

RĂȚIUNEA FIINȚEI SAU LIBERTATEA DE CREAȚIE ÎN *THE ANTHROPOLOGY OF POIESIS*

SERGIU BĂLAN

Institutul de Filosofie și Psihologie „Constantin Rădulescu-Motru” al Academiei Române;
Academia de Studii Economice din București

La Editura Cambridge Scholars a apărut, la începutul lunii februarie 2022, cartea lui Mihai Popa, *The Anthropology of Poiesis*.

Din titlu și cuprins, mai cu seamă din conținutul unora dintre capitolele dedicate teoriilor contemporane despre artă (printre acestea, *Pentamorfoza artei* a lui Alexandru Surdu), autorul lasă să se înțeleagă faptul că tema principală ține de filosofia artei sau filosofia culturii. Așa deducem din *Foreword* sau titlurile unora dintre capitole, precum: *Publius Ovidius Naso and Dante Aligheri. From Metomorphoses to Itinerarium mentis in Deo; Creation, order, destruction, revival; Imitation or Anamnesis* sau *The Being as poiesis in The Romanian Sense of Being*. Fenomenul artistic (nu numai acesta, dar și actul teoretic într-o anumită măsură, ca și discursul filosofic) este analizat prin prisma *poiesis*, categorie estetică, criteriu metodologic sau normă tehnică aplicabile creațiilor artistice din toate genurile. Însă cu *poiesis* pot fi puse în relație și alte domenii spirituale, spune autorul, ca de pildă, creația mitic-poetică, narațiunea istorică, creația tradițională, precum folclorul sau poezia populară, chiar și cele mai însemnate construcții sau edificii conceptuale din filosofie începând cu cele ale Greciei Antice. Iar acest lucru este posibil, ni se spune încă din primele pagini, deoarece în toate operele importante ale culturii regăsim, pe lângă trăire liric-poetică, o tendință de totalizare sau de unificare a reprezentărilor, un puternic simbolism, ca și o formă de abstractizare, numită de autor „creativă”, ca și tendință către idealitate, o mișcare continuă care ne face să credem că operele conțin o forță interioară, „o dialectică a spiritului ce le ține laolaltă și care ne transformă atunci când intrăm în legătură cu ele [...], o dinamică urcătoare, însă limitată și aceasta de ordine, o dinamică revelată”¹.

Fenomenul estetic, privit prin prisma categoriilor specifice, spune la un moment dat autorul, poate fi considerat ca domeniu deosebit al realității culturale. Fenomenul estetic este însă și un mod de a fi, iar prin aceasta, facem posibilă reflectarea în operă a unor caracteristici ale realității descrise din perspectiva unui set de norme artistice specifice (tehnice, în primul rând), dar și a unui set de norme teoretice, acest proces întrunind două momente deosebite: 1) mod de apariție sau condiție a operei de artă „de

¹ Chapter I, *The Anthropology of Poiesis (Symbolic and Creative Abstract)*, p. 2.

a se arata într-un anumit fel sau de a se imagina într-un anumit mod”², dar și 2) deschiderea către un domeniu al spiritului, pe care îl regăsim în operă – adică indicarea unui conținut ideal, a unei esențe ori al unui mod de ființare. Fie că-l analizăm cu mijloace teoretice sau critice, fie că îl vom considera sub aspectul categoriilor specifice – frumosul, ordinea, armonia –, fenomenul artistic se reflectă în primul rând în opera creată, iar actul în sine este un atribut deosebit al celui care imaginează și transpune material, într-o anumită formă și cu o anumită structură, ideea pe care și-a reprezentat-o. Acesta constituie domeniul *poiesis* ce restrânge arta ca fenomen și aptitudinile artistice la un mod de a fi specific omului și, astfel, creația, actul în sine, devine un atribut fundamental prin intermediul căruia interacționăm cu lumea.

Ne-a atras atenția însă, în acest context, ultimul capitol al cărții, *The Journey* (impropriu ar fi să-i spunem capitol; acesta, de o dimensiune mai restrânsă decât celelalte, este raportat de fapt la cel de-al patrulea, *Poiesis and Metaphysics*, o concluzie rezonabilă și de așteptat a lucrării, spre care ne îndreaptă întreaga analiză anterioară). În *The Journey* avem de-a face cu o construcție atipică. Chiar și ca structură, bucata aceasta de circa zece pagini este neconvențională, combină eseu cu poezia, fiind ca o pledoarie insolită de evadare din cotidian sau din stilul abstract către eseistică și versificație. Nu facem abstracție și de cei doi autori care insuflă acest „moment” eseistic și artistic totodată, ca și de intrarea în alt stil al expunerii, care a fost folosit deseori în Antichitate, dar și în Baroc sau în perioada romantică (de așteptat, ținând seama că gânditorii aduși în sprijin, Friedrich Nietzsche și Paul Valéry). Ceea ce autorul consemnează aici constituie un rezumat *poietic* al lucrării, însă nu în asta constă insolitul demersului, ci în versurile ce îl contrapunțează ca o invitație la o călătorie imaginară, o evadare metafizică (imaginea de pe copertă e sugestivă în acest sens). Totul începe ca o descoperire a unei noi condiții a omului în universul *poietic* – un univers recreat din elemente și culori al unor anotimpuri spirituale, ca o poveste nu spusă, ci așternută pe șevalet, cu tușe stridente: „Soarele sus – roșu ori verde. / Nu mai știam dacă toamnă era.” Enunțul acesta poate fi banal într-un context indiferent. Însă, în a doua sa parte, încheiată așa, la infinitiv – nu cu a fost odată, din poveștile populare, și nici ca în dezvăluirea biblică a momentului Creației: „La început a fost...” – retrimite la un fel de indecizie arhetipală, la o lipsă de perspectivă a omului, de data aceasta, pus în situația de a-și considera în vreun fel existența: „Nu mai știam [...]” dacă era așa sau altfel, nu mai știam dacă voi ști vreodată...

Deși continuarea gândului ne trimite către o posibilă (*poietică*) identificare a topos-ului spre care descind toate întreprinderile omului („Pesemne, povestea-ncepe undeva, / nu departe de noi, iar ziua se-nclină / după gândul ce azi, ca și ieri, / pe toate le-adună și pe toate le mână”), provocarea de a intra în acest joc o putem interpreta, așa cum am spus, ca invitație spre meditație metafizică. Ea mai are și altă semnificație însă, ținând seama de ceea ce autorul însuși spune chiar la începutul acestei insolite concluzii a cărții, și anume că „Istoria cunoașterii este o călătorie. [...] Călătoria în sine este, într-un fel, recunoaștere, ca și regăsire de sine.” Pesemne, citit în acest mod, acest pasaj

² Alexandru Surdu, *Pentamorfoza artei*, București, Editura Academiei Române, 1993, p. 178.

poietic poate reprezenta și o încurajare de a lua o decizie în legătură cu ceea ce se poate face, dar, mai ales, cunoaște. Este drept, ea se poate încheia tot atât de bine în fugă, renunțare la cunoaștere, în lașitate. *Poiesis* reprezintă însă, așa cum îl concepe autorul, cunoaștere de sine, cunoașterea celuilalt, acceptarea diferenței, ca și cunoașterea acestei realități care nu de puține ori poate fi potrivnică omului: realitatea istorică sau realitatea pe care o numim natură, dar mai ales realitatea naturii umane.

De cele mai multe ori, cunoașterea înseamnă curaj: să te apropii de adevăr și să nu fugi de realitatea pe care ți-o dezvăluie. În această paradigmă se poate citi însă întreaga lucrare, a cărei temă fundamentală este știința și puterea de a cunoaște și de a schimba prin faptă realitatea.

Acest mesaj, preluat din concepția nietzscheană despre cunoaștere și adevăr, propune dărâmarea vechii ierarhii de valori sau idealuri (ideologii) și reconsiderarea sensului uman al puterii de a descoperi adevărul. Așa cum este enunțat de Fr. Nietzsche, mesajul are o puternică încărcătură morală: „Cunoașterea, acceptarea entuziastă a realității este, pentru cel puternic, o necesitate la fel de mare precum este pentru cel slab, sub impulsul necesității sale, lașitatea și fuga de realitate – «idealul»...”³

Am ales o astfel de abordare a temei cărții, pornind de la metafora-adevăr ori ideea-simbol, temă centrală a lucrării propuse spre lectură, gândindu-ne că îndemnul este conținut nu numai în discursul lui Nietzsche despre curajul de a cunoaște, ci, sub o formă la fel de patetică și entuziastă, este enunțat mult mai devreme în filosofia renescentistă, a lui Giordano Bruno, fiind conținut, printre altele, în dialogul *Alungarea bestiei triumfătoare*, unde se spune că adevărul are (și) valoare morală. Provocarea esențială a acestui mesaj, formulat în termeni diferiți de cei doi filosofi, este una de luare în răspăr a întregului edificiu epistemologic, dar mai ales a principiilor morale pe care s-a clădit cultura medievală, promovat atât de doctrinele scolastice, cât și de Biserica Catolică în Europa Occidentală. Pentru Giordano Bruno problema se punea în condițiile în care acestea (atât cultura, cât și Biserica) erau dublu criticate. Prima critică venea din partea reprezentanților Reformei, a lutheranilor și calvinistilor în principal, cea de a doua o inițiaseră mult mai devreme umaniștii renescentiști. Acestea se așezau însă pe un fundament critic specific școlilor filosofice raționaliste, ca și celor care constituiau cercul scepticilor, argumente de care Bruno se folosește în mai toate dialogurile sale, atât în cele cosmologice, cât și în cele morale. În esență, toate aceste dispute care în perioada Reformei luau în dezbateră fundamentele și dogma Bisericii creștine plecau de acolo de unde se iniția dorința de cunoaștere a omului.

Între mirarea ce declanșează cunoașterea ca introspecție sau aflare a fundamentelor existenței – sensul inițial al dragostei de înțelepciune –, și curajul de a afirma adevărul se desfășoară toată drama omului care pornește în această călătorie cu un bagaj aproape insignifiant ținând seama de provocările ce îl așteaptă pe acest drum. Puțini oameni își asumă această misiune. Însă întotdeauna, de la Platon la Hegel sau de la Socrate la Nietzsche, cei care s-au confruntat cu adevărul au căutat să înțeleagă ambele fețe ale

³ Friedrich Nietzsche, *Ecce homo. Cum devii ceea ce ești*, traducere din limba germană de Victor Scoradeț, prefață de Vasile Muscă, București, Editura Ideea Europeană, 2016, p. 116.

problemei: pe cea metodologică – posibilitatea logică de întemeiere a cunoștinței –, dar și pe cea pragmatică sau morală, adică sensul uman, practic al cunoașterii. În afara acestui traseu – pe care puțini se încumetă să-l parcurgă până la capăt –, tot ceea ce întreprindem poate fi pus sub semnul hazardului. E drept, se pot descoperi adevăruri și printr-o întâmplare. Însă adevărurile fundamentale – filosofice, istorice, ale artei, ale științei – sunt un efort uneori dincolo de puterea unui singur om, sunt o provocare a istoriei cunoașterii considerate în întregul său. Cei care înțeleg acest sens al cunoașterii și-l asumă ca pe o misiune. Câteodată însă, în condiții istorice nefavorabile ascensiunii demersului rațional, când peste toate se așază indiferența sau vâlul dogmatic, se ridică unele personalități care contestă vechiul drum, și fac asta sub forma criticii fundamentelor cunoașterii sau a principiilor/legilor moralei. Această provocare – dacă este să o considerăm sub forma filosofiei lui Nietzsche – conține conștiința necesității restructurării tuturor valorilor, declarate false, sub impulsul instinctului de a nega tot ce este vechi sau a intrat în disoluție. Cei care o fac și-o asumă ca pe misiune: „Misiunea mea de a-i pregăti omenirii un moment de supremă introspecție, o mare amiază, când ea privește în urmă și înainte, când iese de sub dominația hazardului și a preoților și-și pune întrebarea lui de ce? a lui pentru ce? pentru prima oară ca întreg –, această misiune decurge cu necesitate din înțelegerea faptului că omenirea nu este de la sine pe drumul cel bun, că ea *nu* se află câtuși de puțin sub conducerea divină, că, dimpotrivă, cel care a condus-o în chip atât de ispititor sub cele mai sacre noțiuni de valoare ale ei a fost instinctul negării, al disoluției, *instinctul* de decădere.”⁴ Introspecția de acest tip îmbracă de fiecare dată o formă pe măsura conținutului.

Ca să promovezi o idee – morală, în acest caz – trebuie să o substitui celei vechi, iar această înlocuire poate lua *forma* negării sau chiar distrugerii a tot ce s-a clădit până atunci. Însă, de cele mai multe ori, adevărurile mari – în religie, în filosofie – s-au impus ca ceva altfel, uitând a se spune că această *originalitate*, cum spune iarăși Nietzsche, vine ca o continuitate, și anume, a experienței individuale, a experienței insului – „*originalitatea* experienței mele” –, dar care poate fi considerată tot atât de bine ca experiență a cuiva care se exprimă ca distrugător al moralei anterioare, obișnuite, morală ce poate îmbrăca și forma, încă neafirmată, a celei moderne –, experiența unui Zarathustra „ca tip «idealizat» al unei specii superioare de om, jumătate «sfântă», jumătate «geniu»”⁵...

În felul acesta, prin ultima afirmație a filosofului german, revenim la tema cărții de față. Autorul pledează pentru o trăsătură antropologică esențială, pe lângă cele noetice, pragmatice, istorice sau religioase, anume cea conținută în conceptul *poiesis* < *poiein* = a face, pe care îl pune în legătură cu toate celelalte. Acest concept, reținut drept criteriu fundamental în clasificarea științelor de către Aristotel (care împărțea științele în practice, teoretice și poetice), a revenit în Renaștere ca atribut primordial al artistului ce întrunea toate calitățile omului cultivat. Mai presus de toate însă, tipul omului renascentist, așa cum l-au configurat umaniștii, avea capacitatea de a integra cunoașterea în opere perene

⁴ *Ibidem*, p. 143

⁵ *Ibidem*, p. 99–100.

ce întruneau caracteristicile puterii omului de îmbina în mod armonios trăsăturile etice, estetice sau cunoscătoare. Opinia autorului este că *poiesis*, înainte de a deveni o trăsătură antropologică, este o zonă a realității umanizate, domeniu al culturii ce atrage și armonizează atât valorile simbolice, estetice, cât și principiile gândirii abstracte. Ca trăsătură sau funcțiune antropologică, *poieien*, creația umană în genere, este un act personal. De-a lungul celor patru capitole ni se oferă nenumărate argumente ca să distingem domeniul numit *poiesis* de celelalte zone ale omeneșului. Autorul pledează, în conformitate cu teoria artei a lui Alexandru Surdu din *Pentamorfoza artei*, pentru o dialectică specifică a fenomenului artistic, ca și pentru unitatea zonelor în care se manifestă capacitatea creativă, ceea ce semnifică faptul că *poiesis* nu se restrânge la arte, ci descrie și capacitățile/apetitudinile teoretic-abstracte. Desigur, nu putem plasa în zona numită *poiesis* toate atribuțiile omeneșului, dar putem considera că acestea întrunesc acele tendințe de a reuni aptitudinile teoretice cu cele creative într-un întreg ce explică atât capacitatea de manifestare a persoanei prin acțiune și cunoaștere, cât și capacitatea de a integra funcțiile gândirii și imaginației într-un întreg unitar reprezentat de opera artistică sau teoretică. Aceasta a început să devină manifestă mai cu seamă în cultura Renașterii, fiind specifică acelor personalități care au făcut din ordinea estetică și gândirea științifică incipientă un mod de a fi și de a acționa considerat definitoriu pentru tipul de om universal – artistul de geniu –, tip de personalitate umană avut în vedere, printre alții, și de Bruno în dialogul intitulat *Alungarea bestiei triumfătoare*. Acesta este cercetătorul sau căutătorul adevărului, deopotrivă filosof și artist, taumaturg și om de știință. Tocmai aici, în această proiecție bruniană a propriei concepții panteiste, creatorul și filosoful pot intui ceea ce plănuiește „artistul divin”, anume, arhitectura lumii sau sufletul universal. Creatorul lui Bruno, numit de către acesta *artefice interno*, nu procedează din exterior, imitând ceea ce face natura, ci, pornind de la interior, întrevede cauza finală a creației universale.

Lucrarea lui Mihai Popa propune o incursiune în domeniul creației artistice – dar nu numai – din perspectiva unor concepte specifice din filosofia culturii, filosofia artei sau psihologiei, sprijinind acest demers și pe o analiză a operelor reprezentative, literare, plastice, ca și pe analiza conceptelor sau categoriilor estetice (creație, frumos, proporție, armonie ș.a.), apoi a legăturilor dintre conceptele estetice, etice care descriu fenomenul artistic cu conceptele filosofice, epistemologice sau metafizice.

În ce privește prima perspectivă, cea estetică sau a teoriei artei, el nu se oprește numai la nivel teoretic general, ci merge mai profund, propune o re-descoperire a operelor unor autori celebri (Ovidius, Dante, Rembrandt, Brâncuși) și a teoriilor sau criticii care le-a analizat semnificația, reconfigurând „discursul” estetic sau pe cel al psihologiei creației din perspectivă metafizică. Astfel, în urma acestor analize istoric-comparative, rațiunea de a fi a actului artistic va căpăta noi semnificații.

Antropologia *poiesis*, în viziunea autorului, are următoarele conotații, ținând seama de felul în care abordăm această temă, pornind de la domeniile pe care le analizează: 1) este atât un mod de reprezentare a unei realități date, cât și 2) modalitate specifică de ordonare a realității/reprezentărilor care se delimitează atât de formele mitico-simbolice, cât și de cele logic-discursive pentru a-și elabora 3) forme ce au

drept conținut imagini și reprezentări cu alte conotații și conținut spiritual decât gândirea discursivă.

Poiesis nu circumscrie însă numai modalități de reprezentare specifice genurilor artistice care unesc imagini, semnificații și simboluri în întreguri tot mai elaborate cu structuri distincte (operele de artă), ci deschide o cale de abordare a acestui domeniu (în care esteticul este parte) în legătură cu toate celelalte domenii ale spiritului (credința, gândirea logică, gândirea simbolică), vizând o realitate culturală mai profundă, pe cea metafizică în primul rând.

Aceasta poate fi socotită realitatea magico-mitică, religioasă, realitatea profundă a spiritualității divine sau transcendente. Această finalitate o aveau, cel puțin în modul în care au fost structurate și gândite, spectacolele antice grecești dedicate faptelor, personajelor, evenimentelor sau locurilor încărcate cu semnificații simbolice, în primul rând sacre – acel gen de spectacole pe care Antichitatea târzie și conștiința modernă le-a reținut sub genul tragediilor. Structura și esența spectacolului, devenirea sa specifică este pusă în evidență de către Alexandru Surdu în *Pentamorfoza artei*, pe care autorul prezentei cărții o are în vedere încă de la început. „Declanșarea procesului de producere a tragicului o constituie *opozitia* a două forțe, dintre care *una* o reprezintă pe cea a existenței autentice, eterne, imobile, necesare și universale – forța divină absolută a destinului –, iar a doua pe cea a negativului ei, a existenței părelnice, pieritoare, schimbătoare, întâmplătoare și individuală – forța umană relativă a insului.”⁶

Această opoziție – la care face trimitere și lucrarea de față, aproape pe tot parcursul discursului – are loc, potrivit lui Alexandru Surdu, pe planul existenței (sunt opoziții antitetice), nu însă și în planul ființei. Însă autorul *Antropologiei poiesis* merge mai în profunzime, întrebându-se dacă în atitudinile sau intențiile omului – ca persoană ce reflectă chipul Dumnezeirii – nu rămâne un rest necercetat, neacoperit de toate semnificațiile sau reprezentările artistice, un rest pe care îl vizează tocmai acest concept, *poiesis*. Și tot el își răspunde, iar pentru exactitatea formulării enunțului său vom face de această dată trimitere la ediția în limba română a cărții, unde se spune: „Arta și religia, poieticul și credința au ca repere chipul interior, exteriorizat în obiectul artistic sau în actul artistic, și Chipul, închipuit sau intuit cu mijloace reflexive, artistice uneori, alteleori ca viziune pură sau contemplativă, al Transcendenței, care poate oglindi, ca în icoană, Dumnezeirea. Persoana poietică se mișcă asimptomatic spre Transcendență și pune în lucru tot ceea ce aparține omenescului, ca posibilitate ce reflectă, palid, acte, acțiuni, locuri consacrate, locuri, acțiuni și acte sacre.”⁷ Discursul său este astfel configurat încât să acumuleze cât mai multe argumente că *poiesis* reprezintă atât un mod de a fi, cât și un domeniu spiritual către care au convers și converg multe din întreprinderile omului care își propune să cunoască, să se autocunoască și să înțeleagă existența.

⁶ Alexandru Surdu, *op. cit.*, p. 93.

⁷ Mihai Popa, *Antropologia poiesis*, București, Editura Academiei Române, 2019, p. 103.