

ANATOL GAVRILOV
OLESEA GÎRLEA
Institutul de Filologie
(Chișinău)

**MIT ȘI FICȚIUNE ARTISTICĂ
(DUALITATEA IMAGINII ARTISTICE)**

Omul trăiește concomitent în două lumi: una reală, cealaltă imaginară, mai exact în sfera de interacțiune continuă a lor. Imaginația este o componentă intrinsecă, indispensabilă activității lui vitale. Orice activitate creatoare practică și științifică (teoretică și aplicată), tehnică, morală, artistică, religioasă – implică imaginația, nu se poate realiza decât prin imaginație. Dar rolul și tipul de interacțiune a realului și imaginarului, ce determină structura internă a formei de reprezentare a realității în mentalul uman diferă mult de la un gen de activitate la altul. Această diferență structurală și funcțională 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 niște linii paralele care nu se intersectează. Procesul de interacțiune dintre toate tipurile imaginarului din întregul ansamblu de fenomene ale culturii materiale și spirituale are un caracter complex și contradictoriu, raporturile de interdependență, interferență și influență reciprocă fiind însoțite de conflicte și respingere reciprocă.

În cele ce urmează vom încerca să definim specificul imaginarului artistic în raporturile lui foarte strânse dar și contradictorii cu imaginarul religios. Controversele acerbe ce s-au iscat recent în jurul unor opere literare ca: *Versele satanice* de Salman Rushdie, *Codul lui Da Vinci* de Dan Brown, *Evanghelia după ful* 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 morții* de D. H. Lawrence, *Arhanghelii care nu mor* de Anca Maria Moșora, *Evangheliștii* de Alina Mungiu-Pippidi, *Mesi@* de Andrei Codrescu au reactualizat necesitatea de a lua în discuție fondul teoretic al acestor confruntări vizavi de conținutul specific al fanteziei religioase, pe de o parte, și cel al fanteziei artistice, pe de alta, care trebuie luat în considerație mai ales când ele se întâlnesc pe un teritoriu comun – subiectele religioase.

Ambele tipuri de imaginație creatoare de „lumi ficționale” [1] au o origine comună. Istoria literaturii grecești ne demonstrează cel mai clar și plenar provenirea genurilor literare din anumite forme folclorice sincretice ale creațiilor fanteziei populare, mitice, în care fantezia religioasă și cea poetică formau un tot întreg indisolubil, coabitând într-o perfectă armonie în fiecare creație. Se poate spune că literatura și artele s-au născut în epoca preistorică în leagănul fanteziei mitice și s-au dezvoltat timp de secole și milenii în cadrul și sub influența dominantă a miturilor. Acestea nu erau simple produse ale creației fanteziei populare, ci aveau o importantă funcție socială de consolidare a colectivității umane pe temeiul unor credințe nestrămutate despre lume și viața omului în toate activitățile lui de importanță vitală. Și din nou istoria Greciei antice este exemplară: lumea greacă, în ciuda fărâmițării ei politice în numeroase state-polisuri, își menținea comunitatea identitară datorită comunității mitologice. De aici și marele prestigiu, incomparabil, de care se bucura Homer, al cărui operă era apreciată nu numai pentru calitățile ei poetice superioare, ci în

primul rând pentru rolul ei întemeietor de unitate a mitologiei și culturii grecești. În poemele epice homeriene cuvântul poetic, ridicând în slăvi victoriile eroilor zeificați și generând la ascultătorii cântecelor eroice încântarea și mândria pentru strămoșii lor, consolidau totodată credințele lor în adevărul povestirilor legendare despre evenimente preistorice fondatoare de unitate culturală. În această funcție fondatoare și teaurizatoare a miturilor rezidă deosebirea esențială dintre mit ca formă a fanteziei religioase de fantezia artistică propriu-zisă ce-și afirmă mult mai târziu autonomia ei: funcția coercitivă a mitului, ca și a oricărei imaginații religioase. Această din urmă funcție imanentă nu se face resimțită de conștiința religioasă decât atunci când în creația mitică începe să se producă mutații tectonice ce pun în pericol trăinicia credinței în adevărul absolut al tradițiilor culturale transmise de mituri, și, implicit, periclitează solidaritatea comunității umane. Un asemenea pericol prezenta libera cugetare filosofică a lui Socrate, nu numai pentru bărbații de stat ai Atenei. Aristofan, fondatorul comediei clasice grecești, primul a început prin comedia satirică „Norii” campania critică contra școlii filosofice a lui Socrate, pentru că prin cultivarea îndoielii în adevărurile general acceptate clătina credința cetățenilor în adevăruri absolute, învățându-i pe discipoli să nu se încreadă decât în propria cunoaștere bazată pe gândirea filosofică critică. O acuzare similară de surpare a credinței și corupere morală Platon a adresat-o poezilor care reprezintă zeii și eroii cuprinși de slăbiciuni și vicii omenești, fapt pentru care îi „expulza” din proiectata sa „Republică”. O reacție similară au avut-o și spectatorii revoltați de tragedia lui Euripide „Andromaca”. Deci libertatea interpretării filosofice sau artistice a miturilor era tolerată numai întrucât nu era afectată credința în realitatea superioară a legendelor mitice sacralizate în calitate de adevăruri absolute, de neclintit. Deosebirea esențială generatoare de conflicte dintre fantezia religioasă și fantezia artistică în reprezentarea miturilor, începe să se manifeste deja la sfârșitul epocii clasice, chiar în Atena – patria democrației. Or, mitologia grecească era mult mai liberală în comparație cu alte mitologii, cea egipteană de exemplu, sau cu religiile monoteiste de mai târziu în care se formează instituții supraveghetoare prohibitive, similare cu organismele moderne ale securității de stat. Originea și evoluția religiilor monoteiste sunt indisolubil legate de formarea statelor imperiale și centralizate în care problema creării premiselor cultural-spirituale pentru unificarea politică, administrativă și economică a societății devine mult mai stringentă. Respectiv, creștea și se înăsprește controlul exercitat de biserică și stat asupra gândirii filosofice, cunoașterii științifice și creației artistice. Începând cu epoca revoluționară a Renașterii, când se fac primii pași pe calea laicizării culturii, conflictele dintre filosofie, știință și artă, pe de o parte, biserică și statul teocratic, pe de altă parte, devin tot mai frecvente și mai acute. Laicizarea continuă a învățământului, culturii și învățământului emanciparea filosofiei, științei și artelor, despărțirea statului politic de biserică și adaptarea acestuia la procesul de democratizare generală a societății, de lărgirea libertăților civice și personale a condus la formarea unui *modus vivendi* în care au fost departajate sferile de influență ale imaginației religioase și ale imaginației artistice, la stabilirea unui echilibru, prin care fiecare își poate îndeplini funcțiile specifice fără a se substitui una alteia. Balzac declarase cu satisfacție orgolioasă că romancierul a izbutit să ia locul preotului, iar romanul locul prediciei de la amvon. Această apreciere nu s-a confirmat însă în evoluția spirituală a omului modern. Romancierul nu poate lua locul preotului și nici nu trebuie să pretindă a-și asuma funcția predicatorului de la amvon. Aceasta ar prejudeca în primul rând creația literară cum s-a întâmplat cu „povestirile populare” ale lui Tolstoi în care intenția predicatorului moralizatorului diminuează valoarea artistică a acestor scrieri mediocre (voit mediocritizate) ale genialului artist ce și-a asumat un rol impropriu. Nu mai puțin nocivă s-a dovedit acea atitudine critică, în fapt cinică și vulgară a „ateismului militant” (Lenin),

impusă literaturii sovietice de către „comunismul rus” (N. Berdiaev) și care impietează brutal asupra trebuinței umane de credință într-o autoritate absolută, care trebuie legalizată într-un stat democratic atâta timp cât această credință nu devine intolerantă și agresivă față de libertatea cugetului, nu devine o altă formă a totalitarismului. Scriitorul, artistul în general, trebuie să fie conștient de deosebirea dintre fantezia religioasă și fantezia artistică, de natura specifică a fiecăreia și de funcțiile lor proprii nonsubstituibile. Această deosebire a fost bine definită încă de Ludwig Feuerbach în „Prelegeri despre esența creștinismului” 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 multisekulare a conflictelor dintre literatură (filozofie, știință) și religie se poate da numai conștientizând această deosebire dintre fantezia religioasă și fantezia artistică ca două forme diferite și totodată interferente ale imaginației umane creatoare de „lumi ficționale” [1] ca univers transcendent al altei lumi. Aceasta, inexistentă în realitatea obiectivă imediată accesibilă unei cunoașteri reale nemijlocite și la îndemâna acțiunii practice (*vorhandene Realität*, cum o definea Heidegger), se află într-o relație esențială cu lumea intramundană a omului, ajutându-l să-și rostuiască existența sa de muritor, să-i dea acesteia un sens mult mai profund decât existența pur biologică, finită a corpului. Aceste forme de activitate creatoare de sensuri majore, transitorice (numite eronat „eterne”) au o relație specifică cu realitatea obiectivă ireductibilă la una pragmatică. Ele, cum a observat Bahtin, fără să schimbe cu nici o iotă conținutul obiectiv al vieții, produc o schimbare mult mai importantă – în atitudinea semantică a omului față de viața și lumea sa, în modul de a-și înțelege rosturile fundamentale ale condiției sale umane. Ceea ce-l deosebește pe om ca ființa culturală de existența biologică a celorlalte viețuitoare este nu numai activitatea sa creatoare de unelte și 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 trebuințe esențiale ale ființei sale și care mențin nestrămutată credința într-o „nouă puțință-de-a-fi” a ființei (Heidegger) încă neîmplinite, în pofida lipsei de mijloace tehnice de realizare practică a marilor năzuințe, către o desăvârșire perfectă a existenței sale spirituale, limitate fatal de existența biologică a individului. Fantezia nu este numai un joc liber al închipuirii, ea are o funcție antropologică mult mai esențială – cea de a soluționa conflictul existențial dintre viață și moarte și de a găsi un tâlc morții, un răspuns la întrebarea fundamentală a existenței umane: „ce este viața, cum cată ea să fie” (Eminescu) și ce se întâmplă mai departe, după moarte. De aceea rolul creator al imaginației 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 și fantezia artistică a arhitectului, pictorului, sculptorului, compozitorului conlucrează întru crearea unor obiecte de cult și de artă, ca și dansurile sau ceremoniile rituale, nu pot fi înțelese și explicate just, dintr-o perspectivă pragmatică, cea a rațiunii practice. Din această perspectivă unilaterală și limitată, ele sunt tratate ca manifestări iraționale ale creației umane, pentru că acestei perspective îi scapă esențialul creației umane spirituale, care se hrănește nu numai cu pâinea cea de toate zilele. Ele sunt opere ale triumfului libertății spiritului, ale ridicării lui deasupra constrângerilor vieții practice de fiecare zi, ambele forme de fantezie avându-și originea comună în festivitățile sacre, în care comunitățile umane comunicau cu divinitatea ca existență spirituală pură, transcendentă, extramundană.

Și operele fanteziei religioase, care își găsește expresia superioară în „scriptura sfântă”, și operele fanteziei artistice, care își găsește forma cea mai pleneră în textul literar,

răspund unei trebuințe fundamentale de supraviețuire spirituală a „omului din om”, cum și-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 tradiția „realismului de speluncă”, și răsfrângerea ei fantastică în conștiința cutremurată a eroului se reflectă contrastant una în alta completându-se și confruntându-se reciproc. Adâncirea cunoașterii artistice a locurilor celor mai tănuite ale sufletului omenesc nu era dictată de o preocupare pur psihologică, de interesul lui pentru străfundurile sufletului omenesc în concepția „psihologiei abisale”. Însuși Dostoievski a respins definirea lui ca psiholog, cunoașterea sa artistică a fost animată, cum a precizat Bahtin, de căutarea „omului din om”, a acelui nucleu spiritual interior al omului care nu-și poate găsi desăvârșire în realitatea obiectivă, dar nici nu dispăre odată cu moartea omului ca individ biologic, ci supraviețuiește prin formele obiectualizate ale activității spirituale în formele de creație 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 și 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 activității umane] și 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 supraviețuiește autorului ca ființă vie și vieții spirituale obiective a poporului și epocii sale” [2, p. 43].

Deci, ambele forme ale fanteziei umane – cea religioasă și cea artistică – își au originea comună în năzuința fundamentală a omului la supraviețuirea spirituală, la biruința spiritului asupra trupescului efemer, perisabil, ambele creând o lume ficțională în care spiritul viu și-ar găsi o perpetuare mai durabilă decât vremelnicia existenței corporale: viața de apoi pe alt tărâm a fanteziei religioase și universul artistic al operei de artă. *Memento mori* și *exigi monumentum* sunt două motive principale ale reflecției poetului asupra rosturilor creației artistice, care dovedesc că artistul își situează supraviețuirea prin opera creată și viața ei în memoria posterității, adică în dimensiunea intramundă a existenței umane. Astfel lumea ficțională creată de artist este alt fel de lume decât cea creată de fantezia religioasă și anume este lumea umană a celui alt. De aceea, limita vieții omului în creația lui Dostoievski este marcată, relevă Bahtin, nu de moartea lui fiziologică, care nu există pentru conștiința lui de sine, ci de altă viață și de conștiința de sine a celui alt în care mă regăsesc ca o altă puțință-de-a-fi și în care mă transcend pe mine ca „eu, însumi” în care există un „non-Eu” sau un „Tu înăscut” (M. Buber) căci „omul din om” nu poate fi cuprins definitiv și închis în existența și conștiința unui singur individ izolat. Literatura (arta în general) se deosebește de creația religioasă prin aceea că ea nu poate să reprezinte artistic viața spirituală a „omului din om” decât în întruparea ei materială prin cuvânt sau prin alt material modelat, format artistic. Până și arta cea mai abstractă cu puțință nu se poate lipsi cu totul de materialitatea semiotică a formei artistice, fie și reducând-o pe aceasta la forme geometrice convenționale sau la un joc de culori fără o configurație obiectuală concretă.

Totuși, deosebirea principală dintre fantezia religioasă și 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 și ficțiune în aceste două forme ale imaginarului: produsele fanteziei religioase, miturile și textele sacre, reprezintă o identitate dintre imagine și realitate, iar în operele de ficțiune artistică – o unitate dialectică a contrariilor în care imaginea și realitatea apar ca indisolubile și totodată nonidentice.

Această deosebire de structură internă solicită o lectură și înțelegere diferită ale acestor două tipuri de texte. Orice text cu un conținut religios presupune credința absolută în realitatea obiectivă a zeilor și eroilor semizei, a faptelor supraomenești săvârșite de ei, și anume credința în existența unei realități transcendente, o existență obiectivă similară cu lumea ideilor lui Platon. Această realitate nu poate fi supusă unei verificări prin raportare la realitatea terestră, prin prisma rațiunii umane. Dimpotrivă, aceasta din urmă realitate își găsește adevărata ei rațiune de a fi prin raportare la realitatea divină, căci necunoscute sunt căile domnului pentru mintea omenească și de aceea numai prin credință se poate accede la rațiunea divină a realității superioare, transcendente „Cred, Doamne, pentru că e absurd” – iată poziția principială a omului religios în comunicarea cu textul sacru. M. Eliade îl definește pe homo religiosus ca fiind unul care crede în mit și îl identifică cu o realitate absolută care „crede că are o origine sacră și că existența umană își actualizează toate potențialitățile în măsura în care este religioasă, imită comportamentul divin” [3, p. 190]. De aceea toate încercările de a găsi dovezi științifice (prin săpături arheologice, cercetări istorice ș. a.) ale unor evenimente reale care ar fi constituit sursa imaginilor fantastice provin dintr-un alt tip de cunoaștere, cel științific bazat pe observarea fenomenelor reale, pe îndoială, interogare raționalistă, explicare cauzală și verificare experimentală care este impropriu „comunicării-cuminecării” – [4, p. 12] cu textul sacru, cu adevărul pe care acesta îl comunică și care nu poate fi măsurat cu criteriile adevărului științific. Toate aceste încercări sunt zadarnice, pentru că ele nu pot nici întemeia, nici clătina credința în existența unei realități divine, inaccesibile cunoașterii raționale, filosofice și științifice. Credința 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 divinității nu este reductibil la realitatea istorică a acestor evenimente, chiar dacă ele constituie sursa reală a fanteziei religioase. Orice conținut al imaginarului uman își are sursa în realitatea umană, dar nu se reduce la conținutul sursei sale concrete. Acest raport este valabil și pentru imaginea artistică: conținutul universului artistic al romanului istoric, de exemplu, nu poate fi receptat și interpretat adecvat prin raportarea lui la conținutul obiectiv al epocii istorice reflectate, conținutul artistic al personajului – la conținutul istorico-biografic al prototipului real. Nici adevărul artistic nu poate fi măsurat cu criteriile adevărului istoric, al adevărului științific în genere. De exemplu, constatările istoricilor că Richard Gloster, personajul din cronică-tragedie a lui Shakespeare „Richard al III-lea”, nu este deloc o imagine fidelă a prototipului istoric nu afectează câtuși de puțin adevărul poetic al personajului ca formă de generalizare artistică amplă a realității istorice reflectate, care să poată fi judecat de pe poziția unei istoriografii pozitivistice a faptelor istorice concrete. Lectura sau vizionarea artistică a acestei tragedii nu are nevoie de datele istoriografice, tot așa cum perceperea conținutului artistic al portretului ce înfățișează o personalitate istorică nu are nevoie de cunoașterea surselor istorice, care nu-l pot ajuta nici pe istoric în actul comunicării artistice cu opera picturii, dacă el nu are experiența specifică a acestei comunicări.

Raportul dintre imaginar, adevăr și realitate este complex, contradictoriu și variabil, conținutul fiecărei noțiuni diferă în funcție de raportarea omului față de lumea înconjurătoare și de contextul social, istoric și cultural în care are loc această raportare. Orice imagine, dar mai ales imaginea fantastică, în care își găsește o reprezentare subiectivă transfigurată realitatea obiectivă în conștiința umană, nu este produsul unei oglindiri directe, mecanice a unui fapt real, ci al unei generalizări și al unei evaluări din perspectiva unei necesități și finalități umane. Însăși numirea lucrului prin cuvânt marchează trecerea „lucrului în sine” în „lucrul pentru noi”, adică scoaterea lui din existența obiectuală și anonimă și includerea lui în orizontul axiologic al cunoașterii umane, transformarea lui într-un element al unui

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

În formele de raportare ale omului la realitatea obiectivă orientate către cunoașterea sensurilor majore ale existenței (religiile, filosofia, artele, științele spiritului) conținutul de adevăr al reprezentărilor imaginare rezidă nu în cunoașterea și explicarea relațiilor cauzale dintre lucruri, fenomene naturale, ci în raportarea acestora la valorile fundamentale ale existenței umane. Literatura absurdului a dezvăluit cu o deosebită acuitate trebuința unității dintre existența umană, valoare culturală, sens și adevăr.

Opozițiile ficțiune vs realitate, ficțiune vs adevăr, imagine fantastică vs imagine realistă, mimesis vs creație ș. a. provin toate dintr-o identificare empirist-pragmatică, pozitivistă a adevărului cu realitatea naturală a lucrului în sine. Or, conținutul adevărat al imaginii fantastice, religioase și artistice, nu rezidă în adevărul faptologic (chiar și atunci când acesta poate fi o sursă a ei), ci în cunoașterea sensurilor majore ale existenței umane în contextul unei ierarhii de valori culturale (care includ valorile sociale, morale, economice, cognitive, estetice, artistice, politice etc.) și de idealuri umane. Conținutul de adevăr nu depinde însă nici de însăși forma fantastică sau realistă a imaginii, ci de profunzimea generalizării artistice cu care își găsește expresie prin ea sensurile și valorile fundamentale ale existenței umane. Atât adevărul religios cât și adevărul artistic sunt tocmai asemenea expresii ale cuvântului sacru și ale cuvântului artistic.

Cu toate acestea modul de receptare a lor este diferit. Dacă înțelegerea mesajului cuvântului sacru presupune credința că el exprimă o realitate divină, înțelegerea și interpretarea cuvântului artistic revendică drept condiție principală verosimilitatea expresiei artistice. „Cuvântul ce exprimă adevărul” (Eminescu) în poezie nu solicită credința cititorului, ci trebuie să-i câștige adevărul lui spirituală printr-o reprezentare verosimilă a realității obiective și subiective, a vieții exterioare și interioare a personajului. Realitatea umană intramundană, ci nu realitatea divină (transcendentă, extramundană), este obiectul estetic ale expresiei și figurării artistice. Fantezia artistică nu poate să nu țină seama de logica imanentă a acestei realități. Și intervenția forțelor divine trebuie să se conformeze acestei logici. Aristotel condamna procedeul *deus ex machina* la care recurgeau autorii neiscușiți în construirea intrigii dramatice. În poemele lui Homer intervenția zeilor era frecventă și decisivă în dezvoltarea acțiunii epice. În cele câteva secole ce despart aceste poeme de tragediile contemporane lui Aristotel s-a produs o anumită detașare a fanteziei artistice de fantezia mitică (ce formau în eposul eroic un tot sincretic) și, respectiv, o conștientizare teoretică a modului specific artistic de construire a lumii ficționale în opera literară și de receptare a ei.

Însă înstrăinarea definitivă a fanteziei artistice de conținutul religios al miturilor se produce în noua literatură europeană începând cu Renașterea, când ia amploare mișcarea umanistă care odată cu modelele clasice de literatură antică revalorifică artistic subiecte, personaje, teme din mitologia greco-romană. În contextul culturii creștine miturile „păgâne” au fost supuse desacralizării și transformării lor în forme simbolice de ample generalizări pur artistice ale unor noi experiențe istorico-culturale ale omului. Laicizarea culturii și învățământului, dezvoltarea științelor, revoluția industrială, trecerea de la statul teocratic feudal la statul politic democratic au creat condiții prielnice pentru afirmarea autonomiei specifice a imaginației artistice față de cea religioasă, inclusiv în creația oamenilor de artă de confesiune creștină care continuă să trateze subiecte biblice. Acestea însă sunt tratate nu ca în literatura medievală, ci ca și subiectele mitologice, în conformitate cu logica și exigențele specifice ale creației artistice, cu natura specifică a imaginației artistice creatoare

de lumi ficționale. Aceasta presupune conștientizarea caracterului fictiv al plâsmuirilor sale, ea solicită nu credința în identificarea dintre ficțiune și realitate, ci jocul liber al imaginației creatoare de *altă* lume ficțională, inexistentă încă, dar necesară, posibilă și 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 și posibil. La acestea două atribute ale adevărului artistic trebuie adăugat, credem, și ceea ce este dezirabil, pentru că necesarul și posibilul sunt evaluate în funcție de năzuințele ideale ale omului. Imaginea artistică a timpului în cronotopul romanesc, cum a arată Bahtin [6, p. 188-189], se împlinește 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 vieții intramundane a omului, înlocuire ce demarează în Renaștere.

Ideea „plenitudinii timpului” (Bahtin) începe să se afirme deja în operele lui Rabelais, Shakespeare, Cervantes. Shakespeare pune în gura unui personaj din cronică *Henric al IV-lea* următoare reflecție filosofică asupra unității tridimensionale a timpului: „În viața fiecărui om sunt lucruri / Care amintesc de vremuri ce-au apus; / Citindu-le, el poate desluși / Făgașul întâmplării viitoare, / Ascuns în tainica sămânța ei / Și-n firav început de încolțire. / Aceștea-s mugurii și rodul vremii /”. În această concepție nouă a timpului, ci nu în fidelitatea istorică a reprezentării dramatice a unor evenimente și personalități concrete din „Cronicile” istorice care i-au servit drept sursă de inspirație, 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 și al personajului romanesc se produce concomitent cu „întregirea tabloului general al lumii” (Bahtin). Dacă în conștiința umană din Antichitate și Evul Mediu tabloul lumii (Weltbild) avea o structură dihotomică, fiind împărțit în două universuri paralele calitativ diferite: pe de o parte, lumea divină de sus, extramundană și eternă a zeilor și a eroilor-semizei și, pe de altă parte, lumea de jos vremelnică a muritorilor și a lucrurilor perisabile, apoi în noua epocă a modernității se produce o înlocuire a perspectivei verticale, de jos în sus cu perspectiva orizontală, și respectiv schimbarea tipului dominant de comunicare: de la comunicarea om-divinitate (rugăciunea, ceremoniile ritualice, împărtășania ș. a.), la comunicarea între om și om, alteritatea celuilalt fiind reprezentată de o altă existență și experiență umană, de o altă poziție axiologică și situate cronotopică în lumea reală intramundană, de un alt subiect uman, cu propria lui conștiință de sine și propriul cuvânt despre sine și lume.

Structura duală a imaginii artistice reflectă nu dihotomia cosmogonică sacru, divin vs uman, profan, ci dualitatea internă proprie înseși ființei umane care se naște și există într-un ansamblu de relații dialogice dintre eu și tu (*el*). În acest proces de comunicare dialogică dintre doi subiecți cunoașterea omului de sine și a lumii sale își creează forma estetică a imaginii artistice, și anume forma artistică a activității estetice ce creează la granița dintre identitatea eului și alteritatea celuilalt: „activitatea estetică creează eficient la granița vieții trăite în interior (forma este graniță), acolo unde viața este orientată *în afară*, unde ea se sfârșește (are un sfârșit spațial, temporal și semantic) și începe, alta, unde se deschide sfera inaccesibilă ei a activității altuia” [8, p. 76].

Forma estetică a imaginii artistice nu poate fi satisfăcător definită de pe poziția teoriei introptatiei (Einfühlungului), conform căreia forma ar fi produsul autoexprimării trăirii interioare proprii a vieții. Bahtin demonstrează prin analize concrete că „în fapt activitatea estetică își găsește expresia [сказывается] în actul iubirii și compătimirii [сопереживание]

față de conținutul trăirii celuilalt, în iubirea creatoare de formă estetică a vieții compătimită din afara ei: „evenimentul estetic nu poate avea doar un singur participant care-și trăiește viața și își exprimă trăirile într-o formă artistică semnificativă, subiectul trăirii vieții și subiectul activității estetice de creare a formei artistice a conținutului vieții trăite nu pot coincide. Sunt evenimente care nicidecum nu se pot realiza în planul unei singure și unice conștiințe, ci presupun *două* conștiințe inconfluente, evenimente care au ca moment constituent raportarea unei conștiințe la *altă* conștiință, anume ca la o conștiință care este principial alta...” [8, p. 78].

Viața nu poate genera o formă estetică din conținutul trăirii interioare, fără a ieși dincolo de limitele sale, fără a înceta a fi ea însăși. Forma artistică a conținutului psihic, cognitiv, moral etc. al trăirilor nu ține de categoria eului, ci de categoria altuia: „Forma exprimă atitudinea activă, iubitoare și compătimitoare sau satirică, demascatoare a autorului față de erou ca alt om, (...) ea este produsul interacțiunii autorului și eroului ca doi subiecți activi ai evenimentului artistic, dar situați în planuri diferite ale operei literare. Autorul este activ în planul formării estetice a conținutului vieții, dar pasiv în planul acțiunii, trăirii eficiente a vieții, eroul este activ ca subiect al acțiunii, dar pasiv în actul creării formei estetice a activității lui vitale. Edip de exemplu, „în sinea lui *nu este tragic, în sensul stric estetic* al cuvântului” [8, p. 63]. Conținutul trăirilor și suferințelor lui morale se formează estetic numai ca „viața altui om, altui *eu*, acesta este esențial viața altui om retrăită compătimitor *din afara ei*” [6, p. 78]. Numai de la autorul situat în afara vieții lăuntrice și activității vitale a eroului provine „darul formei”, îmbogățirea estetică a conținutului vieții trăite de erou prin formarea lui artistică de autor în interacțiunea lui specifică cu eroul ca doi subiecți principali ai evenimentului estetic al întâlnirii lor într-o comunicare dialogică.

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

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

Și în narațiunea autobiografică sau în confesiunea lirică, unde autorul și eroul coincid ca persoană biografică, „eu trebuie să devin altul în raport cu mine însumi, iar acest altul trebuie să ocupe o poziție axiologică esențial întemeiată în afara mea (ca psiholog, artist etc.). E necesar un punct de sprijin semantic în afara contextului vieții mele [...] pentru a scoate trăirea din evenimentul unic și singular al vieții mele, prin urmare și a existenței ca eveniment singular întrucât el este dat numai din interiorul meu – pentru ca această existență 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].

Și în acest caz al coincidenței biografice, coincidența dintre autor și erou este în forma artistică a narațiunii *contradictio in adjecto*. O asemenea coincidență este echivalentă cu însăși dispariția autorului și eroului autobiografiei artistice și implicit, cu identificarea acesteia cu o istorie documentar-biografică sau istorico-științifică, respectiv a confesiunii lirice cu confesiunea (cuminecarea) religioasă.

Deci percepția estetic creatoare a operei literare presupune drept condiție decisivă conștientizarea faptului că „între lumea reală creatoare și 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 (și numeroase epoci), care re-crează și reînnoiește opera, cu ascultătorul-cititor contemporan pasiv (dogmatism în concepție și apreciere) [9, p. 485]”. Unitatea contrariilor „lumea reală creatoare” și „lumea reprezentată, creată” definește natura duală specifică a imaginii artistice.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE ȘI NOTE

1. Toma Pavel, *Lumi ficționale*, București: Minerva, 1992.
2. Anatol Gavrilov, *Conceptul de roman și structura stratiformă a operei literare*, Chișinău, 2006
3. Mircea Eliade, *Sacrul și profanul*, București: Humanitas, 1992.
4. Constantin Noica, în *Meditații introductive asupra lui Heidegger* relevă legătura originară și esențială dintre comunicare și cuminecare: „(...) simpla comunicare (fie și savant justificată de lingviști, cu refuzul cuvântului sau considerarea lui drept o construcție arbitrară, ca la mult prea invocatul Saussure) nu satisface toate nevoile spiritului și nu răspunde la întrebările filosofiei (...). Comunicarea și cuminecarea (...) sunt cele care au generat, în definitiv, nevoia de comunicare și, astăzi, extraordinara ei extindere până la tendința de a deveni exclusivă”. În: Heidegger M., *Originea operei de artă*, București: Humanitas, 1995.
5. В. Н. Волошинов, *Марксизм и философия языка*, Ленинград, 1930.
6. Această delimitare terminologică dintre „istoricitate” și „istorism” o facem în consens cu distincția dintre *Historie* și *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 existență” – Jaspers, K. *Texte filosofice*. Prefață: Dumitru Ghișe, George Pudrea. Traducere și note G. Pudrea, București: 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. М. Бахтин, *Formele timpului și ale cronotopului în roman* În: Idem. *Probleme de literatură și estetică*, București: Univers, 1982.