cuprinsul Italiei. Ele demonstau că retorica antică trăia încă, generând emoții politice și deșteptând vise străvechi. Diplomat și politician deosebit de înzestrat, Salutati dispunea de o gamă oratorică aproape imposibil de redat în câteva cuvinte, însă ceva din spiritul ei poate fi intuit dintr-o scrisoare din 13 februarie 1376, adresată orașului Ancona. Ca și Florența, Ancona era o comună independentă, și Salutati îi îndemna pe cetățenii ei să se revolte împotriva guvernului papal ce le fusese impus: „Oare nu vă gândiți, voi, cei mai curajoși dintre bărbați, la cât de dulce este libertatea? Strămoșii noștri, întregul neam italian, au luptat vreme de cinci sute de ani... pentru ca libertatea să nu se piardă.”³⁷⁰ Revolta pe care se străduia s-o stârneasca era, desigur, în interesul strategic al Florenței, însă în încercarea de a aprinde un spirit al libertății, Salutati dovedea ceva mai mult decât cinism. El pare să fi crezut sincer că Florența era moștenitoarea republicanismului pe care se clădise măreția Romei antice. Această măreție, declarația falnică a libertății și demnității umane, dispăruse cu totul de pe străzile întortocheate și murdare ale Romei, care deveniseră terenul abject pentru intrigile sordide ale clericilor, dar trăia, în opinia lui Salutati, în Florența. Iar el era principala sa voce.

Știa însă că nu va fi vocea ei pe vecie. Ajuns la vârsta de șaptezeci de ani, măcinat tot mai des de scrupule religioase și îngrijorat de nenumăratele amenințări care pândeau orașul pe care-l iubea, Salutati a pus ochii pe un grup de tineri talentați pe care i-a luat sub aripa sa. Poggio se afla printre aceștia, deși nu știm exact cum i-a identificat Salutati pe el sau pe ceilalți pe care i-a instruit în speranța că unul dintre ei va continua munca. Cel care promitea cel mai mult era Leonardo Bruni din Arezzo, un bărbat cu vreo zece ani mai mare decât Poggio, dar cu o origine la fel de modestă. Începuse prin a studia legile, dar, împreună cu alți studenți talentați

din generația lui și, mai ales, cu cei care se aflau în jurul lui Salutati, fusese prins de pasiunea pentru studiile clasice. În cazul său, factorul decisiv a fost studierea Greciei antice, lucru devenit posibil în 1397, când Salutati l-a invitat pe reputatul savant bizantin Manuel Chrysoloras să locuiască în Florența și să dea lecții într-o limbă ce fusese uitată aproape complet. „Venirea lui Chrysoloras – avea să-și amintească mai târziu Bruni – m-a făcut să ajung la o răscruce în ce privește alegerea carierei, dându-mi seama că greșeam dacă abandonam Dreptul și, în același timp, recunoscând că ar fi fost o crimă să nu profit de o ocazie atât de bună de a învăța literatura greacă.”³⁷¹ Ispita sa dovedit irezistibilă: „Cucerit în cele din urmă de aceste raționamente, m-am abandonat lui Chrysoloras cu o asemenea pasiune, încât ceea ce învățam de la el ziua, în orele de veghe, mi se perinda prin minte noaptea, în orele de somn.”

În cercul de tineri care căutau pe toate căile să fie remarcați de Salutati, era de așteptat ca Poggio să se identifice în primul rând cu seriosul, silitorul și ambițiosul Bruni, un biet provincial, fără un ban în buzunar și înzestrat doar cu o inteligență remarcabilă. Dar, deși îl admira pe Bruni – care îl cele din urmă a ajuns un strălucit cancelar devotat Florenței și autor al mai multor scrieri, printre care și prima mare istorie a orașului –, Poggio a legat cea mai strânsă prietenie cu un alt student al lui Salutati, estetul extrem de sensibil și certăreț Niccolò Niccoli. Cu vreo șaisprezece ani mai mare decât Poggio, Niccoli se născuse într-una dintre cele mai bogate familii ale orașului. Tatăl său făcuse avere din fabricarea stofei de lână, cămătărie, contracte la termen pentru grâne și alte activități. Registrele fiscale din anii 1390 arată că Niccolò Niccoli și cei cinci frați ai săi erau mai avuți decât majoritatea celor din cartierul lor, printre care se aflau și familii dominante precum Brancacci și Pitti. (Cei care au vizitat Florența pot să-și dea seama de proporțiile acestei averi gândindu-se numai la grandoarea Palatului Pitti, construit aproape douăzeci de ani de la moartea lui Niccoli.)

Când l-a cunoscut Poggio, averea lui Niccoli și a fraților săi se afla în declin. Deși erau în continuare foarte bogați, frații se certau puternic între ei, iar familia se pare că nu dorise sau nu fusese în stare să se implice în jocul politic – singurul în măsură să asigure florentinilor bogați protecția și sporirea averii acumulate. Numai cei care exercitau puterea politică în mod activ și își urmăreau cu grijă interesele puteau să evite taxele zdrobitoare și adeseori vindicative puse pe averile vulnerabile. Așa cum avea să remarce abil, un secol mai târziu, istoricul Guicciardini, în Florența taxele erau folosite pe post de pumnal.³⁷²

Niccolò Niccoli a cheltuit tot ce avea pe o pasiune dominantă, care l-a împiedicat să activeze în spațiul civic și, în felul acesta, să încerce să asigure o parte din averea familiei sale. Comerțul cu lână și speculațiile cu mărfuri nu erau de el, și nici slujirea Republicii ca membru al Signoriei – corpul executiv al guvernului – sau al altor organisme importante, precum Consiliul celor Doisprezece sau Consiliul celor Șaisprezece Gonfalonieri. Chiar mai mult decât mentorul și prietenul lui umanist, Niccoli era obsedat de vestigiile Antichității romane și n-avea timp pentru nimic altceva. El se hotărâse, probabil la o vârstă mai fragedă să nu îmbrățișeze nici o carieră și să nu se angajeze în nici un serviciu civic sau, mai degrabă, să folosească toată averea pe care o moștenise pentru a trăi o viață frumoasă și împlinită printre fantomele trecutului antic. În Florența lui Niccoli, familia era instituția centrală din punct de vedere social, economic și psihologic, iar tinerii care nu optau pentru lumea aparte a Bisericii – și mai ales cei care moșteneau averi – erau supuși unei presiuni uriașe pentru a se căsători, a face copii și a spori averea

familiei. „Căsătoria îți oferă din abundență tot felul de plăceri și satisfacții – scria contemporanul mai tânăr al lui Niccoli, Leon Battista Alberti sintetizând o părere lung răspândită. Dacă intimitatea ne face mai binevoitori, atunci cu nimeni nu poți să ai o familiaritate la fel de strânsă și de durabilă cum ai cu soția ta: iar dacă, prin revelație și prin comunicarea sentimentelor și dorințelor tale, se naște o legătură puternică și o voință unită, atunci cu cine altcineva ai avea mai multe oportunități să comunici pe deplin și să-ți dezvălui gândurile, decât cu soția ta, tovarășa ta de nedespărțit; și, în cele din urmă, dacă ceea ce a început ca o alianță respectabilă se va dezvolta într-o prietenie, atunci nici o altă relație, în afara legăturii sacre a căsătoriei, nu va putea face obiectul venerației tale. La toate acestea, adaugă faptul că fiecare moment aduce cu sine noi legături dictate de plăcere și utilitate, consfințind bunăvoința care ne umple inimile.”³⁷³ O asemenea imagine deosebit de roză era întărită de o serie de avertismente dure. Vai de bărbatul care n-are nevastă, exclama San Bernandino, cel mai popular predicator al timpului: „Dacă e bogat și are oarece [grâne], ajung să se înfrupte din ele vrăbiile și șoarecii..... știi cum arată patul lui? E numai murdărie, și când pune un cearceaf nou nu-l mai ia de acolo până nu se rupe de tot. În încăperea în care mănâncă, podeaua este acoperită cu coji de pepene, oase și frunze de salată.... Farfuriile nu le spală, se mulțumește să le lingă câinii. Știi cum trăiește? Ca o fiară sălbatică.”³⁷⁴

Niccoli a respins atât îndemnurile, cât și avertismentele. Se spune că a ales să rămână celibatar pentru că nici o femeie să nu-i distragă atenția de la studii. „Studii” este un termen cât se poate de exact – a fost un om de cultură vastă și foarte studios -, însă nu poate să redea adecvat acea viziune înaltă a unui mod de viață complet cufundat în trecut, la care Niccoli ajunsese în tinerețe și pe care a urmat-o cu o tenacitate de neclintit. „Avea o menajeră – scrie biograful său, Vespasiano – care se îngrijea de toate nevoile sale.”³⁷⁵

A fost unul dintre primii europeni care au colecționat antichități, considerându-le opere de artă, obiecte valoroase, de care s-a înconjurat în apartamentele lui florentine. Colecționarea lor a devenit între timp o practică atât de familiară în rândurile celor foarte bogați, încât e greu să ne dăm seama că odinioară a reprezentat o noutate. În Evul Mediu, pelerinii care ajungeau la Roma erau obișnuiți să caște gura la Colosseum și la alte „minunății” ale păgânismului, în drumul lor către locurile care conținuau cu adevărat pentru ei și unde aveau să se închine la raclele sfinților și martirilor creștini. Colecția lui Niccoli din Florența era rezultatul unui impuls diferit: nu al acumulării de trofee, ci al unei aprecieri iubitoare a obiectelor estetice.

Odată ce s-a răspândit vestea că un bărbat excentric era dispus să plătească sume frumoșele pentru capete și torsuri antice, fermierii care până atunci arseseră bucățile de marmură scoase la iveală de plug pentru a extrage calcarul din ele, sau care folosiseră vechile pietre inscripționate pentru fundațiile cotețului de porci, au început să le ofere spre vânzare. Expuse în încăperile elegante ale lui Niccoli, alături de pocale romane antice, vechi piese de sticlărie, medalii, camee și alte comori, sculpturile au trezit și în alții impulsul de a colecționa.

Poggio nu putea spera că va ajunge, asemenea prietenului său, să i se servească masa în farfurii romane antice sau să plătească cu monede de aur camee antice pe care le-ar fi zărit din întâmplare la gâtul copiilor de pe stradă.³⁷⁶ Dar putea să împărtășească și să adâncească dorința, aflate în spatele achizițiilor lui Niccoli, de a înțelege și de a reintra, în chip imaginar, în lumea culturală ce crease obiectele frumoase cu care acesta se înconjurase. Cei doi prieteni au studiat

împreună, au schimbat anecdote istorice despre Republica și Imperiul Roman, au cugetat la religia și mitologia evocate de statuile zeilor și eroilor, au măsurat fundațiile vilelor aflate în ruină, au discutat despre topografia și organizarea orașelor antice și, mai presus de toate, și-au îmbogățit cunoașterea amănunțită a limbii latine, pe care o iubeau amândoi și pe care o foloseau de regulă în epistolele personale și, probabil, în conversația privată.

Din aceste scrisori reiese limpede că există un lucru la care Niccolò Niccoli ținea mult mai mult decât la sculpturile antice dezgropate din pământ: textele clasice și patristice pe care tovarășii săi umaniști reușeau să le găsească în bibliotecile monahale. Îi plăcea să aibă asemenea texte, să le studieze, să le copieze cu o infinită răbdare și cu o caligrafie chiar mai frumoasă decât a lui Poggio. Probabil că prietenia lor s-a dezvoltat cel puțin tot atât de mult în jurul formelor literelor – ambii sunt creditați cu inventarea scrierii cursive umaniste – ca în jurul formelor gândirii antice.

Manuscrisele textelor antice erau scumpe, însă pentru colecționarul avid nici un preț nu părea prea mare. Biblioteca lui Niccoli era faimoasă în rândul umaniștilor din Italia și din alte părți și, cu toate că adeseori era retras, arțagos și dogmatic, îi primea cu căldură în casa lui pe cei care doreau să-i consulte colecțiile. În 1437, când a murit, la vârsta de șaptezeci și trei de ani, a lăsat în urma lui opt sute de manuscrise, de departe cea mai mare și mai bună colecție din Florența. Inspirat de viziunea lui Salutati, Niccoli formulase o idee cu privire la modul în care aveau să fie întrebuințate aceste texte. Petrarca și Boccaccio visaseră amândoi ca, după moartea lor, manuscrisele pe care le achiziționaseră în timpul vieții să fie păstrate laolaltă, însă aceste colecții valoroase au ajuns în cele din urmă să fie vândute, împrăștiate sau pur și simplu neglijate. (Multe dintre codicele prețioase pe care Petrarca le adunase cu atâta trudă și le adusese la Veneția, pentru a pune bazele unei mult visate Biblioteci Alexandrine, au fost închise și uitate într-un palazzo plin de umezeală, unde s-au prefăcut în pulbere.) Niccoli nu voia ca munca sa de o viață să sufere aceeași soartă. El a întocmit un testament în care a cerut ca manuscrisele să fie păstrate laolaltă, a interzis vânzarea sau dispersarea lor, a stabilit reguli stricte pentru împrumuturi și restituiri, a numit un comitet de administratori și a lăsat o sumă de bani pentru construirea unei biblioteci. Clădirea avea să fie construită, iar colecția depozitată într-o mănăstire; însă Niccoli n-a dorit sub nici o formă ca aceasta să fie o bibliotecă monahală, inaccesibilă lumii și rezervată doar călugărilor. El a specificat că manuscrisele trebuie să fie disponibile nu numai pentru cler, ci și pentru toți cetățenii educați, *omnes cives studiosi*.³⁷⁷ Trecuse secole de când ultima bibliotecă romană fusese închisă și abandonată în momentul în care Niccoli a restituit lumii ideea de bibliotecă publică.

La sfârșitul anilor 1390, când Poggio l-a întâlnit pentru prima oară pe Niccoli, mania colecționării care a generat acest rezultat remarcabil trebuie să fi fost doar în faza incipientă, însă cei doi au legat o prietenie strânsă, bazată pe credința lor fermă în superioritatea lucrurilor antice – lăsând la o parte chestiunile religioase – față de tot ce le-a urmat. Uimitoarea ambiție și creativitate literară caracteristice lui Petrarca se ofiliseră în ei, ca și zelul patriotic și setea de libertate care alimentaseră umanismul lui Salutati. În locul lor s-a instalat un lucru al cărui spirit nu era nici pe departe atât de expansiv, dar care avea nevoie de mai multă trudă și atenție: un cult al imitației și o pasiune pentru exactitate. Probabil că generației mai tinere îi lipsea talentul copleșitor al celor mai în vârstă, însă era ca și cum acești discipoli înzestrați ai lui Salu-

tati respingeau în mod deliberat dorința cutezătoare de a aduce ceva cu adevărat nou în lume. Disprețuind noul, ei visau să reanime ceva vechi. Acest vis, îngust și arid, a fost sortit eșecului; dar în același timp a avut rezultate surprinzătoare.

Celor din afara cercului vrăjit al tinerilor umaniști, noua atitudine față de limbă și cultură li se părea respingătoare. „Pentru a se da drept învățați în fața gloatei – scria un contemporan dezgustat –, ei strigă în gura mare în piaza câți diftongi au avut anticii și de ce azi se folosesc numai doi.”³⁷⁸ Chiar și Salutati era stânjenit, și din motive întemeiate deoarece, deși clasicismul înflăcărat al lui Poggio și Niccoli i se datora fără nici o îndoială, asta însemna totodată și o separare a drumurilor și oarecum, o repudiare.

La moartea lui Petrarca, în 19 iulie 1374, îndureratul Salutati îl declarase prozator mai mare decât Cicero și mai mare decât Vergiliu. Mai târziu, în anii 1390, lui Poggio și Niccoli li s-a părut ridicolă o asemenea apreciere, motiv pentru care l-au presat pe Salutati să se dezică de ea. În toate secolele ce au urmat, susțineau ei, nimeni nu i-a depășit pe marii scriitori clasici în ce privește perfecțiunea stilistică. Era imposibil. În opinia lor, tot ce se întâmplase după Antichitate nu reprezenta altceva decât o lungă și tragică istorie a decăderii și pierderilor în plan stilistic. Indiferenți sau ignoranți, chiar și așa-zii scriitori medievali cultivați uitaseră cum să formuleze corect propoziții, în maniera proprie măștrilor latinei clasice, sau să folosească cuvintele cu eleganța, precizia și rigoarea cu care fuseseră utilizate cândva. Mai mult, exemplarele textelor antice ce supraviețuiseră fuseseră corupte, astfel că nu mai puteau servi drept modele de corectitudine, chiar dacă cineva ar fi avut ambiția să le folosească ca atare. Anticii citați de scolastici medievali, susținea Niccoli, „nu s-ar fi recunoscut în scrierile care le sunt atribuite, care au fost păstrate sub forma unor texte corupte și traduse fără talent și fără sens”³⁷⁹.

Deși a subliniat în repetate rânduri că stăpânirea unui stil clasic este în sine un instrument inadecvat pentru atingerea excelenței în literatură sau morală, Petrarca stătuse cândva pe treptele Capitoliului și fusese el însuși încununat cu lauri – ca și cum spiritul trecutului antic renăscuse cu adevărat în el. Însă, din perspectiva clasicismului manifest, radical, al generației mai tineră, Dante, Petrarca sau Boccaccio, nemaivorbind de autorii mai modești, nu realizaseră nimic demn de laudă: „Atâtea vreme cât moștenirea literară a Antichității se află într-o asemenea stare deplorabilă, nu este posibilă nici o cultură reală și orice dezbateră se clădește în mod inevitabil pe un teren care se clatină.”³⁸⁰

Aceste sunt, fără îndoială, vederile lui Niccoli, însă cuvintele nu sunt ale lui. Mai degrabă ele i-au fost atribuite într-un dialog cu Leonardo Bruni. Pentru că, în afară de scrisorile către prietenii săi intimi, Niccoli n-a scris practic nimic. Cum ar fi putut de altfel, dat fiind spiritul lui critic acid și clasicismul neobosit? Prietenii îi trimiteau textele lor în latină și așteptau cu sufletul la gură observațiile sale care erau aproape întotdeauna severe, rigide, și necruțătoare. Însă Niccoli era, în opinia lui Salutati, „al doilea sine”³⁸¹ al lui Poggio. Însă acesta din urmă n-a suferit de inhibițiile paralizante care practic l-au redus la tăcere pe prietenul lui. Pe parcursul îndelungatei sale cariere, Poggio a scris cărți care tratau subiecte precum ipocrizia, avariția, adevărata noblețe, oportunitatea mariajului în cazul unei persoane în vârstă, vicisitudinile destinului, nefericirea condiției umane și istoria Florenței. „Avea darul scrierii”, spunea despre el contemporanul lui mai tânăr Vespasiano de Bisticci, adăugând: „și o ușurință în mânuirea insultelor grave, pentru care era temut de toată lumea”³⁸². Deși Poggio, maestrul invectivei, nu era dispus

să accepte ideea bătrânului său îndrumător că vreun scriitor din ultimul mileniu ar fi putut să egaleze, nemaivorbind să depășească, elocvența amicilor, el a admis că Petrarca realizase ceva: Petrarca, susținea el, a fost primul care, „prin munca, hărnicia și spiritul lui pătrunzător, a readus la lumină discipline care erau pe punctul de a fi distruse și a deschis calea pentru aceia care erau nerăbdători să le urmeze”³⁸³.

Aceasta este calea pe care, lăsând la o parte orice altă ocupație, a apucat-o cu hotărâre Niccoli. În ce-l privește pe Poggio, el a fost fericit să i se alăture, însă trebuia să-și asigure cumva existența. Avea un talent fantastic ca scrib, dar această ocupație cu greu i-ar fi putut asigura modul de viață la care spera. Cunoașterea limbii latine l-ar fi ajutat să îmbrățișeze o carieră de profesor, dar și în cazul acesta ar fi avut un trai lipsit de satisfacții pe care le căuta. În general, universitățile erau lipsite de clădiri, biblioteci și dotări; ele se reduceau la maeștri și discipolii lor, iar umaniștii erau plătiți de regulă cu mult mai puțin decât profesorii de drept și de medicină. Majoritatea celor care predau științe umaniste aveau o viață itinerantă; călătoreau dintr-un oraș în altul, țineau lecții despre câțiva autori favoriți și apoi plecau mai departe, în speranța că-și vor găsi patroni noi. Poggio avusese ocazia să cunoască îndeaproape o asemenea existență și nu era încântat de ea. Își dorea ceva mai stabil și mai așezat.

În același timp era lipsit de zelul patriotic – de pasiunea pentru cetate și pentru libertatea republicană – care-l inspirase pe Salutati și îi fusese insuflată lui Bruni. Și nu avea nici chemarea de a intra în tagma preoțească, îmbrățișând astfel o viață de preot sau de călugăr. Spiritul lui era în mod evident laic, iar dorințele lui erau în și pentru această lume. Cu toate astea, trebuia să facă ceva. În toamna anului 1403, înarmat cu o scrisoare de recomandare de la Salutati, tânărul de douăzeci de ani a pornit spre Roma.

NOTE

353 Ernst Walser, *Poggius Florintianus: Leben und Werke*, Georg Olms, Hildesheim: 1974.

354 Iris Origo, *The Merchant of Prato: Francesco di Marco Datini, 1335-1410*, David Godine Boston, 1986; ed. orig. 1957.

355 LauroMartines, *The Social World of the Florentine Humanists, 1390-1460*, Princeton University Press, Princeton, 1963, p. 22.

356 „Pe la sfârșitul secolului al XIV-lea, cu greu puteai să găsești o gospodărie prosperă în Toscana, care să nu aibă cel puțin un sclav: miresele îi aduceau ca o parte a dotei lor, doctorii îi acceptau ca plată de la pacienți - și nu era un lucru neobișnuit să-i găsești chiar în serviciul preoților”, Origo, *Merchant of Prato*, pp. 90-91.

357 *Id.*, p. 109.

358 Lâna fină era cumpărată din Majorca, Catalonia, Provența și Cotswolds (aceasta din urmă

furnizând lăna cea mai scumpă și de cea mai bună calitate) și transportată peste granițe și printr-o încâlceală de autorități fiscale rapace. Vopsitul și finisarea aveau nevoie de importuri suplimentare: alaun de la Marea Neagră (pentru a face baie pentru fixarea vopselelor), acid galic din coajă de stejar (pentru a prepara cea mai bună cerneală negru-violet), cardamă din Lombardia (pentru vopsele albastru închis și ca bază pentru alte culori); roibă din Țările de Jos (pentru vopsele roșu deschis sau, în combinație cu cardama, roșu închis și violet). Iar acestea erau numai importurile de rutină. Printre vopselele mai rare, aplicate pe hainele costisitoare afișate cu mândrie în portretele aristocraților din acea perioadă, se numărau roșul intens obținut din scoicile murex de pe țărmurile răsăritene ale Mării Mediterane, roșu-carmin cunoscut ca *grana* și obținut din micile insecte aparținând genurilor *Nopal* și *Opuntia*, roșu aprins spre portocaliu, obținut dintr-o substanță descoperită pe țărmul Marii Roșii, și cărmâz, o nuanță de roșu extrem de scumpă și drept urmare foarte căutată, obținută din rămășițele pisate ale unui păduche oriental.

359 Martin Davis, „Humanism in Script and Print”, în Cambridge University Press, Cambridge, 1996, p. 48. Experiența, remarcă Petrarca, se aseamăna mai degrabă cu contemplarea unei picturi decât cu lectura unei cărți.

360 Creștinii pioși erau îndemnați să-și înfrângă imboldurile curiozității și să refuze roadele ei contaminate. Deși poezia lui Dante atribuie o demnitate remarcabilă hotărârii lui Ulise de a naviga dincolo de Coloanele lui Hercule, *Infernul* explică cât se poate de clar că această hotărâre este expresia unui suflet decăzut, condamnat pentru eternitate să stea în apropierea celui mai de jos cerc al Infernului.

361 Vezi mai ales Charles Trinkaus, „*In Our Image and Likeness*”: *Humanity and Divinity in Italian Humanist Thought*, 2 vol., University of Chicago Press, Chicago, 1970.

362 *Aurum, argentum, gemmae, purpurea vestis, marmorea domus, cultus ager, pietae, phaleratus, sonipes, ceteraque id genus mutam habent et superficiariam voluptatem: libri medulitis delectant colloquuntur, et viva quoddam nobis atque arguta familiaritate junguntur.* Citat în John Addington Symonds, *The Renaissance in Italy*, 7 vol, Georg Olms, New York, 1971 (ed. orig. 1875-1886), 2:35 (trad. SG).

363 „Dintre numeroasele subiecte, am fost interesat în mod deosebit de Antichitate, în așa măsură încât am ajuns să disprețuiesc timpul în care trăim și, dacă nu m-ar fi reținut iubirea pentru cei dragi mie, aș fi vrut să mă fi născut în orice altă epocă. Pentru a uita de propriul meu prezent, am încercat mereu să mă plasez spiritual în alte perioade” (*Posteritati*, ed. P.G. Ricci, în Petrarca, *Prose*, citat în Ronald G. Witt, *In The Footsteps of the Ancients: The Origins of Humanism from Lovato to Bruni*, Brill, Leiden, 2000, p. 276).

364 Pentru *Doctor utriusque juris* (DUJ) (titlatura era aceeași atât în legea canonică, cât și în cea civilă) era nevoie de zece ani.

365 Witt, *In the Footsteps*, p. 263.

366 Citat din Martines, *Social World*, p. 25.

367 În opinia lui Petrarca, există valori care transcend stilul: „La ce-ți servește să te cufunzi complet în izvoarele ciceroniene și să ajungi să cunoști bine scrierile grecilor sau pe cele ale romanilor? Într-adevăr, vei fi în stare să vorbești prețios, încântător, plăcut și sublim, dar cu siguranță nu vei putea să vorbești serios, grav, echilibrat și, cel mai important, uniform” – *Rerum fam.* I. 9, în Witt, *In the Footsteps*, p. 242.

368 La începutul anilor 1380, la îndemnul unui prieten, el a scris o apologie enormă a vieții monahale, și era întotdeauna gata, chiar în mijlocul unei vieți active și demne de laudă, să recunoască superioritatea, cel puțin în principiu, a retragerii contemplative.

369 Vezi Salutati către Gaspare Squaro de' Broaspini din Verona, 17 noiembrie, 1377: „În acest oraș nobil, floarea Toscaniei și oglinda Italiei, perechea acelei glorioase Rome din care descinde și ale cărei umbre antice le urmează în lupta pentru salvarea Italiei și libertatea tuturor, aici în Florența am început o muncă nesfârșită, dar pertru care sunt deosebit de recunoscător.” Vezi Eugenio Garin, *La Cultura Filosofica del Rinascimento Italiano: Ricerche e Documenti*, Sansoni, Florența, 1979, în special pp. 3-27.

370 Witt, *In the Footsteps*, p. 308.

371 Symonds, *Renaissance in Italy*, pp. 80-81.

372 „Imaginează-ți doar – scria Niccoli agenților fiscali către sfârșitul vieții sale – ce fel de taxe pot să suporte bieteile mele proprietăți, cu toate datoriile și cheltuielile presante pe care le am. Din acest motiv, implorându-te să dai dovadă de omenie și clemență, mă rog să binevoiești să mă tratezi în așa fel încât taxele curente să nu mă oblighe, la vârsta mea înaintată, să mor departe de locul meu de naștere, unde am cheltuit tot ce am avut.” Citat în Martines, *Social World*, p. 116.

373 Alberti, *The Family in Renaissance Florence (Libri della Famiglia)*, trad. Renée Neu Watkins, University of South Carolina Press, Columbia, 1969, 2:98. Uneori se susține că această concepție despre căsătorie ca asociere între egali a fost introdusă abia de Protestantism, dar există dovezi considerabile care arată că aceasta a existat cu mult înainte.

374 Origo, *Merchant of Prato*, p. 179.

375 Vespasian da Bisticci, *The Vespasiano Memoirs: Lives of the Illustrious Men of the XV Century*, trad. William George și Emily Waters, Routledge, Londra, 1926, p. 402.

376 „Într-o bună zi, plecând de acasă, Nicolao a văzut un băiat care purta la gât o calcedonie

cu un chip gravat pe ea de către Polycleitos, o lucrare frumoasă. L-a întrebat cum se numește tatăl lui și, aflând acest lucru, a trimis pe cineva să-l întrebe dacă vinde piatra; tatăl a consimțit imediat, ca unul care habar n-avea ce era aceasta sau cât valora. Nicolao i-a trimis cinci florini în schimbul ei, iar bietul om căruia îi aparținuse a socotit că a primit cel puțin de două ori valoarea ei” – *ibid.*, p. 399. Cel puțin în acest caz, cheltuiala s-a dovedit o investiție bună: „În vremea Papei Eugeniu a existat în Florența un anume Maestro Luigi, Patriarhul, care era foarte interesat de asemenea lucruri și care i-a trimis vorbă lui Nicolao întrebându-l dacă poate să vadă calcedonia. Acesta i-a trimis-o, iar Patriarhului i-a plăcut atât de mult, încât a păstrat-o pentru el, trimițându-i în schimb două sute de ducăți de aur și implorându-l atât de tare să i-o lase lui, încât Nicolao, nefiind un om bogat, a cedat. După moartea acestui Patriarh, piatra a ajuns la Papa Paul și apoi la Lorenzo de’ Medici”, *ibid.*, p. 399. Pentru o istorie fascinantă a traseului pe care l-a avut în timp o singură camee antică, vezi Luca Giuliani, *Ein Geschenk für den Kaiser: Das Geheimnis des Grossen Kameo*, Beck München, 2010.

377 În realitate, visul lui Niccoli depășea mijloacele sale: el a murit îngropat în datorii. Însă acestea aveau să fie anulate de prietenul său, Cosimo de’ Medici, în schimbul dreptului de a dispune de colecție. Jumătate din manuscrise au fost trimise noii biblioteci din San Marco, unde au fost depozitate în edificiul magnific al lui Michelozzi; cealaltă jumătate a format baza marii Biblioteci Laurențiene a orașului. Cu toate că a fost responsabil de crearea ei, ideea de bibliotecă publică nu a fost numai a lui Niccoli. Ea fusese avansată de Salutati. Cf. Berthold L. Ullman și Philip A. Statder, *The Public Library of Renaissance Florence: Niccolò Niccoli, Cosimo de’ Medici, and the Library of San Marco*, Antenore, Padua, 1972, p. 6.

378 Cino Rinuccini, *Inventiva contro a certi calunniatori di Dante e di messer Francesco Petrarca e di messer Giovanni Boccaccio*, citat în *Risponsiva alla Invetirra di Messer Antonio Lusco*, *Renaissance Quarterly* 23 (1970), pp. 133-149.

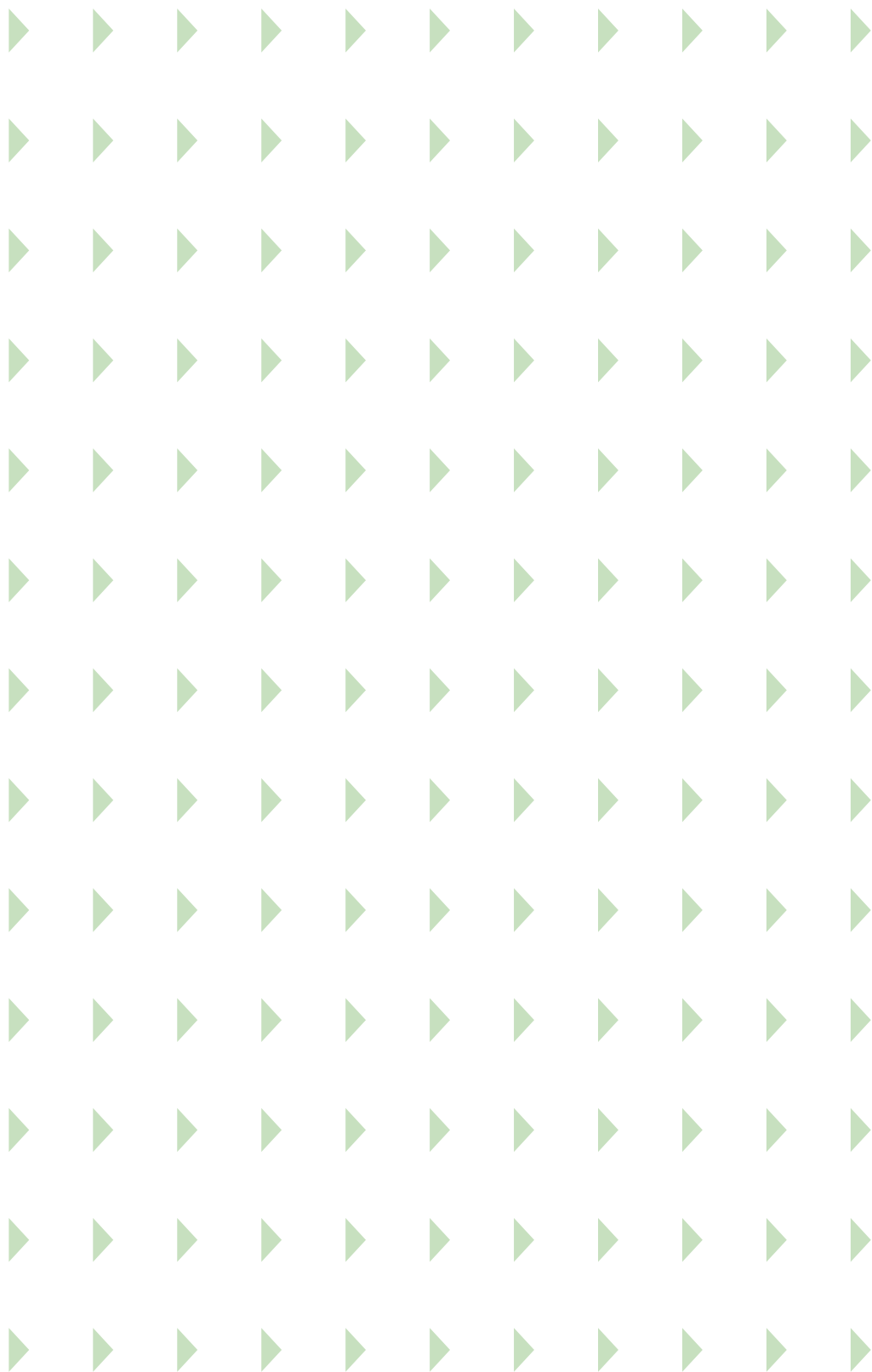
379 Bruni, *Dialogus* 1, Martines, *Social World*, p. 235.

380 *Id.*

381 Martines, *Social World*, p. 241.

382 *Vespasiano Memoirs*, p. 353.

383 Martines, *Social World*, p. 265.



BIBLIOGRAFIE GENERALĂ¹

- A** **Adorno, Theodor W.**, *Teoria estetică*, traducere din limba germană de Andrei Corbea, Gabriel H. Decuble, Cornelia Eșianu, Coordonare, revizie și postfață de Andrei Corbea, Pitești, Editura Paralela 45, 2005.
- Aertsen, Ian A.**, *Medieval Philosophy as Transcendental Thought: From Philip the Chancellor to Francisco Suarez*, Leiden, Brill, 2012.
- Ambree, Lester**, *Analiza reflexivă. O primă introducere în investigația fenomenologică*, traducere de Ioana Blaj și Nicoleta Szabo, ediție îngrijită de Ion Copoeru, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2007.
- Anzieu, Didier**, *Psihanaliza travaliului creator*, București, Trei, 2004.
- Areopagitul, Sfântul Dionisie**, *Opere complete și Scoliiile Sfântului Maxim Mărturisorul*, traducere, introducere și note de Dumitru Stăniloae, ediție îngrijită de Constanța Costea, Editura Paideia, București, 1996.
- Aristofan, Norii** în vol. Aristofan, *Teatru*, București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956.
- Aristotel, Despre suflet**, traducere din greacă și note de Alexander Baumgarten, Editura Humanitas, București, 2005.
- Aristotel, Etica Nicomahică**, I, traducere, studiu introductiv, comentarii și index de Stella Petecel, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1988.
- Aristotel, Metafizica**, traducere de Ștefan Bezdechi, Editura IRI, București, 1996.
- Aristotel, Poetica**, Studiu introductiv, traducere și comentarii de D.M. Pippidi, ediția a III-a îngrijită de Stella Petecel, Editura IRI, București, 1998.
- Aristotel, Politica**, ediție bilingvă, traducere, comentarii și index de Alexander Baumgarten, cu un studiu introductiv de Vasile Muscă, Editura IRI, București, 2001.
- Aristotel, Retorica**, ediție bilingvă, traducere, studiu introductiv și index de Maria-Cristina Andrieș, note și comentarii de Ștefan-Sebastian Maftei, Editura IRI, București, 2004.
- Aslam, Constantin**, *Continental si analitic in gândirea estetica actuala. De la opoziție la complementaritate*, în „Revista de filozofie”, Nr. 1-2, 2009, Tom LVI, București, Editura Academiei Romane, 2009.
- Aslam, Constantin**, *Paradigme în istoria esteticii filosofice. Din antichitate până în Renaștere*, Iași, Editura Institutul European, 2013.
- Aslam, Constantin**, *Problema ontologică în gândirea europeană. Modele conceptuale și interpretări semnificative*, București, Editura Pelican, 2002.
- Augustin, Confesiuni**, traducere din latină, studiu introductiv și note de Gh. I. Ștefan, Editura Humanitas, București, 1998.
- Augustin, Despre cetatea lui Dumnezeu**, XI, 4, în vol. *Despre eternitatea lumii. Fragmente sau tratate, traducere din latină*, tabel cronologic, note și postfață de Alexander Baumgarten,

1. Bibliografia generală oferită aici stă la baza dezvoltărilor din Cursul de filosofia artei și a fost preluată ca atare de acolo (v. Constantin Aslam, Cornel-Florin Moraru, *Curs de filosofia artei*, vol. 1, UNArte, București, 2017, p. 197 sqq.)

Editura IRI, București, 1999.

Augustin, *De magistro*, traducere de Eugen Muneanu, Editura Humanitas, București, 1994.

Augustin, *Despre ordine în Sfântul Augustin, Opera Omnia*, Vol. IV, traducere, note introductive și comentarii de Vasile Sav, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002.

Auregan, Pierre, Palayret, Guy, *Zece etape ale gândirii occidentale*, traducere de Mariana Bogdan, Editura Antet, București, 1999.

Banu, Ion (Coord.), *Filosofia greacă până la Platon*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1979, vol. I-V.

Barnes, Jonathan, *Aristotel*, traducere din engleză de Ioan Lucian Muntean, Editura Humanitas, București, 1996.

Battista Alberti, Leon, *Despre pictură*, traducere și note de George Lăzărescu, Editura Meridiane, București, 1969.

Baubérot, Jean, *Protestantismul*, traducerea de Angela Pagu, în Jean Delumeau, *Religiile lumii*, București, Editura Humanitas, 1996.

Bădiliță, Cristian, *Miturile în filosofia lui Platon*, Editura Humanitas, București, 1996.

Beardsley, Monroe C., *Aesthetics from classical Greece to the present. A short history*, The University of Alabama Press, 1976.

Begel, Florence, *Filosofia artei*, traducere de Georgeta Loghin, Editura Institutul European, Iași, 2002.

Bérence, Fred, *Renașterea Italiană*, vol. I-II, traducere de Maria Carpov, cuvânt către cititor de Ion Pascadi, Editura Meridiane, București, 1969.

Besançon, Alain, *Imaginea interzisă. Istoria intelectuală a iconoclasmului de la Platon la Kandisky*, traducere de Mona Antohi, Humanitas, București, 1996.

Bondor, George, *Dosare metafizice. Reconstrucție filosofice și istorie critică*, Iași, Editura Universității "Alexandru Ioan Cuza", 2013.

Borella, Jean, *Criza simbolismului religios*, traducere de Morărașu Diana, Editura Institutul European, Iași, 1995.

Bossy, John, *Creștinismul în Occident, 1400–1700*, traducere din engleză de Dorin Oancea, Editura Humanitas, București, 1998.

Braniște, Ene; Braniște, Ecaterina, *Dicționar enciclopedic de cunoștințe religioase*, Editura Diecezană, Caransebeș, 2001.

Breckler, S. J., & Wiggins, E. C., *On defining attitude and attitude theory: Once more with feeling*, în A. R. Pratkanis, S. J. Breckler, & A. C. Greenwald (eds.), *Attitude structure and function*, Hillsdale, NJ: Erlbaum, 1992.

Bria, Ion, *Dicționar de teologie ortodoxă*, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1994.

Brion, Marcel, *Homo pictor*, traducere de Maria Vodă Căpușan și Victor Felea, prefată de Dumitru Matei, Editura Meridiane, București, 1977.

Peter Brown, *Augustine of Hippo. A biography*, New York, Dorset Press, 1967.

Buonarroti, Michelangelo, *Scrisori urmate de Viața lui Michelangelo de Ascanio Condivi*, vol. I și vol. II, traducere, antologie, note și postfață de C.D. Zeletin, Editura Meridiane, București, 1997.

Burckhardt, Jacob, *Cultura Renașterii în Italia*, vol. I-II, traducere Gh. I. Ciorogaru, Editura pentru Literatură, București, 1969.

Burke, Peter, *Renașterea europeană. Centre și periferii*, traducere de Alina Radu, Editura Polirom, Iași, 2005.

Bușe, Ionel, *Logica pharmakon-ului*, Editura Paideia, București, 2003.

Carroll, Noël, *Philosophy of Art. A contemporary introduction*, Routledge, Taylor&Francis Group, Londra și New York, 2007.

Cavallo, Guglielmo (ed.), *Omul bizantin*, traducere de Ion Mircea, postfață de Claudia Tița-Mircea, Polirom, Iași, 2000.

Cassirer, Ernst, *Filosofia formelor simbolice*, vol. I, traducere din limba germană de Adriana Cînta, Editura Paralela 45, Pitești, 2008.

Cassirer, Ernst, *Eseu despre om. O introducere în filosofia culturii umane*, traducere de Constantin Coșman, Editura Humanitas, București, 1994.

Cennini, Cennino, *Tratatul de pictură*, traducere, note și indice de N. Al. Toscani, prefață de Victor Ieronim Stoichiță, Editura Meridiane, București, 1977.

Cizek, Eugen, *Istoria Romei*, Editura Paideia, București, 2002.

Chadwick, Henry, *Augustin*, traducere din engleză de Ioan-Lucian Muntean, Editura Humanitas, București, 1998.

Chalumeau, Jean-Luc, *Les Theories de l'art. Philosophie, critique et histoire de l'art de Platon a nos jours*, Vuibert, Paris, 2007.

Chastel, Andre, *Artistul*, în vol. Eugenio Garin, *Omul Renașterii*, traducere de Dragoș Cojocaru, prefață de Măria Carpov, Editura Polirom, Iași, 2002.

Comarnescu, Petru, Kalokagathon, *Cercetare a corelațiilor etico-estetice în artă și în realizarea- de-sine*, Fundația regală pentru Literatură și Artă, București, 1946.

Comorovski, Cornelia, *Literatura umanismului și Renașterii*, ilustrată cu texte, Editura Albatros, București, 1972.

Cornea, Andrei, *Platon. Filosofie și cenzură*, Editura Humanitas, București, 1995.

Cornea, Andrei, *Artizanal, artistul și arhetipul*, în Plotin *Opere*, II, Editura Humanitas, București, 2006.

Cornea, Andrei, *O istorie a nefinței în filozofia greacă*, Humanitas, București, 2010.

Costa, Ioana, *Papirus, pergament, hârtie*. Începuturile cărții, București, Humanitas, 2011.

Creția, Petru, *Studii filosofice*, prefață de Petru Vaida, Editura Humanitas, București, 2004.

Culianu, Ioan Petru, *Eros și magie în Renaștere*, 1484, traducere de Dan Petrescu, Editura Polirom, Iași, 2003.

Culianu, Ioan Petru, *Marsilio Ficino (1433-1499) și problema platonismului în Renaștere*, Polirom, Iași, 2015.

Cullmann, Oscar, *Noul Testament*, traducere de Cristian Preda, Editura Humanitas, București, 1993.

Cusanus, Nicolaus, *Concidenția Oppositorum*, I, ediție bilingvă, studiu introductiv, traducere și note de Mihnea Moroianu, Editura Polirom, Iași, 2008.

Cusanus, Nicolaus, *Pacea între religii*, prefață de Anca Manolescu, traducere din latină de Wilhelm Tauwinkl, Editura Humanitas, București, 2008.

Damaschin, Sfântul Ioan, *Dogmatica*, traducere de D. Fecioru, Editura Librăriei Teologiei, București, 1988.

D

Damascius, *Despre primele principii: aporii și soluții*, traducere din greacă, introducere și note de Marilena Vlad, Humanitas, București, 2006.

Da Vinci, Leonardo, *Tratat despre pictură*, traducere de V.G. Paleolog, Editura Meridiane, București, 1971.

Da Vinci, Leonardo, *Fragmente alese*, traducere de Ovidiu Drimba, studiu introductiv de C. I. Gulian, București, Editura de Stat, 1952.

De Duve, Thierry, *În numele artei: Pentru o arheologie a modernității*, Traducere și prefață de Virgil Mleşniță, Cluj-Napoca, Ideea Design & Print, 2001.

De Hollanda, Francisco, *Dialoguri romane cu Michelangelo*, traducere de Victor Ieronim Stoichiță, Editura Meridiane, București, 1974.

De Aquino, Toma, *Despre fiind și esență*, traducere, introducere și comentarii de Eugen Munteanu, Iași, Polirom, 1998.

De Aquino, Toma, *Summa Theologica*, I, traducere coordonată de Alexander Baumgarten, Polirom, Iași, 2009.

Delumeau, Jean, *Grădina desfătărilor. O istorie a Paradisului*, traducere de Horațiu Pepine, Editura Humanitas, București, 1997.

Derrida, Jacques, *Farmacia lui Platon* în vol. *Diseminarea*, București, Univers Enciclopedic, 1997

Devereaux, Mary, *The Philosophical Status of Aesthetics*, în <http://www.aesthetics-online.org>.

Dickie, George, *Art and Value*, Blackwell, 2001.

Dikie, George, *Introduction to Aesthetics. An Analytic Approach*, Oxford University Press, New York, 1997.

Dikie, George; Sclafani, Richard; Roblin, Ronald, *Aesthetics a Critical Anthology*, ediția a II-a, Bedford/St. Martin's, Boston, New York, 1989.

Drimba, Ovidiu, *Istoria culturii și civilizației*, vol. VI, , Editura Saeculum I.O, Editura Vestala, București, 2002.

Drimba, Ovidiu, *Istoria culturii și civilizației*, vol. VII, Editura Saeculum I.O, Editura Vestala, București, 2003.

Dufrenne, Mikel, *Fenomenologia experienței estetice. Obiectul estetic, Volumul I*, Cuvânt înainte și traducere de: Dumitru Matei, Editura Meridiane, București, 1976.

Dumitrescu, Zamfir, *Ars perspectivae*, Editura Nemira, București, 2002

Dumitru, Mircea, *Obiecte ficționale și descriții libere*, în *Revista de filosofie analitică*, Vol. I, iulie-decembrie, București, Editura Universității din București, 2007.

Durand, Gilbert, *Aventurile imaginii. Imaginația simbolică. Imaginarul*, București, Editura Nemira, 1999.

Dürer, Albrecht, *Hrana ucenicului pictor*, antologie, introducere și note de Adina Nanu, în românește de Nicolaie Reiter, Editura Meridiane, București, 1970.

E

Eco, Umberto, *Istoria frumuseții*, traducere din italiană de Oana Sălișteanu, Editura RAO, București, 2005.

Eco, Umberto, *Arta și frumosul în estetica medievală*, traducator Radu Cezar, Editura Meridiane, București, 1999.

Eco, Umberto, *Istoria urâtului*, traducere de Oana Salisteanu și Anamaria Gebaila, Editura RAO, București, 2014.

Eldridge, Richard (ed.), *Introduction to Philosophy of Art*, Cambridge University Press, Cambridge, 2014.

Eliade, Mircea, *Istoria credințelor și ideilor religioase. De la Mahomed la epoca Reformelor*, traducere de Cezar Baltag, Editura Universitas, Chișinău, 1993.

Eliade, Mircea, *Sacrul și profanul*, traducere de Brândușa Prelipceanu, Editura Humanitas, București, 1995.

Euripide, *Hipolit în Euripide, Teatru complet*, Chișinău, Editura Arc, 2005.

Evans, Dylan, *Emoția. Foarte scurtă introducere*, traducere de Sabina Dorneanu, Editura All, București, 2005.

Faure, Paul, *Renașterea*, traducere și note de Cristina Jinga, prefață de Victor Răzescu, Editura Corint, București, 2002.

Ferguson, Wallace K., *The Renaissance in Historical Thought, Five Centuries of Interpretation*, Boston-Cambridge, 1948.

Ferry, Luc, *Homo Aestheticus. Inventarea gustului în epoca democratică*, traducere din limba franceză și note de Cristina și Constantin Popescu, Editura Meridiane, București, 1997.

Ficino, Marsilio, *Asupra iubirii sau Banchetul lui Platon*, traducere de Sorin Ionescu, Editura de Vest, Timișoara, 1992.

Florian, Mircea, *Recesivitatea ca structură a lumii*, Vol. I, ediție îngrijită, studiu introductiv și note de Nicolae Gogoneață și Ioan C. Ivanciu, București, Editura Eminescu, 1983.

Fride-Carrassat, Patricia, *Maeștrii picturii*, traducere de Denia Mateescu, RAO, București, 2004.

Frege, Gottlob, "Sens și semnificație", în Al. Boboc (ed.), *Semiotică și filosofie*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1998.

Gadamer, Hans-Georg, *Adevăr și metodă*, traducere de Gabriel Cercel, Larisa Dumitru, **Gabriel Kohn**, Călin Petcana, Editura Teora, București, 2001.

Ghițescu, Gheorghe, *Leonardo da Vinci și civilizația imaginii*, cuvânt-înainte de Corneliu Baba, prefață de Adina Nanu, Editura Albatros, București, 1986.

Gilbert, K.E., Kuhn, H., *Istoria esteticii*, traducere de Sorin Mărculescu, prefață de Titus Mocanu, Editura Meridiane, București, 1972.

Gilson, Étienne, *Tomismul. Introducere în filosofia Sfântului Thoma d'Aquino*, traducere din franceză de Adrian Niță, traducere din latină de Lucia Wald, Editura Humanitas, București, 2002.

Goldenberg, S.; Belu, S., *Epoca marilor descoperiri geografice*, Editura Humanitas, București, 2002.

Gracyk, Theodore, *The Philosophy of Art. An Introduction*, Polity Press, Cambridge, 2012.

Gutrie, W.K.C., *Sofiștii*, traducere din limba engleză de M. Udma, Editura Humanitas, București, 1999.

Hartmann, Nicolai, *Estetica*, în românește de Constantin Floru, cu un studiu introductiv de **Alexandru Boboc**, București, Editura Univers, 1974.

Hadot, Pierre, *Plotin sau simplitatea privirii*, traducere de Laurențiu Zoical, prefață de Cristian Bădiliță, Editura Polirom, Iași, 1998.

Hay, Denys, *Italy in the Age of the Renaissance, (1380-1530)*, Edinburgh, University Press, 1989.

Heers, Jacques, *L'Occident aux XIVe et XVe siècle. Aspects économiques et sociaux*, Paris, 1963.

Heidegger, Martin, *Probleme fundamentale ale fenomenologiei*, traducere din germană de Bogdan Mincă și Sorin Lavric, Editura Humanitas, București, 2006.

Heidegger, Martin, *Conceptul de timp. Conferință ținută la Societatea Teologică din Marburg, iulie 1924*, Ediție bilingvă, traducere din germană de Cătălin Cioabă, București, Editura Humanitas, 2000.

Heidegger, Martin, *Ontologia. Hermeneutica facticității*, Traducere din germană de Christian Ferencz-Flatz, București, Editura Humanitas, 2008.

Heidegger, Martin, *Prolegomene la istoria conceptului de timp*, traducere din germană de Cătălin Cioabă, Editura Humanitas, București, 2005.

Heidegger, Martin, *Ființă și timp*, traducere din germană de Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă, Humanitas, București, 2003.

Heidegger, Martin, *Originea operei de artă*, traducere și note de Thomas Kleininger și Gabriel Liiceanu, Humanitas, București, 1995.

Heidegger, Martin, *Plato's Sophist*, translated by Richard Rojcewicz and Andre Schuwer, Indiana University Press, Indianapolis, 2003.

Heidegger, Martin, *Sistemul filosofic și constituirea lui în epoca modernă*, în vol. F. W. J. Schelling, *Filosofia artei. Despre relația artelor plastice cu natura*, traducere de Radu Gabriel Pârvu, Traduce și notă introductivă de Gabriel Liiceanu, Studiu introductiv de Gabriel Liiceanu, București, Editura Meridiane, 1992.

Hofmann, Werner, *Fundamentele artei moderne. O introducere în formele ei simbolice*, (Partea II) vol. II, traducere de Bucur Stănescu, București, Editura Meridiane, 1977.

Hole, Robert, *Renașterea în Italia*, traducere de Diana Stanciu, Editura All, București, 2004.

Homer, *Odissea* traducere de Dan Slușanschi, București, Paideia, 2009.

Homer, *Iliada*, traducere de Dan Slușanschi, București, Paideia, 2009.

Huisman, Denis, *Dicționar de opere majore ale filosofiei*, traducere din limba franceză de Cristian Petru și Șerban Velescu, Editura Enciclopedică, București, 2001.

Huizinga, Johan, *Amurgul Evului Mediu. Studiu despre formele de viață și de gândire din secolele al XIV-lea și al XV-lea în Franța și în Țările de Jos*, traducere din olandeză de H.R. Radian, Editura Humanitas, București, 2002.

Isac, Dumitru, *Frumosul în filosofia clasică greacă*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1970.

Ionescu, Nae, *Iubirea, act de cunoaștere*, în *Teologia. Integrala publicisticii religioase*, Sibiu, Editura Deisis, 2003.

Jaeger, Werner, *Paideia*, vol. I, traducere de Maria-Magdalena Anghelescu, Editura Teora, București, 2000.

Jacob, Edmond, *Vechiul Testament*, traducere de Cristian Preda, Editura Humanitas, București, 1993.

Jaspers, Karl, *Originile filosofiei*, în vol. Karl Jaspers, *Texte filosofice*, Traducere din limba germană și note: George Purdea, București, Editura Politică, 1986.

Jaspers, Karl, *Texte filosofice*, București, Editura Politică, 1988.

Jones, Jonathan, *The Lost Battles. Leonardo, Michelangelo and the artistic duel that defined The Renaissance*, Alfred A. Knopf, New York, 2012.

Jugnet, Luis, *La pensée de Saint Thomas D'Aquin*, Paris, Nouvelles Editions Latins, 1979.

Kant, Imm., *Critica facultății de judecare*, traducere de Vasile Dem. Zamfirescu și Alexandru Surdu, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981.

- Kant, Imm.**, *Critica Rațiunii Pure*, traducere de Nicolae Bagdasar și Elena Moisuc, Editura IRI, București, 1994.
- Kant, Imm.**, *Observații asupra sentimentului de frumos și sublim*, traducere, studii introductive, studii asupra traducerii, note, bibliografie, index de concepte germano-român, index de termeni de Rodica Croitoru, Editura All, București, 2008.
- Kelly, Michael** (ed.), *Encyclopedia of Aesthetics*, volume I-IV, Oxford University Press, 1998.
- Kenny, Anthony**, *Thoma d'Aquino*, traducere de Mihai C. Udma, Editura Humanitas, București, 1988.
- Kieran, Matthew**, *Contemporary Debates in Aesthetics and The Philosophy of Art*, Blackwell, London, 2006.
- Koyre, Alexandre**, *De la lumea închisă la universul infinit*, traducere de Vasile Tonoiu și Anca Băluță Skultely, Editura Humanitas, București, 1997.
- Kristeller, Paul Oskar**, *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (II)* in *Journal of the History of Ideas*, Vol. 13, No. 1 (Jan., 1952)
- Kristeller, Paul Oskar**, *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (I)* in *Journal of the History of Ideas*, Vol. 12, No. 1 (Jan., 1951)
- Kuhn, Thomas**, *Structura revoluțiilor științifice*, traducere din engleză de Radu J. Bogdan, studiu introductiv de Mircea Flonta, Editura Humanitas, București, 2008.
- Laertios, Diogene**, *Despre viețile și doctrinele filosofilor*, traducere de Aram Frenkian, Editura Academiei, București, 1963.
- Lamarque, Peter și Stein Haugom Olsen**, *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition: An Anthology*, Blackwell Publishing, 2004.
- Le Goff, Jacques**, *Omul medieval*, traducere de Giuliano Sfichi și Marius Roman, Editura Polirom, Iași, 1999.
- Le Goff, Jacques**, *Pentru un alt ev mediu. Valori umaniste în cultura și civilizația Evului Mediu*, traducere de Maria Carpov, Editura Meridiane, București, 1986.
- Liiceanu, Gabriel**, *18 cuvinte ale lui Martin Heidegger*, București, Editura Humanitas, 2012.
- Louth, Andrew**, *Dionisie Areopagitul. O introducere*, Editura Deisis, Sibiu, 1997.
- MacIntyre, Alasdair**, *Tratat de morală. După virtute*, traducere de Catrinel Pleșu, București, Editura Humanitas, 1998.
- Malița, Liviu**, *Paradoxuri ale esteticii*, Editura Accent, București, 2009
- Marrou, Henri Irénée**, *Sfântul Augustin și sfârșitul culturii antice*, traducere de Drăgan Stoianovici și Lucia Wald, Editura Humanitas, București, 1997.
- McLuhan, Marshall**, *Galaxia Gutenberg. Omul și era tiparului, cuvânt-înainte de Victor Ernest Mașek*, traducere din limba engleză L. și P. Năvodaru, Editura Politică, București, 1975.
- Merleau-Ponty, Maurice**, *Fenomenologia percepției*, traducere de Ilieș Câmpeanu și Georgiana Vătăjelu, Editura Aion, Oradea, 1999.
- Merleau-Ponty, Maurice**, *Ochiul și spiritul*, prefață de Claude Lefort, traducere și postafață de Radu Negruțiu, Casa cărții de știință, Cluj, 1999.
- Metzinger, Thomas**, *Tunelul Eului*, Humanitas, București, 2015.
- Michelangelo**, *Poezii*, traducere, prefață, tabel cronologic, note și comentarii de C.D. Zeletin, Editura Minerva, București, 1986.

N

Nae, Cristian, *Filosofia artei. Perspective în definirea operei de artă. Note de curs*, Editura Artes, Iași, 2013.

O

Otto, Rudolf, *Sacru. Despre elementul irațional din ideea divinului și despre relația lui cu iraționalul*, traducere de Ioan Milea, Editura Humanitas, București, 2005.

P

Ovidiu, Publius Naso, *Metamorfoze*, București, Editura științifică, 1959.

Pânzaru, Ioan, *Practici ale interpretării de text*, Iași, Editura Polirom, 1999; Peters, Francis E., *Termenii filosofiei grecești*, traducere de Dragan Stoianovici, Editura Humanitas, București, 1997.

Platon, *Criton*, în vol. *Opere*, I, traducere de Marta Guțu, Editura Științifică, București, 1974.

Platon, *Cratylus*, în vol. *Opere complete*, II, traducere de Simina Noica, Editura Humanitas, București, 2002.

Platon, *Ion*, în vol. *Platon, Opere complete*, I, traducere de Dan Slușanschi și Petru Creția, Editura Humanitas, București, 2000.

Platon, *Parmenide*, în *Opere*, VI, traducere de Sorin Vieru, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1989.

Platon, *Phaidon*, în *Opere*, IV, traducere Petru Creția, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983.

Platon, *Phaidros*, în vol. *Opere*, IV, traducere de Gabriel Liiceanu, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983.

Platon, *Republica*, în *Opere*, V, traducere, interpretare, lămuriri preliminare, note și anexă de Andrei Cornea, cuvânt preveritor de Constantin Noica, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1986.

Platon, *Theaitetos*, în *Opere*, VI, traducere de Marian Ciucă, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1989.

Platon, *Timaios*, în *Opere*, IV, traducere de Petru Creția și Cătălin Partenie, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983.

Plotin, *Despre frumusețea inteligibilă*, în *Opere*, II, traducere, lămuriri preliminare și note de Andrei Cornea, Editura Humanitas, București, 2006.

Plotin, *Cum s-a născut multiplicitatea formelor și despre Bine*, în *Opere*, III, traducere, lămuriri preliminare și note de Andrei Cornea, Editura Humanitas, București, 2009.

Pouivet, Roger, *Ce este opera de artă?* Traducere de Cristian Nae, Postfață de Petru Bejan, Iași, Editura Fundației Academice AXIS, 2009.

R

Randell, Keith, *Jean Calvin și Reforma târzie*, traducere de Simona Ceașu, Editura All, București.

Ross, David, *Aristotel*, traducere din engleză de Ioan Lucia Muntean, Editura Humanitas, București, 1998.

Rubin, Judith Aron, *Art-terapie. Teorie și tehnica*, Trei, București, 2009.

Russ, Jacqueline, *Aventura gândirii europene. O istorie a ideilor occidentale*, traducere de Maria-Mariana și Gabriel, **Mardare**, Editura Institutul European, Iași, 2002.

S

Schelling, F.W.J., *Filozofia artei*, București, Meridiane, 1992.

Scrima, André, *Despre isihasm*, Editura Humanitas, București, 2003.

Scrima, André, *Experiența spirituală și limbajele ei*, București, Editura Humanitas, 2008.

Scruton, Roger, *Beauty*, Oxford University Press, 2009.

Scruton, Roger, *The Aesthetic Understanding. Essays in the Philosophy of Art and Culture*, Carthage Reprint, South Bend, 1998.

Sendler, Egon, *Icoana. Chipul nevăzutului. Elemente de teologie, estetică și tehnică*, traducere de Ilie Doinița Teodosia, Caragiu Ioana, Caragiu Florin, Editura Sofia.

Surdu, Alexandru, *Filosofia pentadică III. Existența nemijlocită*, București, Editura Academiei Române, Târgu-Mureș, Editura Ardealul, 2014.

Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Istoria celor șase noțiuni*, în românește de Rodica Ciocan-Ivănescu, Editura Meridiane, București, 1981.

Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Istoria esteticii*, I, Estetica antică, traducere de Sorin Mărculescu, prefață de Titus Mocanu, Editura Meridiane, București, 1970;

Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Istoria esteticii*, III, Estetica modernă, traducere de Sorin Mărculescu, Editura Meridiane, București, 1978.

Troc, Gabriel, *Postmodernismul în antropologia culturală*, Iași, Editura Polirom, 2006.

Țabrea, Dana, *Dezvoltarea metafizicii ca hermeneutică: Robin George Collingwood. O filozofie practică*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” Iași, 2012.

Vasari, Giorgio, *Viețile celor mai de seamă pictori, sculptori și arhitecți*, traducere și note de Ștefan Crudu, Editura Meridiane, București, 1962.

Vattimo, Gianni, *Sfârșitul modernității. Nihilism și hermeneutică în cultura post-modernă*, traducere de Ștefania Mincu, Postfață de Marin Mincu, Constanța, Editura Pontica, 1993.

Vernant, Jean-Pierre, *Omul grec*, traducere de Doina Jela, Editura Polirom, Iași, 2001.

Vezeanu, Ion, *Identitatea, existența și cunoașterea obiectelor vagi*, în „Revista de filosofie analitică”, Volumul II, 10, Ianuarie-iunie 2008.

Vianu, Tudor, *Tezele unei filosofii a operei*, Prefață de Mircea Martin, P ostfață de Ion Vasile Șerban, București, Editura Univers, 1999.

Vitruviu, *Despre arhitectură*, traducere de G. M. Cantacuzino, Traian Costa, Grigore Ionescu, Editura Academiei Republicii Populare Române, București, 1964.

Vlăduțescu, Gheorghe, *O enciclopedie a filosofiei grecești*, Editura Paideia, București, 2001.

Vlăduțescu, Gheorghe, *Ontologie și metafizică la greci. Platon*, Editura Academiei Române, București, 2007.

Vlăduțescu, Gheorghe, *Limbaajul filosofilor greci*, București, Editura Academiei Române, 2012.

Weber, Max, *Etica protestantă și spiritul capitalismului*, traducere de Alexandru Diaconovi, prefață de Ioan Mihăilescu, Editura Humanitas, București, 1993.

Wittgenstein, Ludwig, *Cercetări filosofice*, Traducere din germană de Mircea Dumitru și Mircea Flonta, în colaborare cu Adrian-Paul Iliescu, București, Editura Humanitas, 2003.

Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Traducere din germană de Mircea Dumitru și Mircea Flonta, București, Editura Humanitas, 2001.

