

ÎNSEMNĂRI FILOSOFICE

IEȘIREA LA IVEALĂ A FIINȚEI FIINȚĂRII ÎN ARMONII CLASICE

ANITA DRELLA

Universitatea din București

Abstract. The aim of this essay is to offer a comparative analysis of different works of art through an approach inspired by Martin Heidegger's *The Origin of the Work of Art*, making use of his concepts of logos, hen panta, and aletheia presented in his book *Early Greek Thinking*. In order to do this, I will start with a discussion of the art of dance in ballet and painting, applying the already mentioned Heideggerian concepts. The analysis proceeds with a painting described in Ernesto Sabato's book *The Tunnel* then moves to dance as immortalised in *L'Étoile* painting by Edgar Degas and ends with a discussion of dance on scene, *Giselle*.

Keywords: logos, aletheia, hen panta, work of art, balet, Degas, Giselle.

Fie că ne gândim la simpla plăcere de a dansa, la ritualuri sau la interpretări artistice atent coregrafiate privind înapoi către începuturi, este greu să ne imaginăm omul privat de bucuria dansului. Încă din perioada paleolitică găsim dansul în proximitatea omului, scopul acestuia fiind de cele mai multe ori unul ritualic sau de intoxicare (avem aici dansuri până la epuizare, dansuri ale morții, dar și bine-cunoscutele dansuri *dionisiatice* însoțite de consumul de alcool sau alte substanțe). Dansul a rămas un mijloc de comunicare între om și divinitate, așa cum îl găsim la începuturile sale, iar mai apoi între dansator și public.

De-a lungul timpului, dansul a suferit perioade de interdicție, fiind considerat un păcat sau asociat cu vrăjitoria, însă, odată cu Renașterea, găsim la curțile regale precursori ai baletului de astăzi. Dimensiunea colectivă a dansului a devenit din ce în ce mai restrânsă, publicul fiind mult mai interesat de individual, de un anume dansator și nu de un ansamblu; la rândul său, și dansatorul tinde să strălucească singur pe scenă și nu ca un tot unitar cu restul ansamblului. Aceasta este o consecință a artei spectacolului din societatea contemporană.

Unul dintre motivele pentru care am ales să analizez în această lucrare dansul clasic cu ajutorul termenilor heideggerieni este apropierea acestui stil de dans de opera de artă – și el scoate la iveală ființa ființării. Baletul este atât un act athletic, cât și unul artistic. Tehnica și capacitățile artistice ajută la articularea coerentă a dansului, la îndeplinirea cât mai fidelă a coreografiilor, însă trăirea artistului este cea care propulsează dansul în afara sferei simplului sport către adevărata artă. Dansatorul se transformă, se pierde pe sine și se regăsește într-un altul fără însă a fi conștient de aceasta, iar publicul captivat este transpus (catharsis) la rândul său din cotidian într-o altă lume. Atât dansatorul, cât și spectatorul se lasă purtați cu

ajutorul muzicii, a decorului, a luminilor, de emoția și tensiunea celuilalt într-o altă lume. Cei doi se găsesc într-un constant raport unul cu celălalt. Toate aceste *ustensile* menționate ajută indirect la realizarea acestui raport.

În cele ce urmează, voi explica, în prima secțiune a lucrării, termenii heideggerieni de *logos*, *hen pantā*, *alētheia* și de asemenea mă voi referi și la lucrarea sa *Originea operei de artă* pentru ca, mai apoi, să propun, în cea de-a doua secțiune, o interpretare a conceptelor prezentate la început și aplicate pe câteva exemple de opere de artă: în roman, pictură și dans clasic – balet.

1. ÎNȚELEGEREA CONCEPTELOR HEIDEGGERIENE *LOGOS, ALĒTHEIA, HEN PANTĀ*

1.1. HEIDEGGER - *LOGOS, ALĒTHEIA, HEN PANTĀ*

Pentru a urmări mai bine acest parcurs trebuie să înțelegem felul în care Heidegger se raportează la cele ce sunt. Însuși discursul său este unul ce se luminează treptat, se construiește asemenea parcursului unei povești a cărei acțiune nu poate fi înțeleasă fără parcurgerea capitolului precedent. Simpla aruncare într-una dintre paginile sale ar face aproape imposibilă înțelegerea sa. Conceptele sale sunt *ustensilele* pe care filosoful ni le oferă pentru a naviga în paginile lucrărilor sale.

Heidegger vrea să meargă înapoi către origini (către ceea ce grecii numeau *arkhē*). Pentru a face asta, el renunță în primul rând la viziunea pe care o propune tehnica, în care omul este văzut ca un *sub-iect*¹ pentru *ob-iecte*, precum și la importanța atribuită logicii până atunci.

Prima chestiune pe care aș vrea să o surprind în acest demers este cea a *logos*-ului. Heidegger pornește de la afirmația că omul este dotat cu *logos*². Însă acest *logos* nu este un simplu atribut al omului, ci el vizează însăși esența omului. Dar ce este acest *logos*? Pentru a ilustra această înțelegere originară spre care tinde Heidegger, acest mod de raportare a omului la ființă prin *logos*, ne vom referi la fragmentul lui Heraclit B50³: „*ouk emou alla tou logou akousantas homolegein sophon estin hen panta*”⁴.

¹ În greacă, *hypo-keimenon*, caz în care *hypo* înseamnă dedesubt, iar *keimenon* înseamnă a sta întins. Această viziune modernă ne face să manipulăm prin intermediul tehnicii celelalte ființări după dorința noastră. Tot ce vedem, vedem prin ochiul tehnicii, al uzului. Întreaga problemă a lui Heidegger este că filosofia modernă stabilește existența subiectului, dar nu discută și întrebarea fundamentală: ce anume face cu puțință existența unui astfel de subiect.

² Aristotel considera omul ca fiind o viețuitoare dotată cu *logos* (*Zoon logon echon*).

³ Walter A. Brogan, *Heidegger and Aristotle: The twofoldness of Being*, New York, State University of New York Press, 2005, p. 96. (trad. a).

⁴ „Dându-mi nu mie ascultare, ci *logos*-ului, înțelept este să cădeți de acord că toate sunt una.” (traducere de Ion Banu, *Filosofia greacă până la Platon*, vol. I, partea II, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1979, p. 357).

Logos-ul lui Heraclit a fost înțeles ca *ratio*, *gândire necesară*, ceea ce este logic. Însă acest tip de gândire uită să reflecteze asupra originii esenței rațiunii și, astfel, nu răspunde întrebării la ce ar mai fi bună logica, dacă ea uită să vadă *logosul* în lumina esenței sale primordiale?⁵ În fragmentul de mai sus, *logos* este înțeles ca rostire, dar și ca *legein* în sens de acela care rostește. Pentru Heidegger, dacă vrem să aflăm ce ne spune *logos-ul*, trebuie să vedem ce ne spune *legein*. *Legein* înseamnă a vorbi, a spune, dar, totodată, înseamnă și a așeza, a întinde. Astfel înseamnă întinderea și așezarea ce strânge laolaltă⁶. În continuare, ne vom referi doar la semnificația sa de strângere laolaltă. Astfel începe și analiza lui Heidegger, prin încercarea de a găsi un răspuns la cum anume se face trecerea de la *legein* înțeles ca a rosti la *legein* înțeles ca strângere laolaltă⁷.

Această înțelegere a lui *legein* ca strângere laolaltă nu trebuie gândită ca întâmplătoare. Dimpotrivă, are un sens organic. Pentru a-l sesiza trebuie pornit de la verbul a întinde în sensul de a așeza ceva; dar a așeza mai multe lucruri unele lângă altele trimite, pentru Heidegger, la a culege. A culege presupune că ceva stă întins spre a fi cules, spre a fi pus la adăpost; o aducere acasă. Însă presupune și o strângere laolaltă din partea celor ce vin să culeagă. Dacă ne gândim la o viță de vie, spre exemplu, culegem strugurii ajunși la maturitate, deci doar cei ce sunt acolo pentru a fi strânși pot fi puși laolaltă spre păstrare și protecție pentru a putea face vin. „A întinde înțeles ca a lăsa-să-fie-întins-aici-de-față-laolaltă înseamnă că orice ar sta întins în fața noastră ne privește și pe noi și ne afectează”⁸. În acest mod se pot găsi trei înțelesuri.

Primul sens este cel de ordine interioară a lucrurilor: *logosul* așază lucrurile astfel încât ele devin vizibile în unitatea structurii care le este prin excelență proprie⁹, dezvăluie o ordine deja existentă, una organică, care se arată atunci când mă raportez la ele condus chiar de *logosul* propriu lor în dezvăluire (ne gândim la organicitatea boabelor strugurelui așezate în ciorchine).

Cel de al doilea sens este cel de strângere laolaltă pe bază de hazard: eu sunt cel ce proiectează arbitrar această ordine asupra lucrurilor, fără să mă las condus de o ordine specifică lor. Astfel acest sens arată că a strânge laolaltă înseamnă și o simplă adunare întâmplătoare, o simplă îngrămădire a orice cu orice și oricât cu oricât¹⁰ (după culegerea boabelor de struguri urmează aruncarea lor la întâmplare în găleata în care îi depozităm).

Ultimul este cel de cadru al ferestrei: nu este nicio ordine întâmplătoare, nici una inerentă lucrurilor, ci este o impunere, o perspectivă fixă asupra lor, iar nu

⁵ Martin Heidegger, *Early Greek Thinking, The Dawn of Western Philosophy*, transl. by D.F. Krell and F.A. Capuzzi, San Francisco, Harper San Francisco, 1984, p. 60.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*, p. 61.

⁸ *Ibidem*, p. 62.

⁹ M. Heidegger, „Sistemul filozofic și construirea lui în epoca modernă”, în F.W.J Schelling, *Filozofia artei*, traducere de R.G. Părvu, București, Editura Meridiane, 1992, p. 537.

¹⁰ *Ibidem*, p. 537.

o regăsire de la sine a lucrurilor în ordinea *logos*-ului inspirată chiar de ele. Acest-fel-de-strângere-laolaltă-cadru trebuie înțeles asemeni unui geam pregătit prin modelare (tăiere) spre a fi introdus în cadrul de fereastră (pornind de la exemplul anterior, cel al strugurilor, ne putem gândi la un ciorchine de strugure pictat, ordinea bobilor de strugure în ciorchine este o ordine impusă de artist, iar nu una naturală inerentă lor).

Următorul concept filosofic important în analiza fragmentului heraclitean este *hen pantā* (*unul toate*). În fragmentul lui Heraclit citat mai sus, *sophon* se referă la „felul în care *logos*-ul apare în esență”¹¹. Apare în așa fel că *hen* și *pantā* (tot) sunt unul și același. „*Hen pantā* este unificator, dar și diferențiator, el trece prin lucruri și le constituie ordinea. *Hen* este cel ce unifică prin adunare, prin strângere laolaltă, el unește ca întindere culegătoare”¹². De pildă, fulgerul face diferența între atmosfera, întunericul și calmul ce era dinaintea apariției sale și lumina laolaltă cu surprinderea ce survine odată cu apariția sa. El ne dezvăluie într-o clipă tot ceea ce este prezent în lumina lui. Ea aduce toate lucrurile către locul lor esențial. Fulgerul poate fi interpretat ca un epitet al lui Zeus, anume al destinului cosmic¹³.

Logos-ul strânge astfel ceea ce apare și îl face să apară ca fiind Unu; lasă ceea ce vine la prezență să apară ca el însuși. *Logos*-ul ființează *hen pantā* (*unul în toate*); el rostește cum se desfășoară *hen pantā*, iar *hen pantā* își desfășoară *logos*-ul. *Logos*-ul lucrurilor nu constituie însă o ordine statică, obiectivă a lor, una care ar exista și dacă nu ar fi nicio ființă care să o observe, dotată cu virtutea cunoașterii temeiurilor și începuturilor lucrurilor. Heidegger gândește aici în afara separărilor tradiționale subiect – obiect (subiectivitate – obiectivitate). Dimpotrivă, pentru el *logos*-ul lucrurilor se desfășoară în orizontul *logos*-ului omului. Or, privind lucrurile dinspre om, *logos*-ul său ar deveni arbitrar dacă și-ar pierde contactul cu lucrurile. Ne aflăm aici într-un punct de îngemănare a celor două, un punct fără de care niciunul dintre ele nu ar mai fi ceea ce este – *logos*ul ordinea intern-constituantă a lucrurilor, ajunge să se dezvăluie tocmai pentru că este îngemănat cu *logos*-ul uman. Discursul uman, pe de altă parte, este *logos* cu adevărat pentru că este conectat cu ordinea constituantă a lucrurilor – fără această legătură ar fi fie arbitrar, fie unilateral, fixat pe un anumit aspect al ordinii, pierzând însă constituirea și procesualitatea ei. Este vorba, pe de o parte, de o ordine care se constituie pe măsură ce se dezvăluie și care se dezvăluie odată cu constituirea ei. Deși nu omul constituie ordinea lucrurilor, el este conceput ca martor al ei. Fără ordinea lucrurilor nu ar fi nimic de dezvăluit. Fără om, însă, nu ar mai avea cine să dezvăluie. Omul nu poate fi fără lume. Lumea fizică poate fi însă fără om. Fără *logos*-ul uman, fulgerul nu ar mai fi considerat ca făcând diferența

¹¹ M. Heidegger, *Introducere în metafizică*, traducere de G. Liiceanu și Th. Kleininger, București, Editura Humanitas, 1999, p. 47.

¹² M. Heidegger, *Early Greek Thinking, The Dawn of Western Philosophy*, ed. cit., p. 70.

¹³ *Ibidem*, p. 72.

între întuneric și lumină – căci cine ar mai sesiza deosebirea lor? – și, astfel, nu ar mai surprinde pe nimeni, ci ar rămâne un simplu fapt al ordinii naturii, un simplu arc luminos rezultat din descărcarea electrică între nori. Ar fi, dar nu ar avea semnificație, pentru că semnificația nu este o trăsătură intrinsecă lui, ci este un semn al prezenței unei conștiințe martor ce o atribuie.

Spunem, așadar, că *logos*-ul este diferit de persoana ce îl rostește; el nu este o instanță, ci un raport, este o tensiune între cel ce rostește *logos*-ul și însuși *logos*-ul. Iar, astfel înțeles, *logos*-ul este *alētheia*. Heidegger discută în *Parmenide* problema adevărului (*alēthei*); identifică trei instanțe diferite ale adevărului: a gândi adevărul, a experimenta adevărul, a ști adevărul a ceea ce va să vină. În această scriere, Heidegger analizează poemul lui Parmenide despre Zeița Adevărului. Aceasta este o zeitate abstractă, ceea ce este nespecific grecilor. Parmenide personifică conceptul universal al adevărului în această „zeitate”¹⁴. Filosoful meditează asupra abstractizării la greci în perioada presocraticilor. Ne aflăm într-un moment al istoriei gândirii în care cunoașterea esențială surprinde Ființa¹⁵. „Esența adevărului se dezvăluie ca libertate.”¹⁶ „Aceasta este *faptul-de-a-lăsa-să-fie* ființarea, lăsare *ec-sistentă* și care scoate din ascundere.”¹⁷ „Faptul de a lăsa ființarea să fie, cu coloratura lui afectivă, traversează întreaga raportare situată în deschis care se desfășoară în *lăsarea-de-a-fi* și anticipează această raportare.”¹⁸

În continuare, vom discuta despre distincția între *alētheia* și *a-lētheia*. Astfel putem considera neascunderea fie ca punând în evidență ascunderea, fie pornind de la prefixul „ne” din cuvântul „ne-ascundere”. *Alētheia* reprezintă starea de neascundere (*Unverborgenheit*); Aici accentul este pus pe apariție în raport cu ascunderea. Apariția nu este ceva, ci este o privire de ascundere, pe când în cel de-al doilea caz oricare apariție ne trimite la tensiunea originară dintre ascundere și neascundere. *Alfa* privativ se întâlnește în „in” (ne) din latină și în „un” (ne) din germană, cât și în *Entbergung*¹⁹, care înseamnă totodată și scoatere din ascundere și ținere în adăpostire. Astfel, când vorbim despre *a-lētheia*, avem în vedere un compus cu un prefix care indică o negație, o privire – absența unei calități, așa cum o găsim în cuvintele: agnostic format din *a-gnostos* (fără cunoaștere), *a-theo* (ateu, fără Dumnezeu), *a-kineton* sau ne-mișcat ș.a.m.d. Pe de altă parte, trebuie ținut cont de faptul că *a* din *a-lētheia* nu înseamnă doar negație, ci că prin el este format opusul unui cuvânt²⁰.

¹⁴ M. Heidegger, *Parmenide*, traducere de B. Mincă și S. Lavric, București, Editura Humanitas, 2001, p. 17.

¹⁵ *Ibidem*, p. 1 (trad. a).

¹⁶ M. Heidegger, *Repere pe drumul gândirii*, traducere de Th. Kleininger și G. Liiceanu, București, Editura Politică, 1988, p. 149.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*, p. 150.

¹⁹ *Ibidem*, p. 146.

²⁰ Raoul Mortley, „The Fundamentals of the Via Negativa”, *The American Journal of Philology*, vol. 103, nr. 4, 1982, p. 429.

Ce neagă însă *alfa*-ul din *alētheia*? Cuvântul *lethe* din *alētheia* înseamnă uitare, prin urmare, în compoziție cu *alfa*-ul în discuție înseamnă a apărea, a nu se ascunde. În acest mod în *a-lētheia*, *alfa* duce o luptă cu ascunsul, ca și când ascunsul nu ar mai vrea să se ascundă, să rămână neobservat, iar cuvântul ca întreg, *alētheia*, este însăși apariția.

La Heidegger această ascundere nu este o negare, o forțare să stea în ascuns, ci este un raport dinamic, o tensiune, o grijă pe care și-o poartă cele aflate în raport unele față de altele, *alfa* și *lethe*, deoarece, așa cum vom arăta în analiza scenelor de balet, un lucru în maxima lui actualizare nu poate rămâne în dezascundere, tot astfel cum nici cealaltă ființare cu care se află în raport lucrul nu poate rămâne în ascundere pentru totdeauna.

Lumea este un tot. „Starea de neascundere rămâne pentru gândire lucrul cel mai ascuns”²¹ sau, așa cum spune Heidegger în *Hegel și grecii*, *alētheia* este misterul însuși-cauza gândirii”²². Astfel, *alētheia* nu mai este nici adevăr, nici dezascundere, ea este însăși tensiunea dintre a ieși din și a intra în ascundere, este acest joc al ascunderii și dezascunderii, a ceea ce se arată ascunzându-se și nelăsându-se să se arate întru totul. În opera de artă, nu regăsim revelat adevărul absolut – ceea ce nici nu ar fi cu puțință, ci ni se revelează tocmai adevărul înțeles ca joc dintre ascundere și dezascundere. *Logos*, *hen pantā*, *alētheia* sunt astfel tot atâtea feluri în care Heraclit numește ființa ființării”²³.

Mergând pe firul presocraticilor, Heidegger reia ideea lui Anaximandru: *kata to chreon* (conform cu necesitatea), anume că toate ființările se armonizează conform cu necesitatea. Aplicat la jocul *alēthei*, toate ființările își dau acordul una alteia, niciun participant la acest raport de ascundere – dezascundere nu persista în ascundere, respectiv dezascundere; ființările nu vor să se acapareze una pe alta, ci, dimpotrivă, se ajută pe rând să strălucească. Fiecare iese în față pentru a-și actualiza posibilitățile, pentru a străluci și pentru a se dezascunde, arătându-se pe sine în propriul său cel mai propriu, excelența, *arete-ul* în sensul originar, ca, mai apoi, să intre în ascundere și să facă loc celui alt participant la raport.

„*Physis* este ieșirea din sine și înălțarea, deschiderea de sine care înlănțuindu-se, se reîntoarce totodată în acea ieșire din sine, închizându-se astfel în acel ceva ce dă de fiecare dată unui lucru prezent în chip esențial *prezentualitatea esențială*. *Physis* este reîntoarcerea în sine care se înalță și se numește *prezentualizarea esențială* a acelui ceva ce zăbovește în înălțarea care ființează astfel în chip esențial calitatea sa de deschis.”²⁴ *Physis* este emergență, este ieșirea din ascundere, gestul în sine de a ieși la iveală.

²¹ Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, traducere de Th. Kleininger și G. Liiceanu, București, Editura Humanitas, 1995, p. 40.

²² M. Heidegger, *Repere pe drumul gândirii*, ed. cit., p. 268.

²³ Walter A. Brogran, „Heidegger and Aristotle: the twofoldness of Being”, ed. cit., p. 97 (tr. a).

²⁴ Lămuriri privitoare la poezia lui Hölderlin, p. 55, *apud* Walter Biemel, *Heidegger*, traducere de Th. Kleininger, București, Editura Humanitas, 1996, p. 115.

1.2. HEIDEGGER ÎN ORIGINEA OPEREI DE ARTĂ

Opera lasă să iasă la iveală ceea ce este ființarea, o ajută să apară ca ceea ce este și cum este ea, iar originea unui lucru este *proveniența esenței sale*²⁵. Și astfel problema originii operei de artă devine o problemă referitoare la proveniența esenței ei. Artistul este originea operei, iar opera este originea artistului²⁶. Acesta este punctul în care expunerea noastră continuă cele spuse mai sus despre conceptul de *alētheia*: „Dacă în operă survine o deschidere a ființării în ceea ce este ea și cum anume este ea, atunci operează în ea o survenire a adevărului”²⁷. Esența artei este punerea-de-sine-în-operă – ieșirea la lumină – a adevărului ființării. Ea trebuie înțeleasă sau apreciată, căci în aceasta își au lăcașul adevăruri despre moarte, naștere, dureri, biruințe, iubiri. Este o operă de artă pentru că în ea se arată ceva ce nu fusese adus la expresie înainte. Artistul trebuie să observe și să *ex-pună*: ex-punerea unei lumi este una din trăsăturile ce țin de esența naturii de operă a operei²⁸.

Când vorbim despre opera de artă, nu o abordăm prin prisma esteticii ca *mīmēsis*, ca act de copiere a naturii, ca *technē*, ci ca modalitate de survenire în chip propriu a stării de neascundere. Însă *technē* nu trebuie înțeles ca meșteșug, ci el desemnează o modalitate de cunoaștere, iar a cunoaște înseamnă să fi ajuns să vezi, să percepi ceea ce este prezent ca atare²⁹. Esența cunoașterii pentru greci rezidă în *alētheia*, în scoaterea din ascundere. Opera de artă este văzută ca unul din modurile în care ființează adevărul. „Așadar, frumosul nu este interpretat pornind de la trăirea subiectivă, de la efectul său asupra subiectului, ci de la deschiderea care se arată în opera de artă – fenomenul fundamental al stării de neascundere.”³⁰

În toate „aceste raporturi trăiesc și se mențin oamenii acestei epoci”³¹. Opera este o expresie a societății și a istoriei căreia îi aparține. Ea „menține deschis deschisul lumii”³². Nu este nicidecum vorba de o simplă rostire a unuia și aceluiași lucru. Pentru Heidegger, noi nu suntem mereu deschiși ascunderii, ci suntem îndreptați către ascundere și către intrarea în ascundere, către descoperirea a ceea ce este ascuns.

Heidegger vorbește despre strălucirea operei de artă, despre cum aceasta strălucește într-un mod propriu; în această manieră este văzut adevărul ca adevăr, neascunderea ca neascundere și este unul din modurile în care ființează adevărul,

²⁵ M. Heidegger, *Originea operei de artă*, ed. cit., p. 31.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*, p. 25.

²⁸ *Ibidem*, p. 60.

²⁹ *Ibidem*, p. 73.

³⁰ W. Biemel, *Heidegger*, ed. cit., p. 122.

³¹ *Ibidem*, p. 111.

³² M. Heidegger, *Originea operei de artă*, ed. cit., p. 34.

însă nu este singura cale de experimentare a adevărului. Opera de artă, spre deosebire de alte ființări, lasă adevărul să iasă la iveală prin jocul dintre ascundere și dezascundere.

Originea este acel ceva prin care și de la care pornind, un lucru este ceea ce este așa cum este. „Originea operei de artă precum și a artistului este arta.”³³ Originea este proveniența esenței în care se împlinește ființa unei ființări. Esența operei de artă este survenirea adevărului.

Gândim creația (*Schaffen*) ca pe o producere (*hervorbringen*); însă există o diferență între producere în calitate de creație și producere drept confecționare. Am putea asemăna această diferență cu cea între gramatică și logică, pe de o parte, și poezie, pe de alta. „Lăsând să survină adevărul ființei ca atare, întreaga artă este, în esența ei, Poezie.”³⁴ Heidegger abordează problema poeziei, a autenticității ei prin contrast cu interpretarea tehnică a gândirii. În interpretarea tehnică a gândirii, ființa ca element propriu al gândirii este sacrificată – logica este sancționarea acestui sacrificiu³⁵. A gândi împotriva logicii, ne spune Heidegger în *Repere pe drumul gândirii*, nu se referă la a lua apărarea ilogicului, ci doar a gândi pe urmele logosului așa cum a apărut gândirea în epoca timpurie a gândirii³⁶. În acest punct este important de subliniat ca Heidegger consideră poetul ca un mijlocitor între om și divinitate, concepe limbajul ca fiind cel în care ființa se îngrijește de gândire: prin intermediul gândirii ființa vine spre limbă, iar gândirea se îngrijește de limbă prin poezie. „Gândirea adevărată ce descoperă adevărul ființei este poezia, iar contrar acestei afirmații, uitarea adevărului ființei este însăși *căderea* (locul de locuire al adevărului ființei este sânul ființării)”³⁷. În acest context, Heidegger vorbește de *tehnicitatea*³⁸ limbii, văzând-o ca pe o încercare a filosofilor de a-și justifica existența în fața științelor.

În *Originea operei de artă*, Heidegger „își propune să găsească originea pornind de la care o operă de artă devine operă de artă”³⁹. În cele din urmă filosoful găsește arta ca fiind originea operei de artă, iar arta este un salt original: o modalitate privilegiată a felului în care adevărul ajunge să ființeze aparținând abia acum Istoriei⁴⁰.

³³ *Ibidem*, p. 72.

³⁴ *Ibidem*, p. 59.

³⁵ M. Heidegger, *Repere pe drumul gândirii*, ed. cit., p. 298.

³⁶ *Ibidem*, p. 328.

³⁷ *Ibidem*, p. 297.

³⁸ *Techne* – „gândirea este tehnică în măsura în care este menită aducerii la iveală (producerii) a ceva în lumina unui „ce” deja întrevăzut (*eidōs*): Cristian Ciocan, Bogdan Mincă, *Heidegger și ființa omului. „Scrisoare despre umanism” după 70 de ani*, București, Editura Zeta Books, 2019, p. 9.

³⁹ W. Biemel, *Heidegger*, ed. cit., p. 106.

⁴⁰ M. Heidegger, *Originea operei de artă*, ed. cit., p. 92.

2. APLICAREA CONCEPTELOR HEIDEGGERIENE ÎN PICTURĂ ȘI DANS CLASIC

În continuare, voi analiza folosindu-mă de conceptele prezentate în secțiunea anterioară: un tablou descris în romanul *Tunelul* al lui Ernesto Sábato, o scenă de balet surprinsă în tabloul lui Edgar Degas – *L'Étoile*, precum și o secvență din *pas-de-deux*-ul din *Baletul Giselle*. Astfel voi face o trecere graduală, de la pictură, surprinsă într-un roman, dans clasic, surprins într-un tablou, urmând ca în încheiere să analizăm o scenă dintr-un balet clasic. Diferența principală este unealta de care se folosește artistul pentru redarea trăirii sale: scriitorul se folosește de cuvinte, pictorul de culori, iar coregraful – balerinii de gestică.

„Doar pictorul este îndreptățit să privească totul fără să fie obligat să evalueze ceea ce vede.”⁴¹ Astfel tabloul, spre deosebire de un spectacol de balet, are un caracter individual asemeni scrisului; artistul este singur în procesul creator și este cel ce își duce la finalitate opera de artă. Emoția îi aparține în totalitate artistului, pictorului, iar, în cazul unui spectacol, îi aparține celui căruia a creat povestea pe baza căreia se înfăptuiește spectacolul, a scriitorului, coregrafului și, mai apoi, dansatorilor. În absența unuia dintre ei, firul s-ar rupe, iar spectacolul nu ar mai avea loc. Operele de balet de obicei sunt rezultatul unor texte, povești sau manifeste scrise pe care coregraful le alege pentru a le pune în scenă prin intermediul dansatorilor. Vedem, deci, de câte persoane este nevoie pentru a pune în scenă un „tablou” de balet, pe când pictura are nevoie doar de artist. Intenția este doar a sa, ca și tema aleasă, pe când în cazul unui spectacol de balet, tema le este dată artiștilor, nu aleg aceștia subiectul, afectul.

Revenind la emoție, ea este parte din fiecare dansator în sine, căci fiecare personaj are rolul său în a da viață poveștii; am putea asemăna întregul ansamblu de balet cu întreaga componentă statică a unui tablou. Fiecare dansator din scenă este precum fiecare element dintr-o pictură. De altfel, gândindu-ne la afirmația menționată mai sus cum că artistul ar fi originea operei de artă, în cazul baletului este puțin mai dificil să o specificăm; originea este tocmai situarea afectivă a coregrafului ce trebuie exprimată printr-o pluralitate de persoane.

Un alt aspect ce nu trebuie să ne scape din vedere atunci când vorbim despre opera de artă este cel al ustensilei, al celor ce ajută la punerea în lucru a *techne*-ului. Căci niciun act artistic nu ar putea fi înfăptuit dacă artistul nu s-ar folosi de ustensilele necesare pentru făurirea sa. Heidegger vorbește despre ustensilă ca fiind „capacitatea de a inspira încredere” și consideră că natura ei rezidă în capacitatea de a sluji⁴². Însă capacitatea sa de a sluji este o consecință a esenței capacității de a inspira încredere⁴³. Putem spune despre ustensilă că ne introduce într-o lume și că aceasta face posibilă accesul la natură (*physis*).

⁴¹ M. Merleau-Ponty, *Eye and Mind, The Primacy of Perception*, transl. by C. Dallery, Evanston, IL, Northwestern UP, 1964, p. 2 (tr. a).

⁴² M. Heidegger, *Originea operei de artă*, ed. cit., p. 47.

⁴³ *Ibidem*, p. 49.

În cadrul operei de artă plastică, artistul se folosește de tehnică, de „materiale prime” (uleiuri, pânză, cromatică, tehnică de compoziție, pensule ș.a.m.d.), însă, în cadrul unui spectacol de dans clasic, fiecare mijloc de expresie, sau *ustensil*, se folosește la rândul său de ustensile: coregraful de dansatori, muzica de interpreți, lumina de o serie de tipuri diferite de lumini, efectele speciale de aparatele auxiliare, decorurile de pânze și panouri, balerini de costume, încălțăminte – poante, flexibili. Însă cele mai importante instrumente ale balerinilor, fără de care un spectacol nu s-ar putea desfășura, sunt instrumentele proprii lor: tehnica, interpretarea, în sfârșit, propriul trup și trăirea lor. „Dansatorii sunt instrumente, asemeni unui pian, la care coregraful cântă.”⁴⁴

Termenii menționați mai sus: *logos*, *hen pantă*, *alētheia* se retrag într-o slujire aduceri la împlinire a esenței operei de artă odată cu ustensilele menționate mai sus. Ele intră în ascundere, în sensul că se constituie ca fiind fundalul pe care se desfășoară *alētheia*, fundal ce ajută la împlinirea esenței care, prin intermediul lor, iese din ascundere. „Orizontul trebuie mai întâi să se ilumineze pentru ca ceea ce se situează în el să poată deveni vizibil, în același timp el trebuie oarecum trecut cu vederea.”⁴⁵

Am putea, așadar, considera fiecare unitate ce construiește spectacolul ca fiind construită dintr-un „tablou”, toate generând spectacolul final, asemeni unei expoziții de artă unde toate picturile sunt culese și așezate unele lângă celelalte. În acest sens, putem aminti expozițiile de artă permanente, expoziții în care ne plimbăm dintr-o cameră în alta fără a exista în marea majoritate a timpului o conexiune între ele. Raportul dintre camere, dintre opere se frânge, pierzându-se acel parcurs legat similar spectacolului. Aici putem simți impactul rigid și rece al tehnicii.

2.1. ANALIZA TABLOULUI CA TABLOU – PABLO CASTEL

„Am prezentat la Salon de Primăvară din 1946 un tablou numit *Maternitate*. Era în genul multora de dinainte: cum spun criticii în jargonul lor nesuferit, era puternic, bine structurat. În fine, avea atributele pe care pălăvragii aceștia le găseau veșnic în pânzele mele, incluzând «un anume element profund intelectual». Dar sus în stânga, printr-o fereastră, se vedea o scenă minusculă și îndepărtată: o plajă solitară și o femeie care privea marea. Era o femeie care privea parcă așteptând ceva, poate vreo chemare stinsă de undeva de departe. Scena sugera, după părerea mea, o singurătate înfrigurată și absolută.

Nimeni n-a luat aminte la scena asta: trecea cu privirea peste ea, ca peste ceva secundar, pesemne decorativ. Cu excepția unei singure persoane, nimeni n-a părut să înțeleagă că scena aceasta însemna ceva esențial.”⁴⁶

⁴⁴ George Balanchine, *apud* R. Buckle, J. Taras, *George Balanchine: Ballet Master*, New York, 1988 (trad. a.).

⁴⁵ W. Biemel, *Heidegger*, ed. cit., p. 119.

⁴⁶ Ernesto Sábato, *Tunelul*, traducere de Tudora Șandru Mehedinți, București, Editura Humanitas, 2012, p. 12.

Tunelul este un roman bazat pe confesiunea pictorului Juan Pablo Castel din închisoare, loc în care sfârșește odată cu uciderea Mariei Iribarne. În parcursul cărții, Pablo Castel, obsedat de gândul că cineva a acordat atenție unui detaliu esențial prezent într-unul din tablourile sale, se găsește cu adevărat pierdut în iubirea pentru Maria, domnișoara din tablou de altfel. Pictorul îi mărturisește Mariei faptul că el nu o știa în momentul în care a pictat-o și că nu își poate explica straniețea întâmplării de a fi pictat un personaj necunoscut cu care s-a întâlnit mai apoi. Pe parcursul romanului, Pablo nu poate să își explice modul în care acel detaliu a ajuns în tablou, de parcă nu ar fi fost el însuși la momentul creării. Pictorul s-a pierdut pe sine în procesul creator doar ca să se regăsească cu adevărat; poate că nici nu era conștient de singurătatea sa „înfrigurată și absolută” până la întâlnirea cu Maria, poate tocmai întâlnirea cu ea l-a făcut să realizeze acest fapt și astfel să se găsească pe sine. El s-a simțit dezrădăcinat și, totuși, acasă. Iar datorită faptului că Maria a fost singura persoană care a apreciat acel detaliu al tabloului, pictorul a simțit că nu mai este singur, că este cu cineva în acest tunel întunecat al vieții. Maria, fiind singura care s-a lăsat afectată de acel detaliu, intră în raport cu opera de artă. *Logos*-ul ce lega tabloul laolaltă o atinge. Atingerea este însă posibilă pentru că și ea era acolo să îl asculte, să îl observe. Pornind de aici, legătura dintre ea și tablou ajunge să se transforme într-o legătura între ea și Pablo. Pictorul se îndrăgostește de ea tocmai fiindcă simte că cineva îl înțelege cu adevărat, că nu mai este singur.

Tabloul lui Pablo nu pune în evidență doar un peisaj frumos și o bună tehnică a desenului; nu ne arată doar îndemânarea sa și orele de studiu necesare pentru a o dobândi – pe acestea le găsim desigur în jocul *alēthei*, în ascundere. Tabloul ne dezvăluie ființarea care este Pablo în ființa ei cea mai profundă: sensul ființei ființării este *singurătatea lui absolută*. În opera sa, survine astfel o deschidere a ființării în ceea ce este și cum este ea, anume în modul solitudinii absolute. Sensul ființei ființării care survine ca adevăr și stare de neascundere în tabloul *Maternitate* al lui Pablo Castelo și totodată proveniența esenței în care această ființă a ființării se împlinește este, astfel, *singurătatea absolută*⁴⁷. Sesizând-o, Maria își deschide calea spre sufletul lui Pablo, ajutându-l, prin iubire, să iasă din tunelul singurătății lui. Trădându-l, îl și aruncă înapoi în tunel, întrucât, odată cu uciderea ei, Pablo recade din starea de împlinire în doi a ființării prin ființa iubirii la starea de solitudine absolută descrisă în tablou.

⁴⁷ M. Heidegger, *Originea operei de artă*, ed. cit., p. 50.

2.2. ANALIZA TABLOULUI CA REPREZENTARE A DANSULUI

În tabloul propus spre analiză (Edgar Degas – *L'Étoile*⁴⁸), balerina este situată în prim plan, decorul înflăcărat ajută la punerea în evidență a personajului principal, lumina este plasată pe prim-balerina ce își desfășoară variația individuală. După culorile decorului, precum și a costumației specifice, am putea intui că este vorba de același spectacol din analiza precedentă, Giselle, însă este vorba acum de actul I, act în care Giselle este prezentată în rolul său de simplă săteancă. În spate îl găsim pe maestrul de balet, care îi urmărește interpretarea coregrafică, precum și tehnica, spre a i-o putea corecta ulterior; mai putem observa, în plus, balerinele din corpul de balet, ce așteaptă terminarea solo-ului și intrarea lor în scenă.

La un prim nivel, am putea vorbi în sens propriu despre o stare de ascundere în sensul de aflare în fundal a celor ce sunt: maestrul și corpul de balet. Ei sunt cei ce ajută la strălucirea celei ce se află în prim plan, în dez-ascundere, a balerinei.

Fundalul pe care toate acestea se profilează poate fi înțeles precum un curcubeu ce acaparează întreg cerul înnegrit, ce face ca însuși cerul să cadă în ascundere pentru ca tocmai înnegreala care ne-a făcut să ne uităm către el în primă instanță să dispară. Fundalul, decorul înflăcărat ne fură privirea, însă cel care ne face să menținem raportul, să rămânem captivați, este ceea ce se află în dezascundere, anume, balerina. Suntem prinși în mrejele acestui joc al *alethei* în care, rând pe rând, fiecare parte a raportului iese să strălucească, să se arate pe sine în lumina lor cea mai bună, pentru ca, mai apoi, să cedeze lumina celorlalți pentru a face același lucru. Însă ce înseamnă că se arată în strălucirea lor? Admirăm tenacitatea și delicatețea mișcării personajelor dobândite prin ani de repetiție, frumusețea costumului și a tuturor lucrurilor ce o compun, iar ea se simte *acasă*, în largul ei, strălucind pe scenă. Însă asemeni celor spuse în părțile anterioare ale lucrării, nu decorul minunat, nu anii de studiu ai prim-solistei, nu efortul coregrafului sunt cele ce ne fură, ci sensul ființei ființării: însăși strălucirea prim-balerinei. Tabloul surprinde tenacitatea și starea de maximă actualizare a prim-solistei, titlul tabloului desemnează cel mai înalt grad pe care o balerină îl poate primi în cadrul Operei din Paris, însă desemnează și substantivul stea. Lumina cade pe solistă, ea este cea mai deschisă pată de culoare din tablou, toate indicându-ne ieșirea sa din ascundere și momentul ei de strălucire.

În altă ordine de idei, aici putem considera *logos*-ul ca un *cadru* al ferestrei, înțeles ca ordine impusă, unde ființarea: balerina, împreună cu cele ce sunt (muzica, decorul, efectele speciale), sunt strânse toate laolaltă pentru a face posibilă strălucirea solistei, delicatețea zborului redat prin dansul său. Întregul ansamblu conlucrează la înfăptuirea spectacolului, conferindu-i organicitate, regăsindu-se în el și, apoi, pierzându-se.

⁴⁸ Pentru a putea vedea tabloul, se poate accesa link-ul următor: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/37/Edgar_Germain_Hilaire_Degas_018.jpg

2.3. ANALIZA SCENEI DE DANS DIN BALETUL *GISELLE*

Baletul *Giselle* se bazează pe fuziunea realizată de libretistii Jules-Henri Bernoy de Saint-Georges și Théophile Gautier, între un pasaj din proza *De l'Allemagne* scrisă de către Heinrich Heine și poemul lui Victor Hugo din *Les Orientales, Fantômes*. Secvența pe care am ales-o este *pas-de-deux*-ul din actul al-II-lea, dansat de către Svetlana Zakharova și Roberto Bolle în coregrafia lui Jean Coralli și Jules Perrot.

În acest duet, *Giselle* se desprinde de existența sa din primul act, de simplă săteancă, își pierde viața și se înalță în lumea ielelor (*Willies*), iar Albert este prins într-un dans al morții ca într-o capcană. *Giselle* încearcă să rupă vraja ielelor pentru a-l salva pe Albert de la pieire, ea fiind doar o apariție, și nu o ființă vie. Rupând vraja, ea se întoarce în mormântul său, odihnindu-se întru eternitate. Motivul principal pentru care am ales tocmai un duet este pentru a evidenția relația cu *alētheia*, jocul ascunderii și al dezascunderii.

În adagio⁴⁹, cei doi sunt împreună ieșiți din starea de ascundere, corpul de balet formând o *poză*⁵⁰. La finalul adagio-ului, prim-balerina apare în variația sa (moment individual) și este văzută ca fiind în maximă actualizare, restul dansatorilor fiind în continuare în ascundere și ajutând la menținerea prim-solistei în dezascundere și maximă actualizare. Mai apoi, prim-balerinul preia ștafeta, timp în care balerina se odihnește; el urmează să strălucească, iar publicul captivat aproape că a uitat că fusese răpit de prim-balerina de mai devreme. Înainte de coda⁵¹, urmează momentul corpului de balet, timp în care cei doi soliști se pregătesc pentru a fi încă o dată, doar ei, în dezascundere. Acest moment de schimb este și momentul de echilibru, când o componentă a jocului dă totul, în timp ce cealaltă se odihnește pentru a putea străluci iar. Coda este momentul asemeni adagio-ului în care cei doi prim-soliști se ajută să se mențină câteva clipe în maxima lor actualizare.

În acest cadru, putem privi *logos*-ul cu sensul de strângere laolaltă; o strângere laolaltă a tuturor celor ce ajută la împlinirea scenei (lumini, decor, ansamblu de balet, costume), însă putem vedea acest tip de strângere aplicat și mai restrâns, în cadrul ansamblului; fiecare dansator fiind individual, putând executa un anume rol, însă, puși toți laolaltă, ei devin un tot, formând povestea în sine, „instrumentele” în această situație fiind decorul, artiștii, luminile ș.a.m.d.

Balerinele din spatele celor doi artiști principali, anume corpul de balet, intră în ascundere pentru a lăsa prim-balerinii să se manifeste, ele schimbând diverse poziții de balet la un anumit interval de timp, însă rămânând întotdeauna nemișcate din locul lor. Momentul când ansamblul își modifică poziția corpului dintr-o poziție în alta este momentul de interacțiune cu soliștii, ei devin un tot; iar, mai apoi, sunt uitați pentru ca cei doi să poată străluci. Când *pas-de-deux*-ul este

⁴⁹ Prima parte lentă executată de doi soliști în baletul clasic (*pas-de-deux*).

⁵⁰ *Poza* este momentul în care dansatorii se opresc preț de câteva clipe într-o configurație creată de către coregraf, formând astfel o *poză*.

⁵¹ Denumire standard din baletul clasic a momentului final dintr-un duet (*pas-de-deux*).

terminat, pentru ca soliștii să aibă o clipă de răgaz, corpul de balet intră în dezascundere (și soliștii în ascundere bineînțeles). Aceștia se profilează mereu pe un fundal; fundal ce este, de altfel, în ascundere, în cazul de față acesta este însuși decorul, scena. Căci ce ar mai fi întregul spectacol fără scenă? Dar ce ar mai fi scena fără dansatori? Ar mai fi ea o scenă?

Aici avem de a face cu momentul *hen pantă*: cu ajutorul întregului ansamblu, al balerinilor din corpul de balet sau al instrumentelor, în realizarea spectacolului, toate sunt una. Iar experiența pe care o resimte privitorul este unică, neputând fi reproducă și fiind cu totul autentică. Dezvăluindu-se, în final, jocul *alētheei*.

Întregul joc al *alētheei* se înfăptuiește prin acest raport constant între lucruri, instrumente, dansatori, dar adevăratul raport este cel dintre publicul captivat și dansator. În actul său performativ, artistul se transpune într-o altă lume, o altă poveste, el se rupe de tot ce ține de cotidian, de mediul său familiar și se simte straniu⁵², de parcă nu mai este *la el acasă*. Când spunem *acasă*, ne referim la cotidian, la toate lucrurile lumești ce ne alcătuiesc rutina. Însă acest *acasă* nu este cel *autentic*, este unul *inautentic*. Odată cu intrarea în rol a artistului, el se trezește aruncat din ce el numea *acasă*, din *acasă*-ul inautentic, către o întâlnire cu personajul pe care îl interpretează, ajungând în starea de *acasă* autentic; el nu mai este el, persoana ce execută un rol, ci este însuși rolul. El este pus acum față în față cu sine, cu faptul de a fi și, fiind rupt de cotidian și de împrejurimi, i se dezvăluie ființarea ca ființare. Cotidianitatea este adăpostul său curent, căminul său, iar „stranietatea pune în lumină paradoxul adăpostirii *Dasein*-ului care se află la el în spațiul cotidianității, adică tocmai acolo unde el nu este la el, dacă la el autentic înseamnă în contact cu sinele său”⁵³. Asemeni, cel ce privește captivat, se uită pe sine, se rupe de sine și de cotidian, păstrând mereu raportul cu dansatorul, căci altfel în acel moment s-ar frânge și jocul *alētheei*, al *logos-ului* și *hen pantă*, iar privitorul ar fi aruncat înapoi în cotidian, în *acasă*, dar neautentic. În măsura în care artistul reușește să se rupă (*catharsis*) de el, reușește să producă această rupere și în public. Astfel ajunge la prezență sensul ființei.

Când privim acest *pas-de-deux*, nu vedem doar costume, ani de repetiții, munca dansatorilor și a coregrafilor, iluminat și alte *ustensile*. Nu o vedem doar pe Giselle care devine una din iele și pe Albert prins în mreaja dansului, vedem iubirea lui Giselle pentru Albert și disperarea de a-l salva. Artistul se împlinește în acest *acasă* descoperit odată cu desprinderea sa de cotidian și cu survenirea deschiderii ființării în ceea ce este ea și cum anume este ea. Astfel, proveniența esenței în care se împlinește ființa ființării personajului Giselle în această scenă de balet⁵⁴ este dragostea care se jertfește pentru salvarea lui Albert.

⁵² În germană întâlnim *Unheimlich* și *Unheimlichkeit* ca însemnând straniu, iar *Heim* înseamnă cămin, *acasă*. De aici facem saltul de la straniu (*Unheimlich*), la a nu te simți *acasă* (*un*-denotă că ceva nu este, *heimlich*-acasă): M. Heidegger, *Ființă și Timp*, traducere de G. Liiceanu și C. Cioabă, București, Editura Humanitas, 2019, p. 256 (notă de subsol).

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Pentru cadrul ales din duet, accesați: <http://horiaghibutiu.ro/wp-content/uploads/2016/10/Giselle-Svetlana-Zakharova-e-Roberto-Bollle.jpg>

CONCLUZII

Pentru a conchide cele prezentate mai sus, putem afirma că indiferent de tipul operei de artă la care ne referim, fie că este el pictură, spectacol de balet sau roman, putem vorbi despre *logos* ca un raport, căci cele ce sunt *sunt* în măsura în care se află în acest raport. Trebuie însă să avem mereu în vedere că *logos*-ul nu este o instanță, *hen pantā* nu este modul în care *logos*-ul se enunță, ci este modul în care *logos*-ul ființează. *Logos*-ul este și a purta, cu sensul de a fi alături de un lucru pentru a-l lăsa să fie, și tocmai aceasta se săvârșește în operele de artă.

O afirmație a lui Merleau-Ponty ce merită amintită în acest context ne ajută să vedem similitudinile picturii cu dansul: „nedeținând altă tehnică decât aptitudinile din privirea și descoperirile mâinilor sale a celor ce sunt văzute și pictate, el se dăruiește pe de-a-întregul desenării a celor din lume cu zgomotul gloriei și a scandalurilor istoriei – pânze – ce cu greu se vor adăuga mâniei și speranței umanității”⁵⁵.

⁵⁵ M. Merleau-Ponty, *Eye and Mind, The Primacy of Perception*, ed. cit., p. 2 (tr. a.).

