

CUPRINS

MARIANO ROBLES

REFLEXIONES EN TORNO A LA ANGUSTIA EN SARTRE. "¿UNA PUERTA
CERRADA PUEDE PRODUCIR ANGUSTIA?"

(1 – 4)

ROMAN KRALIK

THE PREACHER WITHOUT A PULPIT - SØREN KIERKEGAARD
IN MEMORY OF JONATHAN STENSETH AND HIS PARENTS INGER AND
JUNIUS STENSETH

(5 – 10)

VIOREL ROTILĂ

ABSURDUL ȘI DEPĂȘIREA ABSURDULUI LA ALBERT CAMUS

(11 – 40)

GABRIEL BULANCEA

GÂNDIREA LUI CLAUDE DEBUSSY ȘI FILOSOFIA INTUIȚIEI

(41 – 59)

VICTOR VOICU

SENSURILE ȘI SURSELE NIHILISMULUI CIORANIAN

(60 – 63)

IVAN IVLAMPİE

N. BAGDASAR : *PORTRETE*

(64 – 70)

IONEL TĂLPĂU

MIRCEA ELIADE - AESTHETIC MEANINGS

(71 – 80)

BOGDAN RUSU

RAȚIONALITATE, ARGUMENTARE, DIALOG ÎN *CRITON* 48b – 49^c

(81 – 87)

IZABELLA GHIȚĂ

ON AGGRESSIVENESS. THE CRITICAL THEORY'S VIEW
AND ITS UTOPIAN IMPERFECTIONS

(88 – 95)

IZABELLA GHIȚĂ

THE IRRATIONAL DIMENSION OF THE HOLOCAUST AND THE TECHNOLOGICAL
RATIONALISATION OF THE INSTRUMENTAL VIOLENCE.
MARCUSE AND THE HOLOCAUST.

(96 – 101)

BOGDAN RUSU

ON FORMAL CONCEPTS OF COLOR-INVERTED EARTH

(102 – 109)

BOOK REVIEW

JEAN DE LERY, *HISTORY OF A VOYAGE TO THE LAND OF BRAZIL, OTHERWISE
CALLED AMERICA* (Răzvan Ionescu)

(110 – 113)

Mtro. Mariano Robles

Universidad Anáhuac, México Norte

REFLEXIONES EN TORNO A LA ANGUSTIA EN SARTRE. "¿UNA PUERTA CERRADA PUEDE PRODUCIR ANGUSTIA?"

Abstract

Reflections Concerning Anxiety in Sartre: Can an Open Door Produce Anxiety?

In this paper I develop some reflections on the theme of anxiety in Sartre's work. I briefly apply these reflections on a character from Sartre's play Close Door. Finally, I discuss the connexion between anxiety and humanism.

En realidad este texto se encuentra redactado en forma de una conversación, cosa que se justificará al final del mismo y por el autor tratado. Es una reflexión sobre un autor que produce en todos los que hemos estudiado el periodo existencialista una respuesta -a favor o en contra- pero al igual que Nietzsche o Voltaire, por mencionar algunos, Sartre nos motiva a responder, a tomar postura frente a su pensamiento. El texto que he escrito tiene un fin publicitario, dado que estamos en una época que se caracteriza por ser así; pues pretende acercarnos al pensamiento de uno de los filósofos más conocidos por todos (respecto a su fama) pero menos reconocidos por todos, también respecto a su fama.

Sartre, es más conocido por ser ateo, deprimente, nauseabundo y, por si fuera poco, irrespetuoso y activista radical. Es conocido por presentar personajes rechazados por la sociedad como: cobardes, prostitutas, homosexuales, etc... Es conocido por ser un literato de textos patéticos; pero es poco mencionado dentro del ambiente serio de la filosofía - ¿Existirá tal ambiente?

Este escrito, simplemente propone hablar de la parte poco valorada de Sartre, la referente al pensamiento más existencialista, desde su punto de vista, y no necesariamente fuerte, como él mismo lo reconoce.

Esta plática es una ruta que nos lleva a la Angustia, pero dicha ruta conduce

a un resultado que habremos de descubrir siguiendo el camino que el propio Sartre a recorrido; finalmente, dado que el no es un tratado sobre Sartre, dado que el espacio de una revista es poco y mi conocimiento es aun menos, habré concluir, de manera muy general, haciendo una reflexión sobre el tema expresado, aplicándolo brevemente en uno de los personajes de su obra, *A puerta cerrada*. Sartre filósofo de la Angustia, ¿y después de la angustia qué...? Iniciemos el recorrido.

"El ser es", esta afirmación puede ser vista como el punto de partida del libro *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica*¹, en el cual, Sartre hace la distinción entre el *ser en sí* y el *ser para sí*. El primero es lo que es, es el ser opaco, el ser en cuanto su estar ahí, es algo idéntico a sí mismo; el *ser en sí* es anterior a la conciencia. Y cuando decimos la conciencia, nos referimos a aquello que "es revelación-revelada de los existentes, y los existentes comparecen ante la conciencia sobre el fundamento del ser que le es propio"². Solución al trabalenguas, el ser se manifiesta a la conciencia, pero no se manifiesta como ser, sino como fenómeno, este es el ser del en sí (los objetos dados a la conciencia en un nivel prerreflexivo, por ejemplo, cuando digo, esto es una mesa, ya

¹ Cfr. Sartre, Jean Paul (1966) *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica*. Trad. M. A. Virasoro. Buenos Aires: Editorial Losada S. A.

² Ibid., p.31.

estoy otorgando un sentido a ese ser, que no es él mismo, que no es idéntico al en sí.

El *ser para sí*, surge en la relación entre la conciencia reflexiva y el *ser en sí*; el *ser para sí* es la nada. El *ser en sí* no alberga la nada, porque es. Pero el *ser para sí* no es la conciencia prerreflexiva, sino la que reflexiona y se da cuenta a través de la negación que ella no es un en sí, es decir, no es algo determinado pero sí determinante. El *ser para sí* es lo que se hace a través de la acción, en otras palabras el *ser para sí* es libre, y ésta es la condición propia del existir humano, lo cual, Sartre se niega a llamar naturaleza humana, porque de hacerlo diríamos que la nada es, y esta afirmación equivaldría a sostener un absurdo lógico.

Si queremos complicarlo aun más, podemos poner como ejemplo el cuerpo, el cual, para nuestro autor es el *ser para nosotros*, “es la condición necesaria de la existencia de un mundo y como realización contingente de esa condición.”³ Explicando la frase anterior, el cuerpo condiciona mi libertad temporal y físicamente de manera contingente (ahora soy niño, joven, adulto o viejo; de una sociedad determinada, de una clase social, de un color, etc.) pero como es estructura de la conciencia, el cuerpo no está determinando lo que la conciencia es.

En palabras menos complicadas del propio Sartre, en el existencialismo ateo, que él representa, el hombre no es definible, porque en realidad “empieza por no ser nada. Sólo será después y será tal como se haya hecho”⁴.

El hombre es el *ser para sí*; es el ser que no es sino que se hace en su hacer. No es alguien que elige, sino es lo que se elige, lo que se quiere y se hace presente a través de la acción.

Hagamos una distinción más, somos libres en cuanto tenemos la posibilidad de querer en la conciencia, no en cuanto determinamos dicha posibilidad. La libertad es: “autonomía de elección”⁵ y no predestinación en el hacer. En otras palabras, si bien somos responsables de

nuestras elecciones, porque pudimos elegir esa u otra, también somos responsables de lo que nos hacemos a través de esas elecciones.

El hombre, como ser que para sí es un proyecto subjetivo, y aun cuando no todo está determinado para que el hombre sea lo posible, el hombre sí es responsable de lo que va siendo. Pues siempre en el fondo de una elección está proyectado un intento de ser en sí, es decir, hay un proyecto fundamental de llegar a ser algo acabado, como una obra de arte, con la diferencia radical de que en el hombre el existir precede a su esencia.

Pero este paso de hacerse proyecto de sí mismo, no es algo que se dé tan sencillamente como parece. Cuando se toma en serio el decidimos como proyecto es porque hemos visitado el abismo; es porque hemos caído en la cuenta que nuestro existir es un absurdo proyecto jamás concluido; porque nos damos cuenta que a través de nuestras elecciones tratamos de convertirnos en algo determinado (algo en sí) y, sin embargo, jamás se es algo acabado. Como Sísifo, el hombre tiene un existir absurdo.

Náusea, es el resultado de encontrarnos en un mundo absurdo y frustrante; *La Náusea*⁶ es el nombre de la primera obra importante de Sartre, que se produce en el momento en que nos acercamos a la repugnancia de existir indeterminadamente; de estar en el aire; la náusea es un sentimiento de vacío de esencia captado por la inteligencia; es la irrupción del sin sentido que surge cuando descubrimos la gratuidad perfecta de ese sin sentido, y nos extrañamos de no encontrar nuestro sitio. El reto que se presenta al llegar a este punto es la respuesta a preguntas básicas de nuestra existencia: ¿Cuál es mi sitio en este mundo? ¿Cuál es el sentido de mi existencia?

Naturalmente esta visión de irracionalismo, de gratuidad total es un fruto de la visión de frustración y de soledad, pero al mismo tiempo las acentúa. El que nada tenga sentido, el que todo sea irracional,

³ Ibid., p. 415.

⁴ Sartre, Jean Paul (1946) *El existencialismo es un humanismo*. Ed. Cit., p. 33.

⁵ Op. Cit. *El ser y la nada*., p. 595.

⁶ *La Náusea* se publicó en 1938.

incomprensible y absurdo, es consecuencia manifiesta de la experiencia de soledad y frustración. Aparece claramente como ‘el pensamiento final’ a donde desemboca La Náusea.⁷

Nos sentimos desamparados y llegamos al punto extremo de la angustia, a través de la soledad frente a nuestra absurda existencia contingente; existir siendo nada; y tras esa revoltura de estomago que es la náusea, la cual es producida por saber que el mundo no tiene sentido, y la nada que soy yo, menos; caigo en la cuenta que, sufro una carencia de concepto de mí mismo; una pregunta radical que la filosofía históricamente se ha hecho, pero llevada a su máxima radicalidad: si mi vida no tiene sentido, si la negación ha entrado en el mundo por mí ¿qué hago aquí? ¿algo tiene sentido?

Me angustia caer en la cuenta que la única solución posible al absurdo está en la nada que soy yo, es decir, en el primer principio del existencialismo, enunciado por Sartre como: “el hombre no es otra cosa que lo que él se hace”⁸.

El mundo no tiene sentido si nosotros no le damos dicho sentido; el mundo es y nosotros somos su negación. Paso ahora a colocarme frente a la posibilidad, que me enfrenta a la libertad; libertad determinada necesariamente a elegir para el futuro, y la angustia resurge pues aquello que elijo determina mis actos, y mi hacer es lo que me determina; en palabras de Sartre: “(...) el hombre es ante todo un proyecto que se vive subjetivamente”⁹. El hombre es una subjetividad que se elige así mismo, pero al elegirse como “el hombre”, término universal desde el punto de vista lógico, el hombre elige a todos los hombres; este es el tercer nivel de la angustia, cuando descubrimos que somos portadores del proyecto o deber ser de la humanidad, pues elegir es negar que aquello que es debe ser

tal y como es, optando así por la nueva imagen del hombre.

Posibilidad yo; elección y responsabilidad por la elección de mí mismo; posibilidad y responsabilidad de elección por mí y por la humanidad; tres razones de angustia. No hay algo en que asirse, ni siquiera los valores universales nos salvan (desde el punto de vista sartriano), nada vale sino es en función del proyecto que soy yo y con ello, el proyecto que es - sin yo quererlo- la humanidad a partir de mi propio proyecto.

Por ello, Sartre niega la realidad de todo valor, los valores son tales en función de que se vuelven valiosos para mi proyecto, el hombre es norma para sí mismo. Lo único que “no puede elegir el hombre es no ser libre” pues esa es su condición ontológica como ser para sí.

Última razón para la angustia. El hombre elige el bien, pero ¿quién me asegura que el otro se preocupa por mi bien? ¿y cómo me lo podría asegurar para poder confiar en él? ¿quién puede confiar a ciegas y poner las manos en el fuego porque el otro es digno de confianza? El desamparo nuevamente está presente. Las acciones de los otros me hacen confiar en ellos, pero actúa de la misma forma un farsante que un solidario; ve a las famosas empresas socialmente responsables sino actúan igual unas que otras. Me angustia saber que mi proyecto depende o enteramente de mí o enteramente de ceder mi elección a aquello que no depende de mí; pero lo único que me queda es seguir eligiendo y mi elección, ya lo decía antes es una elección por mí y por todos. No hay esperanza, hay compromiso, no puedo esperar aquello que no depende de mí, pero sí puedo comprometerme con aquello que puedo hacer. Esta es la vida auténtica, cumplir conmigo mismo y, queriendo o no, cumplir con la humanidad. También es el enfrentamiento con la realidad que nos defrauda, como dice Beauvoir, en *La vejez*; es el último paso que se puede dar por realizar el proyecto que jamás concluirá, pero la coherencia entre mis acciones y mi proyecto es lo único que puede hablar de mí frente al espejo que es la humanidad.

⁷ Quiles, Ismael S. I. (1952) Sartre. *El existencialismo del absurdo*. 2ª. México: ESPASA – CALPA

Mexicana, S. A., p.

⁸ Sartre. *El existencialismo es un humanismo*., p. 33.

⁹ *Ibid.* 34.

¿Una puerta cerrada puede producir angustia? Sí, la angustia por la indeterminación, porque no sé cuál será el último resultado de mi acción. Si permito como en *A puerta cerrada* hace Garcín, que se cierre la puerta cuando quiero que permanezca abierta; o respondo cobardemente huyendo cuando quiero ser héroe, no hay sino una oportunidad y esa es la que depende de mí (o de ti). No hay hombres solidarios ni egoístas, hay hombres que a través de sus acciones han logrado hacerse solidarios o hacerse egoístas, pero es un nivel contingente pues depende de las acciones posteriores si se sigue o no siendo.

¿Una puerta cerrada puede producir angustia? Claro que sí, cuando creo de mala fe, como Garcín, que no puedo huir de un cuarto porque la puerta está cerrada y no hay quien la abra, pero cuando se abre me doy cuenta que no quería salir. Cuando culpo al destino o al otro de mi cobardía, y algo o alguien me desenmascara y me veo desamparado y desnudo frente a mi propia miseria teniendo que responsabilizarme de mí y de la humanidad. “La angustia, es para mí, la ausencia total de justificación al mismo tiempo que la responsabilidad con respecto a todos”.¹⁰

La angustia es posibilidad de un humanismo? Por supuesto que lo es. Sólo después de la angustia, Garcín es capaz de decidirse a sí mismo, es decir, proyectarse al futuro libremente; sólo en el momento en que se ve cargando con las culpas achacadas a la puerta cerrada, y desnudo frente a una compañera que lo juzga o lo observa. Sólo hay un compromiso para García, continuar con el absurdo de convencer a aquella mujer, de que él no es un cobarde y a eso se ha quedado.

“(…) cuando se exponen teorías en clase de filosofía, se acepta debilitar un pensamiento para hacerlo comprender, y esto no es malo. Si se tiene una teoría de compromiso es necesario comprometerse hasta el fin. Si verdaderamente la filosofía existencialista es ante todo una

filosofía que dice: la existencia precede a la esencia, debe ser vivida para ser verdaderamente sincera”.¹¹

Si es así, en efecto, una puerta cerrada produce angustia, pero una vez que se abre puede producir humanismo.

Bibliografía

Quiles, Ismael S. I. (1952) Sartre. *El existencialismo del absurdo*. 2ª. México: ESPASA – CALPA Mexicana

Sartre, Jean Paul (1966) *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica*. Trad. M. A. Virasoro. Buenos Aires: Editorial Losada S. A.

Sartre, Jean Paul (1946) *El existencialismo es un humanismo*. México: Ediciones Quinto Sol

¹⁰ *Ibid.*, p. 69.

¹¹ *Ibid.*, p.69.

Roman Kralik

Charles University, Prague
Czech Republic

**THE PREACHER WITHOUT A PULPITⁱ - SØREN KIERKEGAARD
IN MEMORY OF JONATHAN STENSETH AND HIS PARENTS INGER AND
JUNIUS STENSETHⁱⁱ**

Abstract

Facing Kierkegaard's many faceted personality and achievements, this paper portrays the Danish philosopher as a Christian, who was in a theological battle and never ceased trying to reach the Christian ideals. An overview of Kierkegaard's prayers and attitudes toward prayer shows the enormous importance prayer had for his inner life and the profound Christian dimension of his unconventional thought.

There is no better conservation partner for thinking about faith than the lyrical Danish philosopher Søren Kierkegaard (1813-1855)¹.

Gordon D. Marino

Sometimes it is said that small countries, unlike large ones, cannot influence history in any major way. In a way this is true, but if we take the kingdom of Denmark, we can see that their role in the world is certainly not insignificant. There are several anniversaries that remind us of this fact, let us mention some the 200th anniversary of Hans Christian Andersen's birth, the 120th anniversary of Karen Blixen (1885-1962), who wrote under the name of Isak Dinesen. The Danes are very skilled people in literature; they have been awarded three Nobel prizes, Karl Adolph Gjellerup and Henrik Pontoppidan (1917) and Johannes Jensen (1944).

This year is also the 150th anniversary of Søren Aabye Kierkegaard's death (1813-1855). He spent most of his life in Denmark, the only exception being his

three visits to Germany. Who was Søren Kierkegaard? Was he a philosopher, religious thinker, theologian², prophet³ or a reformer⁴? There are many answers to this question but the truth is, Kierkegaard studied protestant theology (1830-1840) in Copenhagen and all of his work and

² Philosoph und Schriftsteller In: Die Religion in Geschichte und Gegenwart, 4. Aufl., Band 4, Tübingen: Mohr Siebeck, 2002, p. 954. Robert Perkins addressed the connection between existentialism and Kierkegaard, when he wrote: Much of the earlier writing on Kierkegaard was concerned with his relation to the philosophy of existence. Existentialism is probably the most abused philosophic word in the twentieth century and he concluded the relation of Kierkegaard to existentialism needs to be investigated. Perkins, L. Robert. In: The Sickness unto Death. International Kierkegaard Commentary. Ed. Robert L. Perkins, Macon: Mercer University Press, 1987, p. 4. According to a famous Danish scholar Niels Jørgen Cappelørn, Kierkegaard was: dänischer Theologe

³ K. wollte weder Prophet sein noch Reformator der Kirche; er versteht sich als Korrektiv. Anz, Wilhelm. In: Die Religion in Geschichte und Gegenwart. 3. Aufl., Band 3, Tübingen Mohr Siebeck, 1959, p. 1270

⁴ Diem, Hermann. Kierkegaard. Frankfurt/M: Fischer Bücherei, 1956, p. 190. In one of his lectures (1951) Karl Jaspers called Kierkegaard a Christian philosopher, but a special one, who does not confess his Christianity Jaspers, Karl. Rechenschaft und Ausblick, Reden und Aufsätze. München: R. Piper, 1958, p. 138.

¹ Marino, D. Gordon. Alastair Hannay, Kierkegaard: A Biography. Reviews. Søren Kierkegaard Newsletter, No. 44, September, 2002.

thinking borderlines between theology and philosophy⁵. Herman Deuser, however, gave us his accurate notion of Kierkegaard:

Kierkegaard did not develop his conception of religiousness with a historical, theological, or dogmatic intention⁶.

Kierkegaard published about 40 works⁷ and is famous also for his unpublished documents in Papers (International title for Kierkegaard's journals and unpublished works titled Pap.), that give an insight into his very interesting life⁸. Altogether we have about 30 000 handwritten pages.

The publishing house Gads Forlag is currently (since October 10th, 1997) working to publish Søren Kierkegaard's complete works supplemented with a detailed commentary Søren Kierkegaard's skrifter in 55 volumes. There will be 28

textual volumes and 27 volumes of commentary. This is a complete edition of everything that Kierkegaard has ever written. It is estimated that the edition will be on the market in 2009, together with an electronic version translated also into English, German and French.

This study "The Preacher without a Pulpit. Søren Kierkegaard" portrays Kierkegaard as a Christian, who was in a theological battle and never ceasing to proclaim the thought of trying to reach the Christian ideals. We can see his attitudes both in his published works and Papers, where at the beginning he starts with a prayer that reflects the union of his life and his way of thinking.

Kierkegaard's prayers and his thoughts about prayer helped him to fulfill his main role his role that consists of clarifying and fulfilling the thought of what it means to be a Christian. As we look at his prayers, we will understand more about how Kierkegaard prayed and how important prayer was to him.

The following thoughts on the topic of prayer are characteristic of Kierkegaard:

Father in heaven! You hold all the good gifts in your gentle. Your abundance is richer than can be grasped by human understanding. You are very willing to give, and your goodness is beyond the understanding of a human heart, because you fulfill every prayer and give, what we pray for or what is far better than what we pray for. Give everyone his allotted share as it is well pleasing to you, but also give everyone the assurance that everything comes from you, so that joy will not tears us away from you in the forgetfulness of pleasure, so that sorrow will not separate you from us⁹.

⁵ The difference between Kierkegaard's philosophy and theology in comparison to the understanding of Paul Tillich, can be found In: Králík, Roman. Kierkegaard a Tillich - teológovia na hranici. Cirkevné listy, 2002, vol. 115, no. 8, p. 122-126. For Kierkegaard is The only solution is for man to turn to God and a word-for-word interpretation of the Bible. Op. cit. 126.

⁶ Deuser, Hermann. Religious dialectics and Christology. In: The Cambridge Companion to Kierkegaard. Ed. Alastair Hannay and Gordon D. Marino. Cambridge University Press. Cambridge University Press 1998, p.377.

⁷ Julia Watkin poses another question in the introduction to her translation of Kierkegaard's articles from the years 1834-1938: When did Kierkegaard begin his authorship? Watkin, Julia. Historical Introduction. In: Kierkegaard, Søren. Early Polemical Writings. Princeton: Princeton University Press, 1990, p. vii. Kierkegaard himself considered Either Or (his first extensive publication from 1843) as his very first work, it was published as early as 1834.

⁸ His strict upbringing, Kierkegaard's conflicts with the journalists, Hans Christian Andersen, the leaders of the church and his relationship to his fiancé Regina Olsen. There is also another very inspiring study in Bibliotheca Kierkegaardiana, vol. 12 Kierkegaard as a Person, ed. Niels Thulstrup and Marie Mikulová Thulstrup, Copenhagen: C. A. Reitzels Forlag A/S., 1983. 194 p. Its main focus is the life and relationships of Søren Kierkegaard.

⁹ Kierkegaard, Søren. Eighteen Upbuilding Discourses. Princeton: Princeton University Press, 1990, p. 79.

Prayer is a manifestation of the human spirit in its relation to God and cannot exist without God being active¹⁰. Similarly, he considered prayer to be a good and perfect gift from the Fathers of lights¹¹ and the greatest joy on earth (Pap. VIII 1, A 532) Prayer is God orders (Pap. IX, A 316), God, whose his eye surveys mankind with anxious care¹². Kierkegaard's personal prayers found in the Papers are from the years 1834-1842¹³ and say much about the hardships he had to overcome in his life, and also about how he solved his health problems: Give a person such a productive talent, and along with that such feeble health, and verily he will learn to pray¹⁴. His relationship to his father: How I thank you, Father in heaven, for having kept an earthly father present for a time here on earth, where I so greatly need him with your help His father Michael Pedersen was a very religious man, strongly influenced with pietism and the devout nature of Moravian brethren, was strict with his son. In the Corsair Affair¹⁵, a weekly magazine that was mocked at the time, he expressed his thankfulness to God: God be praised that all the assaults of rabble barbarism have come upon me. (Pap. VII 1 A 229) Kierkegaard prayed even when he was deciding about his future work as a priest: For several months I

have been praying to God to keep on helping me, for it has been clear to me (Pap. VII 1, A 4)

He prayed about his relationship to Regina Olsen his fiancé: think of her in prayer¹⁶. There is an interesting entry for August 1848: I quit praying for Rasmus Nielsen, for I was not patient with him, but as soon as I felt I was sinning against him, I talked it out in my relationship with God. (Journals, 815). Kierkegaard was firm in one aspect: If God does not know me, all is lost. (Pap. VI B 161)

He sought help with God to renew his mind: O Lord, my God, give me again the courage to hope. Merciful God, let hope once again make fertile my sterile and barren mind. (Pap. III A 91)

In one of his entries where he sums up his prayer life and admits, that at first he was praying for gifts, happiness and prosperity, then, however a change occurred: This has now changed. How did it happen? Very simply but gradually. Little by little I became more and more aware that all those whom God actually has loved, the prototypes and others, have all had to suffer in this world. (Pap. X, 5 A 72)

Kierkegaard's prayers show, how he overcame personal problems and difficulties. His spiritual experience, with help of which he was able to overcome problems, helped him in his faith. In faith, which was his goal and the prayer was its means. He was sure that avoiding the personal approach to God is a good way to open doors for all kinds of problems. (Pap. XI 2 A 134). That is why he appeals to the reader: Close your door and pray to God and you have the highest a person can have; love you're Savior and you have everything in life and death¹⁷ Prayers expressed

¹⁰ Ligu¹, Ján. Medzijužská komunikácia. Banská Bystrica: ZEC, 2002, p. 110.

¹¹ Kierkegaard, Søren. Eighteen Upbuilding Discourses, p. 139.

¹² Kierkegaard, Søren. Philosophical Fragments or a Fragment of Philosophy. Princeton: Princeton University Press 1946, p. 25

¹³ Skjoldager. E. His Personal Prayers. In Bibliotheca Kierkegaardiana vol. 12, Kierkegaard as a Person, ed. Niels Thulstrup and Marie Mikulová Thulstrup, Copenhagen: C. A. Reitzels Forlag A/S., 1983, p. 156.

¹⁴ Kierkegaard, Søren. The Point of view. London: Oxford University Press, 1939, p. 68.

¹⁵ The Corsair affair has been called most renowned controversy in Danish literary history. Rubow, Paul. Goldschmidt og Nemesis. (Copenhagen: Munksgaard, 1968) In: Kierkegaard, Søren. The Corsair affair. Ed. Howard V. Hong and Edna H. Hong. Princeton: Princeton University Press, 1982, p.vii.

¹⁶ Kierkegaard, Søren. Either/Or vol. II. Princeton: Princeton University Press, 1971, p. 319.

¹⁷ Kierkegaard, Søren. Works of Love. Princeton: Princeton University Press 1995, p. 69.

Kierkegaard's relationship, hope and love for God.

Kierkegaard's asking in his prayer: Whither should we turn, if not to Thee, Lord Jesus Christ?¹⁸ To him, Jesus Christ is the only possible way of salvation. He didn't forget to mention in his allusion to priests Martensen and Mynster and theology of those days the difference between wisdom and academic knowledge, because purity of heart is precisely the wisdom that is gained by praying; a man of prayer does not pore over scholarly books but is the wise man whose eyes are opened when he kneels down {Numbers 24:16}¹⁹

Kierkegaard described God's qualities, for example His omnipotence: are still the same mighty God²⁰; His unchangeable nature [in love]: O Thou who art unchangeable, whom nothing changes! Thou who art unchangeable in love²¹ He stressed the loving relationship between God and man: You loved us first. Help us never to forget that you are love. {Pap. IV B 171}²²

Kierkegaard called Him the God of love, because you who spared nothing but in love gave everything²³ and confesses to his Father in heaven: Your abundance is richer than can be grasped by human

understanding²⁴. Through his prayers Kierkegaard wanted to point to God's love, through which God is willing to listen to sincere prayers: God to whom he prays is human, has the heart to feel humanly, the ear to hear a human being's complaints; and even though he doesn't not fulfill every wish, he still lives close to us and is moved by the strugglers cry, by his humble request²⁵.

Kierkegaard also stressed the fact that Jesus Christ prayed for His enemies²⁶. It is through prayers that Kierkegaard came to better terms with the critics in Danish society who wanted to ban further publishing of his works.

Kierkegaard also pointed out the differences between God and man and the need man has to have a relationship with God: Father in Heaven! What is a human being without You!²⁷ In his next prayer he asked God to make a person weak for the weaker we are, the stronger God becomes in us²⁸.

Another aspect of prayer was the realization of one's own guilt before God. Man has a chance to learn something new about himself and find out something new when he admits to his faults and he adds: Prayer does not change God, but it does change the one who prays.²⁹

In another prayer he begs: Lord Jesus Christ, let Thy Holy Spirit enlighten our minds and convince us thoroughly of

¹⁸ Kierkegaard, Søren. *Christian Discourses*. Three Discourses at the Communion on Fridays. Princeton: Princeton University Press 1971, p. 361.

¹⁹ Kierkegaard, Søren. *Upbuilding Discourses in Various Spirits*. Princeton: Princeton University Press 1993, p. 26.

²⁰ Kierkegaard, Søren. *Eighteen Upbuilding Discourses*, p. 7.

²¹ Kierkegaard, Søren. *The Unchangeableness of God*. In: *A Kierkegaard Anthology*. Bretall, Robert. (ed.) Princeton: Princeton University Press, 1972, p. 470.

²² In this regard, it is also necessary to note the essay of M. G. Piety and his correct statement, that: Kierkegaard is fascinated by the claim at 1. Peter 4:8 that love hides a multitude of sins. Piety, M. G. *Good Faith*. In: *Eighteen Upbuilding Discourses*. International Kierkegaard Commentary. Mercer University Press, Macon 2003, p. 157.

²³ Kierkegaard, Søren. *Works of Love*. Princeton: Princeton University Press 1995, p. 5.

²⁴ Kierkegaard, Søren. *Eighteen Upbuilding Discourses*. Princeton: Princeton University Press, 1990, p. 79.

²⁵ *Op. cit.* p. 387

²⁶ Kierkegaard, Søren. *The Present Age*. Two Minor Ethico-Religious Treatises. London: Oxford University Press, 1940, p. 134.

²⁷ Kierkegaard, Søren. *Upbuilding Discourses in Various Spirits*. Princeton: Princeton University Press 1993, p. 7.

²⁸ Kierkegaard, Søren. *Christian Discourses, The Crisis and a Crisis in the Life of an Actress*. Princeton: Princeton University Press, 1997, p. 133. (John 3, 30)

²⁹ Kierkegaard, Søren. *Upbuilding Discourses in Various Spirits*. Princeton: Princeton University Press 1993, p. 22.

our sin, so that, humbled and with downcast eyes, we may recognize that we stand far, far off³⁰. He compared the prayer to breathing, if a person does not pray he will die spiritually. (Pap. IX A 462)

Truly inspiring was Kierkegaard's attitude to please in his prayers: Lord, my God, I really have nothing at all for which to pray to you; even if you would promise to grant my every wish, I really cannot think of anything except that I may remain with You, as near as possible in this time of separation in which you and I are living³¹.

In another prayer a Christian does not demand help, but prays for God's grace³². Further, he expresses a wish that we would not forget what it means to be a human being and would learn from the lilies and birds, learn to silence, obedience and joy³³.

Kierkegaard was sure that living as a Christian is not something easy and second

nature, but that God demands a person's effort and expects them to follow Him³⁴.

As he prayed he asked God to show him how to follow and wants to live by the principle of no one can serve two masters. (Mathew. 6:24) That prompted the following prayer: Would that we might be willing to comply with them by doing accordingly that is, by following you!³⁵ Following with all the consequences meant to Kierkegaard having to martyr the body and soul and that is why he asks Jesus Christ for courage to follow. An example of this kind of following was Dietrich Bonhoeffer, whose death in a concentration camp marked his theology with reality when he did not give up his faith in Christ as the one and only Lord, when the Nazis wanted to replace Him with the cult of a God-equal man³⁶.

Kierkegaard did not forget the last days of man and the importance of prayer when our days are numbered and the outer being is wasting away, death may not come in its own name, cold and terrible, but gentle and friendly, with greetings and news, with witness from You, our Father in Heaven!³⁷ Kierkegaard's friend, priest Emil Boesen, who visited Kierkegaard in the hospital, described their discussion from October

³⁰ Kierkegaard, Søren. Christian Discourses. Three Discourses at the Communion on Fridays. Princeton: Princeton University Press 1971, p. 371. Kierkegaard wrote that prayer expresses the greatest pathos of infinity, which is comical, for it is practically incomparable to anything we may be able to express externally. In: Kierkegaard, Søren. Concluding Unscientific Postscript. Princeton: Princeton University Press, 1971, p. 83.

³¹ Kierkegaard, Søren. Eighteen Upbuilding Discourses. Princeton: Princeton University Press, 1990, p. 392.

³² Kierkegaard, Søren. Christian Discourses, The Crisis and a Crisis in the Life of an Actress. Princeton: Princeton University Press, 1997, p. 64. It is the term cheap grace of the German theologian Dietrich Bonhoeffer that is most often joined together with Kierkegaard's attack against the Church of Denmark: Kierkegaard hat aber leidenschaftlich gegen die billige Gnade des damaligen dänischen Luthertums gekämpft. Schmidt, J. H. In: Evangelisches Lexikon für Theologie und Gemeinde. vol. 2, Wuppertal und Zürich: R. Brockhaus Verlag 1998, p. 1071. There was an essay published dealing with Dietrich Bonhoeffer in Slovakia too, by one of the prominent scholars studying the works of Bonhoeffer, Ján Liguš: Viera a teologie Dietricha Bonhoeffera. Bratislava: ECM, 1996, 112 p.

³³ Kierkegaard, Søren. The Lilies of the Field and the Birds of the Air. {trans. Walter Lowrie} Princeton: Princeton University Press 1971, p. 311-356.

³⁴ We may use Peter Gačík's words about Justin, applying them to Kierkegaard: Being a philosopher (for Justin, philosopher was Christ himself authors note) meant to him having a mission and fulfilling it. Gačík, Peter. Justín Martýr a jeho doba. Biblická kôla. Martin, 2003, p. 58.

³⁵ Kierkegaard, Søren. For Self-Examination. Judge For Yourself! Princeton: Princeton University Press 1990, p. 148.

³⁶ Gačík, Peter. Ohlas niektorých európskych filozofických a teologických prúdov medzivojnového obdobia v myslení Samuela Čtefana Osuského. In: Evanjelická teológia na prahu nového tisícročia. Ondrejovič, Dušan. (ed.), Ľilina: Nadácia Jana Ámosa Komenského, 2001, p. 173. See too: Julia Watkin: Certainly Bonhoeffer himself provided a living illustration of what it can mean to take the gospel seriously in Kierkegaardian terms. Watkin, Julia. Kierkegaard. London - New York: Geoffrey Chapman, 1997, p. 103.

³⁷ Kierkegaard, Søren. Eighteen Upbuilding Discourses. Princeton: Princeton University Press, 1990, p. 79.

18th, 1855 when Kierkegaard told: So I pray first for the forgiveness of sins, that everything might be forgiven; then I pray that I might be free of despair at the time of my death, and I am often struck by the saying that death must be pleasing to God³⁸.

Kierkegaard died November 11th, 1855, not reconciled to church, but reconciled to God³⁹. Kierkegaard's critical view of the church is possibly one of the reasons for his religious influence being so small, not only in Denmark but in the religious world as a whole⁴⁰.

What we note from this overview of Kierkegaards prayers and attitudes toward prayer is his spiritual (prayer) development, and we can see how important prayer was in his life. To him, prayer was his way to God and was of immense importance. This statement is confirmed by Perry LeFevre, who wrote: From the beginning of his return to Christianity until death Kierkegaard was a man of prayer⁴¹.

ⁱ I would like to acknowledge my gratitude to two contemporary Kierkegaard scholars and friends, Professor Gordon Marino from the USA and Professor Rafael Garcia from Mexico, who have deepened my understanding of Kierkegaard.

Swenson called Kierkegaard a preacher without a pulpit Swenson, F. David. Translators Introduction. In: Kierkegaard, Søren. *Philosophical Fragments or a Fragment of Philosophy*. Princeton: Princeton University Press 1946, p. xxvi.

ⁱⁱ Jonathan Stenseth was Kierkegaards promising and diligent student, who died at the age of 27 of leukemia and designed the bookplate of Hong Kierkegaard Library. See: www.stolaf.edu/collections/kierkegaard/collection.html

³⁸ Kirmmse, H. Bruce. *Encounters with Kierkegaard*, Princeton: Princeton University Press, 1996, p. 124.

³⁹ Kierkegaards arch-enemy was Christendom, the comfortable cultural synthesis of official piety and socio-political convenience Kirmmse, H. Bruce. *Kierkegaard and 1848. History of European Ideas* 1995, vol. 20, p. 167.

⁴⁰ Walter Lowrie: At all events S. K.'s impact upon the Church in Denmark is nil. Lowrie, Walter. *Translators and Interpreters of S. K. Theology Today*, 1955, vol. XII, no. 3., p. 312.

⁴¹ LeFevre, D. Perry. *The Prayers of Kierkegaard*. Chicago: The University of Chicago Press, 1956, s. 196.

Viorel Rotilă

Department of Philosophy

University „Dunărea de Jos”, Galați

Romania

ABSURDUL ȘI DEPĂȘIREA ABSURDULUI LA ALBERT CAMUS

Abstract

The Absurd and its Overcoming in Albert Camus

According to Camus an immanent yearning for conscious lucidity is present in human life. When striving to understand the basic structure of human existence, human beings discover the absurd. The absurd is born from the confrontation between the yearning for clarity and the unreasonable silence of the world.

Camus' approach it is based on a phenomenological-existentialist method, describing human reality as absurd. The French philosopher adopts the phenomenological method which declines to explain the world, wanting to be merely a description of actual experience.

The absurd, like methodical doubt, can, by returning upon itself, open up a new field of investigation. Camus speaks of a deep immanent passion for clarity in consciousness. The absurd forces human beings to reach clarity; the decision to embrace the absurd becomes a test for human beings which wish to lead a life of conscious clarity. The absurd inaugurates the impulse of consciousness, it awakens consciousness and provokes what follows. The sense of the absurd mediates between an inauthentic existence that has failed to acknowledge the absurd as its basic structure on the one hand, and absurd existence on the other. Camus argues that the decision to affirm the absurd is merely the readiness to express, in explicit terms, the meaning of basic human existence. The evidence of reasoning is the absurd; the absurd is the basic datum of existence. That Sisyphus' «awareness» of the absurdness will help him to wrest meaning from absurdity itself. Is the absurd in this context the problem or the solution?

Camus defines the absurd as the encounter between the human being's innate need for order and purpose and the blank indifference of nature and insists upon the living out of this absurdity in a constant tension of revolt, trying, therewith, the exceed of the absurd through love, live, art. The exceed of the absurd by protesting and rebelling against it, through love, beautifully, live is the message in Camus' later thought.

This study approaches the problem of absurd in Camus' philosophy arriving at the conclusion that the absurd is a prerequisite moment for the human. The prevailing path for exceeding the absurd is revolt, whereat is added the human solidarity, the live the life, the art, the love.

Key words: Albert Camus, the absurd, the phenomenological method, existentialism, human existence, conscious clarit, Sisyphus absurdness, the revolt.

INTRODUCERE

Înțelegerea problemei absurdului la Albert Camus presupune mai întâi urmărirea

genezei acestuia în cadrul operei filosofului, la care se adaugă necesitatea înțelegerii contextului în care el ajunge la postularea

acestui principiu ca punte de neocolit în existența umană. Cum geneza absurdului în opera scriitorului va fi abordată într-un capitol aparte, rămân a fi amintite câteva chestiuni legate de context. Mai întâi trebuie să avem în vedere contextul social, cu apariția celor două mari totalitarisme, comunismul și fascismul, cu tragediile individuale și colective la care acestea au condus. Să nu uităm apoi transformările produse în societate de „atenuarea” religiei, de rolul minor pe care aceasta îl juca. De asemenea, trebuie menționat contextul cultural, în primul rând filosofic, în care filosoful francez se naște și își scrie primele lucrări: filosofia inconstientului era la modă, se înstăpânea treptat fenomenologia și existențialismul, tradiția filosofiei morale franceze își făcea cunoscută influența; filosofia lui Camus trebuie înțeleasă ca aflată în continuarea filosofiei lui Lev Șestov, a ideilor lui Dostoievski și Nietzsche în ceea ce privește abordarea moralei, religiei, existenței umane, dar și ca având rădăcini în filosofia lui Heidegger, cel puțin în ceea ce privește metoda de cercetare aplicată și preocuparea pentru anumite teme. Asemănarea cu Șestov poate fi sesizată în principal prin abordarea iraționalului cu argumente raționale și prin respingerea moralei în înțelesul ei clasic. Insist asupra acestei descendențe deoarece ea reprezintă o cheie de înțelegere a gândirii filosofului francez.

Raporturile lui Camus cu filosofia au fost privite din perspective diverse, unii exegeți considerându-l filosof, alții apreciind, odată cu însuși Camus, că scrierile sale nu înseamnă filosofie, sau cel puțin nu filosofie în accepțiunea curentă a termenului: „Filozofia, prin urmare, pentru Camus, este un domeniu al abstracțiunii, depărtat de viață și prin aceasta compromis în ochii aceluia pentru care instanța supremă este *trăitul*, existența umană”¹. Această diversitate este datorată și faptului că scriitorul francez este adeptul gândirii contradictorii, care urmărește mișcările trăitului, care înseamnă și recunoașterea depășirii gândirii vechi de către noua gândire, atitudine evidentă mai ales în trecerea pe care autorul o face de la absurd la

revoltă; astfel, raportările contradictorii sunt inevitabile și în ceea ce privește calitatea sa de filosof. Având în vedere toate aceste contradicții și ținând cont de opera sa îl consider pe Albert Camus un filosof existențialist, abordând din această perspectivă toate operele sale. Filosoful francez a negat sistematic apartenența sa la existențialism: „Din moment ce cuvântul «existență» acoperă ceva, care este nostalgia noastră, dar din moment ce totodată nu-l putem împiedica să afirme și o realitate superioară, îl vom păstra doar sub o formă convertită – vom spune filosofie inexistențială, ceea ce nu comportă o negație, ci urmărește doar să dea seama de starea omului «lipsit de...». Filosofia inexistențială va fi filosofia exilului”². În consecință, abordările filosofului francez, atât cele filosofice cât și cele literare, au primit și denumirea de *Filosofia exilului*. Ideea de filozofie a exilului încearcă să surprindă într-un tot tendințele contradictorii ale gândirii lui Camus, tendințe aparținând diferitelor perioade ale vieții sale, încearcă să închege într-un întreg absurdul și revolta, pesimismul și bucuria de a trăi. Raportându-mă însă la ansamblul preocupărilor sale filosofice, care poate fi definit prin interesul pentru existența omului, la metodele de cercetare folosite, la centrarea abordării pe individ, consider corectă înscrierea sa în rândul filosofilor existențialiști.

În privința metodelor de cercetare Camus lasă să se înțeleagă, în *Carnete*, preferința sa pentru o metodă de cercetare apropiată de una din metodele meteorologiei: „Metodă a meteorologiei. Temperatura variază de la un minut la altul. Este o experiență prea mobilă ca să o fixezi în concepte matematice. Observația reprezintă aici o felie arbitrară din realitate. Și doar noțiunea de medie poate da o imagine a acestei realități”³. De-a lungul operei sale Camus a fixat diferite experiențe ale existenței, a decupat felii din realitate, media fiind oarecum subînțeleasă în conceptele sale cheie: absurd, revoltă, trăirea vieții. În parte, voi recurge pe parcursul acestei lucrări la această metodă a meteorologiei, schițând o medie a tuturor

¹ Ion Vitner, *Albert Camus sau tragicul exilului*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1968, p. 75.

² Albert Camus, *Carnete*, Editura RAO, București, 2002, p. 216.

³ *Ibidem*, p. 72.

concepțiilor sale care transpar atât în scrierile pur filosofice cât și în cele literare, literatură ce are un bogat conținut filosofic. Definitorie pentru filosofia sa este și formula de „filosofie a conștiinței”; Joseph M. de Torre într-un articol⁴ în care face o prezentare a cărții lui Avi Sagi, *Albert Camus and the Philosophy of the Absurd*⁵ îl citează pe G. Madison: „The Problem that Camus posed in his book, *Le Mythe de Sisyphe*, subtitled *Essai sur l'absurde*, was essentially this: In the absence of any access on our part to transcendent values (or what today people might refer to as 'transcendental signifieds') what, if any, are our 'grounds' for asserting the priority of meaning over meaninglessness? Camus, of course, concluded that there are none and proceeded accordingly to elaborate a philosophy of the absurd whose purpose was to banish hope as a form of escapism. This conclusion was logical and consistent, given Camus's approach to the question of meaning; it was dictated by his method, which was basically that of a philosophy of consciousness”⁶ [Problema pe care Camus a pus-o în cartea sa, *Mitul lui Sisif*, subintitulată *Eseu asupra absurdului*, este în mod esențial aceasta: În absența oricărui acces din partea noastră la valorile transcendente (sau la ceea ce astăzi oamenii se pot raporta ca «însemnând transcendentul») care este temeiul nostru, în cazul în care există, pentru a afirma prioritatea sensului față de non-sens? Camus, desigur, ajunge la concluzia că nu este nici un temei pentru asta, și procedează în consecință la elaborarea unei filosofii a absurdului al cărei scop ar trebui să fie izgonirea speranței ca o formă de evadare. Această concluzie este logică și consistentă dându-i lui Camus calea spre problema sensului; a fost dictată de metoda sa, care a fost în principiu cea a unei filosofii a conștiinței. (t. n.)]. Așadar, în ceea ce privește metodele de cercetare folosite de Camus,

putem vorbi de folosirea metodei fenomenologice, centrată pe problema conștiinței, a sensului, cu recurgerea la descriptiv, la care se adaugă și așa-numita metodă a meteorologiei.

Asocierea filosofului francez cu „filozofia absurdului” este justificată; identificarea lui totală cu aceasta este însă eronată. Împotriva acestei identificări a luptat și Camus; în fața epitetului de „filosof al absurdului” cu care îl categoriseau contemporanii el a încercat justificări ale prezenței absurdului în filosofia sa considerând-o, la limită, o etapă pe care a depășit-o. Să ne amintim poziția sa din scrierile mai târzii față de problema absurdului: „Mi-au fost necesari zece ani ca să cuceresc ceea ce mi se pare de neprețuit: o inimă fără amărăciune. Și cum se întâmplă adeseori, amărăciunea odată depășită, am închinat-o într-o carte sau două. Așa că voi fi întotdeauna judecat pentru această amărăciune care azi nu-mi mai spune nimic. E prețul care trebuie plătit”⁷. Filosoful francez a protestat împotriva faptului că gândirea sa dintr-o anumită perioadă a fost numită filozofie a absurdului motivând că nu a făcut altceva decât să preia problemele pe care le-a găsit în epoca sa, să constate și să descrie ceea ce a întâlnit. Cu puțin înainte de tragica sa moarte filosoful nota în jurnal „în experiența care mă interesa și despre care sa întâmplat să scriu absurdul nu poate fi considerat decât o poziție de plecare, chiar dacă amintirea și emoția sa însoțesc demersurile ulterioare”⁸. Cu toate aceste încercări de delimitare cred că suntem îndreptățiți să vorbim de continuitatea absurdului ca problemă în toate perioadele existenței filosofului francez, chiar dacă nu cu o intensitate egală, dar și de continua depășire a lui. Spre ideea depășirii absurdului ne îndrumă și o notă din *Carnete*, notă ce trebuie privită și ca o posibilă schiță a operei lui Camus, așa cum a gândit-o filosoful francez într-o anumită etapă a creației sale:

„Seria întâi. Absurd: *Străinul – Mitul lui Sisif – Caligula și Neînțelegerea*.

⁴ Joseph M de Torre, „Albert Camus and the Philosophy of the Absurd”, *The Review of Metaphysics*, Washington: Jun 2004. Vol. 57, Iss. 4; pg. 865-868

⁵ SAGI, Avi. *Albert Camus and the Philosophy of the Absurd*. Translated by Balya Stein. Value Inquiry Book Series, Vol. 125. Amsterdam: Rodopi, 2002.

⁶ G. Madison, *Ricoeur and the Hermeneutics of the Subject*, in *The Philosophy of Paul Ricoeur*, The Library of Living Philosophers, 1995, pp. 88-9.

⁷ A. Camus, *Carnete*, Editura RAO, București, 2002, p. 228.

⁸ A. Camus, *Omul revoltat*, în vol. *Fața și reversul, Nunta, Mitul lui Sisif, Omul revoltat, Vara*, Editura RAO, București, 1994, p. 524.

Seria a doua – Revoltă: *Ciuma* (și anexe)
– *Omul revoltat* – Kaliaiev.

Seria a treia – Judecata – Primul om.

Seria a patra – Iubirea sfîșiată: Rugul –
Despre dragoste – Seducătorul.

Seria a cincea – Creația corectată sau
Sistemul – amplu roman + amplă meditație +
piesă de nereprezentat”⁹.

Consider importantă această schiță în
orientarea cercetării deoarece arată, în mod
explicit, dorința autorului de a depăși
absurdul, acesta fiind gândit doar ca o etapă
din existența indivizilor și din filosofia sa în
același timp.

Pentru o mai corectă poziționare a
gândirii filosofului francez este relevantă
precizarea pe care acesta o face în *Carnete*:
„Trebuie să ne decidem să introducem în
elementele gândirii o distincție necesară între
filosofia evidenței și filosofia preferinței.
Altfel spus, se poate ajunge la o filosofie care
repugnă spiritului și inimii, *dar care se
impune*. Astfel filosofia mea de evidență este
absurdul. Dar asta nu mă împiedică să am
(mai exact să *cunosc*) o filosofie de preferință.
Exemplu: un echilibru just între spirit și lume,
armonie, plenitudine etc. ... Gînditorul fericit
este cel care-și urmează calea – gînditorul
exilat e cel care refuză acest lucru – de dragul
adevărului – cu părere de rău, dar cu
hotărîre...”¹⁰. Așadar, absurdul și depășire
absurdului. O depășire care înglobează însă în
ea, păstrându-l, absurdul. Urmînd acest
indiciu, dar și multe altele existente în opera
sa, voi încerca să conturez rolul absurdului ca
moment necesar al filosofiei lui Camus,
moment ce se cere continuu depășit dar care
nu poate fi depășit niciodată în totalitate,
deoarece trebuie înglobat într-o dialectică ce
este prezentă în fiecare existență: absurdul și
revolta, absurdul și depășirea absurdului.
Există la Camus o tensiune dintre absurd și
depășirea absurdului pe care am încercat să o
surprind. Absurdul este un moment în creația
lui Camus, la care revine sistematic, dar este
gândit totodată și ca un moment în viața
fiecărui om, la care omul revine sistematic,
depășindu-l mereu și mereu izbindu-se de el.

Lămurirea înțelesului absurdului
îmbracă la filosoful francez mai multe
aspecte: întâlnim o clarificare teoretică a
absurdului, care este realizată preponderent în
Mitul lui Sisif, în operele ulterioare autorul
aducând precizări și clarificări; în același timp,
și pe același plan ca importanță, întâlnim o
descriere artistică, ce apelează la sentiment, la
emoțiile estetice, și care încearcă să
depășească limitele unei comunicări
discursive. Fidel propriei convingeri, între
care credința în existența unor limite ale
rațiunii ocupă un loc important, Camus
încearcă depășirea acestor limite ale rațiunii
prin recurgerea la mijloace de expresie
artistică: eseul, romanul, teatrul. Devine lesne
de înțeles că, în condițiile în care absurdul se
conturează preponderent în zona limitelor
rațiunii, este necesar ca pe parcursul lucrării
de față să abordăm problema artei ca mijloc de
depășire a absurdului.

Lucrările filosofice ale filosofului
francez constituie fundamentul operelor
literare iar operele literare încearcă să dea glas
unei filosofii trăite, tentează alte mijloace de
expresie filosofică. Din acest motiv m-am
văzut nevoit să recurg la scurte prezentări ale
romanelor și eseurilor pe care le-am
considerat relevante pentru problema
absurdului, ceea ce a condus la o recurgere
abundentă la descriptiv. Am avut în vedere în
principal o apropiere de înțelesul unor idei
filosofice ce au fost exprimate prin mijloace
artistice, apropiere ce nu reușește poate
întotdeauna datorită limitelor inerente acestui
procedeu. Astfel, cu riscul de a afecta
întrucâtva conținutul prezentei lucrări, am
considerat necesară introducerea unor scurte
prezentări ale câtorva dintre romanele și
nuvelele lui Camus deoarece multe din teme
sale filozofice sunt concretizate, și de multe
ori continuate, în operele literare. Consider că
afectarea conținutului filosofic este doar
aparentă, introducerea diferitelor comentarii la
literatura lui Camus avînd darul de a ne situa
într-un mod mai adecvat în gândirea lui
Camus, dar și în modul de abordare a
diverselor teme filosofice. Am plecat de la
premisele că filosoful francez încearcă, în
cunoscuta tradiție a filosofilor existențialiști,
depășirea limbajului filosofic tradițional,
considerat insuficient pentru a exprima întreaga
bogăție a existenței. Spre exemplu, Martin

⁹ A. Camus, *Carnete*, Editura RAO, București, 2002, p. 277.

¹⁰ *Ibidem*, p. 201.

Heidegger recurge la crearea unor formule lingvistice noi, de multe ori ajungând la un limbaj dificil și care necesită o îndelungă adaptare înainte de a deveni accesibil în profunzimea lui, considerând că folosirea limbajului metafizicii tradiționale limitează libertatea de gândire și o orientează în mod forțat pe trasee dinainte stabilite. Jean-Paul Sartre preia unii termeni de la Heidegger, cărora uneori le schimbă sensul, și crează, la rândul său, noi termeni prin intermediul cărora consideră că își poate face mai bine înțelesă gândirea. În aceeași idee a limitelor limbajului, la care se adaugă și limitele logicii evidențiate sub forma absurdului, Albert Camus recurge la limbajul operelor literare pentru a-și lărgi posibilitățile de expresie.

Prezenta abordare este dominată de încercarea de a releva teme filosofice și rezolvări ce există în mod explicit sau implicit în opera lui Camus. Martin Heidegger, pentru a justifica anumite concluzii privitoare la filosofia greacă, vorbește de ducerea gândirii grecești până la ultimele ei concluzii, în sensul că grecii nu au gândit întru totul cele exprimate de Heidegger, dar în gândirea lor există premisele concluziilor la care ajunge filosoful german. În aceeași idee trebuie să precizez că Albert Camus nu a gândit (sau cel puțin nu a afirmat în mod explicit) toate ideile legate de problema absurdului ce se regăsesc în prezenta lucrare, dar premisele acestor idei există în filosofia sa. Folosirea acestei modalități de abordare a problemei crează riscul de a face din Camus ceea ce el nu este. Pentru limitarea acestui risc am recurs în mod abundent la citate din scrierile sale. Totodată, așa cum am menționat, am încercat și în zona negânditului lui Camus, un negândit căruia gândirea sa îi constituie premisele.

GENEZA ABSURDULUI

1. Străinul și înstrăinarea

Urmând o indicație a lui Camus din *Carnete*: „*Străinul* descrie goliciunea omului în fața absurdului”¹¹ putem considera *Străinul* romanul în care asistăm la nașterea problemei absurdului în cadrul operei scriitorului, la schițarea primelor trasee ale existenței la capătul cărora poate fi întâlnit

absurdul. Eroul romanului, Meursault, este antrenat într-un conflict cu care nu avea nici o legătură, împușcând un arab în mod ciudat, din nervozitate. Putem întrezări schițate multiplele determinări ale unui gest care deschide abordarea voinței și a vinovăției, legate de problema condamnării la moarte, o altă temă ce apare în mod frecvent în preocupările filosofului francez. Momentul crimei stă sub semnul soarelui intens care îl amețește pe Meursault. Un om care trăia, am spune, natural, fără prea multe gânduri și ambiții, va ajunge să descopere regulile societății și presiunea pe care acestea o exercită asupra individului datorită unei crime comise într-un moment straniu, dând curs unei stări interioare de nervozitate. După arestare Meursault descrie acțiunea ca și cum i s-ar întâmpla altcuiva, asemănător cu modul în care trăim cele citite. În discuțiile cu avocatul invocă normalitatea sentimentelor sale: „Toți oamenii sănătoși doriseră mai mult sau mai puțin moartea celor pe care îi iubeau”¹². Meursault dorea să asigure pe avocat, la fel ca pe toată lumea, că raportarea acțiunii sale era făcută la un model ideal; tace însă deoarece consideră că nu are mare lucru de spus. Abia condamnarea sa la moarte îl trezește, îl face să vadă lumea așa cum e. Condamnarea este determinată în special de impresia pe care juriul și-o face despre el, de indiferența sa față de modul de-a fi al societății. Comportamentul pe care l-a avut la moartea mamei sale face din el, în ochii celorlați, un ucigaș cu sînge rece, un om fără sentimente; și asta pentru că nu reușește să aibă sentimentele comune în astfel de situație, sentimente care sunt învățate. Societatea judecă că „așa se face”, deci „așa trebuie făcut”, fără a reflecta la sensul celor făcute, la sentimentele individuale, la modurile proprii de a trăi diversele evenimente. Meursault nu este judecat numai pentru încălcarea unor prevederi legale ci și pentru indiferența față de niște idealuri sociale, față de virtuțile formale; aceasta semnifică faptul că societatea îi judecă pe cei care vor să trăiască altfel decât prescrie ea: „Concluzie: societatea are nevoie de oameni care plîng la înmormîntarea mamei lor; ori nu ești niciodată condamnat pentru

¹¹ *Ibidem*, p. 170.

¹² A. Camus, *Străinul*, în vol. *Străinul, Ciurma, Căderea, Exilul și împărăția*, Ed. RAO, București, 1993, p. 60.

crima pe care o crezi”¹³. Chiar dacă sentimentele personajului pot fi comune membrilor societății, faptul că aceștia se prefac că nu le au, nu le observă sau nu le recunosc, determină considerarea lor din punct de vedere formal ca inexistente; „Neîncrederea în virtutea formală – iată explicația lumii acesteia. Cei care au resimțit neîncrederea asta față de ei înșiși și care au extins-o apoi la toți ceilalți, au extras din ea o neconținută susceptibilitate față de orice virtute declarată. ... Tot ce am gândit sau am scris vreodată are legături cu această neîncredere (iată subiectul *Străinului*)”¹⁴. Opinia socială formată din aparențe, orientată de un sens rațional al societății care stabilește apriori ce este bine și ce este rău, fără a ține cont de adevăratele credințe ale oamenilor, dictează cum trebuie să fie, acoperind în mod brutal ruptura dintre *ceea ce este* și *ceea ce trebuie să fie*, între *sein* și *solen*. Și totul este bazat pe credința în raționalitatea lumii, în raționalitatea principiilor morale, pe rațiunea care respinge pe *ce este* în folosul unui *ce ar trebui să fie*. Meursault este condamnat, în fond, în numele unui bine viitor, a unei promise fericiri viitoare a tuturor, fapt ce arată înrudirea temelor filosofiei lui Camus cu cele existente în filosofia lui Șestov și în operele lui Dostoievski. Din roman transpare ideea că în ochii celorlalți ești întotdeauna puțin vinovat, morala având nevoie de vinovați pentru a exista. Meursault se simte străin într-o societate cu care consideră că nu are nimic în comun; condamnarea sa la moarte îi accentuează sentimentul de singurătate.

Pe această temă a înstrăinării este schițat un prim înțeles al absurdului: „It is as Mersault faces death, having lived a life where he was unwilling to question anything, that he comprehends for the first time the absurd fact that all human beings must die. He discovers that no one can bear living just to exist, and that to fail to question the meaning of life is to strip down the individual and the world to nothingness”¹⁵ (Este precum Meursault în fața morții, după ce a trăit o viață în care el nu a

dorit să se întrebe nimic, care înțelege pentru prima dată faptul absurd că toate ființele omenesti trebuie să moară. El descoperă că nimeni nu poate să trăiască doar ca să existe, și că a eșua în întrebarea privind sensul vieții reduce individul și lumea la neant - t.n.). Meursault, un om aproape fără interior, este întruchiparea conștiinței postulate de fenomenologie, care se construiește în contact cu exteriorul, care nu are interioritate. În mod evident *Străinul* poate fi interpretat și în această cheie, ca o încercare de evidențiere prin mijloace artistice a limitelor fenomenologiei.

Înstrăinarea individului va fi depășită, parțial am putea spune, prin revoltă, în cadrul căreia individul îi întâlnește pe ceilalți și se simte solidar cu ei. Sentimentul singurătății va constitui totuși o dominantă a filosofiei lui Camus, opera sa încheindu-se cu *Primul om*, o lucrare neterminată datorită morții sale tragice, roman a cărui temă centrală este dezrădăcinarea și singurătatea. Este povestea unui om ce nu și-a cunoscut tatăl care a murit în război, și care se simte dezrădăcinat, fără contact cu trecutul, cu strămoșii săi; personajul are senzația că este primul om. Peste această poveste individuală se suprapune și povestea colectivă a unor francezi care își încearcă norocul în Algeria rupându-se și ei de rădăcinile lor. Părinții personajului fac parte dintre acești coloniști, fapt care conduce la ideea unei duble înstrăinări.

În *Mitul lui Sisif* Camus definește problema absurdului, arătând căile care ne duc în mod inevitabil la absurd. Considerăm edificatoare, pentru un prim înțeles, descrierea pe care Jeanette Lowen o dă acestei scrieri: „The Myth of Sisyphus is a study that defines the absurd as the encounter between the human being's innate need for order and purpose and the blank indifference of nature, that insists upon the recognition of the fundamental «absurdity» of life, urges the living out of this absurdity in a constant tension of «revolt» and finally arrives at an acceptance of life symbolized by the labor of Sisyphus”¹⁶ (*Mitul lui Sisif* este un studiu care definește absurdul ca întâlnirea dintre nevoia ființei umane pentru ordine și scop, și indiferența inexpressivă a naturii, care insistă

¹³ A. Camus, *Carnete*, Editura RAO, București, 2002, pp. 165-166.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 277-278.

¹⁵ Jeanette Lowen, *How can we live in the world of the absurd? The humanism of Albert Camus*, Free Inquiry, Buffalo: Fall 1994. Vol. 14, Iss. 4, p. 50.

¹⁶ J. Lowen, *op. cit.*, p. 50.

pentru recunoașterea «absurdității» fundamentale a vieții, îndemnând la trăirea acestei absurdități într-o tensiune constantă de «revoltă», și care în final ajunge la o acceptare a vieții simbolizată de munca lui Sisif - t. n.). Omului, ne spune filosoful francez, îi este familiară lumea pe care o poate explica și se simte străin într-o lume lipsită de sens, se simte exilat. Înstrăinarea apare când simțim că lumea e opacă, străină (un «în sine» - Sartre), când nu se supune rațiunii noastre, când nu se comportă așa cum ne-am așteptat. Absurdul se ivește în momentul în care sensul pe care-l vedeam în obiecte și în lume dispare; opacitatea și înstrăinarea lumii reprezintă absurdul. În definirea absurdului Camus pleacă de la convingerea că pentru om a înțelege înseamnă a unifica: putem înțelege lumea doar încheșgând-o într-un tot unitar, într-un sistem. Setea după absolut, nostalgia după unitate, ilustrează esența dramei umane. Pentru Camus absurdul are nevoie de rațiune pentru a se afirma; la baza absurdului stă dorința oamenilor de claritate. Sentimentul absurdului îl poate izbi pe om la orice colț de stradă; însă deseori el trece insesizabil, nu apare în nuditatea sa, fiind camuflat în diverse explicații sau automatisme. Putem înțelege așadar că absurdul se poate ivi mai întâi ca un sentiment, deseori necunoscut sau insuficient conștientizat la cei care apare; oamenii au această „maladie” dar nu întotdeauna sunt conștienți de ea. Însă gesturile, comportamentul cotidian, mimica, trădează prezența absurdului. Am pus între ghilimele cuvântul *maladie* deoarece, în contextul ansamblului filosofiei lui Camus, absurdul trebuie privit ca o etapă necesară în viața fiecărui om care se bizuie pe rațiune în abordarea lumii, chiar dacă această etapă nu este conștientizată de toți oamenii, deseori aceștia refuzând recunoașterea absurdului, ascunzându-se după credințe, după opinia publică sau după morală. Problema genezei absurdului la toți oamenii ridică câteva probleme conceptuale pe care filosoful francez nu le-a clarificat în faza în care era preocupat de problema absurdului; chiar dacă a revenit cu diverse precizări de-a lungul operei sale, acestea nu asigurat acoperirea tuturor întrebărilor pe care le generează înțelegerea absurdului. Camus nu ne spune dacă absurdul

apare în mod obligatoriu la toți oamenii, rămânând în sarcina noastră să lămurim acest aspect. Dacă luăm în considerare rolul absurdului de trezire a conștiinței, atunci trebuie să credem în omniprezența absurdului. Absurdul se naște din efortul rațiunii de a explica lumea; adică absurdul nu poate apărea decât pe un fond rațional. Plecând de aici nu putem ști dacă absurdul poate apare la acei oameni care au alte raportări decât cele raționale la lume: raportări mediate de credință, de irațional, sau de indiferență. Dacă avem în vedere „definiția” absurdului prezentă la filosoful francez, absența efortului rațional echivalează cu imposibilitatea de apariție a absurdului. Considerăm că el recunoaște implicit această imposibilitate de apariție a absurdului în absența orientării raționale către lume atunci când recomandă ca metode de depășire a absurdului trăirea vieții cu limitarea efortului de înțelegere a ei, trăire ilustrată adesea prin baia în mare (ce are un puternic efect de sugestie a contopirii cu natura), dragostea pentru soare, pentru femei, pentru cinematografie. Camus nu afirmă explicit imposibilitatea prezenței absurdului la oamenii care trăiesc viața urmându-i cursul, fără să o interogheze, însă cred că această ipoteză este justificată de opera sa.

Existența cotidiană, ne spune Camus, este și ea responsabilă de nașterea absurdului, în special prin mecanica rigidă pe care o implică, prin oboseala față de mecanicele gesturi cotidiene: un om care gesticulează într-o cabină telefonică ne prezintă o pantonimă fără sens.¹⁷ Trebuie să remarcăm că aici absurdul este vizibil pentru cel care observă rigiditatea gesturilor cotidiene. Omul se lasă purtat de inerția traiului cotidian, se proiectează într-un „măine”, în viitor, însă într-o zi începe să conștientizeze trecerea timpului propriu, este deșteptat de o revoltă a trupului care vrea să trăiască în prezent. Revolta trupului dă naștere la confruntarea cu absurdul. Moartea este privită de Camus ca fiind generatoare de absurd. În genere timpul ne poartă; trăim în viitor: mâine, când voi avea o situație etc.; există și evidența faptului că omul e muritor însă puțini au tras concluzii de

¹⁷ Mecanicul placat asupra viului, cum spunea Henri Bergson, care considera aceste gesturi ca fiind situate în sfera comicului.

aici. Dar vine o vreme când trebuie să-l purtăm, să-i conștientizăm trecerea, când descoperim trecerea timpului în vârstă pe care o avem. Ideea morții generează absurdul prin angoasa pe care ne-o stârnește, chiar dacă nu avem un sentiment concret al morții. Toată lumea trăiește ca și cum n-ar ști că moare, deoarece nu există o experiență a morții; există doar acel „se moare” heideggerian. Înșă timpul, prin trecerea lui, ne face demonstrația evenimentelor ce vor veni. Aspectul definitiv și elementar al morții formează conținutul absurdului. Toate proiectele de viitor ne sunt anulate sau modelate de posibilitatea morții.

Ostilitatea lumii, inumanul existent în natură constituie pentru filosoful francez alte ipostaze ale absurdului; a înțelege lumea înseamnă a o reduce la uman. Inumanul din natură nu trebuie înțeles într-un sens totalitar, Camus amintind în repetate rânduri de comuniunea omului cu natura, de contopirea cu ea. Inumanul din natură apare mai degrabă în contextul abordărilor contemporane ale naturii, în încercarea de supunere a naturii.

Libertatea absurdă

La momentul elaborării lucrării *Mitul lui Sisif* Camus spunea: „Absurdul are astfel pentru mine trei consecințe: revolta, libertatea și pasiunea mea”¹⁸. Încercăm o lămurire a libertății la care conduce absurdul, urmând ca revolta și trăirea pasiunii să le analizăm în capitolele destinate căilor de depășire a absurdului.

Pentru filosoful francez moartea și absurdul sunt principiile singurei libertăți raționale; întoarcerea către moarte, trezirea la conștiință, reprezintă primele demersuri ale libertății absurde. Lipsa speranței înseamnă creșterea libertății. Inteligența va muri odată cu acest trup, dar libertatea ei constă în faptul că știe asta. Nu împrejurările sunt responsabile de înfrângerile unui om ci el însuși. Singura certitudine a omului absurd este că nimic nu-i sigur; viața va fi cu atât mai bine trăită cu cât nu are nici un sens. În măsura în care ne orânduim existența ne punem bariere în viață; propunerea unui scop în viață ne face sclavii acestui scop. Absurdul ne limitează

posibilitatea de a ne orându-i existența și ne eliberează întrucâtva de sclavia scopurilor. Absurdul anulează scara valorilor; aceasta echivalează cu a înlocui calitatea experiențelor prin cantitatea lor, deci a trăi cât mai mult în sensul cantității și varietății experiențelor acumulate. Ne putem întreba: absurdul conduce la libertate sau la eliberare? Viața în absența orizontului valorilor mai poate fi numită libertate? Cu toate că, dacă urmăm firul rațional, putem spune că absurdul anulează valorile, nu putem totuși afirma că filosoful francez se va menține pe această linie; așa cum vom vedea Camus postulează anumite valori care pot fi considerate ca schițând o morală. Absurdul lasă o libertate deplină omului, face ca totul să fie îngăduit; „Totul e îngăduit nu înseamnă că nimic nu e oprit. Absurdul face numai ca toate consecințele actelor noastre să fie echivalente”¹⁹.

Omul absurd

Omul absurd este propriul scop, ne spune filosoful francez; „Sigur de libertatea sa mărginită în timp, de revolta sa fără viitor și de conștiința sa pieritoare, el își urmează aventura în timpul vieții sale”²⁰. El consideră ca personaje reprezentative pentru omul absurd amantul, actorul și călătorul, care epuizează tot timpul ceva, străbat ceva. Actorul trăiește mai multe vieți prin intermediul personajelor care le joacă. Se străduiește să fie nimeni sau să fie mai mulți. El își compune personajele pentru a le exhiba. Actorul redă gustul pentru prezent. „Amantul, actorul sau aventurierul joacă absurdul”²¹. Sunt cazuri extreme. Omul absurd poate fi întruchipat de actor și de cuceritor deoarece aceștia trăiesc viața ca o repetiție.

Asemenea stoicilor, în meditațiile sale Camus se apropie întrucâtva de indiferență, pe alocuri sugerând nevoia unei *ataraxii*, unei echivalențe între bine și rău, omul fiind dator să-și joace rolul care i-a fost dat, asemenea actorului. Este forțată apropierea lui Camus față de indiferența stoică de către unii comentatori, el fiind mai apropiat de iubirea vieții așa cum este.

¹⁸ A. Camus, *Mitul lui Sisif*, în vol. *Fața și reversul, Nunta, Mitul lui Sisif, Omul revoltat, Vara*, Editura RAO, București, 1994, p. 147.

¹⁹ *Ibidem*, p. 152.

²⁰ *Ibidem*, p. 152.

²¹ *Ibidem*, p. 169.

Sinuciderea

Dacă înțelegem absurdul strict ca o limită a vieții noastre, ca un principiu de disoluție a existenței, sinuciderea apare drept consecința logică a descoperirii absurdității existenței: „Omul camusian din *Mitul lui Sisif* funcționează ca o conștiință semnificativă. Dar intenția de a cunoaște o ființă umană care se configurează ca un dat ontologic se izbește de opacitatea existenței, de refuzul acesteia de a se lăsa investită cu sensuri. În această etapă a deschiderii eu-lui cunosător spre lume se cristalizează *alternativa sinuciderii*, asemănătoare cu un adevărat pariu existențial. Constatarea că viața nu are sens, că totul nu este decît o imensă repetiție, întreruptă de moarte, poate duce la *refuzul vieții*, sinuciderea fiind o formă de revoltă”²². Anticipând principala consecință a acestui demers de relevare a absurdului Camus deschide analiza absurdului cu problema sinuciderii, care duce la întrebarea: merită viața să fie trăită? „A hotărâ dacă viața merită sau nu trăită înseamnă a răspunde la problema fundamentală a filosofiei”²³ (s.n.). Or renunțăm la viață, or oferim un sens vieții pe care moartea nu-l mai poate răpi. Sinuciderea înseamnă o mărturie că ești depășit de viață sau că n-o înțelegi, că viața nu merită trăită. Filosoful francez precizează: „Trebuie să murim neîmpăcați și nu de bunăvoie. Sinuciderea este o ignorare. Omului absurd nu-i rămâne decât să epuizeze totul și să se epuizeze”²⁴. Singurul său adevăr este sfidarea; singurul eșec este moartea prematură. A începe să gândești la sinucidere, ne spune filosoful francez, înseamnă a începe să fii ros pe dinăuntru; în sinucidere pleci de la luciditate și ajungi la evaziune în afara lumii. Camus urmărește diferitele cazuri individuale pentru a exemplifica ideile sale, utilizându-le și ca temeuri argumentative. Demersul său anticipativ trasează un alt înțeles absurdului decât acela de factor de disoluție, de negare a

existenței, evidențiind rolul absurdului de „trezire la conștiință”.

Este sinuciderea o soluție împotriva absurdului? Pentru Camus sinuciderea este contrariul revoltei. Sinuciderea rezolvă absurdul, dar absurdul, pentru a se putea menține, nu trebuie rezolvat: „Absurd. Dacă te sinucizi, absurdul este negat. Dacă nu te sinucizi, absurdul folosit dezvăluie o sursă de satisfacție care-l neagă pe el însuși. Aceasta nu înseamnă că absurdul nu este. Înseamnă că absurdul este *într-adevăr* fără logică. Din cauza asta nu poți *într-adevăr* să trăiești din el”²⁵. O soluție de depășire a sinuciderii este eschiva pe care o constituie speranța în altă viață. Din fața sinuciderii ne scoate și obișnuința: deseori, din obișnuință, continuăm să facem gesturile comandate de existență: „Căpătăm obișnuința de a trăi înainte de a o dobândi pe cea de a gândi”²⁶. Trupul este atașat de viață. Viața este ceva care depășește argumentele noastre, este, într-un fel, în afara lor.

Filosoful francez spune un *nu* hotărât sinuciderii: „Adevăratul efort, dimpotrivă, constă în a rămâne aici, cât lucrul e cu putință, și de a exprima îndeaproape vegetația barocă a acestor ținuturi depărtate. Tenacitatea și clarviziunea sînt spectatori privilegiați ai acestui foc inuman în care absurdul, speranța și moartea își dau replica”²⁷.

Mitul lui Sisif sau trăirea absurdului

În *Mitul lui Sisif* este construită imaginea unui om condamnat la un efort perpetuu, fără nici o speranță sau perspectivă, dar care nu renunță, care găsește în tragicul situației sale o încercare de înfrângere a destinului prin intermediul acceptării lui; „Disprețul față de zei, ura față de moarte și pasiunea pentru viață i-au adus acel supliciu de nespus al ființei care se străduiește în vederea a ceva ce nu va fi niciodată terminat. E prețul care trebuie plătit pentru pasiunile de pe acest pământ”²⁸. Acest mit e tragic pentru că eroul e conștient. Eroul este conștient de

²² Romulus Munteanu, *Prefață* la Albert Camus, *Străinul, Ciurma, Căderea, Exilul și împărăția*, Ed. RAO, București, 1993, p. 12.

²³ A. Camus, *Mitul lui Sisif*, în vol. *Fața și reversul, Nunta, Mitul lui Sisif, Omul revoltat, Vara*, Editura RAO, București, 1994, p. 105.

²⁴ *Ibidem*, p. 141.

²⁵ A. Camus, *Carnete*, Editura RAO, București, 2002, p. 218.

²⁶ A. Camus, *Mitul lui Sisif*, în vol. *Fața și reversul, Nunta, Mitul lui Sisif, Omul revoltat, Vara*, Editura RAO, București, 1994, p. 108.

²⁷ *Ibidem*, p. 109.

²⁸ *Ibidem*, p. 192.

tragismul situației sale: „omul absurd, când își contemplă chinul, face să amuțească toți idoli”²⁹. Viața trăită, cu toatele neajunsurile ei, cu toată indiferența ei față de încercările omului de a o înțelege, reprezintă una din căile recomandate de filosoful francez în înfruntarea cu absurdul.

Sisif, condamnat la un efort perpetuu, fără speranță și fără viitor, găsește în tragicul situației sale o acomodare cu destinul, pe care-l învinge prin acceptare: „Throughout his works, the same idea is presented: that the «awareness» of the hero's absurdness will help him to wrest meaning from absurdity itself”³⁰ (Prin muncile sale, aceeași idee este prezentă: «conștiința» eroului de absurditate îi va servi să smulgă sensul de la absurditatea însăși – t. n.).

SENSUL ABSURDULUI

*Is the Absurd the Problem or the Solution?*³¹

Într-un articol intitulat: *Is the absurd the problem or the solution? The Myth of Sisyphus Reconsidered*³², Avi Sagi încearcă să reconsidere (după cum ne-o spune și subtitlul articolului) înțelesul și rolul absurdului. Sagi consideră că: „The approach to the absurd emerging from Albert Camus *The Myth of Sisyphus* leaves the reader deeply troubled: havin begun by claiming that the absurd is a problem to be contended with, Camus suggests an answer that «transforms the tragedy and malediction of the absurd into something with wich compromise is not only possible but desirable. A sudden twist in the argument change the absurd into a solution, a rule of life, a kind of salvation»^{33,34} (Apropierea de absurd care reiese din *Mitul lui Sisif* a lui Camus lasă cititorul adânc tulburat: începând prin a pretinde că absurdul este o problemă cu care se luptă, Camus sugerează un răspuns care „transformă tragedia și blestemul absurdului în ceva cu care

compromisul nu este numai posibil ci și dezirabil. O neașteptată răsucire în argumentare schimbă absurdul într-o soluție, o regulă de viață, o cale de salvare” - t.n). Autorul sugerează o perspectivă nouă asupra rolului absurdului în opera lui Camus, cu referire în special la înțelesul absurdului care reiese din *Mitul lui Sisif*, abordarea fiindu-i sugerată, după cum am putut constata, de J. Cruickshank.

Avi Sagi combate afirmația lui Herbert Hochberg: „Camus has leaped from the factual premise the juxtaposition of man the universe is absurd, to the evaluative conclusion that this state ought to be preserved”³⁵ (Camus a sărit de la premisa factuală, juxtapunerea omului universului este absurdă, la concluzia evaluativă că această condiție ar trebui să fie păstrată – t.n.), argumentând că filosoful francez nu deduce o concluzie etică dintr-o premisă factuală, ci o concluzie etică dintr-o premisă etică: „The basic ethical premise in this argument is the recognition of fundamental values such as honesty and integrity”³⁶ (Premisa etică de bază din acest argument este recunoașterea valorilor fundamentale cum ar fi onestitatea și integritatea – t. n.), argument preluat de la R.A. Duff și S.E. Marshall³⁷. Demersul de a centra analiza ideilor din *Mitul lui Sisif* pe domeniul etic consider că este greșit, chiar dacă nu pot fi negate unele premise etice, așa cum se poate vedea și în capitolul despre morală; nu neg existența unor principii etice însă consider că un punct de pornire în construcția unei „etici a omului absurd” l-ar constitui în primul rând respingerea sinuciderii, ca afirmare a vieții, și doar într-un plan secundar putem vorbi de onestitate și integritate. Predominant în *Mitul lui Sisif* este, putem spune, un punct de vedere bioetic. Considerăm chiar că, într-o bună măsură, etica, și în special etica derivată din religie, constiuie un domeniu care relevă absurdul în filosofia lui Camus; suferința „omului din

²⁹ *Ibidem*, p. 193.

³⁰ J. Lowen, *op. cit.*, p. 50.

³¹ Avi Sagi, *Is the absurd the problem or the solution? The Myth of Sisyphus; The Mith of Sisyphus Reconsidered*, *Philosophy Today*; Fall 1994; 38, 3; ProQuest Humanities, p. 278.

³² A. Sagi, *op. cit.*, p. 278.

³³ J. Cruickshank, *Albert Camus and the Literature of Revolt*, Oxford University Press, New York, 1960, p. 63.

³⁴ A. Sagi, *op. cit.*, p. 278.

³⁵ Herbert Hochberg, *Albert Camus and the Ethic of Absurdity*, in *Ethics*, The University of Chicago (<http://www.journals.uchicago.edu/ET/home.html>.) volume 75, p. 87.

³⁶ A. Sagi, *op. cit.*, p. 278.

³⁷ R.A. Duff and S. E. Marshall, *Camus and Rebellion: From Solipsism to Morality*, in *Philosophical Investigations* 5, 1982, p. 122.

subterană” este absurdă în contextul în care ea este consecința unei pretenții de dreptate. Pe firul acestui demers putem spune mai degrabă că premisele etice duc la absurd și pot declanșa ulterior o trezire a conștiinței (cel puțin a conștiinței morale, dacă ne este permisă această limtare), trezire ce poate fi asemănată întrucâtva apariției celei de-a doua vederi pe care Șestov o consideră ca fiind determinată de evenimente marcante, cum ar fi contactul cu suferința. Așadar, cred că Hochberg se înșală atunci când consideră că trecere este forțată, fără punct de legătură. Nu spun că este evidentă ci doar că nu este imposibilă. În aceeași măsură este greșită și încercarea lui Avi Sagi de a vedea onestitatea și integritatea, care țin de fapt de o atitudine personală în fața existenței, ca premise etice pentru o concluzie etică. Această perspectivă îi scapă lui Avi Sagi, scăpare datorată în special faptului că analizează problema absurdului doar din perspectiva a ceea ce regăsim în *Mitul lui Sisif*, și nu încearcă o înțelegere integratoare a întregii opere a filosoful francez. Avi Sagi nu se înșală însă atunci când consideră că lumea valorilor pare schițată mai degrabă în *Omul revoltat*, unde solidaritatea umană poate fi considerată o piatră de temelie a unei etici. Până acum sesizăm că ideea reconsiderării rolului absurdului rezistă criticilor enumerate. Sagi descoperă un alt punct de sprijin al reinterpretării rostului absurdului în identificarea pe care Camus o indică între absurd și îndoiala metodică. Plecând de aici putem considera că absurdul are un important rol metodologic, argumentul având următoarea formă: constat că lumea este absurdă, deci trăiesc.

Încercând să depășească impasul în care au intrat atât criticii lui Camus, care consideră că absurdul este o chestiune factuală și că nu pot fi derivate premise etice din chestiuni factuale, cât și apologeții filosofului francez, care consideră că premisa este etică, Avi Sagi arată că filosoful francez nu caută o justificare etică pentru alegerea absurdului: „According to Camus, an immanent yearning for conscious lucidity is present in human life. When striving to understand the basic structure of human existence, human beings discover the absurd, but this conscious datum is not a premise from which Camus wishes to

infer a set of duties”³⁸ (Conform lui Camus suferința imanentă conștiinței lucide este prezentă în viața umană. Când se străduiește să înțeleagă structurile de bază ale existenței umane, existența umană descoperă absurdul, dar acest dat al conștiinței nu este o premisă de la care Camus să dorească să deducă un set de datorii – t. n.). Recunoașterea absurdului este asemănată de Camus cu conștiința clară, ne spune Sagi, el continuând analiza pe această variantă; în consecință, respingerea absurdului echivalează cu dorința omului de a se menține fără conștiință. În această accepțiune, absurdul trezește conștiința la viață și o pune pe o direcție, pe direcția în care se descoperă pe sine. Consider pertinentă această abordare, cu precizare că ea ține de o poziție inițială a filosofiei lui Camus, cea vizibilă în *Mitul lui Sisif*, poziție la care autorul renunță într-o bună măsură ulterior; spun „într-o bună măsură” deoarece anumite teze prezente aici Camus nu le-a respins niciodată, fapt vizibil mai ales în *Carnete*. Comparația pe care Avi Sagi o întreprinde între acest rol al absurdului, de a trezi conștiința și de a o pune pe o direcție, și „chemarea conștiinței” la Heidegger, în *Ființă și timp*, trebuie privită doar ca un cap de pod al unei analize comparative ce trebuie să fie mai vastă. Nu doar „chemarea conștiinței” corespunde trezirii conștiinței, ci un întreg ansamblu de existențiali pe care Heidegger îi precizează cum ar fi: ființa-întru-moarte, angoasa și grija ca existențial integrator; totodată, putem privi existența autentică ce reprezintă o ieșire din domeniul impersonalului „se”, tot ca un moment al trezirii conștiinței.

Avi Sagi consideră necesară introducerea distincției dintre trezirea conștiinței și constituirea ei, absurdul având doar rolul de trezire a conștiinței, aceasta fiind deja constituită. Putem continua comparația dintre Camus și Heidegger și pe acest domeniu, existența conștiinței în absența absurdului fiind asemănătoare cu existența cotidiană a *Dasein*-ului, cotidianitate în care acesta se raportează la lucruri prin intermediul privirii-ambientale și fiind prins de impersonalul „se”. Absurdul trezește conștiința din încercarea rațiunii de a înșel

³⁸ A. Sagi, *op. cit.*, p. 279.

realul în concept, iar conștiința propriei morți (prin intermediul griji) „trezește” *Dasein*-ul la existența autentică. În cazul ambilor filosofi este prezentă o dispunere a conștiinței în două planuri: o stare de „adormire” a conștiinței după care, prin intermediul absurdului, urmează trezirea la Camus, și o situație a *Dasein*-ului la nivelul lumii din care grija îl mută în planul existenței autentice la Heidegger. Evident, sunt numeroase și deosebiri de abordare între cei doi filosofi, asupra cărora însă nu insist.

Legarea evidenței absurdului de metoda de cercetare aplicată, respectiv de metoda fenomenologică, este evidentă pentru Avi Sagi: recurgerea la descrierea lumii și limitarea explicării ei relevă absurdul și este, în același timp, compatibilă cu depășirea absurdului, absurdul ținând să enumere ceea ce nu poate transcende. Prin intermediul acestei metode Sagi consideră că: „Transcendental dimensions are set aside, and consciousness comes to be seen as one possible approach to a complex whole of experiences, releasing the world from the shallowness and the uniformity that classic rationalism had branded it with”³⁹ (Dimensiunea transcendentă este pusă deoparte, iar conștiința se întâmplă să fie văzută ca un posibil acces la întregul complex al experienței, eliberând lumea de superficialitatea și uniformitatea cu care raționalismul clasic a însemnat-o – t. n.), această metodă permițându-i să se exploreze și să se explice pe sine fără să depășească datul de bază al existenței umane. Fără a nega atuurile metodei fenomenologice nu pot să nu remarc hiatusul dintre aplicarea acestei metode și descoperirea absurdului, în condițiile în care absurdul apare la limitele rațiunii, în zona conceptelor, deci, în bună măsură, tocmai în zona pe care fenomenologia vrea să o evite. Sagi încearcă să acopere această ruptură prin argumentarea prezenței concomitente cu viziunea fenomenologică a unui fond aristotelic în gândirea lui Camus, fond identificat în conștiința imanentă care tânjește după realizarea de sine.

Spre finalul studiului putem constata că deplasarea accentului în analiza absurdului dinspre ontologic spre etic este privită ca

nefirească, și că reconsiderarea absurdului trebuie să aibă loc în registru ontologic. Astfel, Avi Sagi consideră că acceptarea absurdului reprezintă o întoarcere la fapte, absurdul aparținând existenței umane: „The decision to accept the absurd reflects the immanent human penchant for clarity, as well as the readiness to give it constant expression. Paradoxically, the decision to affirm the absurd allows human beings to live in harmony with the basic datum of their existence”⁴⁰ (Decizia de a accepta absurdul reflectă înclinația umană inerentă pentru claritate, ca și entuziasmul de a-i da o expresie constantă. În mod paradoxal, decizia de a afirma absurdul permite ființei umane să trăiască în armonie cu datul de bază al existenței sale – t. n.). În acest context este de înțeles îmbinarea metodei fenomenologice cu absurdul, este explicabil faptul că recurgerea la descriptiv ne conduce la constatarea existenței unei bariere în calea accesului rațiunii umane la univers, barieră numită absurd, care vine să arate insuficiențele rațiunii, relevând totodată un mod de-a fi al omului. La absurd nu se ajunge prin postularea lui teoretică, nu este o ipoteză de lucru, ci un „moment” al conștiinței noastre identificat în cercetarea relației ei cu lumea, ba chiar unul din cele mai importante momente. Pentru a întări această interpretare ontologică a absurdului Avi Sagi îl citează pe Thomas Nagel: „Absurdity is one of the most human things about us: a manifestation of our most advanced and interesting characteristics ... then what reason do we have to resent or escape it”⁴¹ (Absurditatea este unul dintre cele mai umane chestii despre noi: o manifestare a celor mai interesante și avansate caracteristici ale noastre ... și atunci ce motiv am avea să scăpăm sau să fugim de ea – t. n.). Recomandarea lui Avi Sagi este de a citi *Mitul lui Sisif* ca un text ontologico-existențialist, plecând de la credința în faptul că etica este întemeiată mai degrabă în metafizică decât în etică. Adaug ceva, încercând să limităm problema și să o extindem în același timp: problema

⁴⁰ A. Sagi, *op. cit.*, p. 283.

⁴¹ Thomas Nagel, *The Absurd*, in E.D. Klemke, *The Meaning of Life*, Oxford University Press, New York, 1981, p. 161.

³⁹ A. Sagi, *op. cit.*, p. 282.

absurdului, așa cum este ea relevată ea de Camus, trebuie privită în principal ca o problemă ontologică, fiind o continuare și o completare în același timp a ontologiei existențialiste; sensul absurdului se sprijină pe structura absurdului existenței umane. Limitarea absurdului la *Mitul lui Sisif* îngustează posibilitățile de înțelegere. În același timp, având în vedere preocupările pentru morală ale filosofului francez, chiar dacă ele sunt dominate de o abordare extrem de critică, trebuie să înțelegem ca implicită prezența perspectivei etice în analiza absurdului; fără a considera absurdul ca bazat pe etică și situat întru-totul în domeniul ei, nu putem totuși nici să negăm implicațiile etice atât în geneza absurdului cât și în depășirea lui.

DEPĂȘIREA ABSURDULUI

1. Depășirea absurdului prin revoltă

Principală noastră problemă este, ne spune Camus în *Omul revoltat*, să știm dacă avem dreptul să ne ucidem aproapele, sau să asistăm la asta, având în vedere ce s-a întâmplat în acest secol al ideologiilor. Trece astfel de la problema sinuciderii la cea a crimei, considerând că crima și sinuciderea trebuie acceptate s-au respinse împreună. Interpretarea istoriei, a revoluțiilor și, mai important, definirea și justificarea revoltei, depind toate de acceptarea sau respingerea crimei: „Absurdul presupune absența alegerii. A trăi înseamnă a alege. A alege înseamnă a ucide. Obiecția față de absurd este omorul”⁴²; acesta pare firul logic al efectelor absurdului în planul etic. Însă Camus argumentează în favoarea vieții și pentru respingerea crimei, având ca punct de plecare tocmai absurdul. La prima vedere absurdul conduce la libertatea de a ucide, s-au cel puțin nu interzice crima. Dar sinuciderea înseamnă distrugerea absurdului, ne spune filosoful francez; absurdul nu trebuie distrus, deci respingerea sinuciderii înseamnă admiterea absurdului adică, implicit, este admisă viața ca valoare.

Respingerea sinuciderii înseamnă respingerea crimei; iată temelia unei morale!

Putem spune că perspectiva morală ne aparține, în condițiile în care Camus a considerat orice morală problematică; poate tocmai de aceea a fost tentat să întemeieze o altfel de morală; o morală în care pedeapsa să nu-și aibă locul, care să nu justifice crima în interesul unui scop așa-zis superior. Trebuie să remarcăm că trecerea de la respingere sinuciderii la respectarea vieții, totul interpretat în paradigma absurdului, este problematică din punct de vedere logic. Vom judeca trecerea forțată de Camus din punctul de vedere al rezultatului și nu al rigurozității demersului. Și rezultatul este următorul: absurdul respinge judecățile de valoare dar vrea să păstreze viața; el ne abandonează în impas, dar ne orientează înspre o nouă cercetare: „Strig că nu cred în nimic, dar nu mă pot îndoi de strigătul meu și sunt obligat să cred măcar în acest protest. Prima și singura evidență căpătată astfel, prin intermediul experienței absurde, este revolta”⁴³; o argumentare după modelul cartezian în care însă prima evidență nu este existența propriei persoane, ci evidența unei atitudini a propriei persoane, și anume atitudinea de revoltă. În fața condiției nedrepte a omului se naște revolta. În momentul în care scria *Omul revoltat* Camus era convins că pentru un spirit uman nu sunt posibile decât universul absurdului și cel al revoltei. Orice revoltă afirmă existența unei limite ce nu trebuie depășită și sentimentul celui care se opune că are dreptate. Ea desemnează și apariția unei judecăți de valoare: viața. De la acțiunea care a declanșat-o revolta se extinde la toate acțiunile anterioare. În revoltă se trece de la starea de fapt la cea de drept, de la dorit la dezirabil. Revolta repune în discuție ideea totul sau nimic și, prin asta, chiar noțiunea de individ. Valoarea vizată este atribuită tuturor oamenilor, ceea ce presupune un acord anterior revoltei asupra valorii; în revoltă se naște o solidaritate umană ce este metafizică. Revolta depășește resentimentul, fiind actul omului conștient de drepturile sale.

Camus ne îndeamnă să facem diferența între mai multe tipuri de revoltă, importante fiind revolta metafizică și revolta

⁴² A. Camus, *Carnete*, Editura RAO, București, 2002, p. 325.

⁴³ A. Camus, *Mitul lui Sisif*, în vol. *Fața și reversul, Nunta, Mitul lui Sisif, Omul revoltat, Vara*, Editura RAO, București, 1994, p. 217.

politică. Într-un plan mai profund, ontologic am spune, este vorba de aceeași revoltă a individului în fața absurdului, doar planurile ontice sunt diferite.

Filosoful francez face apel la unul din personajele lui Dostoievski pentru a ilustra problemele pe care le ridică absența lui Dumnezeu și încrederea în rațiune. Ivan Karamazov pune accent pe nevinovăția omului, acesta fiind pe nedrept condamnat la moarte, și înlocuiește pe Dumnezeu cu un principiu superior: dreptatea. Astfel este inițiată acțiunea esențială a revoltei. Ideea de dreptate constituie un alt ivor al ideologiilor sec. XX. Moartea unui copil, temă introdusă de Camus și în *Ciuma*, constituie o nedreptate ce nu poate fi invocată, așa cum face creștinismul, în umele unui adevăr superior; ia naștere conflictul adevăr-dreptate. În lipsa lui Dumnezeu nu există virtute, nici lege, și atunci „Totul este permis” – ceea ce declanșează istoria nihilismului european. Prin Ivan Karamazov revolta rațiunii sfârșește în nebulie.

Camus îl invocă pe Nietzsche ca moment important în revolta metafizică a omului: „Concluzia paradoxală, dar semnificativă a lui Nietzsche este că Dumnezeu a murit din cauza creștinismului, în măsura în care acesta a secularizat sacrul”⁴⁴. Preia aici interpretarea lui Șestov care consideră că expresia lui Nietzsche „Dumnezeu a murit” desemnează de fapt falimentul religiei ca morală: „expresiile «Dumnezeu este binele» și «Dumnezeu a murit» sînt echivalente”⁴⁵. Echivalența dintre bine și Dumnezeu conduce la un paradox ce nu poate fi depășit, la imposibilitatea atribuirii tuturor crimelor, tuturor ororilor lumii, divinității, și echivalează cu moartea lui Dumnezeu. Dacă morala, care are atâtea consecințe nefaste asupra individului, se bazează pe Dumnezeu îl ucide. Camus sintetizează poziția lui Nietzsche: „Nietzsche n-a format proiectul de a-l ucide pe Dumnezeu. El l-a găsit mort în inima epocii sale”⁴⁶. El l-a negat doar pe

Dumnezeul moral. Negarea divinității va conduce treptat la nihilism; Camus înțelege prin nihilism nu credința în nimic ci necredința în ceea ce este, și inversează concluzia nihilismului: dacă nimic nu este adevărat atunci nimic nu este permis. Dacă necesitatea este absoută atunci nu implică nici o constrângere. Libertatea este adeziunea totală la o necesitate totală. În aceste condiții există un zeu care este lumea. Din perspectiva progresului, unde viitorul este transcendența (Hegel, Marx), are loc o înlocuire a valorii de judecător cu aceea de creator.

Răzvrătirea omului modern are loc împotriva lui Dumnezeu, căruia i se decretează moartea. Acum omul trebuie să recreeze ordinea, dreptatea, cu propriile mâini, uneori prin crimă, pentru a justifica detronarea. Rezultatul: diferitele ideologii cu consecințele lor; spre exemplu ideologiile care reprezintă justificări ale crimei: nazismul, comunismul.

Revoluția nu e decât urmarea logică a revoltei metafizice: „Într-o bună zi, nostalgia apucă armele și își asumă culpabilitatea totală, adică uciderea și violența”⁴⁷; este o urmare logică, așa cum sinuciderea și crima pot fi privite ca urmări logice ale absurdului. După cum am văzut însă Camus neagă această logică, respingând atât sinuciderea cât și crima; în același fel respinge și revoluția, argumentând pentru cantonarea omului în revoltă. Firul argumentației lui Camus poate fi înțeles numai dacă distingem între planul ontologic și cel etic, în ceea ce privește sinuciderea, crima, revoluția, Camus respingându-le printr-o argumentare ce are loc în plan ontologic. Revoluția, ne spune filosoful francez, a ucis pe rege ca reprezentant al divinității, deci a anulat divinitatea ca temei al unei morale. În loc a pus principiile: Adevărul, Dreptatea și Rațiunea. Revoluția deschide epoca modernă dar și epoca moralei formale. Devenirea spiritului postulată de Hegel a anulat definitiv ideea de transcendență și a permis proiectarea în viitor a scopurilor societății. Prin deviza „tot ce e real e rațional” Hegel justifică toate ideologiile sec. XX sub forma: învingătorul are întotdeauna dreptate. Camus consideră că pentru Hegel ideologia adevărului, frumosului

⁴⁴ *Ibidem*, p. 270.

⁴⁵ Lev Șestov, *Binele în învățătura contelui Tolstoi și a lui F. Nietzsche*, în vol. *Filosofia tragediei*, Editura Univers, București, 1999, p. 92.

⁴⁶ A. Camus, *Omul revoltat*, în vol. *Fața și reversul, Nunta, Mitul lui Sisif, Omul revoltat, Vara*, Editura RAO, București, 1994, p. 269.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 301.

și binelui este religia celor ce nu au așa ceva, el introducând și că nimeni nu este virtuos dar că toată lumea va fi. În viziunea lui Hegel omul se deosebește de animal prin conștiința de sine. Conștiința de sine se deosebește de lume prin dorința ce o poate încerca față de lume. Deci, pentru a exista conștiința, dorința se cere satisfăcută, negând astfel, odată cu satisfacerea, ceea ce o potolește: „Ea înseamnă negare. A acționa înseamnă a distruge pentru a da naștere realității spirituale a conștiinței”⁴⁸. Hegel distruge transcendentul; în felul acesta orice morală este provizorie. Astfel, valoarea apare la sfârșitul istoriei; asta înseamnă că trebuie acționat în funcție de viitor: „Viitorul este singura transcedență a oamenilor fără Dumnezeu”⁴⁹.

Putem constata că în sec. XIX voinței divine i se substituie ideea progresului. Progresul, ca noțiune, convine atât celor care bogați care cred că vor beneficia de el datorită dezvoltării tehnicii, cât și celor amărâți datorită speranței într-un viitor mai bun. Neîncetatele contestări și lupte lasă loc universului procesului. În lumea procesului reușita înseamnă dreptate. „Revoltații decizi să recurgă la violență și la crimă au înlocuit de minune, pentru a păstra speranța ființei, pe «Noi suntem» cu «Noi vom fi»”⁵⁰. Trebuie să remarcăm un aspect tragic *Omul revoltat*: ideile diferiților filosofi au servit ca bază pentru înlăturarea orânduirilor anterioare și ca argumente pentru revoluție, conducând la ideologiile sec. XX și la rezultatele lor dezastruase.

Antagonismul dintre revoltă și revoluție este determinat atât de metodele de acțiune cât și de scopurile propuse: în disputa dintre revoluție și revoltă, revolta aspiră spre unitate, în timp ce revoluția dorește totalitatea.

Camus identifică o valoare la nihilistii ruși de la 1905 care refuză să ucidă vieți nevinovate și cărora li se pare firesc să plătească cu viața lor pentru crimele înfăptuite. El vede în acțiunile lor un triumf asupra nihilismului și menținerea revoltei ca revoltă, fără a se degrada în revoluție: „Kaliaev s-a îndoit până la sfârșit, și această îndoială nu l-a împiedicat să acționeze; prin

asta el e imaginea cea mai pură a revoltei. Cel care acceptă să moară, să plătească o viață prin alta, oricare i-ar fi negările, afirmă în același timp o valoare care îl depășește pe el însuși în calitate de individ istoric”⁵¹. Onoarea metafizică îi impune revoltatului că atunci când ucide el trebuie să-și accepte moartea ca pedeapsă. Au triumfat totuși nihilistii care disprețuiau viața și care, în combinație cu filosofia lui Marx, au dat naștere sistemului totalitar. Filosoful francez pledează pentru continua revoltă (și nu revouție, care, după exemplul rus, devine oprimare) a omului care descoperă că e singur sub soare și că va muri definitiv.

Pentru revoluționar scopul scuză mijloacele, scopul ajungând să fie justificat de istorie. Însă revoltatul consideră că mijloacele justifică scopul. Alegerea istoriei, ne spune Camus, în defavoarea lui Dumnezeu făcută în sec. XX va sfârși prin a-l întări pe Dumnezeu, deoarece istoria prin ea însăși nu furnizează nici o valoare; alegerea istoriei a condus la totalitarisme și la crimă.

Revolta împotriva absurdului presupune existența unor valori pe care revoltatul vrea să le apere sau să le afirme; în acest sens argumentează și Avi Sagi: „Defeating the absurd by protesting and rebelling against it presumes, according to Camus, a set of values and ideas deeper and more basic than the absurd; this is the message in Camus' lather though”⁵² (Înfrângerea absurdului prin proteste și revolta împotriva lui prezumă, conform lui Camus, un set de valori și idei mai importante decât absurdul; acesta este mesajul din gândurile târzii ale lui Camus – t. n.). Recunoașterea acestor valori fundamentează morală, constituind o trecere din planul ontologico-existențial în cel etic.

2. Solidaritatea umană

Ciuma aduce moartea și izolarea indivizilor. Totodată, ea determină apariția unor reacții paradoxale în rândul celor închiși în oraș, reacții care, de multe ori, dau seama de natura umană. Flagelul dezgolește societatea de virtuțile formale sub care erau

⁴⁸ *Ibidem*, p. 331.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 355.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 455.

⁵¹ *Ibidem*, p. 361.

⁵² A. Sagi, *op. cit.*, p. 279.

acoperite trăirile și dorințele indivizilor. Izolarea evidențiază convenționalul conversațiilor cotidiene, indiferența semenilor la durerile fiecăruia. Ciuma accentuează sentimentele față de persoanele apropiate de care sunt despărțiți în mod forțat; dorul față de cei aflați departe abate atenția de la pericolul cotidian. Unii se comportă de parcă ființele cu care au trăit până atunci se așezau între ei și Univers, mediindu-le legătura sau obturând-o. Tipologii diverse, la care apropierea morți și izolarea determină reacții diferite.

Pe fondul primelor morți cauzate de ciumă intervine slujba acuzatoare a părintelui Paneloux care face din ciumă un supliciu meritat și o ocazie pentru reînnoirea credinței. Astfel, ciuma devine prilej pentru a căuta refugiu în credință, dar și ocazia în care aceste morți absurde relevă ruptura de Dumnezeu la unele personaje; doctorul Rieux îi istorisește lui Tarroux că nu s-a obișnuit niciodată cu moartea, „dar de vreme ce ordinea lumii este guvernată de moarte, poate că e mai bine pentru Dumnezeu să nu credem în el și să luptăm din toate puterile împotriva morții, fără a ridica ochii spre acest cer în care el tace”⁵³. Doctorul Rieux se simte incapabil să judece ce e bine și ce e rău. „Ciuma suprimase judecățile de valoare”⁵⁴. Întâlnim aici una din temele importante ale gândirii lui Camus: rostul moralei. Poziția doctorului Rieux sugerează identificarea unei posibile ieșiri din această problemă: acțiunea care nu este determinată de credința în Dumnezeu sau de morala societății, ci de asumarea absurdului și de depășirea lui bazată pe relevarea solidarității umane în fața absurdului. Este o acțiune ce nu este întemeiată în transcendență, fie ea pe verticală, sub forma divinității, sau pe orizontală, sub forma progresului, ci pe o imanență asumată, pe bucuria de a trăi și de a te simți solidar cu ceilalți.

Are ciuma vreun sens? Sunt căutate diferite sensuri, abordându-se punctele de vedere ale preotului, ale administrației, ale personajelor. Ceea ce răzbate dincolo de această multitudine de sensuri posibile este lipsa de sens, absurdul.

În a doua predică a sa părintele Paneloux abordează într-un mod oarecum diferit sensul existenței. Consideră că există lucruri care se pot explica cu privire la Dumnezeu, și altele care nu pot fi explicate. Schimbarea abordării este determinată de spectacolul suferinței unui copil. Tema șocului pe care îl provoacă în conștiință suferința unui copil este frecvent prezentă la Camus. Filosoful francez încearcă să surprindă impasul părintelui dar și posibilitățile religiei de a reinterpretă faptele astfel încât acestea să nu devină inexplicabile din perspectivă religioasă: „trebuie să ne aruncăm în inima acestui inacceptabil care ne este oferit tocmai pentru ca să alegem. Suferința copiilor este pâinea noastră amară, dar fără această pâine sufletul nostru ar pieri de foame spirituală”⁵⁵. În opinia părintelui Paneloux dragostea de Dumnezeu presupune părăsirea totală de sine și disprețul față de propria persoană. Transpare aici atitudinea lui Camus față de morală, atitudine ce este evidentă în special în *Revolta*, în *Căderea*, precum și în *Carnete*. Preluând atitudinea lui Șestov față de o morală întemeiată pe Dumnezeu, Camus exprimă imposibilitatea explicării suferinței indivizilor în condițiile existenței divinității.

Sfințenia laică

Tarroux povestește că a plecat de acasă când a descoperit că tatăl său, procuror, cerea condamnarea unui inculpat la moarte; la vederea inculpatului a simpatizat instinctual cu acesta. Din acest moment începe să lupte împotriva condamnării la moarte, însă mișcarea la care participă mănă de această luptă, probabil comuniștii, ucide la fel de mulți oameni în numele unui ideal, ceea ce-l revoltă; a auzit atâtea raționamente în favoarea unei mișcări care, în final, sfârșește prin a ucide. Tarroux este sigur că, într-un fel, toți sunt ciumați, deoarece pot aduce moartea asupra altora. Consideră că marile dezamăgiri ale oamenilor vin din aceea că nu folosesc un limbaj clar. Identificăm aici o abordare a problemei limbajului, cu puternice și grave repercursiuni în viața societății, abordare ce lansează o altă variantă interpretativă în ceea ce privește nașterea absurdului: absurdul se naște și din imposibilitatea limbajului de a

⁵³ Albert Camus, *Ciuma*, în *Străinul*, *Ciuma*, *Căderea*, *Exilul și împărăția*, Ed. RAO, București, 1993, p. 177.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 213.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 240.

exprima unitatea lumii, imposibilitate care, de data aceasta, nu este bazată pe opoziția lumii ci pe deficiențele inerente limbajului sau folosirii inadecvate a lui. Camus sugerează implicit o limitare a folosirii limbajului la comunicarea dintre oameni.

Drumul pe care trebuie apucat, consideră Tarrou, este simpatia față de suferință. Idealul care îi orientează acțiunile este căutarea sfințeniei laice:

„- Pe scurt, spuse Tarrou cu simplitate, ceea ce mă interesează este să știu cum ajungi să devii un sfânt.

- Dar dumneata nu crezi în Dumnezeu.
- Tocmai. Poți oare să fii sfânt fără Dumnezeu? Este singura problemă concretă pe care o cunosc astăzi. ...

Posibil, răspunde doctorul, dar știți dumneata, eu mă simt mai solidar cu învinșii decât cu sfinții. N-am preferință, cred, pentru eroism și sfințenie. Ceea ce mă interesează este să fiu om”⁵⁶. La sfârșitul discuției Tarrou și Rieux merg să facă o baie în mare.

Pentru Camus sfințenia laică este un concept esențial în cadrul postulării ieșirii din absurd pe calea solidarității umane. Tarrou „Își dă astfel seama că adevărata problemă, chiar fără Dumnezeu, este problema unității psihologice (acțiunea absurdului nu pune de fapt decât problema unității metafizice dintre lume și spirit) și pacea interioară. Își mai dă seama că nu este posibilă fără o disciplină greu de împăcat cu lumea. *În asta constă problema*. Această împăcare cu lumea se impune. Ceea ce se cere realizat este *sfințenia laică*”⁵⁷. Tarrou este foarte aproape de sfințenia laică iar dr. Rieux o întruchipează. Doctorul Rieux este eroul lucid, care se sacrifică pentru societate cunoscându-i nedreptățile și absurditatea, martor al morții care anulează sensul existenței umane. Prin intermediul discuțiilor dintre dr. Rieux și părintele Paneleux filosoful francez a încercat să surprindă relația dintre medicină și religie: „O temă posibilă: lupta dintre medicină și religie: puterile relativului (și ce relativ!) împotriva celor ale absolutului. Relativul e cel

care triumfă sau, mai exact, cel care nu pierde”⁵⁸. Rieux consideră că nu este important ca lucrurile întâmplare să aibă un sens ci trebuie văzut ce răspuns primește speranța oamenilor. Afirmările personajului relevă o atitudine de indiferență față de absurd, accentul căzând pe împlinirea speranțelor oamenilor.

Există și câteva concluzii în *Ciuma*, chiar dacă nu definitive: singurele certitudini pe care le posedă oamenii sunt iubirea, suferința și exilul. Tot ce poate omul să câștige în focul ciumei și al vieții e cunoașterea și aducerea aminte. Regăsirea adevăratei patrii are loc nu în oraș ci în locurile și oamenii familiari, de care oamenii sunt legați sentimental. Patria este un sentiment dat de o ciudată noțiune de acasă. Oamenii descoperă legăturile sentimentale care îi unesc. *Ciuma* prezintă omul care încearcă să-și găsească fericirea, sau cel puțin liniștea, în cadrul unei lumi absurde, deseori prin acceptare, uneori prin revoltă. Camus consideră că, din când în când, bucuria vine să-i răsplătească pe cei cărora le e suficient omul, cu sârmana și teribila lui iubire. Dintre suferințele unui om nu există niciuna care să nu fie și a celorlalți, ceea ce, într-o lume în care durerea este adesea singuratică, acesta este un avantaj.

Camus trece de la singurătatea omului în fața existenței, de la înstrăinarea lui în sânul unei societăți dominată de virtuți formale, la solidaritatea umană, solidaritate care poate fi sesizată în diferite ipostaze, și care constituie totodată un deziderat. În *Ciuma* apare schițat principiul solidarității umane, preocuparea față de social, alături de alte teme dominante în filosofia camusiană: absurdul, revolta, relația cu transcendența: „*Străinul* descrie goliciunea omului în fața absurdului. *Ciuma*, echivalența profundă a punctelor de vedere individuale în fața aceluiași absurd. Este un progres care se va preciza în alte opere”⁵⁹.

În mod paradoxal filosoful francez trece de la invocarea izolării omului la imposibilitatea lui de a fi singur: „Tragedia nu e că ești singur, ci că nu poți fi singur. Aș da uneori totul pe lume ca să nu mai fiu legat prin

⁵⁶ *Ibidem*, pp.259-260.

⁵⁷ A. Camus, *Carnete*, Editura RAO, București, 2002, p. 159.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 192.

⁵⁹ Albert Camus, *Carnete*, Editura RAO, București, 2002, p. 170.

nimic de universul oamenilor. Dar sînt o parte din acest univers și atitudinea cea mai curajoasă este să accept acest lucru și totodată tragedia”⁶⁰. Se naște întrebarea firească: cum poate fi conciliată singurătatea, înstrăinarea individului arătată în *Străinul*, cu imposibilitatea de a fi singur? O primă mențiune ce trebuie făcută e că cele două poziții aparțin unor perioade diferite din gândirea filosofului francez. O altă clarificare intervine în momentul în care așezăm cele două postulate în planuri existențiale separate, ca fiind abordări din perspective diferite: înstrăinarea este privirea aruncată asupra individului dinspre individ, iar imposibilitatea singurătății ar fi mai degrabă o perspectivă asupra individului din prisma comunității. Dincolo de aceste posibile explicații, înstrăinarea și imposibilitatea singurătății trebuie privite într-un sens dinamic, cele două momente completându-se reciproc, între ele existând o tensiune care este chiar viața individului. Limitele rațiunii, relevate de însăși existența absurdului, își spun cuvântul și în acest registru. Ieșirea, care ar explicita într-un chip satisfăcător co-existența celor doi termeni în definirea existenței umane, o constituie exprimarea prin intermediul mijloacelor artistice, la care Camus recurge atât de des. Emoția estetică poate să exprime în chip adecvat sentimentul singurătății omului care trăiește în societate și conștientizarea imposibilității de trăi singur.

Pentru Camus demonstrația cea mai importantă a comuniunii oamenilor o aduce revolta: „Mă revolt, deci existăm”⁶¹. Revolta, prin complicitatea pe care o naște între semeni, e considerată un prim pas în cucerirea lumii absurdului de către spirit. Revolta proclamă și se angajează să slujească recunoașterea mutuală a unui destin comun și comunicarea oamenilor între ei. Revolta conduce la descoperirea complicității oamenilor: „În experiența absurdă, suferința e individuală. Începând cu mișcarea de revoltă, ea capătă conștiința ființei colective, e o aventură a tuturor”⁶². Revolta proclamă și se angajează să slujească recunoașterea mutuală

a unui destin comun și comunicarea oamenilor între ei: „Ceea ce echilibrează absurdul este comunitatea oamenilor în luptă împotriva lui. Iar dacă alegem să servim această comunitate, alegem să servim dialogul pînă la absurd, împotriva oricărei politici a minciunii sau a tăcerii. În felul acesta suntem liberi împreună cu ceilalți”⁶³. Revolta aduce în lumină natura comună a oamenilor dar sugerează și limitele acestei comuniuni.

3. Trăirea vieții – soluție împotriva absurdului

„Răspunsul la întrebarea despre cele zece cuvinte pe care le prefer: «Lumea, durerea, pămîntul, mama, oamenii, deșertul, onoarea, mizeria, vara, marea»”⁶⁴.

Trăirea vieții, existența în lume, constituie pentru filozoful francez o cale de depășire a absurdului: „sfîșiat între lumea care nu îi e suficientă și Dumnezeu pe care nu-l are, spiritul absurd alege cu pasiune lumea”⁶⁵. Odată cu respingerea sinuciderii recomandă trăirea vieții prin asumarea ei, uneori chiar și lăsarea în voia vieții. Filosoful francez optează pentru simplitatea umană, pentru o coincidență cu lumea, pentru o pierdere la nivelul lumii. Specific existențialismului, el vede existența în lume ca indispensabilă existenței umane: „Sînt legat de lume prin toate gesturile, de oameni prin toată recunoștința mea”⁶⁶. Aparent nu putem sesiza nici o diferență între această legătură inextricabilă dintre om și lume postulată de Camus și *faptul-de-a-fi-în-lume*⁶⁷ ca existențial, ce joacă un rol central în filosofia lui Heidegger. Survine totuși o diferență: conceptul *lume* are sensuri diferite la Camus față de Heidegger. În *Carnete* Camus indică drept cale de depășire a absurdului existența în interiorul lumii: „Dezvoltarea absurdului:

⁶⁰ *Ibidem*, p. 401.

⁶¹ A. Camus, *Omul revoltat*, în vol. *Fața și reversul, Nunta, Mitul lui Sisif, Omul revoltat, Vara*, Editura RAO, București, 1994, p. 227.

⁶² *Ibidem*, p. 227.

⁶³ A. Camus, *Carnete*, Editura RAO, București, 2002, p. 251.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 368.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 187-188.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 19.

⁶⁷ Martin Heidegger, *Ființă și timp*, Editura Humanitas, București, 2003, pp. 71-85.

- 1) dacă grija fundamentală este nevoia de unitate;
- 2) dacă lumea (sau Dumnezeu) nu o pot satisface.

Îi revine omului să-și creeze o unitate, fie îndepărtându-se de lume, fie în interiorul lumii. Astfel sînt restituite o morală și o asceză, care rămîn de precizat⁶⁸. Omul își poate crea o unitate în interiorul lumii; sau cel puțin poate tenta crearea unei unități care să răspundă dorinței de unitate existentă în rațiunea sa. Camus a optat pentru încercarea de a crea o unitate în interiorul lumii plecând de la principalul obiectiv: trăirea vieții. Dacă, odată descoperit absurdul lumii, sinuciderea nu reprezintă o soluție atunci rămîne doar traiul în natură și în această lume absurdă. Reținem ideea unei asceze în cadrul lumii absurde; ideea a fost continuată și completată în special în *Ciuma*, fiind legată de *sfințenia laică* la care aspiră Tarrou.

În mod paradoxal, la scriitorul care analizează doza de absurd cu care este împănată existența întâlnim dese pasaje care descriu frumusețea vieții și intensitatea cu care o iubește: „Iubesc această viață cu toată ființa mea și vreau să vorbesc despre ea în libertate; ea îmi dăruiește orgoliul condiției mele de om”⁶⁹. Camus descrie în *Nunta* oboseala fericită a unei zile de nuntă cu lumea: o descriere de piesaje mirifice care echivalează cu o prezentare a naturii ce trebuie văzută și trăită; este prezentă tema contopirii cu natura, prinderea în desfrâu lumii și al naturii: „Lumea e frumoasă și totul e cuprins în asta. Marele său adevăr, pe care ni-l dezvăluie cu răbdare, e că spiritul nu este nimic, și nici chiar inima. Și că piatra pe care o încălzește soarele, sau chiparosul pe care-l mărește cerul descoperit, îngrădește singura lume unde «a avea dreptate» dobîndește un sens: natura fără oameni”⁷⁰.

În condițiile în care absurdul poate conduce la anularea tuturor valorilor și chiar la sinucidere, trăirea vieții devine pentru filozoful francez o valoare, importantă fiind

cantitatea de experiență trăită: „Un cvasiepicureism îl putem sesiza, peste secole, la Albert Camus. Doar că, în acest caz, grija de căpătâi a omului n-ar mai fi «suprimarea năzuinței către nemurire», ci aceea de a da vieții un timp nelimitat în care criteriul de măsurare a stării de beatitudine să fie cantitatea cât mai mare de experiență trăită”⁷¹. Pentru filosoful francez absurdul trimite nu la refuzarea acestei vieți, la sinucidere, ci la trăirea vieții, dincolo de orice încercare rațională de a o înțelege. Dacă nu găsim căile raționale de a o justifica, frumusețea vieții constituie singura ei justificare: „Sînt fericit în lumea asta pentru că împărăția mea este în lumea asta. Nor care trece și clipă care pălește”⁷². Camus constată că atât transcendența pe verticală, sub forma divinității, cât și transcendența pe orizontală, sub forma istoriei și a progresului, au eșuat în momentul în care au adus nedreptatea în prezent, în clipa în care s-au întemeiat pe suferința individuală. Soluția propusă: o transcendență „în imanență”, o depășire a omului înspre om, înspre ce este mai pur în el, înspre trăirea vieții cu frumusețea și trăirea ei.

4. Depășirea absurdului prin iubire

„Absurditatea domnește și iubirea te
salvează de ea”⁷³.

Plec de la ideea că iubirea, în concepția filosofului francez, poate constitui un mijloc de depășire a absurdului. Este drept, Camus nu a consacrat un capitol aparte acestei teme, însă frecvența cu care ea apare în scrierile sale m-a condus la abordarea acestei interpretări. Trebuie să precizez că este vorba de un sens complex al cu termenului *iubire*: în el poate fi regăsită iubirea pentru persoana de sex opus, cu toate nuanțele sale, dar și iubirea naturii, a lumii, a aproapelui chiar. Un loc aparte îl ocupă iubirea de mamă pentru Camus, mama fiind un exemplu de dăruire, de sacrificiu pentru binele copiilor, de uitare de sine întru servirea unui interes superior. Iubirea mamei pentru copii a fost unul din modelele folosite pentru depășirea absurdului.

⁶⁸ A. Camus, *Carnete*, Editura RAO, București, 2002, p. 184.

⁶⁹ A. Camus, *Nunta*, în vol. *Fața și reversul, Nunta, Mitul lui Sisif, Omul revoltat, Vara*, Editura RAO, București, 1994, p. 71.

⁷⁰ A. Camus, *Carnete*, Editura RAO, București, 2002, p. 45.

⁷¹ Ivan Ivlampie, *Meditații despre divino-umanitate*, Ed. Dominus, Galați, 1999, p. 126.

⁷² A. Camus, *Carnete*, Editura RAO, București, 2002, p. 13.

⁷³ *Ibidem*, p.70.

A avut ca exemplu propria mamă în care a văzut prototipul mamei și pe care a iubit-o, regăsind în ea exemplul de dăruire mută, care nu își propune scopuri înalte într-un complicat sistem de valori teoretice, ci are o cunoaștere intuitivă a ceea ce trebuie să facă, a valorilor vieții.

Pentru Camus iubirea poate media direct o depășire a absurdului, sau poate constitui punctul terminus al revoltei: „Astfel, plecând de la absurd, nu-i cu puțină să trăiești revolta fără să ajungi într-un punct oarecare la o experiență de iubire care urmează să fie definită”⁷⁴.

Putem vorbi de un dublu rost al iubirii față de sexul opus în credința lui Camus: iubirea ca depășire a absurdului, rezultat al trăirii vieții așa cum este dată, și iubirea ca povară, ca înrobire ce împiedică creația. Izbăvitoare în sine, iubirea poate deveni un impediment pentru creație. Castitatea poate fi creatoare în raport cu individul, dar poate duce la stingerea speciei. Prin intermediul vieții sexuale specia își strigă drepturile, viața își proclamă adevărurile. A te lăsa purtat înseamnă a trăi viața, a trăi absurditatea ei depășind-o prin chiar actul trăirii. Însă și trăirea sexualității fără limite este văzută de Camus ca fiind problematică: „Sexualitatea neînfrînăta duce la o filosofie a nesemnificației lumii. Castitatea dă dimpotrivă un sens (lumii)”⁷⁵. Apare ca subînțeleasă sugestia unor limite necesare în raport cu sexualitatea, în condiția în care castitatea poate da un sens lumii. Încercarea de a da un sens lumii este o încercare a rațiunii de a o unifica, încercare ce, așa cum am văzut, duce la absurd. Este un paradox care nu trebuie depășit pe cale rațională, care este depășit trăindu-l. Don Juan, care merge din femeie în femeie, este pentru Camus un exemplu de om absurd, omul care ia viața așa cum e: „Omul absurd nu crede în sensul profund al lucrurilor”⁷⁶. Don Juan știe și nu speră; el este simbolul bucuriilor fără viitor. Iubirea lui Don Juan îi aduce toate chipurile lumii. Putem vorbi chiar de legătura dintre iubirile sale care înseamnă cunoaștere și acel „a cunoscut-o”

⁷⁴ *Ibidem*, p. 261.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 182.

⁷⁶ A. Camus, *Mitul lui Sisif*, în vol. *Fața și reversul, Nunta, Mitul lui Sisif, Omul revoltat, Vara*, Editura RAO, București, 1994, p. 156.

din Scriptură. Edificator este și citatul care se găsește în însemnările lui Camus: „Pavese «Sîntem niște tîmpiți. Puțina libertate pe care ne-o lasă guvernul, lăsăm să ne-o înghită femeile»”⁷⁷. Exemplu de absurd: ne amuzăm de această situație, dar nu vom întreprinde nimic, niciodată, pentru a o schimba; filosoful francez nu a întreprins nimic pentru a modifica această atracție care ne înrobește și ne salvează în același timp.

Camus ne amintește de frumusețea dragostei, de sensul ei profund: „Dragostea nu are limite, și puțin îmi pasă că strânsoarea e fugară dacă pot îmbrățișa totul”⁷⁸. Dragostea nu durează mult raportat la infinita curgere a timpului, dar scurtul timp în care ea există este îndeajuns pentru a ne face să întrezărim absolutul și să-l pierdem în chiar momentul în care am crezut că l-am prins. Trecătoarea iubire ne salvează prin unicitatea ei: „Singura dragoste generoasă este aceea ce se știe trecătoare și totodată unică în felul ei”⁷⁹. Iubirea ne transformă, ne modifică uneori rațiunea de-a fi, ne justifică chiar existența. Celălalt poate fi prezent în noi, îl preluăm, ne schimbă: „Am vrea ca aceia pe care începem să-i iubim să ne fi cunoscut așa cum eram înainte de a-i fi întâlnit, ca să-și poată dea seama cum ne-au transformat”⁸⁰. Este prezentă la Camus convingerea că există o comunicare în tăcere între două ființe. Totodată, abordează și limitele pe care dragostea le poartă cu ea. Admirator al frumuseții feminine și „victimă” a farmecului feminin, își presară jurnalul cu însemnări despre robia la care ne supune relația cu femeile. Această continuă problematizare din partea unui filosof care postulează trăirea vieții este paradoxală raportat la propria credință, însă ea vine pe fondul unei continui zabateri pentru creație, unei munci continue pentru a-și scrie opera: „Sexul, straniu, străin, singuratic, care neconștient decide singur să meargă înainte, irezistibil deci și care trebuie

⁷⁷ A. Camus, *Carnete*, Editura RAO, București, 2002, p. 450.

⁷⁸ A. Camus, *Fața și reversul*, în vol. *Fața și reversul, Nunta, Mitul lui Sisif, Omul revoltat, Vara*, Editura RAO, București, 1994, p. 62.

⁷⁹ A. Camus, *Mitul lui Sisif*, în vol. *Fața și reversul, Nunta, Mitul lui Sisif, Omul revoltat, Vara*, Editura RAO, București, 1994, p. 157.

⁸⁰ A. Camus, *Carnete*, Editura RAO, București, 2002, p. 503.

urmat orbește, care, brusc, după ani de furie, înaintea altor ani de nebunie senzuală, refuză și tace – care prosperă în obișnuință, se impacientează în fața noutății și nu renunță la independență decât în momentul în care consimți să-l satisfaci deplin. Cine, fiind cât de cât exigent, ar putea vreodată să consimtă din adâncul inimii la tirania aceasta? Castitate, o, libertate!⁸¹ Iubirea introduce individul în raporturi complexe cu celălalt: este modificat de celălalt întrucât primește ceva de la el, dar celălalt devine și ocazia de a da, de a orienta individul în sensul dăruirii, de a-i da un sens vieții: „Cine nu dă nimic nu are nimic. Cea mai mare nenorocire nu este să nu fii iubit, ci să nu iubești”⁸². A iubi ca a dăruii modifică raporturile individului cu lumea, îl leagă într-un sens aparte, îi justifică existența, îl ajută să depășească absurdul, îl împlinește: „Nu morala, ci împlinirea. Și nu există altă împlinire decât cea a dragostei, adică a renunțării la sine și a morții pentru lume. Să mergi până la capăt. Să *dispari*. Să te dizolvi în dragoste. Forța iubirii va crea atunci, și nu eu. Să te cufunzi în abis. Să te dezmembrezi. Să te nimicești în împlinirea și pasiune adevărului”⁸³. În același timp faptul de a primi de la celălalt, de a fi acceptat de celălalt cu toate defectele sale, constituie o cale de scoatere a individului din absurdul singurătății sale, îl face să nu se mai simtă străin în lume, îl leagă de lume.

Absurdul poate fi depășit, așa cum am văzut, prin trăirea vieții. Aparține vieții și iubirea, deci iubirea poate constitui o cale de depășire a absurdului. Abordarea iubirii drept cale specială de depășire a absurdului este datorată relevanței acesteia în raport cu existența omului. Camus recomandă viața, dar nu orice fel de viață; conturează câteva coordonate necesare pentru existența umană, iubirea constituind una din cele mai importante coordonate. Iată un alt temei al unei morale: iubirea.⁸⁴ Care este diferența dintre iubirea postulată de Iisus și cea despre care ne amintește Camus? Considerăm că pe fond nu este nici una; ceea ce ne determină să vedem, cel puțin pe acest interval, apropierea

sa de creștinism. Putem vorbi de abordări particulare ale iubirii la filozoful francez, centrate de multe ori pe iubirea față de o persoană de sex opus, de iubirea legată deseori de dorința sexuală, dar putem zări și iubirea pentru semenii, iubirea pentru natură, iubirea pentru ceea ce este. Pentru Camus problematică este abordarea rațională a credinței; lupta rațiunii de a explica, de a unifica, naște absurdul. Din această perspectivă putem considera, implicit, că teologia naturală conduce pentru Camus la absurd. Care ar fi raportarea față de teologia revelată? Nu putem răspunde la această întrebare, ceea ce nu ne împiedică să o punem. Nu dorim să identificăm cu orice chip asemănări între filozofia lui Camus și creștinism, dar nu ne putem împiedica să vedem, cel puțin pe un anumit interval, coincidența unor valori. Adăugăm la acestea și înrudirea filozofiei sale cu filozofia existențialiștilor spiritualiști ruși care au sfârșit printr-o redefinire a credinței, a fundamentelor religiei, printr-o apropiere de credință, chiar dacă modalitățile particulare de abordare pot fi considerate, la limită, eretice.

5. Morala – între afirmarea absurdului și depășirea lui

Abordarea moralei de către Camus este dominată de continua neîncredere în dreptatea săvârșită de oameni, în dreptul acestora de a judeca și de a pedepsi. Problema îndreptăririi judecății unui om de către ceilalți oameni este preluată de la existențialiștii ruși, în special de la Șestov și Dostoievski. În absența lui Dumnezeu, a impune unui om o pedeapsă pentru ceva considerat imoral, ba mai mult, a impune o pedeapsă în numele viitorului, este nedrept. Cine le dă dreptul oamenilor să judece alți oameni? Ne clădim fericirea pe suferința a mii de indivizi condamnați pe nedrept. Dovadă: miile de condamnați care au dreptate, unii fiind condamnați direct, alții implicit, dar toți au dreptate; sensul criticii filosofului francez este că viața are întotdeauna dreptate.

O interesantă dezbatere a perspectivei etice de către Camus o găsim în *Căderea*; romanul prezintă povestea unui personaj, Jean-Baptiste Clemence, fost avocat, care devine apoi judecător penitent; trebuie să-ți dai în vileag toate păcatele pentru a dobândi

⁸¹ *Ibidem*, p. 415.

⁸² *Ibidem*, p. 394.

⁸³ *Ibidem*, p. 342.

⁸⁴ Primul temei ar fi respingerea sinuciderii, deci afirmarea vieții.

dreptul de a judeca pe alții - aceasta înseamnă judecător penitent. Camus prezintă povestea unui om care își dă seama că trăiește o viață plină de minciună, la care se hotărăște să renunțe, ascultând parcă o voce a conștiinței din ce în ce mai puternică. Ruptura față de viața anterioară survine în momentul în care asistă la sinuciderea unei tinere prin înec fără a schița nici un gest; căderea corpului în apă îi declanșează sentimentul de vinovăție. Un om în care valorile morale străbat treptat, arătându-i adevărata lui înfățișare. Cât a fost avocat a fost un virtuos, deosebit de atent la suferința și nevoile celorlalți. Apăra, plin de înțelegere, criminali care ucisese pentru că nu mai puteau îndura anonimatul. Camus introduce prin vocea personajului o critică a publicității făcută crimelor, publicitate ce conduce într-un fel la alte crime. Personajul va descoperi ulterior că modul lui de viață era o fațadă după care se ascundea și față de sine. Ideea de judecător penitent, judecător care își recunoaște mai întâi propriile crime pentru ca apoi să poată judeca, pare inițial conformă unui ideal de justiție. Analiza întreprinsă de Camus în *Căderea* ne arată și o altă fațetă a acestei autopedeșiri: ea devine temeiul pentru a judeca pe alții, ba chiar motivul predominant care ne determină să judecăm. Faptul că ne-am supus acestei judecăți ne dă parcă un ascendent moral asupra tuturor. Sesizăm astfel falimentul moralei până și în cele mai pure demersuri ale sale; prin toate gesturile lor oamenii caută motive pentru a judeca și a pedepsi; totul poate fi un motiv pentru a judeca. Una din concluziile romanului: existența în societate înseamnă a te supune unei judecăți continui din partea semenilor; judecata societății ne izolează, ne înstrăinează.

În *Carnete* filosoful francez descrie o scenă în care condamnatul dorește doar să-l palmuiască pe procuror. Gestul declanșează ura procurorului care, cu timpul, începe să judece cu prea multă ură. Este condamnat. „Atunci un șuvoi iese din nou la suprafață. Asta înseamnă libertatea. Îl va palmui pe procuror”⁸⁵. Dar nu o face; tot ce dorește este să moară. Este o ilustrare a credinței că morala constituie o presiune, care stârnește o ură mocnită ce stă oricând gata să

răbufnească. Camus este convins că morala apasă pe oameni, e obositoare: „Da, e obositor să fii un ticălos. Dar e și mai obositor să nu vrei să fii un ticălos. De asta e toată lumea obosită, fiindcă toată lumea e puțin ticăloasă. Dar tot de asta cunosc unii o oboseală atât de mare, încât doar moartea îi va mai putea scăpa”⁸⁶. Filosoful francez ne spune că a abandonat punctul de vedere moral deoarece morala duce la nedreptate și abstracțiune: „Am vrut să trăiesc ani în șir după morala tuturor. M-am străduit să trăiesc ca toată lumea, să semăn cu toată lumea. Am spus ceea ce se cuvenea ca să fiu la unison, chiar când mă simțeam separat. Și la capătul tuturor acestor eforturi s-a produs catastrofa. Acum rătăcesc printre ruine, sînt fără lege, sfîșiat, singur și acceptînd să fiu astfel, resemnăt cu singularitatea și infirmitățile mele. Și trebuie să reconstruiesc un adevăr – după ce am trăit toată viața într-un soi de minciună”⁸⁷.

Filosoful francez consideră că omul absurd vede în morală doar justificări, în condițiile în care el nu are nimic de justificat; pentru el poate să existe responsabilitate dar nu există vinovăție. Chiar dacă neagă în repetate rânduri punctul de vedere moral, Camus lansează ideea unei morale, unei altfel de morale, o morală dominată de ideea de responsabilitate și din care este exclusă ideea de vină, o morală situată parcă „dincolo de bine și de rău”. Aproximarea de Nietzsche este evidentă, mai ales în ceea ce privește abordarea extrem de critică a moralei. Există însă și o perspectivă inversă în această abordare, respectiv considerația pe care Camus o are pentru cei săraci și necăjiți, pentru mulțime, considerație născută din empatie. Nu spre o morală a oamenilor superiori se orientează Camus ci spre o etică a vieții, a dreptului, și chiar a datoriei de a trăi, un sistem etic în care viața constituie o valoare supremă, chiar dacă e absurdă, în care sinuciderea și crima sunt respinse în mod categoric.

Nu pot fi de acord cu acei critici ai lui Camus care văd în filosofia sa, în special în postularea absurdului, respingerea oricărei etici (respingere ce are drept consecințe nihilismul), respingerea întemeierii valorilor

⁸⁵ Albert Camus, *Carnete*, Editura RAO, București, 2002, p. 313.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 255.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 560.

pe transcendență. Rezerve am și în ceea ce privește apologetii filosofiei camusiene care încearcă să mute întreaga problematică pe terenul ontologiei, depășind astfel dificultățile unora din perspectivele sale asupra moralei. În mod indiscutabil există o perspectivă morală în filosofia lui Camus. La absurd se ajunge și printr-o abordare critică a moralei. Depășirea absurdului este văzută de filosoful francez ca posibilă de realizat și dintr-o perspectivă morală în care afirmarea vieții, a existenței individuale, constituie punctul central. Accentul este ontologic, dar ontologia sa fundamentează și un punct de vedere etic.

6. Justificarea estetică a lumii absurde

„Lumea absurdă nu admite decât o justificare estetică”⁸⁸.

Încerc să surprind aici două momente esențiale: posibilitatea unei ieșiri din impasul generat de absurd pe calea artei, și credința lui Camus în posibilitățile artei de a exprima ceea ce raționalității discursive îi scapă. Camus vede arta drept produs al revoltei omului împotriva absurdului: „Mai întâi, lumea absurdă nu se analizează în mod riguros. Ea se evocă și se imaginează”⁸⁹. Dacă în *Mitul lui Sisif* filosoful francez consideră că arta nu trebuie privită ca o cale de evaziune din absurd ci ca o relevare a acestuia, în scrierile ulterioare va surveni o răsucire în argumentare, trecând treptat spre relevarea rolului artei în depășirea absurdului. Camus pretinde de la creația absurdă: revolta, libertatea și diversitatea. Creația este mărturia revoltei omului împotriva condiției sale.: „Contrariul reacției nu este revoluția, ci creația. Lumea este tot timpul în stare de reacție, deci este neconținut în pericol de revoluție. Ceea ce definește progresul, dacă există unul, e că neîncetat creatorii de toate categoriile găsesc formule care triumfă asupra spiritului de reacție și de inerție, fără ca revoluția să fie necesară. Când acești creatori nu mai apar, revoluția este inevitabilă”⁹⁰. Creația ia sfârșit odată cu moartea creatorului; moartea creatorului dă sensul ultim al

operelor. În același timp „În acest univers opera devine pentru om sursa unică de a-și menține conștiința și de a-i fixa aventurile. A crea înseamnă a trăi de două ori”⁹¹. Omul absurd nu explică, consideră filosoful francez, ci simte și descrie. Această limitare a atitudinii omului coincide de fapt cu descrierea folosită de metoda fenomenologică.

Arta depășește absurdul, ne spune Camus, prin arătarea unității acolo unde rațiunea nu o poate sesiza: „Să dai o formă la ceea ce nu are, iată scopul oricărei opere. Nu există deci numai creație, ci și corectare. De unde importanța *forme*. De unde nevoia unui stil pentru fiecare subiect, nu total diferit fiindcă limba autorului e oricum aceeași. Dar tocmai ea va face să sară în ochi nu *unitatea* cutărei sau cutărei cărți, ci a întregii opere”⁹². Opera trimite la unitatea pe care o caută rațiunea umană, prin intermediul creației dar și prin corectarea creației. Conceptul de creație corectată, ce este asociat de Camus artei, atribuie omului un rol de demiurg, chiar dacă unul minor, care reface conform nevoilor și posibilităților sale de înțelegere creația. Trebuie spus că, în viziunea lui Camus, prin intermediul creației, sub toate formele sale, omul reușește să depășească în bună măsură absurdul existenței sale, să-și găsească un sens în viață; geniul creator anticipează nevoile și tendințele oamenilor și intervenția sa reușește să evite de multe ori revoluțiile. Prin intermediul romanului, ne spune scriitorul francez, atât cititorul cât și scriitorul evadează din realitatea înconjurătoare, ceea ce reprezintă un act de revoltă; scriitorul împlinește această revoltă atribuind diverse trăsături, credințe, diferitelor personaje, sau trăindu-și posibilitățile prin intermediul diverselor personaje. În roman ființele își capătă o formă, aceasta le este fixată, cuvintele îndelung așteptate sunt pronunțate; are loc unitatea. Eroi romanelor desăvârșesc ceea ce noi nu împlinim niciodată. Artistul reface lumea pe cont propriu în dorința de unitate. Arta fixează și imobilizează; ea reconciliază singularul cu universalul. Raportarea la real a artistului este văzută de

⁸⁸ A. Camus, *Carnete*, Editura RAO, București, 2002, p. 189.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 200.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 449.

⁹¹ A. Camus, *Mitul lui Sisif*, în vol. *Fața și reversul, Nunta, Mitul lui Sisif, Omul revoltat, Vara*, Editura RAO, București, 1994, p. 172.

⁹² A. Camus, *Carnete*, Editura RAO, București, 2002, p. 299.

Camus ca având un dublu sens: prin ceea ce adaugă artistul refuză realul, iar prin ceea ce preia îl confirmă; nici o artă nu poate refuza în mod absolut realul.

Opera de artă exprimă dincolo de zona raționalului, în zona emoțiilor: „Opera de artă se naște atunci când inteligența renunță să mai emită raționamente asupra concretului”⁹³. Expresia începe acolo unde sfârșesc posibilitățile gândirii, preluând adesea experiențe. Opera este un fragment tăiat din blocul experienței, al acelei experiențe ce este incomunicabilă pe cale discursivă. Astfel, prin intermediul artei, omul absurd nu explică, ci simte și descrie. Camus optează pentru grija față de frumusețea naturii și artei ca parte integrantă a vieții noastre. Opera de artă constituie și o cale de comunicare: în opera de artă spiritul iese din sine pentru a se arăta celorlalți, indicând calea fără de ieșire către care ne îndreptăm toți: „Justificarea artei: adevărata operă de artă ajută sincerității, întărește complicitatea dintre oameni”⁹⁴.

Depășirea absurdului prin artă semnifică depășirea insuficiențelor generate de conflictul dintre dorința omului de unitate și iraționalitatea lumii, în parte prin shițarea unității la care aspiră omul în cadrul artei, în parte prin deplasare din domeniul rațiunii în domeniul sentimentelor, a emoțiilor.

CONCLUZII

Camus operează cu ceea ce am putea numi realitatea umană, cu datul existențial. El nu postulează principii și căi de acțiune unice și ultime, care ar avea ca efect dispariția omului ca om. Dacă rațiunea este responsabilă de apariția absurdului, atunci depășirea absurdului poate fi realizată prin renunțarea la rațiune. Problema e că renunțarea la rațiune n-ar însemna o depășire a absurdului ci o anulare a lui. Odată cu anularea rațiunii, deci și odată cu anularea absurdului, omul ar dispărea ca om. Este prezentă astfel imposibilitatea existenței unei soluții tranșante pentru a rezolva problema. Filosoful francez are prezentă în minte imaginea societății

acelor vremuri, în care se remarcă ascensiunea sistemelor totalitare sub imperiul cărora omul dispare ca om și devine fiară. Aceste sisteme politice constituie rezultatul aplicării unor principii teoretice postulate de unii filosofi și preluate de politicieni. Aceasta echivalează pentru Camus cu falimentul rațiunii, cu neîncrederea în eficiența ei în relația cu lumea, cu sesizarea limitelor rațiunii prin intermediul efectelor istorice. Absurdul este determinat și de nedumirerea creată de atrocitățile oamenilor, care raționali fiind, au putut da o întrebuințare atât de malefică rațiunii. Cum să mai crezi în puterea rațiunii când ești martorul suferinței a milioane de oameni datorită unor sisteme politice care au fost create prin apelul la rațiune? Dacă rațiunea a putut fi mama acestor monștri, ce credit mai putem să-i acordăm? Acestea sunt întrebări implicite în toate demersurile filosofului francez. În același timp, modul nostru de existență este tributar rațiunii, se desfășoară în cadrele trasate de rațiune. În acest context devine lesne de înțeles oscilația lui Camus între rațiune și sesizarea absurdului declanșat de limitele rațiunii, de aplicarea rațiunii, poate, la chestiuni inadecvate rostului ei.

Trebuie remarcată ambiguitatea lui Camus față de abordarea absurdului: absurdul constituie o temă permanentă a reflecțiilor sale, dar sunt și momente în care neagă această preocupare. Negația intervine în special în momentele în care este identificat ca „filosof al absurdului”, fapt ce riscă să întunece perspectivele despre el; negația intervine mai ales ca o luptă împotriva închiderii gândirii sale într-o definiție, într-un șablon. Camus nu vrea să fie asociat cu nici o definiție, cu nici un curent filosofic, deoarece asta ar risca limitarea interpretărilor gândirii sale, orientarea lor spre o anumită direcție. El vrea să fie privit ca gânditor liber de orice închistare a gândirii într-un curent sau altul. Nu este exclusă și teama de a fi asociat cu implicările politice ale unora dintre existențialiștii francezi. Filosoful francez dorește să depășească regulile, clasificările, orice încercări de raționalizare a unor domenii ce nu pot fi raționalizate fără riscul pierderii înțelesului lor profund. Lipsa catalogării într-un curent sau altul implică abordarea sa fără prejudecăți; cititorul nu vine pregătit să citească un „alt existențialist”, nu-și pregătește

⁹³ A. Camus, *Mitul lui Sisif*, în vol. *Fața și reversul, Nunta, Mitul lui Sisif, Omul revoltat, Vara*, Editura RAO, București, 1994, p. 174.

⁹⁴ A. Camus, *Carnete*, Editura RAO, București, 2002, p. 229.

categoriile înțelegerii pentru a închide totul într-un sistem. Camus n-a vrut să fie sistematizat, deși străbat în însemnările sale încercări de proiectare a operei sale, de ordonare a ei. Asistăm, la fel ca în cazul lui Șestov, la o abordare a iraționalului de pe poziții raționale; apar și diferențe față de filosoful rus, cea mai importantă fiind recurgerea la mijloace de expresie artistice, în condițiile în care consideră că arta poate exprima ceea ce discursului nu-i reușește.

Cultivă Camus indiferența ca refugiu împotriva absurdului? Am crede că mai degrabă revolta, chiar dacă aceasta apare într-un stadiu ulterior. Problema înțelesului pe care Camus îl dă absurdului trebuie abordată ținând cont de ansamblul operei sale. Chiar dacă el vede preocuparea pentru absurd ca fiind doar o perioadă în gândirea sa, putem remarca, mai ales în *Carnete*, că revine continuu cu precizări, definiri și completări ale absurdului. Cu toate că absurdul reprezintă numai o perioadă din opera sa, este o perioadă pe care autorul nu o neagă odată cu depășirea ei, aceasta fiindu-i prezentă cel puțin ca „fostă”; un trecut ce străbate în prezent. Mai ales că va cupla absurdul cu revolta, revolta, un alt stadiu al gândirii sale, devenind de neînțeles în absența absurdului.

Absurdul pune problema existenței conștiinței. Dacă fenomenologia postulează o conștiință care nu are interior, care este continuă vizare și dare de sens, în momentul în care sensul atribuit de conștiință fenomenelor dispare, conștiința este străbătută de îndoială în ceea ce privește posibilitatea ei de existență. În acest moment putem considera că survine „trezirea” conștiinței. Dacă îl considerăm pe Camus adept al fenomenologiei, putem constata posibilitatea de apariție a absurdului determinată tocmai de principiile acestei filosofii. Ideea unei conștiințe care vizează continuu lucrurile, care nu are interior, a cărei apariție și existență este determinată de contactul cu lucrurile, a cărei sarcină este să acorde un sens lucrurilor pentru a putea accede la ele, constituie principala premisă a absurdului. În zona de contact dintre conștiința care încearcă acordarea sensurilor și lumea care nu se supune întotdeauna sensurilor prescrise de conștiință, care este indiferentă față de orice încercare de raționalizare, apare absurdul, definit în

principal ca o ruptură dintre om și lume. O problemă ce necesită precizări o constituie înțelesul pe care Camus îl acordă noțiunii de lume. Optăm pentru înțelesul cotidian, în care conceptul *lume* acoperă în genere tot ce există, fiind oarecum indiferent față de existența umană, sau preferăm înțelesul pe care unii filosofi existențialiști îl acordă acestui concept, postulând posibilitatea existenței unei lumii numai în zona umanului, ca dependentă de oameni, creată și recreată continuu de aceștia? Dacă optăm pentru prima variantă, care include în *lume* oamenii și tot ceea ce există, opoziția dintre raționalitatea umană și lume coincide în bună măsură cu opoziția om-natură. Dacă alegem ce-a de-a doua variantă, în care prin *lume* se înțelege oamenii și ansamblul de semnificații pe care aceștia le dau lucrurilor înconjurătoare, atunci absurdul trebuie circumscris opoziției om-omenire. Consider că nu putem tranșa în mod radical această dilemă, însă sunt înclinat văd ce-a de-a doua variantă ca fiind mai aproape de gândirea lui Camus, absurdul fiind datorat predominant construcțiilor raționale cu care omenirea vrea să îmbrace natura și pe ea însăși, construcții care nu acoperă întotdeauna, ba chiar care acoperă rareori, traseele pe care se înscriu existențele individuale. Omenirea își „îmbracă” indivizi cu „hainele” rațiunii, începând chiar de la naștere, haine care deseori se dovedesc cu mult prea strâmte pentru unii oameni, limitându-le posibilitățile de mișcare, stingherindu-le existența, ba mai mult, care nu-și împlinesc nici rostul pentru care au fost date: unora dintre indivizi le este prea frig, altora prea cald; pe unii oameni rațiunea îi duce la absurd atunci când aceștia îi urmează indicațiile, pe alții atunci când cerințele lor nu pot fi acoperite de logică.

Problema absurdului naște câteva întrebări care necesită un răspuns: Ne duce absurdul la problema „lucrului în sine” kantian, la problema imposibilității conștiinței de a cunoaște ceea ce este? Implică absurdul o teză a incognoscibilității lumii? Problema este a omului, care nu are posibilitatea cunoașterii, absurdul fiind un moment de trezire din „beția” idealistă? Sau problema este a lumii care nu are o organizare logică, așa cum ar trebui, pentru a nu interveni ruptura sa de conștiința individului? Trebuie să se adapteze

conștiința la lume, sau lumea să fie conform posibilităților conștiinței?

Absurdul reprezintă o problemă filosofică ce afectează în mod radical individul, îi sparge toate convingerile. Absurdul apare în existența individului, este o problemă existențială ce este generată de atitudinea lui teoretică, de dorința, de pretenția de a cunoaște totul. Prin problema absurdului Camus ne relevă un om care, datorită preocupărilor teoretice, uită să trăiască, care încearcă să modeleze lumea după propriile dorințe și putințe, care își însușește un comportament de creator, de stăpân al lumii, care încearcă să înghețuie lumea în concept, să o supună. Atitudinea teoretică, ce s-a transformat treptat în una practică, ratează trăirea vieții de dragul explicării ei, dorind să o transforme conform postulatelor rațiunii. Camus nu indică o zonă anume care este responsabilă de această ruptură, sugerând totuși mai multe posibilități: problema logicii care nu reușește să fie un instrument adecvat în relația omului cu lumea, insuficiența limbajului, care limitează existența lumii la posibilitățile de exprimare ale individului, sau care sunt proprii lumii. Filosoful francez, chiar dacă neagă acest fapt, se situează în zona de probleme a filosofiei existențialiste; preocuparea pentru existența individului, „trezirea” produsă de momentele ultime (angoasa în fața morții la Heidegger, greața la Sartre), constituie teme ce pot fi alăturate absurdului, absurdul având și rolul de ruptură existențială, de trezire a individului, de cutremurare a conștiinței care își pune, implicit sau explicit, problema propriei existențe.

Am vorbit de căi de ieșire din absurd propuse de Camus. Trebuie să fim mai exact: toate căile de ieșire din absurd propuse nu anulează existența absurdului, ci indică depășirea și păstrarea lui în același timp. Absurdul și depășirea absurdului sunt concepte corelative, ambele făcând parte, și trebuind să facă parte, din existența individului. Absurdul nu este numai un moment ocazional al existenței ci și unul necesar. Putem vorbi de rolul de trezire a individului pe care îl are absurdul. Camus nu încearcă doar un tratament la o „boală” a conștiinței (la o maladie a rațiunii). Demersul său trebuie să fie înțeles în integralitatea lui:

relevarea absurdului, în *Mitul lui Sisif*, spre exemplu, nu are doar rostul de a arăta o „boală” a conștiinței pentru ca imediat după aceea să-i prescrie tratamentul, ci și de a indica un moment necesar al conștiinței, care trezește la existență individul. Într-un fel absurdul, în modul în care apare el în opera lui Camus, este tocmai un „tratament” aplicat conștiinței, care are rostul de a o trezi, de a o determina să renunțe la idealismele care o domină și care ascund răul. Absurdul trezește conștiințele adormite, conștiințele ce se lasă hipnotizate de postulatele teoretice, de legile moralei, de dorința de raționalitate a lumii existentă în individ, de autoamăgirea în care individul se complăce. Absurdul este dușul rece care trezește conștiința individului la realitate, care arată maladiile rațiunii. Absurdul scoate individul din impersonalul *se* heideggerian obligându-l să-și asume existența așa cum este; absurdul deplasează individul din domeniul lui *solen* în cel al lui *sein*. Pentru Camus absurdul nu este o boală ce trebuie vindecată, ci este un medicament ce trezește conștiința, un medicament care antrenează numeroase efecte secundare. Absurdul este *angoasa* în fața morții abordată de Heidegger, dar și mai mult decât atât. Dacă pentru Heidegger „trezirea” are loc prin intermediul conștientizării propriei morți, conștientizare ce trebuie să aibă loc continuu, conștientizarea propriei morți (nu a faptului că suntem muritori, pentru că atunci am fi în zona lui „se” moare, deci a impersonalului *se*) fiind perspectiva din care trebuie să privim totul, pentru filosoful francez trezirea nu se limitează la conștientizarea limitei noastre temporale, a existenței noastre în timp, ci o extinde și la conștientizarea limitelor rațiunii noastre, a faptului că lumea depășește posibilitățile conștiinței noastre. Heidegger sparge discretul sentiment de nemurire care ne însoțește existența și care ne perturbă raportările la ființă, iar Camus rupe magia unei conștiințe care are pretenția unei identități între sensul acordat de conștiința lumii și ființă.

Raportat la absurd ne apar ca soluții depășirea absurdului prin renunțarea la ceea ce-l determină, respectiv prin renunțarea la rațiunea omului sau prin postulare iraționalității lumii. Dacă aș considera că doar acestea sunt căile posibile de depășire a

absurdului atunci aş fi obligat să spun că filosoful francez s-a îndreptat spre ce-a de-a doua variantă, spre asumarea iraționalității lumii, spre trăirea vieții într-o lume irațională. Absurdul nu este posibil decât în interiorul logicii⁹⁵. Formele de expresie umană care exced principiile logicii pot depăși absurdul. Tentativa nerostită a filosofiei lui Camus, dar veșnic prezentă, este o „filosofie” ce se poate desfășura în afara logicii, poate în zona inconștientului, în zona trăirii eliberată de presiunile raționale, unde viața își este propria justificare. Evident, toate formele de expresie și de receptare a acestor expresii care se desfășoară în afara logicii, care încearcă să o ocolească pentru a-i depăși și limitele, nu mai constituie o filosofie în înțelesul consacrat al termenului, sau constituie ceea ce a fost definit în mod impropriu ca filosofie „irațională”, sau a „inconștientului”.

Trebuie să dăm și o altă valență absurdului: absurdul are și rostul de a arăta limitele rațiunii umane. Într-o lume în care omul a renunțat la Dumnezeu și și-a asumat greaua sarcină de-a deveni el Dumnezeu, de-a organiza lumea conform principiilor rațiunii, apariția absurdului ca evidențiere a limitelor rațiunii arată omului ceea ce el nu va fi niciodată, ceea ce-i lipsește: Dumnezeu. În lipsa lui Dumnezeu omul, urmând calea rațiunii, a eșuat. Acest eșec trebuie să-l trezească pe om, trebuie să-i releve finitudinea marcată de existența-întru-moarte, să-și vadă moartea ca punct terminus al existenței, și să dimensioneze viața în funcție de această limită temporală a existenței, viața lui și a semenilor săi. Odată cu dispariția credinței în Dumnezeu moartea este fără speranță. Camus leagă existența adevărului de existența morții fără speranță: „Și totuși nu există adevăr uman dacă nu există, în fine, acceptarea morții fără speranță. Înseamnă acceptarea limitei, fără resemnare oarbă, într-o tensiune a întregii ființe care coincide cu echilibrul”⁹⁶. Uciderea lui Dumnezeu conduce or la căutarea altei divinități (și se ajunge a diviniza într-un fel sau altul diferite aspecte, acte etc.) or la o

divinizare a omului într-un viitor mai mult sau mai puțin îndepărtat. Păstrăm în minte atributele divinității și încercăm să găsim un personaj pentru ele. Parcă cineva trebuie să fie cel mai..., și începem să credem treptat că, la urma urmelor, de ce n-ar fi omul. Mai întâi îl căutăm pe cel mai... în diverse domenii, de la sport la știință. Ne lipsește umilința; a fost anulată de atenuarea rolului divinității și de tehnică. Avem mai multă putere decât posibilități de control asupra ei.

Filozoful francez identifică posibilitatea, necesitatea chiar, depășirii absurdului prin revoltă, dar indică și riscurile pe care revolta le implică, riscuri care, odată împlinite, determină la rândul lor apariția absurdului. Soluția revoltei este prezentată ca o variantă necesară dar care impune o deosebită atenție pentru a nu recădea în absurd. Având în vedere dimensiunea revoltei trasată de Camus, trebuie să constatăm că nu este vorba de o soluție politică, de o recomandare a unui sistem politic sau moral, ci de o continuă încercare de depășire a absurdului urmând îngusta potecă a revoltei individuale.

Perspectiva din care Camus abordează relația religie-morală conduce la o întrebare: Cum se raportează în fond filosoful francez la creștinism? Poziția de pe care critică relația dintre religie și morală este influențată de scrierile lui Șestov; însă Șestov are ca premisă majoră a raționamentelor sale credința în existența unui creștinism original, care a fost denaturat de-a lungul secolelor prin alunecarea spre morală. Putem considera această premisă ca fiind „ascunsă” în raționamentele lui Camus? Dacă absurdul apare pe terenul rațiunii, în zona limitelor rațiunii, pare de înțeles respingerea teologiei naturale, însă nu și a teologiei revelate. Trăirea vieții nu exclude revelația, ba chiar o include, în măsura în care aceasta intervine în viața individului. Revelația poate să aparțină individului sau să-i parvină pe calea comunicării între oameni, pe calea artei. Camus constată că atât transcendența pe verticală, sub forma divinității, cât și transcendența pe orizontală, sub forma istoriei și a progresului, au eșuat în momentul în care au adus nedreptatea în prezent, în clipa în care s-au întemeiat pe suferința individuală. Creștinismul a eșuat în momentul în care a

⁹⁵ Problema ce însoțește această variantă, respectiv dacă este posibilă o gândire în afara logicii, necesită o clarificare. Nu intenționez această clarificare în prezenta lucrare, dar ne vedem obligați să recunoaștem existența problemei.

⁹⁶ *Ibidem*, pp. 372-373.

întemeiat o morală prin intermediul căreia oamenii și-au arogat dreptul de a judeca alți oameni și de a-i pedepsi după relativa justiție omenească, justiție raportată la diferite criterii de dreptate, la diferite morale. Nu poate fi vorba de dreptate absolută pe pământ în condițiile în care regulile după care este judecat individul sunt diferite de la o perioadă istorică la alta, ba chiar de la o regiune la alta. Mai mult chiar, criteriile sunt create de un model social ideal, pe care nimeni nu-l respectă cu adevărat, dar pe care membrii comunității se prefac că îl respectă cultivând virtutea formală. În *Străinul* personajul își asumă adevărul propriei vieți, spune sincer ce trăiește și ce gândește, nu din eroism ci pentru că nu știe să fie altfel decât sincer; nu a reușit să interiorizeze cameleonismul societății, să plângă atunci când „se plânge”, să se căiască atunci când „se căiește”. Condamnarea sa la moarte este datorată nu atât crimei cât „agravamentelor”: nu s-a comportat în viață așa cum „se comportă”. Problema justiției pe care oamenii au pretenția că o înfăptuiesc aici pe pământ, în numele divinității sau progresului, este reluată în mod constant de Camus în scrierile sale. Întemeierea justiției și moralei pe divinitate conduce la moartea divinității; „Dumnezeu a murit” ne spune Nietzsche. Șestov clarifică sensul acestei afirmații spunând că este vorba de divinitate așa cum au creat-o secolele de creștinism și teologii, de divinitatea în numele căreia oamenii judecă și condamnă alți oameni. Plecând de la această judecată pe care oamenii o exercită unii împotriva altora filosoful francez ajunge la concluzia că judecata de apoi are loc aici, pe pământ, în fiecare zi. În *Căderea* este dezvăluit unul din resorturile intime care stă la baza dreptului de a judeca pe care și-l arogă oamenii: penitența. Judecătorul penitent este cel care își recunoaște greșelile tocmai pentru a avea dreptul să-i judece pe ceilalți. Penitența, care ar trebui să fie un act de purificare, este determinată de dorința de a putea judeca pe ceilalți. Respingerea transcendenței orizontale, deci a istoriei ca justificare și a progresului, are loc tot prin intermediul moralei. Camus nu poate accepta condamnarea unor nevinovați în numele unui progres viitor, în numele unui bine postulat ca posibil de realizat cândva. Toate aceste critici aduse moralei se bazează pe credința în

unicitatea existenței individului, în dreptatea pe care o are *a priori* orice viață umană prin însuși faptul că există. Soluția propusă de Camus: o transcendență „în imanență”, o depășire a omului înspre om, înspre ce este mai pur în el, înspre trăirea vieții cu frumusețea și tristețea ei.

Odată cu descoperirea absurdului și în încercarea de a-l depăși se menține Camus pe tărâmul rațiunii sau postulează depășirea rațiunii? Considerăm că putem vorbi de o ambiguitatea a filosofului francez în abordarea acestei probleme. O ambiguitate născută nu din dificultăți de expresie, de neatenția în argumentare, ci o ambiguitate intenționată, determinată de însăși aspectele existenței. Și această ambiguitatea (poate, mai degrabă, ambivalență) o putem constata și în morală: Camus dezvăluie problemele pe care le ridică orice morală, nedreptățile pe care le determină, dar asta nu înseamnă că postulează anularea oricărei morale. În scrierile sale putem zări schițate principii de morală: desființarea pedepsei cu moartea, respectarea dreptului la viață, comuniunea, respectarea naturii etc.. Chiar și problema absurdului existenței și a depășirii lui înspre continuarea existenței, deși se situează pe tărâmul ontologiei, are importante consecințe morale; centrarea abordărilor pe existența individului schițează premisele unei morale.

Literatura lui Camus ne face să trăim situațiile existențiale abordate, problemele pe care le naște existența. Putem vorbi, în cazul filosofului francez, de o altfel de abordare a filosofiei, o abordare din două perspective: una discursivă, în care sunt prezentate problemele, sunt sugerate soluții posibile, și una descriptivă, în cadrul căreia autorul ilustrează prin mijloacele artistice problemele filosofice abordate. Accentul la Camus cade pe a arăta; a recomanda este limitat. Camus, asemenea lui Heidegger, crede în posibilitățile artei de a depăși insuficiența mijloacelor de expresie discursivă. Și, mai mult decât Heidegger, apelează la aceste mijloace de expresie, pentru a-și prezenta gândurile, pentru a aduce la îndemâna cititorilor (și spectatorilor, dacă ne gândim la piesele de teatru) înțelegerea problemelor existenței umane, așa cum le-a descoperit. În operele sale literare scriitorul francez abordează temele sale de interes pe mai multe planuri,

încercând să evidențieze problema tratată și prin intermediul personajelor secundare. Întâlnim chiar continuări ale temelor principale dintr-o operă în fundalul altei opere; spre exemplu, prezentarea din *Străinul* apare reluată, ca o informație ocazională, și în *Ciuma*, aici povestea fiind prezentată sumar, din afară, așa cum apare ea în ochii opiniei publice. Astfel, drama individuală devine un fapt divers pentru ceilalți, situație ce demonstrează insensibilitatea societății față de problemele indivizilor, etichetele aplicate diverselor întâmplări în spatele cărora se ascund adevărate drame. Provenit din popor, așa cum afirmă în repetate rânduri, Camus urmărește o anumită simplitate în exprimare pentru a fi accesibil celor în rândul cărora a trăit, și cu care se simte solidar. Nu folosește un limbaj filosofic complicat, dar exprimă probleme filosofice complexe într-un limbaj simplu. Mijloacele artistice folosite pentru a-și exprima gândurile determină trăirea problemelor existențiale de către cititor, sparge distanța dintre cititorul obișnuit și problemele filosofice expuse, determină cititorul să gândească, conducându-l la probleme prin trăirea lor. La limită, am putea spune că filosoful francez deplasează filosofia din zona teoretică în zona sentimentelor, a trăirilor efective. De altfel, în condițiile în care absurdul apare ca o ruptură ce intervine între încercarea omului de raționalizare a lumii și indiferența lumii față de această încercare, trăirea vieții cu o oarecare indiferență față de conceptele teoretice și față de postulatele moralei chiar (dar cu un minim de morală, am putea spune), constituie una din căile de ieșire din absurd.

Capitolul *Justificarea estetică a absurdului* încearcă să surprindă două momente esențiale: posibilitatea unei ieșiri din impasul generat de absurd pe calea artei, și credința lui Camus în posibilitățile artei de a exprima ceea ce raționalității discursive îi scapă. Depășirea absurdului prin artă semnifică depășirea insuficiențelor generate de conflictul dintre dorința omului de unitate și iraționalitatea lumii, pe de o parte prin shițarea unității la care aspiră omul în cadrul artei, pe de altă parte prin deplasare din domeniul rațiunii în domeniul sentimentelor, a emoțiilor. Artă poate satisface într-o măsură mai mare decât rațiunea dorința omului de

unitate deoarece recurge la un limbaj mai complicat, la un metalimbaj, ce cumulează mai multe posibilități de expresie și semnificare, și care se adresează mai multor „receptori”. Totodată, artă deplasează problema unității lumii din zona discursivă în zona emoțiilor. Cerința de unitate este în parte satisfăcută de mijloacele artistice și în parte anulată de deplasarea în zona emoțiilor artistice. Nu întotdeauna este posibilă decodarea emoțiilor în limbajul rațional, apărând astfel o zonă de indeterminare rațională ce poate fi semnificată în mod variat, inclusiv în sensul unității dorite de individ. Astfel, într-o anumită măsură, artă poate constitui un panaceu pentru maladiile conștiinței generate de absurd și printr-un efect placebo. În același timp artă trage individul în sfera ei de expresie și accedere la expresie, smulgându-l de sub imperiul rațiunii. Această „smulgere” nu are loc în mod forțat, nu trebuie înțeleasă ca o deplasare brutală a omului dintr-un mediu care îi este familiar, rațiunea, într-o sferă profund nefamiliară care ar fi artă. Mai degrabă lucrurile trebuie privite invers: rațiunea reprezintă un mediu familiar forțat, în care individul a intrat prin adopție, și în care încearcă să se descurce cu mijloacele învățate, în timp ce artă este situată în zona mediului familiar în mod profund individului, mediu temporar uitat, la care el poate accede prin intermediul unui „limbaj” ce-i este dat prin naștere - limbajul sentimentelor - și a unor „instrumente” de comunicare cu care s-a născut: toate simțurile sale. Deplasare omului în zona artei modifică într-o oarecare măsură și fundamentele individului, principalele probleme pe care acesta și le pune și modalitatea de rezolvare a lor. Camus abordează artă și din perspectiva creației corectate: artă corectează creația atunci când aceasta nu corespunde nevoii omului de raționalitate. Artă arată totodată lumea și așa cum ar trebui să fie, așa cum poate ea fi văzută prin filtrul rațional. Artă, ca mediator între rațiune și lume, dă o formă lumii pe înțelesul rațiunii și lansează în lume forme ce exprimă posibilitățile rațiunii, situate în limitele rațiunii. Artă depășește absurdul și prin arătarea unității acolo unde rațiunea nu o poate sesiza; unitatea unei opere trimite la unitatea lumii.

BIBLIOGRAFIE

CĂRȚI

1. CAMUS, ALBERT, *Carnete*, Editura RAO, București, 2002.
2. CAMUS, ALBERT, *Fața și reversul, Nunta, Mitul lui Sisif, Omul revoltat, Vara*, Editura RAO, București, 1994.
3. CAMUS, ALBERT, *Străinul, Ciurma, Căderea, Exilul și împărăția*, Ed. RAO, București, 1993.
4. CAMUS, ALBERT, *Primul om*, Ed. RAO, București, 1994.
5. CAMUS, ALBERT, *Eseuri*, Editura Univers, București, 1976.
6. CAMUS, ALBERT, *Exilul și împărăția: eseuri și nuvele*, Editura pentru literatură, București, 1968.
7. CAMUS, ALBERT, *Teatru*, Univers, București, 1970.
8. HEIDEGGER, MARTIN, *Ființă și timp*, Editura Humanitas, București, 2003.
9. IVLAMPİE, IVAN, *Meditații despre divino-umanitate*, Ed. Dominus, Galați, 1999.
10. SAGI, AVI, *Albert Camus and the Philosophy of the Absurd*. Translated by Balya Stein. Value Inquiry Book Series, Vol. 125. Amsterdam: Rodopi, 2002.
11. ȘESTOV, LEV, *Binele în învățătura contelui Tolstoi și a lui F. Nietzsche*, în vol. *Filosofia tragediei*, Editura Univers, București, 1999.
12. STERE, ERNEST, *Doctrină și curente în filozofia franceză contemporană*, Editura Junimea, Iași, 1975.
13. VITNER, ION, *Albert Camus sau tragicul exilului*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1968.

STUDII

1. COMTE-SPONVILLE ANDRÉ, *L'absurde dans Le Mythe de Sisyphe*, In *Albert Camus et la philosophie*, P.U.F (Paris), 1997.
2. HOCHBERG, HERBERT, *Albert Camus and the Ethic of Absurdity*, in *Ethics*, The University of Chicago, volume 75.
3. JOSEPH M DE TORRE, *Albert Camus and the Philosophy of the Absurd*, The Review of Metaphysics., Washington: Jun 2004. Vol. 57, Iss. 4; pg. 865, 3 pgs.
4. LOWEN, JEANETTE, *How can we live in the world of the absurd? The humanism of Albert Camus*, Free Inquiry, Buffalo: Fall 1994. Vol. 14, Iss. 4.
5. MADISON, G., *Ricoeur and the Hermeneutics of the Subject*, in *The Philosophy of Paul Ricoeur*, The Library of Living Philosophers, 1995.

Gabriel Bulancea

The Department for the Formation of Didactic Personnel
University „Dunărea de Jos”
Romania

GÂNDIREA LUI CLAUDE DEBUSSY ȘI FILOSOFIA INTUIȚIEI

Abstract

Claude Debussy's Thought and the Philosophy of Intuition

Bergson's perspective seems to surmount the inaccessible heights of the time when he lived, bringing his tremendous contribution to the artistic tendencies. Nobody knows whether Debussy had ever read Bergson (his essay was to be published in 1889, when the musical impressionism had not emerged yet and none of Debussy's publications had ever been printed). Nevertheless it is a well-known fact the Debussy was interested in philosophy, literature, theatre, symbolic or impressionistic art. All these would exert upon him a considerable influence whose experience seemed to be influenced by the thinking of the great philosopher. Debussy expresses in a common language which lacks the pretensions of the philosophic depth, his time's dominant tendency, marked by the aversion against the evil spirit of reason, the romantic panæstheticism, the religiousness for nature, the abandoning of traditional aesthetics.

Încercarea de a-l apropia pe Claude Debussy de curentul intuiționist al cărui cel mai de seamă exponent este Henri Bergson, nu are darul de a încălca speculativ memoria despre Debussy sau atitudinea lui referitoare la manifestarea concretului artistic. Aceasta din urmă, exprimată într-un limbaj fără pretenții și fără să urmărească vreun criteriu sistematic, se desfășoară sub imboldul intuiției, prin surprinderea unor expresii de o mare acuitate estetică, ea fiind aceea care îl așează pe muzician în mijlocul fenomenului sonor.

Opera critică a lui Debussy cuprinde cam patruzeci de articole apărute în *Revue blanche*, *Gil Blas*, *S.I.M.*, dar și în alte reviste în care a publicat sporadic, scrierea lor fiind prilejuită de diverse manifestări culturale, de raportarea lui la creația marilor compozitorilor clasici, romantici și contemporani sau de necesitatea de a reflecta în marginea fenomenului estetic văzut în toată amploarea lui, scrieri pe care autorul le pigmentează cu impresii de natură muzicală străbătute de un fin umor, în care, cu tot respectul față de tradiție, își permite să nu facă compromis în ce privește bunul gust. Expresii precum *forme administrative*,

căutare penibilă a efectului, certificat de fantezie, virtuozul asemănat cu circarul, fără să aibă aerul unui intrus, tonalități arbitrar de precise, iz de lucru stătut, Wagner, mare anteprenor de simboluri, iubea muzica (Franz Liszt) excluzând orice sentiment, perfecțiunea gătită cu mănuși albe etc. construiesc un umor inepuizabil care amendează orice licență artistică.

O parte din aceste articole avea să fie grupată chiar de Claude Debussy într-o culegere cu titlul *Domnul Croche antidiletant* pe care o înmânează lui G. Jean Aubry spre publicare. Le alege pe acestea întrucât le consideră cele mai importante și mai substanțiale, articole din care va recurge și la unele împrumuturi atunci când își va relua activitatea de critic.

1. CRITERII JUSTIFICATIVE

Apropierea de Henri Bergson are darul de a opera subsumarea multiplelor manifestări ale concretului artistic unei sfere a generalităților de ordin estetic și filosofic. Această asociere este dictată de mai multe criterii, primul dintre ele, suficient dar nu și necesar, fiind **criteriul istoric**. Atât Henri Bergson (1859-1941) cât și Claude Debussy

(1862-1918) se formează și respiră același aer de spiritualitate occidentală specifică sfârșitului de secol XIX.

Valul înnoirilor marcase deja celelalte domenii ale poeziei și picturii, care își avea ca punct de plecare ideea autosuficienței și vanității lumii reale, lume ce domina autarhic conținutul artei în curentele realismului și naturalismului. Spiritul științific și pozitivist crease iluzia că putea materializa într-o formă palpabilă idealul de fericire către care aspira umanitatea, circumscriind activitatea sufletului unei viziuni mecaniciste. Artă se restrângea la redarea cât mai detaliată și de mare probitate științifică a ceea ce este obiectiv, slujind ideii anterior preconizate. Revoluția franceză crease deja un precedent întronând rațiunea pe altarul sufletului datorită capacităților acesteia de a opera în formă deliberată asupra lumii fizice. Apăruse ideea de religie a rațiunii absolute menită să rezolve problemele primordiale ale omenirii. Rațiunea se divulga ca mecanică a intelectului în care orice existent este adus la starea de lucru, de obiect total determinat, fără rest și fără diferență. El va fi apoi confiscat de gândirea pozitivă, capturat, explicat, stăpânit, posedat, utilizat, înlănțuit și făcut eficient într-o economie mai vastă a rațiunii și a puterii. În acest context filosofia romantică va resimți cu durere opoziția dintre spiritual și senzorial, dintre ideal și real datorită tendinței de a trata separat, ca realități în sine, cele două domenii. Această disjuncție avea să ducă la un eșec al facultății raționale, substituind acesteia un nou izvor de cunoaștere și anume intuiția. Distincția dintre lumea numenală și lumea fenomenală, în accepțiune kantiană, este dizolvată prin inserarea unei capacități de cunoaștere sui-generis de esență irațională, opusă cunoașterii raționale și considerată superioară acesteia și care ne-ar permite să sesizăm esența lucrurilor și a fenomenelor. Ea va îmbrăca diverse aspecte la Fichte, Schelling, Schopenhauer, acordându-i-se o atenție sporită în detrimentul rațiunii. Rebeliunea unor spirite precum Nietzsche, Bergson, Spengler, Dilthey și Unamuno vor zdruncina împărăția rațiunii, aducând-o la stadiul de facultate a psihologicului.

După 1870 o profundă mutație avea

loc în societatea franceză. Era acuzată știința de a nu-și fi ținut toate promisiunile, că acea revoluție tehnico-științifică ar fi dus la o depersonalizare a individului, la o înstrăinare a acestuia de esența lui spirituală, că nu se realizase fericirea scontată și certitudinea absolută dată de rațiune. Va veni rândul psihologiei ca *știință a sufletului* de a sonda și diagnostica abisurile conștiinței umane și de a aduce la suprafață o realitate neglijată. Spiritul scrutător al analizei va defrișa o lume a calitativului, în care adevărul nu mai poate fi surprins de o formulă dogmatică ci își relevă fațetele aflate în permanență prefacere. Viața sufletului surprins în plenitudinea diversităților de manifestare, în care arta are rolul de a reda *infinutul unei gândiri sau al unei emoții ce nu s-a exprimat încă* devine preocupare centrală a artistului, intuiția fiind factorul activ al creației. Artă devine dioptrie pentru suflet, modalitate de a descifra aspirațiile nedesluite ale acestuia, o coborâre în profunzimile în care se agită forțele vii și anarhice ale psihismului individual al artistului.

În Germania, Dilthey va face distincția dintre cunoașterea dată de rațiune, prin care lumea fizică este circumscrisă schematic gândirii, și particularul fenomenelor psihice pe care le trăim și le înțelegem în ceea ce au ele singular, individual. În aceste condiții are loc o recrudescență a idealismului care coincide cu anii de formare a simbolismului și impresionismului.

Al doilea criteriu, și anume *criteriul cultural* care a fost expus în rândurile de mai sus, devine factorul ce creează afinități mai profunde între gândirea lui Bergson și cea a lui Debussy. Posibilitatea de a-l interpreta pe Debussy printr-o grilă ancorată în categoriile lui Bergson dezvăluie aspecte inedite și neelucidate ale cugetărilor debussyste, date, simpatetic vorbind, de acea coeziune interioară cu fondul intim al lucrurilor, de acea filiație stabilită între cei doi care își recunosc același trunchi comun de formare: arta simbolistă și cea impresionistă.

Putem pleda și pentru un al treilea criteriu, *criteriul tradiției hermeneutice*. Lucian Blaga remarcă un lucru mult reluat de la impresionisti încoace. „Henri Bergson e psihologul diferențiat al impresionismului,

asa cum Ernst Mach a fost fizicianul aceluiasi curent.”¹ Argumentul a fost ca prin Bergson psihologia devine una a nuanțelor sufletești, a „reflexelor pe care un sentiment le primește de la celelalte; o psihologie a stărilor aproape imperceptibile, a proceselor de conștiință care nu se pot cuprinde în cuvinte.”² Particularitățile limbajului poetic și pictural, în special al lui Verlaine și Monet, sporesc efectul muzical al artei. Semnificația cuvântului este absorbită de sonoritatea lui, limbajul devine muzicalizat, scopul artistului fiind acela de a sugera și nu de a descrie. Totul devine muzică, transpunere nediferențiată a stărilor sufletești, proprie duratei pure bergsoniene, alcătuită din nuanțe indefinibile și inefabile ale conștiinței pe care graiul omenesc și intelectul nostru nu sunt în stare să le reflecte în mod adecvat. „Principiile intuiționismului bergsonian sunt consonante cu impresionismul muzical. Pentru Debussy, durata pură reprezintă substanța însăși a muzicalității.”³

Un alt gânditor român, Tudor Vianu, afirmă că bergsonismul *se inspiră* din experiența artei impresioniste. În *Construcția obiectului în estetică*, după ce îi reproșează lui Bergson faptul că ideile generale asupra artei din *Datele imediate ale conștiinței* nu sunt însoțite de nici o exemplificare, esteticianul român scrie: „Totuși, considerând momentul istoric în care aceste pagini au apărut, este permisă ipoteza că experiența impresionistă contemporană le-a inspirat în mare măsură.”⁴ Există totuși o referință care îl trădează pe Bergson drept *un inspirator* din arta impresionistă. Atunci când el spune că „arta vizează întotdeauna *individualul*”, că „pictorul fixează pe pânză ceea ce a văzut într-un anumit loc, într-o anumită zi, la o anumită oră, în culori pierdute pentru totdeauna”⁵ nu ne destăinuie el în felul acesta preocuparea lui pentru arta

impresionistă, pe care o descrie în câteva cuvinte, fără să mai fie nevoie să exemplifice? Acesta ar fi putea unul dintre pasajele care să dezvăluie preferința lui pentru această artă.

Analizând funcția artistului, Bergson conchide că arta copie realitatea. Interesant este faptul că amintește numele a doi pictori, lucru aproape singular în opera lui, pictori care prin arta lor neagă această teză. Jean-Baptiste-Camille Corot este pictor romantic prin excelență, și la fel este considerat și William Turner. Or, curentul romantic intervine în ordinea lumii, o reconfigurează conform subiectivității romantice, o estimează din punct de vedere creator. Funcția mimetică pe care o amintește Bergson se dezvăluie în măsura în care artistul copie viziunile care iau naștere la contactul dintre el și lume. În felul acesta, afirmația lui nu mai pare contradictorie. „Dar funcția artistului nu este nicăieri mai evidentă decât în arta care face cel mai mare loc imitației, adică pictura. Marii pictori sunt acei indivizi care s-au înălțat până la o anumită viziune asupra lucrurilor, care a devenit sau va deveni comună tuturor oamenilor. Un Corot sau un Turner, de pildă, au întrezărit în natură anumite aspecte pe care noi nu le-am fi remarcat. (...) Să aprofundăm nițel ceea ce simțim dinaintea unei pânze de Turner sau Corot: și vom afla că-i acceptăm și-i admirăm pentru că am perceput deja în noi ceea ce ei ne arată. Numai că noi am perceput fără a ne fi dat seama. Pentru noi, era un fel de viziune sclipitoare și fugitivă pierdută în mulțimea altor viziuni la fel de sclipitoare și fugitive care se întrepătrund în experiența noastră uzuală asemenea unor *dissolving views*, și care, prin interferența lor, constituie viziunea palidă și decolorată pe care o avem îndeobște asupra lucrurilor. Pictorul a izolat-o; și a fixat-o așa de bine pe pânză încât de acum înainte nu vom mai putea să nu vedem în realitate ceea ce el însuși a văzut.”⁶

Este adevărat că anterioritatea cronologică a impresionismului nu poate constitui dovada descinderii bergsonismului din arta impresionistă, însă ceea ce le

¹ Lucian Blaga, *op. cit.*, Zări..., p. 125.

² *ibidem*, p. 127.

³ Mihai Nistor, *Intuiția estetică la Bergson*, Ed. Cantes, Iași, 1998, p. 155.

⁴ Tudor Vianu, *Studii de filosofie și estetică*, București, 1939, p. 109.

⁵ Henri Bergson, *Teoria râsului*, trad. Silviu Lupașcu, Ed. Institutul European, Iași, 1992, p. 111.

⁶ Henri Bergson, *Introducere în metafizică*, trad. Diana Morărașu, Ed. Institutul European, Iași, 1998, p. 124.

apropie indubitabil este rolul central pe care-l joacă intuiția în cadrul celor două domenii. Aici ea este înțeleasă ca mijloc de cunoaștere cvasireflexă și totalizatoare a realității, ca senzație a unei iluminări bruște și interioare care amintește de sugestie magică. Deși Bergson distinge trei ipostaze ale intuiției, cea de tip estetic, filosofic și mistic, el le concepe pe toate acestea subordonate dimensiunii esteticii, prin faptul că implică stări afective ce depășesc experiența senzorială obișnuită. Artistul, filosoful sau misticul sunt părtașii unor emoții care țin mai de grabă de domeniul esteticului. Bergson conturează astfel o atitudine panestetică asupra realității înconjurătoare, fapt promovat și de impresioniști. Realitatea surprinsă sub aspectele ei contingente și tranzitorii, provoacă artistului acea dilatare a conștiinței grație căreia transformă percepția comună într-una care-i dezvăluie viața ca înnoire perpetuă.

Putem aduce în discuție și teoria arhetipală a *inconștientului colectiv* a lui C.G.Jung prin care se consideră că s-ar putea explica posibilitățile de comunicare umană și în special artistică la nivel subconștient. În concepția lui Jung, arhetipurile sunt „posibilități reprezentative moștenite care renasc cu fiecare ființă umană; aceste forme pot produce la indivizii cei mai diferiți reprezentări și reacții practic identice, a căror origine n-ar putea fi atribuită nici unei experiențe individuale. Ele constituie modele primitive, forme simbolice, imagini sau scheme înnăscute, exprimate în cultura popoarelor și a căror totalitate definește inconștientul colectiv.”⁷

Existența stilului luat în sensul cel mai larg, care reunește multiplele manifestări din domeniul creației într-un tot unitar, operând o concentrare a semnificațiilor de tip estetic-normativ, istoric-descriptiv, individual sau general, dovedește o oarecare aplicabilitate a acestei teorii. Jung se divulgă aici ca fiind de orientare ereditaristă, insistând pe pregnanța fondului genetic în declanșarea comunicării

conceptuale și iconice. Teoria lui acreditează afinitatea dintre Bergson și Debussy, ambii construind *modele homeopatice* de gândire filosofică sau estetică. Și unul și celălalt sunt manifestările izocrone ale aceluiași spirit cultural al sfârșitului de secol XIX.

2. AFINITĂȚI ÎNTRE BERGSONISM ȘI DEBUSSY LA LUCIAN BLAGA

Așa cum aminteam deja într-un capitol anterior, Lucian Blaga este unul dintre puținii filosofi care vorbește de o *psihologie a impresionismului*, care apropie gândirea lui Bergson de curentul impresionist, ba mai mult, construiește un paralelism între filosofia lui și arta lui Debussy pe care o numește impresionistă.

Fără să fi cunoscut în profunzime noțiuni specifice artei muzicale, Lucian Blaga intuiește legătura existentă la nivel structural între arta lui Debussy și intuiționismul bergsonian. În fapt, și una și cealaltă reprezintă manifestări distincte ale aceluiași tip de *sensibilitate decadentă*. Teoretizând *psihologia nuanțelor*, Bergson realiza același lucru pe care Debussy îl contura la nivelul artei sale.

În 1889, Bergson avea să publice lucrarea lui de doctorat *Eseu asupra datelor imediate ale conștiinței*. Grupul de pictori impresionisti se dezmembrase deja de doi ani iar experiențele neoimpresioniste se aflau în fază finală. În 1890 Georges Seurat va picta ultima lui lucrare numită *Cercul*, rămasă neterminată din cauza morții premature a pictorului, iar începând cu anul 1901, Claude Debussy își începe activitatea critică prin publicarea primelor articole în *Revue Blanche*, activitate care se va prelungi cu unele întreruperi până în anul 1914. Totodată, la numai trei ani de la debutul său scriitoricesc, va fi prezentată la Paris prima lucrare a lui Debussy considerată impresionistă, *Preludiu la După-Amiaza unui faun*.

Chiar dacă scrierile lui Bergson precedă primele apariții muzicale de seamă ale lui Debussy, nu ni se pare greșită interpretarea pe care Lucian Blaga o face celor doi. Cu toate că la nivel periferic, strict temporal, actele culturale par a se condiționa, există totuși o ordine mai profundă care se suprapune și nu ține cont de

⁷ C.D.Georgescu, *Preliminarii la o posibilă teorie a arhetipurilor în muzică*, în „Studii de muzicologie”, vol. XVII, București, 1983.

ordinea cronologică. Această aparentă contradicție își găsește rezolvare în ideea pe care Lucian Blaga o amintește atunci când constată că bergsonismul *se inspiră* din experiența artei picturale impresioniste. Or, spiritul artei picturale impresioniste va renaște sub chipul artei muzicale impresioniste astfel că, comentariul bergsonian se pliază și pe calapodul acesteia, chiar dacă nu-i succede.

Lucian Blaga recunoaște încă de la început specificul formal al artei lui Debussy, faptul că structura se lasă mai greu recunoscută și interpretabilă, că muzica lui este „străină de orice logică ce ar putea s-o rotunjească într-un tot cu încheieturi organice.” Aceasta se dezvoltă după multiple audiții și reveniri asupra partiturii muzicale astfel că, într-o primă accepțiune ea poate părea de natură irațională. Studii îndelungate și aprofundate au dovedit tocmai contrariul. Este adevărat că rațiunea construcției unui opus muzical debussyst nu mai are eficacitatea și limpezimea artei clasice sau romantice. Acest lucru se petrece întrucât „muzica lui Debussy, ocolind orice ideologie, dă expresie stărilor sufletești celor mai puțin consistente, celor mai fragede și mai apropiate de inconștient, fără patos, fără retorică.” Micro și macrostructura pieselor muzicale debussyste se pliază după contururile stărilor afective, sunt configurate după cum dictează acestea. La fel cum Bergson muzicalizează schemele și structurile gândirii, în aceeași măsură Debussy topește formele muzicale tradiționale pentru a îmbrățișa tipare lipsite de convenționalism. Bergson vorbește de o *simfonie a conștiinței* în timp ce Debussy reclamă dreptul acesteia la libertate creatoare.

Mai mult, tonalitatea însăși devine ștersă, năruind orice sentiment de stabilitate sonoră. Din această cauză, expresii precum: *tonalitatea ca act de supraviețuire, a îneca tonalitatea, tonalitate difuză, piesă care scaldă într-o tonalitate vagă* definesc extrem de bine specificul ei în creația lui Debussy. El nu neagă tonalitatea dar nici nu o clădește și nici nu recurge la vreun demers prin care să o consolideze. Aceasta se întâmplă întrucât „conturul tonurilor se șterge, cum în psihologia lui Bergson, adversarul

atomismului psihic, se șterg contururile stărilor de conștiință.”

Interesant este faptul că Lucian Blaga vorbește de o metafizică a impresionismului care se constituie nu din idei ci din presimțiri. „Metafizicii impresioniste îi lipsește *palpabilul* care intră în formule. Pentru a înțelege, bunăoară, metafizica bergsoniană, trebuie neconținut să ieși din zalele cuvintelor.” La fel trebuie procedat și cu Debussy. Pentru a înțelege muzica impresionistă trebuie să pui între paranteze experiența muzicii clasice sau romantice, să evadezi din albia ei, să-ți plezi sensibilitatea muzicală după calapodul ei. Trebuie să devii tu însuși un spirit decadent sau cel puțin să mimezi această stare. Lucian Blaga admite lipsa elementului matematic din creația lui Debussy astfel că muzica lui Debussy nu este o muzică gândită ci simțită, la fel cum metafizica lui Bergson este intuită și nu rezultatul unui act de reflexie. Iată de ce „metafizica lui Bergson pare un comentariu în marginea artei lui Debussy.”⁸

Cu o acuitate intelectuală extraordinară, prefigurând multe studii teoretice de specialitate, Blaga remarcă faptul că „elementele care alcătuiesc armoniile lui Debussy nu au precizia intelectuală a celor ce fac armoniile lui Wagner; s-ar putea afirma că armoniile lui Debussy sunt mai puțin clare, iar disonanțele mai puțin strigătoare ca ale lui Wagner.” Disonanța este un fenomen sonor care ține de un anumit dinamism și tensiune sonoră pe care, din punct de vedere psihologic vorbind, o rezolvăm într-un element de echilibru și de stabilitate. De aceea, ea devine un simbol al pasionalului, al emoțiilor descătușate care-și găsesc repaus în matca raționalului. Compararea cu Wagner îl delimitează mai bine pe Debussy de curentul romantic. Estetica romantică se bazează pe dominația afectivității asupra rațiunii așa că, era firesc ca lucrurile să evolueze în direcția acumulării unor tensiuni care vor răbufni într-o primă fază la Wagner, în timp ce estetica impresionistă pretinde sensibilitate discretă, ca o sinteză între pasional și

⁸ Lucian Blaga, *op. cit.*, *Zări...*, p. 131. (toate textele între ghilimele aparțin aceleiași note de subsol)

rațional, lucru pe care l-am afirmat de câte ori am avut ocazia.

„Muzica lui Debussy e, de fapt, desubstanțializată: ea se pulverizează, organizându-se din nou, liber, pe un plan al ineditului și de ezitare, pe un plan de incertitudine, de spontaneitate a momentului, ce îngăduie numai notații efemere; ea are o creștere imprecisă și scapă oricărei logici care ar încerca să o articuleze” fapt care decurge din adoptarea aceleiași psihologii a nuanțelor suflători în care acestea se contopesc unele cu altele, își împrumută reflexele unora altora, ele sunt sentimente fără ancoră cărora le lipsește stabilitatea.

Forma la Debussy nu mai devine o problemă de construcție, Debussy nu vine cu o mentalitate constructivistă asupra muzicii, cu o atitudine reflexivă asupra ei, el nu ia o poziție apriori elaborată. Debussy se complăce sensibilității obiective specifice artei impresioniste. Evadând din cadrele gândirii rigorige, Debussy rezumă în muzică propria lui simțire. Forma muzicală pare din această cauză lipsită de osatură, de coloană vertebrală. Evoluția ei este sortită indeterminismului muzical, are caracterul spontaneității și inspirației, elementele muzicale nu lasă loc predicției și anticipării. Iată de ce se vorbește despre aspectul aluziv al formelor la Debussy sau despre caracterul ezitant al acestora, lipsite fiind de ideea de dezvoltare. Articulațiile structurale se îmbină conform altor principii decât cadența tonală și, mai mult, ele nu se bazează pe elemente comune care să dezvăluie vreun plan dialectic specific gândirii muzicale a lui Debussy. Le el, forma caleidoscopică își găsește aplicabilitate conform simțirii acestuia. Forma se constituie prin gruparea elementelor muzicale în jurul vreunui procedeu tehnic, ritmic sau coloristic pentru ca ulterior să se pulverizeze și să urmărească o altă rută. Și asta întrucât „sufletul decadent e, înainte de toate, *sensibilitate*, numai în al doilea rând, *gând* și aproape deloc, ceea ce e timpul de azi: vrere.”⁹

3. SPECIFICUL GÂNDIRII LUI DEBUSSY ȘI CORELAȚIILE LUI CU FILOSOFIA BERGSONIANĂ...ȘI NU

⁹ ibidem, p. 132.

NUMAI

Nu se poate semna această corespondență a gândirii estetice a lui Debussy cu gândirea filosofică a lui Bergson fără a explica noțiunile de bază în jurul cărora gravitează întreaga cugetare a acestuia din urmă. O dată cu realizarea acestui demers vom puncta momentele de interferență menite să amplifice sau să pună într-o lumină nouă ceea ce la Debussy, exprimându-se, a rămas neexprimat. Cuvântul, ca orice limbaj, își revelează funcția lui simbolică. El dezvăluie, dar în același timp maschează și tănuiește. Încercarea de a penetra forma rigidă și solidificată a limbajului, de a sonda multitudinea de semnificații și de a desluși posibile noi sensuri, se revendică a fi o hermeneutică culturală al cărei obiect sunt creațiile spirituale. În lumea spiritului „fiecare obiectivare a acestuia (opera) emană o dublă infinitate de sensuri: cea dată obiectiv de modificarea istorică a sensurilor majore ale operei, adică de oglindirea ei într-o conștiință socială dinamică și cea dată subiectiv de diversitatea pozițiilor în care se situează individul cunoscător (mai bine-zis interpret) în raport cu opera. De aceea hermeneutica culturală este tocmai modul suprem în care spiritul se raportează la sine, înțelegându-se pe sine din multiplicitatea creațiilor sale, este gândire a gândirii în sensul cel mai plenar al posibilităților acestui act.”¹⁰

3.1. ACTUL CREATOR ȘI CONTEMPLAREA ESTETICĂ

Cea dintâi lucrare publicată a lui Bergson, *Eseu asupra datelor imediate ale conștiinței*, prefigurează aproape toate direcțiile pe care gândirea acestuia avea să evolueze. Cele mai multe dintre scrierile lui ulterioare nu fac decât să dezvolte elementele inovatoare prezente încă de la început în acest eseu. Chiar titlul acestui eseu atrage atenția prin rolul sporit acordat *datelor imediate ale conștiinței*, fapt recunoscut și în câmpul experiențelor

¹⁰ Lucian Stanciu, *Hermeneutica în spiritualitatea greacă*, în „Studii de istorie a filozofiei universale”, vol.IV, Ed. Academiei, București, 1974, p. 86.

artistice impresioniste. Artă impresionistă pleacă de la analiza senzațiilor și percepțiilor, rezumându-se de cele mai multe ori la acestea. Or, aceste experiențe reprezintă un dat de natură mai mult sau mai puțin obiectivă care constituie preocuparea fundamentală a impresionistilor.

Eseul debutează cu încercarea lui Bergson de a explica diferențierea între două tipuri de cunoaștere pornind de la analiza stărilor de conștiință, a senzațiilor, sentimentelor și pasiunilor. El constată imposibilitatea noastră de a măsura stările psihologice, deși permanent atribuim referiri de ordin cantitativ acestora. Or, cantitatea este o caracteristică a lumii exterioare care poate fi fixată cu ajutorul intelectului. Calitativul ar fi atributul interiorității.

Cu alte cuvinte, Bergson distinge între *extensiv* (ca fiind măsurabil) și *intensiv* (ca fiind nemăsurabil), între cunoașterea extrinsecă bazată pe date empirice și cunoașterea interioară la care ajungem prin intuiție. „Intuiția ne permite să cuprindem realitatea în profunzime, realitatea interioară în care timpul nu e numai o succesiune de clipe ce se urmează într-o ordine rectilinie, ci durată pură, proces fluid ce conservă trecutul și anticipă viitorul, o neconținută curgere psihică, devenire neîntreruptă. Artă urmărind să prindă viața nu în exteriorizările ei mecanice, ci în ceea ce are ea viu și organic - intuiția având ca obiect organicul, viul, mișcarea, spiritul însuși - e viziunea directă a spiritului de către spirit, ca o funcție a intuiției, capabilă să ne ofere o cunoaștere privind însuși interiorul vieții. Ea este, deci, experiența internă, viața interioară, un mijloc imediat de cunoaștere, un act personal având ca obiect viu și vital viața cu manifestările ei spirituale, viața în fluiditatea ei.”¹¹ Artă îndeamnă la efort asupra noastră înșine, ea ne ajută să depășim bariera care apare între noi și lume și determină o comunicare intermediată de intuiție, comunicare ce ne permite să avem acces la lucrurile însele și implicit la noi înșine. Ceea ce vedem în mod obișnuit nu este vederea propriu zisă, ci o vedere periferică, lipsită de acuitatea unei

contemplații estetice pure. Cu toate acestea, „ce altceva vizează artă, dacă nu să ne arate, în natură și în spirit, în afara noastră și în noi înșine, lucruri care altminteri n-ar lovi în mod explicit simțurile și conștiința?”¹² Conduita adultului obișnuită cu un tip de cunoaștere practică determină întunecarea vederii lui. Conflictul valorilor, al atitudinilor provoacă orientarea acestuia în funcție de scopul propus. Mentalitatea lui urmărește de cele mai multe ori o cunoaștere sau simplificare practică pentru a putea să obțină de la realitate iluzia posesiunii. De aceea, limbajul lui devine convențional și generalizator, schematic și simplificator, fiind incapabil să surprindă individualitatea lucrurilor. Menirea aceasta o are artă. Pentru Bergson, „fie că este pictură, sculptură, poezie sau muzică, artă nu are alt obiect decât acela de a îndepărta simbolurile utile din punct de vedere practic, generalitățile convenționale și social acceptate, în sfârșit, tot ceea ce maschează pentru noi realitatea, pentru a ne pune față în față cu realitatea însăși. Dintr-o neînțelegere asupra acestui punct s-a născut dezbaterea între realism și idealism în artă. (...) realismul este prezent în operă atunci când idealismul se află în suflet, și că numai prin forța idealismului restabilim contactul cu realitatea.”¹³

Din start trebuie precizat că pentru Debussy actul creator muzical și starea de contemplație estetică este propensiune către universul interior, o modalitate de a scruta procesele care se petrec în adâncurile noastre spirituale. Zămisirea operei muzicale se produce ca rod al vibrației interioare, care la Debussy atinge o gingășie și un rafinament estetic deosebit. Raportarea la tradiție sau la formele muzicale încetățenite sunt pentru el un fapt exterior procesului de creație artistică. „Muzica nu este prin esența ei un lucru care să curgă într-o formă riguroasă și tradițională”¹⁴, ci în interiorul ei se desfășoară libertatea sentimentelor aflate în plenitudinea manifestărilor sale. Sentimentele în forma lor evanescentă, văzute ca pâlpări ale unui fond lăuntric

¹¹ Alexandru Husar, *op. cit.*, *Izvoarele...*, Ed. Meridiane, București, 1988, p. 138.

¹² Henri Bergson, *op. cit.*, *Introducere...*, p. 123.

¹³ Henri Bergson, *op. cit.*, *Teoria...*, p. 109.

¹⁴ Wilhelm Berger, *Muzica simfonică romantică - modernă 1890-1930*, vol. III, trad. Alfred Hoffman, Ed. Muzicală, București, 1974, p. 187.

restabilit în urma aplanării tensiunii dialectice romantice, constituie impulsul, forța motrice care declanșează sensul și configurația oricărei lucrări muzicale.

Pentru Debussy „muzica este suma unor forțe răzlețe”¹⁵ care n-au atins niciodată intensitatea torentului de energie psihică specifică romantismului. Și nici nu avea cum să se întâmple acest lucru atâta timp cât sentimentele sunt menținute la nivelul unor impresii care îi permit să-și apere „emoția de orice estetică de prisos”¹⁶. În concepția lui scopul artei nu constă în a risipi sau stârni sentimente, ci, mai curând, în a-i da formă sentimentului, astfel încât să-i putem recunoaște adevărata natură și semnificația pe care o are în exprimarea noastră. Meritul unei opere muzicale nu se măsoară atât în forța cu care sentimentul sugerat pune stăpânire pe noi, cât mai ales în bogăția acestui sentiment. „Gradațiile lui Debussy nu ating niciodată paroxismul unui forte-fortissimo. În muzica sa se mișcă munții fără tunete și bubuituri ostentative. Este un spațiu muzical imens în care cele mai spectaculoase confruntări se pot resoarbe înainte de a ne strivi.”¹⁷ În felul acesta se opune Claude Debussy esteticii romantice care se întruchipează plenar în creația și gândirea lui Richard Wagner. Debussy se manifestă printr-o atitudine protestatară față de orice gândire estetică academică și tradițională, confirmând descătușarea de orice afectivitate de prisos.

În spatele substanței sonore, Debussy „încearcă să deslușească mișcările multiple care au făcut-o să se nască și ceea ce cuprinde ea ca viață lăuntrică”¹⁸, fluxul interior fiind văzut ca o permanentă prefacere ce fundamentează orice experiență autentică muzicală. Acest lucru este exprimat într-o formă apropiată la Bergson, pentru care *simpatia* joacă rolul primordial de a ne transporta în interiorul obiectului estetic. „Cum altfel am putea înțelege forța expresivă - sau mai curând sugestivă - a muzicii dacă nu vom fi de acord că repetăm

interior sunetele auzite, transpunându-ne astfel în starea psihologică din care s-au născut, stare deosebită, pe care n-am putea-o exprima, dar care ne este sugerată confuz prin mișcările ansamblului organismului”¹⁹. În procesul de contemplare estetică, pentru a naște *sensul originar* de care vorbește Pascal Bentoiu, muzica trebuie să freacă mai întâi în interiorul nostru. Acest freacă condiționează surprinderea acestei stări psihologice descrisă de Pascal Bentoiu într-un limbaj bergsonian ca „realitate de complexitate și coloratură variabilă”²⁰. Creația artistică provoacă același demers în sens invers. Pentru a exista ca realitate fizică, muzica freacă în interior ca urmare a suscitării sensului psihologic. Procesul prin care este smulsă din fluxul *trăitului în conștiință* și redată prin fluidul de sunete nu alterează câtuși de puțin identitatea de esență a acestora, deoarece, dinamica sonoră se întrepătrunde și nu se substituie dinamicii interioare a sufletului, fiind dificilă o demarcație *stricto sensu* între ele. Această stare de coeziune simpatetică a celor două domenii, în aparență eteronome, declanșează exteriorizarea vieții profunde a sufletului. Bergson nu concepe sentimentele ca realități delimitate și cuantificabile, ci fiecare dintre acestea se absoarbe în celelalte, căpătând o infinitate de nuanțe. „Cu cât coborâm în abisurile conștiinței, cu atât avem mai puțin libertatea de a întâmpina faptele psihologice drept lucruri care se juxtapun. Când spunem că un obiect ocupă un loc însemnat în suflet sau chiar sufletul în întregime, ar trebui să înțelegem prin aceasta că imaginea lui a modificat nuanța miilor de percepții și amintiri și doar în acest sens ea a pătruns în spațiul sufletesc, fără a o transpune în termeni spațiali.”²¹

3.2. TIMPUL MUZICAL ȘI DURATA PURĂ

Fluiditatea substanței sonore debussyste, înțelegând prin aceasta efectele de continuitate sau de ambiguitate a

¹⁵ Claude Debussy, *Domnul Croche antidiletant*, Ed. Muzicală, București, 1965, p. 10.

¹⁶ ibidem, p. 8.

¹⁷ Valentin Timaru, *Muzica noastră cea spre ființă*, Ed. Axa, Botoșani, 2001, p. 86.

¹⁸ Claude Debussy, *op. cit.*, *Domnul Croche...*, p. 7.

¹⁹ Henri Bergson, *Eseu asupra datelor imediate ale conștiinței*, trad. Diana Morărașu, Ed. Institutul European, 1992, p. 49.

²⁰ Pascal Bentoiu, *Imagine și sens*, Ed. Muzicală, București, 1973.

²¹ Henri Bergson, *op. cit.*, *Eseu...*, p. 29.

tempoului, acreditează un timp muzical aflat în consonanță cu *timpul durată* sau *durata pură* bergsoniană. Bergson face distincția între un timp fizic, exterior nouă și mecanic, și un timp de natură subiectivă aflat în profunzimea noastră, în care evenimentele sunt într-o continuă prefacere și evoluție. În această durată profundă nu există niciodată, conform ideilor lui, două momente identice. Exemplul clasic la care recurge, atunci când explică acest concept, este imaginea orologiului care bate ora șase. Percepute în timpul fizic, cele șase bătăi ale orologiului nu se diferențiază una de alta. În profunzimea subiectului ele sunt apreciate calitativ, fiind diferențiate prin simplul fapt că ele se succed una alteia.

Același lucru pare să decurgă și din analiza timpului muzical la Debussy. Configurarea improvizată a motivelor muzicale, repetițiile motivelor muzicale până la a le transforma în secvențe compartimentate, motivele lipsite de pregnanță melodică al căror rol este unul figurativ-ornamental la care preschimbarea se face uneori extrem lent și de subtil astfel încât par a decurge unul dintr-altul asemenea bătăilor orologiului, identice și totuși distincte, ne duce cu gândul la *durata pură* bergsoniană. Timpul muzical debussyst este lipsit de dialectică la fel ca și *durata pură* bergsoniană. Și într-un caz, și în celălalt, elementele se înșiruie fără să se afle în confruntare, ele *devin* nu din teză și antiteză, ci din simplă și subtilă prefacere. La Debussy, cronologia se dizolvă în nuanțe, iar dramaturgia devine și ea una a culorilor.

Acest efect este obținut și prin rolul sporit al armoniei în cadrul opusului muzical. În general, se admite că melodia este purtătoare de cinetism. Acesta lucru este preluat la Debussy de armonie, care, departe de a fi statică, împlinește o cronologie al cărei șir evenimential trece în plan secund prin complexitatea structurilor acordice implicate în cadrul conductului muzical.

Creația lui Debussy semnifică debutul modernității, cronologia muzicală specifică lui devenind un atribut al perioadei care i-a urmat. Despre un spirit al timpului în manieră bergsoniană, care afectează arta muzicală de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX, amintește Laura

Vasilie atunci când afirmă că „începutul modernității este marcat de modificarea substanțială a percepției realului și devenirii. Un nou sentiment al timpului se infiltrează la toate nivelele cunoașterii umane, constituind chiar subiect de cercetare și redefinire teoretică.

Perceperea intuitivă a experienței temporale (...) - așa cum o înțelege H. Bergson – se relevă și din temporalitatea operelor muzicale.”²²

Interesantă este afirmația lui Adrian Iorgulescu care, parafrazându-l pe Bergson, constată că întreaga muzică (și nu numai cea a lui Debussy, am adăuga noi) „ființează obiectiv într-un *timp-durată*, care la nivelul apercetiv se transformă în *timp-spațiu*.”²³

3.3. LIMBAJUL MUZICAL ȘI DURATA PURĂ

Important de reținut este faptul că limbajul muzical al lui Debussy, de o factură cu totul nouă, păstrează caracteristicile *duratei pure* bergsoniene. Transformările pe care acesta le suferă pe parcursul auditei muzicale vor să sugereze nu atât o schimbare cantitativă în parametri muzicali, cât mai degrabă să surprindă acea schimbare calitativă care se realizează în punctul de joncțiune dintre fenomenul fizic și conștiința care-l percepe. În acest sens, Claude Debussy reinventează limbajul muzical investindu-l cu capacități de sugestie. Pentru el muzica înseamnă „căutarea unei lumi de senzații și forme înnoite fără încetare”²⁴, un perpetuu fluctuant care centrează atenția pe atmosfera interioară a lucrării. Din acest motiv suspendă pe alocuri tonalitatea sau o păstrează în formă vagă, indefinită. Încercând să distileze muzica de sentimentul stabilității tonale, Debussy reușește să se situeze într-o zonă a emoțiilor crepusculare, inefabile și evanescente. Tonalitatea apare ca un *act de supraviețuire* fără să mai posede capacitatea de a configura forma sonoră la nivel micro sau macro-structural. Din punct de vedere armonic funcționalitatea se deplasează către domeniul timbral căutând

²² Laura Vasilie, *op. cit.*, *Articularea și dramaturgia...*, p. 125.

²³ Adrian Iorgulescu, *Timpul muzical – materie și metaforă*, Ed. Muzicală, București, 1988, p. 271.

²⁴ ibidem, p. 54.

realizarea unui efect calitativ global.

Culoarea armonică devine personaj central în cadrul dramaturgiei abstracte a sonorului întrucât „în muzică a cânta înseamnă a picta”²⁵. Melodiile politimbrale amintesc de acea trecere ușoară, insesizabilă de la un sentiment la altul, de la o stare la alta. Emoțiile nu sunt strict delimitate ci decurg dintr-una în alta, instalând o atmosferă voalată. „Debussy duce la desăvârșire poetica momentului fugar, care reprezintă marca singulară a geniului său.”²⁶ Prin aceasta Debussy se aliniază concepției impresioniste a pictorilor ce vizau surprinderea și redarea instantaneului, a realității în aspectele ei fugitive și discontinui. Uneori timpul muzical se lichefiază, dând impresia că forțează și sparge carura metrică a barei de măsură prin utilizarea eșafodajelor poliritmice, complexe care abuzează de formule iraționale. Timbrul muzical este cel care preia sarcina structurării și evoluției timpului muzical. Prin suprapunerea parțială a structurilor de culori se tinde paradoxal la o impresie de cvasiimobilitate a timpului muzical. Debussy inițiază un nou mod de a simți în arta muzicală, tendința lui fiind aceea de a elimina dimensiunea temporală a acesteia. Timpul este perceput ca o curgere continuă, succesiune fără diferențiere, pură penetrație, multiplicitate nediferențiată și calitativă, imagine a *duratei pure* bergsoniene. Trebuie menționat faptul că aceste caracteristici ale limbajului muzical debussyst nu sunt o dominantă. Am semnalat aici doar acele elemente care sunt consonante cu *durata pură* a lui Bergson, acele coordonate stilistice care îl apropie pe Debussy de experiența impresionistă și care îl definesc într-un mod unic și inconfundabil.

Debussy face apel la un astfel de limbaj dintr-o constrângere interioară și în nici un caz din dorința de a se conforma atitudinii academice predominantă în acel timp. Discursul lui critic este plin de reproșuri la adresa celor care reduc meșteșugul componistic doar la latura lui

tehnică, când acesta ar trebui în primul rând să decurgă dintr-o stare afectivă. Ei sunt aceia care transformă muzica în „cântec speculativ”²⁷ exagerând latura discursivă pentru a camufla vidul spiritual care îi caracterizează. Debussy se ancorează în cadrul categoriilor de imaginație și libertate acestea fiind singurele care certifică autenticitatea actului componistic: „Vrem limbaj liber într-o muzică liberă, vrem melopeea continuă, variația infinită, într-un cuvânt libertatea frazei muzicale. Vrem triumful muzicii naturale, liberă și mobilă precum limbajul, plastică și ritmică precum dansul antic.”²⁸

3.4. ARTA MUZICALĂ ȘI CELELALTE ARTE

Muzica este pentru Debussy o artă care îi subjugă voința și sentimentele implicându-l într-un mod afectiv total. Ea se manifestă ca o vrajă căreia nu i se poate sustrage și care îl atrage în mod hipnotic. Copleșit de un astfel de sentiment el se dedică acesteia cu iubire pasională, cu dragostea ce caută să surprindă emoția unică, inefabilă și de nedescris. „Iubesc prea mult muzica pentru a putea vorbi despre ea altfel decât cu pasiune.”²⁹ Emoția primară, bogată în conținut, își găsește echivalentul adecvat în forma sensibilă a muzicii, muzica fiind considerată cel mai abstract limbaj. Ea rămâne abstractă în sensul în care este străină oricărei delimitări noționale. Celelalte arte recurg la concepte și idei, la imagini și reprezentări figurative în timp ce muzica pătrunde nemijlocit interioritatea, constituindu-se ca expresia cea mai pură a sufletului. Imaterială prin substanță, fiind în sens strict fizic doar oscilația complexă și organizată a diverselor unde sonore, muzica exprimă dinamica și mobilitatea nuanțelor fine ale trăirilor noastre sufletești, debarasate de orice concept. Nu raporturile armonice dintre sunete sunt muzică, ci mai ales acea

²⁷ Claude Debussy, *op. cit.*, *Domnul Croche*..., p. 10.

²⁸ apud Henri Delacroix, *Psihologia artei*, trad. Victor Ivanovici și Virgil Mazilescu, Ed. Meridiane, București, 1983, p. 265, din „Tribune de Saint-Gervais” de Ch. Bordes, sept. 1903.

²⁹ apud Romeo Alexandrescu, *op. cit.*, p. 177.

²⁵ apud Romeo Alexandrescu, *Debussy*, Ed. Muzicală, București, 1967, p. 164.

²⁶ Antoine Goléa și Marc Vignal, *op. cit.*, *Dicționar* ..., p. 137.

muzicalitate dată de fluiditatea sentimentelor care decurg spontan dintr-unul într-altul fără să aibă cea mai ușoară expresie artificială.

În felul acesta muzica ia forma vizibilă a sufletului, având capacitatea de a transpune în limbaj sonor cea mai fină reverberație care se produce în interiorul lui fără să existe cea mai mică urmă de îndoială că ar denatura semnificația originală dorită. În hermeneutică, acest lucru s-ar exprima prin faptul că ea se abate cel mai mult de la regulile interpretării, cum se întâmplă cu celelalte arte la care predomină categoriile rațiunii. Muzica posedă un sistem de semne care, tocmai prin faptul că tănuiesc aspectele raționale ale realității, îi conferă plus de substanță și expresie, cunoscând în epoca romantică gradul cel mai mare de credibilitate de care se poate bucura o artă. Gilbert Durand remarcă extrem de limpede caracteristicile muzicii atunci când o privește în accepțiunea ei de limbaj care se comunică prin sine: „Muzica este un mod de expresie, un limbaj dacă vrem, dar care – în raport cu limbajul îndrăgit de lingvist sau cu scriitura grafismului și a plasticii – prezintă acest caracter fundamental de a fi limbajul cel mai puțin *scris* din câte există. Mai mult decât altundeva, în muzică lectura – adică *receptarea*, interpretarea – are întâietate absolută asupra scriiturii, aceasta din urmă fiind doar un mijloc semiologic de transmitere. Muzica rezidă în actul înfăptuirii muzicii, cu alte cuvinte în *a cânta* cu vocea sau prin intermediul unui instrument. O altă caracteristică: în vreme ce limbajul lingvistic se conceptualizează, iar limbajul pictural poate întotdeauna – deși non-figurativul există - să-și reprezinte direct tema, muzica scapă conceptualizării, ea nu este figurativă decât în foarte rarele cazuri când zgomotele naturale – vântul, marea, cântecul păsărilor – corespund construcției muzicale. Așadar, nu este decât un pas, repede făcut, pentru a afirma *non-semanticitatea* muzicii.”³⁰

În viziune bergsoniană, arta este o creație pură și forma cea mai elevată a cunoașterii. Muzica ocupă conform acestuia un loc central în cadrul artelor datorită

imaterialității sale. Al. Thibaudet constată că „există la limita bergsonismului un fel de a considera muzica drept esența lucrurilor, asemănătoare cu aceea pe care o găsim la Schopenhauer. Pentru a treia oară de la Pytagora, muzica ia loc în altarul filosofiei.”³¹ Ea are capacitatea de a realiza o ființă afectivă nouă, de a construi sentimente noi, de a ne determina să participăm plenar la ritmul vieții interioare. „Prin intuiție estetică, artistul plonjează în profunzimile cele mai secrete ale ființei și grație acestei simpatii spontane surprinde ritmurile ei creatoare.”³² Această posibilitate decurge din însăși modalitatea prin care muzica exprimă sentimentele, dezgolate de orice conținut noțional. Lipsa oricărei asocieri cu lumea fizică sau rațională o apropie firesc de lumea afectelor. Încercarea de a explica emoția unică și irepetabilă pe care o redă în formă sensibilă arta muzicală, are de cele mai multe ori efect invers celui scontat. Limbajul cu noțiunile sale surprinde generalități și relații între obiecte, în timp ce arta muzicală caracterizează stări sufletești particulare și indescriptibile. Pentru Henri Bergson singura modalitate de a cunoaște aceste emoții este aceea oferită de experiența artistică. Muzica împinge posibilitățile de exprimare ale omului dincolo de cuvânt sau imagine, reușind să cuprindă o varietate infinită de nuanțe sufletești. Ea are capacitatea de a se construi ca limbaj nemijlocit al sufletului putând să redea specificul fiecărei emoții în parte. Dacă imaginea sau cuvântul ar exprima toată diversitatea de trăiri umane atunci arta sunetelor sau arta în general ar cădea în dizgrație. Perenitatea muzicii provine din faptul că abordează un limbaj fără trimitere directă la o realitate fizică sau rațională. Sunetul, lipsit de orice plasticitate, evocă ceea ce nu poate face imaginea sau cuvântul. El devine materie complementară acestora, toate trei oferind posibilitatea întregirii sferei de semnificații artistice. Claude Debussy intuiește acest raport când afirmă că „muzica începe acolo unde cuvântul este neputincios, muzica există pentru a exprima inexprimabilul; aș vrea ca ea să pară a ieși

³⁰ Gilbert Durand, *Arte și arhetipuri*, Ed. Meridiane, București, 2003, p. 73

³¹ apud Mihai Nistor, *op. cit., Intuiția estetică...*, p. 96.

³² Mihai Nistor, *op. cit., Intuiția estetică...*, p. 117.

din neguri și, din când în când să se reîntoarcă în neguri, să fie totdeauna discretă.”³³

Prin faptul că muzica nu exprimă concepte, ea este arta care se sustrage în acest fel cel mai mult riscului de a eticheta sau de a schematiza anumite stări sufletești născute sub incidența unui anumit moment sau unei anumite conjuncturi. „Din sentimentele noastre nu sesizăm decât aspectul lor impersonal, acela pe care limbajul l-a putut fixa o dată pentru totdeauna, pentru că este aproape același, în aceleași condiții, pentru toți oamenii. Astfel, până și în înțelegerea individului care suntem, individualitatea ne scapă. Ne mișcăm printre generalități și simboluri, ca într-un câmp închis în care forța noastră se măsoară util cu alte forțe; și fascinați de acțiune, atrași de ea, spre binele nostru cel mai mare, pe terenul pe care ea și l-a ales, trăim într-o zonă de mijloc între lucruri și noi, exteriori lucrurilor, exteriori de asemenea și nouă înșine.”³⁴

Discreția cu care se exprimă arta lui Debussy este o caracteristică dominantă a acestuia. Personalitatea lui Debussy pare a fi absorbită de structura diafană a muzicii sale pentru a fi transpusă în stare sublimată. *Negura* în care pare a-și avea sălașul muzica, conform părerii lui Debussy, dezvăluie caracterul tainic al acesteia, puterea revelatorie de a vorbi de realități impenetrabile oricărui alt limbaj adoptat. Ceea ce spunea Gaëtan Picon atunci când se referea la Paul Verlaine se aplică în acest context și lui Debussy. Lumea lui Debussy este „lumea reflectată în apă, devenită ceață vagă în care sufletul se oglindește. În această negură unde se confundă lumea și privirea, se aprind totuși puncte scânteietoare, senzații privilegiate, subliniate, cuvinte și imagini-cheie (am spune noi sunete și leit-motive), fără de care cântecul verlainian (lui Debussy) s-ar reduce într-adevăr la niște romane fără vorbe, cântec pur, privat de cuvinte, tăcere. Dar aceste senzații – culori, sunete, miresme, forme – nu ne ajung decât străbătând un mediu estompat: aburi, ceață,

ploaie sau încă – landă, mare – pânze întinse și unde care îndulcesc strigătul, vocea, printr-o distanță protectoare...”³⁵

3.5. INTUIȚIA ESTETICĂ

Deși Debussy nu utilizează niciodată termenul de intuiție, noțiunea transpare în unele definiții pe care el le atribuie muzicii. Bergson numește intuiția drept „simpatia prin care ne transportăm în interiorul unui obiect pentru a coincide cu ceea ce are unic și, prin urmare, inexprimabil.”³⁶ Intuiția nu este metodă, introspecție sau senzorialitate. Ea este capabilă, grație simpatiei, să contopească în sine nemijlocirea instinctului și capacitatea de cunoaștere proprie inteligenței, ceea ce îngăduie conștiinței să se deschidă la profunzimea vieții. Facultatea intuitivă este o transcendere a instinctualității primare și o proiecție către structuri raționale având ca scop suprem al cunoașterii *durata pură* sau *simfonia conștiinței*.

Matematica este prin excelență un domeniu al demersului intelectual pur ale cărei categorii ființează apriori în conștiință. În cadrul ei gândirea parcurge de fiecare dată un anumit număr de pași, un anumit algoritm operând cu obiecte ideale sau noțiuni fără vreo bază empirică, pentru a ajunge să construiască în final o teorie bazată numai pe silogisme. Cu toate acestea Debussy numește muzica „matematică tainică ale cărei elemente participă la infinit”³⁷, plasticitatea metaforei evocate având puterea de a străpunge crusta împietrită de generalități convenționale ale domeniului rațional facilitând instalarea în fluxul neîntrerupt al duratei pure. Muzica devine balet grațios ale cărei elemente se supun unei perpetue mișcări browniene, în care intuiția mijlocește cunoașterea dar și participarea la freemătul interior al acesteia. *Matematica tainică* dezvăluie caracterul infrarațional al intuiției al cărei scop este imersiunea în profunzimea simfonică a conștiinței, redată prin acea viziune a unei aparent haotice mobilități. Rațiunea este sublimată în

³³ apud Vasile Iliuț, *De la Wagner la contemporani*, vol. III, Ed. Muzicală, București, 1997, p. 30.

³⁴ Henri Bergson, *op. cit.*, *Teoria...*, p. 107.

³⁵ apud Ovidiu Crohmălniceanu, *Antologia poeziei franceze de la Rimbaud până azi*, Ed. Minerva, București, 1974, p. 120.

³⁶ apud Mihai Nistor, *op. cit.*, *Intuiția estetică...*, p. 40.

³⁷ apud Vasile Iliuț, *op. cit.*, *De la Wagner...*, p. 29.

sentiment, cunoașterea și comunicarea estetică înfățișându-se într-o unitate dialectică a sensibilului și raționalului.

Alfonso Fontanelli, nobil diplomat al curții, om de litere și muzician al curții din Ferrara, din secolul al XVI-lea, transmite impresii despre arta unuia dintre cei mai controversați madrigaliști ai acestei perioade, este vorba despre Gesualdo da Venosa, într-un limbaj extrem de asemănător cu cel cu care Debussy descrie propria lui artă. Fontanelli aprecia arta lui Gesualdo drept o muzică ce „se mișcă într-un stil straniu” și care cuprinde o „artă infinită”.³⁸ Sunt expresii de o mare forță sugestivă care rezonază cu afirmațiile lui Debussy. Iată aprecieri asemănătoare cu referire la capodopere muzicale care nu numai că sunt despărțite de sute de ani, dar aparțin unor stiluri diferite. Ideea de mișcare specifică muzicii se regăsește și la Fontanelli și la Debussy. Muzica celor doi vizați – Gesualdo și Debussy – parcurge traiectorii cărora le lipsește precizia matematică întrucât ea este *stranie* sau *tainică*. Armonia lor este tulburătoare, ea desfășoară spații sonore care, prin recurs la percepția sensibilă, dau naștere în plan rațional ideii de *infinitate*. Iată modul în care Debussy interpelează planul metafizicii, chiar dacă preocuparea lui pentru acest domeniu este explicit limitată. Mai mult, ideea unei ordini infinite determină și un sentiment moral, echivalent unei ordini a spiritului, în aceeași manieră în care esteticul la Bergson fuzionează cu dimensiunea etică.

Matematica lui Debussy are conexiuni cu domeniul metafizicii, ei îi lipsește o abordare constructivistă, este mai apropiată demersului intuitiv și inconștient decât celui rațional și lucid. În realitate, matematica este o știință care face apel la diverse entități problematice, ea uzează de conceptele de număr, clasă, operație, funcție, motiv pentru care este trecută în categoria disciplinelor raționale. Dimpotrivă, la Debussy, matematica reflectă dinamica interioară a sufletului, muzica însăși devine matematică al cărei element rațional scapă

vederii imediate. Îi lipsește înfățișarea discursivă, apriori elaborată, elementul reflexiv și tatonarea în jurul ideii.

Arta lui Debussy este o artă dezbrătată de orice materialitate. Vorbind de *matematică tainică*, Debussy recunoaște statutul artei sale de artă a intuiției prin care ne desprinde de materie și pătrundem în ceea ce lucrurile au esențial și particular. Ea nu dezvăluie adevăruri relative, relații sau raporturi între idei așa cum face știința matematică, ci vizează trăirea afectivă, participarea noastră la misterul creației. De aceea, putem aduce mai degrabă în discuție *iraționalismul estetic* promovat atât de Debussy prin arta lui, cât și de Bergson prin scrierile sale. Prin iraționalism nu se înțelege aici lipsa unei rațiuni, ci mai degrabă tănuirea ei în formulele și mecanismele complexe ale realității materiale sau spirituale, al cărui adevăr este adus la suprafață de facultatea intuiției. Intuiția devine organul principal prin care artistul poate avea acces la domeniul esteticului, mijlocindu-i acestuia o cromatică diversă de stări emotive.

Atunci când Debussy afirmă că „s-ar putea găsi învățăminte prețioase în divertismentele oferite de prinții javanezi, în care atracția de neîmpotrivit a limbajului fără cuvinte care este Pantomima atinge aproape Absolutul, deoarece glăsuiește prin acte și nu prin procedee”³⁹, el aproape că redefinesc intuiția bergsoniană. Bergson face la un moment dat distincția între act și concepție spațializată, considerând mișcarea drept ceva care nu se compune din stări pe loc. El amintește în acest context de aporiile lui Zenon și de deducțiile greșite care decurgeau din conceperea mișcării în sens spațializat. Mișcarea este, pentru Bergson, act accesibil numai intuiției. Percepând manifestarea artei ca un sistem neîngrădit de rațiune, în care procedeele sunt substituite de acte, Debussy vorbește despre intuiție, fără să o definească în mod conceptual. Din textul amintit, intuiția (*limbajul fără cuvinte*) este înțeleasă ca trăire interioară care surprinde numai ceea ce reprezintă caracterul unic și irepetabil al unui act, gest, lucru etc. Pentru el, ca și la Bergson,

³⁸ apud Ioana Ștefănescu, *O istorie a muzicii universale*, vol. I, Ed. Fundației Culturale Române, București, 1995, p. 156.

³⁹ Claude Debussy, *op. cit.*, *Domnul Croche...*, p. 97.

Absolutul poate fi sesizat numai prin intuiție. Este poate singurul context în care Debussy face referință la o realitate a cărei existență implică cel mai mare grad de generalitate. Debussy simpatizează cu metafizica dar în același timp fuge de ea întrucât recunoaște caracterul ei artificial și constructivist, că îndeletnicirea cu așa ceva nu determină decât discuții sterile antrenate doar de dragul speculației.

Într-o manieră asemănătoare, filosofia existențialistă, reprezentată de cei doi mari filosofi, Sartre și Heidegger, face distincția dintre ceea ce poate fi circumscris categoriilor gândirii și ceea ce se traduce prin *act* sau *trăire interioară*, motiv pentru care aceasta se perpetuează și atunci când are în vedere diferența dintre *a exista*, înțelegând prin aceasta subiectul transformat în obiect de cunoaștere, și *a fi*, unde subiectul cunoscător accede la misterul și impenetrabilul ființei.

3.6. CUNOAȘTEREA ESTETICĂ

Pe de altă parte, deși nu o exprimă explicit, Debussy se plasează în interiorul fenomenului muzical grație rezonanței care se produce între obiectul estetic și subiectul cunoscător. Permanenta sciziune dintre cele două realități este resimțită în filosofia lui Bergson, ca și în creația artiștilor impresionisti ca o contopire a obiectului cu subiectul. Granița gnoseologică este dizolvată datorită calității cu totul specială a intuiției de a accede spontan la imanența lucrurilor. Este o prelungire a opției romantice care vedea creația artistică drept *stare de suflet* și care în impresionism are statut central. Artistul nu mai redă realitatea așa cum se vede, ca imagine conturată, în care cortexul a realizat acea sinteză a senzațiilor primite din exterior, ci caută să o surprindă ca „*imagine de început, originară, cât mai pură și nemijlocită*”⁴⁰, întrucât în felul acesta putem avea parte de toată frăgezimea și ingenuitatea emoțiilor primare. Viziunile fugare, sentimentele evanescente, impresiile sunt zvâcniri ale *duratei pure* care încearcă să străpungă inerția materiei brute,

a clișeele emotive. Stările artistului impregnează obiectul estetic modificând structura și forma acestuia care abia mai amintește de tradițiile anterioare. El ajunge la acestea printr-o detașare de sfera utilului astfel încât să devină posibil fenomenul de emergență a subiectului la fondul esențial al lucrurilor. În acest caz, Bergson vorbește „despre o detașare naturală, înăscută structurii simțurilor sau conștiinței și care se manifestă de îndată într-o manieră virginală, într-un fel de a vedea, de a înțelege sau de a gândi. Dacă această detașare ar fi completă, dacă sufletul n-ar mai adera la acțiune prin nici una din percepțiile sale, ar fi atunci sufletul unui artist așa cum lumea nu a mai văzut încă. Ar excela în toate artele pe rând sau, mai curând, le-ar topi pe toate într-una singură. Ar înțelege lucrurile în puritatea lor originală, de asemenea formele, culorile și sunetele lumii materiale, precum și cele mai subtile mișcări ale vieții interioare.”⁴¹

În actul percepției estetice, contopirea între subiect și obiect tinde către suprimarea acestei distanțe motiv pentru care este abolită judecata de gust. Exercițiul revelației obiectului estetic în sfera subiectului estetic determină din această cauză o absorbție a axiologicului în ontologic.

3.7. CONȚINUT ȘI FORMĂ MUZICALĂ

Paul Dukas afirma, după ce a ascultat în primă audiție *Preludiu la după-amiază unui faun* (creație ce avea la bază versurile lui Mallarmé), că *Ideea dă naștere formei* sau altfel exprimat că acel *halo* emotiv pe care îl îmbracă gândirea reprezintă sursa nașterii acestei lucrări muzicale. Prin creație artistică se descoperă starea lăuntrică a autorului. Forma îmbracă aspectele fluide, tranzitorii ale limbajului muzical, fără a se insista asupra detaliilor reținând doar impresia globală, în toată bogăția și amploarea ei de viață.

Cu un secol în urmă, Hegel exprimase într-o manieră asemănătoare ceea ce spunea Paul Dukas, și anume că *forma este simbolul ideii*. Văzute în această lumină, unele creații ale lui Debussy păstrează

⁴⁰ Werner Hoffman, *Fundamentele artei moderne*, vol. I, Ed. Meridiane, București, 1977, p. 209-210.

⁴¹ Henri Bergson, *op. cit.*, Teoria..., p. 107.

apartenența simbolică. Acest lucru nu trebuie înțeles că forma artistică, așa cum o percepe Debussy, este un dat. Dimpotrivă, ea este reprodusă la un alt nivel, la nivelul la care se conjugă intim fantezia creatoare, care-și trage mai mult ca niciodată resursele din percepția sensibilă, cu rațiunea, de care ea nu mai poate fi separată. Forma muzicală rezultă din împletirea datelor sensibilului cu construcția rațională. Ideea se smulge de sub dominația purei imaterialități pentru a penetra structurile rigide ale realității și a configura o formă. În fond, tot Hegel va defini frumosul drept *forma sensibilă a ideii*. Este însăși viziunea romantică despre artă conform căreia artistul romantic ia în posesie lumea materială și o transformă după cum îi dictează eu-l său creator și numește frumoasă întreaga artă care este patronată de facultatea imaginației. Ideea de construcție este subjugată de ideea de imaginație, motiv pentru care Debussy va recunoaște și în creația altor contemporani de-ai săi acest principiu dominant al propriei sale muzici afirmând că „ea (muzica) este pentru el (Paul Dukas) un tezaur nesfârșit de forme, de amintiri posibile, care îi îngăduie să-și mlădieze ideile pe măsura domeniului său imaginativ.”⁴²

3.8. CATEGORII ESTETICE

Atunci când vorbim despre frumos la Debussy nu se poate să nu amintim ceea ce Julien Green afirma referindu-se la frumosul care scapă unei analize imediate și care se răsfrânge ca o stare binefăcătoare, o stare de beatitudine sufletească care întrezărește un scop în fiecare lucru al creației. „Eu cer, în ceea ce mă privește, o invazie a frumuseții în viața de toate zilele, pentru că această frumusețe oglindește frumusețea infinită a creației.”⁴³ Viziunea lui Debussy asupra frumosului coincide cu viziunea panestetică a lui Bergson, în sensul că ea poate însoți orice experiență dacă aceasta este descătușată de o orientare pragmatică.

Debussy nu se referă niciodată la conceptul de frumos ca la o noțiune estetică,

dar vorbește despre frumusețe ca o calitate dominantă a artei muzicale, care nu apare neapărat legată de domeniul acesteia. El descrie la un moment dat, în cartea lui despre domnul Croche, un peisaj pastoral tomnatic a cărui frumusețe „nu solicita nici încurajarea, nici dezaprobarea.”⁴⁴ Este motivul pentru care putem desprinde câteva caracteristici.

În concepția lui, frumosul este lipsit de judecata de gust conform căreia noi exprimăm prin acte reflexive adeziunea afectivă, căutând o justificare a ei. Frumosul subjugă fără să condiționeze din punct de vedere rațional. Totodată, Debussy vorbește și de caracterul dezinteresat al acestuia, aliniindu-se în felul acesta concepției kantiene care așează la baza temeliei estetice plăcerea dezinteresată. Este frumos pentru că place în manieră dezinteresată și pentru că nu se naște dintr-un anumit concept sau se asociază acestuia. Facultatea de a judeca o lucrare de artă sau un peisaj natural prin intermediul unei senzații de plăcere sau de neplăcere, în chip dezinteresat, constituie frumosul în viziunea lui Kant. Estetica impresionistă și implicit poziția lui Debussy față de conceptul de frumos pare să aibă filiații cu estetica kantiană. Totodată, Debussy perpetuează și optica romantică care preluase din aceeași școală kantiană ideea că sentimentul frumosului este disjunct sentimentului utilității sau a scopului.

Pentru Debussy nu există o demarcație între frumosul natural, uman sau artistic. În felul acesta se înscrie unei concepții panestetice, care recunoaște valoarea frumosului în manifestarea oricărui lucru. La el, ideile, impresiile, oamenii, peisajele, operele de artă sunt frumoase. Indiferent care este contextul în care apar referințe la ideea de frumos, aceasta are în vedere și domeniul artei. Câteva pasaje sunt exemplificatoare în acest sens. „Cunoști vreo emoție mai frumoasă decât aceea oferită de un om rămas necunoscut de-a lungul veacurilor și a cărui taină ți se dezvăluie din întâmplare?”⁴⁵ Consemnul întâmplării pare să fie caracteristica

⁴² Claude Debussy, *op. cit.*, *Domnul Croche...*, p. 40.

⁴³ Julien Green, *Jurnal*, trad. Modest Morariu, Ed. Univers, București, 1982, p. 264.

⁴⁴ Claude Debussy, *op. cit.*, *Domnul Croche...*, p. 14.

⁴⁵ ibidem, p. 12.

fundamentală a frumosului. Acceptarea întâmplării în configurarea frumosului echivalează cu abolirea determinismului. În felul acesta este negată o relație cauzală între obiect (purătorul de frumos) și subiect (trăitorul de frumos).

Pe de altă parte, „o adevărată impresie de frumusețe nu ar putea să producă alt efect decât tăcerea!...”⁴⁶, contemplația devenind una din condițiile esențiale ale receptării frumosului în mod autentic. De aceea, Debussy disprețuiește manifestările prin aplauze de la sfârșitul bucății muzicale. A avea experiența frumosului presupune parcurgerea unui drum interior în care sufletul trebuie purificat de orice manifestare exterioară. El aseamănă experiența audierii unei bucăți muzicale cu experiența contemplării unui apus de soare. Fără să vrem, ne aducem aminte de convenția care devenise tradiție la Bayreuth prin care se cerea ca la orice reprezentare a operei wagneriene Parsifal, finalul ei să nu fie precedat de aplauzele spectatorilor. Ca și Wagner, Debussy concepe experiența frumosului ca o stare de reculegere a sufletului.

Imaginea nefărămită a frumosului perceput ca integritate a părților componente se regăsește și la Debussy. Frumosul nu înseamnă să mutilezi opera de artă și să scoți vreo arie sau vreun cântec din contextul ei. Sensul plenar al acestora apare întregit doar atunci când ele sunt audiate în legătură cu elementele care le precedă sau le succed, depinzând astfel de contextul muzical în care au fost inserate. De asemenea, un simț critic extrem de ascuțit îl făcea sensibil la remarcile mediocre ale semenilor săi atunci când aceștia judecau fenomenul artistic. „Poate că n-am iubit niciodată muzica mai mult decât în epoca aceea în care nu auzeam niciodată vorbindu-se despre ea. Îmi apărea în frumusețea ei întreagă și nu prin mici fragmente simfonice sau lirice supra-înfierbântate ori lipsite de amploare.”⁴⁷

Pentru Debussy, muzica este „expresia afinității misterioase dintre Natură și Imaginație”⁴⁸, în timp ce la Bergson „arta

este o creație pură și forma cea mai elevată a cunoașterii, frumosul fiind o aluzie la realitatea tainică, profundă, *căreia natura vizibilă îi este expresie și simbol*.”⁴⁹

Depășind sfera categoriei frumosului, deși la Debussy nu apare menționat niciodată, grațiosul se înscrie în zona categoriilor tradiționale care are un răsunet deosebit în cadrul artei muzicale impresioniste. Plecând de la definiția lui Alain conform căreia „grația este perfecțiunea expresiei ce nu neliniștește, nici nu rănește”⁵⁰, muzica impresionistă se înscrie de minune acestui deziderat. Ei îi lipsește expresia silită sau contrafăcută, caracterul artificial sau retoric, afectat sau disimulat.

Este adevărat că dacă considerăm grațiosul într-o accepție mai veche, ca armonie și eleganță, naturalețe și simplitate, armonie a proporțiilor și simetrie a formelor, acest lucru se regăsește mai greu în arta muzicală impresionistă. Dimpotrivă, atunci când este pus în legătură cu *mișcarea spontană și involuntară* (J.C.F. Schiller), cu *expresia sufletească* (F.W.J. Schelling) sau cu *expresia artistică* (R. Bayer), arta lui Debussy găsește corespondențe mai profunde.

Pe de altă parte, melancolicul și comicul constituie experiențe specifice artei lui Debussy, deși el nu vorbește despre acestea. Ambele categorii sunt caracteristici fundamentale artei romantice, caracteristici care sunt deplin valorificate în perimetrul artei impresioniste. Melancolicul rămâne o trăsătură dominantă a artei simboliste, regăsit și la Debussy în cadrul multor preludii dedicate literaturii pianistice, în tip ce comicul, definit de Bergson ca *mecanică placată asupra viului*, apare și la Debussy într-o manieră asemănătoare ce caută prin efecte tehnice surprinzătoare să redea expresia stângace, lipsită de suplețe și continuitate care provoacă hazul.

3.9. RAPORTUL DINTRE MUZICA IMPRESIONISTĂ ȘI NATURĂ

trad. Anca Ionescu, Ed. Lider, București, p. 443.

⁴⁹ apud Mihai Nistor, *op. cit.*, *Intuiția estetică...*, p. 90.

⁵⁰ apud Iosif Sava, *Prietenii muzicii*, Ed. Albatros, București, 1986, p. 22.

⁴⁶ ibidem, p. 5. (citatul a fost amintit integral la cap. X)

⁴⁷ ibidem, p. 14.

⁴⁸ Harold C. Schonberg, *Viețile marilor compozitori*,

Arta lui Debussy își trage aproape întreaga sursă de inspirație din natură. Această natură capătă la el o altă modalitate de tălmăcire în limbaj muzical, diferită de încercările înaintașilor clasici sau romantici exclusiv descriptive. Este cunoscută reacția adversă a lui Debussy față de partea a doua din simfonia a șasea *Pastorala* de Ludwig van Beethoven unde sunt utilizate efecte muzicale onomatopice. Conform concepției lui, era un mod prea frust de a se raporta la realitatea naturală. Debussy căuta „tălmăcirea în graiul sentimentului a ceea ce este nevăzut în natură”,⁵¹ vizând să confere muzicii capacități de sugestie. Sarcina muzicii era nu să descrie ceva, ci pur și simplu, să fie muzică, să ne stârneasce emoții, plăcere și inspirație. Impresiile primite de la natură trebuiau convertite în interior într-un mod în care să păstreze cât mai nealterată substanța acestora. În arta lui nu se caută redarea a ceea ce vedem, ci dezvăluirea vizibilului, a felului în care natura trezește sentimentul cenestezei noastre. Pentru Debussy „singură muzica are putința de a evoca după plac meleagurile ireale, lumea de certitudini și himere ce trudește în ascuns pentru a făuri poezia nopților, miile de șoapte anonime ale frunzelor mângâiate de razele lunii.”⁵² De aceea ea trebuie să sugereze prin valoarea intrinsecă a combinațiilor sonore, ritmice, expresive sau timbrale, nuanțele cele mai subtile ale stărilor sufletești. A sugera reprezintă o modalitate ocolită de redare a realității bazată pe asociații de idei și sentimente asemănătoare stărnite de impactul cu masa sonoră. Debussy căuta la natură muzicalitatea acesteia, capacitatea ei de a se transpune în combinații sonore, efectul ei muzical. Pe el nu-l interesa zgomotul valurilor sau al vântului, culoarea peisajului sau mirosul parfumurilor împrăștiate în aerul de seară cât mai degrabă amprenta diafană pe care o lăsau acestea într-o conștiință sensibilă. „S-a spus pe bună dreptate despre Debussy că suprimă peisajul pe măsură ce se plimbă prin el, sau că-l contemplant pentru a nu îngădui să se filtreze din el decât ecoul sensibil, imaginea

sunătoare, cântecul căruia orice moment al naturii îi dă naștere într-o sensibilitate înflăcărată și vie...El preschimbă natura în armonii, în emoții sonore.”⁵³ Se poate vorbi în cazul lui de o sinestezie a senzațiilor, de capacitatea lor de a trezi corelații muzicale și de a fuziona într-un tot unitar.

La Bergson se conturează aceeași concepție privind capacitatea de a sugera sentimente specifică muzicii. Atât natura cât și arta în general posedă această capacitate cu distincția că în artă există elementul ritmicității datorită căruia pătrundem în conștiința propriei noastre personalități. Această repetare indefinită specifică ritmicității provoacă starea de *simpatie*, acea contagiune fizică în consonanță cu atenția subiectului. Starea de rezonanță mecanică împrumută o aură de inefabil definitiv și etern prin transformarea datelor extensive în dimensiuni intensive. Impresionați simpatetic vom fi transportați instantaneu în indefinibila stare psihologică ce le-a generat. Astfel ajungem să cunoaștem acele sentimente originare „pe care muzica le sugerează doar”.⁵⁴ Ea pune stăpânire asupra întregului suflet vizând, împreună cu celelalte arte, „să imprime în noi anumite sentimente, mai mult decât tinde să le exprime pur și simplu; ni le sugerează, și se sustrage fericită obligației de a imita natura când află aiurea mijloace mai eficace.”⁵⁵

Misterul pe care Debussy îl atribuie naturii rezidă în imaginația artistului și în capacitatea lui de a simți. El nu este o facultate a universului înconjurător, natura fiind cea care are această capacitate de a-i trezi, ca niște forțe latente, resursele creatoare transfigurate de sentimentul misterului. Misterul se identifică cu starea poetică a lui Debussy. El vorbește de poezia tainică a nopților, de miile de șoapte anonime al frunzelor mângâiate de lumina lunii, de lumea de meleaguri ireale ce trudesce în ascuns pentru a făuri toate acestea, muzica fiind singura artă care are posibilitatea de a le evoca.

Debussy vorbește de un suflet al naturii pe care aproape că îl identifică

⁵¹ Claude Debussy, *op. cit.*, *Domnul Croche...*, p. 86.

⁵² *ibidem*, p. 75.

⁵³ Henri Delacroix, *op. cit.*, *Psihologia...*, p. 211.

⁵⁴ Henri Bergson, *op. cit.*, *Eseu asupra...*, p. 33.

⁵⁵ *ibidem*, p. 33-34.

sufletul artistului, el atribuie un suflet naturii ca și cum acesta ar fi o calitate a ei fără să remarce prezența propriei vibrații lirice la contemplarea frumuseților ei. Poezia și misterul naturii decurg din proiecția sufletului în profunzimea realității și nicidecum dintr-o însușire a lucrurilor. Acest lucru pare să se întrevadă atunci când afirmă faptul că nu recurge „la imitarea directă, ci la tălmăcirea în graiul sentimentului a ceea ce este nevăzut în natură.” Această remarcă rămâne ambiguă întrucât imediat adaugă: „Se poate oare reda misterul unei păduri măsurându-se înălțimea copacilor? Și nu e oare mai curând adâncimea ei de necuprins aceea care înflăcărează imaginația?”⁵⁶ Totuși, deși pare să nu remarce atribuirea unor calități personale naturii, Debussy constată atitudinea scientistă și utilitară care trebuie să lipsească celui care vrea să contemple dintr-o atitudine lirică universul înconjurător. Debussy nu vorbește de *mister* și *adâncime de necuprins* ca despre o particularitate a modului său de a simți însă el combate atitudinea celui cuprins de finalitate pragmatică în raport cu realitatea.

Heinrich Heine vorbește despre iubire ca fiind starea din care decurge contemplația naturii. „Natura știe, asemenea unui mare poet, să realizeze cele mai mari efecte cu mijloacele cele mai mici. Numai un soare, copaci, flori, apă și iubire. Negreșit, dacă aceasta din urmă lipsește din sufletul contemplatorului, totul se prefăce într-o priveliște urâtă, iar soarele are atunci doar atâtea mile în diametru, copacii sunt buni pentru încălzit, florile se clasifică după stamine și apa e umedă.”⁵⁷ Este starea celui pentru care natura, arta și viața se împletesc într-un tot unitar, fiecare dintre ele, grație sentimentului amintit, dobândind valențe estetice. Și Bergson, și Debussy, unul de pe poziția celui ce cugetă celălalt de pe poziția artistului, contemplă lumea cu ochii unui îndrăgostit, mistuiți fiind de taina pe care aceasta o emană.

Gândirea lui Bergson pare a survola de la înălțimi inaccesibile spațiul epocii în

care a trăit fertilizând curente și tendințe artistice. Nu se știe dacă Debussy l-a citit pe Bergson (eseul acestuia avea să fie publicat în 1889, dată la care impresionismul muzical nu apăruse încă și nu apăruse nici una din publicațiile lui Debussy), însă se știe cu certitudine că Debussy a fost preocupat de filozofie, literatură, teatru, de arta simbolistă sau impresionistă. Acestea vor răsfrânge asupra lui o influență considerabilă a căror experiență părea a fi impulsionată de gândirea marelui filozof. Debussy surprinde într-un limbaj simplu fără pretenții de profunzime filozofică tendința dominantă a epocii în care a trăit, marcată de aversiunea împotriva spiritului meschin al rațiunii, de panestetismul romantic, de religiozitatea pentru natură, de abandonarea esteticii tradiționale.

BIBLIOGRAFIE

1. ALEXANDRESCU, Romeo, *Debussy*, Ed. Muzicală, București, 1967.
2. BLAGA, Lucian, *Zări și etape*, Ed. Humanitas, București, 2003.
3. BERGER, Wilhelm, *Muzică simfonică romantică - modernă 1890-1930*, vol.III, trad. Alfred Hoffman, Ed. Muzicală, București, 1974.
4. BERGSON, Henri, *Eseu asupra datelor imediate ale conștiinței*, trad. Diana Morărașu, Ed. Institutul European, 1992.
5. BENTOIU, Pascal, *Imagine și sens*, Ed. Muzicală, București, 1973.
6. CROHMĂLNICEANU, Ovidiu, *Antologia poeziei franceze de la Rimbaud până azi*, Ed. Minerva, București, 1974.
7. DEBUSSY, Claude, *Domnul Croche antidiletant*, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., București, 1965.
8. DELACROIX, Henri, *Psihologia artei*, trad. Victor Ivanovici și Virgil Mazilescu, Ed. Meridiane, București, 1983.
9. DURAND, Gilbert, *Arte și arhetipuri*, Ed. Meridiane, București, 2003.

⁵⁶ Claude Debussy, *op. cit.*, *Domnul Croche...*, p. 86.

⁵⁷ apud Ion Bentoiu în introducerea de la *Poezii Călătorie la Harz* de Heinrich Heine, Ed. Minerva, București, 2000, p. XXIX.

10. GEORGESCU, C., D., *Preliminarii la o posibilă teorie a arhetipurilor în muzică*, în „Studii de muzicologie”, vol.XVII, București, 1983.
11. GOLEA, Antoine; Vignal, Marc; *Dicționar de mari muzicieni*, trad. Oltea Șerban – Pârâu, Ed. Univers Enciclopedic, București, 2000.
12. GREEN, Julien *Jurnal*, trad. Modest Morariu, Ed. Univers, București, 1982.
13. HEINE, Heinrich, *Poezii – Călătorie la Harz*, Ed. Minerva, București, 2000
14. HOFFMAN, Werner, *Fundamentele artei moderne*, vol.I, Ed. Meridiane, București, 1977.
15. HUSAR, Alexandru, *Izvoarele artei*, Ed. Meridiane, București, 1988.
16. ILIUȚ, Vasile, *De la Wagner la contemporani, vol.III*, Ed. Muzicală, București, 1997.
17. IORGULESCU, Adrian *Timpul muzical – materie și metaforă*, Ed. Muzicală, București, 1988.
18. JULLIAN, Rene, *Le mouvement des arts du romantisme au symbolisme*, Paris, 1979.
19. LEMAITRE, Henri, *La poesie depuis Baudelaire*, Paris, 1965.
20. NISTOR, Mihai, *Intuiția estetică la Bergson*, Ed. Cantes, Iași, 1998.
21. STANCIU, Lucian, *Hermeneutica în spiritualitatea greacă*, în „Studii de istorie a filozofiei universale”, vol.IV, Ed. Academiei, București, 1974.
22. TIMARU, Valentin, *Muzica noastră cea spre ființă*, Ed. Axa, Botoșani, 2001, p. 86.
23. VASILIU, Laura, *Articulația și dramaturgia formei muzicale în epoca modernă (1900-1920)*, Ed. Artes, Iași, 2002.
24. VIANU, Tudor, *Studii de filosofie și estetică*, București, 1939.

Victor Voicu, Ph.D.

Department of Philosophy

University „Dunărea de Jos”, Galați

Romania

SENSURILE ȘI SURSELE NIHILISMULUI CIORANIAN

Abstract

The Meanings and Sources of Cioranian Nihilism

Various exegets of Emil Cioran's work present his nihilism both as an attitude, and as a conception derived, in great part, from the contact with the creations of Dostoievski and Nietzsche. Cioran himself admits that he sees and recognizes both as "great teachers of the theorization of the revolt and unhappiness" and that he includes them among those responsible for his writing destiny. This paper surveys Cioran's nihilism especially in connection with his early writings concerning Romania's destiny.

Diversi exegeți ai operei lui Emil Cioran prezintă nihilismul acestuia ca o atitudine, cât și ca o concepție derivată, în mare parte, din contactul luat cu creațiile lui Dostoievski și Nietzsche. De altfel, însuși Cioran recunoaște că îi vede și îi consideră pe cei doi: „mari dascăli ai teoretizării revoltei și nefericirii” și îi include între cei răspunzători de destinul său scriitoricesc.

*

Produs prin excelență rusească, termenul „nihilism” – prezent, inițial, în romanul lui Turgheniev *Părinți și copii* (1862) și cultivat de Nikolai Aleksandrovici Dobroliubov, Dimitri Ivanovici Pissarev, Nikolai Gavrilovici Cernîșevski – a devenit, treptat, un concept și un curent filosofic suficient de răspândit în spațiul spiritualității europene.

F.M. Dostoievski poate fi inclus aici prin sublinierile ideatice ale personajelor din operele sale literare, îndeosebi *Frații Karamazov*, cel mai filosofic dintre romanele sale, personaje care, susținând (precum viziunea lui Ivan Feodorovici) negarea existenței lui Dumnezeu, ajung, în mod firesc, la proclamarea unei dimensiuni ontice în care, sub auspiciile axiomei „totul este permis”, survine negarea sau egalizarea neutralizantă a tuturor valorilor și principiilor morale.

Într-o astfel de situație existențială omul, sub impulsul libertății nelimitate, s-ar schimba în **Omul-zeu** prezentat drept ființa

ce va trebui să adopte o nouă atitudine în fața vieții, să creeze o nouă axiologie bazată pe stingerea credinței în Dumnezeu și eliminarea noțiunilor etice tradiționale. Iar etica „omului-zeu”, om atotputernic prin voința și știința cu care este înarmat, om care, fără să aștepte vreo răsplătă în lumea de dincolo de moarte, va învinge perpetuum natura, va fi – spune Dostoievski – o reflectare a moralei ce așază în centrul lumii ființa umană și valoarea ei așa cum se manifestă ea în limitele existenței terestre (vezi, F.M. Dostoievski, *Frații Karamazov*, vol. 2, Ed. Univers, București, 1982, p. 445).

Dar, permițându-și totul, nesocotind toate legile, acționând după bunul său plac și nesocotind tradiția morală al cărei rezultat este, acest om ce se vrea înlocuitorul divinității va ajunge, în final, un „alt om-rob, om-fiară, om-ucigaș” (Cf. Ion Ianoși) deschizând, inconștient sau nu, drumul spre neantizarea destinului său.

*

Nihilismul, ca problemă strict filosofică, este întâlnit însă în opera lui Friedrich Nietzsche, care afirmă necesitatea răsturnării filosofiei tradiționale axată pe principii etico-religioase ce au concurat la construcția unei lumi lipsită de **voință de putere** și înlocuirea acesteia cu o filosofie aptă să asigure o nouă ierarhie valorică al cărei criteriu fundamental să fie **gradul** de putere. Numai acest criteriu asigură superioritatea planului etic și ontologic

propriu existenței umane. Numai în acest fel existența umană poate eluda stufoasa gândire filosofică tradițională care, cultivând viziunea creștină, a reușit să integreze ființa umană într-o ordine falsă, într-un univers al transcendenței ce exclude „realitatea instinctuală a vieții, dorința de putere și autentică ierarhie mundană” (*Voința de putere*, Editura Aion, Oradea, 1999, p. 43) și care a modelat o ființă umană ce și-a uitat forța și impulsurile prime.

Evident, sfera demersului său ce vizează răsturnarea și reconsiderarea tuturor valorilor preluate din multitudinea secolelor anterioare depășește adesea cadrele argumentării raționale fiind axat, în mare parte, pe un profetism orientat spre conturarea unor orizonturi captivante, dar lipsite de claritatea evidențelor ultime.

Sursa nihilismului nietzschian nu o constituie, așadar, crizele sociale sau fenomenul corupției ci, înainte de toate, interpretarea existenței umane din perspectiva eticii creștine care plasează idealul umanității într-o dimensiune ontologică echivalentă cu neantul. Or, desăvârșirea ființei umane trebuie să se realizeze în lumea în care trăiește efectiv, desăvârșire pe care gânditorul german o vede concretizată odată cu apariția Supraomului menit să-l înlocuiască pe „Dumnezeu care a murit”. Gândit ca sinteză a omului și a lui Dumnezeu, Supraomul va trebui să promoveze un sistem de valori și norme opuse principiilor creștine al căror sfârșit este anunțat de profetul eternei reîntoarceri – Zaratuștra (*Așa grăit-a Zaratuștra*, Ed. Humanitas, București, 1996, p. 364).

În mod firesc, perspectiva nietzschiană nu putea rămâne fără replică. O reacție pertinentă vine din partea lui Nicolai Berdiaev care, în *Împărăția Spiritului și Împărăția Cezarului* (Editura Amacord, Timișoara, 1994, p. 206), constată că Supraomul lui Nietzsche apare ca o „creație himerică” ce nu pleacă din interioritatea omului ci vine din exterioritate pentru a-l înlocui; așa că, ideea Supraomului, deși pare o „aspirație către înălțime”, în realitate ar fi o „trădare față de om în umanitatea lui”. Iar Supraomul lui Nietzsche, care își asumă un destin mesianic,

în nici un caz nu poate fi rezultatul evoluției omenescului firesc, ci apare ca reprezentant al unei noi ființări ce poate fi divină sau demonică.

*

Rădăcinile nihilismului cioranian nu pot fi localizate doar în gândirea celor două mari spirite aduse în discuție mai sus și care i-ar fi trasat „destinul scriitoricesc”, ci trebuie căutate și în complexitatea etosului românesc ce ar fi, și el – în viziunea inadapabilului Cioran – marcat de dimensiunea negativității.

În *Schimbarea la față a României*, Emil Cioran vede sursele nihilismului românesc în două stări fundamentale ale conștiinței românești: *fatalismul* centrat pe axioma „nimic nu are sens” și *scepticismul* fundat pe axioma „totul este zadarnic”, stări pe care le percepe ca fermenți paralizanți ai ascensiunii spiritualității românești. Definit ca „amoralism al devenirii” (*Schimbarea la față a României*, Humanitas, București, 2001, p. 52), fatalismul este considerat responsabil de devenirea și proiectarea forței de creație a ființei umane în exterioritatea istoriei. Sintagma „așa ne-a fost dat” e privită ca un „blestem” pentru națiunea română căreia i-a răpit opțiunea liberă și responsabilitatea și i-a inserat o stare de apatie generală. Înclinația spre non-acțiune și retragerea în nostalgia interiorității, evidențe ce au distanțat națiunea română de pulsul celorlalte națiuni, de mersul istoric al lumii, au fost și sunt întreținute – ne spune semi-filosoful Cioran – și de viziunea sceptică incubată încă în înțelepciunea cronicarilor ce susțin că „nu vremurile sunt sub om, ci omul este sub vremuri”, cât și în „rătăcirea poetică națională ce poartă numele *Miorița*”, chiar și în cuvântul *dor*.

Nu putem să nu remarcăm aici o anumită similitudine cu perspectiva blagiană de interpretare a baladei *Miorița*. Și, în viziunea metafizică a filosofului de la Lancrăm sentimentul metafizic al ființei pare a fi caracterizat de resemnare și pasivitate, de abandon, efecte ale răbdării proverbiale, ale blândeței și cumințeniei românului care-și acceptă destinul. Așa explică Blaga atitudinea ciobănașului din balada *Miorița*, atitudine impusă de întregul etos românesc și efect al însăși mentalității românești, fundată

pe o perspectivă sofianică. Sub dominația absolută a Marelui Anonim, nu este loc pentru revoltă: sentimentul libertății, al revoltei împotriva dictonului metafizico-divin pare a fi absent din filosofia lui Blaga, iar resemnarea păstorului pare a fi înscrisă în însăși matricea categorială a spiritualității românești, fapt consemnat – dintr-o altă perspectivă, care include și solitudinea – și de către Cioran.

Cu totul o altă nuanță dobândește gestul păstorului moldovean în interpretarea dată *Mioriței* de către Mircea Eliade în *De la Zamolxis la Gengis-Han*. Fixând ca punct central al baladei testamentul ciobănașului, Eliade vede în acceptarea morții nu atât o pasivitate sau un fatalism, atitudinea păstorului exprimând o decizie existențială mai adâncă: atribuirea unei alte semnificații consecințelor inevitabile ale destinului pe cale de a se împlini. El își transformă propria moarte în „nuntă mioritică”, într-un mister solemn care – spune Eliade – îi „permite să triumfe asupra propriului destin”. Iar metafora care operează aici schimbarea de sensuri, respectiv înlocuirea „morții” cu „nunta”, este privită ca un ritual religios prin care misterul cristic, adânc înfipt în sufletul țaranului român, este extins asupra întregii naturi. În esență, gestul ciobănașului „împune un sens absurdului” ceea ce înseamnă, de altfel, anularea acestuia, metafora respectivă ilustrând inegalabila forță de creație a geniului popular.

Revenind la Emil Cioran, acesta opinează, dimpotrivă, că dacă s-ar putea vorbi de ceva în care excelează ideatica românească aceasta ar fi deschiderea spre defectele și erorile propriei națiuni, înclinația spre conștientizarea până la exces a insuficiențelor proprii, cât și dorința de neînțeleș cu privire la mărturisirea neajunsurilor constatate.

Și, acest mod de a fi, numit „sclavagism istoric” (*Sfârșitul care începe*, Ed. Pentagon-Dionysos, Craiova, 1991, p. 16) și caracterizat prin autonegare și autodenigrare, a condus la subordonarea spiritualității românești în fața altor culturi și națiuni, la modelarea sa în funcție de interesele culturale, politice și strategice ale altor popoare. Românii – susține Cioran – nu au dorit niciodată să modeleze cursul

timpului în favoarea națiunii lor, fiind încorsetați de un „nihilism aproductiv” dominat atât de o dimensiune telurică, cât și de o resemnare metafizică.

*

Singura soluție de depășire a resemnării metafizice românești generatoare de apatie o vede în așa zisul „salt istoric” de la tipul tradițional de cultură, numit **cultură minoră** la **cultura majoră**.

În acest context, Emil Cioran opinează pentru un punct de vedere diferit de cel al lui Blaga. În *Geneza metaforei și sensul culturii*, Lucian Blaga opinează că cele două forme de cultură, care au ceva asemănător cu „structurile autonome ale copilăriei omenеști” și, respectiv, ale „maturității omenеști”, structuri ce trebuie privite ca **medii** specifice în care se realizează matricele stilistice ce dau naștere respectivelor culturi, au, fiecare în parte, avantaje și dezavantaje. Dar, sub raportul ineditului, al spontaneității și chiar al perenității, preferințele lui Blaga se îndreaptă spre cultura „minoră” (sau etnografică) pe considerentul că, spre deosebire de cultura „majoră” (sau citadină), îl ține pe om mai aproape de natură și se prezintă ca o structură imaginativă deschisă destinului, spontană, naiv cosmocentrică, de o fulgurantă sensibilitate metafizică (*Trilogia culturii*, E.P.L.A., București, 1944, p. 350), caracteristici ce par să-i asigure superioritatea și datorită cărora Blaga o încadrează într-un destin cosmic și într-un univers specific închis.

Pentru Cioran însă, cultura minoră este responsabilă de pierderea spiritului românesc în anonimatul timpului, de înlocuirea orgoliului național cu strategia concilierii, de manifestarea sa *mai mult în posibil decât în real*, dimensiunea prezentului și a momentului istoric concret fiind permanent neglijată.

Or, intrarea spiritualității românești în „pozitivul istoriei” ar deveni posibilă numai prin forța unui extaz mesianic care să permită depășirea timpului, a stării de apatie și resemnare metafizică, și să facă posibilă schimbarea afirmației nihiliste *nimic nu are sens* cu convingerea că *totul trebuie să dețină un sens*.

Perspectiva cioraniană o întâlnim și la alți contemporani ai săi: C. Noica, ce vorbea despre o *înviere românească* justificată nu de doctrine ci de realitățile românești (C. Noica, *Între suflet și spirit*, Humanitas, București, 1996, p. 366) sau M. Vulcănescu care atenționa generația sa asupra misiunii profetice și revoluționare pe care trebuie să și-o asume – cea de cultivare a exprimării sufletului românesc în forme universale (M. Vulcănescu, *Generațiile*, în „Criteria, nr. 3-4 din 15 noiembrie-1 decembrie 1934).

Ivan Ivlampic, Ph.D.

Department of Philosophy
University "Dunărea de Jos", Galați
Romania

N. BAGDASAR : *PORTRETE*

Abstract

N. Bagdasar: Portraits

I describe and discuss for the first time an inedited manuscript of Romanian philosopher Neculai Bagdasar, the most important translator of Kant's works into Romanian and for decades chief editor of Revista de filosofie, the main philosophical review in Romania. The manuscript, brought to our department by a nephew of the philosopher, comprises eight professional as well as personal portraits of leading philosophical personalities of the period between the two World Wars in Romania. Bagdasar's judgments are very severe in many cases, like that of Legionnaire-inspirer Nae Ionescu, but they throw a new and interesting light on the development of Romanian philosophy and philosophical learning, most welcome since it is one from inside.

Am intrat în primăvara anului 2005 în posesia unui manuscris, de fapt a unei scrieri dactilografiate în paginile căreia pe margini sau deasupra rândurilor există și însemnări sau modificări făcute în cerneală de autorul textului. Scrierea dactilografiată a fost adusă Catedrei de Filosofie de domnul Mircea Bostan, un pensionar, fost cadru didactic al universității gălățene "Dunărea de Jos". Domnia sa ne-a mărturisit că este nepotul după mamă al filosofului și traducătorului N. Bagdasar și că manuscrisul în cauză i-a fost dat de autor. Că era student la Iași pe vremea în care N. Bagdasar îl redacta iar soția acestuia îl dactilografia. Că au fost dactilografiate patru exemplare, dintre care unul este cel de față. Domnul Mircea Bostan ne-a mai povestit că a oferit „manuscrisul” spre lectură diferitelor personalități culturale gălățene și înainte de 1989 și după, dar n-a trezit nimănui interesul. Cred că a fost un lucru bun acest dezinteres, deoarece în mod sigur dacă el trezea o oarecare atenție, atunci ar fi fost confiscat de securitate.

Într-adevăr, din prefața semnată olograf rezultă că autorul este N. Bagdasar. Relatările domnului Mircea Bostan, deși lacunare, pledau în sprijinul autenticității

scrierii. Scriere care nu avea nici un titlu. Istoricul Paul Păltinea, care în 2005 mi-a atras atenția asupra existenței acestui manuscris, și care, probabil, a fost singurul care a înțeles valoarea sa culturală, mi-a spus că ar fi vorba despre niște *Portrete*, sau *Portrete literare*.

Căutând printre lucrările lui N. Bagdasar am dat de "Introducerea" lui Gheorghe Vlăduțescu la ediția de *Scrieri* din opera lui Bagdasar pe care a îngrijit-o în 1988 și care a apărut la Editura Eminescu din București. Aici, într-o notă de subsol cu privire viața și activitatea autorului editat, la pagina VI, Gh. Vlăduțescu menționează: "Mai lasă în manuscris trei volume consacrate unor *Curențe filosofice fundamentale*, un volum de *Portrete* și altul de *Amintiri*". Așadar, putem fi siguri de autenticitatea manuscrisului oferit Catedrei de filosofie, ca și de existența altui exemplar accesibil încă de dinainte de revoluție.

Conținutul textului este fascinant. Se citește pe nerăsuflăte, în ciuda celor circa 300 de pagini culese pe calculator. O primă întrebare ce-mi stăruie în minte este următoarea: de ce după revoluție, când s-au reeditat cărțile și traduceriile lui N. Bagdasar, nici unul din manuscrisele

menționate de Gh. Vlăduțescu nu cunoscut lumina tiparului? În privința *Portretelor*, datorită conținutului pe alocuri anticomunist, încriminativ, era clar că acestea nu puteau cunoaște înainte de 1989 publicarea. Dacă nu am cunoștință de conținutul *Amintirilor* sau al *Curentelor filosofice fundamentale*, rămân totuși la întrebarea: de ce după 16 ani de la Revoluție nu s-au publicat *Portretele*?

Dincolo, poate, de niște drepturi juridice pentru o proprietate intelectuală pot sta multe considerente morale, ce ar ține de lezarea imaginii descendenților celor portretizați, pot fi rețineri cu privire la însăși dreptul moral al unui martor de a mărturisi și de a judeca vicii comportamentale (să ținem seama că pentru mărturisirea și judecarea artistică a unor vicii de acest gen Caragiale a intrat în conflict cu foruri academice și a părăsit, la urmă, în scârbă țara), pot fi rezerve cu privire la moralitatea autorului sau chiar a conținutului moral al scrierii sale precum și, în ultimă instanță, o teamă că ceea ce prezintă N. Bagdasar ar determina o răsturnare radicală a viziunii noastre clasice, consacrate, despre filosofia românească interbelică. Lectura *Portretelor* are ca prim efect reevaluarea creației filosofice interbelice, dar și a celei ce a avut o prelungire în vremurile postbelice, vremuri tulburi de lichelism ideologic.

Eliminat din sistemul de învățământ universitar, fără a cunoaște detenția politică, N. Bagdasar își „conservă” după 1948 echidistanța față de puterea politică, consumându-și creditul dobândit în plan științific, managerial și în cel atât de greu de calificat sau de numit în mod expres, dar care prin eufemism a ajuns să se desemneze prin trimiteri la *plaiurile dâmbovițene*, la *balcanism*, la un sistem de relații umane intermediare pe **favoruri și cumetrii**. N. Bagdasar n-a fost străin de practica „favorurilor și cumetriilor”; din *Portrete* răsar multe mărturisiri cu privire la traseele răzbaterilor în cariere universitare, la jocul avut de influența politică a partidului aflat la guvernare în hotărârea unor aranjamente de ordin personal, dar mascate în aura unor interese academice. Va fi repus pe linie, dar nu spre

a face educație noilor generații, ci ca traducător al unor opere filosofice fundamentale. Între timp, se pare că lasă în manuscris volumele menționate. În *Portrete* nu face concesii puterii comuniste. Nădejdea autorului este că o astfel de putere se va prăbuși, iar atunci scrierea sa va ajunge publică. Redăm această speranță așa cum este ea exprimată în prefață:

Am ezitat uneori dacă să las printre manuscrisele mele postume paginile ce urmează. Ceea ce mă făcea să ezit, era faptul că în zugrăvirea unor din figurile prezentate am fost silit să folosesc prea mult negru, că ele apar cu prea multe slăbiciuni omenesti. Dar în cele din urmă a prevalat motivația că toate faptele evocate în legătură cu ele sunt autentice, că trăsăturile de caracter pe care le-am relevat se bazează pe astfel de fapte și că deci nu eu sunt răspunzător dacă fondul lor sufletește a fost atât de deficitar.

S-ar putea să fiu învinuit că am menționat fapte, care ar fi trebuit să fie trecute sub tăcere. Dar n-am menționat decât fapte care erau de notorietate publică, acțiuni din care autorii lor nu făceau nici un secret, pe care uneori le manifestau cu dezinvoltură și cu cinism. Și, atunci, de ce ar fi trebuit să fiu eu mai grijuliu de prestigiul lor decât au fost ele însele?

Apoi, unele din aceste personaje au știut să-și creeze, în viață, o reputație prestigioasă, falsă, înșelând opinia publică asupra valorii lor științifice și morale. Eu le-am smuls masca, pentru ca măcar posteritatea să le cunoască așa cum au fost în realitate.

Cu conștiința împăcată că n-am exagerat nimic, nici în trăsăturile pozitive, nici în trăsăturile lor negative de caracter, că m-am menținut în limitele adevărului, îmi exprim speranța că odată și odată, când vremurile revoluționare pe care le trăim vor trece, paginile ce urmează vor vedea lumina tiparului.

Personajele portretizate de N. Bagdasar sunt: C. Rădulescu-Motru, D. Gusti, P. P. Negulescu, I. Petrovici, Nae Ionescu, Mircea Florian, Mihai Ralea, Tudor Vianu.

Din descrieri, de partea binelui sunt C. Rădulescu-Motru și I. Petrovici, neutru pare a fi zugrăvit Mircea Florian, cu un ușor dispreț Tudor Vianu, sub semnul neseriozității și al improvizăției apare D. Gusti, în culorile diavolului apar P. P. Negulescu, Nae Ionescu, Mihail Ralea. Și alte personaje filosofice ies înnegrite de pana autorului-martor la evenimente, un Al. Posescu sau „escrocul” Anton Dumitriu.

Manuscrisul *Portrete* e construit neunitar în ceea ce îl privește pe Nae Ionescu. El iese din tiparul portretizării prin faptul că ocupă un spațiu de cca. 100 de pagini, iar cele mai multe dintre ele sunt dedicate interpretării unor lucrări postume. Iată cum își motivează N. Bagdasar abaterea de la schema propusă:

*Deoarece cursurile lui Nae Ionescu au fost unele din cele mai audiate la Facultatea de Filosofie și Litere din București, e interesant să vedem ce valoare aveau aceste cursuri de atrăgeau atâția auditori, chiar și din afară de Universitate. Mă simt cu atât mai mult ispitiți să fac acest lucru cu cât atunci când am scris **Istoria filosofiei românești** (1939), nu i-am putut expune ideile filosofice, fiindcă nu publicase nimic, și cu cât, după moartea lui, câțiva dintre foștii lui elevi devotați, constituiți în „Comitetul pentru tipărirea operei lui Nae Ionescu”, i-au publicat din cursurile lui litografiate: **Istoria logicei** (1941), **Metafizica I** (1942), **Logica I** (1943) și **Metafizica II** (1944).*

Un defect al variantei de manuscris în posesia căruia ne aflăm ar fi capitolul referitor la I. Petrovici, ce se încheie brusc, cu relatarea sfârșitului carierei politice a ministrului din guvernul antonescian. În subsolul paginii, abia lizibil, Bagdasar adnotează cu creionul: „urmează perioada postbelică, care e redactată, dar nu e bătută la mașină”.

La acest manuscris au fost atașate și două tăieturi din reviste – *Contemporanul*, 30 ianuarie 1970, respectiv *România literară*, 5 februarie 1970 – ce-l au ca protagonist pe Mihail Ralea.

Ce încearcă să prezinte testamentar N. Bagdasar? În primul rând el

este un excelent observator și un atent psiholog al personajelor descrise. Iată câteva portrete exemplare:

Înalt, drept ca o lumânare, bine făcut, călcând apăsător și sigur de sine, C. Rădulescu-Motru făcea impresia unui om voluntar și energic. Avea o figură rotundă, o frunte lată, purta atunci o mustață în furculiță și fiindcă nu apăruseră încă ochelarii moderni cu rame și cu brațe din bagă, purta ochelari care se prindeau de baza nasului și care, ca să nu cadă și să se spargă, erau agățați de un șnur negru petrecut pe după ureche și prins el însuși de un nasture al vestei. Ochii, de o culoare imprecisă, erau mici și nu exprimau atât calități intelectuale – acuitate, perspicacitate, vivacitate de spirit – cât însușiri morale, blândețe și bunătate. (Abia mult mai târziu, la bătrânețe, el mi-a mărturisit că toată viața nu s-a servit decât de ochiul drept, căci cel stâng, care era puțin mai mic, nu funcționase niciodată.) Totdeauna îngrijit îmbrăcat, el purta, la buzunarul exterior din stânga al hainei, colțul batistei scos în afară. Tonul vocii sale desmințea prima impresie, de energie, pe care o făcea înfățișarea sa fizică. Vorbea calm, fără a căuta să facă efect, să impresioneze, fără a recurge la inflexiuni vocale, fără a-și modula vocea, fără a sublinia prin timbru ideile principale, dar și fără a se abate de la subiect prin digresiuni nelalocul lor. De asemenea, nu-și agrementa cursul, pentru a mai escreși frunțile auditorilor, cu glume și spirite. C. Rădulescu-Motru nu era un orator. Dar tot ce se spunea, era interesant și nou. Cursul său era numai substanță. Căci C. Rădulescu-Motru se ținea constant la curent cu cercetările, rar întâmplându-se să-i scape vreo lucrare de un interes real pentru ceea ce-l interesa. Cărți, reviste, ziare îl interesau în măsura în care putea găsi în ele ceva în legătură cu problemele pe care și le pune.

Sau cel al lui P.P. Negulescu:

Înfățișarea lui fizică nu avea nimic care să-l facă remarcat. Era de statură mijlocie, slab, mai bine zis pirpiriu, avea un cap mic, acoperit cu un păr mătăsos, de culoare castanie – cănindu-l la bătrânețe – pe care-l pieptăna cu cărare și

care stătea ca lins; figura îi era ovală, palidă, buzele subțiri, obraji puțin supti, iar ochii îi erau mici, de o culoare imprecisă și cu totul inexpressivi. A purtat mustață până când firele albe au început să-i trădeze vârsta, retezând-o apoi cu foarfeca, după aceea cu mașina de tuns și în cele din urmă răzând-o. Gesturile lui, studiate, erau reduse la minimum; ochii, ei înșiși, nu clipeau decât rareori. Când mergea, își făcea impresia că măsoară distanța, că își numără pașii, că e preocupat să nu cumva să facă pe unul mai mic decât altul și nu ți-l puteai imagina cum ar fi arătat dacă ar fi fost grăbit: mergea cu pas de automat, într-un ritm invariabil, ca un mecanism care nu poate face alte mișcări decât acelea pe care i le-a fixat dintru început constructorul. Când se așeza pe scaun avea totdeauna grijă să-și ridice cu ambele mâini pantalonii la genunchi, ca nu cumva să li se strice dunga. O voce monotonă, stinsă, fără modulații și inflexiuni, completa înfățișarea lui fizică și mișcările mecanice, automate.

Și un ultim exemplu:

Nae Ionescu avea o figură ovală și smeadă, o frunte lată, ochi negri, sprâncene negre și stufoase, păr negru închis, pieptănat peste cap, un nas pronunțat. Era de statură zveltă, mai mult înalt decât mijlociu, cu capul adus înaintea și cu umerii puțin aplecați spre piept. Când mergea pe stradă, îmbrăcat în palton sau în pardesiu, ținea ambele mâini adânc înfipite în buzunare.

Apoi, N. Bagdasar urmărește să creioneze calificarea și calitatea științifică a personajelor sale, felul în care aceste figuri emblematice pentru filosofia românească se documentau din literatura de specialitate, seriozitatea, acribia în munca de cercetare sau improvizația ori mimarea onestității științifice în vederea carierismului sau a camuflării incompetenței. Iată un caz grav pentru onoarea unui om ce se pretinde a fi un om de știință:

După ieșirea noastră din război prin defecțiunea armatelor ruse și după încheierea armistițiului, fiind demobilizat, el și-a dat în câteva luni – fiindcă anii de

război dădeau dreptul la scutirea de frecvență – toate examenele de filozofie și drept, luându-și astfel două licențe, ceea ce nu era un lucru rar pe vremea aceea: mulți studenți în drept urmau și literale sau filozofia, mulți studenți în litere și filozofie urmau și dreptul. Iar după capitularea armatelor Triplei Alianțe și încheierea armistițiului pe toate fronturile, imediat după reluarea legăturilor feroviare cu Franța, el a plecat la Paris pentru continuarea studiilor – cu o bursă acordată de guvern.

Aici, el a început să se specializeze în sociologie, alegându-și ca problemă pentru teza de doctorat ideea de revoluție în doctrinele socialiste. Înainte de a-și fi însușit metodele științifice de lucru și de a fi străbătut întregul material al temei, el s-a grăbit să redacteze teza și s-o prezinte profesorului C. Bouglé, la care trebuia să și-o susțină. Când profesorul francez i-a observat că nu se documentase suficient, că lucrarea prezintă serioase lipsuri și că trebuia refăcută, Mihai Ralea i-a răspuns umil că și el își dădea seama de acest lucru, dar că în țară îl aștepta o catedră universitară care devenise vacantă și că, dacă nu s-ar întoarce îndată cu doctoratul, ar pierde-o. Nu e greu de imaginat cum ar fi reacționat C. Bouglé, dacă un student francez i-ar fi invocat un asemenea argument ca să i se accepte o lucrare necorespunzătoare. Fiind însă vorba de străin, fiu al unei țări care luptase în război alături de Franța, el s-a arătat îngăduitor – „da, a exclamat el, înțeleg: o catedră universitară e un lucru foarte important!” – și Mihai Ralea și-a trecut doctoratul la Sorbona în 1923. Dar el și-a trecut în același timp la Paris și un doctorat în drept. Două licențe – una în drept, alta în filozofie – într-un singur an, două doctorate – în aceleași specialități – în trei ani, au constituit fără îndoială remarcabile performanțe. Mihai Ralea era grăbit, foarte grăbit!

.....

În 1956, Mihai Ralea a publicat, sub proprie semnătură, lucrarea **Cele două Franțe**. Pe pagina a doua a copertei interioare, jos, discret, cu petit, figura o

notă, care consemna faptul că la redactarea a patru capitole, ale căror titluri erau indicate, autorul fusese „ajutat de tov. D.I. Suchianu”, căruia îi exprima mulțumirile sale pentru acest lucru. D.I. Suchianu era cumnatul său. D.I. Suchianu nu-l ajutase la redactarea capitolelor respective, ci le redactase singur în întregime. Și cum aceste capitole reprezentau un număr de 155 de pagini dintr-un total de 405, câte cuprindea lucrarea, D.I. Suchianu avea tot dreptul să figureze pe copertă în calitate de coautor. Din ce motive unul nu l-a pus, iar celălalt a acceptat uzurparea, nu discut: s-ar putea spune că a fost o chestiune între cumnați. În anul 1963, Mihai Ralea a publicat aceeași lucrare în limba franceză. De data aceasta el a mers mai departe în uzurparea drepturilor cumnatului său: el n-a mai reprodus nota de la ediția românească în care era vorba de ajutorul cumnatului, rămânând astfel singurul autor.

În anul 1958, Mihai Ralea a publicat, în colaborare cu C.I. Botez, lucrarea **Istoria Psihologiei**. Cunososc bine condițiile în care a fost elaborată această lucrare, fiindcă frecventam și eu mica, dar bogat înzestrată bibliotecă cu bibliografie psihologică din str. Negustori 9, unde director era prietenul C. Georgiade, psihologul, și unde îl vedem pe C.I. Botez muncind pe brânci de dimineață până seara târziu. Colaborarea lui Mihai Ralea a fost nulă. Ea a constat în faptul că a dat lui C.I. Botez un curs litografiat de istoria psihologiei pe care-l ținuse la facultate, curs atât de superficial și de lacunar, încât colaboratorul său nu a putut prelua din el, tale quale, nici măcar o singură frază. C.I. Botez a făcut abstracție total de cursul lui Mihai Ralea și a redactat personal lucrarea de la primele până la ultimele rânduri. Mihai Ralea nu și-a dat nici măcar osteneala să citească manuscrisul înainte de a fi predat editurii. El nu a citit lucrarea nici după apariție și de aceea nu putea da explicații celor care îi puneau întrebări în legătură cu felul cum fuseseră prezentați unii gânditori. Aceasta nu reprezenta în țara noastră o raritate: Mihai Ralea nu era nici primul, nici singurul care figura ca autor pe o carte

fără a fi contribuit cu nimic la elaborarea ei.

N. Bagdasar evaluează și este atent la statutul profesional al universitarilor portretizați, la conștiințiozitate cu care își respectă programul de lucru, la vocația lor de formatori ai generației tinere:

Am aflat apoi că absentarea lui P.P. Negulescu de la catedră nu era un lucru excepțional, că la fel făcuse cât timp fusese profesor la Iași, până în 1910, când fusese transferat la București la catedra de istoria filozofiei deținută până atunci de Titu Maiorescu, precum și la București până la intrarea noastră în război în 1916, invocând în sprijinul concediilor sale, fie motive de sănătate, fie necesitatea de a elabora anumite studii. Mai târziu, după ce o răceală intervenise între el și Mircea Florian, care între timp fusese făcut conferențiar, și avea un alt asistent în persoana lui Al. Posescu, P.P. Negulescu găsisse o altă modalitate spre a se sustrage obligațiilor de a ține cursul: pune pe asistentul său să-l citească studenților. Cred însă, sunt convins, că sănătatea sa nu lăsa nimic de dorit, căci când partidului averescan, din care făcea parte, i s-a încredințat puterea, odată în 1920 și altădată în 1926, P.P. Negulescu a primit prima oară Ministerul Instrucțiunii, iar a doua oară Prezența Camerei Deputaților, activând cu un zel, cu o pasiune, cu o ardoare, de-ai fi zis că politica este adevărata lui vocație. Faptul apoi că s-a bucurat de o longevitate apreciabilă – născut în anul 1872, a murit în anul 1952 – fără să fi fost internat în vreun sanatoriu decât spre sfârșitul vieții din cauza mizeriilor bătrâneții, pledează de asemeni în sprijinul convingerii mele. El a exploatat înfățișarea lui fizică firavă, figura lui lividă, vocea lui fără timbru, pentru a absenta de la catedră sau pentru a face cât mai puține ore. Dealtfel, din păcate, nu era singurul profesor universitar care-și permitea să considere catedra ca un accesoriu în viață, să se bucure de prestigiul pe care îl conferea titlul de profesor universitar, dar să neglijeze obligațiile care erau legate de el.

*

Cred că nu greșesc când afirm că, îmbrățișând cariera universitară, Nae Ionescu n-a făcut acest lucru fiindcă a simțit vocație de dascăl, fiindcă această carieră îi oferea în regimul politic de atunci cele mai bune condiții pentru studiu, pentru speculație filozofică. El a îmbrățișat-o, fiindcă n-a avut, în acel moment, altceva mai bun; el n-a avut de ales. Ani de zile, de când a luat efectiv conducerea ziarului și cât a trăit, el și-a făcut cursul foarte neregulat, adesea fără legătură între prelegeri și de obicei improvisându-le. Aflând că profesorii erau nemulțumiți de absențele lui frecvente – prelegerile lui nu depășeau în această perioadă numărul de 15-20 pe an – el îmi spuse într-o zi plin de vanitate:

- Eu expun într-o prelegere cât alți profesori în zece. De ce să fac mai multe dacă nu e nevoie?

*

D. Gusti n-a ținut, în toată cariera lui universitară decât de două sau de trei ori cursuri de etică. Întâmplarea a făcut să posed în biblioteca mea un exemplar litografiat redactării rândurilor de față. Ce curs improvizat, plin de lacune, incomplet, în care în mai multe lecții se ocupă de chestiuni de bibliografie, iar în altele își rezuma teza lui de doctorat! Cursul lui de etică dovedește că în cei 25 de ani care se scurseseră de la apariția tezei lui de doctorat, el nu mai citise nici o lucrare de etică. Ba se poate afirma cu conștiința liniștită că acest curs dovedește cât de străin era D. Gusti de problemele de etică, în ciuda faptului că teza lui de doctorat se ocupa de o problemă de etică. El rămăsese cu informația documentară la această problemă limitată, el nu cunoștea din etică decât aspectele acestei probleme limitate. Fiind peste măsură de acaparat și deci în imposibilitate de a mai citi și a se documenta, de a mai medita și a reflecta asupra problemelor filozofice, D. Gusti ar fi putut proceda cu etica, așa cum procedase cu estetica: să fi însărcinat pe un tânăr, care s-ar fi pregătit serios în acest domeniu, ca să predea cu competență și autoritate științifică lecții de etică pe lângă catedra sa. El nu a făcut acest lucru și nu l-a făcut din motive egoiste: el nu

voia să împartă cu nimeni materiile catedrei lui, ținea să fie suveran nediscutat, deținător exclusiv al catedrei, la care nu admitea auxiliari decât în posturi de asistenți, pentru bucătăria catedrei, ci nu conferențieri cu care să-și împartă catedra.

*

Catedra universitară reprezenta acum în ochii săi numai ceea ce-i raporta în numerar la marile lui venituri, ca membru al diverselor consilii de administrație: un pârăiaș firav care se vărsa timid în fluviul tumultuos al milioanelor. El nu mai mergea la Iași, ca să-și țină cursul, decât din când în când, de câteva ori pe an. Când se hotăra să meargă la Iași, el ruga telegrafic secretariatul Facultății să pună anunț pentru studenți cu ziua și ora când va ține cursul. Colegii săi de la Facultatea din Iași făceau haz de telegramele sale adresate secretariatului Facultății: „Rog anunțați studenții că în ziua de cutare, ora cutare, deschid cursul de psihologie. Mihai Ralea”; „Rog anunțați studenții că în ziua de cutare, ora cutare, țin cursul. Mihai Ralea”; „Rog anunțați examenele mele pentru ziua Y, ora X. Mihai Ralea”. Peste câteva zile, fără nici o explicație, sosea o altă telegramă: „Țin examenele irevocabil în ziua de cutare, ora cutare. Mihail Ralea”. Dar în ciuda textelor unor astfel de telegrame, el nu sosea. În cele din urmă, rușinându-se probabil să-și mai anunțe sosirea, el pica la Iași fără să mai telegrafieze și ținea examenele între două trenuri, cu studenții care nu-și pierduseră nădejdea că totuși profesorul lor va veni. Prin dezinvoltura cu care își neglija obligațiile didactice doar numai Nae Ionescu, la București, îl întrecea, care, de asemenea, își bătea joc de catedră; și poate nici el. În ce privește valoarea prelegerilor lui, scriitorul Ionel Teodoreanu, care călătorise odată cu el în același compartiment de la București la Iași, nu era departe de adevăr când spunea în glumă: Mișu își pregătește lecțiile în tren, între Bîrnova și Iași.

Am reprodus deja destule pasaje dintr-o scriere lăsată moartă în arhivele

oficiale ale nu ştim cărui for. Din conţinutul incendiar al *Portretelor* am reprodus doar câteva din intenţiile autorului legate de trăsăturile de caracter, de comportamentul personajelor sale. Aceste mărturisiri ar putea sta foarte bine alături de studiile editate şi reeditate ale lui N. Bagdasar despre filosofia românească. Îmi scapă, totuşi, substratul lipsei de voinţă, de curaj în acest sens. Să fie oare vorba de o lucrare profund imorală şi de o judecată prea aspră la adresa unor semeni care, prin scurgerea timpului, se văd lipsiţi de apărare? Atunci, cu această lucrare nu se poate întâmpla decât ceea ce îşi dorea şi Platon în cetatea lui ideală: ca Homer să fie cenzurat, să fie citit doar de cei vârstnici, imuni la seducţiile, la ademenirile şi la scenele pline de imoralitate ale zeilor ca modele ale virtuţii.

Ionel Tălpău

MIRCEA ELIADE - AESTHETIC MEANINGS

Abstract

The main aim of this dissertation is not to clear up the whole labyrinth of Eliade's creation, but to shade some of the aesthetic aspects of the literary writings of this Romanian thinker. The aesthetic notes, and not only these, are to be viewed as an impulse; at the same time they may be considered as an open door for all those who are fond of Eliade's both artistic and philosophical work.

„...Some people say tonight, midnight sharps, the skies open. I'm not sure understand how they could open, but this is what they say: on Midsummer night the skies open. But maybe they open only for those who know how to look at them...”

Mircea Eliade – The Forbidden Forest

The main aim of this dissertation is not to clear up the whole labyrinth of Eliade's creation, but to shade some of the aesthetic aspects of the literary writings of this Romanian thinker. The aesthetic notes, and not only these, are to be viewed as an impulse; in the same time they may be considered as an open door for all those who are fond of both of Eliade's artistic and philosophic work. Mircea Eliade, an historian of religions - as we know him - is also a *philosopher of the beginnings*, a rhapsode of the world's separation from the Chaos. He writes about the origin of Man and above all, about the hieroglyphy of spirits. If we agree that each genuine creation reflects a beginning it means that we may talk about “a beginning of all beginnings” (*illo tempore*). This refers to a cosmogonical way of thinking that materializes it. The collision of cultures, of civilizations, the return of the present into the past constitutes the constancy of Eliade's work. He tends to judge the past with great indulgence because his intention is both to compare and join it to the present, although he doesn't ignore the forces that rule the world. All the great scientists and artists have noticed, motivated and asserted the running of the values from the past, through the present

to the future. The regression to the elementary doesn't mean a refuge in barbarousness, but the will to maintain the essence of a certain type of civilization; this regression signifies the nostalgia for the fundamental; it is a reference to the *arhe*, to the *beginnings*. The archaic civilization Eliade aspires to and whose structure he maintains is not a barbarous one but a primordial one, a one that hasn't degraded. The aspiration to archaism doesn't mean an involution or a demoting, but the representation of the perfect, absolute and archetypal model. The nostalgia of the archetype signifies the *anamnesis* we also meet in Platon's writings and it supposes the *myth of the eternal return* without which we cannot understand Eliade completely.

In a certain stage of Eliade's work, the feeling of consubstantiality **Being- Universe** is lost; the crisis of the modern way of thinking whose explanation is (according to Eliade - the author) the loss of “faith” is associated with an acute feeling of alienation. The way of thinking doesn't reveal the divine reason anymore, but the absurd of existence. This stage of Eliade's creation is dominated by the image of the **Demon** (*Isabel si apele diavolului*) whose revolt is proportional with the tormenting melancholy of the lost paradise. The **Demon** we meet in Eliade's creation suffers because he has lost the conscience of temporality. His statute - that a **Demon** - is given by the fall under the degradation law. This is because the **Time** means, signifies an estrangement from that innocent look of the *beginnings*. In other

words, the **Demon** discovers the **Time** as a fundamental evil he will try to rectify either by existence or by creating compensatory universes.

Accordingly, Eliade's literary creation is both a highly advanced and aestheticized expression of a "primitive" vision of humanity; this is characterized both by steadiness and recurrent images. So we may seize a profound intuition of the mythical original time, that is endlessly recurrent. This time is an equivalent of the transhistoric eternal present, which is regenerated at fixed intervals, like a ritual. Mircea Eliade's "primitivism" lives by itself, thinks, imagines under the specter of the eternal return, of the cyclical periodicities. It may be framed in a given order of knowledge, to which any "new" show is in fact an "old" one. Eliade resorts to a narrative technique which is based on the idea of a temporal paradox, the facts remaining in a space of probability which allows numerous assumptions. In the same time, this type of technique introduces us in an ancient world, with a strong esoteric tradition, a place where "the poetry of the coloured street" joins with "the poetry of a mysterious existence" in the depths of the mythical beginnings.

Thus, in the stories *In curte la Dionis*, *Incognito la Buchenwald*, Eliade suggests the continuity of Orfeu and Euridice's myth. The myth is modified; Leana (Euridice) is the one who, using the songs she sings, tames the wild beasts. Orfeu (a poet called Adrian) is an amnesic. Euridice sings for him, having the feeling she fulfills this way a sacred duty: the one of taming people who have lost their sense of spirit. The song (the music) is a way that leads to delivery, it suggests in the same time the idea of return to *illo tempore* not only by producing the art but also by its "consumption". This is also the significance of the short stories *Uniforme de general*, *Nouasprezece trandafiri*, *Incognito la Buchenwald*.

Therefore, even if we can't ignore the sure nuances, we think that the returning to the past

is also necessary and welcome in any field of science.

1. Hierophanies and Aesthetics

As far as I am concerned, I think that we cannot find a single domain of Romanian - and maybe not only Romanian - spirituality in which the elaborated cults (no matter how sophisticated they may seem) aren't an echo, a prolongation of the folklore stock. The myths, legends, creeds are at the very basis of culture, philosophy, history. By denying such a relationship we would make impossible the very understanding of the confrontation notions between the moments of time, of some generations' contribution related to others. We refer precisely to such an inspiration from the Romanian folklore: in the Midsummer Night the skies open. This intensifies the literary creation of the author, revealing its originality and freshness; the originality consists in experiences of "breaking at an ontological level". We can also notice the concern of seeing the *sacred* into the *profane*, the manifestation of the archetype, of the mythical in the common aspects of life.

The freshness comes from the **hierophanies** succession (manifestation of the *sacred*) and occultations, through which people are revealed the permanent existence of the *sacred*. The Romanian philosopher is obsessed with both the Midsummer Night and the myth, the symbol of midsummer. Eliade wrote about the first one, (the Midsummer Night) that "*it maintains ... all its enchantments and prestiges. Something happens and this day seems to me not only the longest one but simply and solely other than the yesterday one or the tomorrow one. One day, in Portugal, I had imagined a kind of story about the miracle of regeneration and eternal youth got in a Midsummer Night. "I had imagined" aren't the most suitable words. For days in a row I have lived under the spell of this mystery. "I was living with the hope that something would happen to me or something was about to reveal itself to me." ("își păstrează ... toate farmecele și toate prestigiile. Se întâmplă ceva și ziua aceasta mi se pare nu numai cea mai lungă, ci pur și*

*simplu alta decât cea de ieri sau cea de mâine. Cândva, în Portugalia, imaginasem un fel de poveste cu miracolul regenerării și tinereții veșnice dobândite într-o noapte de Sânziene. Imaginasem e puțin spus. Multe zile de-a rândul am trăit parcă sub vraja acestui mister. Trăiam așteptând să mi se întâmple ceva, să mi se dezvăluie ceva.”*¹ Simultaneously, in a radio conference at Bucharest (3rd of July, 1937) M. Eliade was referring to the great importance of midsummer for **Homo religiosus** from the ancient times. As part of the traditional, agricultural societies, the rustic holidays begin with “*the dances that last until St. John’s Night - the middle of summer – and this is also when the couples get engaged. The man’s life keeps up with the sun. And the love grows together with the quarter of the Moon.*” (“*dansurile ce țin până în noaptea Sfântului Ioan – miezul verii – și (...) tot atunci se logodesc perechile. Viața omului ține pasul soarelui. Și dragostea crește o dată cu pătratul lunii.*”)²

Thus, these cosmic **hierophanies** (Midsummer Night or midsummer aren’t doing anything else but revealing a special structure of the nature’s sacrosanct aspect or, better said, a modality of the **sacred** experienced in a specific way of existence in the Universe. The lunar symbolism connected heterogeneous facts as birth, evolution, death, resurrection; the cosmic darkness, life before birth and existence after death followed by a lunar rebirth (“the light coming out of the darkness”) on this very basis the religions man became aware of both his own way of existing in the Universe and the chances of surviving and rise again. We don’t have to forget that the Moon shows the religions man not only that Death is close to life, but also that Death isn’t irreversible; it is always followed by a

new birth (“a mystical birth”). For example, in *Noaptea de Sânziene* it didn’t happen just an ordinary accident at the midnight, but an initiation; it was a passing into another life, an exit from time and space. The last minute lived on Earth by the two (Ileana and Stefan) lasted for an eternity. The solar **hierophanies** express the religions values of the autonomy and power, of sovereignty and intelligence. The sun reveals a way of existence in a permanent motion and in the same time it involves the lack of participation in evolution. In Calcutta’s stifling heat M. Eliade wrote his first novel *Isabel și apele diavolului*, this is a novel of some individual life experiences, which converge on explaining the original fundamental sacrality and in which the characters who bathe into the “devil’s waters” test the evil, the sin in order to surpass it, to come out of it stronger.

If in the ancient literature the beautiful was created consciously, by ornamenting the speech, at the Romanian philosopher this implies, as we have already seen, the invention of some special and temporal separate fictional universes (*La tiganci, Nouasprezece trandafiri, În curte la Dionis*). “Both from the moral and the metaphysical speculation on nature and man” Eliade made the appearance of the sublime’s determinations possible; among these we can emphasize the magic of never-ending horizons and the grandeur of the endeavors. M. Eliade uses miraculously the initiatic scenarios in which even the most common elements (like the car in *Noaptea de Sânziene* or the elevator in *Pe strada Mantuleasa*) have an archetypal value.

On the literary ground Eliade differentiates the **beautiful** from the **sublime**. While the **beautiful** is, as we asserted before, natural and “invented”, the **sublime** is hidden, latent. The philosopher distinguishes between an ideological sublime (as a representation of the infinite, the **sacred**) and a practical sublime (superior from the point of view of influence in a real corrupted, **profane** world) which he identifies at an existential level with the extraordinary and the surprising. The writer

¹ Mircea Eliade, *Fragments d’un journal*, Gallimard Publishing House, 1973, Paris, p.106.

² Mircea Eliade, *Vacanța intelectualului II*, in Mircea Eliade, *50 de conferințe radiofonice: 1932- 1938*, Humanitas Publishing House, Bucharest, 2001, p.255-256.

evolves from the theme of the brave aspiration to the infinite - always threatened by defeat to the expression of the human being's Promethean unchaining from a highly profane world.

Besides the cosmic *hierophanies* M. Eliade's work abounds also in a whole series of space *hierophanies* (Anisie's orchard from *Pe strada Mantuleasa*, the hovel professor Gavrilescu enters in *La tiganci*, the inn and the hotel from *In curte la Dionis*, Băneasa forest and Ștefan's secret chamber in *Noaptea de Sanziene*) which aren't producing "just a break in the homogenous space but also the revelation of an ultimate reality, which opposes itself to the non-reality of the huge surrounding area" ("doar o ruptură în spațiul omogen, ci și revelația unei realități absolute, care se opune non-realității imensei întinderi înconjurătoare")³. These inner-selves, more or less complex, develop in the life experiences the writings suggest a type of reaction centered on highlighting aesthetically dimensions of life fact. The permanent calling of humanity for the sublime takes place in the field of some confrontations which aren't catastrophic if we think of the implacable disappearance of a human value; both the fear and the anxiety coming from the relative physical incapacity (*profane*) are followed by the awareness of the force through which the ideal (the *sacred*) can rise above the immediate events.

The aspects that may be considered for other authors as being a kind of trip made out of aesthetic curiosity, are totally different when we talk about Eliade. For him, the narrative becomes the dramatic necessity of the leap into the non-being, the obsession for the objectification, for the absolute. Consequently, the *hierophany* doesn't do anything except for revealing, in all its profoundness, the absolute of the "fixed point"; the calling of the religions man is to live in the *sacred* (the *sacred* meaning for him power and reality).

2. The Aesthetics of Mystery

Mircea Eliade has opened "the eyes" of knowledge, of the world's comprehension in details and in a tight existential connection; he did this even in his early period, by writing short stories and novels of an intellectualized fantastic whose expression is not a far cry from the concerns and acquaintances of the great thinker. **Coming out of time**, the existence of the **mythical aspect** or the sacred one in the most common aspects of life as well as the presence of two parallel levels (*coincidentia oppositorum*) are the most wide-spread themes for Eliade. They both are generating mystery.⁴ The same symbols are to be noticed in a lot of ingenious happenings whose characters are common people. Eliade's symbolism abandons the principles of rationalistic aesthetics in order to rehabilitate the intuition (we may say that the author is not so fascinated by the connotative virtues of the poetic language). If some other authors find the essence of the aesthetically object in the visible appearances Eliade considers them to be the signs of a more profound reality which belongs to the spiritual universe of the human being.

In order to go deeper and to better explain the **mystery** of Eliade's creation I would try to draw a parallel between his work and Howard Philips Lovecraft who, however surprising it may seem, I think it's eloquent enough. Both of them have created a mythical center to intensify the creative faculties (for Lovecraft the parental house which is situated on the famous address 10, Barnes Street, Providence and for Eliade an equally famous address is that of the attic no. 1, Melodieii Street). Both of them stands out by an early "encyclopaedism" as well as by a strange cultural passion shared between two apparently antagonistic areas: between fantastic, myth, alchemy, literature. Both of them are fascinated by the mythology and natural sciences alike. Both of them retire in a

³ Mircea Eliade, *Sacru și profanul*, Humanitas Publishing House, Bucharest, 2000, p. 17.

⁴ Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. I, David-Litera Publishing House, Bucharest-Chișinău, 1988, p. 241.

sort of Noah's Ark (a cultural one), in a sacred space which is auspicious to inner knowledge. The comparison stops here, because Eliade opens his soul to the world naturally, while Lovecraft takes refuge in an inner universe, opposite to "vulgarity". From this point, the two writers remarks are going separate ways. While H.P. Lovecraft finds the **mystery** in the outside world, in a spiritual reality, populated by "ghosts", Eliade's **mystery** is totally different. At Lovecraft the **mystery** erupts from the "terror", by aggressing and generating fear which maintains both an alert and frightening atmosphere; in Eliade's writings the **mystery** is rather calm, like a natural element of everyday's life. Not even the most savage facts (the someone's disappearance, the revelation of living in another times don't favor or produce "the fear" of existence to the reader. Only in *Domnisoara Christina* Eliade unleashes somehow the aggression of some demoniac forces, being influenced probably by the plot based on the idea of the possible contact between phantoms and living people. We meet here, besides possessed little girls, young people who live "with a helpless despondency the feeling of death" ("cu disperare neputincioasă sentimentul morții"). In his other writings the **mystery** "dazzles, but it doesn't shake us with fear and it doesn't unbalance the being" ("tulbură, dar nu cutremură și nu dezechilibrează ființa")⁵. M. Eliade's **mystery** is one of the spiritual balance, of the spiritual tranquility. Eliade doesn't emphasize the terrifying element, his writings being centered on conjuring up the vastness of the Universe, on suggesting the **mystery** and the "outside" space. The fantastic element in M. Eliade's writings evolves together with the **mystery** without merging into it, the mystery being revealed but not explained. In most cases (*O fotografie veche de 14 ani*, *Douasprezece mii de capete de vite*, *La tiganci*) the **mystery** it's almost imperceptible. We could say that Eliade's

mystery is "pleasant" to a certain extent as long as the **mystery** may induce "pleasure". Eliade's aestheticism stays under the sign of **Time** (one **sacred** and the other one **profane**) which materializes a return to naturalness; it also constitutes the free and natural act of inner life. We may say about Eliade that he is characterized by overtaking simple entities and by releasing perception from the illiberal mental patterns. He also challenges all the modalities of things comprehension and the intense living of the immediate. This comprehension manner belongs only to the artists, because as we are about to see in story *La tiganci* "art represents a way in the opposite direction, a return to the depths, in this very spot where the things that have existed once lay still unknown, by us, showing us the pathway" ("arta înseamnă un drum în sens opus, o întoarcere în adâncuri, în acel loc unde ceea ce a existat cândva zace, încă neștiut de noi, indicându-ne calea de urmat")⁶.

The plot of the story *La tiganci*, a masterpiece of Romanian fantastic prose, is set in the old Bucharest, shown as a city drowsed by heat. In such a torrid day Gavrilescu starts his unusual adventure. He is just a modest piano teacher. While he was coming back home from his lessons, in the tram he realized he had forgotten his briefcase containing scores at Mme Voitinovici, on Preoteselor Street. He was forced to interrupt his ride. After a few hesitations he arrived "at the gypsies", in the cool garden which he had passed by so many years without noticing it. Here it comes "the hazard, the accidental (forgetting his briefcase) for the character to grasp the existence of the mystery (the quoted garden)" ("hazardul, accidentalul - uitarea servietei - pentru ca personajul să ia act de existența misterului - grădina citată").⁷ The link between the profane land Gavrilescu comes

⁵ *ibid.*, p. 242.

⁶ Marcel Proust, *In Search of Lost Time*, translated from the French by C.K. Scott Moncrief and Terence Kilmartin. Revised by D.J. Enright with an Introduction by Harold Bloom, Everyman Publishers plc., London, p.217.

⁷ Eugen Simion, *op. cit.*, p.231.

from and the mythical one he enters is mediated by one of the gypsy women. Gavrilescu is helped to make his way in the new territory because he isn't initiated. He is introduced in a room with a strange semidarkness as if "the windows were blue and green". The hovel Gavrilescu entered after he had paid the necessary fee represents "a place where, in many traditional societies takes place the initiation. Its part is preserved also for M. Eliade's character" (un loc în care în multe societăți tradiționale se desfășoară inițierea. Rolul lui se păstrează și în cazul personajului lui M. Eliade)⁸. The insight in the hovel brings back his memory, makes the communication with the past easier. He is asked to play the guessing game with the three girls (a Gypsy, a Greek and a Jewish) and he always finds the wrong answers. He tries to escape by telling "the tragedy of his life" but he is brought to reality; he isn't allowed to disappear in the past or to lose the way of memory. His arrival "at the Gypsies" equalizes with the returning in another emotional time; "in that very moment he feels so happy as if he would have been a young man again and all the world would have been his" ("în acea clipă se simți deodată fericit, parcă ar fi fost din nou tânăr și toată lumea ar fi fost a lui")⁹. But, being faced permanently with the mysterious world of the hovel, the feeling of happiness disappears and all that's left behind is a state of absolute uncertainty. His groping in the dark among mirrors, screens, pieces of furniture reminds us of the labyrinth's myth. This is a way of initiation in order to enter, without losing his way, in the world of the dead. The labyrinth he struggles to come out of is "an uncertain state of both dreaming and wakefulness. The enumeration of the strange and unwanted obstacle-objects begins with two indefinite pronouns: "something", "somebody", ("again somebody, something, a creature or an object impossible

to specify...)" ("din nou cineva, ceva, o ființă sau un obiect cu neputință de precizat...")¹⁰ meant to mark both the easy passing from a shape to another.

The final conclusion is that "from life to death the passing is imperceptible; sometimes dreaming, sometimes pleasure (Gavrilescu's experiences in the "hovel") constitutes the waiting-room of death" ("de la viață la moarte trecerea este imperceptibilă, uneori visul, alteori plăcerea - experiențele lui Gavrilescu în "bordei" - constituie anticamera morții")¹¹. Actually man lives concomitantly or successively in the universes. From both of them he is "warned", in both of them he is put to the "test" without even knowing it. Coming out of this waiting room the teacher perceives the signal of the history (the rattling of the tram) which makes him rediscover the old lady (the Cerberus) who stays at the frontier between the two worlds. In the same time with this "resurrection" Gavrilescu merges with the daily reality which is, in fact, a false one. The teacher believes that everything is just a confusion caused by heat. He is convinced he remained "at the gypsies" just a few hours, but when he leaves the place, he finds out that there were twelve years since he was gone, without a trace. As we notice, at Eliade almost his entire artistic creation starts from the supposition and the nostalgia of "another world", which is situated beyond "apparent reality". Almost all his stories describe events which are extraordinary for everyday experience and to "our" world.

Eliade's aesthetic approach consists, in fact in catching *time* unawares, *time* which forms the profound substance of any art creation. The evolution being considered the only obvious reality, the present is illusory and then the "real" and "substantial" reality remains the past. That's why the immersion in the subconscious or conscious, this huge reservoir of the past memory, constitutes the highest aim of art. In fact, this is also the "message" that Gavrilescu hands over. His swing

⁸ Gh. Glodeanu, *Fantasticul în proza lui Mircea Eliade*, Gutinul Publishing House, Baia-Mare, 1993, p.138.

⁹ Mircea Eliade, *La țigănci*, in *În curte la Dionis*, Cartea Românească Publishing House, Bucharest, 1981, p.20.

¹⁰ *ibid.*, p.33

¹¹ Eugen Simion, *op. cit.*, p.233.

between “a memory time” and “a history time” (the coming out and the return in the gypsies’ hovel) introduces us in the rhythms of **time** (not necessarily **sacred** but other than the **profane** one) which is a permanent revelation; it is also a creation of undiscovered forms, full of unforeseen situations. For Eliade, the image extracted from the very depths of the soul is always accompanied by the unexpected. This unexpected constitutes the very essence of the literary work..

3. Hermeneutics and The Artistic Creation

The spheres of art or culture will remain, probably, the most appealing for the well-known specialists of other disciplines. Some of them are related to the art by practical virtues, others by meditation *upon it*. The convergency of all the concerns has a benefic effect also on personalities and the respective branches. Thus, M. Eliade pleads for a literature of authenticity, based on the concrete, on the experience in the knowledge process. The authenticity is always significant. If we can assume that a text is “true”, we’ll sure be convinced of his significance (this is also the fact which determines his hermeneutical value).

The creative act has a permanent valence of intentionality, namely a project the artist intends to realize and the interception of the literary work is a “decoding” process of its senses and significances. In the 1930s, when both the novelist and the journalist were prevailing on the orientalist, Eliade militated for the interpretation of the literary work according to its fundamental symbols and myths. *“If someone interpreted a modern literary writing by a profane author, revealing some abstruse significances into it we would be able to assume that all his interpretations are strange. They may look like someone has put them there or as if they would have been found unexpectedly. We may ascertain that ‘the will’ or the culture of the author aren’t enough, when the main problem is to identify a symbol or a metaphysical principle in a literary writing. The symbol makes his way and clears up in its way all the literary work, with or without the author’s will. So you don’t*

*have to prove that the author knew all along about a hidden signification or a symbolic theme in order to have the right to interpret their work in this light...” (“dacă cineva ar interpreta o operă literară modernă de un autor profan, arătându-I anumite semnificații absconse, s-ar putea spune că toate interpretările lui sunt străine operei, sunt puse sau găsite de el acolo, autorul fiind cu totul străin de asemenea preocupări, el folosind doar întâmplător anumite procedee literare cu valențe simbolice... Se poate constata că voința sau cultura autorului nu prea contează, când e vorba de identificat într-o operă literară un simbol sau un principiu metafizic. Simbolul își face loc și luminează în felul lui întreaga operă, cu sau fără voia autorului. Nu e, așadar, nevoie să dovedești că autorul a știut un sens abscons sau o anumită temă simbolică, pentru a avea dreptul să-I interpretezi opera în lumina lor...”).*¹² We may conclude thus that the symbol “makes his way” in the narrative with or without the author’s will and that “ancient memories” come not from the dark sources (the psychoanalytic point of view), but from a coherent metaphysics expressed by **signs**, **symbols**, **myths** that are not to be detoured by the hermeneut. Like symbols, myths also pounce on the narrative with or without the author’s will. This fact is obvious in the narratives written after 1945. Even in the previous we can see a lot of signs, even there, as Eugen Simion asserted, *“we can see a text (a surface story) and a hidden text you have to discover in order to enjoy the whole significance of the novel” (“un text – o istorie de suprafață – și un subtext în care trebuie să pătrunzi pentru a putea descoperi întreaga semnificație a romanului”)*¹³

There is in M. Eliade’s writings a visible difference between the two narrative types: the existentialist one leads to a hidden

¹² Mircea Eliade, *Insula lui Euthanasius*, in *Drumul spre centru*, Univers Publishing House, Bucharest, 1991 p167-168.

¹³ Eugen Simion, *Mircea Eliade spirit al amplitudinii*, Demiurg Publishing House, Bucharest, 1995, p.46.

metaphysics, indistinctly bound of the idea of Destiny, while the mythical, fantastic one takes us to a very complicated symbols system and requests a certain kind of reading "initiation reading" (*"lectura inițiativă"*).¹⁴ The aim of this kind of reading is especially that of discovering the myths in the text. Thus, Eliade's narratives ask for a hermeneutics and an "attentive" reader, able to notice the signs present in the text and to organize them in "steps" (as the author asserts, in the article on Julien Green, in *Insula lui Euthanasius*) that is in an initiatic order. The artistic comprehension isn't possible from "the outside" because the souls aren't penetrable. We may conclude that in fact we aren't able to see anything excepting our own souls, if we ever get to know it and as a consequence of this fact we may communicate by imagining ourselves in another person's life and intimate life experience. Later, when he devoted his abilities to mythical narratives, Eliade *"tried to train his readers even inside the literary work"* (*"a încercat să-și educe cititorul în acest sens chiar în interiorul operei literare"*).¹⁵ We think that the notion of "sign" becomes clearer to us if we read the article called *Un inteles al semnelor* (*Fragmentarium*) it's the one of "limit, distinction, stopping. This doesn't refer to a stopping of life, a formal death, but to the stopping of mind at the frontiers of "esse". Beyond the sign, namely beyond the form and meaning, we may talk about the beginning of the evolution or the nothingness, both of them being aspects of the non - being, "non - esse". (...) The sign is the seal that tells the being from the non - being and helps you in the same time to identify yourself, to be yourself, to become, led by the vital collective stream" (*"limită, distincțiune, oprire pe loc. Nu e vorba de o oprire pe loc a vieții, o moarte formală, ci de oprirea minții la granițele lui „esse”. Dincolo de semn, adică dincolo de formă și de înțeles, începe devenirea sau neantul, amândouă aspecte ale*

neființei, „non-esse”. (...) Semnul este pecetea care distinge ființa de năființă și te ajută în același timp să te identifice și tu, să fii tu însuși, să devii, purtat de fluviul vital și colectiv").¹⁶ When it comes to fantastic narrative, the signs show "a split" in the structures of reality, a symbol which cannot be noticed immediately by a logical eye. The sign would be *"the messenger of an improved symbol another, spy of miracle"* (*"mesagerul unui simbol nedovedit, încă o iscoadă a miracolului"*).¹⁷

The sense of these signs is to maintain the facts in ambiguity area and to give the one who reads the impression that another type of history proceeds next to him; this history could be in the same time true or false. These signs reveal and hide, come near to the logical reality but also estrange from it.

The artistic phenomenon constitutes a complex interaction relation of the present conscience with the whole experience the creative or the contemplator subject accumulated. This type of relation necessarily supposes the existence of "an aesthetic distance", a distance that could be reduced by a correct hermeneutics. *"Eliade practices not only a hermeneutics of meaning, as we often tend to believe, but also one of the symbolic and mental data. (...) This hermeneutics of preliminary data becomes, at Eliade, an exploration of symbolic forms, of myth and of religions language, of arts and technical phenomenon, of alchemist or of fashionable experience etc."* (*"Eliade practică nu atât o hermeneutică a sensului, cum înclinăm adesea să credem, cât una a datelor simbolice și mentale prealabile. (...) Această hermeneutică a datelor prealabile, trece, inevitabil, la Eliade, într-o explorare a formelor simbolice – a mitului și a limbajului religios, a artei și a fenomenului tehnic, a experienței alchimice sau a celei mondene etc."*).¹⁸ In Eliade's artistic creation,

¹⁴ ibid., p. 46.

¹⁵ Ibid., p. 47.

¹⁶ Mircea Eliade, *Fragmentarium*, in *Drumul spre centru*, Univers Publishing House, Bucharest, 1991, p.150.

¹⁷ Eugen Simion, *Mircea Eliade spirit al amplitudinii*, Demiurg Publishing House, Bucharest, 1995, p.109.

¹⁸ Ștefan Afloarei, *Cum este posibilă filosofia în estul Europei*, Polirom Publishing House, Iași, 1997, p.249).

hermeneutics maintains its existential nature, being given itself out as - according to I.P.Culianu - "the main sustenance and deliverance technique" ("în tehnica principală de subzistență și de eliberare").¹⁹

"The only meaning of existence is to find a sense for it" ("Singurul sens al existenței e de a-i găsi un sens.")²⁰. According to I.P. Culianu, in the first two fantastic cycles of his work in which the miracle irrupts in the world "the meaning is transcendental unlike the hermeneutics itself" ("sensul este transcendent față de hermeneutică însăși"), and in the third cycle "the meaning is established by the hermeneutics" ("sensul este stabilit de hermeneutică").²¹ Through the hermeneutics the mystery and the enigma "are devised" and the "myth" is created.

The conclusion we draw from here is only one: in order to survive in a world full of symbols we have to practice hermeneutics. We always have to unravel mysteries, because by decoding them the uncertain isn't dissipated; on the contrary we thus create it, the decoding process being the "mechanism that produces mysteries" ("mecanismul producător de mister")²².

There are some personalities whose appearance resembles, more than that of the others, to the **Idea**, to the very essence of it, that is. We may assert that M. Eliade strengthens this belief. The Romanian writer, whose age you cannot tell by his literary work, because he seems to have the age of the legend and that of the myths, remained in the literature as a great master of the fantastic prose. Above everything, he was a real philosopher of fiction, the story telling being one of the oldest spiritual-aesthetic necessities. A progressive master of the artistic material and of instincts' automatism,

he inculcated upon his narrative vision a **mythical** intensity.

Mircea Eliade has a special place both by the method and by the proportion of the research, in the vast process of revalorizing the ancient way of thinking. Even if nowadays tendency is to eliminate the myth from our existence, Eliade proceeds to this in another way. He recognizes that his intention is "to identify the presence of the mythical in the human experience" ("să identifice prezența mitului în experiența umană").²³ Therefore, the rebirth of art would be possible by rediscovering the myth. In *Proba labirintului* the writer defines literature as a daughter of mythology and the interest for the narrative as being a part of the men's way of being in this world. The Romanian philosopher has no doubt that the **mythology** may be considered the teacher of life (*magistra vitae*), a guide both for thinking and facts, and also for action. We cannot but agree with such an opinion, knowing that, in the last analysis, mythology not only explains how things really were, how they happened, how they crossed certain ages, but also why they occurred this way and not differently. **Mythology** is seen as a bridge between past and present, and which is naturally prolonged in the future.

Therefore, Mircea Eliade **worships mythologies** and he has the calling for myth. In other words he has the calling for some primordial representations, with symbolic values and a strong gnoseological load. He aims at the expression in eloquent shapes of some basic forms and ideas, which refer to the existential condition and to the relation man-nature, man-universe and man-his inner self. They also refer to the fundamental questions about the complex problems of the life and death's meanings. These are often fabulous, hyperbolically representations. In part are representation of a surrealist structure, but they start from the suggestion made to the

¹⁹ Ioan Petru Culianu, *Mircea Eliade*, Nemira Publishing House, Bucharest, 1995, p.256.

²⁰ Mircea Eliade, *Solilocvii*, Humanitas Publishing House, Bucharest, 1991, p.111.

²¹ Ioan Petru Culianu, *op. cit.*, p.256.

²² *ibid.*, p. 257.

²³ Mircea Eliade, *Fragments d'un journal*, Gallimard Publishing House, 1973, p.315).

author by the great **myths** and epics of the humanity.

Consequently, the things that may seem shallow for others, become profound when we talk about the Romanian writer. Mircea Eliade reaches, moved by mysterious callings, the ultimate limit of myth, that pure ideative zone in which the relationships ancestor-descendant is bathed in the sparkling waves of the primordial fire.

BIBLIOGRAPHY

1. **Afloroaei**, Ștefan, *Cum este posibilă filosofia în estul Europei*, Polirom Publishing House, Iași, 1997.
2. **Culianu**, Ioan Petru, *Mircea Eliade*, Nemira Publishing House, Bucharest, 1995.
3. **Eliade**, Mircea, *Fragments d'un journal*, Gallimard Publishing House, 1973, Paris.
4. **Eliade**, Mircea, *Vacanța intelectualului II*, în Mircea Eliade, *50 de conferințe radiofonice: 1932- 1938*, Humanitas Publishing House, Bucharest, 2001.
5. **Eliade**, Mircea, *Sacrul și profanul*, Humanitas Publishing House, Bucharest, 2000.
6. **Eliade**, Mircea, *La țigănci*, în volume *În curte la Dionis*, Cartea
8. Românească Publishing House, Bucharest, 1981.
9. **Eliade**, Mircea, *Insula lui Euthanasius*, in *Drumul spre centru*, Univers Publishing House, Bucharest, 1991.
10. **Eliade**, Mircea, *Fragmentarium*, in *Drumul spre centru*, Univers Publishing House, Bucharest, 1991.
11. **Eliade**, Mircea, *Solilocvii*, Humanitas Publishing House, Bucharest, 1991.
12. **Glodeanu**, Gheorghe, *Fantasticul în proza lui Mircea Eliade*, Gutinul Publishing House, Baia-Mare, 1993.
13. **Popoacă-Giuran**, Anca, *Mircea Eliade – Meanings*, published in Romania by Pro Transilvania Press, 2001.
14. **Proust**, Marcel, *In Search of Lost Time*, translated from the French by C.K. Scott Moncrief and Terence Kilmartin. Revised by D.J. Enright with an Introduction by Harold Bloom, Everyman Publishers plc., London, p217.
15. **Simion**, Eugen *Scriitori români de azi*, vol.1, David-Litera Publishing House, Bucharest-Chișinău, 1988.
16. **Simion**, Eugen, *Mircea Eliade spirit al amplitudinii*, Demiurg Publishing House, Bucharest, 1995.

Bogdan Rusu

Department of Philosophy

University „Dunărea de Jos”, Galați

Romania

RĂȚIONALITATE, ARGUMENTARE, DIALOG ÎN CRITON 48b – 49e**- un preambul al unei teorii a argumentării morale -****Abstract***Rationality, Argument, Dialogue in CRITON 48b – 49e**- Preliminaries for a Theory of Moral Argumentation -*

In this paper I analyze Plato's dialogue Criton in order to show that the first part of it is the most important. I try to show that in this part Plato develops some general principles of moral argumentation and that the importance of this dialogue consists precisely in setting forth for the first time these principles.

Key words: argument, homology, dialog, good, rationality

Criton este un dialog socratic, foarte des invocat în legătură cu problema fundamentelor morale ale obligației politice. Există diverse puncte de vedere cu privire la valoarea filosofică a acestuia. Unii autori consideră, de pildă, că acest dialog nu poate conta ca argument filosofic, ci că el este mai degrabă un document despre viața lui Socrate, o mărturie hagiografică a tăriei lui de caracter în fața morții și a purității sale morale.¹ Alți autori consideră că există în acest dialog argumente filosofice valoroase, chiar mai constrângătoare decât s-ar părea la prima vedere.² De asemenea, există controverse cu privire la părțile dialogului care sunt relevante. Partizanii interpretărilor pe care V. Mureșan le numește „dialogal-dramatice”³ consideră ca deosebit de relevantă prima parte a dialogului, constând din discuția propriu-zisă a lui Socrate cu Criton, pe când adversarii acestui gen de interpretări nu iau în considerare decât

partea a doua a dialogului, „prosopopeia legilor” (C. Papacostea), unde legile personificate se adresează lui Socrate în prezența lui Criton.⁴

După părerea mea, în *Criton* se găsesc niște argumente demne de luat în seamă, iar prima parte a dialogului deține, într-adevăr, preeminența. Dar aceasta nu din motivul, invocat de partizanii interpretărilor dialogal-dramatice, că ea este esențială în structura dramatic-narativă a textului, ținând cont de natura speciei lui literare și că fără ea nu putem avea condițiile suficiente pentru a proceda la hermeneutica dialogului. Perspectiva din care trebuie abordat acest text este, după mine, cea a raționamentelor prezente în el; sau, mai bine zis, eu nu mă voi ocupa decât de acestea, așa încât, dintr-o perspectivă oarecum de logician, modalitatea artistică în care sunt înfățișate aceste raționamente îmi este indiferentă.

Prima parte a dialogului este mai importantă decât cea de-a doua pentru temeiul că sub titlul „prosopopeia legilor” nu găsim decât o instanțiere a unor principii generale în

¹ Cf. R.E. Allen, „Law and Justice in Plato's *Crito*”, *The Journal of Philosophy*, vol. 69, nr. 18

² Daniel M. Farrell, „Illegal Actions, Universal Maxims and the Duty to Obey the Law: the Case for Civil Authority in the *Crito*”, *Political Theory*, vol. 6, nr. 2

³ vezi V. Mureșan, *Comentariu la Republica lui Platon*, București, Metropolis, 2000, pp. 38, 227-250

⁴ cf. Allen, *op. cit.*

favoarea cărora se argumentează în prima parte a dialogului. Acolo se clădește o anumită schelărie argumentativă și chiar mai mult. Opinia mea este că prima parte din *Criton* este o discuție despre anumite reguli ale argumentării și despre anumite precondiții ale argumentării morale. Există la 49e un pasaj care nu mi se pare deloc limpede și în care cred că se găsește cel mai important principiu general cu privire la argumentare pe care Platon/Socrate îl avansează în acest dialog.

Scopul principal al lucrării de față este elucidarea acestui fragment. Preocupările mele au vizat doar înțelegerea acestui dialog și nu a teoriei generale a lui Platon asupra subiectului. De aceea, referințe la alte dialoguri (în special *Republica*) nu vor fi făcute decât în măsura în care pot clarifica anumite detalii din *Criton*, nu în măsura în care în ele se poate găsi o soluție la problema pe care mi-a ridicat-o acest dialog al lui Platon.

Subiectul dialogului poate fi redat după cum urmează. Cu trei zile înainte de execuția sa, Socrate primește în închisoare vizita prietenului său, Criton. Acesta încearcă să-l convingă să evadeze, spunându-i că există destule modalități precum și destui gata să-și pună la bătaie averile în scopul de a-l scoate pe Socrate din Atena. Principalele argumente ale lui Criton se bazează pe prietenia care îl leagă pe Socrate de el și de alții.⁵ Astfel, el îi reproșează că, în cazul când nu vrea să evadeze, el fie pune mai presus banii decât prietenii.⁶ (nevrând să-i împovăreze cu cheltuielile evadării), fie nu-i pasă de reputația acestora.⁷ (lăsând lumea să creadă că ei n-au încercat nimic pentru a-l salva).⁸

⁵ vezi Frederik Rosen, „Obligation and Friendship in Plato's *Crito*”, *Political Theory*, vol. 1, nr. 3

⁶ *Criton*, 44c

⁷ *ibidem*, 45e

⁸ O altă cale pe care Criton încearcă să-l persuadeze pe Socrate este apelul la sentimentele sale paternale. Un om este liber să aibă sau să nu aibă copii. Dacă s-a hotărât să-i aibă, atunci el trebuie să se angajeze se suferă împreună cu ei până la sfârșit. Orice altă alegere înseamnă a prefera „calea cea mai ușoară” și a abdica de la virtute (45d). Criton pare să sugereze aici că există între tată și fii un soi de contract tacit, pe care tatăl nu are dreptul să-l încalce.

Ceea ce pune în joc atitudinea lui Socrate este respectul față de un anumit concept de prietenie, concept ce implică obligații pe care Criton îi cere lui Socrate să le îndeplinească. Acesta, însă, va evita cu multă dibăcie să răspundă la argumentele lui Criton, contraargumentul său fiind un caz clar de *ignoratio elenchi*. Într-adevăr, Socrate va demola elanul prietenului său demonstrându-i, după o rețetă pe care o găsim foarte des utilizată la Platon,⁹ că nu este cazul să țină cont de părerea mulțimii, ci numai de a celuiia care „pricepe lucrurile drepte și nedrepte”.¹⁰ Prin urmare Socrate îi cere lui Criton să participe la examinarea prin argumente, în lumina rațiunii, a faptului dacă e drept sau nu să evadeze din închisoare în condițiile în care a fost condamnat în urma unui proces corect, când, de fapt, argumentelor lui Criton trebuia să li se răspundă analizând dacă refuzul de a evada încalcă sau nu prietenia pe care Socrate era dator să o arate prietenilor săi, printre care și lui Criton. În urma acestei discuții Socrate îl convinge pe Criton că nu trebuie să evadeze, deoarece ar produce vătămare legilor cetății, așadar ar face ceva rău și nedrept; or, nedreptatea nu trebuie săvârșită în nici o condiție.¹¹

Perspectiva principală din care a fost abordat acest dialog este formulată de o interpretă astfel:

„Interpreții lui *Criton* au considerat în general chestiunea centrală ca fiind

Transpare în spusele lui Criton o anumită schemă de argumentare, bazată pe noțiunea de *homologeia*, despre care va fi vorba mai departe.

⁹ Este vorba despre utilizarea analogiilor (care, de multe ori, sunt doar ilustrative, nu și explicative). Aici este cazul particular al analogiei dintre îngrijirea trupului și îngrijirea sufletului. Astfel, după cum un gimnast nu trebuie să țină seama decât de sfatul celor pricepuți la arta sa, care privește menținerea în sănătate a trupului (medici sau pedotribi), tot la fel cel ce caută să-și mențină sufletul sănătos, trebuie să țină cont numai de sfatul celor pricepuți în această artă. Apare aici ideea dreptății (*dikaioyne*) ca artă (*techne*), idee întâlnită și în *Republica* I, 332c-333e.

¹⁰ *Criton*, 48a

¹¹ Teoreticienii politici insistă îndeosebi asupra acestei atitudini a lui Socrate, în care văd mai degrabă un servilism maxim față de stat, decât o atitudine rațională.

întrebarea dacă este vreodată corect din punct de vedere moral să încalci legea în numele unei dreptăți mai înalte sau, cu alte cuvinte, dacă suntem «obligați moral să facem ce ni se cere prin lege să facem»¹².

Sau, după alt autor:

„Întrebarea centrală în *Criton* este dacă ar fi drept pentru Socrate să încerce să evadeze din închisoare, dat fiind că a avut un proces corect și totuși a fost condamnat pentru crime pe care nu le-a comis»¹³.

Chiar dacă această întrebare este cea mai importantă și dacă ea organizează într-adevăr dialogul și îi determină direcția, nu cred că răspunsul la ea este adevărata miză a dialogului. Condițiile de posibilitate pentru a răspunde la o astfel de întrebare sunt, cred eu, miza reală. Anume, ceea ce păstrează acest dialog în centrul atenției filosofilor trebuie să fie setul de concepte și de principii care pot întemeia răspunsul la o atare întrebare. Pe acestea voi încerca să le evidențiez în continuare, în măsura și în forma în care ele se găsesc în *Criton*.

Începând de la 48b și până la 49e găsim în *Criton* o discuție formată dintr-o suită de aserțiuni și raționamente, discuție pe care o voi urma aproape rând cu rând, urmând ca apoi să trag concluziile ce se impun.

Se pare că Socrate urmărește în prima parte a acestui fragment să cadă de acord cu Criton asupra extensiunii noțiunii „lucru drept” (*dikaion on*)¹⁴:

„SOCRATE: ... rămâne adevărat sau nu că a trăi conform binelui este unul și același lucru cu a trăi frumos și drept?

CRITON: Rămâne.”¹⁵

Socrate îi cere aici lui Criton să accepte că în privița extensiunii noțiunii „bun” este valabilă următoarea relație:

(i) $(\forall x) [\text{bun}(x) \leftrightarrow (\text{drept}(x) \& \text{frumos}(x))]$

Sfera noțiunii „drept” este determinată, prin urmare, prin raportare la noțiunile „drept” și „frumos”. Această raportare apare și mai jos, în două formulări:

„...săvârșirea unei nedreptăți nu este, în nici un fel, nici ceva bun, nici ceva frumos...”¹⁶

„...pentru acela care săvârșește o nedreptate aceasta este, fără excepție, ceva rău și înjositor...”¹⁷

Avem, prin urmare, următoarele relații:

(ii) $(\forall x) \sim[\sim\text{drept}(x) \leftrightarrow (\text{bun}(x) \vee \text{frumos}(x))]$

(iii) $(\forall x) [\sim\text{drept}(x) \leftrightarrow (\text{rău}(x) \& \text{înjositor}^{18}(x))]$

Ele sunt completate cu încă una, Socrate susținând că

„Între a face rău cuiva și a săvârși o nedreptate nu este pare-se nici o deosebire”¹⁹.

(iv) $(\forall x) (\text{rău}(x) \leftrightarrow \sim\text{drept}(x))$

Așadar, tot ce nu este *kalos kai agathos* este nedrept și tot ce este drept este neapărat bun și frumos. Există astfel două noțiuni (bun-frumos-drept și rău-urât-nedrept) situate în raport de contradicție. Acest raport este motorul argumentării lui Socrate în favoarea principiului de la care trebuie începută discuția despre dreptatea sau nedreptatea evadării sale.

O asumție comună lui Socrate și Criton este aceea că este rațional să-ți dorești mai binele în raport cu binele și superiorul în raport cu inferiorul²⁰. Dat fiind că „a trăi conform binelui trebuie să fie mai presus de a trăi pur și simplu”²¹, rezultă că este rațional să preferi o viață conform binelui unei vieți oarecare. Acum, prin identitatea arătată mai

¹² Ann Congleton, „Two Kinds of Lawlessness: Plato's *Crito*”, *Political Theory*, vol. 2, nr. 4, p. 433

¹³ Farrell, *op. cit.*, p. 173

¹⁴ Nu există în *Criton* o discuție asupra înțelesului cuvântului „drept”. Tot ce putem observa este că „drept” este definit implicit prin diferite relații în care apare.

¹⁵ *Criton*, 48b4-11

¹⁶ *ibidem*, 49a9

¹⁷ *ibidem*, 49b8

¹⁸ „înjositor” trebuie considerat aici un antonim al lui „frumos”.

¹⁹ *ibidem*, 49c9-10

²⁰ Consider că această asumție este una de bun simț și nu necesită discuții suplimentare.

²¹ *ibidem*, 48b5

sus între bine și dreptate, decurge că săvârșirea unei nedreptăți impietează asupra unei vieți conform binelui, deci săvârșirea unei nedreptăți nu este rațională. Intră în scenă în următorul pas al argumentării o altă asumptie, pe care o voi formula astfel:

(R) Ceea ce nu este rațional nu trebuie făcut.

Prin această asumptie decurge concluzia că „nedreptatea nu trebuie săvârșită cu nici un chip”²². Socrate va aplica acest principiu cazului particular în care nedreptatea săvârșită este un răspuns la o nedreptate care ți s-a pricinuit, arătând că „dacă cineva a fost nedreptățit, nu se cuvine să răspundă printr-o nedreptate”²³, după cum dacă i s-a făcut un rău nu „se cuvine” (i.e. nu este drept) să-i răspundă tot cu un rău²⁴. În urma acestui argument Socrate îl convinge pe Criton să înceapă discuția „plecând de la principiul că nu trebuie, în nici o împrejurare, nici să săvârșim nedreptatea, nici să răspundem cu ea”²⁵.

Prima consecință a acestui principiu este cea care mi-a atras atenția în mod deosebit. Iată cum este ea exprimată, de la 49e4 la 49e8:

{ΣΩ} Δέγω δὲ αὖ τὸ μετὰ τοῦτο,
μᾶλλον δ' ἐρωτῶ
πότερον εἰ ἂν τις ὁμολογήσῃ τῷ δίκῃ
καὶ ὄντι πολιτεὸν ἢ
ἐξapateteόν,
{ΚΡ.} Πολιτεόν.

26

²² *ibidem*, 49b15. Concluzia decurge corect în BARBARA.

²³ *ibidem*, 49b14

²⁴ „SOCRATE: Atunci trebuie să admitem că dacă cineva a fost nedreptățit, nu se cuvine să răspundă printr-o nedreptate, așa cum cred cei mulți, de vreme ce nedreptatea nu poate fi săvârșită cu nici un chip.

CRITON Așa se pare.” (49b14-18)

„SOCRATE: Dar să răspunzi la rău prin rău, așa cum cred cei mulți, de vreme ce răul nu trebuie făcut cu nici un chip, este oare un lucru drept, sau nu?

CRITON: Nu este deloc drept” (49c5-8)

²⁵ *Ibidem*, 49d8-9

²⁶ Încercarea mea de traducere literală a întrebării lui Socrate și a răspunsului lui Criton este următoarea:

Am consultat mai multe traduceri ale acestui fragment, pe care le redau mai jos:

„Socrates: Now the next thing I say, or rather ask, is this: “ought a man to do what he has agreed to do, provided it is right, or may he violate his agreements?”

Crito: He ought to do it.”

Trad. Harold North Fowler

Soc. Then I will proceed to the next step, which may be put in the form of a question: Ought a man to do what he admits to be right, or ought he to betray the right?

Cr. He ought to do what he thinks right

Trad Benjamin Jowett

„SOCRATE: ...când ai recunoscut față de cineva că un lucru este drept, trebuie să faci acel lucru sau trebuie, înșelând, să te porți altfel?

CRITON: Trebuie să-l faci.” (49e7-10) (trad. Guțu)

„SOCRATE: ...Oare dacă cineva mărturisește și făgăduiește cuiva niscăi lucruri drepte, trebuie să le îplinească, sau poate să-l amăgească?

CRITON: Trebuie să le îplinească.” (49e7-10) (trad. Papacostea)

Ce îi cere aici Socrate lui Criton să accepte? Criton confirmă că *homologeste* este compatibil cu *poieteon* și nu cu *exapateteon*. Care este această legătură, de ce natură este ea și care sunt temeiurile lui Criton pentru a o afirma rămâne de văzut. Nu cred că este evident la ce se angajează Criton atunci când răspunde „*poieteon*”.

Sunt de făcut două observații cu privire la traducerile fragmentului înainte de a încerca o analiză a lui. Mai întâi, că obligativitatea conținută în „trebuie” este doar

Socrate: ... dacă ai căzut de acord (*homologeste*) că un lucru este drept (*dikaia onta*), care dintre acestea două: să-l faci (*poieteon*), sau să fii înșelător (*exapateteon*)?

Criton : Să-l faci.

sugerată în textul grecesc, ea neapărând *expressis verbis*. Apoi, că deosebiriile majore între traduceri (în special între cea a lui Papacostea și rest) apar în legătură cu *homologeie*. Prin urmare: nu există bună susținere în text pentru a afirma cu certitudine că este vorba în acest fragment despre o obligativitate morală sau politică; și ca sarcină primă se impune clarificarea sensului lui *homologeie*.

Iată care sunt principalele sensuri ale verbului *homologeie* după dicționarul Bailly:

Homologeie = 1. a fi de acord cu; 2. a conveni asupra a, a recunoaște, a mărturisi; 3. a avea raporturi cu / mijl. 1. a fi de acord cu sine însuși sau unii cu alții, a se înțelege reciproc; 2. a conveni asupra faptului că, a se sforța pentru a convinge că; 3. a concede, a acorda, a promite.

Majoritatea acestor sensuri au în vedere un acord intersubiectiv, o înțelegere între două sau mai multe părți, o acceptare comună a ceva. Există unele discuții cu privire la această *homologeie* care mă fac să cred că traducerea lui Papacostea este greșită. *Homologeie* nu are în acest context sensul de „a mărturisi și a făgădui”, și problema nu este aceea dacă cineva trebuie să se țină de promisiunea făcută în anumite împrejurări.

Unii autori consideră că *homologeie* desemnează un fel de consimțământ tacit, anticipându-l pe cel care, după Locke, există între cetățeni și magistrați. Socrate s-ar folosi astfel de *homologeie* ca de un „pivotal” în derivarea responsabilității cetățeanului față de stat²⁷. Față de o abordare așa de politicizantă pot opune mai mult decât simpla mea impresie că *homologeie* stă pentru un gen de acord explicit dat, poate chiar în *agora*. Mă bazez pe așa-numitele interpretări tematice ale lui *Criton*, după care tema acestuia, ca și a *Apologiei*, este dialogul²⁸.

Potrivit acestor interpretări *homologeie* este baza și scopul oricărui dialog. După Bornkamm „semnificația *homologiei* în conversația socratică este identică cu căutarea înțelesului general al dialogului”²⁹. Apare aici în evidență o altă asumție platoniciană, anume că

„*logos*-ul poate fi înțeles de fiecare dintre vorbitorii care au consimțit liber să examineze în comun un subiect. Deși nu există reguli stabilite, pare să fie înțeles că ceea asupra a ce s-a căzut de acord, i.e., care a fost deja obiectul unei *homologiei*, nu trebuie să fie schimbat unilateral, ci orice schimbare propusă trebuie să facă apel la consimțământul partenerului, i.e. la o nouă *homologie*”³⁰.

Rezultă, dacă privim lucrurile din această perspectivă, că *homologeie* vizează acordul explicit asupra a ceva³¹, acord care există între participanții la un dialog. Este vorba, în opinia mea, despre o încorporare în acest concept a principiului potrivit căruia nu poate exista un dialog dacă participanții la el nu acceptă în comun măcar un număr minim de premise fără demonstrație.

Rămâne de stabilit acum de ce natură este relația dintre *homologeie* și *poieteon*. Altfel spus: ce anume și în ce manieră antrenează căderea de acord (*homo*) asupra enunțului (*logos*) că X este drept? Alternativa existentă este următoarea: fie *homologiea* este temei pentru o acțiune, fie *homologiea* este temei pentru o altă *homologie*. Adică, spun eu, căderea de acord asupra propoziției că X este drept poate justifica o acțiune sau poate implica o altă propoziție asupra căreia să se transmită acordul, la fel cum evidența se transmite de la o propoziție la alta în deducția carteziană.

Susțin că aici sunt implicate și intricate două chestiuni, niciuna neavând de-a face cu legitimarea acțiunilor. O chestiune este

²⁷ Farrell, *op. cit.*, p. 174

²⁸ cf. Ernst Moritz Manesse, „A Thematic Interpretation of Plato's *Apology* and *Crito*”, *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. 40, nr. 3

²⁹ *apud* Manesse, *op. cit.*, p. 397

³⁰ Manesse, *op. cit.*, p. 398

³¹ *dikaia ontia*. Ar fi interesant de încercat o interpretare a lui *Criton* pornind de la această legătură dintre dreptate și ființă, legătură explicită încă de la Parmenides Eleatul.

cea a interrelațiilor existente între noțiunile de „drept” (*dikaioi*), „de făcut” (care trebuie făcut, *poieteon*) și raționalitate. Cea de-a doua chestiune este una a altui principiu al dialogului, anume că, dacă ai acceptat premisa, trebuie să accepți și concluzia care decurge valid din ea.

Astfel, răspunsul lui Criton și întrebarea lui Socrate stabilesc o relație de subordonare între concepte: tot ce este drept trebuie făcut:

(v) $(\forall x) (\text{drept}(x) \rightarrow \text{trebuie făcut}(x))$.

Asumpția (R) de mai sus poate fi reprezentată astfel:

(vi) $(\forall x) (\sim \text{rațional}(x) \rightarrow \sim \text{trebuie făcut}(x))$,

care este echivalentă cu

(vi') $(\forall x) (\text{trebuie făcut}(x) \rightarrow \text{rațional}(x))$.

Acest „trebuie făcut” servește așadar ca termen mediu într-un silogism de figura I din care decurge concluzia că tot ce e drept este rațional:

(vii) $(\forall x) (\text{drept}(x) \rightarrow \text{rațional}(x))$.

Socrate pare să raționeze în felul următor: dacă subscrii la principiul că, odată acceptată premisa, trebuie să accepți concluzia derivată valid și ținând cont că conceptul de „drept” este subordonat lui „de făcut” atunci, acceptând că x este drept, ești constrâns să accepți și că x trebuie făcut. La aceste lucruri subscrie Criton, de-a lungul primei părți a dialogului cu Socrate.

Mă apropiu acum de încheierea demersului meu. Așa cum am precizat de la început, miza textului platonician nu este răspunsul la întrebarea privitoare la evadarea lui Socrate, ci armătura de concepte și principii pe care le mobilizează pentru a face cu puțință răspunsul la această întrebare. Iar conceptul pivot al lui Platon/Socrate este aici, deși mai mult un actor din umbră, cel al raționalității. Raționalitatea este cea care guvernează atât ființa dialogului (acesta neputând exista în afara exigențelor ei) cât și triada bine-adevăr-dreptate, căreia îi este supraordonată.

Sinoptic, aş putea reda astfel realizările acestui dialog:

- Stabilirea identității binelui cu frumosul și cu dreptatea și a subordonării acestora față de raționalitate
- Prezentarea implicită a două condiții necesare pentru existența unui dialog: necesitatea de a accepta în comun unele susțineri fără a pretinde argumente pentru ele și necesitatea de a accepta concluzia, odată ce ai acceptat premisele care o implică.

Argumentarea morală are nevoie de această țesătură conceptuală complexă în care ceea ce este drept și trebuie făcut stă, ca și dialogul, sub dominația raționalității. Există la Platon, după câte se observă, o legătură strânsă între raționalitate și homologie. Un dialog nu poate fi rațional dacă el nu conservă homologia la fiecare pas al său. Și este nevoie să se urmeze niște reguli pentru realizarea acestei cerințe, reguli pe care Platon le sugerează, așa cum cred că am arătat. Pe baza acestor temeuri susțin că Platon pune în discuție în *Criton* argumentarea rațională, mai ales cea cu privire la ceea ce este drept și ceea ce este nedrept. Apare astfel în fața privirii marea temă a rațiunii, în acest scurt dialog de tinerețe, care nu pare la prima vedere să aibă prea multe de oferit. Este, cred, și *Criton* un loc din care poate începe divina aventură a logოსului la Platon.

Bibliografie:

- Platon, *Criton*, trad. M. Guțu, în *Opere* vol. 1
 Platon, *Criton*, trad. C. Papacostea, în *Dialoguri*, București, IRI, 1995
 Plato, *Crito*, trad. H. N. Fowler, <http://onlinebooks.library.upenn.edu>
 Plato, *Crito*, trad. Benjamin Jowett, <http://onlinebooks.library.upenn.edu>
 Platon, *Republica*, în *Opere* vol. 5
 Ann Congleton, „Two Kinds of Lawlessness: Plato's Crito”, *Political Theory*, vol. 2, nr.4
 Frederik Rosen, „Obligation and Friendship in Plato's Crito”, *Political Theory*, vol.1, nr. 3

V. Mureșan, *Comentariu la Republica lui Platon*, București, Metropol, 2000

Daniel M. Farrell, „Illegal Actions, Universal Maxims and the Duty to Obey the Law: the Case for Civil Authority in the *Crito*”, *Political Theory*, vol. 6, nr. 2

R.E. Allen, „Law and Justice in Plato’s *Crito*”, *The Journal of Philosophy*, vol. 69, nr. 18

Izabella Ghiță

University of Bucharest

ON AGRESSIVENESS. THE CRITICAL THEORY'S VIEW AND ITS UTOPIAN IMPERFECTIONS

Abstract

The present paper is focused on the problem of aggressiveness in a Marcusean account. Thus, the thesis is mainly this: in the contemporary society of opulence and of advanced industrialization, the social aggressiveness is not due "to some individual disorders and maladies, but to the normal functioning of the society". Our contemporary society puts under a highest social pressure human beings, manipulating their instincts and natural needs. Aggressiveness will be intensified as a normal element in an "exterminating" struggle for existence. An expected conclusion will be that our reason will not accept the character of normality of opulent society in such terms without doubting. Consequently, we can understand aggressiveness (and the death instincts) as normal only if we postulate a funciary illness of our present society.

An important aspect of an account on violence is the relation between power, aggressiveness and domination. On this base, the political philosophy repeatedly attempted to build up a theory in order either to explain the underlining causes of violence and domination or to realize a theoretical outline of a society conducted upon the rules of moral values as justice, liberty, toleration and others. But while these theories are continuing to alternate, the history doesn't cease to be characterized by the constant relation between power, aggressiveness and domination.

From a historical point of view, the XX century is strewn, as its forerunners, with aggressive outbreaks, manifestations of the force relations, tendencies of an imposed or refuted oppressing dominance, moral decadence etc. But on the background of successive industrial and technological revolutions, the accents are moving, in the theoretical field, on the increasing interest in finding the lost or the unknown identity of both individuals and nations rather than on discovering a general commune human nature.

Thus, old dimensions are dressed up with new contents in respect with an increasing irrational progress of a more and more inhuman society.

In the present paper I'll make an account of the Marcusean critical theory view regarding this issue and I'll attempt to stress some important aspects of a theoretical approach which claims, as a main premise, both a psychological and an anthropological foundation of aggressiveness. I'll also draw the Marcusean interest focused on the ethical status of the concept of aggressiveness and the necessity and the possibility of overcoming the contemporary state of affairs.

I have to mention, from the beginning, that the Herbert Marcuse's critical theory¹ has, as a particularity in comparison with other theoretical constructions of the

¹ It was a commune place the idea that the historical context of the Second World War and the Holocaust was a major cause of the adherence of Jews to Leftist ideas. Marcuse is no exception. Thus, even if he makes no references in his after-war writings to these events, he uses the term fascism to underline the negativity of the advanced industrial capitalism of the contemporary world.

Frankfurt School, the conspicuously affirmative and optimistic character, for which more often has been affirmed to border the utopia. Hence, we can find here not only a proper diagnostic regarding the moral impossibility and the aggressive character of such a society of opulence² - as a dominant type of community in the XX century -, but also an enthusiasm regarding the possibility of overcoming this state of affairs.

About aggressiveness Marcuse speaks explicitly in a lecture presented in 1956 and published in a reviewed and ample version in 1967 in the *Die Neue Rundschau* review. Entitled "The Aggressiveness in the Contemporary Industrial Society"³, the lecture has the main purpose the imperative of pointing out "the tensions and the tares" of the society of opulence. Thus, it will be expressly revealed to us that the typical features of this type of society are the following:

- an excessively developed industrial and technical capacity, meant in its major part to the production and the distribution of "unproductive" goods and services (luxury goods, insignificant objects, goods for consumption that are exposed in a planned way to be quickly "out of fashion", military investments, etc.);
- an increased standard of life that tends to be extended also to the anterior unprivileged strata of society;
- a high level of concentration of the economic and political power, which are providing and favoring the

organized interference of government in economic life;

- the scientific and pseudo-scientific manipulation of individuals' behavior during the work-period or leisure and the verification of the results for commercial and political goals.

The ensemble of all these features constitutes the *syndrome* that indicates the normal functioning of this society of opulence.

From now on the problem of aggressiveness will be closely related to this character of *normality* of the society of opulence. The Marcusean thesis is mainly this: in such a type of society "the tensions and the tares are not due to some individual disorders and maladies, but to the normal functioning of the society".⁴

But this thesis divides the problem of aggressiveness in two other issues: on the one hand we have an aggressiveness as a deviation in respect with the normality, and on another hand we have an aggressiveness as a consequence of social pressure. However, this split is dissolved immediately, when the accent falls on the social dimension of normality. "The society appears -says Marcuse- as a factor of normality in a more substantial sense than the one of an external influence, that "normal" refers rather to a fundamental social and institutional structure than an individual one".⁵

The normality is given here by the general nature of profession, social context and status, and in accordance with such a normality individuals have to adapt and integrate themselves to the *normal* functioning, by accepting and perpetuating their condition. Thus, a person belonging to an unprivileged minority defeated in front of a dominant social class, i.e. belonging to a pauper group which is usually supposed to do inferior, boring and brutalized works, will be adapt to the normality only when she will do a work associated to her group. Hardly, or even at all, that person would pass in another social

² For Marcuse the society of opulence has also some other names as "the society of consumption", "the one dimensional society", "the post-industrial society", and others, and it specifically refers to the after war American society, in which Marcuse sees the embodiment of both his theoretical aspects and the great provocation of the future.

³ For the present paper I used the Romanian version in the translation of Sorin Vieru, appeared in H. Marcuse, *Scrieri filosofice*, ed. Politică, Bucharest, 1977, pp.239-260.

⁴ H. Marcuse, *Agresivitatea*.....op.cit, p. 246.

⁵ Ibid, p.241.

category, for example the one of the industry and politics' potentates who are also characterized, in the light of the normal functioning, by having a great capacity of being efficient, without scruples, amoral and permanently aggressive.

In such a society in which the one that dominates is the principle of productivity and efficiency, the aggressiveness is itself a part of the normal functioning both explicitly as an accessory of the dominant class, and implicitly as a social pressure. In the last sense it must be said that the social pressure, both directly or indirectly expressed, acts in order to deform and to mutilate the human being, that is the adaptation to normality and the reproduction of pre-existent social structures, and of its fundamental institutions and relations.

But from the thesis of the aggressiveness as normality are rising some doubts regarding the normality as a measure for the "soundness" of the society of opulence.

Consequently, not farther, Marcuse defines an unhealthy society in this way: "A society is ill when its institutions and fundamental relations (that is its structures) are in such a manner that they don't permit the use of the material and intellectual existing resources for an optimal development of human existence".⁶ And that "they don't permit" is imposed by a *supplementary repression* of the instincts (pulsions), a necessary repression for the major interest of maintaining of the existent society.

In respect with such a definition, the society of opulence will appear (as it is supposed to be) as an ill society with its main symptom: "the discrepancy between present form of existence and accessible possibilities of the human liberty". The human liberty is a in important clue, because due to it and in order to avoid unexpected situations "the society must operate a more efficient coordination of individuals"⁷ subjecting the

individuals' mind to a systematic manipulation.

Thus the aggressiveness becomes both symptom and consequence of an ill society which individuals are permanently oppressed and forced by the tares of this repressed society. The genesis of this aggressiveness occurs when "the premises for a translation in life of the existent possibilities of freedom, pace and happiness are lacking", and "the sound and normal individual will possess all the features that are permitting to him to treat with other normal individuals from his society".⁸ And exactly these features are the ones to measure the individuals' oppression.

The social pressure of such a repression and of such a manipulation of instincts (pulsions) and of human needs intensifies the aggressive instincts against vital instincts; the society of opulence forces its individuals to continue their "exterminating" struggle for existence, reproducing their own repression. Thus, the destructive tendencies are sublimated in a socially useful form of existence. "The destructive energy transforms itself in a socially useful energy, and the aggressive impulses nourish the political progress and the technical progress."⁹

So, the aggressiveness is a component of the dynamics by which life (Eros) instincts and the death (Thanatos) instincts are forced to be unite. Forcing the realization of the harmony of these two antagonistic fundamental instincts, the manipulation gives birth to an outsized destructive impulse, that is to a dissolution of this unity in favor of an omnipresent tendency of society to aggressiveness and against the affirmation and celebration of life.

The normal functioning of the society of opulence "nourish" the aggressiveness:

- by dehumanizing the process of production (the individual's machination) and of the process of consumption (the human being becomes thing in relation

⁶ Ibid. p. 242.

⁷ Ibid. p. 243.

⁸ Ibid p. 245-246.

⁹ Ibid p. 248

with an object; “to be” becomes “to have”);

- and by creating a specific situation of overcrowding and hubbub in which what is realized is an “excess of socialization”.

The asocial character of Eros is opposed to this exacerbation of instincts of death, of destructive impulses. In Marcusean critical theory, the same as in the Freudian psychoanalysis, Eros is the Principle of Pleasure, and it has an asocial and amoral character. The instincts of death, consequently, would correspond to a Principle of Reality, a social substitute for the initial Principle of Pleasure that makes the transition of the “ego” to the social level and morality. An excess of socialization presupposes an excess of morality in which the aggressiveness becomes normality and socially useful pains. Thus, aggressive tendencies triumph throughout the repression of every need of independence and initiative.

In the mass society the individual feels no responsibility, and in the same time he is the perfect consumer of the manipulating informational contents.

The Marcusean account receives new valences. It is brought in discussion also the brutalizing of the language and of the image. Both tend to normalize the death throughout unusual discursive interferences (i.e. presenting the news about a massacre in a quotidian maybe even humorist way, and immediately followed by news about the stock exchange or about weather). The language used for political and social interests will operate a severe discrimination by using a vocabulary of hate, resentment and calumny against an enemy and by mobilizing the aggressiveness against this chimerical, deformed enemy. “At last, here it is talked about the stabilization and consolidation of a system that is threatened by its own irrationality, by the precarious base on which is founded its prosperity, by the

dehumanization that its wasteful and paralyzing abundance provokes.”¹⁰

Hence, we have until now a concept of aggressiveness understood as normality of an irrational society that tends to reproduce itself by a supplementary repression (an over-repression) of its individuals’ instincts. But we also have a concept of aggressiveness from the light of death’s instinct, which imposes itself as a consequence of a reality principle by which the transition from asocial to social, from amoral to moral is producing. At the same time, the aggressiveness is viewed as a symptom or as a an effect of an ill society in which the impulses for destruction affirm themselves both as protector of a failing society and as aspiration to the abolition of the internal tensions and to the full rest.

But in this explicitly aggressiveness’ approach, they are implied a lot of other aspects already existing in the Marcusean critical theory. The Freudian theory on the dualism of *Eros* and *Thanatos*, for example, was involved in Marcuse’s *Eros and Civilization* (1955) as a central point of a theoretical complex construction. The result was for the first time this: the humanity must be mould according to the instincts of life (*Eros*), for the scarcity and “the need to toil” are artificially maintained, and thus they are bringing in Death (destruction and domination). A society of domination will always imply an “engineering of the soul” and a “science of the human relations” in order to assure an efficient repression of individuals’ need of liberation. The starting point of the account from *Eros and Civilization* is constituted by Freud’s affirmation that the whole civilization is based on a permanent subjugation of human instincts. “The free satisfaction of human being’s instinctual needs –says Freud– is incompatible with the civilized society: the renunciation and the postponing of the satisfaction are the obligatory conditions for progress. The culture means just the methodical sacrifice of

¹⁰ H. Marcuse, Agresivitate.....op. cit, p. 253.

libido, its becoming, rigidly pushed to socially useful activities and expressions".¹¹

But this progress seems to be related with the increasing lack of freedom. This is just the progress based on the repression and domination, in which what is persisting and well functioning are the negative aspects of culture, and the continue development of productiveness assures as realizable the promise of a better life for all.

In the shadow of this unfulfilling "promesse de la bonheur", the civilization is identified with the repression, with all those processes of (conscious or unconscious, internal or external) restraining, constraining and suppression of the instinct (understood as a primary *pulsion* subdued to *the historical modification*). Throughout the civilizing process "the human-animal becomes a human being [...] in a substantial transforming of his essence, transforming that afflicts not only instinctual goals, but also the instinctual "values" –that is those principles governing the realization of these goals".¹² Thus, the immediate satisfaction is switched with a postponed satisfaction, and the joy (the simple playing) becomes effort (labor), the receptiveness – productiveness, and the liberty (understood as absence of repression) – security. In these very specific transitions from a state of affairs to another consists in transforming the *principle of pleasure* in *principle of reality*.

The installation of the *principle of reality* makes from any human being an *organized ego* looking for his comfort, for the absence of risk and danger, for a more secure life, etc. His *rational function* is developing only in order to "devise" the reality, in order to be capable for an useful distinction between

good and evil, true and false, useful and harmful. The *organized ego* acquires conscious functions, and what under the impact of the principle of pleasure was only a "motory discharge" of the psychical apparatus from its accumulation of excitants now becomes *action* ("convenient modification of reality"). Under this aspect, the replacement of the principle of pleasure with the one of reality is inevitable and desirable. But what does makes this replacement to be non-desirable is the influence of the social frame, in which each conscious individual focuses on his own action. Thus, "the capacity of the man to consciously modify the reality according to "what is useful" gives the hope of satisfaction. But neither the desires, nor the actions of modifying the reality don't appertain to him, but they are "organized" by the society in which he lives, and which permits him to transsubstantialize the originally instinctual needs".¹³

The society of opulence, as a society of consumption that overestimates the dimensions of the reality principle adding a new structure, the principle of *efficiency* (a history form of the fundamental principle of reality), increase the power of reality as domination. And all this is done in the prejudice of a rational exercise of that authority that is normally associated to the division of work in any society. But meanwhile the last is based upon knowledge being limited to a good administration of the reason's functions in order to protect the whole, the first one is imposed by one group (or individual) only in order to preserve a privileged position and to increase its own power. In this case, the principle of efficiency is strongly related with the *supplementary repression*, as the effect is

¹¹ H. Marcuse, *Eros și civilizație...*, op. cit., p. 21

¹² *Ibid.*, p. 30.

¹³ *Ibid.*, p.32

related to its cause, and it has as a major purpose the abolition of the conscience and the individuals' isolation.

The successes of the post-industrial society (clearly revealing the above-described situation) let the possibility to catch sight of a future change of the extent situation. They also give to the man a chance to radically transform the sense of progress and to break the negative unity between productiveness and destruction, between liberty and repression.

Subsequently, in *One Dimensional Man*, this issue will be took again: the man could avoid the future of a *Welfare –Through– Warfare State* just attaining a new point of start from where his new destiny could begin again. But this time is in the direction of reconstructing the productive apparatus without that “worldly asceticism”¹⁴, which is the main resource of the psychical bases for domination.¹⁵

Beside the account from *Eros and Civilization* (1955) there is another account even more distant, the one from the article “Contributions to the Critique of Hedonism” (1938). About the Marcusean approach from this article I have dialed with some other occasions, and for this reason I will insist here only on the relevant aspects for the present subject in discussion. As it is known, in this article Marcuse explicitly discuss the problem of happiness in the light of the concept of pleasure, imagining a dispute between a part of the German Idealism according to which between happiness as

pleasure and reason there is a definitive grasp. Thus, the rehabilitation of the concept of happiness as pleasure means to assume a distinction between two moments: the personal one and the social one. The objective character of happiness is really established not by recognizing the seizure, but re-thinking the discourse about pleasure. The couple pleasure and happiness is analyzed in a ample complex of an “essential link” between the quality of a human, good and the truth of pleasure, complex situation that transforms the entire aspect of the problem in a moral one. “For –says Marcuse– this link is decided, in the last analysis, by the concrete form of community; the pleasure obeys to society and enters in the sphere of duty to himself and to the others. [...] Inside a society of which existence reclaims a morality (as an objective and general code of habitudes [...]), the amoral behavior is inadmissible: it destroys the bases of the social order.”¹⁶

The morality is, hence, the expression of the antagonistic relation that raises between the interest of a particular and the general interest. The social life is assured throughout an universal to which any individual is subjugated by respecting and acting according to external imposed imperatives. And thus, the pleasure – viewed as an immediate satisfaction of particular interest– will conflict with the general interests that represent the constraining “historic right” in respect with the isolated individual.

Confronted by the request of the universal, the individual looses not only his happiness, but also his liberty. “The isolated individual’s protest of hedonism –says Marcuse– is amoral”¹⁷; it is beyond the right and wrong, but it can conduct to a new generality, in which it becomes

¹⁴ The “worldly asceticism” is the one “proposed” by the German Idealism when in the problem of happiness and pleasure the happiness is condemned to marginalization. The only possible happiness is not the one related to the vulgar, immediate, ephemeron pleasure, but the one related to spiritual and rational dimensions.

¹⁵ H. Marcuse, *One Dimensional Man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, Beacon Press Boston, 1964.

¹⁶ *Ibid.*, pp.153-154.

¹⁷ *Ibid.*, p.155.

possible the harmonization of the particular interest with the general interests. Being in a social framework means the renunciation to amorality; the dominant social law manifests power both over the individual and over his needs and objects of the satisfaction of his needs. Under these circumstances, however, the amoral doesn't violate the moral laws that are the only one capable to connect "the extent order with a more rational and happy one".¹⁸

According to the *critical theory's* account what occurs inside a consumerist society is the radical reduction of the individual's action (as a "man educated in the spirit of internalization") to a simple functional aspect as a result of a planned determination of the reason. The planned determination of the reason, which is eclipsed and in impossibility of providing valorizing criteria, is imposed throughout the principle of efficiency (as it is theorized in *Eros and Civilization* and *One Dimensional Man*). The reason is fully geared in the social process, and the its only truly important part remains the operational value. The ideology of the post-industrialized society will become a construction on this limitation of the reason to a state of instrument and also on this irrational increasing productiveness. Both social life and individual life will be strongly influenced by a negative, dehumanizing character in the light of which the human behavior will have a predictable and controllable character. Human beings are becoming simple objects or less, reified individuals without a conscience of their state of object. The society of principle of efficiency is permanently interested in preserving and reproducing the structures of which it is made of and for this the private-of-liberty individual is most important. Or in order to maintain him in

this alienated state, such a society must create a proper illusion conformable for an unproblematic conscience.

The mainly idea is, as it can be seen until now, that the *Principle of Reality* will always replace the *Principle of Pleasure*, because this is a necessary mechanism in order to realize the integration of the individual in the real life. But the *Principle of Efficiency* is not a necessary one. It is an anomaly determinate by the tares and the failure of the contemporary advanced society. Throughout it an ill and destructive society attempts preserve and reproduce its fundamental structures. The problem of aggressiveness also becomes a moral one. It is supposed that by the normality inside the society it is meant a set of values capable to rule and conduct the human behavior. In the society of the principle of efficiency the normality is only the normality of aggressiveness (a set of destructive values) in which the amorality of the pleasure principle is opposed to the social moralization of the principle of reality.

However, the Marcusian approach tends to affirm, in any point of its discursive content, the possibility of an overcoming of such a society. The utopian aspect is permanently present, for the new society is presented to us as a new idyllic state of affaires. More than this it is told about this new society that it will come as a liberation of pleasure principle from the domination of the reality principle. But it is not really like that. The real meaning of the Marcusian approach is that the new society will come as a liberation of the reality principle from its extreme form, the efficiency principle. The principle of pleasure must be, as it always is, the starting point. A new society means not a simple eternal pleasure principle, but a new principle of pleasure on which a new

¹⁸ *Idem.*

principle of reality will be healthy constructed.

Marcuse is very optimistic. He clearly affirms that in the society of opulence already are the tresses of future possibilities of forming a new content in order to produce a qualitative change of society.

The aggressiveness is the state of normality in the extent society conducted by the economic structure of capitalism. Can be overcome this state of repression and destruction? Even the optimistic Marcuse becomes somehow pessimistic, because the need of power and domination seems to be stronger than ever. But here, the critical theory's view will encounter its utopian imperfections.

Bibliography

Marcuse, Herbert, "Agresivitatea în societatea industrială contemporană"

("The Aggressiveness in the Contemporary Industrial Society"), trad. S. Vieru, în *Scriseri filosofice (Philosophical Writings)*, Ed. Politică, Bucharest, 1977.

Marcuse, Herbert, "Contribuții la critica hedonismului" ("Contributions to the Critique of Hedonism"), trad. S. Vieru, în *Scriseri filosofice (Philosophical Writings)*, Ed. Politică, București, 1977.

Marcuse, Herbert, *One Dimensional Man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, Beacon Press Boston, 1964.

Marcuse, Herbert, *Eros și civilizație. O cercetare filosofică asupra lui Freud (Eros and Civilization. A Philosophical Inquiry on Freud)*, trad. Cătălina și Louis Ulrich, București, Ed. Trei, 1996.

The Irrational Dimension of the Holocaust and the Technological Rationalization of the Instrumental Violence. Marcuse and the Holocaust.

Abstract

The present paper is an attempt of reconstructing and exposing Herbert Marcuse's perspective on the Holocaust viewed in its economical, ideological and psychological dimensions. The main perspective is organized on the supposition that the social cohesion after the First World War needed to be renewed by directing the aggressiveness and the social tensions against a common enemy. An organized manipulation of the frustrations and accumulations of social tensions on the background of the failure and poverty made possible a social unity of the dominant group, and the Jew was the perfect victim of an instrumental, sacrificial, violence.

Motto:

*To write poetry after Auschwitz is barbaric.
And this corrodes even the knowledge of why
It has become impossible to write poetry today.*
(Th. Adorno, "Cultural Criticism and Society", *Prisms*)

The beginning of the XX-th century brought with it, among notable technological progresses, which permitted a reconfiguration of the ideal of welfare, a growing political and social tension, which will burst into two devastating World Wars. The constant element of this tension was the curse of the antisemitism – old heritage of an unresolved religious and social conflict -, aggravated on the background of the first World War's misery and poverty. I could mention here one of the attitudes of the epoch, namely that of A.C. Cuza from 1922, who, talking about "the science of the anti-Semitism"¹, saw in "the Jewish problem" a real one both from a religious standpoint (the Jews have a separate religion that undermines the official faith) and from an economical point of view (they live a parasitical life, without producing anything), the solution suggested for this problem being the extermination. World War II was going to turn this solution into a reality that will not

stop to rise horror, feelings of helplessness, controversies.

In the following, I will try to bring into discussion several questions concerning what has been more newly called, by recent researches concerning the national-socialist politics of the hitlerist Germany from the years 1939-1945, *the politics of destruction (Vernichtungspolitik)*². This term represents a compromise made with the purpose of representing most adequately what has been (and still is) called Holocaust, Shoah or, holomeric, Auschwitz – the extreme solution to "the Jewish problem".

These several question here discussed do not vise the entire research field, but only that part of it that represents its beginnings – the research activity from the war years of some refugees in the U.S.A., members of the Frankfurt School -, and they are the result of some personal perplexities (confusions and/or prejudices) of not being

¹ A.C. Cuza, "Știința antisemitismului" ("The Science of the Antisemitism"), *Apărarea Națională*, nr. 16, 15 Nov. 1922, an I

² This terminology was imposed by recent researches from Germany concerning the Holocaust. Cf. Peter Longerich, *Politik der Vernichtung* (Munich: Piper, 1998) and Ulrich Herbert (ed.), *Nationalsozialistische Vernichtungspolitik 1939-1945: Neue Forschungen und Kontroversen* (Frankfurt: Fischer, 1998). For the references from here see also Tim B. Muller, "Bearing Witness to the Liquidation of Western Dasein: Herbert Marcuse and the Holocaust, 1941-1948" in *New German Critique*, nr. 35, January 2002, pp. 133-165

able to understand how was possible, in the name of Christianity, the breaking of the Christian commands “Thou shalt not kill!” and “Love thy neighbours!”³, which are the real dimensions of the Holocaust and to whom is redistributed the moral blame for the most terrifying episode in the history of the XX-th. Century.

From what it is already known, the members of the Frankfurt School (Adorno, Horkheimer, Marcuse and others) were forced to leave Germany since as early as 1934-1935. In the United States they have restarted their activity from the Institute (Institut für Sozialforschung, become Institute of Social

Research). Herbert Marcuse, together with other two members of the School, Franz Neumann and Otto Kirchheimer, entered sine 1941-1942 in the Research and Analysis (R&A) research team that belonged to an American agency involved in the planning of the U.S. politics towards Germany, agency that was a forerunner of the actual CIA, known then as the *Office of Strategic Service (OSS)*⁴. Inside this agency Marcuse held, as a philosopher of history, the function of “critic of ideology”⁵ preoccupied with the social implications of the national-socialist ideology and with the role of anti-Semitism in Germany⁶, developing his theory concerning these topics around the concept of technological rationality (rationality invested exclusively with a technological function in which transformed, in consequence of the industrialization, its critical function).

Even since first researches, Marcuse affirmed that”

National Socialism is a striking example of the ways in which a highly rationalized and mechanized economy with the utmost extreme efficiency in production, can also operate in the interest of a totalitarian oppression and continued scarcity. The Third Reich is

³ The source of these misunderstandings is due, in the first place, to the periphery discourses of the national-socialist politics mixed with the old traditions in the allied states, specially Romania, where the justification of the extermination of the Jews had a pronounced religious character: they killed Jesus Christ, they can be saved only through extermination, etc. Here is an excerpt from a letter dated 6-th of September 1941 belonging to Alexander Şafran, representative of the Hebrew confession, addressed to Nicodim, the Patriarch of Romania, letter in which it is asked for the nullification of the distinctive sign for Jews: “What can truly believe a right believer who, coming out from the Church in which he heard sung and praised the Psalms of David and the love of one’s neighbour, sees how the star of this ascendant of the founder of Christianity is profaned and how this sign serves exactly as an instigation to the hatred against one’s neighbour” (“Documents” in Al. Şafran, *Un tăciune smuls flăcărilor (An ember pulled out from the flames)*, Bucharest, 1996, p. 302), excerpt that stresses on the same kind of perplexity. The things seem to have been yet of a completely different nature. The testimony of a woman from Cluj, deported in the war years in Poland, together with her entire family, was saying that: “Nazism excluded at once Christianity. A nation ‘racially superior’, with Nazi-like ambitions, could not accept a God who was good, generous, tolerant. The Nazis needed a heathen god who admired their murders, tortures and barbarities, a god who recognized in their barbaric actions their doctrine. According to that doctrine, based on traditions of ancient heathen gods, Hitler’s Nazis celebrated their rituals under the free sky. The matrimonial ceremonies took place in front of the great stone effigy of Wotan which, in the time of the Teutons, represented the altar where sacrifices were brought” (Olga Lengye, *Cuptoarele lui Hitler (Hiler’s Ovens)*, translated from Spanish by Mariana Popolean, ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1986, p. 9). Testimonies in that sense are also the historical facts regarding the persecution of the Christian Churches in the Germany of the years 1933-1945, on which I will come back later.

⁴ The agency was not only concerned with analysis and research, but had also an active division that dealt with informing the decision factors, boycotting some dangerous actions or with sabotage acts. It seems that the research and analysis division was not as influent, even if it was as active as the latter. The documents and dossiers left from those times show the high level of an objective approach of the events from then. Cf. for that Martin Jay, *The Dialectic Imagination. A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research 1923-1950* (Boston: Little, Brown, 1973); Barry Katz, *Foreign Intelligence: R&A in the OSS. 1942-1950* (Cambridge: Harvard University Press, 1989); Barry Katz, *Herbert Marcuse and the Art of Liberation: An Intellectual Biography* (London, 1982); Tim B. Muller, *op. cit.*

⁵ Cf. Tim B. Muller, *ibidem*.

⁶ The analysis that he left were subsequently grouped in an anthology, *Technology, War and Fascism: Collected Papers of Herbert Marcuse*, edited by Douglas Keller only in 1998 (London, Routledge) and turned out to be until now the most pertinent analysis of the German national-socialism.

indeed a form of “technocracy”. (...) In National Socialist Germany, the reign of terror is sustained not only by brute force which is foreign to technology but also by ingenuous manipulation of the power inherent in technology: the intensification of labor, propaganda, the training of youth and workers, the organization of the governmental, industrial and party bureaucracy – all of which constitute the daily implements of terror follows the lines of greatest technological efficiency.⁷

And this “terrorist technocracy”, according to Marcuse, can not be attributed to the exceptional requirements of the “economy of war”, but to the normalization of this state inside German Nazism. Subsequently he develops this theory in terms of the dialectic of the rational and the irrational, partly specific to the Frankfurt School⁸, as follows: the technological rationality is used as an instrument of domination; deprived of critical function, it manifests as an irrational force which engages and masses the population, seduced by the promise of the future welfare; it rationalizes this irrational force in the view of its turning efficient the historical and social process commanded by the totalitarian national-socialist domination. Once become a “standardized subject of the brute self-preservation”, the man, as a “member of the crowd”, declines from the competitive purpose imposed by the social pressure of the egotistic interest’s tendencies, accepting thus “the conformity of the technological

rationality” and the advantages of anonymity in which the aggressive impulses, “developed under the requirements of poverty and frustration”⁹, can be easily released. The crowd becomes, through the redirecting of the individual frustrations towards a common enemy (“weaker competitors and obvious outsiders”: Jews, foreigners, national minorities, etc.), an unitary whole, opposed to “community”, and thus the national-socialist party, uniting masses of instrumentalized men, becomes the antithesis of the state (he is a “non-state, chaos, ruling of lawlessness and anarchy”¹⁰), a simple “executive organ al the imperialist economic interests”¹¹.

From now on, the economic basis of the totalitarian expansion tends to turn into political domination and expansion, the structure of rationality and irrationality being open for intuition in the generalization of terror, from the concentration camps to “the political use of sex” and, finally, to the bureaucratic terror. As political domination, the technological rationalization receives a new understanding, being now placed under the magnifying glass of some new elements: the growth of the irrational force of the racial politics, that brings with it the abolishment of the taboos, the instrumentalization of the sexual relations for the purpose of the system’s perpetuance (what Marcuse calls “repressive desublimation”), the turning of the weak, vulnerable and defenceless (Jews, sexual and national minorities, foreigners) into objects of humiliation and slavery.

Thus takes birth a new mentality whose discourse permanently links the irrational to the rational language of organizing, administrating and technologization¹². It is a mentality that not only separates from the occidental civilization, but also organizes, turning, in its fight against this civilization, “the metaphysical and

⁷ H. Marcuse, “Some Social Implications” in *Studies in Philosophy and Social Science*, nr. 9/1941, pp. 41-42.

⁸ He was even objected this attitude tributary to the theoretical commitment towards Marxist principles. F. Neumann had already developed at R&A a theory regarding the national-socialist ideology from an economical approach tributary to Marxism, theory that become and remained inside the research branch of the R&A the analysis’ vanguard. Marcuse overcomes yet this pattern. Chiefly interested in social implications, he brings into discussion more profound aspects of the Nazi phenomenon.

⁹ H. Marcuse, *ibidem*, p. 53

¹⁰ *idem, ibidem*, p. 54

¹¹ *idem*, “State and Individual under National Socialism”, *Technology*, p. 78

¹² *idem*, “The New German Mentality”, in *Technology*, p. 149

mythological elements” of German tradition – through the destruction¹³ of their content – into “instruments of conquest and totalitarian control”¹⁴. The myth is deeply anchored in each and everyone and by this anchoring itself it becomes an every individual’s need to be integrated into a community. The tactical, functional use of the myth, doubled by ideological elements, is also a part of the rationalization of the irrational, responsible for the inciting of the masses against the Christian civilization, the Jews, the “capitalist plutocracy” and every potential enemy.

From what has been said till now it is possible to see the following conclusions: 1) the German national socialist regime was one of “technocracy” which, starting from an economic restructuring of Germany on the background of the failure of the first World War, developed an expansionist system of terror; 2) one of the modalities for winning the masses’ support was the orientation of the social tensions appeared on the background of frustration and poverty towards a common enemy, identifiable by the following attributes: inefficient from the productivity point of view, physically and/or mentally weak, foreigner, racially inadequate, opponent of the system, socialist, communist, vulnerable, defenceless, etc; 3) the racial politics of the national-socialism was looking to institute new traditions, a new mentality, a new man, by appealing to myth and fighting against Christianity and occidental civilization¹⁵.

¹³ There are some tensions at the level of the nazi ideology; i.e. the racial policy mixed on one side a german basis, nationalist (the arian myth) with the theory from the second half of the XIX/th century of the Frenchman Gobineau concerning the inequality of the races (the white race being superior), on the other side. These tensions justify in great proportion the hypothesis of the myth’s instrumental function.

¹⁴ *Ibidem*, p. 150

¹⁵ These conclusions can also be justified historically. It is known that the first concentration camp was the one from Dachau. This one and the many to follow received opponents (communists, socialists, sindicalists), Jews, homosexuals, common criminals etc, being a labor camp. Here, the use of cheap work force brought the state a benefit of 6 marks to every 0.70 marks paid for one day.

In respect to anti-Semitism and Jews extermination, Marcuse’s analysis is not disengaged in the same degree. Being conscious of the unimaginable and the impossible to adequately represent¹⁶

The extermination camps appear in 1939 and were destined especially to the eliminating of the Jews from the Reich, but also of Gypsies who entered under the incidence of the same racial law promulgated in ’35 at Nuremberg. The anti-Semite persecution begins on the first of April ’33 when the day of the boycott is organized. On the walls of a Jewish store it is written: “Jewish store! Germans, do not buy from here”. Thus was the beginning of the social polarization between the good and the bad. It lasted only two-month. A new wave of persecutions bursts only in 1938 (the pretext: the assassination of German councilman for the Embassy from Paris, Ernst von Rath, by a young Jew). In ’39 Hitler decides that the Jews who didn’t want to leave Germany will have to be exterminated, first by massacres executed by special squads commanded by the SS, then in the death camps. The commissioner of the Christian police (who was dealing with the persecution of Christians and who had already asphyxiated with CO₂ more than 100.000 German mental alienated) is charged in 1941 to create on Polish land the first concentration camp destined to Jews. All this time, the persecution of Catholic Church was much more active. Though, even from *Mein Kampf*, Hitler attacks both the Catholic Church and the Protestant Church, reproaching them that they didn’t want to recognize the Jewish problem, he holds on the 23-rd of March 1933 an eulogic discourse about the Christian faith, “an essential element for the salvation of the German people’s soul”. A day later we find out the real justification for this discourse, when all the executive and legislative power is given to Hitler by the law of full power voted by Reichstag for 4 years, that is till ’37, when the Reich completely nazified renews in unanimity the Führer’s power. Ten days later (the 4-th of April 1933) millions of priests, monks and religious people are arrested under diverse pretexts: immorality, traffic of foreign things etc. In the 30-th of July 1934 Erich Klausener, the chief of the Catholic faction is assassinated and numerous publications with religious character are suppressed. In June 1941 the following decree is promulgated: “All the influences that might impede the Führer’s influence over the people with the help of N.S.D.A.P. or that might harm this influence, must be eliminated. The people must be more and more driven away from the churches and their representatives, [...] the churches will not be allowed any more to have any influence in the directing of the people. This influence must forever and completely come to an end.” (Louis Saurel, *Hitler au pouvoir*, edition Rouff, Paris, 1968, pp. 111-117).

¹⁶ This is also Adorno’s approach in “Cultural Criticism and Society”, in *Prisms* (London: Nevill Spearman, 1976, pp. 111-117).

dimensions of the crimes, Marcuse could only partial justify the horror. The Jew was the victim of a system, which directed the aggressiveness and the social tensions against a common enemy, expandable in view of reestablishing social cohesion. Only it could satisfy the following conditions: 1) that of being the weakest enemy of Nazism; 2) that of being the enemy against whom it was possible to direct the instrumental violence of the masses thus coalesced; 3) that of being a competitor whose elimination would have advantaged the small bourgeoisie, which would thus have been on the system's side; 4) of being represented in all countries, anti-Semitism being thus a profitable means of attracting and mobilizing allies; 5) that of being easily to endow with the "qualities"¹⁷ of the shrewd enemy's ubiquity:

"The Jew – wrote Marcuse to Horkheimer in '43 – has now become an "internal" being, which lives in Gentiles as well as Jews, and which is not conquered even with the annihilation of the "real" Jews. If we look at the character traits and qualities which the Nazis designate as Jewish elements in the Gentiles, we do not find the so-called typical Jewish traits [...] but traits which are regarded as definitely Christian and "human"”¹⁸

¹⁷ See for that the distinction made by A. C. Cuza in "The Science of anti-Semitism" between "Jews" and "Jewdanised".

¹⁸ H. Marcuse, in a letter to Horkheimer, dated 28. July. 1943, in *Technology*, ed. cit., p. 245. A similar profile can be reconstructed using a later theory, of the escaping goat, belonging to Renne Girard. According to him, the instrumental or foundational violence is associated with the sacrificial act, with the victimizing kill. It is a foundational mechanism of the social order that puts in moving the mimetism of the human nature that coalesces the atomic individuals towards the same object identified with a common desire. By imitating behaviors, they feel members of a community, integrated in it. The third is thus always coalescing, when he is easily identifiable with an expandable entity: foreigner, handicapped, child, animal, object). Violence thus passes outside the group, this foundational event keeping ritually its cohesion. (René Girard, *La violence et le Sacré*, 1972, rom. *Violența și sacrul*, translated by Mona Antohi, Nemira, 1995; cf.

It is not possible though to represent the real dimension of the genocide. It is an unimaginable dimension in which it is only possible to intuit the irrationality of a regime of inhumanity and terror. It can neither be understood, nor explained inside the boundaries of logic, and the "singularity" of Auschwitz doesn't allow either the possibility of its relativization. There it is Marcuse's answer to the attempt of the turning relative and justifying the Holocaust by equating the war politics:

"People in Germany were exposed to a total perversion of all concepts and feelings, something which very many accepted only too readily. [...] This is not a political but instead an intellectual problem – I am tempted to say: a problem of cognition, of truth. You, the philosopher, have confused the liquidation of occidental Dasein with its renewal? Was this liquidation not already evident [...] long before 1933? [...] For only outside the dimension of logic it is possible to explain, to relativize, to "comprehend" a crime by saying that others would have done the same thing. [...] If however the difference between inhumanity and humanity is reduced to this erroneous calculus, then this becomes the world historical guilt of the Nazi system, which has demonstrated what, after more than 2000 years of western Dasein, men can do to their fellow men."¹⁹

In great measure, the Second World War may be seen as the natural prolongation

for a critical perspective on this theory Claude Rivère, "Violența nu este fondatoare. Reflecții asupra ritului sacrificial" ("The Violence is not Foundational. Reflections on the Sacrificial Rite"), in *Violența. Aspecte psihosociale (Violence. Psycho-Social Aspects)*, Polirom, Iași, 2003, pp. 7-15)

¹⁹ H. Marcuse, letter to Heidegger, in *Technology*, pp. 266-267.

of the First World War, of the frustrations and accumulations of social tensions on the background of the failure and poverty. It may be seen as the most unhappy, lethal expression of a will of power that has ingenuously rationalized, instrumentalized in order to achieve the kind of connection necessary for the increasing of the efficacy and productivity of the “war economy”, the most primitive form of violence. As a foundational violence, the Holocaust’s violence has rationalized, in its turn, justifying and maintaining the social unity of the dominant group, all “the chimerical, irrational and paranoid roots of anti-Semitism”²⁰, of the dark side of Christianity, of inhumanity. The moral blame becomes eventually a knowledge problem, a problem of truth, of its recognizing. In talking of Auschwitz, the omissions, denials, transfigurations, relativizations, are all of the same gravity, and the obligation of not committing any act of error is entirely ours; the loss of the critical function and the ideological instrumentalization of the reason predisposes to violence, to crimes against humanity, for “even the Reason in full self-possession and becoming violence might break the limits of the Reason”²¹.

²⁰ Tim B. Müller, *op. cit.*, p. 155

²¹ Max Horkheimer and Th. Adorno, “Eléments de l’antisémitisme. Limites de la Raison”, in *La dialectique de la raison*, translated by Elaine Kaufholtz, Gallimard, 1974, p. 217.

Bogdan Rusu

Department of Philosophy
 University "Dunărea de Jos" Galați
 Romania

ON FORMAL CONCEPTS OF COLOR-INVERTED EARTH

Abstract

This paper deals with the problem of color inversion, in the form of the intra-personal inversion. Its main goal is to show that there is something mathematically wrong with any concept of color-inverted Earth. Two such concepts (according to two different ways of conceiving color-inversion) are formally sketched and investigated. An intuitive example is produced in order to show that color-inversion is not distributive to color composition, this mathematical property of inversion being the main assumption of any scenario of intra-personal spectral inversion conceivable.

Key words: color-inversion, color-composition, qualia, spectral inversion

Since Shoemaker's original "Inverted Spectrum" (1982) and Block's "Inverted Earth" (1990) there has been a continuous debate concerning the possibility of intra-subjective and/or extra-subjective spectral inversion. It is enough to notice that two of the most important books published in the last decades in the field of the philosophy of mind, namely Dennett's *Consciousness Explained* (1991) and Chalmers' *The Conscious Mind* (1996), give minute analysis to the scenario of spectral inversion, to grasp the importance of the subject. These scenarios make useful counter-arguments to functionalism and representationalism about qualia. More, they seem to be empirically realizable with virtual reality goggles, so there are good reasons to discuss them.

In this paper my aim is a modest one: to contest the possibility of the Inverted Earth scenario, without getting into the issue of the metaphysical nature of qualia, or of the nature of perception. In order to do that, I will do the following: In section 1 I will give a brief account of the two thought-experiments. Then, in section 2, I will examine the notion of "color inversion" and look at the possible ways of assigning physical and mathematical meaning to the concept. In the next section, I

will define the notion of "formal concept of color inverted Earth" and mention two such formal concepts, based on the different meanings of "color inversion" discerned in the previous section. The fourth section will be concerned with the tentative of mathematically treating the important notions involved in these concepts. Then, in the following section, I will appeal to an "intuition pump", which, in connection with the mathematical analysis of the problem, will lead to a possible way of proving the impossibility of the Inverted Earth scenario. The final section will consist in a few remarks about the strength of the argument.

1. The scenario of inverted spectrum¹ presents the aspect of an interpersonal inversion of qualia. Apparently, the problem was first raised by Locke, but its most quoted contemporary formulation is Shoemaker's. This mental experiment is based on the intuition that is very plausible that things might look to someone exactly inversely than they look to me. For example, he might see in stead of each color of the spectrum the complementary color: where I

¹ Shoemaker, "The Inverted Spectrum", *Journal of Philosophy*, 79: 357-81

see green, he could see red and vice versa; where I see blue, he could see orange and vice versa, etc. Due to the private character of our color experiences, that means of their being essentially connected with a first-person point of view, I could never realize that the other person perceives colors exactly inversely than I do. This person could operate the same discriminations which I operate, and, due to the public character of the language, use the words referring to colors exactly as I use them.

The complication of this experiment by making the spectral inversion intrapersonal took place in Block's Inverted Earth scenario. The story goes as follows. The Inverted Earth is just like Earth, with two exceptions: every thing has on Inverted earth the complementary color of its correspondent on Earth, and people on Inverted Earth use inversely the vocabulary about colors. When they mean red, they say green, when they say yellow, they refer to violet etc. So the sky would look orange to them but, when asked about its color, they would answer it is blue. Now, suppose a team of mad scientists put you to sleep and, while you are unconscious, they implant in your eyes color-inverting lenses and change your skin pigments. Then they take you to the Inverted Earth, where you fill a social niche exactly like the one you filled on Earth. When you wake up, admittedly, you notice no difference whatsoever. "What it is like" for you to interact with the world and with other people does not change at all. [...] As far as the qualitative aspect of your mental life is concerned, nothing is any different from the way it would had been had you stayed home"². As Block points out elsewhere³, the fact that the phenomenal character of your experiences does not modify after you wake

up on Inverted Earth is one of the key features of this scenario.

These two scenarios can be used in a diverse range of purposes⁴, but I think all such uses are fallacious, since these spectral inversion scenarios are incoherent. They are wrong in assuming a mathematical property of color-inversion, as I will try to show in the following.

2. What is color inversion? What do we know about it? First of all, color inversion is not the inversion of colors. Colors remain just as they are; only the perception of the observer is altered. Through a certain mechanism, he perceives instead of the "real" colors other colors, precisely connected with the real ones according to a definite rule. There are very many conceivable ways of such color alteration⁵. But what we are interested in is a color perturbation behaviorally undetectable. Thus, there remain only two plausible modes of inversion, which I will discuss next.

The first type of inversion consists in associating the "tail" of the rainbow with its "head", the second color in the spectrum with the penultimate etc. Basically, we write the spectrum backwards, we put it next to a normal spectrum, and we determine the most important correspondences that give meaning to the phrase "color inversion". I will call this kind of color-inversion "reversion".

Red – Violet;
Orange – Blue;
Yellow – Green;
Green – Yellow;
Blue – Orange;
Violet – Red.

This kind of color inversion is largely discussed in Palmer (1999), where it is argued that this inversion (the inversion of

² Block, "The Inverted Earth", *Philosophical Perspectives*, 4: 53-79, p. 63

³ Review: "Is Experiencing Just Representing?", *Philosophy and Phenomenological Research* > Vol. 58, No. 3, p. 665

⁴ See Alex Byrne, "Inverted Qualia", *Stanford Encyclopedia of philosophy*, 2004

⁵ For example, if we assign to each main color a number from 0 to 7, we can think of the following formula for color inversion function: $r(x) = x + 3$ (where $4+3=0$, $5+3=1$, $6+3=2$, $7+3=3$).

the red-green dimension of the three-dimensional color space) is empirically possible. This would mean that red-green color-inverted people are walking among us and that this color-inversion is behaviorally undetectable, because nobody ever identified such a color-inverted perceiver. The argument maintains that, given the fact there have been identified both protanopes, and deuteranopes, it is possible to conceive that some people might have both these forms of red-green color-blindness. Such people would be, thus, not color-blind, but inverted trichromats.

The other kind of color-inversion is complementarity. The inverse of a color is its complementary color. Thus, the list of fundamental correlations regarding this type of color-inversion is the following:

Red – Green;
Orange – Violet;
Yellow – Blue;
Green – Red;
Blue – Yellow;
Violet – Orange.

It is this mode of color-inversion that has been discussed the most by philosophers. It is also the most problematic. But the former too is not without problems. I think they are both vulnerable to the same kind of objection, and I will try to sow it later on.

3. Basically, when we look at the whole picture of color-inversion we notice the following elements. First of all, we have a set of different numbers, representing the values of some physical magnitude concerning the electromagnetic waves (such as the wavelength or frequency). Then we also have a set of color-classes. Those can be constructed by formal means, let's say by means of Carnap's quasi-analysis from his *Aufbau*. We have in addition three functions. One of them is the composition of the waves. Another is the transduction function, which connects numerical values corresponding to different wavelengths with color-classes. And we have a final function which "inverts" the colors.

We can easily see that the composition function has for its domain the Cartesian product of the first set with itself and for a converse domain the simple set. The transduction function connects both sets, and the inversion function operates only in the second set referred to, namely the set of color-classes. Thus, noting the first set with L and the second with C , the composition function with c , the transduction function with t and the inversion function with r , we can write down the following:

- (1) Let c be a binary function such as $c: L \times L \rightarrow L$, and $c(x, y) = x + y$. We call this function "the composition operation" and we write " $x + y$ " for "the wave with the wavelength x composed with the wave with the wavelength y ". We don't know yet the properties of this function.
- (2) Let t be a function, such as $t: L \rightarrow C$. We write $t(x)$ and we read "the transduction of the light wave stimulus with the wavelength x ", and we hold that the function has the following property: $\forall y \in C \rightarrow \exists x (x \in L \ \& \ t(x) = y)$ (surjectivity).
- (3) Let r be a function, such as $r: C \rightarrow C$. We call it "the inversion operation", we write $r(x)$ and we read "the inverted color-class of the transduction of the light wave with the wavelength x ". The following holds for r : $r(r(x)) = x$.

We give the next definition:

D1. A *formal concept of color-inverted Earth* is a quintuple $\langle L, C, +, t, r \rangle$ which obeys the conditions stated in (1) – (3).

The formal concepts of color-inverted Earth (CIE) can be classified by the criterion of the inversion operation. As we have previously seen, there are four conceivable inversion functions. It follows that we have two different formal concepts of CIE, and these are:

Concept 1. $\langle L, C, +, t, \text{reversion} \rangle$

Concept 2. $\langle L, C, +, t, \text{complementarity} \rangle$

What is missing from the picture is in both cases the set of logical properties for the composition operation. And also, we need to know something about the physical and mathematical meaning of the inversion functions. I will investigate these issues closer in the next section of this essay.

4. The principles of color composition were first investigated in Newton's *Optics*. The famous representation of the color wheel⁶ offers some suggestions for color composition and, indirectly, color inversion.

As it is well known, Newton arranged the colors of the rainbow on a circle, and divided the circle in 7 parts, according to a musical analogy. Actually, there is no good reason to include indigo among the principal colors of the spectrum. However, Newton obtained seven arcs, each representing the range of a color, in the proportions of the seven musical intervals corresponding to the eight sounds. In order to compose colors, Newton developed an intuitive method in his VI-th proposition, Book I, Part II of his *Optics*. He said about it: "This rule I conceive accurately enough for practice, though not mathematically accurate"⁷.

The rule of composition needed to know the quantity and quality of the two colors to be mixed, and could calculate the color to be obtained. Newton constructed each arc's gravity center, and combined colors by calculating in conformity with the two colors' quantity the center of gravity of the segment uniting the centers of gravity of the two arcs representing colors to be combined, and then tracing a radius of the circle through this newly obtained point, representing the center of gravity of the segment. The point of intersection of the radius thus traced with the circle's circumference indicated the color obtained by this composition. This rule proved extremely

accurate empirically; this has been proved by J. Clerk Maxwell, through a series of experiments communicated to the *Royal Society of London*⁸.

What Newton first discovered about colors was that there were two kinds of color properties: optical and chromatic. Accordingly, there were two kinds of color: monochrome (or homogenous) and composed. Their chromatic properties are not criteria of individuation; practically, we have no possibility of distinguishing between a monochrome and a compound green on the basis of their chromatic properties. But we can discern between them, on the basis of their optical properties, by using a prism. The compound green will split through the prism in blue and yellow, while the monochrome red will not be affected by going through the prism. This distinction is very important, since color composition is mainly a chromatic operation.

Grassman was the next to bring an important innovation in the theory of compound colors, by showing that colors combine like vectors, according to the rule of parallelogram⁹.

Maxwell, in change, developed an algebraic treatment of color composition. He showed how we can specify the relation between any four colors, by the following equations:

- (1) $u=x+y+z$;
- (2) $u+x=y+z$;
- (3) $u+x+y=z$.

These equations say that any color either can be obtained from three colors, either can be mixed with another color to obtain a new color, obtainable also through a different mixture of colors. For example, red combined with blue gives the same color as orange combined with green. But these relations are not explanatory; they merely

⁶ Isaac Newton, *Opticks*, London: Sam. Smith & Benj. Walford, MDCCIV, p. 114 sq.

⁷ *ibidem*, p. 117

⁸ J. Clerk Maxwell, "On the Theory of Compound Colors, and the Relations of the colors of the Spectrum", *Transactions of the Royal Society of London*, vol. 150 (1860), pp. 57-84

⁹ Maxwell, *op. cit.*, p. 60

capture the relations found in Newton's diagram, in another way. But we are far from a complete explanation of Newton's great intuitions.

The interesting thing about Maxwell's relations is that they can express what it means that two colors are complementary. Given the fact that, in order to consider two colors complementary, their mixture must yield white, we can define x 's complementary by the formula $x+y = \text{white}$.

Another way of expressing complementarity is to formulate the trigonometric relations between the points corresponding on the circle to the two colors. Again Grassman noticed that in the visible spectrum there must be an infinite number of pairs of complementary colors. That means that each diameter of the circle determines a pair of complementary colors. Then it follows that the relation between complementary colors can be represented mathematically by the following formula: $\sin x - \sin y = 1$, where x and y are measures of angles corresponding to the two colors' projection on the circle.

I suppose there could be developed other methods of expressing the relation between two complementary colors. But what is wrong with all these methods is that they just describe the properties of Newton's diagram, and nothing else.

Color composition is a chromatic operation, which is why physics can't tell us anything about it. The composition of waves is something; the composition of colors, something else. There is nothing we can deduce about color composition from the physical relations describing the composition of electromagnetic waves, since it is nothing intrinsic that makes a wave have chromatic properties. Similarly, there is nothing intrinsic in an electromagnetic wave, which makes the color corresponding to it be the complementary of other color. Sure, the chromatic relation between two complementary colors is known: their mixture results in white. But the radiation corresponding to white itself is by nothing

intrinsic privileged among other radiations of the electromagnetic spectrum. So, much of what we know about color composition has no physical interpretation, and no physical explanation. However, since our color space is structured (its structure being determined by the structure of our perceptual apparatus), there is a certain logic in color composition. But what logic is there in color inversion? Or rather, what mathematic is there?

Our concept of color-inverted earth gets rid of the physical and psychological problems of the color inversion¹⁰. What remains is purely the problem of making sense of our concept of color complementarity in mathematical terms. It is the mathematic of color complementarity that eludes us. So, how can we do that? It is not hard to notice that color composition can be treated in terms of set intersections. Since our color-classes are fuzzy classes, color intersection will be fuzzy intersection. But what can be said about the inversion of the colors?

First of all, if we take inversion to be what I called "reversion", we can say nothing at all. We can not give mathematical meaning to a function that empirically maps red to violet, orange to blue and so on. That is, we can't give the function through a general formula, but only through a pair list.

Second, it looks like there is more sense in treating inversion as color complementarity. Complementarity seems to be a more rigorous notion. But is there really more to complementarity than another pair list? Every color-class has a complementary class. But, green being our color-class, its complementary class is the class of non-green, that is, the reunion of all other color-classes. So clearly, the complementary class of a color-class is not the same thing as the complementary-color class we look for. But the complementary-color class is a subclass of

¹⁰ The transduction function is like a black box, thus eliminating any concern with problems of perception. By replacing colors with color-classes we again escape the need of paying attention to psychology or neurology.

the complementary color-class. But the reversed-color class had exactly the same status, i.e. of being a subclass of the complementary color-class.

So, is there some mathematical property which distinguishes the complementary-color class of a color-class by its reverted-color class? This question reduces to the following: does the complementary-color class of green have an *a priori* relation with the green color-class? Again, we have at our disposal the following answer: Yes, it does. We know *a priori* that green color-class intersected with its complementary-color class makes the white color-class (or, which is the same, that green mixed with its complementary color gives white). This would seem to move the problem from the relation between a color-class and its complementary-color class to its closure: the relation between a color-class and the white color-class. And this is a relation about which we know nothing *a priori*, except the basic fact of one's being included in the other.

Thus, I think there is no possibility of giving physical or mathematical meaning to color inversion, however we look at what inversion is. All we have is just some pair lists, empirically obtained. And this, I think, has important consequences on the possibility of the inverted spectrum, that is, on the validity of the formal concepts of color-inverted earth.

5. Let's turn back to our two concepts mentioned in the section 3. We have to enforce on them the condition of validity, strongly connected with the impossibility of behavioral detection of color inversion. I will say that a formal concept of color-inverted Earth is valid if and only if 1) is not contradictory and 2) the parallelism between the composition of colors and the composition of their inverse colors can never be broken. That is exactly what "impossibility of behavioral detection of inversion" means. If we can produce a counter-example which breaks this parallelism, given what inversion

is in each concept, then we can prove that the formal concept of color-inverted Earth is not valid. And this counter-example can be easily produced.

Suppose Inverted Earth is possible. Then we must accept by hypothesis the following statements:

- (1) On Earth the person to travel to Inverted Earth perceived the color normally.
- (2) On Inverted Earth, due to the lens that annulates the color inversion, *he will not perceive any difference in his colored experiences.*

Now suppose the emigrant was, on Earth, a painter in aquarelle. He used to prepare his own colors, by mixing the six principal colors of the spectrum. He procured his colors under the form of some pigment disks, from a self-servicing store. The night before he was kidnapped, our painter had to fill a surface of a painting with violet, color he prepared by mixing in equal proportions red and blue. Let's suppose further that, because of his tiredness, the painter goes to bed after painting with violet only a half of the surface intended.

At night, the famous team of mad scientists implant in his eyes color-inverting lenses, makes a copy of his painting in complementary colors and transport him along with the copy of the painting on Inverted Earth, where they substitute him to his doppelganger.

The next morning, our painter returns to his painting. He prepares as usual his violet, mixing what he perceives as red with what he perceives as blue. Due to his being on Inverted Earth, and not on Earth, what he is really mixing is, in case of *Concept 1*, violet and orange, and, in case of *Concept 2*, green and yellow. The violet from earth was replicated on the copy painting with its inverse color, namely red, in a case, yellow in the other. But what the painter obtains and spreads with its paintbrush near this red/yellow, is either reddish-brown, or

yellowish-brown. And those are NOT the same thing either with red, or with yellow.

At this stage of the experiment there can happen, at first sight, two things: either the painter suffers a shock seeing how *his combination of red and blue gives something different from violet*, or the painter will notice absolutely no difference between the two colors on the canvas. The first alternative would break the parallelism between the two compositions, thus invalidating both concepts. But the breaking of the parallelism is forbidden from hypothesis of the experiment, by the claim (2). So only the second alternative is allowed.

Similarly, for *Concept 2*¹¹, by mixing red and orange to obtain reddish-orange, the painter will actually mix green and blue and he will get cyan, which is different by the complementary of reddish-orange – something between blue and violet. But in this case too, he will not be able to notice the difference.

This means that from the painter's multitude of color experiences a series of experiences have disappeared, without the painter's being able to notice. That means the simple journey on Inverted Earth has transformed him in a partial zombie, for the shrinking of his field of colored experiences is significant. By going further with our imagination we can catch a glimpse of how, because the painter is suddenly incapable to discern yellow from yellowish-brown, he might combine yellowish brown with blue, thinking he mixes violet with red in order to obtain indigo. In reality he will get some kind of greenish-brown he will not be able to discern from reddish-orange, the complementary of the indigo. Step by step, if we follow all the possible combinations of colors, as the painter perceives them, we reach the following reasoning:

- (i) the painter perceives (by hypothesis) all the color

perceivable by a normal eye, even if inverted;

- (ii) the hypothesis implies, as showed, that the painter can only perceive the principal colors of the spectrum;
- (iii) moreover, it is plausible the painter can not perceive even all principal colors of the spectrum.
- (iv) as it is noticeable, (ii) and (iii) contradict (i).
- (v) That means the hypothesis of the Inverted Earth implies affirmations that contradict it, which shows that there is no valid concept of color-inverted Earth.

6. This argument exhibits a mathematical property of the inversion function. In usual language, we can express that by saying that the mixture of complementary colors is not always identical with the complementary of their mixtures. That means, complementarity (or, largely, inversion) is not distributive to composition. Thus, what the argument shows is the truth of the following relation:

$$(R) \quad \exists x, y [\text{comp}(x \cap y) \neq (\text{comp}(x) \cap \text{comp}(y))]$$

Unfortunately, there is no way of proving the necessity of (R)¹². Therefore the argument presented fails to support the metaphysical impossibility of this scenario. It only shows that, based on our color experience, the mathematics of complementarity doesn't allow us to coherently conceive such a scenario. But it leaves open the possibility that some other creatures, with different visual sense organs, with different perceptions, infringe (R). Those creatures might not perceive any difference in their color experiences just by traveling from their planet to some inverted planet. However that may be, the argument is still useful

¹¹ I will focus from now on, for simplicity, only on the *Concept 2*.

¹² Since all we know about color-complementarity is empirically grounded.

against diverse criticisms brought to functionalism or representationalism about qualia.

References:

Block, Ned (1990) - "Inverted Earth", *Philosophical Perspectives*, 4: 53-79.

Block, Ned (1998), Review: "Is Experiencing Just Representing?", *Philosophy and Phenomenological Research* 58, No. 3: 663-670

Byrne, Alex (2004) - "Inverted Qualia", *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <http://plato.stanford.edu>

Chalmers, Davis (1996) - *The Conscious Mind*, Oxford: Oxford University Press

Dennett, Daniel (1991) - *Consciousness Explained*, Boston: Little, Brown

Maxwell, Clerk J. (1860) - "On the Theory of Compound Colors, and the Relations of the colors of the Spectrum", *Transactions of the Royal Society of London*, 150: 57-84

Newton, Isaac (1704) - *Opticks*, London: Sam. Smith & Benj. Walford

Palmer, Stephen (1999) - "Color, Consciousness, and the Isomorphism Constraint", *Behavioral and Brain Sciences*, 22: 923-43.

Shoemaker, Sydney (1982) - "The Inverted Spectrum", *Journal of Philosophy*, 79: 357-81

Book Review

Travelers and utopians:

Jean de Lery, "History of a voyage to the land of Brazil, otherwise called America" (1578)

What are we to make of a book that starts as a dreary scholarly account and ends up on a highly tensed note, with enraged, starving people that feed with rats and beautiful talking parrots?

In November 1556, when Jean de Lery embarks on a ship that will carry him to the newly discovered lands of Brazil, he is a man with a mission: spreading the Gospel to the quaint creatures inhabiting those islands and making an anthropological treatise that will fascinate Claude Levi-Strauss four centuries later. Lery, a Huguenot pastor, calls it a saint and heroic enterprise. In retrospect, he would admit he had seen prodigious things in the New World. Lery tells us he lived for almost a year among the Brazilian savages, having the chance to observe their fierce customs and practices. He is an instructed clergyman with the fervor of predicating the word of God, a traveler with a wandering lust and a good portraitist of nature.

The mission, we are told, is financed by the church of Geneve, and aims at widening the kingdom of God among a nation that was undisputedly ignorant of the true God.

The voyage is rough and sprinkled with unbelievable deeds for a modern mind. Lery warns his readers that "a celui qui a les armes au poing, et qui est le plus fort, l'emporte et donne la loi a son compagnon"¹. This is an outstanding evidence of the maritime laws of the time. What governs the sailors at sea is seemingly the unwritten law of survival. The Spaniards and the Portuguese have a clear policy: French travelers are usurpers and those encountered on sea are considered war enemies. Pillages are also approved and constitute a joyous enterprise

for the French. Lery seems somehow upset when the sailors, showing much cruelty, plunder a Portuguese caravel and leave the people aboard to starve: "ce beau chef d'oeuvre, fait au grand regret de plusieurs".

When his ship reaches the first islands, Lery's account instantly turns into an interesting piece of early modern ethnography. The inhabitants are completely naked, they paint and pierce their bodies and seem happy to exchange small things. Lery's savage people are similar with Columbus's Indians: they are "marvelously timorous"² and the language they speak is simply incomprehensible. Lery says that these people do not use money and have no conceptual understanding of it. The savages are awe-stricken at the sight of clothed women. It seems that the initial dominant emotion is wonder: "wonder is the central figure in the initial European response to the New World, the decisive emotional and intellectual experience in the presence of radical difference"³. The landscape, the garments and pendants, their bizarre passions (athletics) and habits are all a source of marvel.

This fundamental difference is not transformed into condemnation and cultural arrogance. Lery has much respect for otherness and looks very tolerant. In this respect, he is a predecessor of Locke's letter concerning toleration.

From Lery's description, it results that the tribe of Tupinamba, where he found shelter, has a serene way of life; they have the same stature as Europeans and their bodies aren't hideous nor prodigious; they are usually not troubled by quarrels, envies, passions and

¹ Lery, *Histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil*, online edition

² Greenblatt, Stephen, *Marvelous possessions. The wonder of the New World*, Clarendon Press, Oxford, 1991, p.65

³ op.cit., p.14

ambitions; their nakedness is not shameful and does not instigate fornication; they are embellished with all sorts of paints and feathers; as a fashion idiosyncrasy, women obstinately refuse to dress when the French offer them clothes. It is clear that the Tupinamba have a different criterion of beauty. Their custom is to gather every day to dance and rejoice. The Brazilians are not ungrateful and they hate taciturn and melancholic people.

Nevertheless, this is not an earthly paradise. The Tupinamba are cannibals: they kill and eat prisoners of war. Lery tells us that they are very vindictive, especially when they encounter the rival tribe, named Margaja. At some point in his narration, Lery deplores their heathen nature; albeit they are joyous, he thinks that the Tupinamba would be truly happy provided they knew the Creator of all things.

Machiavelli's Prince could not have left Lery untouched. The French pastor compares his writings with the cruelties of the atheist barbarians. The Tupinamba know no forgiveness. Their natural constitution is founded on one basic principle: eternal vengeance. It is this duality that still fascinates readers: their compassionate nature and humanity towards peers and neighbors, counterbalanced by the atrocity exhibition against enemies. They incessantly fight for honor and the glory of posterity.

Maybe the denizens of Tupi will never be awarded for their humanity and solidity of constitution, but how can you not praise their pungent sense of humor when you are told that they would start an embittered war against a stone they accidentally hit, biting and imprecating it?

Although they have no higher authority among them, they respect their elders and listen to their advice. Their dictum is: "to eat and avenge". Due to their primitiveness, we cannot speak of a gerontocratic society. The old men pronounce stirring discourses, being mere war catalyzers.

Despite the gory display of violence, Lery is convinced that brutality in strife-torn France outweighs Tupinamba's conduct (his targets are religious persecutions and inhumane moneylenders).

In the chapter concerning religion, Lery informs us that the savages do not worship any celestial or terrestrial gods and therefore they never pray. "A God that frightens us with thunders is of no worth", they say when Lery tells them about God's omnipotence and fearsome actions against sinners. Notwithstanding their godlessness, the Tupinamba believe in some sort of immortality of the soul, which is attainable after a "virtuous" life that consists in egregious retaliations and constant eating of their enemies. In Lery's view, the Brazilians are tormented by evil spirits. He thinks that they are guided by the spirit of Satan: "What Lery has seen in Brazil is nothing less than the active and literal manifestation of Satan, and like Bodin he insists that those who would make this manifestation as a delusion, imagination, or metaphor are 'atheist dogs'"⁴. I would take as an alternative the fact that cannibalism is an unbearable reality for the writer, who is forced to envisage a demoniac spirit more as a soothing religious justification. Lery is also swift in reprimanding European atheism which should be taught a good lesson by the "blinded" Brazilians, who despite their flaws are willing to admit a sort of transcendence.

To Lery's delight, these primitives have a rudimentary tradition of the Flood. The Tupinamba's heteroclite mythologies are a pretext for Lery to think that the word of God has spread to the far-off corners of the world. In his sermons, Lery tries to convert the Tupinamba to the true knowledge of God, which will bring them the divine grace. He succeeds in having a sort of spontaneous conversion, which soon dissipates as the barbarians' flickering faith has a short memory.

⁴ op.cit., p.15-16

What these religious explorations show is that the wild, flamboyant Tupinamba is no catechumen. The Brazilians are no vagrant, disillusioned people. Albeit it aims at enlightening those poor people's souls, Lery's account is not the bewildering religious conquest we imagined.

In Hobbesian style, the author sums up Tupinamba's way of life: "c'est vie pour vie, oeil pour oeil, dent pour dent". Their state of nature draws his bitter remarks: "ce pauvre peuple, bel exemple de la nature corrompue de l'homme".

The Tupinamba are a good proof of the fact that godless people still have inscribed into them the principles of the natural law. Hugo Grotius, in his "De iure belli ac pacis" (1625), makes a separation between Christian law, which commands a higher virtue, and the more mundane natural right, which has simpler demands: to abstain from other's possession and return them. Our savage people have a Hobbesian impulse but it is more of an exception. Lery describes them as "living together in peace and mutual understanding". The Tupinamba love friends and confederates, and make Lery feel more secure than among the "disloyal and degenerate" French. It is important to mention that the colony is also a refuge for French Protestants, who were persecuted in their homelands.

What the text surreptitiously tells us is that the Other is equally a Self⁵. Greenblatt thinks that "this is the Utopian moment of travel: when you realize that what seems most unattainably marvelous, most desirable, is what you almost already have, what you could have-if you could only strip away the banality and corruption of the everyday-at home"⁶

If we alter Columbus's speech and ritual of possession, we could say that the Tupinamba

must not lose everything in order to receive everything.

The first great Western representation of otherness belongs to Herodotus. In his Histories, he makes such interesting portrayals of the savages that Plutarch would later call him "philobarbaros".

I think that at least two authors are indebted to Jean de Lery's voyage: Daniel Defoe and Denis Diderot.

Robinson Crusoe, stranded on the "Island of Despair" is as shocked as Lery at the sight of a cannibalistic feast. He calls this practice "a devilish corruption of the human being". Defoe adds a moral dimension when he artfully portrays Robinson's tribulations on the subject of punishment. After a strenuous monologue, Robinson concludes that he has no right to strike first as the cannibals did not injure him or endangered his life. It looks as if he applies the rules of civil law to some primitives that find themselves in the state of war. Robinson employs many contrivances to justify his punitive drive. When he finally acts out, he finds himself in self-defense and his shootings are by delegation. This is clearly a critique addressed to nations that for centuries enslave and enfranchise foreign lands. The Spanish conquest in America and their barbarous treatment of the natives is Defoe's primary target. In Friday, the other character in the novel, we can see the good side of the Tupinamba, the tamed, christened and civilized savage man.

If Daniel Defoe is reluctant to use force against primitives living in the natural anarchy, half a century later, Diderot, in his *Supplément au voyage de Bougainville* (1772) deploys an unreserved critique of the factitiousness of European religion and society, applying the perspective of the good savage. Diderot describes a conversation between an old Tahitian and Bougainville, an enlightened traveler and scientist. The antinomy between the good uncorrupted savage and the evil modern man is straightforward. The Tahitian, guided by his

⁵ Frédéric Tinguely. *Jean de Léry et les vestiges de la pensée analogique*, Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, Tome LVII, n°1 (1995), pp.25-44, http://www.unige.ch/lettres/framo/articles/ft_bhr57.html

⁶ Greenblatt, op.cit., p.25

natural instinct, draws a virulent portrait of the Europeans: they are mere enslavers and usurpers, materialists and degraded beings hunting imaginary virtues, unwilling to understand and tolerate the mores of the savage man: “Nos mœurs sont plus sages et plus honnetes que les tiennes”, he adds. This is exactly why Lery was craving for an unsophisticated but harmonious life among the Tupinamba. In the second chapter of *The Second Treatise of Civil Government* (1690), Locke seems to articulate the same doubts that puzzled Lery: “I desire to know what kind of government that is, and how much better it is than the state of nature, where one man, commanding a multitude, has the liberty to be judge in his own case, and may do to all his subjects whatever he pleases, without the

least liberty to any one to question or control those who execute his pleasure and in whatsoever he doth, whether led by reason, mistake or passion, must be submitted to.

Much better it is in the state of nature, wherein men are not bound to submit to the unjust will of another. And if he that judges, judges amiss in his own, or any other case, he is answerable for it to the rest of mankind”⁷.

What seems to underlie the utopias and travelogues of the time is the desire to reform the bases of the civil rule by showing the good sides of the natural right. By placing himself on the scene, Lery’s hermeneutical endeavor is to show how unnatural rights have replaced natural rights in the modern society and to offer a possible solution by resorting to the benefits of alterity. (RAZVAN IONESCU)

⁷ Locke, John, *The Second Treatise of Civil Government*, 1690, online edition, Chapter. II, Sec. 13