ANATOL GAVRILOV
OLESEA GÎRLEA

Institutul de Filologie
(Chişinău)

MIT ŞI FICŢIUNE ARTISTICĂ (DUALITATEA IMAGINII ARTISTICE)

Omul trăieşte concomitent în două lumi: una reală, cealaltă imaginară, mai exact în sfera de interacţiune continuă a lor. Imaginaţia este o componentă intrinsecă, indispensabilă activităţii lui vitale. Orice activitate creatoare practică şi ştiinţifică (teoretică şi aplicată), tehnică, morală, artistică, religioasă – implică imaginaţia, nu se poate realiza decât prin imaginaţie. Dar rolul şi tipul de interacţiune a realului şi imaginarului, ce determină structura internă a formei de reprezentare a realităţii în mentalul uman diferă mult de la un gen de activitate la altul. Această diferenţă structurală şi funcţională a formelor specifice de imagini nu ridică bariere de netrecut în comunicarea dintre genurile de activitate imaginativă, care reprezintă mai mult un sistem de vase comunicante decât nişte linii paralele care nu se intersectează. Procesul de interacţiune dintre toate tipurile imaginarului din întregul ansamblu de fenomene ale culturii materiale şi spirituale are un caracter complex şi contradictoriu, raporturile de interdependenţă, interferenţă şi influenţă reciprocă fiind însoţite de conflicte şi respingere reciprocă.

În cele ce urmează vom încerca să definim specificul imaginarului artistic în raporturile lui foarte strânse dar şi contradictorii cu imaginarul religios. Controversele acerbe ce s-au iscat recent în jurul unor opere literare ca: *Versetele satanice* de Salman Rushdie, *Codul lui Da Vinci* de Dan Brown, *Evanghelia după fiul* de Norman Mailer, *Hristos răstignit a doua oară* de Kantzakis, *Evanghelia după Isus Cristos* de José Samarago, *Bărbatul din Nazareth* de Anthony Burgess, *Cel dat morţii* de D. H. Lawrence, *Arhanghelii care nu mor* de Anca Maria Moşora, *Evangheliştii* de Alina Mungiu-Pippidi, *Mesi@* de Andrei Codrescu au reactualizat necesitatea de a lua în discuţie fondul teoretic al acestor confruntări vizavi de conţinutul specific al fanteziei religioase, pe de o parte, şi cel al fanteziei artistice, pe de alta, care trebuie luat în consideraţie mai ales când ele se întâlnesc pe un teritoriu comun – subiectele religioase.

Ambele tipuri de imaginaţie creatoare de „lumi ficţionale” [1] au o origine comună. Istoria literaturii greceşti ne demonstrează cel mai clar şi plenar provenirea genurilor literare din anumite forme folclorice sincretice ale creaţiilor fanteziei populare, mitice, în care fantezia religioasă şi cea poetică formau un tot întreg indisolubil, coabitând într-o perfectă armonie în fiecare creaţie. Se poate spune că literatura şi artele s-au născut în epoca preistorică în leagănul fanteziei mitice şi s-au dezvoltat timp de secole şi milenii în cadrul şi sub influenţa dominantă a miturilor. Acestea nu erau simple produse ale creaţiei fanteziei populare, ci aveau o importantă funcţie socială de consolidare a colectivităţii umane pe temeiul unor credinţe nestrămutate despre lume şi viaţa omului în toate activităţile lui de importanţă vitală. Şi din nou istoria Greciei antice este exemplară: lumea greacă, în ciuda fărâmiţării ei politice în numeroase state-polisuri, îşi menţinea comunitatea identitară datorită comunităţii mitologice. De aici şi marele prestigiu, incomparabil, de care se bucura Homer, al cărui operă era apreciată nu numai pentru calităţile ei poetice superioare, ci în

BDD-A25950 © 2009 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:54:50 UTC)

primul rând pentru rolul ei întemeietor de unitate a mitologiei şi culturii greceşti. În poemele epice homeriene cuvântul poetic, ridicând în slăvi victoriile eroilor zeificaţi şi generând la ascultătorii cântecelor eroice încântarea şi mândria pentru strămoşii lor, consolidau totodată credinţele lor în adevărul povestirilor legendare despre evenimente preistorice fondatoare de unitate culturală. În această funcţie fondatoare şi tezaurizatoare a miturilor rezidă deosebirea esenţială dintre mit ca formă a fanteziei religioase de fantezia artistică propriu-zisă ce-şi afirmă mult mai târziu autonomia ei: funcţia coercitivă a mitului, ca şi a oricărei imaginaţii religioase. Această din urmă funcţie imanentă nu se face resimţită de conştiinţa religioasă decât atunci când în creaţia mitică începe să se producă mutaţii tectonice ce pun în pericol trăinicia credinţei în adevărul absolut al tradiţiilor culturale transmise de mituri, şi, implicit, periclitează solidaritatea comunităţii umane. Un asemenea pericol prezenta libera cugetare filosofică a lui Socrate, nu numai pentru bărbaţii de stat ai Atenei. Aristofan, fondatorul comediei clasice greceşti, primul a început prin comedia satirică „Norii" campania critică contra şcolii filosofice a lui Socrate, pentru că prin cultivarea îndoielii în adevărurile general acceptate clătina credinţa cetăţenilor în adevăruri absolute, învăţându-i pe discipoli să nu se încreadă decât în propria cunoaştere bazată pe gândirea filosofică critică. O acuzare similară de surpare a credinţei şi corupere morală Platon a adresat-o poeţilor care reprezintă zeii şi eroii cuprinşi de slăbiciuni şi vicii omeneşti, fapt pentru care îi „expulza" din proiectata sa „Republică". O reacţie similară au avut-o şi spectatorii revoltaţi de tragedia lui Euripide „Andromaca". Deci libertatea interpretării filosofice sau artistice a miturilor era tolerată numai întrucât nu era afectată credinţa în realitatea superioară a legendelor mitice sacralizate în calitate de adevăruri absolute, de neclintit. Deosebirea esenţială generatoare de conflicte dintre fantezia religioasă şi fantezia artistică în reprezentarea miturilor, începe să se manifeste deja la sfârşitul epocii clasice, chiar în Atena – patria democraţiei. Or, mitologia grecească era mult mai liberală în comparaţie cu alte mitologii, cea egipteană de exemplu, sau cu religiile monoteiste de mai târziu în care se formează instituţii supraveghetoare prohibitive, similare cu organismele moderne ale securităţii de stat. Originea şi evoluţia religiilor monoteiste sunt indisolubil legate de formarea statelor imperiale şi centralizate în care problema creării premiselor cultural-spirituale pentru unificarea politică, administrativă şi economică a societăţii devine mult mai stringentă. Respectiv, creşte şi se înăspreşte controlul exercitat de biserică şi stat asupra gândirii filosofice, cunoaşterii ştiinţifice şi creaţiei artistice. Începând cu epoca revoluţionară a Renaşterii, când se fac primii paşi pe calea laicizării culturii, conflictele dintre filosofie, ştiinţă şi artă, pe de o parte, biserică şi statul teocratic, pe de altă parte, devin tot mai frecvente şi mai acute. Laicizarea continuă a învăţământului, culturii şi învăţământului emanciparea filosofiei, ştiinţei şi artelor, despărţirea statului politic de biserică şi adaptarea acestuia la procesul de democratizare generală a societăţii, de lărgirea libertăţilor civice şi personale a condus la formarea unui *modus vivendi* în care au fost departajate sferele de influenţă ale imaginaţiei religioase şi ale imaginaţiei artistice, la stabilirea unui echilibru, prin care fiecare îşi poate îndeplini funcţiile specifice fără a se substitui una alteia. Balzac declarase cu satisfacţie orgolioasă că romancierul a izbutit să ia locul preotului, iar romanul locul predicii de la amvon. Această apreciere nu s-a confirmat însă în evoluţia spirituală a omului modern. Romancierul nu poate lua locul preotului şi nici nu trebuie să pretindă a-şi asuma funcţia predicatorului de la amvon. Aceasta ar prejudeca în primul rând creaţia literară cum s-a întâmplat cu „povestirile populare" ale lui Tolstoi în care intenţia predicatoare a moralizatorului diminuează valoarea artistică a acestor scrieri mediocre (voit mediocritizate) ale genialului artist ce şi-a asumat un rol impropriu. Nu mai puţin nocivă s-a dovedit acea atitudine critică, în fapt cinică şi vulgară a „ateismului militant" (Lenin),

BDD-A25950 © 2009 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:54:50 UTC)

impusă literaturii sovietice de către „comunismul rus" (N. Berdiaev) şi care impietează brutal asupra trebuinţei umane de credinţă într-o autoritate absolută, care trebuie legalizată într-un stat democratic atâta timp cât această credinţă nu devine intolerantă şi agresivă faţă de libertatea cugetului, nu devine o altă formă a totalitarismului. Scriitorul, artistul în general, trebuie să fie conştient de deosebirea dintre fantezia religioasă şi fantezia artistică, de natura specifică a fiecăreia şi de funcţiile lor proprii nonsubstituibile. Această deosebire a fost bine definită încă de Ludwig Feuerbach în „Prelegeri despre esenţa creştinismului" când observa că produsele fanteziei artistice, spre deosebire de cele ale fanteziei religioase, nu pretind a fi luate drept realitate obiectivă.

O interpretare justă a istoriei multiseculare a conflictelor dintre literatură (filozofie, ştiinţă) şi religie se poate da numai conştientizând această deosebire dintre fantezia religioasă şi fantezia artistică ca două forme diferite şi totodată interferente ale imaginaţiei umane creatoare de „lumi ficţionale" [1] ca univers transcendent al altei lumi. Aceasta, inexistentă în realitatea obiectivă imediată accesibilă unei cunoaşteri reale nemijlocite şi la îndemâna acţiunii practice (*vorhandene Realität*, cum o definea Heidegger), se află într-o relaţie esenţială cu lumea intramundană a omului, ajutându-l să-şi rostuiască existenţa sa de muritor, să-i dea acesteia un sens mult mai profund decât existenţa pur biologică, finită a corpului. Aceste forme de activitate creatoare de sensuri majore, transistorice (numite eronat „eterne") au o relaţie specifică cu realitatea obiectivă ireductibilă la una pragmatică. Ele, cum a observat Bahtin, fără să schimbe cu nici o iotă conţinutul obiectiv al vieţii, produc o schimbare mult mai importantă – în atitudinea semantică a omului faţă de viaţa şi lumea sa, în modul de a-şi înţelege rosturile fundamentale ale condiţiei sale umane. Ceea ce-l deosebeşte pe om ca fiinţa culturală de existenţa biologică a celorlalte vieţuitoare este nu numai activitatea sa creatoare de unelte şi de transformare practică a naturii, ci în primul rând formarea aptitudinii sale meta-fizice (în sensul lui Aristotel) de a crea imagini fantastice ale inexistentului care dau o expresie figurată, intuitiv reprezentabilă, unor trebuinţe esenţiale ale fiinţei sale şi care menţin nestrămutată credinţa într-o „nouă putinţă-de-a-fi" a fiinţei (Heidegger) încă neîmplinite, în pofida lipsei de mijloace tehnice de realizare practică a marilor năzuinţe, către o desăvârşire perfectă a existenţei sale spirituale, limitate fatal de existenţa biologică a individului. Fantezia nu este numai un joc liber al închipuirii, ea are o funcţie antropologică mult mai esenţială – cea de a soluţiona conflictul existenţial dintre viaţă şi moarte şi de a găsi un tâlc morţii, un răspuns la întrebarea fundamentală a existenţei umane: „ce este viaţa, cum cată ea să fie" (Eminescu) şi ce se întâmplă mai departe, după moarte. De aceea rolul creator al imaginaţiei fantastice religioase sau artistice nu poate fi măsurat prin mijlocirea traducerii proiectului imaginat în practică, prin elaborarea unor artefacte concrete, de utilitate practică. Construirea de piramide sau de temple sacre, în care fantezia religioasă şi fantezia artistică a arhitectului, pictorului, sculptorului, compozitorului conlucrează întru crearea unor obiecte de cult şi de artă, ca şi dansurile sau ceremoniile ritualice, nu pot fi înţelese şi explicate just, dintr-o perspectivă pragmatică, cea a raţiunii practice. Din această perspectivă unilaterală şi limitată, ele sunt tratate ca manifestări iraţionale ale creaţiei umane, pentru că acestei perspective îi scapă esenţialul creaţiei umane spirituale, care se hrăneşte nu numai cu pâinea cea de toate zilele. Ele sunt opere ale triumfului libertăţii spiritului, ale ridicării lui deasupra constrângerilor vieţii practice de fiecare zi, ambele forme de fantezie avându-şi originea comună în festivităţile sacre, în care comunităţile umane comunicau cu divinitatea ca existenţă spirituală pură, transcendentă, extramundană.

Şi operele fanteziei religioase, care îşi găseşte expresia superioară în „scriptura sfântă", şi operele fanteziei artistice, care îşi găseşte forma cea mai plenară în textul literar,

BDD-A25950 © 2009 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:54:50 UTC)

răspund unei trebuinţe fundamentale de supravieţuire spirituală a „omului din om", cum şi-a definit Dostoievski. Obiectivul principal al „realismului său în sens superior", un „realism fantastic", în care realitatea obiectivă cotidiană, reprodusă cu toate amănuntele ei prozaice naturaliste în tradiţia „realismului de speluncă", şi răsfrângerea ei fantastică în conştiinţa cutremurată a eroului se reflectă contrastant una în alta completându-se şi confruntându-se reciproc. Adâncirea cunoaşterii artistice a locurilor celor mai tăinuite ale sufletului omenesc nu era dictată de o preocupare pur psihologică, de interesul lui pentru străfundurile sufletului omenesc în concepţia „psihologiei abisale". Însuşi Dostoievski a respins definirea lui ca psiholog, cunoaşterea sa artistică a fost animată, cum a precizat Bahtin, de căutarea „omului din om", a acelui nucleu spiritual interior al omului care nu-şi poate găsi desăvârşire în realitatea obiectivă, dar nici nu dispare odată cu moartea omului ca individ biologic, ci supravieţuieşte prin formele obiectualizate ale activităţii spirituale în formele de creaţie verbală, prin care „spiritul viu al creatorului îmbracă forme materiale concrete ale spiritului obiectiv" ca apoi să fie din nou dematerializate, „derealizate" (N. Hartmann) în procesul receptării operei de artă şi a asimilării creatoare a ei de către spiritul viu al cititorului „În cazul operei de artă avem, cum arăta N. Hartmann în *Estetica*, un raport de patru termeni: 1. spiritul viu creator [adică autorul *n. n.*]; 2. materia modelată [limba în opera literară]; 3. spiritul obiectivat în aceasta [formele materializate ale activităţii umane] şi 4. spiritul viu receptiv [cititorul, auditorul, spectatorul]. De aceea ea necesită o „analiză împătrită", care să urmărească a dezvălui cum „autorul există" […] ca spirit obiectivat în opera creată care supravieţuieşte autorului ca fiinţă vie şi vieţii spirituale obiective a poporului şi epocii sale" [2, p. 43].

Deci, ambele forme ale fanteziei umane – cea religioasă şi cea artistică – îşi au originea comună în năzuinţa fundamentală a omului la supravieţuirea spirituală, la biruinţa spiritului asupra trupescului efemer, perisabil, ambele creând o lume ficţională în care spiritul viu şi-ar găsi o perpetuare mai durabilă decât vremelnicia existenţei corporale: viaţa de apoi pe alt tărâm a fanteziei religioase şi universul artistic al operei de artă. *Memento mori* şi *exigi monumentum* sunt două motive principale ale reflecţiei poetului asupra rosturilor creaţiei artistice, care dovedesc că artistul îşi situează supravieţuirea prin opera creată şi viaţa ei în memoria posterităţii, adică în dimensiunea intramundană a existenţei umane. Astfel lumea ficţională creată de artist este alt fel de lume decât cea creată de fantezia religioasă şi anume este lumea umană a celuilalt. De aceea, limita vieţii omului în creaţia lui Dostoievski este marcată, relevă Bahtin, nu de moartea lui fiziologică, care nu există pentru conştiinţa lui de sine, ci de altă viaţă şi de conştiinţa de sine a celuilalt în care mă regăsesc ca o altă putinţă-de-a-fi şi în care mă transcend pe mine ca „eu, însumi" în care există un „non-Eu" sau un „Tu înnăscut" (M. Buber) căci „omul din om" nu poate fi cuprins definitiv şi închis în existenţa şi conştiinţa unui singur individ izolat. Literatura (arta în general) se deosebeşte de creaţia religioasă prin aceea că ea nu poate să reprezinte artistic viaţa spirituală a „omului din om" decât în întruparea ei materială prin cuvânt sau prin alt material modelat, format artistic. Până şi arta cea mai abstractă cu putinţă nu se poate lipsi cu totul de materialitatea semiotică a formei artistice, fie şi reducând-o pe aceasta la forme geometrice convenţionale sau la un joc de culori fără o configuraţie obiectuală concretă.

Totuşi, deosebirea principală dintre fantezia religioasă şi cea artistică rezidă nu în rolul diferit al formei materiale, corporale a imaginii fantastice, ci în structura internă diferită a imaginii fantastice, în raportul diferit dintre realitate şi ficţiune în aceste două forme ale imaginarului: produsele fanteziei religioase, miturile şi textele sacre, reprezintă o identitate dintre imagine şi realitate, iar în operele de ficţiune artistică – o unitate dialectică a contrariilor în care imaginea şi realitatea apar ca indisolubile şi totodată nonidentice.

BDD-A25950 © 2009 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:54:50 UTC)

Această deosebire de structură internă solicită o lectură şi înţelegere diferită ale acestor două tipuri de texte. Orice text cu un conţinut religios presupune credinţa absolută în realitatea obiectivă a zeilor şi eroilor semizei, a faptelor supraomeneşti săvârşite de ei, şi anume credinţa în existenţa unei realităţi transcendente, o existenţă obiectivă similară cu lumea ideilor lui Platon. Această realitate nu poate fi supusă unei verificări prin raportare la realitatea terestră, prin prisma raţiunii umane. Dimpotrivă, aceasta din urmă realitate îşi găseşte adevărata ei raţiune de a fi prin raportare la realitatea divină, căci necunoscute sunt căile domnului pentru mintea omenească şi de aceea numai prin credinţă se poate accede la raţiunea divină a realităţii superioare, transcendente „Cred, Doamne, pentru că e absurd" – iată poziţia principială a omului religios în comunicarea cu textul sacru. M. Eliade îl defineşte pe homo religiosus ca fiind unul care crede în mit şi îl identifică cu o realitate absolută care „crede că are o origine sacră şi că existenţa umană îşi actualizează toate potenţialităţile în măsura în care este religioasă, imită comportamentul divin" [3, p. 190]. De aceea toate încercările de a găsi dovezi ştiinţifice (prin săpături arheologice, cercetări istorice ş. a.) ale unor evenimente reale care ar fi constituit sursa imaginilor fantastice provin dintr-un alt tip de cunoaştere, cel ştiinţific bazat pe observarea fenomenelor reale, pe îndoială, interogare raţionalistă, explicare cauzală şi verificare experimentală care este impropriu „comunicării-cuminecării" – [4, p. 12] cu textul sacru, cu adevărul pe care acesta îl comunică şi care nu poate fi măsurat cu criteriile adevărului ştiinţific. Toate aceste încercări sunt zadarnice, pentru că ele nu pot nici întemeia, nici clătina credinţa în existenţa unei realităţi divine, inaccesibile cunoaşterii raţionale, filosofice şi ştiinţifice. Credinţa în adevărul sacru nu are nevoie de alt temei în afara ei, cum ar fi anumite evenimente istorice sau biografice reale, pentru că adevărul imaginii fantastice a divinităţii nu este reductibil la realitatea istorică a acestor evenimente, chiar dacă ele constituie sursa reală a fanteziei religioase. Orice conţinut al imaginarului uman îşi are sursa în realitatea umană, dar nu se reduce la conţinutul sursei sale concrete. Acest raport este valabil şi pentru imaginea artistică: conţinutul universului artistic al romanului istoric, de exemplu, nu poate fi receptat şi interpretat adecvat prin raportarea lui la conţinutul obiectiv al epocii istorice reflectate, conţinutul artistic al personajului – la conţinutul istorico-biografic al prototipului real. Nici adevărul artistic nu poate fi măsurat cu criteriile adevărului istoric, al adevărului ştiinţific în genere. De exemplu, constatările istoricilor că Richard Gloster, personajul din cronica-tragedie a lui Shakespeare „Richard al III-lea", nu este deloc o imagine fidelă a prototipului istoric nu afectează câtuşi de puţin adevărul poetic al personajului ca formă de generalizare artistică amplă a realităţii istorice reflectate, care să poată fi judecat de pe poziţia unei istoriografii pozitiviste a faptelor istorice concrete. Lectura sau vizionarea artistică a acestei tragedii nu are nevoie de datele istoriografice, tot aşa cum perceperea conţinutului artistic al portretului ce înfăţişează o personalitate istorică nu are nevoie de cunoaşterea surselor istorice, care nu-l pot ajuta nici pe istoric în actul comunicării artistice cu opera pictorului, dacă el nu are experienţa specifică a acestei comunicări.

Raportul dintre imaginar, adevăr şi realitate este complex, contradictoriu şi variabil, conţinutul fiecărei noţiunii diferă în funcţie de raportarea omului faţă de lumea înconjurătoare şi de contextul social, istoric şi cultural în care are loc această raportare. Orice imagine, dar mai ales imaginea fantastică, în care îşi găseşte o reprezentare subiectivă transfigurată realitatea obiectivă în conştiinţa umană, nu este produsul unei oglindiri directe, mecanice a unui fapt real, ci al unei generalizări şi al unei evaluări din perspectiva unei necesităţi şi finalităţi umane. Însăşi numirea lucrului prin cuvânt marchează trecerea „lucrului în sine" în „lucrul pentru noi", adică scoaterea lui din existenţa obiectuală şi anonimă şi includerea lui în orizontul axiologic al cunoaşterii umane, transformarea lui într-un element al unui

BDD-A25950 © 2009 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:54:50 UTC)

sistem de valori culturale. De aceea în concepţia semiotică dialogică evaluarea este funcţia primordială a cuvântului, funcţia lui denominativă fiind predeterminată de funcţia axiologică [5, p. 101-108].

În formele de raportare ale omului la realitatea obiectivă orientate către cunoaşterea sensurilor majore ale existenţei (religiile, filosofia, artele, ştiinţele spiritului) conţinutul de adevăr al reprezentărilor imaginare rezidă nu în cunoaşterea şi explicarea relaţiilor cauzale dintre lucruri, fenomene naturale, ci în raportarea acestora la valorile fundamentale ale existenţei umane. Literatura absurdului a dezvăluit cu o deosebită acuitate trebuinţa unităţii dintre existenţa umană, valoare culturală, sens şi adevăr.

Opoziţiile ficţiune vs realitate, ficţiune vs adevăr, imagine fantastică vs imagine realistă, mimesis vs creaţie ş. a. provin toate dintr-o identificare empirist-pragmatică, pozitivistă a adevărului cu realitatea naturală a lucrului în sine. Or, conţinutul adevărat al imaginii fantastice, religioase şi artistice, nu rezidă în adevărul faptologic (chiar şi atunci când acesta poate fi o sursă a ei), ci în cunoaşterea sensurilor majore ale existenţei umane în contextul unei ierarhii de valori culturale (care includ valorile sociale, morale, economice, cognitive, estetice, artistice, politice etc.) şi de idealuri umane. Conţinutul de adevăr nu depinde însă nici de însăşi forma fantastică sau realistă a imaginii, ci de profunzimea generalizării artistice cu care îşi găseşte expresie prin ea sensurile şi valorile fundamentale ale existenţei umane. Atât adevărul religios cât şi adevărul artistic sunt tocmai asemenea expresii ale cuvântului sacru şi ale cuvântului artistic.

Cu toate acestea modul de receptare a lor este diferit. Dacă înţelegerea mesajului cuvântului sacru presupune credinţa că el exprimă o realitate divină, înţelegerea şi interpretarea cuvântului artistic revendică drept condiţie principală verosimilitatea expresiei artistice. „Cuvântul ce exprimă adevărul” (Eminescu) în poezie nu solicită credinţa cititorului, ci trebuie să-i câştige adeziunea lui spirituală printr-o reprezentare verosimilă a realităţii obiective şi subiective, a vieţii exterioare şi interioare a personajului. Realitatea umană intramundană, ci nu realitatea divină (transcendentă, extramundană), este obiectul estetic ale expresiei şi figurării artistice. Fantezia artistică nu poate să nu ţină seama de logica imanentă a acestei realităţi. Şi intervenţia forţelor divine trebuie să se conformeze acestei logici. Aristotel condamna procedeul *deus ex machina* la care recurgeau autorii neiscusiţi în construirea intrigii dramatice. În poemele lui Homer intervenţia zeilor era frecventă şi decisivă în dezvoltarea acţiunii epice. În cele câteva secole ce despart aceste poeme de tragediile contemporane lui Aristotel s-a produs o anumită detaşare a fanteziei artistice de fantezia mitică (ce formau în eposul eroic un tot sincretic) şi, respectiv, o conştientizare teoretică a modului specific artistic de construire a lumii ficţionale în opera literară şi de receptare a ei.

Însă înstrăinarea definitivă a fanteziei artistice de conţinutul religios al miturilor se produce în noua literatură europeană începând cu Renaşterea, când ia amploare mişcarea umanistă care odată cu modelele clasice de literatură antică revalorifică artistic subiecte, personaje, teme din mitologia greco-romană. În contextul culturii creştine miturile „păgâne” au fost supuse desacralizării şi transformării lor în forme simbolice de ample generalizări pur artistice ale unor noi experienţe istorico-culturale ale omului. Laicizarea culturii şi învăţământului, dezvoltarea ştiinţelor, revoluţia industrială, trecerea de la statul teocratic feudal la statul politic democratic au creat condiţii prielnice pentru afirmarea autonomiei specifice a imaginaţiei artistice faţă de cea religioasă, inclusiv în creaţia oamenilor de artă de confesiune creştină care continuă să trateze subiecte biblice. Acestea însă sunt tratate nu ca în literatura medievală, ci ca şi subiectele mitologice, în conformitate cu logica şi exigenţele specifice ale creaţiei artistice, cu natura specifică a imaginaţiei artistice creatoare

BDD-A25950 © 2009 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:54:50 UTC)

de lumi ficţionale. Aceasta presupune conştientizarea caracterului fictiv al plăsmuirilor sale, ea solicită nu credinţa în identificarea dintre ficţiune şi realitate, ci jocul liber al imaginaţiei creatoare de *altă* lume ficţională, inexistentă încă, dar necesară, posibilă şi dezirabilă. Această calitate specifică a adevărului artistic a fost definită de Aristotel în *Poetica* unde observa că poezia, spre deosebire de o scriere de istorie care relatează ceea ce a fost cu adevărat, ne spune despre ceea ce este necesar şi posibil. La acestea două atribute ale adevărului artistic trebuie adăugat, credem, şi ceea ce este dezirabil, pentru că necesarul şi posibilul sunt evaluate în funcţie de năzuinţele ideale ale omului. Imaginea artistică a timpului în cronotopul romanesc, cum a arată Bahtin [6, p. 188-189], se împlineşte în romanul devenirii (Bildungsroman) unde timpul biografic, ciclic se deschide spre viitor prin includerea timpului biografic în viitorul istoric, viziunea utopică a altei lumi cedând locul unei viziuni istorice propriu-zise (nu istoriste) asupra vieţii intramundane a omului, înlocuire ce demarează în Renaştere.

Ideea „plenitudinii timpului" (Bahtin) începe să se afirme deja în operele lui Rabelais, Shakespeare, Cervantes. Shakespeare pune în gura unui personaj din cronica *Henric al IV-lea* următoare reflecţie filosofică asupra unităţii tridimensionale a timpului: „În viaţa fiecărui om sunt lucruri / Care amintesc de vremuri ce-au apus; / Citindu-le, el poate desluşi / Făgaşul întâmplării viitoare, / Ascuns în tainica sămânţa ei / Şi-n firav început de încolţire. / Aceştea-s mugurii şi rodul vremii /". În această concepţie nouă a timpului, ci nu în fidelitatea istoristă a reprezentării dramatice a unor evenimente şi personalităţi concrete din „Cronicile" istorice care i-au servit drept sursă de inspiraţie, rezidă istoricitatea viziunii lui artistice [6, p. 382].

Această completare a imaginii timpului prin dimensiunea viitorului istoric în structura cronotopică a universului artistic al romanului şi al personajului romanesc se produce concomitent cu „întregirea tabloului general al lumii" (Bahtin). Dacă în conştiinţa umană din Antichitate şi Evul Mediu tabloul lumii (Weltbild) avea o structură dihotomică, fiind împărţit în două universuri paralele calitativ diferite: pe de o parte, lumea divină de sus, extramundană şi eternă a zeilor şi a eroilor-semizei şi, pe de altă parte, lumea de jos vremelnică a muritorilor şi a lucrurilor perisabile, apoi în noua epocă a modernităţii se produce o înlocuire a perspectivei verticale, de jos în sus cu perspectiva orizontală, şi respectiv schimbarea tipului dominant de comunicare: de la comunicarea om-divinitate (rugăciunea, ceremoniile ritualice, împărtăşania ş. a.), la comunicarea între om şi om, alteritatea celuilalt fiind reprezentată de o altă existenţă şi experienţă umană, de o altă poziţie axiologică şi situare cronotopică în lumea reală intramundană, de un alt subiect uman, cu propria lui conştiinţă de sine şi propriul cuvânt despre sine şi lume.

Structura dual㠹 a imaginii artistice reflectă nu dihotomia cosmogonică sacru, divin vs uman, profan, ci dualitatea internă proprie înseşi fiinţei umane care se naşte şi există într-un ansamblu de relaţii dialogice dintre eu şi tu (*el*). În acest proces de comunicare dialogică dintre doi subiecţi cunoaşterea omului de sine şi a lumii sale îşi creează forma estetică a imagini artistice, şi anume forma artistică a activităţii estetice ce creează la graniţa dintre identitatea eului şi alteritatea celuilalt: „activitatea estetică creează eficient la graniţa vieţii trăite în interior (forma este graniţă), acolo unde viaţa este orientată *în afară*, unde ea se sfârşeşte (are un sfârşit spaţial, temporal şi semantic) şi începe, alta, unde se deschide sfera inaccesibilă ei a activităţii altuia" [8, p. 76].

Forma estetică a imaginii artistice nu poate fi satisfăcător definită de pe poziţia teoriei intropatiei (Einfühlungului), conform căreia forma ar fi produsul autoexprimării trăirii interioare proprii a vieţii. Bahtin demonstrează prin analize concrete că „în fapt activitatea estetică îşi găseşte expresia [сказывается] în actul iubirii şi compătimirii [сопереживание]

BDD-A25950 © 2009 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:54:50 UTC)

faţă de conţinutul trăirii celuilalt, în iubirea creatoare de formă estetică a vieţii compătimite din afara ei: „evenimentul estetic nu poate avea doar un singur participant care-şi trăieşte viaţa şi îşi exprimă trăirile într-o formă artistică semnificativă, subiectul trăirii vieţii şi subiectul activităţii estetice de creare a formei artistice a conţinutului vieţii trăite nu pot coincide. Sunt evenimente care nicidecum nu se pot realiza în planul unei singure şi unice conştiinţe, ci presupun *două* conştiinţe inconfluente, evenimente care au ca moment constituent raportarea unei conştiinţe la *altă* conştiinţă, anume ca la o conştiinţă care este principial alta...” [8, p. 78].

Viaţa nu poate genera o formă estetică din conţinutul trăirii interioare, fără a ieşi dincolo de limitele sale, fără a înceta a fi ea însăşi. Forma artistică a conţinutului psihic, cognitiv, moral etc. al trăirilor nu ţine de categoria eului, ci de categoria altuia: „Forma exprimă atitudinea activă, iubitoare şi compătimitoare sau satirică, demascatoare a autorului faţă de erou ca alt om, (...) ea este produsul interacţiunii autorului şi eroului ca doi subiecţi activi ai evenimentului artistic, dar situaţi în planuri diferite ale operei literare. Autorul este activ în planul formării estetice a conţinutului vieţii, dar pasiv în planul acţiunii, trăirii eficiente a vieţii, eroul este activ ca subiect al acţiunii, dar pasiv în actul creării formei estetice a activităţii lui vitale. Edip de exemplu, „în sinea lui *nu este tragic*, *în sensul stric estetic* al cuvântului” [8, p. 63]. Conţinutul trăirilor şi suferinţelor lui morale se formează estetic numai ca „viaţa altui om, altui *eu,* acesta este esenţial viaţa altui om retrăită compătimitor *din afara* ei” [6, p. 78]. Numai de la autorul situat în afara vieţii lăuntrice şi activităţii vitale a eroului provine „darul formei”, îmbogăţirea estetică a conţinutului vieţii trăite de erou prin formarea lui artistică de autor în interacţiunea lui specifică cu eroul ca doi subiecţi principali ai evenimentului estetic al întâlnirii lor într-o comunicare dialogică.

Poziţia exotopică a autorului, a situării lui în afara lumii reprezentate, şi anume la frontiera dintre lumea reală reflectată în opera literară şi lumea reprezentată care constituie universul ei artistic, solicită şi cititorului, celui de al treilea participant al comunicării estetico-artistice o situare cronotopică similară (dar nu identică) cu cea a autorului, care este singura poziţie ce îi permite să depăşească retrăirea pasivă, nonestetică a conţinutului psihic al trăirilor eroului.

„Dacă ne confundăm cu viaţa interioară a lui Edip, pierdem imediat categoria estetică a tragicului; înlăuntrul acelui context valorico-semantic în care eroul însuşi îşi trăieşte viaţa orientată către obiectivele sale, nu există elemente transgrediente pentru construirea formei tragediei. Viaţa trăită în interior nu este nici tragică, nici comică, nici frumoasă, nici sublimă pentru eroul ce o trăieşte obiectual, nici pentru cititorul ce o trăieşte la fel împreună cu eroul; numai în măsura în care eu voi trece dincolo de limitele sufletului ce trăieşte viaţa, voi ocupa o poziţie fermă în afara lui, îl voi întrupa activ într-o formă exterioară semnificativă, îl voi încadra în valori transgrediente orientării lui obiectuale, (…) viaţa sufletească se va lumina de flacăra tragicului va căpăta o expresie comică, va deveni frumoasă şi sublimă” [8, p. 63].

Şi în naraţiunea autobiografică sau în confesiunea lirică,unde autorul şi eroul coincid ca persoană biografică, „eu trebuie să devin altul în raport cu mine însumi, iar acest altul trebuie să ocupe o poziţie axiologică esenţial întemeiată în afara mea (ca psiholog, artist etc.). E necesar un punct de sprijin semantic în afara contextului vieţii mele [...] pentru a scoate trăirea din evenimentul unic şi singular al vieţii mele, prin urmare şi a existenţei ca eveniment singular întrucât el este dat numai din interiorul meu – pentru ca această existenţă dispensabilă determinată să poată fi percepută ca o trăsătură a unui întreg sufletesc, a imaginii mele interioare (fie întregul unui caracter, tip sau doar al unei stări interioare)” [8, p. 100].

BDD-A25950 © 2009 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:54:50 UTC)

Şi în acest caz al coincidenţei biografice, coincidenţa dintre autor şi erou este în forma artistică a naraţiunii *contradictio in adjecto*. O asemenea coincidenţă este echivalentă cu însăşi dispariţia autorului şi eroului autobiografiei artistice şi implicit, cu identificarea acesteia cu o istorie documentar-biografică sau istorico-ştiinţifică, respectiv a confesiunii lirice cu confesiunea (cuminecarea) religioasă.

Deci percepţia estetic creatoare a operei literare presupune drept condiţie decisivă conştientizarea faptului că „între lumea reală creatoare şi lumea reprezentată în operă există o frontieră netă. Acest lucru nu trebuie ignorat niciodată, nu trebuie să se confunde (…) lumea reprezentată cu lumea creatoare (realism naiv), autorul-creator al operei cu autorul-individ (biografism naiv), ascultătorul-cititor din diferite (şi numeroase epoci), care re-creează şi reînnoieşte opera, cu ascultătorul-cititor contemporan pasiv (dogmatism în concepţie şi apreciere) [9, p. 485]". Unitatea contrariilor „lumea reală creatoare" şi „lumea reprezentată, creată" defineşte natura dual ă specifică a imaginii artistice.

REFERINŢE BIBLIOGRAFICE ŞI NOTE

1. Toma Pavel, *Lumi ficţionale*, Bucureşti: Minerva, 1992.

2. Anatol Gavrilov, *Conceptul de roman şi structura stratiformă a operei literare*, Chişinău, 2006

3. Mircea Eliade, *Sacrul şi profanul*, Bucureşti: Humanitas, 1992.

4. Constantin Noica, în *Meditaţii introductive asupra lui Heidegger* relevă legătura originară şi esenţială dintre comunicare şi cuminecare: „(…) simpla comunicare (fie şi savant justificată de lingvişti, cu refuzul cuvântului sau considerarea lui drept o construcţie arbitrară, ca la mult prea invocatul Saussure) nu satisface toate nevoile spiritului şi nu răspunde la întrebările filosofiei (…). Comunicarea şi cuminecarea (…) sunt cele care au generat, în definitiv, nevoia de comunicare şi, astăzi, extraordinara ei extindere până la tendinţa de a deveni exclusivă". În: Heidegger M., *Originea operei de artă*, Bucureşti: Humanitas, 1995.

5. В. Н. Волошинов, *Марксизм и философие языка*, Ленинград, 1930.

6. Această delimitare terminologică dintre „istoricitate" şi „istorism" o facem în consens cu distincţia dintre *Historie* şi *Geschichte* pe care a făcut-o pentru prima dată în literatura filosofică germană, cum precizează George Pudrea, Karl Jaspers prin introducerea termenului de istoricitate (Geschichte) „concept cardinal al lui Jaspers" indisolubil legat de cel de existenţă" – Jaspers, K. Texte filosofice. Prefaţă: Dumitru Ghişe, George Pudrea. Traducere şi note G. Pudrea, Bucureşti: Editura politică, 1986.

7. М. М. Бахтин, *Роман воспитания и его значение в истории реализма*, în: М. М. Бахтин, *Эстетика словесного творчества*, Москва: Искусство, 1979.

8. *Автор и герой в эстетической деятельности. Проблема отношения автора к герою* în: М. М. Бахтин, *Эстетика словесного творчества,* Москва: Искусство, 1979.

9. M. Bahtin, *Formele timpului şi ale cronotopului în roman* În: Idem. *Probleme de literatură şi estetică*, Bucureşti: Univers, 1982.

BDD-A25950 © 2009 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:54:50 UTC)