

A MEDITATION UPON THE ARTISTIC CONSCIOUSNESS

Virgil Podoabă, Prof., PhD, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: The present essay focuses on the concept of consciousness related to the creative subject, which is also its seat, and with the literary work or the work of art, showing the mode in which the concept can be applied to the different stages of the subjective and technical process of the literary and artistic creation in general. The meditation is from a phenomenological perspective, pursuing the non-interchangeably specificity of the phenomenon of the artistic consciousness related to other similar concepts: critical consciousness, aesthetic consciousness and consciousness of the work of art. Situated between these concepts, the artistic consciousness aims to reveal the three main moments of the artistic act, besides its operative faculty and the formative ability, respectively the capacity to order and structure. Consequently, the artistic consciousness is the starting point of the work of art, of its subjective, pre-formal experience or, in my own terms, of the revelatory experience which generates it, then of the process of "making of", of giving it a certain shape and, finally, or especially, of its ending point, its final form, its formal perfection. But the conclusion of the study is that the artistic consciousness is, for writers and artists in general, a consciousness of the form, and less, or only secondly, a consciousness of the first two moments of the creative process. It is, in fact, the consciousness of the formal difference of a writer's work towards other works of art, produced by the other modes of human creativity. All in all, it is exactly the kind of consciousness which legitimates them as writers and artists.

Keywords: *artistic consciousness, phenomenological perspective, critical and aesthetic consciousness, consciousness of the work of art, consciousness of difference*

Meditație asupra conștiinței artistice

Concept utilizat frecvent de atât de teoreticieni și de critici literari, cât și de scriitorii înșiși, dar nelaborat sistematic, ca și cum ar fi ceva de la sine-nțele, prin conștiința artistică sau poetică e desemnat, de regulă, un tip de conștiință radical diferită de oricare alta, de pildă, de conștiința în genere, de conștiința critică, de conștiința estetică sau de conștiința morală, specifică numai și numai scriitorilor și artiștilor. În mare, ea e conștiință a disponibilităților tehnice specifice și necesare acestora pentru realizarea operei, a procesului specific de realizare a acesteia și a ei ca obiect finit și specific. Ea se referă deci, în general, la arta lor mai ales sub trei aspecte: adică, la facultatea tehnică (gr. *techne*), la pricepere, iscusință, meșteșug, abilitate ordonatoare, ca și la producere, la facere (gr. *poiein*), ca proces de punere în formă, deci la opera pe cale de-a se face, la, deopotrivă, procesul lucrativ, al elaborării ei, și cel subiectiv, al creării ei, dar și la obiectul deja realizat, la caracteristicile sale formale specificatoare. Conștiința artistică se referă atât la secvența execuției tehnice și a experienței subiective de creație, cât și la opera deja împlinită, terminată, ajunsă la formă. Ea constă în reflecția – de regulă, posterioară, dar și sincronă din timpul și mai ales din momentele de întrerupere a lucrului, de pauză – a artistului fie asupra problemelor de tehnică artistică (inclusiv asupra abilităților sale artistice) și a mijloacelor de execuție, sau asupra procesului subiectiv de creație a unei opere anume, fie, uneori, când artistul are aptitudini teoretice ieșite din comun, precum Valéry, T. S. Eliot, Doinaș, Thomas Mann, Radu Petrescu sau Gheorghe Crăciun, asupra poeziei, prozei, literaturii sau artei în general. În esență, conștiința artistică

reprezintă conștiința diferenței esențiale dintre, pe de o parte, *praxis*-ul artistic, poetic, literar sau din alte arte, ca experiență subiectivă și formativă, și obiectele speciale ce rezultă din el și, pe de alta, celelalte tipuri de *praxis* uman și de obiecte, naturale sau artificiale, produse de om, ca și, uneori, dintre statutul ontologic și teoretic al unora în raport cu cel al celorlalte.

Conștiința artistică e conștiința diferenței specifice pe care o au doar scriitorii și artiștii ca producători, creatori și, uneori, chiar receptori de obiecte cu formă specifică, înțeleasă în diferența ei radicală față de cea a obiectelor naturale și artificiale, tehnice și artizanale, care presupune un proces de creație subiectiv și unul de execuție, formativ (Luigi Pareyson, 1977, pp. 93-139), radical diferite de cele presupuse de toate celelalte obiecte cu formă inventate de om.

Conștiința artistică a scriitorilor e întotdeauna o conștiință intențională care s-a manifestat din antichitate pînă azi – de la Pindar, Horațiu, Dante, Petrarca, la Novalis, Leopardi, Eminescu, Baudelaire, Rimbaud, de la Flaubert, Mallarmé, Valéry, T. S. Eliot, Pound, Ben, Rilke, Proust, Kafka, Rebreanu, Thomas Mann, Barbu, Blaga, la Preda, Radu Petrescu, Doinaș la Stănescu, Crăciun, Mușina etc. – într-o mare varietate de tipuri de texte: în arte poetice explicite (de genul celei horațiene) sau implicite (de genul destulor opere literare moderne și postmoderne), în programe, manifeste, confesiuni, scrisori, jurnale, memorii, interviuri, eseuri și chiar în studii.

La noi, teoreticianul și criticul ce a făcut cel mai mult pentru stabilirea granițelor noțiunii și a locului ei între cele cu care ar putea fi confundată, dar și pentru impunerea conștiinței artistice ca noțiune distinctă de acestea, este Mircea Martin, care a separat-o net mai ales de conștiința critică și estetică și de conștiința operei. Intuiția diferenței dintre conștiința artistică și conștiința critică o găsește la noi, chiar dacă termenii ei de azi îi lipseau, încă la Maiorescu, care, sesizînd “incompatibilitatea între creație și critică, între punctul de vedere interesat și violent personal al artistului și privirea senină, impersonală, necesară criticului”, “disocia între *o conștiință artistică și una critică* (s.n.), de vreme ce el “nu considera caracterul conștient un atribut exclusiv al criticii” (Mircea Martin, 1986, p. 39). De asemenea, teoreticianul distinge, după criteriul poziției lor față de domeniul operelor artistice, între **c. a.**, a producătorilor, a creatorilor de opere, și cea a esteticienilor și criticilor ca între o conștiință exterioară și una interioară creației artistice: “unei conștiințe exterioare, a criticului și a esteticianului, îi răspunde o conștiință interioară, aceea a artistului” (Mircea Martin, 2004, pp. 198). Așa cum nu se confundă cu conștiința critică și estetică, conștiința artistică nu se confundă nici cu conștiința operei. Și asta pentru că “opera are o conștiință inconfundabilă cu cea care a generat-o. Ea nu e, deci, (numai) purtătoare a conștiinței creatorului, ci deținătoare a conștiinței proprii. Un Picon și un Poulet, printre alții, au stăruit convingător asupra faptului că opera *este* conștiință. Această conștiință nu se dezvăluie decît în dialog” (Mircea Martin, 1986, p. 59). Ea e, cu formula lui Georges Poulet, “conștiința inerentă operei” (Georges Poulet, 1979, p. 300) care provine din conștiința artistică și se cristalizează, devenind distinctă și chiar independentă, pe măsură ce opera se realizează. În timp ce conștiința artistică e o conștiință intențională, deliberată și programatică, transparentă și mai degrabă abstractă decît încorporată în obiectele mentale ce constituie opera, conștiința operei e o conștiință încorporată, difuză în toate elementele operei, iar uneori chiar obscură. Altfel spus, conștiința artistică e explicită, iar cea a operei e o conștiință implicită, “o conștiință în *act*(...),

potențială”: “conștiința autorului trece – nu fără modificări substanțiale – într-o conștiință a operei: distanța dintre adevărul scriitorului și adevărul operei nu este una între conștient și inconștient, ci între *explicit și implicit* (Mircea Martin, 2004 pp. 198-199).

Situată între aceste vecinătăți conceptuale, conștiința artistică vizează în mare, în afară de facultatea operantă, de abilitatea ordonatoare, structurantă și formantă, cele trei momente ale actului artistic. Astfel, ea e deopotrivă conștiință a punctul de plecare al operei, a procesului de realizare a acesteia și a punctului de sosire, a formei sale finite, a perfecțiunii ei formale. Conform mărturiilor mai vechi sau mai noi ale diferiților scriitori și artiști, punctul de plecare poate fi abordat atît pe plan subiectiv, cît și operațional. Pe plan subiectiv, e vorba punctul de plecare pre-formal al operei. El poate fi înțeles, pe de-o parte, ca inspirație în sensul dat acesteia de Roger Caillois și (desigur, în termeni proprii) de mulți scriitori moderni, care nu e acela, ținînd de moștenirea Pythiei, de daimon interior, teometafizic, nici acela de conținut inconștient, psihanalizabil, ci de conștiință diminuată pînă în pragul anulării ei, de, adică, cu expresia sa, “conștiință distrasă” în somn sau în intrevalele de relaxare a voinței creatoare sau formative – înțeles al inspirației, în fond, ca “fructul neliniștilor” artistului din starea de veghe, din timpul muncii, al străduinței și efortului în vederea producerii operei literare sau artistice (Roger Caillois, 1975, pp. 293-294). Pe de altă parte, acesta poate fi înțeles ca experiență revelatoare preformală aflată la originea subiectivă a operei (v. experiență revelatoare), de genul celei dantești relatate în *Vita Nova* sau a celei proustiene relatate în *Contra lui Sainte-Beuve* și descrise pe larg și teoretizate în romanul *În cutarea timpului pierdut*, de care au fost conștienți, de-a lungul timpului, foarte mulți scriitori, de la licențioșii latini, Dante, Petrarca, la Novalis, Proust, Valéry, Pillat, Rebreanu, Preda, Radu Petrescu și Crăciun, iar acum în post-modernitate conștiința sa a ajuns inflaționistă. Astfel, de pildă, atunci cînd, spre finalul *Vieții noi*, figurează un înger pe o tăbliță și promite că va face pentru iubita sa ceea ce n-a făcut nimeni pentru vreo femeie, adică va scrie poemul *Divina Comedia* (al cărui personaj motor e prefigurat chiar în acel desen), Dante e deja conștient că experiența sa revelatoare cu Beatrice – constînd cele trei întâlniri cu ea și în moartea ei, narate în *Vita Nova* pînă în acest moment de conștiință a punctului de plecare al operei sale – se află la originea subiectivă a marelui său poem. Iar Proust, care a atins la apogeu modern al conștiinței asupra acestui punct, era deja demult edificat, încă de pe vremea în care scria *Jean Santeuil*, asupra unei evidențe similare celei dantești, atunci cînd, în *Timpul regăsit*, ajunge la concluzia că experiența revelatoare de tipul madlenei, căreia-i descrie caracteristicile inconfundabile și pe care o teoretizează aici, trebuie să constituie punctul de plecare al marelui său roman.

Pe plan operațional, în conștiința artistică intră și ceea ce s-ar putea numi punctul de plecare formal al operei, reprezentat de te miri ce lucru aparent ne semnificativ, de pildă, de o imagine scînteietore, de un vers privilegiat venit pe neșteptate, de o schemă ritmică, de o frază cu un anume ton și dicțiune etc. Punct la care au meditat, pe baza propriei experiențe, destui mari scriitori moderni, precum Valéry, dar pe care l-a teoretizat convingător Luigi Pareyson. Mereu evocat, chemat sau provocat de către subiectul creator înainte de a fi reușit să înceapă cu adevărat opera pe care-o visase sau proiectase, acesta constituie începutul efectiv al procesului formativ, care vine în întîmpinarea artistului, nu invers, ca urmare a așteptării sale active, neîntrerupte, și are, firește, ca primă exigență, față de acesta, recunoașterea sa de către

el, fiindcă “se înfățișează între alte o mie de idei”, de posibilități actualizabile. Punctul de plecare pareysonian, *lo spunto*, e caracterizabil cu atributul de *formal*, pentru că “e germeul operei, este însăși opera în stare embrionară, și are deci o *intenționalitate* care este a sa în întregime, o tendință spre propria formă”, despre care au depus mărturie mai ales scriitorii și artiștii moderni.

Cel de-al doilea moment al actului artistic – adică secvența procesului realizării sau formării, a execuției sau a făcerii propriu-zise a operei – e reprezentat tocmai de procesul dezvoltării acestei intenționalități formative inițiale, care-și inventează propriul “*modus operandi*” chiar în cursul operațiunii”, prin *încercare* și *reușită*, adică prin încercarea sau inventarea mai multor posibilități (manifeste în bruioanele, schițele sau variantele viitoarei opere), dintre care e aleasă cea optimă, unica viabilă, care va duce la reușita procesului punerii în formă a operei, la realizarea sa deplină în forma finită: reușită care nu are o regulă pre-stabilită, ci își descoperă propria regulă – întodeuna individuală, deci inventată de subiectul creator – în timpul procesului operativ și care, spre deosebire de cum se-ntîmplă în celelalte domenii ale formativității, se are doar pe sine drept unic criteriu. Această secvență a actului creator – alcătuind traseul de la “forma formantă”, cea prezentă deja în intenționalitatea prealabilă a punctului de plecare, la “forma formată” (Luigi Pareyson, 1977, pp. 93-139), la forma împlinită, ca punct de sosire al întregului proces al formativității – ține de conștiința artistică, fiindcă de ea au fost conștienți și despre ea au depus mărturie mereu sau au chiar teoretiza-o, în feluri diferite și pe diferite aspecte, destui scriitori, de la Coleridge și Poe la Valéry și T. S. Eliot. În poezia modernă, pe linia ei cea mai conștientă de sine, cea inițiată de Poe și dezvoltată de Baudelaire și Mallarmé, considerată de Eliot “cea mai interesantă dezvoltare a conștiinței poetice” de la mijlocul secolului al XIX-lea la mijlocul secolului XX, conștiința artistică sau poetică, vizînd secvența procesului creator, își atinge momentul de vîrf, la Valéry, care mărturisește că e “mai interesat de formarea sau producerea operelor de artă decît de operele însele” (Paul Valéry, 1989, p. 589.) și de observarea de sine în cursul procesului de producere al propriilor opere estetice. La sfîrșitul modernității, de pildă, în telquelismul francez și în trena sa literară, conștiința procesului creator și autoreflexia aproape că se generalizează în toate genurile literare și devin un bun comun, vădit în ecloziunea fără precedent a metatomanului și metapoeziei, a metaliteraturii în general. La noi, prozatorii din Școala de la Tîrgoviște, în special Mircea Horia Simionescu și Costache Olăreanu, dar și optzeciștii, s-au exersat pînă la abuz, primii mai ales în metaroman, iar ultimii atît în metanarativă, cît și în metapoezie, în toate formele metaliteraturii.

Dar, poate mai mult decît o conștiință a punctului de plecare și a procesului punerii în formă, conștiința artistică a fost mereu și este în continuare, în primul rînd, conștiința a formei artistice. Fie că, în unele epoci, au urmat și perfecționat formele tradiționale, fie că, în altele, le-au revoluționat și au creat unele noi, scriitorii și artiștii au trăit mereu și mai trăiesc încă, spre deosebire de toți ceilalți muritori, din conștiința diferenței formale a operelor lor față de celelalte obiecte cu formă, produse de celelalte moduri ale creativității umane. E, în fond, tocmai genul de conștiință prin care se legitimează ca artiști. Pentru mulți dintre ei, conștiința artistică se reduce, în ultimă instanță, chiar la această conștiință a formei specifice artei lor. În orice caz, în calitate de conștiință a formei, în practica curentă, conștiința artistică funcționează, în esență, ca “activitate de control” și e întrupată de “mîna care șterge, care

adaugă, modifică detaliile și echilibrează” în vederea realizării perfecțiunii formale a operei. (Gaëtan Picon, 1973, p. 15). Mai mult decât de declarațiile și teoriile scriitorilor sau și artiștilor, importanța capitală a acestui aspect al conștiinței artistice e atestată mai cu seamă variantele, adesea foarte numeroase, ale uneia și aceleiași opere. E destul să privim variantele unor poeme eminesciene, precum *Oda* (în metru antic), sau pe cele ale majorității poeziilor lui Barbu pentru a realiza ce cote maximale atinge la marii scriitori preocuparea, adesea de-a dreptul obsesivă, pentru formă și, implicit, conștiința artistică acesteia. (V.P.)

Bibliografie

- Martin, Mircea – *Singură critică*, București, Ed. Cartea Românească, 1986; *Geometrie și finețe*, București, Ed. Institutului cultural European, 2004.
- Pareyson, Luigi – *Estetica. Teoria formativității*, trad. și pref. de Marian Papahagi, București, Ed. Univers, 1977.
- Poulet, Georges – *Conștiința critică*, trad. și pref. de Ion Pop, București, Ed. Univers, 1979.
- Caillois, Roger – *Eseuri despre imaginație*, trad. de Viorel Grecu, pref. de Paul Cornea, București, Ed. Univers, 1975.
- Valéry, Paul – *Poezie și Gîndire abstractă*, trad. de Marius Ghica, în Paul Valéry, *Poezii. Dialoguri. Poetică și estetică*, București, Ed. Univers, 1989.
- Picon, Gaëtan – *Introducere la o estetică a literaturii. Scriitorul și umbra lui*, trad. de Viorel Grecu, pref. de Mircea Martin, București, 1973.(V.P.)