

Nr. 10/2010

HERMENEIA

Journal of Hermeneutics, Art Theory and Criticism

**Editura Fundației Academice AXIS
IAȘI, 2010**

Advisory board

Ștefan AFLOROAIE, Prof. Dr., Al. I. Cuza University, Iasi, Romania
Sorin ALEXANDRESCU, Prof. Dr., University of București, Romania
Aurel CODOBAN, Prof. Dr., Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania
Ioanna KUÇURADI, Prof. Dr., Maltepe University, Turkey
Roger POUIVET, Prof. Dr., Nancy 2 University, France
Constantin SĂLĂVĂSTRU, Prof. Dr., Al. I. Cuza University, Iasi, Romania
Jean-Jacques WUNENBURGER, Prof. Dr., Jean Moulin University, Lyon, France

Editor

Petru BEJAN, Prof. Dr., Al. I. Cuza University, Iasi, Romania

Editorial board

Cristian CIOCAN, Postdoctoral Researcher, Al. I. Cuza University
Antonela CORBAN, Postdoctoral Researcher, Al. I. Cuza University
Florin CRÎȘMĂREANU, Postdoctoral Researcher, Al. I. Cuza University
Ciprian JELER, Postdoctoral Researcher, Al. I. Cuza University
Horia-Vincentiu PĂTRAȘCU, Postdoctoral Researcher, Al. I. Cuza University
Dana ȚABREA, Postdoctoral Researcher, Al. I. Cuza University

Address

Alexandru Ioan Cuza University, Iasi, Romania
The Department of Philosophy and Social-Political Sciences
Hermeneia
11, Carol I, Bd., 700506, Iasi, Romania
email: hermeneiajournal@yahoo.com
<http://www.fssp.uaic.ro/hermenia/>

Edited by Axis Academic Foundation
Tel./fax: 0232/201653
email: faxis@uaic.ro

ISSN: 1453-9047

CUPRINS

FILOSOFIE ȘI INTERPRETARE

Cristian CIOCAN

Geneza ideii de viață factică în scrierile tânărului Heidegger 7

Ciprian JELER

**Quelques éléments préparatoires pour
une théorie de l'interprétation chez Nietzsche**..... 19

Florin CRÎȘMĂREANU

Onto-teologia și rădăcinile sale la Martin Heidegger 35

Dana ȚABREA

The Conversational Paradigm of the Human World. Michael Oakeshott..... 42

Horia PĂTRAȘCU

Între trup și suflet: darul lacrimilor și fericita întristare..... 51

Cristiana ARGHIRE

Ethics and Politics 60

INTERPRETĂRI ALE FENOMENULUI ARTISTIC

Christopher BARTEL

Originality and Value 66

Wolfgang WELSCH

Philosophie und Kunst – Eine Wechselhafte Beziehung 78

Hans R. V. MAES	
Love, Friendship, and Casablanca	98
Antonela CORBAN	
Les allégories de la Sculpture de Klimt et les trois modalités de recherche de l'histoire chez Nietzsche	108
Petru BEJAN	
De l'art-action vers l'action de l'art	118

RECENZII

Dana ȚABREA	
Francis Bacon sau despre violența senzației	125
(David Sylvester, <i>Interviuri cu Francis Bacon. Brutalitatea realității</i> , traducere din limba engleză și note de Ion Ciornei, Editura Art, București, 2010)	
Irina ROTARU	
Introspective and hermeneutic phenomenology?	128
(James P. Reeder, <i>The Theory and Practice of Husserl's Phenomenology</i> , second edition, <i>Zeta Books</i> , Bucharest, 2010)	
Camelia GRĂDINARU	
Lecțiile lui Wally Olins. Semnificații socio-culturale ale conceptului de branding	135
(Wally Olins, <i>Manual de branding</i> , traducere de Ovidiu Miron, Editura Vellant, București, 2009)	
Cristiana ARGHIRE	
Cum se constituie Michel Foucault în câmpul cunoașterii	136
(Jean-Marc Mandosio, <i>Longévité d'une imposture. Michel Foucault</i> , Éditions de l'Encyclopédie, Paris, 2010)	

Summary

PHILOSOPHY AND INTERPRETATION

Cristian CIOCAN

**The Genesis of the Idea of Factual Life in the Writings
of Young Heidegger** 7

Ciprian JELER

**A Few Introductory Elements
for a Theory of Interpretation in Nietzsche's Thinking** 19

Florin CRÎȘMĂREANU

Onto-theology and Its Roots in Martin Heidegger 35

Dana ȚABREA

The Conversational Paradigm of the Human World. Michael Oakeshott 42

Horia PĂTRAȘCU

In-between Body and Soul: The Gift of Tears and the Happy Sadness 51

Cristiana ARGHIRE

Ethics and Politics 60

INTERPRETING THE ARTISTIC PHENOMENON

Christopher BARTEL

Originality and Value 66

Wolfgang WELSCH

Philosophy and Art – A Relationship Full of Changes 78

Hans R. V. MAES	
Love, Friendship, and Casablanca	98
Antonela CORBAN	
Klimt's Allegories of Sculpture and Nietzsche's	
Three Ways of Approaching History	108
Petru BEJAN	
From Art Action to Action of Art	118

BOOK REVIEW

Dana ȚABREA	
Francis Bacon and the Violence of Sensation	125
(David Sylvester, <i>Interviuri cu Francis Bacon. Brutalitatea realității</i> , translated into Romanian from English by Ion Ciornei, Editura Art, București, 2010)	
Irina ROTARU	
Introspective and Hermeneutic Phenomenology?	128
(James P. Reeder, <i>The Theory and Practice of Husserl's Phenomenology</i> , second edition, Zeta Books, Bucharest, 2010)	
Camelia GRĂDINARU	
Wally Olins' Brand Handbook. Socio-Cultural Meanings	
of the Concept of Branding	132
(Wally Olins, <i>Manual de branding</i> , translated into Romanian by Ovidiu Miron, Editura Vellant, București, 2009)	
Cristiana ARGHIRE	
Foucault's Appearance in the Field of Knowledge	136
(Jean-Marc Mandosio, <i>Longévité d'une imposture. Michel Foucault</i> , Éditions de l'Encyclopédie, Paris, 2010)	

Geneza ideii de viață factică în scrierile tânărului Heidegger^{*}

The Genesis of the Idea of Factual Life in the Writings of Young Heidegger

(Abstract)

In this article, I analyze the several thematic issues related to the concept of life, as it appears in the writings of Martin Heidegger between 1919 and 1922. In the first part, I explore the way in which the initial motivation of the problem of life in the thinking of the young Heidegger is related Wilhelm Dilthey's philosophy. Then, I show that Heidegger assumes the task of a phenomenological thematization of the primordial meaning of the concept of life, which is to be explained in relation to the historical-traditional polysemy of the term "life". In the third part, I show that phenomenology is considered as the originary science of life and I insist upon the idea of scientificity and originarity involved here. Finally, I emphasize the manner in which life is understood as pre-theoretic horizon.

Keywords: factual life, the early Heidegger, phenomenology, Dilthey

Introducere

De unde provine importanța pe care Heidegger o acordă problemei vieții în momentul în care începe să își cristaliceze propria poziție filozofică? Ce anume îl determină pe Heidegger, deja foarte bine antrenat în logica medievală, în filozofia scolastică, în teologia speculativă, dar și în labirinturile fenomenologiei husserliene, să atace această problemă a vieții și să își pună întreaga sa cercetare sub cupola acestei idei? Cum se face că primul proiect filozofic pe care îl dezvoltă Heidegger are titlul de „hermeneutică a vieții factice”? Pe ce filon

conceptual a intervenit ideea de viață în orizontul preocupărilor tânărului Heidegger?¹

Aceste întrebări ne obligă să ne referim, desigur, la liniile semantice ale ideii de viață care au traversat a doua jumătate a secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, care la rândul lor trebuie situate în raport cu ramificațiile istorice ale conceptului de viață, *ζωε*, *vita*, în filozofia tradițională². Doar pe acest fundal putem înțelege dacă și cum anume poziția heideggeriană privind viața factică este dependentă de o serie de influențe istorice, mai mult sau mai puțin mărturisite. Putem remarca, fie și la un survol de suprafață, că ideea de „viață” a dominat în multe sensuri scena filozofică a acestei perioade. Biologia ca știință a vieții capătă în acest timp un puternic avânt: această dezvoltare cunoaște mai multe ramificații (între care mecanicismul și vitalismul sunt cele mai importante), având de asemenea un masiv

^{*} Acest articol a fost publicat în cadrul unei perioade de cercetare finanțate de către Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane prin proiectul „Dezvoltarea capacității de inovare și creșterea impactului cercetării prin programe post-doctorale POSDRU/89/1.5/S/49944”.

impact extra-biologic, inclusiv în filozofie și în științele umane: se va vorbi, bunăoară, de darwinism social, teoria selecției naturale și a evoluției fiind întrebuintată inclusiv în discursul politic, fapt care va da nefericite roade în ideologia raselor în regimul nazist. În sens difuz, sfârșitul de secol XIX a cunoscut voga unui vitalism și a unui biologicism filozofic, de care nici Nietzsche și nici Bergson³ nu erau străini⁴. În plus, ceea ce este numit în mod generic „filozofia vieții” – acest curent neunitar ce se întinde asupra mai multor arii cu granițe nu întotdeauna foarte ferme – a contribuit în mod decisiv la ascensiunea acestui termen în dezbaterile epocii, iar aceasta în mai multe sensuri: ideea de viață este prezentă ca viață a spiritului, viață practică, viață a culturii, ca viață a unei comunități istorice, ca viață specific umană tematizată de științele spiritului, legată de ideea de creație, cu o oarecare patină antiraționalistă sau chiar iraționalistă, situată în posteritatea romantismului german⁵. Ca reacție față de idealismul speculativ german și față școala raționalistă neo-kantiană, opoziția dintre viață și spirit va caracteriza filozofia începutului de secol XX⁶. Heidegger subliniază această centralitate a problemei vieții din filozofia contemporană lui în recenzia pe care o scrie în 1920 la cartea lui Jaspers, *Psihologia concepțiilor despre lume*:

„Interacțiunea inextricabilă (*verschlungene Ineinanderwirken*) a mai multor motive ce țin de istoria spiritului și care vin din domenii de experiență dintre cele mai diverse a condus la o predominare a interesului pentru realitatea vieții (*Lebenswirklichkeit*) pe planul spiritului, și a unei preponderențe a științelor spiritului pentru conceperea acestei realități a vieții, însă fără ca să fie complet eliminate concepțiile fundamentale biologice ale vieții (*biologische Grundkonzeptionen des Lebens*). [...] Astfel, problematica filozofiei contemporane este

predominant centrată pe «viață» înțeleasă ca «fenomen originar» (*das «Leben» als das «Urphänomen»*), fie în așa fel încât viața este pusă ca realitate fundamentală (*Leben als Grundwirklichkeit*) și că toate fenomenele sunt reduse (*zurückleiten*) la ea, totul fiind înțeles ca obiectivare și manifestare «a vieții», fie că viața este văzută ca ceea ce constituie cultura, iar aceasta în atașamentul față de principii și de valori donatoare de norme»⁷.

În cele ce urmează, vom încerca să clarificăm câteva aspecte ale acestei problematice arborescente, focalizându-ne întâi de toate asupra influenței pe care filozofia lui Dilthey a exercitat-o asupra tematizării heideggeriene a vieții, concentrându-ne apoi asupra tentativei tânărului Heidegger de a determina, pornind de la polisemia generată de fenomenul vieții, un posibil sens primordial al său, iar aceasta în vederea justificării posibilității unei științe a vieții, făcută cu puțință de însăși fenomenologia husserliană. Vom încheia cu punerea în evidență a dimensiunii pre-teoretice a vieții factice, o dimensiune pe care știința vizată de Heidegger, ca demers teoretic, țintește să o scoată la lumină fără a îi falsifica sensul său originar.

Dilthey și filozofia vieții

Ideea de viață pare totuși a intra în preocupările tânărului Heidegger printr-un filon istorico-filozofic destul de precis, anume prin filozofia lui Wilhelm Dilthey (1833-1911)⁸, reprezentant de marcă al acestei *Lebensphilosophie*. Am putea spune că, în proiectul hermeneuticii vieții factice, Heidegger preia pentru început ideea de viață de la Dilthey, sau este ghidat masiv de această idee, prelucrând-o însă și radicalizând-o cu instrumentele analitice ale fenomenologiei husserliene, în tentativa de a explicita structurile fundamentale ale acestui fenomen. Im-

portanța poziției filozofice a lui Dilthey este foarte accentuată în prelegerile pe care Heidegger le ține la Kassel în 1925, unde problema vieții este considerată a fi una cu adevărat decisivă⁹. Și în *Sein und Zeit* importanța lui Dilthey pentru elaborarea ideii de viață este considerată fundamentală. Iată un citat elocvent în acest sens:

„În cercetările sale, W. Dilthey și-a pus permanent întrebarea privitoare la «viață». Pornind de la «viața» însăși ca întreg, el a căutat să înțeleagă «trăirile» acestei vieți, în conexiunea lor de structură și de dezvoltare [*Struktur- und Entwicklungszusammenhang*]. Elementul relevant filozofic al «psihologiei ca știință a spiritului» pe care el a elaborat-o nu trebuie căutat în faptul că ea refuză să se mai orienteze către elemente și atomi psihici pentru a recompune apoi din bucăți viața sufletului – ea țintește, dimpotrivă, către «întregul vieții» și către «forme» –, ci în faptul că Dilthey, în toate acestea și înainte de orice, era pe drumul său către întrebarea privitoare la «viață» [*Frage nach dem «Leben»*]. Desigur, tocmai aici se vădesc cel mai mult și limitele problematicii sale, precum și cele ale aparatului conceptual prin care ea a trebuit să se exprime»¹⁰.

În subteranele acestei indicații putem întrevedea recunoașterea secretă a unei datorii intelectuale, însă Heidegger afirmă în mod clar aici că această descoperire, anume fenomenul vieții, nu a putut fi tratată și analizată în mod adecvat de către Dilthey, deoarece acestuia i-au lipsit mijloacele conceptuale necesare pentru a tematiza un astfel de „dat” fundamental. După Heidegger, mijloacele conceptuale adecvate, sau aparatul conceptual optim prin care fenomenul vieții poate fi analizat în structurile sale ontologico-apriorice este oferit, desigur, tocmai de fenomenologie¹¹.

Faptul că influența decisivă în privința ideii de viață vine din partea lui Dilthey, și nu a lui Husserl, este pe

deplin demonstrat de lexicul filozofic pe care Heidegger îl folosește încă din primele pagini ale primului curs de la Freiburg:

„Orice existență [*Dasein*] cu statut de viață personală [*persönlichen Lebens*] se află, în fiecare dintre situațiile din cadrul acelei lumi a vieții [*Lebenswelt*] care îi este proprie în mod determinat și cu preponderență, într-un raport cu lumea, cu valorile motivaționale ale lumii înconjurătoare, cu lucrurile din orizontul vieții sale [*Lebenshorizont*], cu semenii, cu societatea. Aceste relații de ordinul vieții [*Lebensbezüge*] pot fi dominate – și anume în modalități de dominare cu totul diferite – de o formă genuină de împlinire și de viață [*Leistungs- und Lebensform*], ca de exemplu de una științifică, religioasă, artistică sau politică. [...] Tipul de ansamblu coeziv al vieții [*Lebenszusammenhang*] proprie conștiinței științifice se exercită, dobândind o formă și o organizare obiective, în academii științifice și în universități. [...] Înnoirea universității înseamnă renașterea conștiinței științifice autentice și a tipului corespunzător de ansamblu coeziv al vieții [*Lebenszusammenhang*]. Relațiile de ordinul vieții [*Lebensbezüge*] nu se înnoiesc însă decât printr-o întoarcere la originile autentice ale spiritului [*die echten Ursprünge des Geistes*], ele au nevoie [...] de veridicitatea interioară a vieții investite cu valoare, a vieții aflate în expansiune [*wertvollen, sich aufbauenden Leben*]. Numai viața – și nu zarva unor programe culturale alcătuite în pripă – poate face «epocă»»¹².

Influența lui Dilthey se lasă foarte clar întrevăzută la nivel terminologic, fiind folosite în acest context mai multe concepte fundamentale diltheyene legate de ideea vieții: relația vitală (*Lebensbezug*), ansamblul coeziv al vieții (*Lebenszusammenhang*), orizont al vieții (*Lebenshorizont*), forme ale vieții (*Lebensform*), lume a vieții (*Lebenswelt*). Trebuie amintit că pentru Dilthey viața este „tot ceea ce ne apare în experiența trăită (*Erleben*) și în înțelegere (*Verstehen*)»¹³, viața fiind titlul generic

pentru lumea umană ca întreg¹⁴, ca lume socio-istorică a vieții, în orizontul spiritului, o viață care generează o multiplicitate de manifestări și de atitudini spirituale, de la viața artistică la cea economică, de la cea politică la cea religioasă. Mai multe concepte fundamentale intervin aici: relațiile vitale (*Lebensbezüge*) constituie legătura fundamentală dintre eu și lumea ambiantă, cuprinzând bunăoară aspecte afective, descriptive, evaluative. Pe acest substrat al vieții (*Untergrund des Lebens*) se vor configura și se vor diferenția mai multe tipuri de comportament uman, precum sesizarea (*Auffassen*), valorizarea (*Wertgeben*), urmărirea scopurilor (*Zwecksetzen*), prescrierea de reguli (*Regelgebung*)¹⁵. Experiența vitală (*Lebenserfahrung*) individuală stă la baza diferitelor comportamente vitale (*Lebensverhalten*), iar articularea și înlănțuirea acestor tipuri de comportamente constituie ansamblul coeziv al vieții (*Lebenszusammenhang*).

Ceea ce prezintă însă o importanță distinctă pentru Heidegger este faptul că Dilthey înțelege viața ca având o înțelegere de sine și o interpretare de sine¹⁶, că viața are un raport intrinsec hermeneutic, că există o expresivitate intrinsecă a vieții¹⁷: *Das Leben legt sich selber aus*, viața se interpretează pe sine însăși¹⁸. Tocmai acest caracter auto-interpretativ sau auto-hermeneutic al vieții ca înțelegere de sine, va fi preluat și elaborat conceptual de Heidegger în proiectul hermeneuticii facticității.

Heidegger rezonază, în plus, și cu o altă exigență venită dinspre filozofia vieții¹⁹, anume cu exigența conform căreia nu ar trebui lăsată o distanță între filozofie și viață, fiind necesar să găsim în viața însăși motivațiile esențiale pentru a filozofa; filozofia la rândul ei ar trebui să se întoarcă tocmai asupra vieții care o motivează²⁰. Ceea ce constituie legitimitatea exercitării filozofice este tocmai

înrădăcinarea în viață, în viața concretă a omului concret determinat de filozofie, căci această viață constituie solul fenomenal pe care se poate construi o filozofie autentică. În strânsă legătură cu ideea de viață ca sol legitimator al filozofiei, putem situa rezervele pe care nu de puține ori Heidegger le afișează în privința exercitării speculative a filozofiei, adică a unei exercitări ce nu se înrădăcinează în propriul fapt de a exista al filozofului. Filozofia, avea să arate Heidegger, este o posibilitate radicală și privilegiată a existenței umane de a se înțelege pe sine și are ca obiect privilegiat însăși această existență. În plus, această nevoie de legitimare a filozofării pornind de la un sol fenomenal concret întâlnește în mod fericit tocmai exigențele fenomenologiei, pentru care sursa de sens trebuie să fie întotdeauna dată, conform maximei: la lucrurile însele! Nu trebuie uitat că ideea de viață joacă un rol important și în fenomenologia husserliană, unde apar mai mulți termeni legați în aria semantică a acestui concept. Însă viața este considerată aici ca viață a conștiinței (*Bewußtseinsleben*) determinată de trăirile conștiinței (*Bewußtseinerlebnisse*) și tematizată ca viață transcendentă a egoului. Tot sub influența lui Dilthey și, probabil, în raport polemic cu Heidegger putem situa interesul pe care ultimul Husserl îl acordă ideii de lume a vieții (*Lebenswelt*)²¹.

Posibilitatea unui sens primordial al vieții

Așadar, mai mulți factori concură la ascendența temei vieții în orizontul preocupărilor tânărului Heidegger, care sunt tot atâtea influențe stratificate pe care el le-a suportat în „anii săi de ucenicie” și pe care le-a înglobat într-o sinteză și o poziție personală: filozofia vieții, hermeneutica și fenomenologia husserliană, trei

filoane filozofice distincte care pe alocuri interacționează și se suprapun. Viața este înțeleasă aici nu într-un sens biologic, nici în sens teologic, nici în sens speculativ, ci în sensul concretei existenței umane, ca viață psihică și ca viață practică angrenată într-o comunitate în orizontul valorilor. Linia semantică în descendența căreia s-ar situa tema heideggeriană a vieții factice nu ar fi deci nici cea teologică iudeo-creștină, nici cea a operei biologice aristotelice, nici cea speculativă neoplatonică, ci aceea a filozofiei practice, așadar a Eticii nicomahice și a Retoricii²².

Dificultatea primordială constă tocmai în polisemia arborescentă a semnificațiilor termenului de viață. Într-adevăr, viața se spune în mai multe feluri. Este un lucru știut că tema polisemiei îi este destul de dragă lui Heidegger: ne putem gândi fie și numai la insistența lecturii sale asupra dizertației lui Brentano în privința multiplicității sensurilor ființării la Aristotel (*to on legetai pollachos*), în raport cu care Heidegger caută să tematizeze semnificația sa înglobatoare, fundamentală și unitară: anume sensul ființei. Cu problema vieții suntem într-o situație asemănătoare: polisemia pe care o desfășoară acest concept nu constituie decât indiciul necesității de a accede într-un mod genuin la fenomenul originar al vieții ca atare și de a-i da o interpretare adecvată, adică originară.

În *Natorp Bericht* (octombrie 1922), Heidegger insistă asupra faptului că multiplicitatea semnificațiilor pe care termenul de viață le capătă în istoria umanității reflectă de fapt tocmai complexitatea obiectului semnat:

„Polisemia [*Vieldeutigkeit*] termenului își are rădăcinile în obiectul semnat [*bedeuteten Gegenstand*] el însuși. Pentru filozofie, caracterul nesigur [*Unsicherheit*] al unei semnificații poate da prilejul de a o lăsa deoparte; însă

dacă ea descoperă faptul că această nesiguranță are un temei necesar în obiectul său, ea poate căuta să și-o aproprieze și să și-o facă transparentă. A se adapta la această polisemie [*Einstellung auf Vieldeutigkeit*] (*pollachos legomenon*) nu revine la a scormoni [*Herumstochern*] în jurul sensurilor izolate ale cuvintelor, ci exprimă tendința radicală de a face accesibilă obiectualitatea semnată însăși [*bedeutete Gegenständlichkeit*] și de a face disponibilă sursa care motivează [*Motivquelle*] diferitele maniere ale semnificării”²³.

Am putea înțelege acest pasaj în două sensuri. Fie viața se poate afirma în multiple maniere (*he zoe legetai pollachos*), deoarece viața însăși produce multiple direcții semantice (*Bedeutungsrichtungen*) în care ea este înțeleasă și interpretată, rămânând însă un unic și același „obiect”. Fie, dimpotrivă, termenul de viață se referă la câmpuri fenomenale eterogene și doar omonimia termenului (faptul că se poate atribui în mod separat unor ființări distincte) poate sugera, într-un mod înșelător, o unitate semantică. În acest caz, această unitate semantică este înșelătoare tocmai pentru că avem de a face cu o multiplicitate de semnificații care se referă la o multiplicitate de referenți. Totuși, pentru Heidegger, care nu e un relativist, există direcții semantice care aparțin în mod propriu obiectului „viață” și care îl semnifică într-un mod autentic, precum și direcții semantice derivate, secundare și chiar improprii.

Este ușor să presupunem care ar fi următorul pas: trebuie să degajăm semnificațiile fundamentale, să ne apropiem semnificațiile proprii și să eliminăm semnificațiile derivate, neautentice. Ar fi deci necesară o destrucție a termenului de viață, o deconstrucție a multiplelor sale straturi de sens sedimentate de-a lungul istoriei gândirii, pentru a obține orizontul originar în care se înrădăcește și de unde pornind se constituie semnificațiile derivate. În *Raportul către Natorp*, multiplicitatea semnificațiilor tra-

diționale ale vieții nu constituie un motiv suficient pentru a respinge termenul ca atare:

„Polisemia aducătoare de confuzie [*verwirrende Viedeutigkeit*] a termenului de viață și utilizarea [*Verwendung*] sa nu trebuie să servească drept pretext pentru a-l respinge pur și simplu. Am renunța prin acest lucru la posibilitatea de a urmări direcțiile semantice care îi aparțin în mod propriu și care, ele doar, ne permit să accedem la obiectualitatea [*Gegenständlichkeit*] de fiecare dată semnificată [prin acest termen]”²⁴.

Heidegger accentuează în repetate rânduri că trebuie să prezervăm polisemia termenului ca atare, că această multiplicitate semantică nu trebuie redusă forțat la o prezumtivă unitate, și că o posibilă unitate nu poate fi pusă în evidență decât prin urmărirea fidelă a acestei multiplicități, prin căutarea rădăcinii acestei multiplicități, prin identificarea sursei acestei arborescențe semantice și a motivației acesteia: „Termenul de viață trebuie prezervat în polisemia sa posibilă, pentru a-l caracteriza în conformitate cu această situație”²⁵, „pentru a putea indica fenomenele pe care el le are în intenție”²⁶. Proiectul heideggerian al hermeneuticii vieții factice (*faktische Leben*) este așadar tentativa de a răspunde la provocarea de a ridica la concept dimensiunea genuină a vieții și semnificația sa originară²⁷.

Fenomenologia ca știință originară a vieții

Am văzut că ideea de orizont originar al vieții este „preluată” de Heidegger pe filieră diltheyană, din câmpul amplelor dezbateri specifice filozofiei vieții. Ideea unui domeniu fundamental al vieții pare să îl motiveze dintru început pe Heidegger. Însă ceea ce îl distinge în raport cu predecesorii și contemporanii

săi este ideea de a propune și de a construi o știință care să se aplice acestui domeniu fundamental al vieții. În primele sale cursuri, întreprinderea filozofică pe care Heidegger o încearcă poartă numele de „știință originară preteoretică” (*vorthoretische Urwissenschaft*)²⁸ sau „știință a originii” (*Ursprungswissenschaft*)²⁹. Ambițiosul proiect al lui Heidegger din această perioadă este așadar acela de a elabora o știință a acestei regiuni originare a vieții. Pretenția acestui proiect nu este deloc una minimalistă, Heidegger propunându-și prin aceasta nici mai mult nici mai puțin decât o refondare a filozofiei, o reîntemeiere radicală a interogației filozofice, care, în lipsa unei întemeieri în „viață”, se află lipsită de fundament, rătăcind în labirinturi speculative neclarificate. Avem astfel doi atomi de sens care compun această idee: pe de o parte, avem ideea de știință și de științificitate; pe de altă parte, avem ideea de origine, de originar, de originaritate.

Științificitatea (*Wissenschaftlichkeit*), caracterul de știință al demersului pe care Heidegger caută să îl fondeze este o consecință directă a faptului că Heidegger se situează în această perioadă în mod univoc în orizontul fenomenologiei. Nu trebuie să uităm că proiectul heideggerian începe în 1919, la numai 8 ani de la publicarea în revista *Logos* a articolului programatic husserlian, „Fenomenologia ca știință riguroasă [*Phänomenologie als strenge Wissenschaft*]”³⁰. În această perioadă, Heidegger se consideră încă un discipol al lui Husserl, față de care, chiar dacă își permite o serie de semnificative inovații conceptuale, rămâne totuși fidel. Așadar, faptul că Heidegger înțelege demersul său fenomenologic sub semnul științei și al științificității este o consecință directă a acestei fidelități³⁰.

Originaritatea (*Ursprünglichkeit*) acestei științe constituie însă marca sa distinctivă. Spre deosebire de alte științe (non-

originare), fenomenologia este o știință originară. Obiectul său este „originea”. Dar ce anume este această origine, cum este ea determinată și cum se poate justifica în mod explicit caracterul său originar? Aceasta este întrebarea la care Heidegger va căuta să răspundă în acești ani, parcurgând drumuri multiple, încrucișate și bifurcate: de la interpretările textelor lui Aristotel la analiza structurii trăirilor husserliene, de la investigațiile asupra misticismului renan la cele privitoare la Luther, de la hermeneutica epistolelor paulinice la analiza textelor lui Augustin, „șantierul” heideggerian prezintă tot atâtea tentative de a circumscrie și cartografia structura acestui orizont originar a cărui constituție filozofia ca fenomenologie caută să o expliciteze. Este vorba de sensul genuin al vieții, de viața ca „fenomen originar [Urpheänomen]”³¹, ca „domeniu de origine [Ursprungsgebiet]”, ca regiune originară și sferă problematică (*Problemsphäre*)³² fundamentală a fenomenologiei: „viața în și pentru sine, care este istorică”³³. Heidegger caută așadar să degajeze, pornind de la multiplicitatea de semnificații ale termenului de viață forjate de filozofia vieții – „sentimentul vieții” (*Lebensgefühl*), „realitatea vieții” (*Lebenswirklichkeit*), promovare/accelerare a vieții” (*Lebensförderung*), „intensificare a vieții” (*Lebenssteigerung*), „trăire, trăit” (*Erlebnis, Erleben*)³⁴ – orizontul originar al vieții factice în structurile sale constitutive. Eforturile lui Heidegger se vor concentra asupra structurii vieții, iar analizele sale succesive vor fi tot atâtea încercări de determinare conceptuală a structurii nu doar a trăitului, ci și a vieții care cuprinde, înglobează și face cu putință orice trăit distinct și orice trăire. De fiecare dată, încercările heideggeriene de a pătrunde cu mijloacele conceptuale ale fenomenologiei în datul fundamental al vieții vor avea o altă traiectorie, scopul vizat fiind însă același: sesizarea și conceptualizarea orizontului genuin al vieții.

Viața ca orizont pre-teoretic

Încă din primul curs pe care Heidegger îl ține la Freiburg³⁵, viața este caracterizată drept o trăire preteoretică a lumii ambiante, un „a trăi pornind de la [*Leben auf hin*]”³⁶ și „un a trăi către [*Hineinleben*]”³⁷ această lume, o „trăire din ceva [*Er-leben von etwas*]”³⁸ sau „pornind de la ceva [*Leben auf etwas zu*]”³⁷, o trăire în raport cu care raportarea teoretică, înțeleasă ca experiență obiectuală (*Dingefahrung*), este o formă de de-vitalizare (*Ent-leben*), fiind totodată o de-semnificare (*Ent-deuten*) și o dez-istorializare (*Ent-geschichtlichen*)³⁸.

Interogația heideggeriană se definește aici polemic în raport cu neo-kantianismul epocii: ceea ce critică aici Heidegger este primatul teoreticului (*das Primat des Theoretischen*) ce domină filozofia tradițională și mai ales teoria neokantiană a cunoașterii³⁹. Teoreticul, arată Heidegger, trebuie înțeles în caracterul său derivat, pornind de la orizontul originar al vieții, de la orizontul pre-teoretic (*vorthoretisch*) al vieții, și anume de la trăirea lumii ambiante (*Umwelterlebnis*)⁴⁰. De aceea fenomenologia este caracterizată aici drept știință originară pre-teoretică. Dar aceasta nu înseamnă că acest discurs nu ar fi unul articulat conceptual și expozitiv, deci „teoretic”. Rămânând un demers conceptual riguros, această știință caută să evite obiectualizările, reificările și teoretizările forțate pe care le produce orice „optică teoretică”. Este vorba de a rămâne în mod constant fidel pre-teoreticului care este mascat, deformat, răstălmăcit de teoretizare. Această fidelitate față de viață este misiunea fenomenologiei, așa cum o concepe Heidegger la începutul anilor 20. Pentru Heidegger, doar fenomenologia oferă posibilitatea de a clarifica în mod riguros orizontul originar al vieții, evitând atât obiectualizarea și logicizarea trăitului, adică supre-

mația conceptului asupra vieții, cât și vitalismul iraționalist, pierderea oricărei structuri, a oricărei logicități, prin supremația vieții oarbe asupra oricărei raționalități. Doar pornind de la structurile vieții genuine se poate pune problema derivării, a îndepărtării de viață, a obiectivării trăitului într-o experiență sau experimentare a unui dat teoretic⁴¹. Și doar pornind de la orizontul vieții originare, ca trăire a lumii ambiante, vor putea fi înțelese în mod critic atât poziția realismului cât și cea a idealismului, ambele fiind forme unilaterale de opacitate față de acest orizont originar⁴².

Este limpede așadar că ideea de „viață” este pivotul primordial și veritabilul vârf de lance al cercetărilor heideggeriene, având și o semnificativă deschidere ontologică, de lămurirea acestei problematice centrale depinzând, cum o spune chiar Heidegger, „viața sau moartea filozofiei”⁴³. Heidegger amintește la sfârșitul cursului, în cheie vitalist-dyltheyană, „înalta potențialitate a vieții [*die höchste Potentialität des Lebens*]” care, prin intermediul multiplicității de relații vitale (*Lebensbezüge*), poate deschide, radiind, către mai multe moduri ale trăirii: trăirea a ceea ce ține de lumea ambiantă (*das Umweltliche*), a ceea ce are valoare (*das Wertgenommene*), a ceea ce este valabil (*das Gültige*), care se pot înscrie, fiecare în parte, în mai multe tipuri ale trăirii – estetic, religios, social etc⁴⁴. Viața „în și pentru sine” este așadar bogată în potențialități, deschizând astfel către o pluralitate de lumi ale vieții (*Lebenswelten*)⁴⁵.

Aceste cercetări vor fi aprofundate în cursul din toamna următoare⁴⁶, unde viața va fi caracterizată pentru prima dată drept „viață faptică [*faktische Leben*]”. Și aici se reafirmă că fenomenologia, ca știință a originii (*Ursprungswissenschaft*), are ca „obiect” privilegiat, ca domeniu de origine (*Ursprungsgebiet*), ca sferă proble-

matică (*Problemsphäre*) însăși viața faptică. Spre deosebire de primul curs din 1919, care se focaliza asupra lumii ambiante, aici lumea vieții (*Lebenswelt*) este analizată într-o grilă ternară: lumea ambiantă (*Umwelt*), lumea comună sau a vieții intersubiective (*Mitwelt*) și lumea sinelui (*Selbstwelt*)⁴⁷. Viața în sine (*Leben an sich*) se desfășoară în parametrii acestor *Lebenswelten*, fiind caracterizată prin auto-suficiență (*Selbstgenügsamkeit*), prin multiplicitatea tendințelor vitale, prin caracter mundan (*Weltcharakter*), prin auto-inteligibilitate (*Selbstverständlichkeit*), prin semnificativitate (*Bedeutsamkeit*) într-un ansamblu expresiv (*Ausdruckszusammenhang*). În cadrul palierelor lumii vieții, lumea sinelui (*Selbstwelt*) va căpăta o importanță distinctivă, aceasta constituindu-se ca pivot al analizei. Viața ca atare se centrează pe lumea sinelui. Este vorba de o *Zugespißtheit des faktischen Lebens auf die Selbstwelt*, de o îngustare, o ascuțire, o acutizare a vieții factice în direcția lumii proprii: viața este în mod fundamental viață a sinelui, viață proprie⁴⁸.

Efortul lui Heidegger va fi acela de a determina din ce în ce mai aplicat, de-a lungul unor laborioase analize, legătura concretă dintre aceste lumi ale vieții (*Umwelt, Selbstwelt, Mitwelt*), adică tocmai relația vitală (*Lebensbezug*) de care a fost vorba mai devreme. Problema acestui raport este rezolvată în paradigma husserliană, în linia temei intenționalității. Însă nu este greu de observat că intenționalitatea, așa cum o concepe Husserl, ca structură a conștiinței care vizează obiectul, poartă deja marca teoretizării, a de-vitalizării (*Ent-leben*). Astfel, Heidegger va încerca să determine intenționalitatea la nivelul vieții factice, într-un sens mai larg, anume analizând structura situației: ea cuprinde un sens al conținutului (*Gehaltssinn*), un sens al relației (*Bezugs-sinn*) și un sens al împlinirii (*Vollzugsinn*)⁴⁹.

Este vorba de articularea celor trei direcții fenomenologice ale sensului: sensul conținutului, sensul relației, sensul împlinirii sau al realizării reprezintă schematismul fundamental al intenționalității experienței vieții⁵⁰. Faptul că întrebarea pe care o va reliefa Heidegger cu precădere va fi Cum? și nu Ce? își are originea în preeminența pe care filozoful o acordă întrebării privitoare la sensul împlinirii (*Vollzugssinn*), care se deslușește într-un cum se împlinește sau se realizează cutare sau cutare mod de a exista, în raport cu întrebarea privitoare la conținut, care se explicitează ca un ce pe care îl avem în vedere. Cum-ul împlinirii și ce-ul conținutului sunt legate de acel *Bezugssinn*.

Așadar, interpretarea genuină a vieții sinelui va căpăta o importanță decisivă. În acest sens, mărturiile privitoare la această viață „lăuntrică“ a sinelui se vor dovedi extrem de semnificative. În primul rând, ceea ce invocă Heidegger în acest context este accentul pe care creștinismul îl pune asupra lumii sinelui⁵¹, amintind aici o serie de nume, între care Augustin, Bernard de Clairvaux, Bonaventura, Meister Eckhard, Tauler, Luther și Kierkegaard⁵², anticipând preocupările sale de fenomenologie a religiei din următorii doi ani⁵³. Heidegger interpretează sintagma lui Augustin crede, *ut intelligas* (trebuie să crezi pentru a înțelege) tocmai în sensul intensificării vieții factice și al precedentei vieții în raport cu cunoașterea: trăiește în mod viu sinele tău (*lebe lebendig dein Selbst*)⁵⁴, adică sinele trebuie să se realizeze pe sine întâi de toate în deplinătatea vieții, pentru a putea cunoaște (*das Selbst soll sich erst im vollen Leben verwirklichen, ehe es erkennen kann*)⁵⁵. De asemenea, invocația augustiniană inquietum cor nostrum (neliniștită este inima noastră [până ce se va odihni întru Tine]), este interpretată ca „neliniște a vieții“ (*Unruhe des Lebens*)⁵⁶, fapt care mai

târziu va căpăta titlul de *Unheimlichkeit*, ca *Un-zuhause-sein a Dasein-ului*⁵⁷.

Asupra acestei idei – potrivit căreia modul fundamental al vieții factice este acela de a fi o povară – vor reveni considerațiile heideggeriene din *Raportul către Natorp*, text scris în toamna anului 1922⁵⁸. Este un text de o importanță majoră în biografia intelectuală a tânărului Heidegger, un „raport“ pe care acesta îl adresează lui Natorp în vederea obținerii unui post la Universitatea din Marburg. Acest scurt expozeu (de doar 50 de pagini) condensează și sintetizează principalele linii de forță în care s-a mișcat gândirea heideggeriană între 1919 și 1922, prefigurând și traiectoriile pe care aceasta le va parcurge până în 1926, anul elaborării efective a lui *Sein und Zeit*. Așadar, avem de a face cu un text „de frontieră“ (ca și cursul din 1923: *Ontologie. Hermeneutica facticității*), care pare că încheie prima etapă a reflecției heideggeriene de tinerețe – ilustrată de cursurile de la Freiburg (1919-1922) – deschizând o a doua etapă, pe care o pun în lumină cursurile de la Marburg (1923-1927).

În ceea ce privește subiectul nostru – tema vieții – trebuie semnalat că aici Heidegger începe să folosească simultan, ca termeni interșanjabili, conceptul de *faktische Leben* și cel de *Dasein* pentru indicarea existenței umane. Această sinonimie este, de altfel, și punctul pornind de la care Heidegger va începe să renunțe treptat la conceptul de „viață“ în favoarea celui de *Dasein*. „Realitatea semnificată“ este aceeași, fie că e numită „viață factică“, fie că e numită *Dasein*, însă o serie de precauții termonologice și conceptuale îl îndeamnă pe Heidegger să își purifice discursul de orice urmă de „vitalism“. Încă de la începutul acestui text, Heidegger reafirmă o idee pe care o susținuse din primul curs, ținut în 1919:

obiectul fundamental al filozofiei este existența umană ca viață factică:

„Obiectul cercetării filozofice este *Dasein*-ul uman [*menschliche Dasein*] interogată în ceea ce privește caracterul său de ființă [*Seinscharakter*]. Această orientare fundamentală [*Grundrichtung*] a interogării filozofice nu este aplicată sau adăugată din afară obiectului interogată, adică vieții factice [*faktische Leben*], ci ea trebuie să fie înțeleasă ca o sesizare explicită a unei mobilități fundamentale [*Grundbewegtheit*] a vieții factice, care există în modul de a se preocupa de ființa sa [*um sein Sein besorgt ist*] în temporalizarea concretă a ființei sale [*in der konkreten Zeitigung seines Seins*], iar aceasta chiar și atunci când ea se evită pe sine însăși [*wo es sich selbst aus dem Wege geht*]”⁵⁹.

Regăsim astfel aici ideea eschivei din fața propriului sine, a căderii, a alienării, a alunecării către lumea înconjurătoare. Prima noutate pe care o putem semnaliza este orientarea hotărâtă a reflecției heideggeriene către o perspectivă ontologică asupra ființării umane și a structurii sale generice. Lexicul ontologic utilizat în acest context este un argument evident în această direcție. Astfel, se cuplează două linii care până acum au funcționat relativ independent în gândirea lui Heidegger: pe de o parte ideea unei analitici a existenței umane (a vieții factice), iar pe de altă parte problematica ontologică (tema ființei). De acum înainte, Heidegger va concepe aceste două linii de forță ca inseparabile, ca paliere de sens ce se determină reciproc și se implică reciproc. Interpretarea autentică a structurii existenței umane, a vieții factice, trebuie întreprinsă în cheie ontologică, iar ontologia trebuie să vadă în existența umană prima sa sarcină comprehensivă. Așa cum ontologia este privată de fundamentul său autentic dacă face abstracție de existența umană, tot așa nici o interpretare a ființei omului nu poate accede la originaritate dacă nu

pune în joc o perspectivă ontologică radicală.

Așadar, nu vom fi surprinși dacă bagajul conceptual ce a fost analizat în mod concret de-a lungul interpretărilor privind facticitatea specifică creștinismului⁶⁰, drept lipsă de securitate, neliniște, povară și dificultate inerentă a vieții, va fi ridicat acum la un nivel ontologic și va căpăta o valoare explicativă ontologică:

„Viața factică are acel caracter de ființă [*Seinscharakter*] de a fi în sine însăși o povară [*daß es an sich selbst schwer trägt*]. Mărturia de netăgăduit pentru acest lucru este tendința vieții factice de a se despovăra pe sine însăși [*die Tendenz des faktischen Lebens zum Sichleermachens*]. În acest fapt de a fi în sine însăși o povară [*an sich selbst schwer Tragen*], viața, în conformitate cu sensul fundamental al ființei sale [*Grundsinn seines Seins*], este împovărată nu în sensul unei proprietăți accidentale [*zufälligen Eigenschaft*]. Dacă viața este cu adevărat ceea ce este [*eigentlich ist, was es ist*] în acest fapt de a fi povară și dificultate [*Schwer- und Schwierigsein*], atunci modul adecvat de a avea acces genuin la ea [*die genuin angemessene Zugangsweise zu ihm*] și modul de a păstra [*Vernahrungsweise*] [acest acces] nu poate consta decât într-un fapt de a [o] împovăra [*Schwermachen*]”⁶¹.

Sarcina preliminară a cercetării filozofice este așadar reliefarea caracterului obiectual specific al vieții factice (*eine Abhebung des spezifischen Gegenstandscharakters des faktischen Lebens*)⁶². Heidegger reafirmă în acest context strânsa legătură dintre filozofie și viață și circularitatea existențială în care ele sunt situate: faptul că viața factică este obiectul filozofiei depinde de faptul că filozofia este un mod specific al vieții:

„[...] această cercetare constituie un mod determinat al vieții factice [*ein bestimmtes Wie des faktischen Lebens*] și, ca atare, în realizarea [Vollzug] sa, co-temporalizează în sine însăși [*an ihm selbst mitzeitig*] ființa de fiecare dată

concretă a vieții [*das jeweilige konkrete Sein des Lebens*] [...]. Posibilitatea unei atari co-temporalizări [*Mitzeitigung*] se întemeiază în aceea că cercetarea filozofică este realizarea explicită [*explizite Vollzug*] a unei mobilități fundamentale [*Grundbewegtheit*] a vieții factice și în care ea se menține constant⁶³.

Acest citat vedește o dată în plus „pragmatismul” existențial al lui Heidegger, încredințarea sa că filozofia – departe de a fi o pură expunere speculativă a unor teorii abstracte despre realitate și lume – are puterea de a schimba, transforma și îmbogăți, ca exercitare filozofică și ca filozofare concretă, propria existență și viața în slujba căreia ea se află și în care își are izvorul său autentic. Astfel, aici reverberează ecoul unei vechi exigențe, asumată încă din antichitate de către filozofi, aceea conform căreia filozofia trebuie să fie un „mod de viață”. Tot aici își face apariția o idee care va fi de acum înainte fundamentală pentru gândirea heideggeriană: ideea temporalității. Heidegger spune textual că mobilitatea fundamentală (*Grundbewegtheit*) a vieții factice există în modul preocupării cu propria sa ființă, în temporalizarea concretă a ființei sale (*in der konkreten Zeitigung seines Seins*), iar cercetarea filozofică este un mod de co-temporalizare (*Mitzeitigung*) a acestei ființe. Astfel își fac apariția în mod explicit elementele care constituie titlul faimoasei lucrări de peste câțiva ani: „ființa” și „timpul”, jaloanele între care se va mișca de acum înainte gândirea heideggeriană.

**În chip de concluzie:
viața factică – concept cheie
al heideggerianismului timpuriu**

Această trecere în revistă a principalelor nervuri tematice ale problematicei vieții, așa cum apare ea în scrierile

heideggeriene dintre 1919 și 1922, nu are, desigur, o pretenție exhaustivă. Am putut constata însă cele mai importante caracteristici ale acestei tematizări. Motivația inițială a temei vieții în gândirea tânărului Heidegger pare să vină pe filiera filozofiei lui Dilthey, exponent al curentului general de „filozofie a vieții”. Heidegger este deplin conștient de amploarea istorică (filozofică și teologică a problemei vieții); sarcina pe care el și-o acordă este aceea a unei tematizări radicale a acestei probleme fundamentale, pornind de la orizontul deschis de cercetările lui Wilhelm Dilthey, însă prelucrate cu mijloacele conceptuale ale fenomenologiei. Aceasta implică însă și o redefinire a fenomenologiei, iar aici poate fi identificată și o critică implicită a poziției husserliene, critică ce se va radicaliza în *Sein und Zeit* și în scrierile ce vor preceda imediat această lucrare.

Heidegger își desfășoară acest proiect temerar parcurgând două căi pornind de la care, în chip de aplicație, își va extrage temele fundamentale: tema vieții factice, a facticității, a analiticii *Dasein*-ului de mai târziu. Prima dintre acestea este analiza fenomenologică a vieții religioase, cu referire directă la *Epistolele* apostolului Pavel și la *Confesiunile* Sfântului Augustin. Cea de a doua cale pe care Heidegger o urmează este aceea a unei analize a textelor aristotelice, în special a *Eticii nicomahice*. O altă componentă fundamentală a acestui imens câmp interogativ este cea hermeneutică. Încă de la sfârșitul cursului din 1919, unde Heidegger încheie prin afirmarea unei *hermeneutische Intention*, problema sensului, a înțelegerii și a explicitării este foarte importantă. Motivată tot de Dilthey – căruia îi aparține sintagma „Viața are calitatea de a se înțelege pe sine însăși” – dar și de școala hermeneutică de după Schleiermacher, Heidegger avea să își definească în 1923

proiectul său filozofic ca hermeneutică a facticității. În sfârșit, nu trebuie să uităm componenta ontologică a acestei problematice, care l-a determinat pe Heidegger să înțeleagă problema vieții factice în termenii problemei ființei. Toate aceste linii de forță – filozofia vieții, fenomenologie, hermeneutică, ontologie, Aristotel, Pavel, Augustin – sunt situate în jurul problematicei vieții factice, constituind materia care, cristalizată, va ajunge câțiva ani mai târziu să fie expusă sub forma unei analitici fenomenologic-hermeneutice a existenței, ca ontologie fundamentală.

În procesul acestei cristalizări, ideea vieții va fi totuși părăsită. Heidegger va renunța la ea, fără să explice foarte clar de ce, în favoarea termenului de *Dasein*. Deși mai toate structurile vieții factice vor fi integrate în analitica *Dasein*-ului, conceptul însuși de viață este exclus. Am spune așadar, că analitica existențială este o analitică a vieții factice, însă fenomenul

fundamental al vieții este rebotezat, el capătă alt titlu și un alt nume (*Dasein*, existență), iar vechiul nume este abolit. Mai mult, se va spune chiar că termenul de „viață” împiedică obținerea unei optici originare asupra ființării vizate, că el subminează și sabotează o investigație fenomenologic genuină a ființei acestei ființări. „Viața” va intra pe lista conceptelor metafizice proscrise, alături de termenul de „om”, de „animal rațional”, de „spirit” etc. Evacuarea vieții din spațiul analiticii este astfel indiciul unei noi etape din gândirea heideggeriană, o etapă în care filozoful – conștient de puterea invizibilă a semanticii cuvintelor – își izolează universul de discurs și își purifică terminologia în raport cu metafizica tradițională. El nu va căuta cu precădere să accentueze legăturile dintre el și tradiție, ci, într-un ethos al separației, va dori să se distingă cât mai ferm de limbajul filozofiei europene.

Note:

- ¹ Cităm operele lui Heidegger utilizând următoarele sigle: **GA 56/57** = *Zur Bestimmung der Philosophie*, herausgegeben von Bernd Heimbüchel, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1999 (traducere în limba română de Gabriel Cercel, în curs de apariție); **GA 58** = *Grundprobleme der Phänomenologie*, herausgegeben von Hans-Helmuth Gander, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1992; **GA 59** = *Phänomenologie der Anschauung und des Ausdrucks. Theorie der philosophischen Begriffsbildung*, herausgegeben von Claudius Strube, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1993; **Natorp Bericht** = *Interprétations phénoménologiques d'Aristote. Tableau de la situation herménétique* [*Phänomenologische Interpretationen zu Aristoteles (Anzeige der hermeneutischen Situation)*], édition bilingue, tr. fr. J.-F. Courtine, Trans-Europ-Repress, Mauvezin, 1992; **SuZ** = *Sein und Zeit*. Unveränderte Nachdruck der 15., an Hand der Gesamtausgabe durchgesehene Auflage mit den Randbemerkungen aus dem Handexemplar des Autors im Anhang, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1986 [trad. rom. Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă: *Ființă și timp*, Humanitas, 2003]; **GA 29/30** = *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit*, herausgegeben von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1992; **GA 54** = *Parmenides*, herausgegeben von Manfred E. Frings, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1992 [trad. rom. Bogdan Mincă și Sorin Lavric: *Parmenide*, Humanitas, București, 2001]; **Wegmarken** = *Wegmarken*, herausgegeben von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1996.
- ² Am discutat acest din urmă aspect în articolul nostru „Heidegger, la polysémie de la vie et son histoire”, în I. Copoeru, A. Schnell (ed.), *Recherches phénoménologiques actuelles en Roumanie et en France*, Hildesheim, Olms, 2006, p. 85-106.
- ³ Un citat din Bergson (din *Matière et mémoire*) apare, de exemplu, la începutul cursului *Grundprobleme der Phänomenologie* 1919-1920; există mai multe locuri în care Heidegger indică importantul pas înainte făcut de filozofia bergsoniană.
- ⁴ Cf. comentariul tardiv al lui Heidegger de la sfârșitul cursului *Parmenide*, unde până și experiența

- poetică a unui Rilke este pusă sub influența acelei *biologische Populärmetaphysik des ausgehenden 19. Jahrhunderts*. Cf. GA 54, p. 235 (trad. rom. p. 294).
- 5 Cf. G. Pflug, art. „Lebensphilosophie“, in *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hgg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Band. 5, coll. 135-140.
 - 6 Vezi și discuția din paragraful 18 al cursului *Grundbegriffe der Metaphysik*, GA 29/30, pp. 103-116, unde Heidegger ilustrează opoziția dintre *Leben* (*Seele*) și *Geist* în opera lui Oswald Spengler, Ludwig Klages, Max Scheler și Leopold Ziegler.
 - 7 Martin Heidegger, „Anmerkungen zu Karl Jaspers *Psychologie der Weltanschauungen*“, in *Wegmarken*, pp. 14-15.
 - 8 Pentru influența lui Dilthey în fenomenologie, cf. Rudolf A. Makkred and John Scanlon (eds), *Dilthey and Phenomenology*, University Press of America, 1987.
 - 9 Martin Heidegger, *Les conférences de Cassel (1925)*, édition bilingue introduite, traduite et annotée par J.-C. Gens, Vrin, 2003, mai ales pp. 159-161, 165-167, 177-181.
 - 10 *SuZ*, p. 46. Ne-am putea interoga, pornind de la acest context, dacă poate fi vorba de un paralelism între „întrebarea privitoare la viață“ (*die Frage nach dem Leben*) și „întrebarea privitoare la ființă“ (*Seinsfrage*) sau la sensul ei (*die Frage nach dem Sinn vom Sein*), și dacă nu cumva în cariera filozofică timpurie a lui Heidegger nu a existat cumva o concurență tacită între aceste două întrebări.
 - 11 Merită poate amintit că Dilthey este totuși singurul mare filozof care a sesizat dintru început importanța și noutatea fenomenologiei husserliene, dedicând mai multe seminarii *Cerșetărilor Logice*. Husserl, în pofida respectului pe care i-l purta lui Dilthey, îl va „ataca“ în articolul său din 1911 din revista *Logos*, *Fenomenologia ca știință riguroasă*, taxând poziția acestuia drept „istoricism“. Vezi corespondența Dilthey-Husserl pe acest subiect publicată în Martin Heidegger, *Les conférences de Cassel (1925)*, *op. cit.*
 - 12 GA 56/57, pp. 4-5, traducere în limba română (parțial modificată) de Gabriel Cercel, în curs de apariție.
 - 13 Wilhelm Dilthey, *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, în *Gesammelte Schriften*, VII. Band, Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen, 1992. p. 131, trad. fr. par Sylvie Mesure, *L'édification du monde historique dans les sciences de l'esprit*, Cerf, 1988, p. 86. Vezi de asemenea Nathalie Zaccā-Reyners, *Le monde de la vie: 1. Dilthey et Husserl*, Cerf, 1995, pp. 15-18, 27-32.
 - 14 Cf. H.P. Rickman, *Dilthey today. A critical appraisal of the contemporary relevance of his work*, Greenwood Press, New York, 1988, pp. 133-134: „It is important first of all to be clear about the precise meaning Dilthey gave to the term „life“. In the human studies“, he wrote, „I use the expression life only for the human world“ (C.W., Vol. VI, p. 314). That he should not be talking about elephants and earthworms in the human studies is not particularly surprising. It means, however, also that the biological aspects of man that he shares with other animals are pushed into the background. He did not deny for a moment the importance of man being an animal or the fact that the human life, throughout, is rooted in and affected by biological factors. But his focus of attention is on life as modified and, indeed, transformed by mind. In fact, he uses the terms „life“ and „world of mind“ as virtually exchangeable [...] Life is to him what he sometimes describes as „social/historical reality“. It is the pageant of social, political, and cultural activities, be it of individuals or groups set up for those purposes. It covers personal relationship, legal proceedings, economic activities [...]“.
 - 15 Wilhelm Dilthey, *Der Aufbau*, *op. cit.*, p. 132 și urm., trad. fr. p. 87 și urm.
 - 16 Theodore Plantinga arată, în lucrarea sa *Historical understanding in the thought of Wilhelm Dilthey*, Edwin Mellen Press, Lewiston, 1992, că putem sesiza în cariera filozofică a lui Dilthey două poziții distincte în privința vieții. Dacă în 1892 Dilthey afirmă că viața este un dat fundamental dincolo de care gândire nu poate pătrunde și care este condiția de posibilitate a cunoașterii, în scrierile de după 1900 Dilthey admite că viața, ca fapt fundamental (*Grundtatsache*), poate fi cunoscută sau înțeleasă din interior. La fel, dacă în scrierile timpurii ale lui Dilthey uzajul conceptului de viață era mai strict și cuprindea atât un sens subiectiv (activitatea spirituală), cât și unui obiectiv (conținuturi spirituale), în filozofia tardivă Dilthey rupe bariera dintre un spirit încapsulat în sine și exterior și propune un sens mai larg al conceptului de *Leben*, în care partea subiectivă cuprinde toate ariile de activități umane dominate de gândire, simțire și voință, în timp ce partea obiectivă cuprinde orice lucru cu care omul este în contact. Astfel, arată autorul american, Dilthey descrie viața ca interacțiune dinamică (*Wirkungszusammenhang*) între sinele care este întotdeauna situat într-o lume și lumea sa ambiantă, care nu e un conținut mental. În acest sens, sarcina fundamentală a filozofiei este aceea de a înțelege viața pornind de la ea însăși. Cf. pp. 70-78.
 - 17 Expresivitatea vieții survine prin intermediul artei, al poeziei bunăoară, după cum arată Dilthey în

- textul său din 1910, *Goethe și imaginația poetică*. „Poezia este reprezentarea și expresia vieții. Ea exprimă experiența trăită și ea reprezintă realitatea exterioară a vieții [...] În viață, eul meu îmi este dat în mijlocul său, prin intermediul sentimentului propriei existențe, un comportament și o luare de poziție față de persoane și de lucrurile din jurul meu; acestea exercită asupra mea o presiune sau îmi produc bucurie de a trăi sau forță, ele au exigențe față de mine și iau un loc în existența mea.” În Wilhelm Dilthey, *Œuvres* vol., 7, trad. fr. Danièle Cohn et Evelyne Lafon, Cerf, p. 227. Vezi de asemenea și Wilhelm Dilthey, *The essence of Philosophy*, trans. by Stephen A. Emery and William T. Emery, AMS Press, New York, 1969, pp. 33-36.
- ¹⁸ “[...] das Verständnis dringt vom Leben auf in immer neue Tiefe.” Wilhelm Dilthey, *Der Aufbau...*, *op. cit.*, p. 132. Aici, în cadrul fondării științelor spiritului, Dilthey afirmă necesitatea reîntoarcerii la viață (*Rückwirkung auf Leben*).
- ¹⁹ David Farrell Krell, *Daimon life. Heidegger and life-philosophy*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1992.
- ²⁰ Acest *pathos* vital al filozofării heideggeriene se va transforma treptat, însă el ar putea fi identificat și în etapele mature ale carierei sale filozofice. Sophie-Jan Arrien, în lucrarea sa *Vie et logos. La phénoménologie de la vie du jeune Heidegger (1919-1923)*, teză de doctorat nepublicată, susținută la Universitatea Paris IV în 18 octombrie 2003, pp. 98-100 indică mai multe pasaje, ce se întind din 1915 până în 1923, în care Heidegger arată necesitatea înrădăcinării filozofiei în viață.
- ²¹ Pentru semnificația husserliană a conceptului de viață cf. Natalie Depraz, „La vie m'est-elle donnée? Réflexions sur le statut de la vie dans la phénoménologie”, în *Les Etudes Philosophiques* 4/1991, pp. 459-473; Marc Richir, „Vie et mort en phénoménologie”, în *Alter* nr. 2 / 1994, pp. 333-365.
- ²² Pentru delimitarea acestor sensuri ale ideii de viață, cf. articolul nostru „Le phénomène de la vie entre la réflexion philosophique et l'expérience religieuse”, în M. Neamțu and B. Tătaru-Cazaban (eds.), *Memory, Humanity, and Meaning. Selected Essays in Honor of Andrei Plesu's Sixtieth Anniversary*, București, Zeta Books, 2009, pp. 393-407.
- ²³ Martin Heidegger, *Interprétations phénoménologiques d'Aristote*, *op. cit.*, p. 20.
- ²⁴ *Ibid.*
- ²⁵ „Das Wort [Leben] muß in einer Vieldeutigkeit belassen werden, um die Lage angemessen zu charakterisieren“ (GA 59, p. 18).
- ²⁶ „Das Problemwort «Leben» muß in einer Vieldeutigkeit belassen werden, um die von ihm intendierten Phänomene anzeigen zu können“ (*Wegmarken*, p. 15).
- ²⁷ Pentru această problemă, cf. articolul lui Jean Greisch, „La «tapisserie de la vie». Le phénomène de la vie et ses interprétations dans les *Grundprobleme der Phänomenologie* (1919/20) de Martin Heidegger”, în Jean-François Courtine (ed.) *Heidegger 1919-1929. De l'herméneutique de la facticité à la métaphysique du Dasein*, *op. cit.*, pp. 131-152.
- ²⁸ GA 56/57, p. 63.
- ²⁹ GA 58, pp. 1, 65.
- ³⁰ Științificitatea fenomenologiei va fi, cu timpul, din ce în ce mai atenuată, însă pentru moment ea caracterizează esența demersului filozofic autentic.
- ³¹ GA 59, p. 18.
- ³² GA 58, p. 25.
- ³³ GA 56/57, p. 21; GA 58, pp. 1, 30.
- ³⁴ GA 59, pp. 12-13. Găsim fraze identice în „Anmerkungen zu Karl Jaspers *Psychologie der Weltanschauungen*”, în *Wegmarken*, pp. 14-15. Vezi comentariul lui Jean Greisch, *L'Arbre de vie et l'Arbre du savoir*, *op. cit.*, pp. 140-143.
- ³⁵ GA 56/57. Trimitem aici la cele mai importante interpretări care s-au dat acestui curs: Theodore Kisiel, *The Genesis of Heidegger's Being and Time*, *op. cit.*, pp. 38-58, Jean Greisch, *L'Arbre de vie et l'Arbre du savoir*, *op. cit.*, pp. 33-50.
- ³⁶ GA 56/57, p. 66.
- ³⁷ GA 56/57, p. 68.
- ³⁸ De-vitalizarea (*Ent-leben*) trăirii (*Erlebnis*) este condiția de posibilitate a experienței (*Erfahrung*). Experiența teoretică se caracterizează astfel printr-o sărăcire a semnificației. Corespondentul din *Sein und Zeit* al acestui proces de de-semnificare este conceptul de de-mundaneizare (*Entweltlichung*). Cf. *SuZ*, pp. 65, 75, 112, 113.
- ³⁹ GA 56/57, p. 87: „Nu numai naturalismul, cum s-a crezut (Husserl, studiul din revista *Logos*), ci dominația generală a *teoreticului* este cea care deformează problematica autentică”.
- ⁴⁰ GA 56/57, pp. 70-72. Cum bine observă Jean Greisch, este vorba de sfera pre-teoretică și nu de cea

practică. Referirea la sfera practică ar perpetua dualitatea dintre teoretic și practic ce era operantă în neokantianismul epocii. Dimpotrivă, căutările lui Heidegger vizează orizontul din care provin atât teoreticul cât și ceea ce, prin contrast, este numit „practic“. Vezi și argumentația corespondentă din *Sein und Zeit*, pp. 59, 69 și mai ales p. 193.

- 41 Așadar, problema realității lumii înconjurătoare este lipsită de sens, pornind de la viață se poate pune problema genezei ideii de realitate: „cât de necesară și de plină de sens este problema *motivatiei sensului realității* (ca element teoretic al sensului) pornind de la viață și de la trăirea în prima instanță a lumii înconjurătoare“. (GA 56/57, p. 92). A se compara cu paragraful 43 dedicat realității în *Sein und Zeit*, unde aceeași argumentație este refăcută, însă pe un alt palier.
- 42 GA 56/57, pp. 77-84. Vezi de asemenea *SuZ*, paragraful 43, p. 206 și urm.
- 43 GA 56/57, p. 63.
- 44 GA 56/57, p. 115.
- 45 Jean Greisch, *L'Arbre de vie et l'Arbre du savoir, op. cit.*, p. 49. Savantul francez remarcă de asemenea întrebuințarea stranie de către Heidegger a cuvântului *Lebensschwungkraft*, care este tocmai traducerea germană a *elanului vital* bergsonian de către Ștefan George. Cât de bergsonian era într-adevăr Heidegger și care este influența lui Bergson pentru fenomenologie, sunt subiecte care merită în continuare cercetate.
- 46 *Grundprobleme der Phänomenologie*, GA 58, curs de iarnă 1919-1920.
- 47 Structura analitică *Dasein*-ului din *Sein und Zeit* poate regăsi cu ușurință această tripartiție. Tematica lui *Umwelt* face obiectul paragrafelor 14-18, cea a lui *Mitwelt* cuprinde analizele privind existențialul *Mitsein* (paragrafele 25-27), în timp ce problematicii lui *Selbstwelt* îi corespund mai multe focalizări, atât din prima parte a lucrării (paragrafele 29-34), cât și cele din partea a doua privitoare la fenomenul morții și al conștiinței.
- 48 GA 58, pp. 59-64. Mai târziu, Heidegger va folosi un termen extrem de important pentru a arăta că nu este vorba de o viață generică, de viața unei conștiințe generice, ci că viața trebuie înțeleasă ca de fiecare dată a mea: *Jemeinigkeit*.
- 49 Cf. pentru acest aspect, articolul nostru „Critica lui Heidegger la adresa lui Husserl: preluarea intenționalității la nivelul vieții factice“, în Cristian Ciocan & Dan Lazea (ed.), *Metamorfozele unei idei: Intenționalitatea de la Plotin la Levinas*, Editura Universității București, 2005, pp. 137-152.
- 50 Pentru aceasta, cf. Jean Greisch, *L'Arbre de vie et l'Arbre du savoir, op. cit.*, pp. 55-70.
- 51 GA 58, p. 61: „Das tiefste historische Paradigma für den merkwürdigen Prozeß der Verlegung des Schwerpunktes des faktischen Lebens und der Lebenswelt in die Selbstwelt und die Welt der inneren Erfahrungen gibt sich uns in der Entstehung des Christentums. Die Selbstwelt als solche tritt ins Leben und wird als solche gelebt“.
- 52 GA 58, p. 61; vezi de asemenea și *Ergänzung* 4, în același volum, pp. 205-206.
- 53 Am abordat recent acest aspect în articolul nostru „Heidegger și fenomenologia vieții religioase“, *Revista de Filosofie* vol. LVII (2010), nr. 1-2.
- 54 GA 58, p. 62.
- 55 GA 58, p. 205. Aici Heidegger spune că Augustin a știut să sesizeze lumea sinelui într-un mod mai profund decât Descartes: „Man sagt, *Augustin* sei ein Vorläufer *Descartes*“. Aber *Augustin* sah die Selbstheit viel tiefer als *Descartes*, weil dieser schon von der modernen Naturwissenschaft beeinflusst ist“. Aceeași idee va fi afirmată și un an mai târziu, în cursul *Augustin și neoplatonismul*, GA 60, p. 298: „Vita, (Leben) ist kein bloßes Wort, kein formaler Begriff, sondern ein Strukturzusammenhang, den Augustin selbst gesehen hat, allerdings noch nicht ausreichender begrifflicher Schärfe. Diese ist auch heute nicht erreicht, weil die Betrachtung des Selbst als Grundphänomen von Descartes in eine andere, abfallende Richtung gebracht worden ist, wovon dann die gesamte neuere Philosophie nicht losgekommen ist. Augustins Gedanken wurden von Descartes verwässert. Die Selbstgewissheit und das Sich-selbst-Haben im Sinne Augustins ist etwas ganz anderes als die cartesische Evidenz des ‚cogito‘“.
- 56 Ceea ce este frapant în acest context este asimilarea directă pe care Heidegger o face aici între credință/inimă (*coram, kardia*) și viață: a crede, pornind de la ceea ce e (în) inima omului, este un mod privilegiat (adică genuin) de a trăi viața sinelui, în a sa *Selbstwelt*. Însă dacă viața în sens creștin capătă un sens primordial, atunci ramificațiile sensurilor vieții au și ele o importanță distinctă, chiar dacă implicită, pentru subteranele ideii heideggeriene de viață factică. Căci, „a avea viață“ în sens originar creștin înseamnă a primi viața de la Cel ce este Viață în mod primordial și univoc, Cel ce dă viață prin a-și da viața, prin moartea pe Cruce, în existența patetică, neliniștită și neliniștitoare, aflată în afara oricărei securități, în tensiunea dintre cel ce crede și aspirația credinței sale.

⁵⁷ SuZ, pp. 188-189.

⁵⁸ Natorp Bericht, *op. cit.* Pentru importanța acestui Raport pentru geneza lui *Sein und Zeit*, cf. Th. Kisiel, *The missing link in the early Heidegger*, în Joseph J. Kockelmans (ed.), *Hermeneutic Phenomenology; Lectures and Essays*, Washington, D.C., University of America Press, 1988, pp. 1-40.

⁵⁹ Natorp Bericht, 18-19.

⁶⁰ Cf. analiza noastră în C. Ciocan, „Heidegger și fenomenologia vieții religioase“, *art. cit.*

⁶¹ Natorp Bericht, p. 19.

⁶² Natorp Bericht, p. 20.

⁶³ Natorp Bericht, p. 20.

Cristian CIOCAN, doctor în filozofie al Universității din București (2006) și al Universității din Paris IV – Sorbonne (2009), cercetător post-doctoral al Universității "A.I. Cuza" din Iași, președinte al Societății Române de Fenomenologie și redactor-șef al revistei *Studia Phaenomenologica*. Publicații relevante: *Moribundus sum. Heidegger și problema morții*, București, Humanitas, 2007; *Levinas Concordance*, Dordrecht, Springer, 2005 (în colaborare cu G. Hansel); *Philosophical Concepts and Religious Metaphors: New Perspectives on Phenomenology and Theology*, București, Zeta Books, 2009 (editor); *Emmanuel Levinas 100: Proceedings of the Centenary Conference*, București, Zeta Books, 2007 (editor); „Le problème de la mort dans les *Beiträge zur Philosophie* (1936-1939)”, *Revue Philosophique de Louvain* 108(2), 2010, 313-333; „Heidegger and the Problem of Boredom”, *Journal of the British Society for Phenomenology* 41.1 (2010), 64-77; „Notes sur l'évolution du problème de la mort dans la pensée de Heidegger après *Sein und Zeit* (1931-1935)”, *Synthesis philosophica* 48.2 (2009) 297-315; „Heidegger, la mort et la totalité”, *Revue philosophique de la France et de l'étranger* 134.2 (2009), 291-309; „The Question of the Living Body in Heidegger's Analytic of Dasein”, *Research in Phenomenology* 38 (2008), nr. 1, p. 72-89. E-mail: Cristian.ciocan@gmail.com

Quelques éléments préparatoires pour une théorie de l'interprétation chez Nietzsche^{*}

A Few Introductory Elements for a Theory of Interpretation in Nietzsche's Thinking

(Abstract)

This text proposes a close reading of the aphorism 22 of *Beyond Good and Evil* by Friedrich Nietzsche. It tries to point out some of the difficulties that a hasty reading of this fragment might raise, and to clarify a few elements comprised in Nietzsche's notion of interpretation. And, in conclusion, this text indicates a path towards an ontological clarification of this central notion in Nietzsche's philosophy.

Keywords: nietzschean interpretation, laws of nature, causality, force, inclusion

Le grand texte sur l'interprétation de l'œuvre publiée par Nietzsche de son vivant est sans doute l'aphorisme 22 de *Par-delà bien et mal*. C'est un texte célèbre, qui commence de la manière suivante:

„Qu'on le pardonne au vieux philologue que je suis et qui ne peut renoncer au malin plaisir de mettre le doigt sur les mauvaises interprétations; mais ces «lois de la nature» dont, vous, physiciens, parlez avec tant d'orgueil (*stolz*), ces «lois» où tout se passe «comme si» n'existent qu'en vertu de vos interprétations et de votre mauvaise «philologie». Elles n'ont aucun contenu réel (*kein Thatbestand*), elles ne correspondent à aucun «texte»; ce sont bien plutôt des arrangements et des falsifications naïvement humanitaires par le truchement desquelles vous sanctionnez à l'envi les ins-

tincts (*Instinkten*) démocratiques de l'âme moderne. «Égalité universelle devant la loi; pour la nature il n'en va ni autrement ni mieux que pour nous»: voilà votre honnête arrière-pensée (*artiger Hintergedanke*), qui camoufle une fois de plus l'aversion plébéienne de tout privilège et de toute aristocratie, ainsi qu'un athéisme rajeuni (*ein zweiter Atheismus*) et plus subtil. «Ni dieu ni maître», tel est votre vœu, à vous aussi, et c'est pourquoi «vive la loi naturelle» – n'est-ce pas ?» (PBM¹, § 22)

¹ Nous utilisons dans ce texte les abréviations suivantes: AC (*L'Antéchrist*, in *L'Antéchrist* suivi de *Ecce homo*, trad. fr. Jean-Claude Hémery, Paris, Gallimard, „Folio”, 1990); CI (*Le crépuscule des idoles*, trad. fr. Jean-Claude Hémery, Paris, Gallimard, „Folio”, 1988); GM (*La généalogie de la morale*, trad. fr. Isabelle Hildenbrand et Jean Gratiot, Paris, Gallimard, „Folio”, 1985); GS (*Le gai savoir*, trad. fr. Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, „Folio”, 1985); PBM (*Par-delà bien et mal*, trad. fr. Cornélius Heim, Paris, Gallimard, „Folio”, 1987). Quant aux fragments posthumes, nous renvoyons aux volumes de fragments posthumes des Éditions Gallimard (abrégés par FP et suivis du numéro du volume), en indiquant le numéro du cahier et, entre crochets, le numéro du fragment.

^{*} Acest articol a fost publicat în cadrul unei perioade de cercetare finanțată de către Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane prin proiectul „Dezvoltarea capacității de inovare și creșterea impactului cercetării prin programe post-doctorale POSDRU/89/1.5/S/49944”.

Tout relève, bien entendu, de la philologie et peut-être, plus particulièrement, du rapport entre la philologie et la mauvaise philologie. A un premier regard, on pourrait dire que tout ce que Nietzsche dénonce ici est la supposition d'un texte premier – ou bien ultime. Et que, désormais, la mauvaise philologie serait celle qui présuppose une vérité ultime du texte qui préexiste au texte lui-même – une „intention” du texte, pour ainsi dire; à titre de conséquence, cette mauvaise philologie se donnerait comme tâche de „découvrir” cette vérité première, de la faire sortir de son recouvrement dans le déploiement effectif du texte.

Et on aurait raison de voir ainsi la mauvaise philologie, mais seulement à moitié. Car ce que Nietzsche essaye de nous indiquer dans ce passage, ce n'est pas seulement l'erreur de poser ou supposer une telle vérité ultime du texte, mais aussi la manière dans laquelle cette vérité, ce vrai texte au dessous du texte est posé. Ce n'est pas une simple dénonciation, c'est une démonstration. Car ce „texte” – que Nietzsche met entre guillemets pour indiquer qu'il entend par cela la vérité à découvrir par l'interprétation – n'est pas simplement supposé, mais il est d'abord produit pour être supposé ensuite. Et ce n'est pas par accident que la „fierté” (*stolz*) est présente dans le texte, malgré ce que nous laisse entendre sa traduction française par „orgueil”. Car le mécanisme par lequel ce texte est produit relève bien de la fierté qui est, comme une analyse plus poussée – que nous ne pouvons pas entreprendre ici – de l'aphorisme 11 de *Gai savoir* pourrait nous le montrer, l'affect insigne de la conscience². Or, si nous nous permet-

tons de rapprocher de cette manière l'aphorisme 22 de *Par-delà bien et mal* et l'aphorisme 11 de *Gai savoir*, c'est parce qu'un autre élément viendra, dans le premier aphorisme, se joindre à la fierté (*stolz*) tout comme il l'avait fait, quelques années auparavant, dans le fragment de *Gai savoir*. Il s'agira, comme nous allons le voir bientôt, de la tyrannie qui, dans § 11 de PBM, servira comme marque de ce qui s'oppose à la mauvaise philologie. La présence de la même articulation conceptuelle entre fierté et tyrannie dans les deux aphorismes ne relève donc pas d'un simple accident, mais nous indique une communication directe – quoique peut-être non linéaire – entre les deux textes.

En suivant donc l'indication de cette fierté, nous pouvons affirmer que la mauvaise philologie relève du fonctionnement intrinsèquement moral de la conscience. Voilà ce qui nous indique par l'usage du „comme si” dans le fragment que nous sommes en train de discuter ici. Car si les lois dont „on parle avec tant de fierté” font que „tout se passe „comme si”” et si, de l'autre côté, conscience et fierté sont inséparables, alors on pourrait au moins postuler comme hypothèse de travail que l'opération insigne de la conscience serait

lien conservateur, infiniment plus fort, des instincts (*Instinkte*), n'était la vertu régulatrice qu'il exerce dans l'ensemble, l'humanité devrait périr du fait de ses jugements pervers (*verkehrte Urtheilen*), de ses délires à l'état de veille (*Phantasiren mit offenen Augen*), de son manque de fondement et de sa crédulité (*ihrer Ungründlichkeit und Leichtgläubigkeit*), bref de sa vie consciente même: ou bien plutôt sans tous ces phénomènes l'humanité aurait disparu depuis longtemps ! Avant qu'une fonction soit développée et mûre, elle constitue un danger pour l'organisme: tant mieux si pendant ce temps elle est rudement tyrannisée ! Ainsi se voit rudement tyrannisée la conscience – et sans doute sa propre fierté n'est-elle pas ici la moins tyrannique !”.

² Voici le fragment pertinent pour notre discussion de l'aphorisme 11 de *Gai savoir*: „N'était le

celle de donner comme premier ce qui vient en dernier, de donner donc, dans notre cas, un „texte” produit comme ce qu’il y avait à découvrir, comme ce qui était déjà là, en droit, n’ayant plus qu’à être amené à la lumière – ce qui sous-tend, nous le voyons bien, un processus qu’on pourrait appeler, avec une expression bergsonienne, un „mouvement rétrograde du vrai”.

C’est une position que Nietzsche gardera jusqu’à la fin de sa période active, comme nous le montre un fragment de 1888: „Le manque de philologie: on confond sans cesse l’explication avec le *texte* – et quelle „explication”” (FP XIV, 15 [82])³. La mauvaise philologie est celle qui opère précisément ce mouvement de double renvoi, qui à la fois produit un „texte” et le suppose comme étant déjà là, qui le produit en le supposant là et le suppose en le produisant. C’est n’est donc pas simplement la supposition d’une vérité ultime qui la caractérise, mais ce jeu, cette „confusion sans cesse” entre le niveau de la production et celui des conditions de cette production, entre le niveau du fait et celui du droit qui à la fois justifie et exige ces faits. C’est cet enchevêtrement du prescriptif et du descriptif qui fait que la morale chez Nietzsche pourrait être appelée un „discours de corruption”, c’est-à-dire, à la fois, un *discours qui provient de la corruption* – qui a la corruption comme sol – et un *discours sur la corruption*, un discours donc qui déplore cette corruption qui lui sert de sol et qu’il vise à corriger, à reconduire sur le juste chemin⁴.

³ Cf. aussi AC, § 52.

⁴ Nous ne pouvons pas nous empêcher de signaler ici une similarité entre cette mauvaise philologie qui „confond l’explication avec le texte” et ce qu’on pourrait appeler le „mauvais dialecticien”, en suivant la comparaison – chère à Bergson (cf.

Mais nous n’avons pas encore explicité la récusation de cette „explication” de la nature à travers ou à partir des lois que Nietzsche donne ici. Pour un regard superficiel, il semblerait que cette récusation est basée sur l’argument seulement psychologique d’un renforcement de la démocratie moderne, d’un renforcement, par le biais des lois de la nature, de l’idée de l’absence de toute instance absolue qui serait exempte des lois, qui serait en dehors de la contrainte et de la nécessité. Le seul argument serait donc le refus d’une certaine psychologie. Cette réaction superficielle contiendrait en effet plus de raison qu’on ne la croirait, à ceci près qu’il faudrait encore expliquer la notion même de psychologie qui s’y trouve impliquée. Et c’est précisément ce que s’apprête à faire l’aphorisme qui succède à celui que nous sommes en train de commenter: la psychologie, il y est dit, doit se débarrasser des „préjugés et d’appréhensions d’ordre moral” dont elle était la „prisonnière”, pour devenir, selon l’acception nouvelle que Nietzsche veut lui donner, une „morphologie et *théorie génétique de la volonté de puissance*” (PBM, § 23). Autrement dit, nous dit Nietzsche, „désormais la psychologie est redevenue le chemin qui conduit aux problèmes essentiels” (*ibid.*).

L’évolution créatrice, Paris, PUF, „Quadrige”, 11^e édition, 2007, p. 157) – de Platon entre le bon cuisinier et le bon dialecticien. Car si l’on devrait décrire l’activité de ce mauvais dialecticien, en s’appuyant sur l’*Essai* de Bergson, on la désignerait ainsi: „on explique mécaniquement un fait, puis on substitue cette explication au fait lui-même” (*Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF, „Quadrige”, 9^e édition, 2007, p. 136). La similarité entre les deux phrases est frappante, et la dénonciation qui s’y trouve est probablement beaucoup plus proche d’être identique chez les deux auteurs qu’on ne le croyait. Nous ne pouvons pourtant pas entamer cette discussion ici.

Rattachée à la récusation toute psychologique de la manière de vivre qui sous-tend la mauvaise philologie, cette nouvelle dignité accordée à la psychologie ne constitue rien d'autre qu'un avertissement: il ne s'agit pas, pour Nietzsche, de nous offrir un vrai „texte” qui se trouverait au dessus des fausses interprétations qu'on en donne, il ne s'agit pas pour lui de poser la volonté de puissance comme un principe ultime à trouver au-delà de toute interprétation. Il s'agit plutôt pour lui de nous offrir un autre modèle de l'interprétation, une nouvelle vision sur la pratique même de l'interprétation. Ce qu'il récusait donc dans l'interprétation de la mauvaise philologie, ce n'est pas son caractère non-fondé, mais c'est la manière même de conduire son interprétation. La suite de l'aphorisme nous permettra de clarifier ce point:

„Mais, je le répète, c'est là une interprétation, non un texte; et il pourrait bien survenir un homme (*Jemand*) qui, en s'appuyant sur une intention (*Absicht*) et une interprétation (*Interpretationskunst*) diamétralement opposées (*entgegengesetzten*), déchiffrerait dans la même nature et à partir des mêmes phénomènes le triomphe tyrannique et impitoyable des instincts de puissance (*die tyrannisch-rücksichtenlose und unerbittliche Durchsetzung von Machtansprüchen*); un interprète qui vous forcerait si bien à reconnaître dans toute «volonté de puissance» («*Willen zur Macht*») un phénomène universel et absolu que presque chaque mot, fût-ce celui de „tyrannie”, paraîtrait impropre et ferait l'effet d'une métaphore lénifiante, parce que trop humaine. Et pourtant, dans sa conclusion (*damit endete*), il affirmerait de ce monde ce que vous en affirmez, à savoir que son cours est «nécessaire» et «prévisible», non pas toutefois parce qu'il est soumis à des lois, mais parce que les lois y font absolument défaut et que toute force, à chaque instant, va jusqu'au bout de ses conséquences (*ihre letzte Konsequenz zieht*). En admettant que ceci aussi

ne soit qu'une interprétation – et n'est-ce pas ce que vous vous empresserez de me répondre ? – eh bien, tant mieux” (PBM, § 22).

L'usage de la „tyrannie”, que nous avons annoncé un peu plus haut, est bien visible ici: mais nous voyons aussi quelques réserves de Nietzsche à l'égard de cette tyrannie, un mot qui, par rapport à l'aphorisme 11 de *Gai savoir*, commence à lui sembler impropre parce que trop humain et, on dirait, trop tendre et trop rassurant pour ce que Nietzsche veut exprimer ici. Pour mieux comprendre cela, il faudrait pourtant clarifier trois points essentiels qui traversent ce passage. Car il répond à trois questions à la fois.

La première question concerne l'identité de celui qui interprète ici la „nature” d'une manière différente de celle qui la lit à travers les lois, l'identité donc de celui qui s'oppose à la mauvaise philologie. On serait tenté de dire tout de suite qu'il s'agit de Nietzsche lui-même, car, dans l'aphorisme 36 du même livre, Nietzsche affirmera, de cette même interprétation nouvelle, qui se fait à l'aide de la „volonté de puissance”, un tranchant „comme c'est *ma* thèse” (PBM, § 36)⁵. Mais là aussi le contexte est hypothétique pour ainsi dire, même si Nietzsche se désigne explicitement. Nous dirions plutôt, que si c'est de Nietzsche qu'il s'agit, c'est bien de Nietzsche en tant qu'auteur de *La volonté de puissance*, en tant qu'auteur de son livre capital et qui, à l'époque de *Par-delà bien et mal*, était encore en chantier. Et cela parce que le tout premier sous-titre que Nietzsche a conçu pour ce livre

⁵ La phrase commence ainsi „À supposer enfin qu'une telle hypothèse suffisse à expliquer notre vie instinctive tout entière en tant qu'élaboration et ramification d'une seule forme fondamentale de volonté – à savoir la volonté de puissance, comme c'est *ma* thèse...” (PBM, § 36).

à venir était „Tentative d’une nouvelle interprétation de tout ce qui arrive”⁶. Ce sous-titre, resté courant pour Nietzsche durant la période 1885-1886, nous explique pourquoi la „volonté de puissance” apparaît ici entre guillemets – ou plutôt „les volontés de puissance”, car la traduction rase le pluriel de l’originel, qui dit „Willen zur Macht”. Car il s’agit d’une citation d’un livre à venir qui, lui, présentera justement cette nouvelle interprétation de tout ce qui arrive. Et si, quelques aphorismes plus tard, Nietzsche affirmera que „c’est *sa* thèse” qui est présentée ici, il faut bien garder à l’esprit ce renvoi au livre à venir, qui est à la fois *exigé* par la citation par avance qu’on en donne, et *différé* par le même geste. Car Nietzsche avait déjà commencé à douter de la réalisabilité de son projet, comme le montre sa correspondance⁷. Ce qui ne l’empêche pas de „citer” par avance ce livre, qu’il annoncera aussi à la fin de *La généalogie de la morale* (GM, Troisième dissertation, § 27), où le titre est accompagné d’un autre sous-titre, celui que nous connaissons à la suite des publications de cette „œuvre capitale” par Elisabeth Förster-Nietzsche.

Mais il ne faut surtout pas voir, dans ce renvoi à un livre à venir, un simple manque de réalisme de la part d’un écrivain. Il faut plutôt voir, il nous semble, une manière propre d’énoncer qui traverse toute l’œuvre de Nietzsche et qui est justement la question même que nous devons tirer au clair. Toutes les annonces qui appellent un Zarathoustra à venir, ou un „nous” ou des „hommes” à venir se rangent dans cette manière d’énonciation que Nietzsche dresse non

pas pour exprimer un espoir quelconque vers une situation future, mais pour découvrir ce qui est déjà là, dans la situation présente elle-même, sans être pourtant manifeste. Toute l’œuvre de Nietzsche peut donc être subsumée dans cette phrase magnifique qui n’est jamais commentée, mais qui mériterait peut-être de constituer l’un des vecteurs principaux d’une interprétation de l’œuvre de Nietzsche: „Lance tes paroles au-devant de tes actes: engage toi-même par honte de parjure” (FP VIII, 23 [39]).

Mais si tel est le cas, si l’homme qui viendra nous offrir une lecture différente de la nature que celle de la mauvaise philologie n’est personne d’autre que l’auteur de *La volonté de puissance*, alors il devient manifeste que cette lecture qu’il nous donnera ne sera pas un déchiffrement du texte ultime qui se cache derrière la nature. Ce qu’il nous offrira sera une nouvelle interprétation de tout ce qui arrive, et il faut certainement voir, dans ce „tout ce qui arrive”, une image plus dynamique de la nature que celle, statique, offerte par les lois qui la subsument. Donc cette nouvelle interprétation nous donnera une nouvelle manière de mener l’acte interprétatif lui-même, plutôt qu’un texte neutre auquel, en principe, toute interprétation pourrait arriver.

Voici donc notre deuxième question. En quoi cette nouvelle interprétation diffèrera-t-elle de la mauvaise philologie ? Ou plutôt, et c’est un point important, en quoi cette nouvelle interprétation sera-t-elle „diamétralement opposée” à la mauvaise philologie ? Car c’est ainsi que le texte de Nietzsche nous la présente, c’est une intention (*Absicht*) et un art de l’interprétation (*Interpretationskunst*) opposés (*entgegensetzen*) que ce quelqu’un (*Jemand*) apporte avec

⁶ Cf. par exemple, FP XII, 1 [35].

⁷ Cf. par exemple la lettre de 2 juillet 1885, à Overbeck.

soi. Il ne suffit donc pas de dire qu'il apporte une interprétation nouvelle qui se rangerait en toute tranquillité à côté de l'autre comme pour souligner la relativité de toute vérité, mais il s'agit d'affirmer, justement, une nouvelle interprétation qui, en s'opposant à l'autre, demanderait à déposer cette simple et „lénifiante” relativité de toute vérité. Car, bien entendu, toute „égalité” entre des interprétations différentes – et même la possibilité d'une telle „égalité” – impliquerait déjà une vérité dernière, fût-elle inconnue ou inconnaissable, toute „égalité” supposée entre des interprétations concurrentes donnerait donc raison à la mauvaise philologie et annulerait par cela même l'égalité initiale⁸. En quoi réside donc cette opposition stricte qui se trouve et qui doit se trouver entre les deux types d'interprétation ?

Nietzsche nous l'indique dans la première partie de l'aphorisme: „Égalité universelle devant la loi; pour la nature il n'en va ni autrement ni mieux que pour nous”. Il y a un double contenu dans cette phrase „prêtée” à la mauvaise philologie: a) la loi limite en fait ce qui pourrait, en droit, se déployer sans bornes⁹; b) mais cette limitation traverse le monde entier, elle est appelée à organiser le monde entier autour d'elle-même. Le raisonnement est donc similaire à celui du raisonnement de l'agneau de *La gé-*

néalogie de la morale: je pourrais déployer ma force si je le voulais, mais je choisis d'obéir à la loi; et si je le fais, c'est parce que le monde entier obéit à la loi, c'est parce que la limitation introduite par la loi appelle toujours – c'est-à-dire pré-suppose et exige à la fois – une intégration dans un tout supérieur. Affirmer donc la loi de la nature signifie en conséquence affirmer que toutes les forces ou les êtres sont séparés d'elles-mêmes par une absence: il est peu important que cette absence soit appelée ici volonté ou loi, car toute loi suppose ici une volonté d'obéir à cette loi, tout comme, nous dit Nietzsche, la causalité n'est que l'effet que nous projetons en extérieur de notre propre croyance à la volonté¹⁰. Mais ensuite, faire de cette loi de la nature un texte signifie organiser le monde entier autour de cette absence.

C'est pour cela que Nietzsche nomme cette perspective des lois naturelles un „athéisme rajeuni”, ou plutôt un „athéisme second” („ein zweiter Atheismus” nous dit le texte allemand): car s'il est „second”, c'est parce qu'il n'affirme l'absence de Dieu en et pour elle-même, mais il la sous-entend à partir d'un raisonnement, il la déduit de la séparation entre toute force ou être et ce qu'ils peuvent. Il n'y aurait pas moyen de garder un concept de Dieu dans un tel monde gouverné par la limitation. Mais cela ne signifie pas que Dieu est complètement exclu: il est tout simplement remplacé par le garant et le moteur de cette limitation, par la loi.

⁸ Il en est de même, pour Nietzsche, de la force: il n'y a pas de forces égales, et s'il y en avait, le monde s'était depuis toujours arrêté de devenir.

⁹ On aurait reconnu, sans doute, dans cette formule les échos de la lecture deleuzienne de Nietzsche. Le fragment que nous sommes en train de commenter est sans doute l'un de ceux où il est le plus difficile d'échapper à l'interprétation qu'on trouve dans *Nietzsche et la philosophie* (Paris, PUF, 1962), et, faute d'espace pour exprimer nos réserves à l'égard de cette lecture, il ne nous reste ici que d'avouer son influence.

¹⁰ Pour une image positive de la loi donnée par Nietzsche, explicitement opposée au ressentiment dont nous parlons ici, cf. GM, Deuxième dissertation, § 11. Nous ne nous arrêtons ici pour faire une lecture plus poussée de ce paragraphe important.

C'est désormais autour de la loi que le monde s'organise¹¹.

Mais cela nous explique aussi pourquoi la tyrannie apparaît dans ce texte, et surtout, pourquoi elle apparaît de la manière où elle le fait. L'interprète qui viendra s'opposer à cette interprétation des lois naturelles montrera, nous dit Nietzsche, „le triomphe tyrannique et impitoyable des instincts de puissance”. Le texte allemand est le suivant: „Die tyrannisch-rücksichtenlose und unerbittliche Durchsetzung von Machtansprüchen”, ce qu'on traduirait par „le triomphe tyrannique-sans-considération et impitoyable des revendications de puissance”. L'expression tyrannique-sans-considération est certainement un barbarisme, mais elle suit à son tour le caractère forcé de son équivalent allemand. Mais, si nous choisissons d'insister là-dessus, c'est parce que ce „rücksichtenlose” nous montre la direction de la mauvaise interprétation: *rück-sicht* renvoie, étymologiquement, à un regard en arrière, et c'est ce regard en arrière qui caractérise, il nous semble, l'interprétation des lois naturelles. Il y a trois regards en arrière qui forment le régime de la mauvaise interprétation: a) je suis séparé en fait de ce que je peux en droit; b) mais si je le suis, c'est *parce que* tout le monde l'est, et le monde lui-même l'est; c) et cela arrive tout simplement *parce que* cela est la vérité indépassable et ultime à laquelle nous pouvons arriver, c'est le texte ultime qui nous préexiste.

¹¹ Il conviendrait de préciser ici – sans entrer dans des détails qui déborderaient sans doute le cadre de la présente discussion – que c'est plutôt à cet „athéisme second” que la mort de Dieu s'oppose. Par un renversement stratégique très caractéristique pour Nietzsche et – nous le verrons – pour sa conception du „texte”, Dieu n'est pas supposé comme „étant déjà là” ou bien comme „ayant déjà été là”, mais comme „n'étant *plus* là”.

C'est ce triple regard en arrière que Nietzsche avait déjà traité dans „De la rédemption” de *Ainsi parlait Zarathoustra* sous le nom d'esprit de vengeance, et qui avait comme amorce précisément l'impossible rapport entre la volonté et le passé¹². Nous n'insisterons pas ici davan-

¹² C'est en termes de „loi”, ou plus précisément de „droit” qu'est formulé le résultat entre volonté et passé, comme nous le montre la fin du fragment suivant. Ce passage est d'ailleurs tellement plein de formules définitives, que nous ne pouvons pas nous empêcher de le citer en entier: „Volonté – c'est ainsi que s'appelle le libérateur et le messager de joie. C'est là ce que je vous enseigne, mes amis ! Mais apprenez cela aussi: la volonté elle-même est encore prisonnière.

Vouloir délivrer: mais comment s'appelle ce qui enchaîne même le libérateur ?

“Ce fut”: c'est ainsi que s'appelle le grincement de dents et la plus solitaire affliction de la volonté. Impuissante envers tout ce qui a été fait – la volonté est pour tout ce qui est passé un méchant spectateur.

La volonté ne peut pas vouloir agir en arrière; ne pas pouvoir briser le temps et le désir du temps, – c'est là la plus solitaire affliction de la volonté.

Vouloir délivrer: qu'imagine la volonté elle-même pour se délivrer de son affliction et pour narguer son cachot ?

Hélas! tout prisonnier devient un fou ! La volonté prisonnière, elle aussi, se délivre avec folie.

Que le temps ne recule pas, c'est là sa colère; “ce qui fut” – ainsi s'appelle la pierre que la volonté ne peut soulever.

Et c'est pourquoi, par rage et par dépit, elle soulève des pierres et elle se venge de celui qui n'est pas, comme elle, rempli de rage et de dépit.

Ainsi la volonté libératrice est devenue malfaisante; et elle se venge sur tout ce qui est capable de souffrir de ce qu'elle ne peut revenir elle-même en arrière.

Ceci, oui ceci seul est la vengeance même: la répulsion de la volonté contre le temps et son “ce fut”.

En vérité, il y a une grande folie dans notre volonté; et c'est devenu la malédiction de tout ce qui est humain que cette folie ait appris à avoir de l'esprit! L'esprit de la vengeance: mes amis, c'est là ce qui fut jusqu'à présent la meilleure réflexion des hommes; et, partout où il y a douleur, il devrait toujours y avoir châtement.

“Châtiment”, c'est ainsi que s'appelle elle-même la vengeance: avec un mot mensonger elle simule une bonne conscience.

tage: tout ce que nous avons voulu suggérer pour le moment, c'est que la mauvaise interprétation est gouvernée par un regard en arrière, que son mode d'être est le regard en arrière. „Qu'est-ce qui s'est passé?“, voilà la question fondamentale de la mauvaise philologie. La tentative de Nietzsche sera donc de lui opposer un autre type d'interprétation, qui ne soit pas gouverné par ce regard en arrière. Et le modèle pour penser cela nous est donné dans une note de 1881: „La fonction également est née du sentiment de puissance, dans la lutte avec des forces encore plus faibles. La fonction se conserve elle-même par la contrainte et la souveraineté qu'elle exerce sur des fonctions encore plus basses – *en quoi elle est soutenue par la puissance supérieure*” (FP GS, 11 [284]). Cette note nous explique pourquoi la nouvelle interprétation est „diamétralement opposée” à celle de la mauvaise philologie. Car celle-ci ne regarde plus en arrière, mais toujours en avant: la force ne cherche que ce sur quoi elle peut régner, peu lui importe sa propre soumission à d'autres forces dont elle doit payer cette souveraineté. Et la force supérieure à laquelle elle se soumet ne lui sert pas de justification pour expliquer sa propre

soumission, au contraire, cette force supérieure lui sert d'alliée, de partenaire qui soutient sa domination sur des fonctions et des forces inférieures.

Enfin, notre troisième question vise la description même de cette nouvelle interprétation que Nietzsche nous propose ici, et les conséquences qui en découlent. Plusieurs remarques nous permettront de développer ce point.

1. Il faut noter que c'est dans des termes similaires que Nietzsche présente et l'interprétation du nouvel philologue, et l'activité des forces. Ces termes sont, il nous semble, apparentés à l'activité même d'interpréter ou bien à l'activité de démontrer. Le nouveau philologue, après avoir posé les principes de son interprétation, affirme „dans sa conclusion” la prévisibilité et la nécessité du monde. Il n'y a pas, il est vrai, de „conclusion” dans le texte allemand, le mot n'est pas prononcé; mais le texte allemand suggère tout de même la conclusion en disant que c'est ainsi que le philologue finirait son interprétation, c'est ainsi qu'il la mènerait au bout („damit endete”, nous dit la version allemande). De l'autre côté, les forces vont jusqu'au bout de leurs conséquences, mais cet aller jusqu'au bout est aussi bien leur manière de tirer toutes les conclusions de la situation qui se présente: que chaque force „ihre letzte Konsequenz zieht” pourrait aussi bien être lu comme „chaque force *tire* ses dernières conséquences”. Dans les deux cas, qu'il s'agit du philologue ou des forces, c'est le langage de la conclusion qui est lui aussi à l'œuvre. Il ne sera donc pas surprenant de voir que, dans un fragment de 1887, Nietzsche va opérer la liaison explicite entre les deux caractéristiques que nous venons de détacher, celle de „regarder en avant” (opposée au ré-

Et comme chez celui qui veut il y a de la souffrance, puisqu'il ne peut vouloir en arrière, – la volonté elle-même et toute vie devraient être – punition !

Et ainsi un nuage après l'autre s'est accumulé sur l'esprit: jusqu'à ce que la folie ait proclamé: „Tout passe, c'est pourquoi tout mérite de passer !”

„Ceci est la justice même, qu'il faille que le temps dévore ses enfants”: ainsi a proclamé la folie.

„Les choses sont ordonnées moralement d'après le droit et le châtement. Hélas! où trouver la délivrance du fleuve des choses et de 'l'existence', ce châtement ?” Ainsi a proclamé la folie.

„Peut-il y avoir rédemption s'il y a un droit éternel ? Hélas! on ne peut soulever la pierre du passé: il faut aussi que tous les châtements soient éternels !” Ainsi a proclamé la folie” (*Ainsi parlait Zarathoustra*, „De la rédemption”).

actif du regard rétrospectif) et celle de la conclusion. Voici le fragment: „un esprit non pas réactif mais *concluant* et menant en avant, disant *oui* dans tous le cas, même avec sa haine” (FP XIII, 9 [166]). Mais s’il en est ainsi, si le vocabulaire de la conclusion est présent dans les deux cas, c’est parce qu’il y va de l’interprétation et du statut de l’interprétation dans ou à l’intérieur même de l’interprété. Cette similarité des termes nous montre déjà que le nouvel interprète est déjà lui-même posé ou situé dans ce qu’il interprète, il ne peut pas sortir de l’interprété pour faire ensuite une interprétation „extérieure” ou neutre de cet interprété. La fin de l’aphorisme ne fera que confirmer et non pas annoncer cette immanence de l’interprétation à l’interprété. „En admettant que tout ceci ne soit qu’une interprétation... eh bien, tant mieux” ne fait donc, si nous pouvons nous permettre un tel jeu de mots, que tirer la conclusion de ce langage de la conclusion qui travaillait déjà à l’intérieur de l’aphorisme. L’acte d’interpréter ne relève donc pas d’une activité neutre, extérieure à l’interprété lui-même, car l’interprété lui-même relève de l’interprétation. Dire que les choses obéissent à des lois qui leur préexistent et dire que l’interprétation suppose toujours un texte dernier qu’il faut découvrir, qu’il faut sortir de son oubli sous la masse des choses revient donc au même. Mais, inversement, dire que les choses n’ont pas à „interpréter” – dans un sens musical – des lois préexistantes, dire qu’elles sont autre chose qu’une interprétation de ces lois signifie à la fois que ce sont les choses mêmes, ou les forces même qui sont interprétantes, qui existent sous la forme de l’interprétation sans texte préexistant, mais aussi que toute interprétation est immanente à ce

jeu d’interprétation perpétuelle. L’interprétation elle-même ne sort donc pas de l’interprété, elle est seulement un geste qui le prolonge et qui en fait pleinement partie. La relation de l’interprétation à l’interprété n’est pas une relation entre juge et parties, mais c’est une relation entre partie et tout (cf. CI, „Le problème de Socrate”, § 2). Et l’interprétation ne regarde jamais en arrière, vers une vérité antérieure à découvrir, mais toujours en avant, son rôle ou sa position étant toujours stratégiques et polémiques.

2. Mais que „chaque force va à chaque instant jusqu’au bout de ses conséquences”, qu’est-ce que cela signifie? Cela signifie, il nous semble, que le monde fait bloc. Et cela de deux manières qui semblent différentes, mais qui ne le sont pas. D’un côté, il n’y a pas d’arrêt pour la force, il n’y a pas de „station” pour elle, car elle n’est jamais ailleurs que dans les conséquences qu’elle est en train de tirer, elle se trouve, si nous pouvons nous exprimer ainsi, dans une impossibilité de l’instant. La force ne se trouve donc jamais dans un point précis et isolable, pour aller chercher ensuite ses conséquences. Elle n’est que cette recherche des conséquences, elle n’est que la voie même qui conduit à ces conséquences. Il n’y a donc pas, dans la force, de *parce que*, tel que nous l’avons vu dans la mauvaise philologie – car la force n’est rien d’autre que ce „parce que”, elle ne peut pas entretenir un rapport extérieur avec ce „parce que” qu’elle est. Et cela, précise Nietzsche, se passe à chaque instant, c’est-à-dire cela n’est pas le statut de la force dans certains moments privilégiés – ceux où elle „passerait à l’action”, pour ainsi dire –, mais à chaque instant, incessamment. La force n’arrête donc pas de suivre ses conséquences, elle est la même

chose que ses conséquences, elle est ce geste concluant même de tirer toujours ses conséquences. Mais, deuxièmement, il ne s'agit pas ici – ou pas exactement – d'affirmer un „devenir universel”, car la force remplit à chaque instant sa propre existence, il n'y a rien qui lui „échapperait”, ou qui s'enfuirait. Ou bien, si devenir il y a, cela ne prend pas la *forme* du devenir, car il n'y a pas „d'orbite” à partir duquel on pourrait traiter de devenir ce remplissement de sa propre existence de la force. La force est donc toujours „exorbitante”, pour ainsi dire, elle n'a jamais accès à l'orbite extérieure d'où l'on pourrait appeler „devenir” son existence, mais en même temps, elle est toujours en rapport avec sa propre orbite, elle tire toujours ses propres conséquences. Elle n'est donc pas „aveugle”, car elle va bien jusqu'au bout de ses conséquences, elle est toujours incommensurable avec la forme de son devenir, mais toujours adéquate avec le contenu de celui-ci, si l'on peut oser utiliser les termes de „forme” et de „matière” dans ce cadre. Elle se trouve donc toujours dans une situation superbement décrite par Henry Miller avec la phrase suivante: „Changer le cours de ma vie signifie tout simplement (...) corriger ma position sidérale”¹³. La force n'a pas de „cours” de son existence, elle remplit toujours son existence, elle aboutit toujours à remplir sa propre orbite à elle, elle est à chaque instant parfaitement adéquate à elle-même, tout comme le personnage de Henry Miller est toujours parfaitement en accord, non pas avec les contingences et les alentours de son existence – ce serait lui prêter un „cours”

¹³ „Altering the course of my life, as I put it before, means simply – correcting my sidereal position” (H. Miller, Plexus, Grove Press, New York, 1965, p. 286).

pour la vie – mais avec la position sidérale, c'est-à-dire avec ce qui ne peut *jamais* lui être inadéquat¹⁴.

Nietzsche copie dans l'un de ses cahiers de 1887-1888 la phrase suivante de Benjamin Constant: „*On change de situation; on ne se corrige pas en se déplaçant*” (FP XIII, 11 [309]). Les termes, nous le voyons, sont exactement les mêmes que ceux de Miller, il s'agit du rapport entre le changement et la correction; c'est seulement l'accent qui diffère, Constant insistant sur „changer”, Miller sur „corriger”. Mais le sens est le même et la phrase de Constant n'est que le revers de celle de Miller. Pour Miller, changer le cours de la vie n'est pas une adaptation à une situation ou à un changement de situation donnés: ce n'est pas à une situation qu'on a à s'adapter, car l'on est toujours parfaitement adéquat à la position sidérale, c'est-à-dire précisément à ce à quoi on n'a jamais à s'adapter. De l'autre côté, pour ce que Nietzsche voit dans la phrase de Constant, le changement n'est pas une correction, une adaptation à quelque chose de donné, il est toujours global, toujours parfaitement adéquat à soi. Certes, Nietzsche n'interprète pas la phrase de Constant, il la copie, tout simplement, ce qui ne nous apprend pas beaucoup sur ce qu'il aurait pu en penser. Et pourtant, si on cherche la phrase copiée dans l'*Adolphe* de Benjamin Constant, voilà ce qu'on trouve – il s'agit, notons-le, de la toute dernière phrase de l'ouvrage, dans la „Réponse de l'éditeur” –: „On change de

¹⁴ La comparaison ne déplairait pas à Nietzsche, il nous semble. Car l'imaginaire „orbital” est toujours présent dans les considérations de Nietzsche: „éprouver d'une manière cosmique” est un principe méthodique chez lui (FP VIII, 11 [7]), tandis que l'apparition du sage est comparée à „une sorte de mouvement planétaire” (cf. FP X, 26 [119]).

situation, mais on transporte dans chacune le tourment dont on espérait se délivrer; et comme on ne se corrige pas en se déplaçant, l'on se trouve seulement avoir ajouté des remords au regrets et des fautes aux souffrances"¹⁵ Nietzsche a donc copié de cette phrase ce qui l'intéressait: il en a éliminé toute référence à une inadéquation, aux regrets et aux remords, bref, à la morale. Nous avons donc des bonnes raisons de lire cette citation incomplètement copiée de la manière dans laquelle nous venons de le faire, des bons arguments pour conjecturer ce que Nietzsche aurait pu en penser et ce qui l'a fait copier cette phrase. Car ici comme ailleurs, sélectionner est déjà interpréter, si ce n'est pas l'envers qui est, probablement, viable dans la même mesure.

Il n'y a donc pas de simple „devenir” pour la force, car à chaque instant quelque chose y est atteint, à chaque instant ses conséquences sont remplies, et à chaque instant la force remplit sa propre existence. Nous avons donc eu raison de parler de „bloc”, car il n'y a rien qui soit perdu dans ce devenir de la force, au contraire, tout est là, tout est sinon gagné, du moins atteint¹⁶. C'est ce que Nietzsche n'arrête pas d'affirmer:

„Il faut que le sens du devenir soit à tout instant accompli, atteint, achevé” (FP XIII, 11 [82]).

Ou bien:

„Il faut que le devenir apparaisse justifié à tout instant (ou *inévaluable*: ce qui revient au même) ” (FP XII, 11 [72]).

3. Il serait donc absolument inutile de parler d'une quelconque „finitude” de la force, mais non pas parce qu'elle serait „infinie”, car cela est contradictoire: il n'y a pas, nous dit Nietzsche, de force sans rapport de force, une force sans une ou d'autres forces sur lesquelles elle s'exercerait n'est pas concevable, car elle ne serait pas une force. En n'ayant pas sur quoi s'exercer elle cesserait d'être une force, car être une force signifie précisément cet être en exercice – il n'y a pas d'énergie „potentielle” chez Nietzsche, tout ce qui est potentiel n'est pas inhé-

interminable. Le morcellement – la cassure – de Dionisos, voilà le premier savoir, l'expérience obscure où le devenir se découvre en rapport avec le discontinu et comme son jeu” (*L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 235). Avec Blanchot, contre Blanchot, nous essayerons de montrer ailleurs que Bergson n'est lui non plus loin d'une telle expérience. Notons pour l'instant que les deux sens de l'„exorbitant” que nous avons relevés ici – absence d'orbite extérieure et parfaite adéquation à sa propre situation – nous semblent être présents dans le passage suivant de l'*Essai sur les données immédiates de la conscience*: „imaginons une ligne droite, indéfinie, et sur cette ligne un point matériel A qui se déplace. Si ce point prenait conscience de lui-même, il se sentirait changer, puisqu'il se meut: il apercevrait une succession; mais cette succession revêtirait-elle pour lui la forme d'une ligne ? Oui, sans doute, à condition qu'il pût s'élever en quelque sorte au-dessus de la ligne qu'il parcourt et en apercevoir simultanément plusieurs points juxtaposés: mais par là même il formerait l'idée d'espace, et c'est dans l'espace qu'il verrait se dérouler les changements qu'il subit, non dans la pure durée” (*Essai sur les données immédiates*, éd. cit., pp. 76-77).

¹⁵ Benjamin Constant, *Adolphe. Anecdote trouvée dans les papiers d'un inconnu*, Charpentier Libraire-Éditeur, Paris, 1845, p. 139.

¹⁶ Pierre Klossowski à insisté, à juste titre, sur cela: „le monde, loin de marcher vers un salut final quelconque, se retrouve à *chaque instant* de son histoire *achevé* et à son *terme*” („Sur quelques thèmes fondamentaux de la *Gaya Scienza* de Nietzsche”, in *Un si funeste désir*, Paris, Gallimard, 1963, p. 20). Mais aussi, d'une manière peut-être plus puissante, Maurice Blanchot: „La discontinuité ou l'arrêt de l'intermittence n'arrête pas le devenir, mais au contraire le provoque ou l'appelle dans l'énigme qui lui est propre. C'est là le grand tournant de la pensée avec Nietzsche: que le devenir n'est pas la fluidité d'une durée infinie (bergsonienne) ou la mobilité d'un mouvement

rent à la force, mais inhérent au rapport de forces. Or une force infinie signifierait une force seule, une force qui n'aurait sur quoi s'exercer, et qui, en tant que telle, arrêterait d'être une force et arrêterait d'être tout court: elle serait réduite en effet au néant.

Donc si on ne peut pas parler de finitude de la force, ce n'est pas pour lui prêter une infinitude quelconque, mais parce qu'il n'y a pas de position qui la surplomberait pour la juger d'une manière neutre du dehors, mais aussi parce qu'il n'y a pas d'interstice entre elle-même et ses effets, parce qu'elle ne peut pas programmer par avance ses propres „conséquences” pour passer ensuite à leur réalisation. Elle est ses conséquences et elle n'est que cela, il n'y a pas d'intervalle entre elle et elle-même, et donc, par conséquent, il n'y a pas d'intervalle entre elle et les forces sur lesquelles elle s'exerce (c'est dans ses rapports quelle poursuit ses conséquences, donc si elle n'est que ses conséquences, alors elle ne l'est que dans ses rapports – il n'y a donc pas d'intervalle à franchir entre elle et les autres forces non plus). Tout ce que nous venons de dire, Nietzsche l'a formulé d'une manière nette dans un fragment de 1881:

„Dans le devenir absolu la force ne peut *jamais* être immobile, ni *jamais* être non force: le «mouvement lent ou rapide de celle-ci» ne se mesure pas d'après une unité, laquelle ici fait défaut. Un continuum de force est sans «l'un-après-l'autre» comme sans «l'un-à-côté-de-l'autre» (ceci également présupposerait d'ailleurs l'intellect humain et des lacunes entre les choses). Mais sans l'un-après-l'autre ni l'un-à-côté-de-l'autre il n'y aurait pour nous ni devenir ni pluralité – nous pourrions seulement affirmer que ce continuum serait un, immobile, immuable, non pas devenir, donc dépourvu de temps et d'espace. Mais ce n'est là justement que l'*opposé* humain” (FP VIII, 11 [150]).

L'un-après-l'autre et l'un-à-côté-de-l'autre sont ici les rapports de succession et de contiguïté entre les choses *en tant que supposés* régis par des „lois”. Car comme l'affirme clairement le texte, cela suppose des „lacunes” entre les choses, cela suppose donc une séparation d'abord entre la chose et elle-même – elle est ce quelle est, mais elle se soumet aussi à quelque chose qui n'est pas elle – et ensuite des lacunes entre les choses où, justement, ce rapport „légal” pourrait s'insérer. Et ce que Nietzsche doit tenter de faire, c'est donc chercher une manière d'exprimer un autre type de rapports entre les choses, qui exclurait ces lacunes¹⁷, mais qui éviterait aussi l'aporie formulée ici, qui veut que le devenir ab-

¹⁷ Le grand penseur des blocs et des lacunes est, comme l'ont très bien remarqué Deleuze et Guattari, Franz Kafka: „La vertu, c'est „faire un bloc de toutes (ses) forces”” (*Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975, p. 139 – il s'agit d'une reprise d'un „programme de vie” de Kafka, reproduit par Max Brod dans son *Franz Kafka*, Paris, Gallimard, 1945, p. 238); du côté des lacunes et de leur rapport avec la loi, les mêmes auteurs continuent: „Chaque fois que le pouvoir se présente comme une autorité transcendante, loi paranoïaque, du despote, il impose une distribution discontinue des périodes, avec des arrêts entre les deux, une répartition discontinue des blocs, avec des vides entre les deux. En effet, la loi transcendante, ne peut régir que des morceaux qui tournent autour d'elle à distance, et à distance les uns de autres” (G. Deleuze et F. Guattari, *op.cit.*, p. 131). Enfin, pour fermer la boucle entre la littérature et la philosophie que nous venons d'ouvrir, disons que c'est en termes de „blocs” que Deleuze est décrit – en tant que professeur – par un personnage de Pierre Péju, par un philosophe devenu, justement, sculpteur: „Ce qui m'a tout de suite plu chez Kunz [c'est le nom de personnage reçu ici par Deleuze], c'est sa façon de nous présenter les grands philosophes comme des hommes qui taillaient dans une masse invisible et chaotique, pour en extraire des blocs subtils, de blocs éclairant soudain le réel: blocs d'idées, formules tranchantes, concepts nouveaux” (Pierre Péju, *Le rire de l'ogre*, Paris, Gallimard, 2005, p. 152; cf. aussi pp. 121, 139).

solu soit intrinsèquement un non-devenir, le contraire même du devenir. Et comme la dernière phrase nous le montre, cette aporie n'est qu'apparente, car à la fois ce devenir absolu et ce non-devenir pure supposent, en négatif, les lacunes entre les choses et eux-mêmes – à savoir supposent une opération supplémentaire – désignée ici comme „humaine” – qui est celle de présupposer les lacunes et présupposer ensuite leur absence. Pour le formuler dans des termes bergsoniens, il y a plus et non pas moins dans le „devenir absolu” (et dans le non-devenir pur) que dans l'interprétation „légale” de la nature, il y a la double présupposition des lacunes *et* de leur suppression.

Mais ces nouveaux rapports entre les choses que Nietzsche doit chercher n'excluent pas la nécessité. La fin de l'aphorisme de *Par-delà bien et mal* que nous sommes en train de commenter nomme explicitement la „nécessité” et même la „prévisibilité” du cours des choses. Il est vrai, elles sont nommées entre guillemets, et Nietzsche est ironique, surtout en ce qui concerne la prévisibilité. Car, nous l'avons vu, s'il n'y a pas de position de surplomb d'où les forces pourraient être contemplées, il n'y a pas de prévisibilité possible – c'est toujours une opération d'isolement qui assure une telle prévisibilité, et cet isolement, nous ne sommes pas en droit de le faire en ce point de la discussion. Pourtant, avec la „nécessité”, c'est n'est pas à une simple ironie que nous avons affaire. Car s'il n'y a pas d'intervalle entre la force et elle-même, alors c'est bien d'une nécessité qu'il s'agit: la force ne peut faire autrement, elle doit aller jusqu'au bout de ses conséquences. Elle n'est pas libre de ne pas faire autrement, elle ne peut choisir à son gré ses effets ou faire un choix parmi

ses effets. C'est donc bien à une nécessité que nous avons affaire ici, mais c'est une nécessité qui vient du fait que la force est ce qu'elle est et rien de plus. „Je suis cela”, voici la seule nécessité de la force¹⁸. Ce n'est pas par soumission à une quelconque loi qui la séparerait de ce qu'elle est qu'elle va jusqu'au bout de ses conséquences, mais par le simple fait d'être ce qu'elle est. Ou, dans les termes de Nietzsche:

„Le fait que quelque chose se passe toujours de telle et «telle» façon est ici interprété comme si un être, par obéissance à une loi où à un législateur, agissait toujours de telle et telle façon: alors qu'abstraction faite de la loi, il aurait la liberté d'agir autrement. Mais ce „de telle façon et pas autrement” pourrait précisément provenir de l'être lui-même, qui ne se comporterait *pas* de telle et telle façon seulement en fonction d'une loi, mais parce qu'il serait constitué de telle et telle façon. Cela signifie simplement: quelque chose ne peut pas être en même temps quelque chose

¹⁸ Pour cela, mais aussi pour une prolongation de notre lecture de la phrase de Benjamin Constant, cf. PBM, § 231: „Apprendre nous transforme, apprendre agit sur nous à la manière de n'importe quel aliment, qui ne se borne pas à „entretenir la vie”, comme les physiologistes le savent bien. Mais au fond, „tout au fond” de nous, il existe quelque chose de rebelle à l'instruction, le granit d'un fatum spirituel, d'une réponse prédéterminée à un ensemble de questions prédéterminées. Quand il s'agit de n'importe quel problème cardinal, une voix que rien ne peut changer s'élève en nous pour dire: „Je suis cela”; sur l'homme et la femme, par exemple, un penseur ne peut pas changer d'opinion, il peut seulement découvrir jusqu'au bout ce qui est „arrêté” en lui sur ce point. Nous trouvons de bonne heure certaines solutions à des problèmes, et ces solutions *nous* inspirent une foi solide; peut-être les nommerons-nous dès lors nos „convictions”. Plus tard nous ne voyons plus en elles que des étapes de la connaissance de nous-mêmes, des jalons qui mènent au problème que nous *sommes*, ou plus exactement à la grande sottise que nous sommes, à notre fatum spirituel, à ce qui tout au fond de nous *résiste à l'instruction*”.

d'autre, ne peut pas faire tantôt ceci, tantôt cela, n'est ni libre ni non libre, mais est justement tel et tel" (FP XII, 2 [142])¹⁹.

La critique de la causalité faite par Nietzsche utilise donc positivement rien d'autre que le principe d'identité: une force est ce qu'elle est, elle ne peut pas être autrement qu'elle n'est. Si la causalité mécanique n'est pas tenable, c'est tout simplement en raison de ce principe minimal, que toute interprétation mécanique méconnaît et mésinterprète d'une manière nécessaire. L'erreur du mécanisme, semble nous dire Nietzsche, c'est de ne pas réaliser que la causalité et la „légalité" causale sont justement ce qui nie l'identité que le mécaniste prétend, justement, affirmer²⁰. Ce n'est donc pas une surprise si Nietzsche arrive parfois à présenter sa vision de la volonté de puissance comme une interprétation supérieure du mécanisme (cf. FP XII, 1 [119]).

Mais en gardant la nécessité de tout ce qui arrive, la critique de Nietzsche peut sembler „nominaliste", elle peut sembler attaquer seulement le nom de la causalité légale et non pas son contenu, pour ainsi

dire. Mais s'il en est ainsi, c'est justement parce qu'il y va du nom: ce qu'il critique ici est justement cette attitude qui vise à attacher des noms à ce qui arrive et à considérer ensuite ce nom comme transcendant à ce qu'il désigne, en le faisant ainsi creuser des lacunes entre les choses et elles-mêmes. Or nommer, interpréter s'ajoutent aux choses nommées sans en dépasser le plan, se joignent aux choses comme un événement du même ordre qu'elles. Le nom, l'interprétation ne sortent pas du bloc du monde, mais le prolongent. Nietzsche devra ainsi proposer une théorie sur le „comment" de ce qui arrive, une théorie qui ne soit pas une vue du dehors, qui ne soit pas formée par un regard en arrière: une théorie donc pour laquelle l'interprétation ne sera pas un arrêt, mais une prolongation. Et la seule manière de le faire est, évidemment, non pas de proposer l'interprétation comme interprétation de quelque chose, mais l'interprétation comme étant ce quelque chose même: il n'y a pas d'objet en dehors de l'interprétation, c'est l'interprétation même qui constitue son objet. Il n'y a donc pas un „interprété" – comme nous avons été obligés d'en laisser l'impression pour un instant – car tout interprété se forme par l'interprétation elle-même. Si Nietzsche doit donc rendre compte de „tout ce qui arrive", il ne le fera pas par une séparation entre ce qui arrive et les interprétations qu'on en donne, mais au contraire, c'est en réintégrant ce „ce qui arrive" dans le processus interprétatif, le seul qui pourrait en rendre compte.

La mauvaise philologie n'est donc que la philologie qui *croit* à l'interprétation. La nouvelle philologie, par contre, est celle qui *croit* à l'interprétation *seule*, celle qui *croit seulement* à l'interprétation. Celle qui sait qu'il n'y a pas de „lacune" entre

¹⁹ Cf. par exemple aussi: „La succession immuable de certains phénomènes ne démontre pas une „loi", mais un rapport de puissance entre deux ou plusieurs forces. Dire „mais justement, ce rapport reste égal à lui-même!" ne signifie rien d'autre que: „une seule et même force ne peut pas être aussi une autre force"" (FP XII, 2 [139]).

²⁰ Voici, pour boucler la référence à Bergson que nous avons fait au début – en parlant de l'erreur de la substitution du texte avec son explication –, un autre point de convergence entre ces deux auteurs: le troisième chapitre de l'*Essai* de Bergson critique le mécanisme à partir du fait que, tout en essayant de réduire la relation de causalité à celle d'identité, celui-ci doit admettre un reste de non-superposabilité qui est la succession même ou, du moins, l'apparence de la succession. De son côté, l'argument de Nietzsche consiste à dire que c'est la causalité même qui empêche ou qui déchire l'identité (de la „chose", du „phénomène", du „monde") que le mécaniste essaye d'exprimer.

l'interprétation et ce qui arrive, qu'ils doivent être soudés pour pouvoir commencer à expliquer quoi que ce soit. La grande inversion opérée ici par Nietzsche est donc celle d'„inclure” l'interprété dans l'interprétation. La question n'est donc plus „qu'est-ce qui s'est passé?”, mais „qu'est-ce qui arrive?”; et que la „volonté de puissance” ne soit „qu'une interprétation”, cela n'a aucune importance, dès lors que l'on change de questionnement et qu'on fasse de l'interprétation le mode même de l'arriver de ce qui arrive.

Sans doute, dans ce cas, une explicitation de „ce qui arrive” passera nécessairement par la notion de „volonté” et de son opposition, justement, avec la „volonté de puissance”. Car c'est la volonté elle-même qui, pour avoir droit de cité dans cette nouvelle théorie de l'interprétation, devra se trouver à son tour interprétée en tant que simple „arriver” ou „avoir lieu”. En effet:

„Volonté ? Ce qui a proprement lieu dans tout sentir et tout connaître est une explosion de force: sous certaines conditions (intensité extrême de sorte qu'un sentiment agréable de force et de liberté naît dans le même temps) nous nommons cette façon d'avoir lieu «vouloir»” (FP X, 25 [185]).

La volonté ou le vouloir n'est pas ou n'est plus une faculté, mais seulement une manière d'„avoir lieu”, une instance de „ce qui arrive”, un nom que nous mettons sur une certaine manière d'avoir lieu de ce qui arrive. Et toute théorie de la volonté de puissance devra passer nécessairement par une critique de la volonté comme faculté. Ce n'est donc pas seulement l'interprété qui se trouve inclus dans l'interprétation de – ou plutôt, comme – ce qui arrive, mais aussi l'interprétant, qui reçoit ici le nom d'une

prétendue „volonté”. Voici une première indication à la fois procédurale et phénoménologique – les deux termes étant ici quasiment synonymes, ce qui souligne d'ailleurs un renversement important opéré par Nietzsche – d'une direction à suivre pour une élucidation de l'interprétation nietzschéenne.

Et pourtant, cela n'empêche que notre interprétation semble désormais tourner en rond: il s'agissait, comme nous l'avons annoncé dès le début, de montrer en quoi il y a plus dans l'aphorisme 22 de *Par-delà bien et mal* que la simple affirmation de l'absence d'un texte ultime pré-existant à l'interprétation; et nous voilà pourtant poser comme geste ultime de cet aphorisme l'inclusion de l'interprété – mais aussi, il est vrai, de l'interprétant – dans l'interprétation. Pour lui avoir indiqué certains traits essentiels, nous ne semblons pas avoir fait avancer de beaucoup cette discussion de l'interprétation nietzschéenne.

Pourtant, c'est justement cette „inclusion” dont nous venons de parler qui justifie et cautionne notre démarche: car il y va, dans la théorie nietzschéenne de l'interprétation, précisément de cette inclusion et de la signification ontologique que cette notion pourrait recevoir. Il faudrait reprendre une citation que nous avons déjà donnée plus haut – il est vrai, d'une manière incomplète – pour faire manifester ce point:

„La succession immuable de certains phénomènes ne démontre pas une «loi», mais un rapport de puissance entre deux ou plusieurs forces. Dire «mais justement, ce rapport reste égal à lui-même » ne signifie rien d'autre que: «une seule et même force ne peut pas être aussi une autre force». – Il ne s'agit pas d'une *succession*, – mais d'une *inclusion*, un processus dans lequel les éléments isolés qui se

succèdent ne se déterminent *pas* comme causes et effets...” (FP XII, 2 [139]).

Ce qu’il nous faudra faire ensuite donc, c’est une reprise sur un niveau ontologique – et non plus seulement procédural ou phénoménologique – de cette notion d’„inclusion” qui, nous le voyons, est opposée à la fois à la causalité – et donc à la „légalité” dont nous avons traité ici, *mais aussi* à la succession. Pour rendre

compte de cette inclusion de l’interprété dans l’interprétation, il faudra donc développer et clarifier cette notion d’inclusion que Nietzsche pose comme manière d’arriver de tout ce qui arrive, et qu’il nomme parfois „événement intérieur”²¹. C’est donc vers une théorie de l’inclusion et, peut-être, de l’événement, que la question de l’interprétation de Nietzsche nous conduit: et c’est la mise au jour de cette relation qui reste à faire.

²¹ Cf., par exemple, FP XII, 1 [28].

Ciprian JELER, doctor în filosofie (Universitățile „Charles de Gaulle” – Lille 3 și Universitatea „Al. I. Cuza”, Iași) cu teza *Le sujet et l'action. Essai sur l'ontologie du sujet et le rapport pratique à soi*. În prezent este cercetător post-doctoral în cadrul Facultății de Filosofie și Științe Social-Politice a Universității „Al. I. Cuza”, Iași. E-mail: ciprianjeler@yahoo.com

Onto-teologia și rădăcinile sale la Martin Heidegger^{*}

Onto-theology and Its Roots in Martin Heidegger

(Abstract)

In my paper I shall try to highlight the cultural context in which M. Heidegger elaborated his opinion according to which the entire structure of Western metaphysics is onto-theological. I shall particularly have in view the sources used by the German philosopher, but I shall also explore the way he ignored the famous dispute between P. Natorp and W. Jaeger regarding the unitary character of Aristotle's *Metaphysics*. In the conclusion of this article I intend to show that the extrapolation of the onto-theological structure found by M. Heidegger in the *Metaphysics* of the Stagirite for the entire Christian space cannot be fully justified.

Keywords: onto-theology, tradition, metaphysics, theology, Christianity.

Potrivit interpretării propuse de Franco Volpi, itinerariul filosofic al lui M. Heidegger poate fi redus la încercările sale de a surprinde „semnificația fundamentală” a ființei plecând, rînd pe rînd, de la fiecare din semnificațiile prezentate de Aristotel în cartea Δ a *Metafizicii*, adică mai întîi de la *ousia* (din 1907 pînă în 1916, perioada „catolică”, dominată de influența lui F. Brentano și a Neoscolasticii), în al doilea rînd de la *aletheia* (din 1916 pînă în 1930, perioada „fenomenologică”, dominată de influența lui E. Husserl); în al treilea și ultimul rînd de la *enérgeia* (din 1930 pînă la sfârșitul vieții, perioadă ce a urmat „răsturnării”)¹. Fără nici o îndoială, interpretarea

metafizicii lui Aristotel ca onto-teologie ia naștere în prima perioadă, când M. Heidegger divizează această metafizică, dar ea persistă și în următoarele două etape.

Se pare că onto-teologia este asociată doar perioadei de tinerețe a lui M. Heidegger. Termenul de onto-teologie nu reprezintă însă o noutate care să fie atribuită filosofului german. El aparține, după cum bine ne amintim, lexicului kantian. În *Critica rațiunii pure* (*Dialectica transcendentă*, cap. III: *Idealul rațiunii pure*, Secțiunea 7: *Critica oricărei teologii întemeiate pe principii speculative ale rațiunii*), Imm. Kant introduce noțiunea de onto-teologie în contextul unei serii de subdiviziuni ale teologiei (A 631 / B 659): „Dacă prin *teologie* înțeleg cunoașterea ființei originare, ea este sau o teologie din simplă rațiune (*theologia rationalis*), sau una din revelație (*revelata*). Cea dintîi

^{*} *Acknowledgements:* This study is the result of a research activity financed by the project POSDRU/89/1.5/S/49944 („Developing the Innovation Capacity and Improving the Impact of Research through Post-doctoral Programmes”).

¹ Cf. Franco Volpi, *Heidegger e Aristotele*, Padova, Daphne, 1984; *Idem*, „Dasein comme praxis: L'assimilation et la radicalisation heideggérienne de la philosophie pratique d'Aristote”, in *Heidegger*

et l'idée de la phenomenology, Dordrecht-Boston-London, Netherlands, Kluwer Academic Publishers, 1988, pp. 2-41.

concepe obiectul ei sau numai prin rațiune *pură*, cu ajutorul unor concepte *pur* transcendentală (*ens originarium, realissimum, ens entium*), și se numește teologie transcendentală, sau ca inteligență supremă, cu ajutorul unui concept pe care îl împrumută din natura (sufletului nostru), și ar trebui să se numească teologie naturală. Acela care nu admite decât o teologie transcendentală se numește *deist*, iar acela care admite și o teologie naturală se numește *teist* [...]. Teologia transcendentală este acea teologie care sau își propune să derive existența ființei prime dintr-o experiență în genere (fără a determina ceva mai îndeaproape despre lumea căreia ea îi aparține), și se numește *cosmoteologie*, sau crede că îi cunoaște existența prin simple concepte, fără cel mai mic ajutor al experienței, și se numește *ontoteologie*². Așadar, Imm. Kant împarte teologia rațională în: *naturală* (teologie fizică și teologie morală) și *transcendentală* (cosmo-teologie și onto-teologie). Dacă, pentru Imm. Kant, *onto-teologia* reprezintă un caz particular al teologiei transcendentală, M. Heidegger extrapolează această determinare la nivelul întregii metafizici occidentale. J.-F. Courtine recunoaște că „istoria conceptului de onto-teologie nu a fost încă scrisă; un asemenea demers ar trebui să țină seama atât de F.W.J. Schelling, cât și de L. Feuerbach sau de A. Schopenhauer”³. Termenul de „onto-teologie” desemnează așadar, „în nomenclatura *theologia rationalis* (diferită de *theologia revelata*), acea parte a teologiei transcendentală care pleacă de la conceptele pure ale înțelegerii, fără legătură cu vreo experiență. Prin urmare ea se deosebește atât de cosmo-teologia clasică, ce face

apel la experiența lumii, cât și de antropologie”⁴.

Într-adevăr, *onto-teologia* rezumă, la Imm. Kant, argumentul numit „ontologic”, dar care pe bună dreptate ar putea fi numit argument „onto-teologic”⁵. M. Heidegger preia de la Imm. Kant sintagma „onto-teologie”, lărgindu-i sensul, într-o încercare de a acoperi întreaga tradiție metafizică. Prin urmare, onto-teologia criticată de Kant devine un moment al tradiției metafizice onto-teologic constituite: „orice filosofie și teologie în sensul acesta originar și primordial [...] pune în discuție fundamentul ființei, fundament al cărui nume este *θεός*. Chiar și filosofia lui Fr. Nietzsche, de exemplu – unde este enunțată această teză esențială: «Dumnezeu a murit» este, tocmai în virtutea acestei teze, teologică”⁶. Deci, cu acest concept (onto-teologie), M. Heidegger instituie o nouă definiție a esenței metafizicii⁷.

M. Heidegger vorbește de onto-teologie în textul canonic din 1957: „Constituirea (*Verfassung*) onto-teologică a metafizicii” (partea a doua din *Identität und Differenz*⁸), însă expresia apare pentru întâia oară la M. Heidegger într-un curs

² Cf. Imm. Kant, *Critica rațiunii pure*, traducere de N. Bagdasar și E. Moisuc, București, Editura Științifică, 1969, pp. 498-499.

³ Cf. J.-F. Courtine, *Inventio analogiae. Métaphysique et ontothéologie*, Paris, J. Vrin, 2005, p. 46.

⁴ Cf. S. Breton, „La querelle des dénominations (en marge d'un débat)”, în *Heidegger et la question de Dieu*, p. 252; vezi de asemenea G. Lebrun, *Kant et la fin de la métaphysique*, Paris, Librairie Armand Colin, 1970, p. 133, n. 13.

⁵ Cf. M. Heidegger, *Les problèmes fondamentaux de la phénoménologie*, trad. J.-F. Courtine, Paris, Gallimard, „Bibliothèque de philosophie”, 1985, p. 50 *sqq.*; vezi de asemenea „La thèse de Kant sur l'être”, în *Questions II*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 377-422.

⁶ Cf. Idem., *Schelling. Le traité de 1809 sur l'essence de la liberté humaine*, Paris, Gallimard, 1977, pp. 94-95. După O. Boulnois, „onto-théologie est un cas particulier que est changement brusque dans une structure générale” (cf. O. Boulnois, *Être et représentation. Une généalogie de la métaphysique moderne à l'époque de Duns Scot*, Paris, PUF, 1999, p. 514).

⁷ Cf. J.-L. Marion, *Dieu sans l'être*, Paris, PUF, 2002, p. 280.

⁸ Cf. M. Heidegger, *Identität und Differenz*, Pfullingen, Neske, 1957, trad. fr. de André Préau în *Questions I și II*, Paris, Gallimard, 1968.

din semestrul de iarnă 1930-1931: *Hegels Phänomenologie des Geistes*⁹: „esența ființei – înțeleasă logic, deci de-a dreptul onto-logic – este egalitatea cu sine în a-fi-altul. Esența egologic înțeleasă a ființei este «diferența internă» ca Eu = Eu, raportarea la ceva care, în același timp, nu este o raportare. Esența ființei – teologic înțeleasă – este spiritul ca concept absolut. În lumina acestui concept *onto-teologic* despre ființă ca infinitate, timpul se manifestă ca un fenomen al ființei”¹⁰.

J.-F. Courtine afirmă că prima formulare completă a acestei teze (constituirea onto-teologică a metafizicii) din corpusul heideggerian apare relativ târziu, în cursul susținut în semestrul de iarnă 1930-1931, consacrat *Fenomenologiei spiritului*. Totuși, în cursul din 1928, putem întâlni conceptul „dedublat” (*Doppelbegriff*) al filosofiei: M. Heidegger ține aici să calce pe urmele lui Aristotel, care-și definește demersul metafizic în același timp ca *πρώτη φιλοσοφία* și *θεολογία* (*θεολογική επιστήμη*)¹¹. Așadar, conform

lui M. Heidegger, esența onto-teologică a metafizicii se regăsește pentru întâia oară în *Metafizica*¹² lui Aristotel, unde se aplică acest concept dedublat, *Doppelbegriff*, între *πρώτη φιλοσοφία* și *θεολογία*¹³. Enunțarea completă și detaliată a acestui concept va fi făcută în conferința *Die ontotheologische Verfassung der Metaphysik*, din 1957, unde el va afirma clar că toată tradiția, de la Platon la Nietzsche, s-a constituit onto-teologic¹⁴. Într-adevăr, conform lui M. Heidegger, în cadrul metafizicii, între teologie și ontologie, există un „aranjament”¹⁵ care reglează disputa între cele două orientări ale

⁹ Trad. fr. E. Martineau, Paris, Gallimard, 1984: *La „phénoménologie de l'esprit” de Hegel*. În mod cert, G.W.F. Hegel identifică *Deus* cu *ens* (în Prefață la *Fenomenologia spiritului*). Invoc aici replica teribilă dată de Schelling lui Hegel: „pour lui, Dieu n'était pas tant un simple concept, que le concept n'était Dieu. Dans son système, Dieu n'est rien d'autre que le concept [...]” (cf. J.-F. Courtine, „La critique schellingienne de l'onto-théologie”, în T. de Koninck et G. Planty-Bonjour (dir.), *La question de Dieu selon Aristote et Hegel*, Paris, PUF, 1991, pp. 217-257, aici p. 234).

¹⁰ *Ibid.*, p. 183; „Le questionnement philosophique est toujours et par soi double, onto-théologique, en un sens très large. La philosophie est onto-théologie” (cf. M. Heidegger, *Schelling...*, p. 95; vezi de asemenea schema de la p. 96). Pentru M. Heidegger și problema onto-teologiei vezi J.-F. Courtine, *Inventio analogiae...*, în special primul capitol: „La constitution ontothéologique de la métaphysique”.

¹¹ Pentru a explica termenul „onto-teologie”, filosoful german apelează la „dualitatea” metafizicii lui Aristotel (*Metafizica* Γ, E, K); vezi în acest sens M. Heidegger, „Einleitung”, *Was ist Metaphysik?*, Frankfurt am Main, Klostermann,

1949, p. 18. În opinia unor exegeți, Aristotel însuși indică posibilitatea unei duble interpretări a metafizicii (vezi J.-F. Courtine, „Métaphysique et ontothéologie”, în *La métaphysique... op. cit.*, p. 147; vezi de asemenea E. Berti, „La métaphysique d'Aristote. Ontothéologie ou philosophie première?”, în *Revue de philosophie ancienne*, tome XIV, nr.1 [1996], p. 63. E. Berti crede că M. Heidegger pleacă de la interpretarea lui F. Brentano cu privire la cele patru sensuri ale ființei atunci când se referă la textul aristotelic din *Metafizica*, Δ, 7).

¹² Totuși, se pare că nu *Metafizica* este cartea fundamentală a filosofiei occidentale, așa cum am fi tentați să credem. În acest sens, M. Heidegger afirmă: „La *Physique* d'Aristote est [...] le livre de fond de la philosophie occidentale [...] cela n'a pas beaucoup de sens quand on dit que la « physique » précède la « métaphysique », vu que la métaphysique est tout autant « physique » que la physique est « métaphysique »” (cf. *Wegmarken*, GA, 9, p. 242; *Questions* II, p. 183).

¹³ Cf. Victor Goldschmidt, *Questions platoniciennes*, Paris, Aubier, 1970, p. 141 *sqq.*

¹⁴ Prin comparație cu M. Heidegger, Didier Franck este mult mai „radical”. El afirmă că problema „constituirii onto-teologiei” nu începe cu Platon sau Aristotel, ci este mult mai veche decât așa-zisa „retragere a ființei” (cf. Didier Franck, *Heidegger et le christianisme. L'explication silencieuse*, Paris, PUF, 2004, pp. 38-39). În definitiv, pentru Didier Franck, M. Heidegger nu face altceva decât o traducere în limbaj ontologic a pericopelor Sfântului Apostol Pavel.

¹⁵ Cf. M. Heidegger, „Einleitung”, *loc. cit.*, p. 66; vezi de asemenea excelentul articol semnat de Michel Gourinat, „La querelle de l'ontothéologie”, în *Cahiers de recherches médiévales*, 2/1996, articol online: <http://crm.revues.org/index2486.html>.

metafizicii și stabilește maniera în care „Dumnezeu intră în filosofie”¹⁶. „Dacă într-adevăr Dumnezeu, ca Ființă supremă, întemeiază totul, El depinde de Ființă, de ceea ce este în general Ființa. Există deci, în căutarea fundamentului suprem sau a rațiunii ultime a oricărui lucru, o circularitate care face ca Dumnezeu, «în sensul de fundament, să nu poată fi major reprezentat decât ca o cauză de sine. Astfel este numit Dumnezeu în conceptul său metafizic»”¹⁷. De unde provine însă această idee a lui M. Heidegger? Filosoful german afirmă că originea acestei probleme se regăsește la Aristotel¹⁸. În partea a doua din *Identität und Differenz* (1957), filosoful german vorbea deja despre „esența onto-teologică a metafizicii”. Devenise un loc comun să afirmi că metafizica, de la Aristotel încoace, era esențialmente o „onto-teologie”, adică o știință care reduce ființa la o „ființare” particulară, chiar dacă e vorba despre ființarea supremă, adică Dumnezeu, și că prin urmare ea nu ține seama de „diferența ontologică” între ființă și ființare.

În scrierea mai sus menționată Heidegger nu face nici o aluzie explicită la Aristotel, dar afirmă că metafizica este onto-teologică deoarece, prin intermediul unei „descătușări” (*Austrag*) a diferenței ontologice, ea prezintă ființa, obiect al ontologiei, drept „fundamentul care conduce înainte”, adică drept Dumnezeu, obiect al teologiei; evident, un Dumnezeu cu care omul nu știe ce să facă, pentru că nu poate să-i adreseze rugăciuni, nici să-i ofere jertfe, și în fața căruia nu poți „să cazi în genunchi plin de respect” și nici „să cânti și să dansezi”¹⁹. Este evident că

Ființa supremă despre care vorbesc metafizicienii nu este un Dumnezeu personal căruia să poți să i te rogi. Ca să-l cităm pe E. Berti, „se simte în aceste spuse întregul resentiment al luteranului împotriva teologiei raționale de origine aristotelică, folosită mai ales de Biserica catolică”²⁰.

În acest context (al onto-teologiei aristotelice), Heidegger trece sub tăcere o celebră dispută care are meritul de a fi deschis discuția despre caracterul unitar al *Metafizicii* lui Aristotel, cea dintre Paul Natorp și Werner Jaeger, derulată între 1888-1923²¹. Natorp este printre primii care se dezică de orice încercare de interpretare unitară a *Metafizicii* lui Aristotel. Pentru P. Natorp, cărțile A, B, Γ ale *Metafizicii* reprezintă o introducere în știința substanței în general, despre care este vorba în cărțile „ousiologice”. În opinia exegetului invocat, cărțile Z, H, Θ vorbesc într-adevăr despre substanța sensibilă, iar cărțile Λ, M, N despre substanța supra-sensibilă. Rezultatul acestei tripartiții este că aceste direcții diferite sunt incompatibile, de unde și încercarea ulterioară, disperată, de reconciliere sau de unificare, din capitolul 1 al cărții E (parțial apocrifă în opinia lui P. Natorp). *Metafizica* ar fi de fapt formată din două studii diferite și ireconciliabile²². P. Natorp

²⁰ Cf. Enrico Berti, „La Métaphysique d'Aristote: «Onto-théologie» ou «Philosophie première?»”, in *Revue de philosophie ancienne*, tome XIV, nr. 1 [1996], p. 62.

²¹ Despre M. Heidegger și poziția sa față de dezbateră Natorp-Jaeger, vezi J.-F. Courtine, *Inventio analogiae...*, pp. 56-63.

²² În lungul articol „Thema und Disposition der aristotelischen Metaphysik”, P. Natorp a susținut că textul principal al Stagiritului (*Metafizica*) este constituit din două cercetări diferite și ireconciliabile, cercetarea asupra substanței sensibile, expusă în cărțile ZHΘ, și cercetarea asupra substanței supra-sensibile, expusă în cărțile MNA. Pentru a le unifica, după P. Natorp, Aristotel a introdus ideea unei științe a ființei ca ființă și a scris drept introducere cărțile ABΓ (vezi în acest sens E. Berti, „La métaphysique d'Aristote...”, art. cit., pp. 72-74).

¹⁶ Cf. *Ibid.*, p. 56.

¹⁷ Cf. *Ibid.*, p. 57; vezi de asemenea Michel Gourinat, „La querelle de l'ontothéologie”, *loc. cit.*

¹⁸ Cf. Aristotel, *Metafizica*, 1026 a și 1064 b.

¹⁹ Cf. M. Heidegger, *Identität und Differenz*, Pfullingen, Neske, 1957, p. 70; vezi de asemenea Michel Gourinat, „La querelle de l'ontothéologie”, *loc. cit.*

încearcă oricum să evidențieze ceea ce el consideră o „contradicție insuportabilă” („*unleidliche Widerspruch*”) între πρώτη φιλοσοφία înțeleasă atât ca *Grundwissenschaft* (în scrierile sale mai apare și expresia *Fundamentalwissenschaft*) a ființei ca atare (sau a obiectului), cât și ca știință a unei părți determinate a ființării. Orizontul general al interpretării lui P. Natorp este, evident, unul neokantian: cel al filosofiei transcendente centrate pe problema cunoașterii obiectului în general și a condițiilor sale de posibilitate. Filosofia transcendentă a preluat ștafeta de la *philosophia transcendentalis* a anticilor, ceea ce înseamnă că el pune accentul pe *metaphysica generalis* în detrimentul *metaphysica specialis*. „Conform interpretărilor noastre, spune P. Natorp, explicația împărțirii în trei a științelor teoretice în *Metafizica* E 1 va avea drept rezultat că știința filosofică fundamentală, ‘adică πρώτη φιλοσοφία’ va fi, pe de o parte, cea care vorbește despre ființare în general, dar și, sau tocmai de aceea, cea care are drept obiect special un domeniu determinat al ființării, mai exact cel care este imuabil și imaterial” („Thema und Disposition der aristotelischen Metaphysik”, p. 49). Foarte interesant este faptul că această interpretare neunitară a *Metafizicii* lui Aristotel de către P. Natorp este considerată ca înscriindu-se pe linia lui F. Suarez, influență care se traduce mai ales în distincția dintre *metaphysica generalis* și *metaphysica specialis*. Aceeași interpretare fusese adoptată și de Imm. Kant, puternic influențat de C. Wolff și A. Baumgarten. Lectura atentă (dar părtinitoare) făcută de M. Heidegger tuturor acestor chestiuni conchide, dimpotrivă, că metafizica este onto-teologică. În acest sens, J.-F. Courtine afirmă că filosoful german „chiar dacă nu a comentat niciodată în mod explicit cele două articole ale lui P. Natorp, în schimb s-a exprimat foarte critic în repetate rân-

duri împotriva încercării de reconstrucție genetică a lui W. Jaeger”²³.

Inaugurând o lectură genetică a corpusului aristotelician, W. Jaeger va încerca să soluționeze altfel „contradicția insuportabilă” pe care o pusese în evidență P. Natorp. Fără să intrăm aici în detaliile complicate ale evoluției reconstituite de W. Jaeger, trebuie să subliniem faptul că savantul german nu repune fundamental în discuție punctul de plecare al lui P. Natorp. Și el distinge în *Metafizica* lui Aristotel două inspirații diferite, două deducții considerate incompatibile referitoare la conceptul de metafizică, înțeles fie ca știință a ființei imobile și transcendente, fie ca știință a ființei ca ființă²⁴. W. Jaeger considera că *Metafizica* conține *interpolări* ulterioare, introduse de Aristotel dintr-o preocupare pentru unitate și conciliere între filosofia primă – ca teologie (gândire sa de tinerețe) – și filosofia primă – ca ontologie (gândirea sa de maturitate).

Contrar lui P. Natorp și lui W. Jaeger, M. Heidegger interpretează într-o manieră *unitară* (asemenea scolasticilor) *Metafizica* lui Aristotel. Pentru filosoful german, cu această dublă caracterizare aristotelică a filosofiei ca „ontologie” și ca „teologie”, s-a spus totul sau nimic, în funcție de posibilitățile originale de înțelegere pe care noi înșine le aducem de fiecare dată.

În ceea ce-l privește, E. Berti crede că, cunoscând foarte bine stadiul disputei Natorp-Jaeger, M. Heidegger își afirmase, subtil, poziția în contextul dezbaterei, considerând că *Metafizica* este o lucrare *unitară*²⁵. Prin urmare, contradicția

²³ Cf. J.-F. Courtine, *Inventio analogiae*..., p. 60.

²⁴ Cf. *Ibid.*, p. 59.

²⁵ Interesul pe care îl prezintă tezele lui M. Heidegger despre onto-teologie, din punct de vedere al predării filosofiei și al istoriei filosofiei, constă în aceea că ele oferă mijlocul de a *unifica prezentarea didactică a istoriei metafizicii*. Această unificare nu se află însă mai puțin la originea unei neînțelegeri. Dacă referirea la teologia medievală

între πρώτη φιλοσοφία și θεολογία este, mai degrabă, o indecizie care i se datorează chiar lui Aristotel. Consecința este, conform lui M. Heidegger, următoarea: plecând de la Aristotel, avem o știință care reduce ființa la o ființare particulară (chiar dacă această ființă este o ființare supremă, adică Dumnezeu). Și tocmai această *indecizie fundamentală și originară* a lui Aristotel între πρώτη φιλοσοφία și θεολογία a condus la trecerea în uitare a diferenței ontologice între ființă și ființare, afirmă răspicat M. Heidegger în *Identität und Differenz* (1957). Într-adevăr, filosoful german nu face inițial nici o distincție între πρώτη φιλοσοφία, θεολογία (ἐπιστήμη) și această știință mult căutată care, spre deosebire de toate celelalte științe, nu permite să-i fie atribuit nici un domeniu specific de investigație.

Conform lui Martin Heidegger, gândirea medievală (care ne interesează în mod special) este cuprinsă în ansamblul istoriei metafizicii occidentale, de la originile sale grecești și până la definitivarea contemporană. Pentru prima dată într-o lucrare publicată în 1949 el definește drept „onto-teologie” „esența” fundamentală a acestei metafizici²⁶. Pentru a înțelege interpretarea dată de Heidegger teologiei medievale trebuie să urmărim

este indispensabilă pentru a asigura continuitatea istoriei gândirii între sfârșitul filosofiei grecești și renașterea sa, nu este mai puțin adevărat că Toma din Aquino, de exemplu, nu consideră metafizica o știință pe care ar practica-o el însuși, ci ca disciplină, creată de Aristotel, pe care el personal, după Avicenna, nu face decât s-o comenteze: Toma din Aquino, deși folosește deja conceptul de *metaphysica*, nu o face decât cu zgârcenie, fără a se îndepărta de întrebuintarea pe care tradiția comentariului tocmai i-o atribuisese lui Aristotel (cf. Jean-Luc Marion, „Saint Thomas d'Aquin et l'onto-théo-logie”, în *Revue Thomiste* 95 [1995], pp. 31-66, aici p. 37; vezi și Michel Gourinat, „La querelle de l'ontothéologie”, *loc. cit.*). În ceea ce-l privește, J.-F. Courtine afirmă că „schema” *arche – proódos – epistrophe* joacă un rol implicit în această unificare teologică a *Metafizicii* (cf. J.-F. Courtine, *Inventio analogiae...*, p. 137).

²⁶ Cf. M. Heidegger, „Einleitung”, *loc. cit.*, p. 17.

lectura generală a metafizicii care „spune ce este ființarea ca ființare”²⁷. Această definiție trimite la afirmația lui Aristotel: „există o știință care consideră ființa ca ființă” (*Metafizica*, IV, 1003 a 21). Aceasta este, în linii mari, interpretarea teologiei medievale de către Heidegger. Ea se opune explicației tradiționale, conform căreia „metafizica greacă ar fi fost ulterior preluată de teologia eclezială a creștinismului, și modificată de aceasta”²⁸.

În acest moment, dacă acceptăm originea grecească a onto-teologiei, cum s-ar putea explica faptul că întreaga tradiție metafizică s-a constituit de manieră onto-teologică? Pentru Heidegger, explicația este simplă: creștinismul a preluat integral problematica filosofiei grecești. În acest mod, onto-teologia a fost inclusă în doctrina creștină²⁹.

²⁷ Cf. *Ibid.*, p. 17.

²⁸ Cf. *Ibid.*, p. 18; vezi de asemenea Michel Gourinat, „La querelle de l'ontothéologie...”, *loc. cit.*

²⁹ „Imperialismul politic al Romei și creștinismul Bisericii romane au determinat împreună, într-o singulară asociere, originea unei structuri fundamentale a experienței realității care va marca Evul Mediu și până în timpurile moderne” (cf. M. Heidegger, *Nietzsche II*, Paris, Gallimard, 1971, p. 331). Remarcă incredibil de imprudentă din partea lui M. Heidegger, din cel puțin două motive: a) cum poate o structură *fundamentală* să aibă o origine *istorică*? b) chiar dacă ar fi așa, de ce această origine istorică nu coboară decât până în Evul Mediu, printr-o ignorare mai mult decât scandalosă a patristicii? Este evident că Evul Mediu al lui M. Heidegger nu este decât Evul Mediu occidental, latin („Imperialismul politic al Romei și creștinismul Bisericii romane”) și că el nu începe decât pe la 1100-1200, odată cu introducerea în Occident a lui Aristotel. În acest sens, interpretarea lui M. Heidegger este vădit deficitară. Pe de altă parte, M. Heidegger își poate justifica poziția împotriva metafizicii ca onto-teologie, în măsura în care aceasta implică teologia creștină. Cât despre cel care a pus la încercare teologia, atât pe aceea a credinței creștine, cât și pe cea a filosofiei, în evoluția sa plecând de la origini, el preferă astăzi, în domeniul gândirii, să nu vorbească depre Dumnezeu. Căci caracterul onto-teologic al metafizicii nu a fost pus în discuție de către gândire pe fondul vreunui ateism (cf. M. Heidegger, „Einleitung”, *loc. cit.*, p. 51). Tonul de

Există totuși două aspecte care trebuie semnalate:

– dacă ceva este „preluat” din lumea greacă în creștinism, acea paradigmă nu este problematică, ci conceptele acesteia. Însă acestea sunt utilizate de către Părinții Bisericii, în primele opt secole ale creștinismului, într-o cu totul altă dimensiune. Într-adevăr, pentru ei nu mai este vorba despre o problematică *filosofică*, ci despre una *soteriologică*. Vechii termeni grecești sunt puși să semnifice realități la care ei nu se refereau în lumea greacă (de exemplu: *homousios*, *prosopon*, *hypostasis* etc.). Dincolo de aparenta „preluare” a termenilor grecești se găsește o veritabilă

„*interpretatio*” în cheie teologică (i.e. *soteriologică*) care nu trebuie să ne inducă în eroare.

– Părinții greci l-au disprețuit în mod vădit pe Aristotel, considerându-l „părintele ereziei”³⁰. A vorbi despre o „influență a lui Aristotel” asupra modului de a simți și asupra teologiei Sfinților Părinți denotă, dacă nu necunoaștere, cel puțin o ignorare voită. Aristotel va fi introdus cu mare pompă în teologia dogmatică abia în secolul al XIII-lea de către Toma din Aquino, la cinci secole după moartea ultimului mare părinte din perioada patristică greacă (Ioan Damaschinul).

confidență autobiografică face bineînțeles referire la acuzațiile de nihilism și de ateism a căror țintă a fost M. Heidegger după conferința din 1929: *Ce este metafizica?*, care definea angoasa ca „revelație” (*Ibid.*, p. 31); vezi și Michel Gourinat, „La querelle de l'ontothéologie”, *loc. cit.*

³⁰ Cf. Clément d'Alexandrie, *Protreptique*, V, 66, 4; vezi de asemenea J.-Y. Lacoste, *Dictionnaire critique de théologie*, Paris, PUF, 2002, p. 87, articolul „Aristotélisme chrétien”.

Florin CRÎȘMĂREANU, doctor în Filosofie (Université „François Rabelais”, Tours și Universitatea „Al. I. Cuza”, Iași) cu teza *Le concept de métaphysique chez Francisco Suarez. De l'analogia entis à l'univocité de l'être*. În prezent este cercetător post-doctoral, Universitatea „Al. I. Cuza”, Iași, Departamentul de Filosofie și Științe Social-Politice. Domenii de interes: teologie patristică, metafizică scolastică, doctrina analogiei. E-mail: fcrismareanu@gmail.com

The Conversational Paradigm of the Human World. Michael Oakeshott^{*}

(Abstract)

After exploring two different meanings of the paradigm of conversation in Oakeshott's philosophy, namely the relation between the modes and experience, and the relation among the various voices, I am discussing the issue of education as an illustration of this paradigm. From a monistic perspective on the idea of the conversation of different ways of representing the world, Oakeshott passes on to a pluralistic and relativistic view, as the voices differ from the modes by giving up their claim of exclusive truthfulness. The ideal of liberal learning models upon the very idea of conversation, and it is an initiation into the art of conversation, by which we learn how to recognize the voices. Teaching is not only about instructing but also about imparting a certain style and a method. By education the pupil is invited to enter a spiritual world and thus he accomplishes self realization by recognizing himself in the mirror of the inherited world of human achievement. The conversation of the human world as a meeting place of the voices actually shows how the practical, the scientific and the artistic modes interact to one another.

Keywords: conversation, mode of experience, voice, education, teacher – pupil, teach, learn, liberal learning, world of human achievement

Introduction

As human beings we are eminently capable of conversation, therefore we are in Oakeshott's view empathic and not dogmatic beings, always interacting with one another, by sharing ideas and enjoying the exchange with childish pleasure, by our characteristic openness towards both giving and taking, meanwhile by our paradoxical mixture of both consequential and inconsequential, by our disciplined mind that is also ready to give up all method, and never make a

reason in itself out of a conclusion to be reached. Among our features as conversational beings there is even more: auto ironically being able to laugh at oneself, but with amused tolerance accepting himself, the conversationalist is skeptical even when it comes to his own opinions, never taking oneself too serious, but always interested in revealing himself, and thus accepting himself without neither alarming nor approving oneself¹. The conversation metaphor, by its multiplicity of meanings, projects itself from the whole of the human world as a magical halo of fascinating incertitude... An-

^{*} *Acknowledgements:* This study is the result of a research activity financed by the project POSDRU/89/1.5/S/49944 („Developing the Innovation Capacity and Improving the Impact of Research through Post-doctoral Programmes”).

¹ Michael Oakeshott, “The Voice of Conversation in the Education of Mankind”, in *What is History and other essays*, edited by Luke O’Sullivan, Imprint Academic, 2004, p. 193.

other human being, authentic and alive, is revealed to us and the integrity of this conversational being is increased as we give up labeling certain attributes as shortcomings, mal happenings, or bad chances. Among the qualities of a good conversationalist there is also his playful spirit almost miming amateurism, his cheerful inconsequence, and his lack of attachment to the truth, his irresponsibility, his trying not to avoid what leads us to no conclusion, but his passion for the idea that the meaning of a conversation is given not by the conclusion that its interlocutors reach at its end, but by taking part into this new unrehearsed intellectual adventure: 'Like a lover, a good conversationalist must never be more than half – serious, and must never take his partners more seriously than he takes himself'².

By the metaphor of conversation I will refer to the relation between the modes and experience on the one hand, and to the relation among the modes or voices, on the other hand, and, in this way, I will try to point out how Oakeshott's views turn from a monistic to a pluralistic perspective.

Experience and its modes

The premises of Oakeshott's conception of the world as an interwoven conversation of independent modes of thought can be found in his early work *Experience and its Modes*³ that is of Hegelian and Bradleyan inspiration.

When it comes to discussing the problem of the relation between the one and the multiple, Oakeshott intends to explain diversity: its character, the relation between the elements that constitute the diversity of the world, and how these

differences are related to experience as a whole⁴.

With the purpose of explaining the whole of experience in its diversity, Oakeshott introduces his theory of the modes of thought. By the concept of experience he considers the whole, Bradley's absolute, and he defines it as a world of ideas, meaning by it an inter-subjective world of (pre)understandings: 'Experience is a world of ideas'⁵. This world of experience is conditioned towards coherence, unity, and completion. As a whole this *GeistWelt* does not allow either grades or diversities. But, in a certain way, the unique whole of experience suffers disruption or arrest; therefore Oakeshott considers a certain dynamicity that replaces the static unity of the whole.

Actually, experience is given two possible alternatives, *tertium non datur*: moving towards a completely ordered, perfectly coherent, and unique world of concrete ideas, or if this endeavour fails, constructing different worlds of abstract ideas, that he names modes: 'I mean, then, by a mode of experience a homogeneous but abstract world of ideas'⁶.

The different modes of experience (history, practice – moral, art, religion –, science) are different perspectives on the whole of experience, each reflecting the whole from a limited standpoint, but they are not specific kinds of experience⁷. They are mind frames as they give us ways of ordering experience by presuppositions that differ from one specific inquiry to another. If from a rationalist point of view there are certain fundamental concepts or categories by which experience is ordered, Oakeshott

² *Ibidem*, p. 189.

³ 1933, Cambridge University Press, 1985, (EM).

⁴ EM, p. 70.

⁵ EM, p. 69.

⁶ EM, p. 75.

⁷ EM, p. 71.

may believe he takes bigger stakes when claiming that there is a possible plurality of modes, each of them offering us a different ordered view of the world built on its own principles.

In this way, the practical mode orders experience on the considerate of stating a harmony between what is and what should be, and the world is being understood by supposing the utility of its things; the historical mode represents the organizing of experience in the terms that the idea of past states, and a past world of experience is consequently built starting from the testimony found in the present; and the scientific mode by which we understand the world in abstract terms implies concepts and generalizations.

The relation between one mode of experience and any other is monadic as it is conceived by Oakeshott in this way: each abstract world of ideas is independent of any other⁸. Each mode is a specific universe of discourse wherein its terms and actions have specific meanings. No idea can be used in two different worlds. For instance, water and H₂O are not two different ways of saying the same thing, but different symbols that serve different worlds of ideas, and that are used according to specific rules; they belong to two entirely different perspectives, to certain modes of organizing experience that is practical life and science⁹. Extrapolating to arguments, whenever one argument tries to break up the barrier between any of the different worlds, it inevitably ends in inconsistency. Therefore what is, for instance, relevant from a mathematical point of view is morally irrelevant etc¹⁰. But since the modes of experience are closed systems, is conver-

sation between them still possible? As communication it certainly is not. As they are but different attempts to confer meaning to the whole of experience, they meet in their general scope and within the whole that they all initially belong to. Each derives its meaning and truth by its being connected to the whole of experience.

The world as in the modes is conditioned by the presuppositions that each of them sets forth, and therefore it is seen but from a limited perspective. But each mode has its claims of exclusive reality and truth. They are modes only when regarded from the outside. The role of philosophy is to explore the different modes of experience, or in another of its pretensions to give an unconditional mode free understanding of the world of experience.

The Voices in Conversation

In the essay “The Voice of Poetry in the Conversation of Mankind” (1959) from the volume *Rationalism in Politics*¹¹, the monadic modes become voices that take part in an authentic conversation where they are aware of their own relativity and do not proclaim their exclusiveness, but admit themselves to be provisory, even giving up the idea that the truth is reachable, but by all these renunciations, they still do not give up their identity.

In this way, conversation becomes a metaphor of the relation among different ways of expression that human interaction manifests: science, history, practice – politics and moral-, art (esthetics). As a paradigm of human interaction the conversation is defined by Oakeshott as a non-argumentative, but not anti-argumentative inquiry: ‘...It may be supposed that the diverse idioms of utter-

⁸ EM, p. 75.

⁹ RP, p. 222.

¹⁰ EM, p. 76.

¹¹ (VPCM).

ance which make up current human intercourse have some meeting-place and compose a manifold of some sort. And, as I understand it, the image of this meeting-place is not an inquiry or an argument, but a conversation¹².

Although any conversation contains pieces of argumentation, its scope is more likely playful and unconditioned, as it never sets its final end as a conclusion to be reached, and as it does not intend to demonstrate anything, or to convince anyone of anything, e.g. of the priority that any of the voices may have over the others. Moreover, it is not dogmatic, but without suffering of ignorance. As conversation is argument and information, and inquiry all together, it surpasses all characterization because it does not identify with any of these ways in which human beings express themselves.

The ability to enter and to take part in a conversation is inherited (not genetically but in terms of a tradition) and it makes us what we are, civilized and not barbarous men, humans and not monkeys: 'Indeed, it seems not improbable that it was the engagement in this conversation (where talk is without a conclusion) that gave us our present appearance, man being descendent from a race of apes who sat in talk so long and so late that they wore out their tails¹³.

Also the conversation shapes all sorts of human activity as well as any type of inquiry, therefore Robert Grant takes the liberty of naming it a practice of all practices and a discourse of all discourses: 'In other words, the real link between the modes is no longer a monolithic, substrate Experience perceptible only to the x-ray eye of the philosopher, but a dynamic, continuing discourse of discourses, or practice of practices, implied,

echoed and openly acknowledged by many of them severely¹⁴.

Last but not least, the conversation is the meeting place of all voices. Each of them represents a certain human activity and is characterized by a specific universe of discourse.

In the essay that I am considering now, Oakeshott talks of three different voices: practice, science, and art (that he names poetry). Influenced by Fichte, he claims that the real world as a world of experience is made possible by the two way generation of the self by the non-self and of the non-self by the self: 'As I understand it, the real world is a world of experience within which self and non-self divulge themselves to reflection'; '...self and non-self generate one another¹⁵.

When it comes to distinguishing between the meaning of the self and that of the non-self, the former appears to be pure activity and it is identified with the act of imagining, and the latter appears as a result of the act of imagining. With this in mind Oakeshott surpasses Descartes' concept of *cogito*, since here human subjectivity is defined by a variety of acts that considerably enlarge Descartes' view: sensing, perceiving, feeling, desiring, thinking, believing, contemplating supposing, knowing, preferring, approving, laughing, crying, dancing, loving, singing, making hay, devising mathematical demonstrations¹⁶; all these are various modes of the act of imagining, governed by certain implicit presuppositions, and as such belonging to different universes of discourse. As the product of the self, the non-self projects itself as the content of the acts already

¹² VPCM, pp. 197-198.

¹³ VPCM, p. 199.

¹⁴ Robert Grant, *Oakeshott*, typewritten document received from author of the book, *Oakeshott. Thinkers of our Time*, The Claridge Press, London, 1990, p. 66.

¹⁵ VPCM, p. 204.

¹⁶ VPCM, p. 205.

mentioned above. The non-self is constructed and not given: 'images are made'¹⁷. Such images may be considered to be human deeds that can be revealed in conduct or behind the symbols that we use, including language, speech and gestures.

The conversation of the human world as a meeting place of the voices actually shows how the practical, the scientific and the artistic modes interact to one another. When the self relates itself to another self in one way or another, intersubjectivity is involved.

First, we have practical activity, under the mark of "wishing", which is constituted out of images of desire and aversion (non-self), and out of the adventure that leads us to constructing such images (self). The images of both practical and scientific world are recognizable in factual terms, whereas artistic images that the contemplating and delighting self creates can be accepted as pure images and nothing more. The condition of the factuality of an image is strictly pragmatic: an image is a fact if the self has the possibility of further desire. Therefore, scientific and practical modes meet, but in the shape of a *scientia propter potentiam* (knowing how to get what you want)¹⁸.

The other self for the practical realm is, on the one hand, the one that gives me pleasure, and on the other hand, the producer or the consumer, as economy belongs to practical inquiry. In this way, the other self is nothing but the mere instrument of the self, a thing, and this is why there can be no question of admitting its subjectivity. But since the self that uses another self needs this other self in order to benefit from recognition, and to avoid its own dissolution, it sees

itself obliged to admit the other self, but still we cannot speak of a real proclamation of the other self as another subjective conscience. Oakeshott talks of the dispute of two desiring consciences in an almost Hegelian manner: the recognition of the other self's subjectivity only for the self's own interest is but an evolved version of the *bellum omnium contra omnes*¹⁹. But the moral dimension also belongs to practical realm, and so we can also discuss images of approval or disapproval, or the object of moral judgments. Only now the other self is seen as an end and not only as a means to attaining our own means. The self as well as the other self become equal members of a community of selves²⁰.

The voice of science makes itself heard as an independent mode, apart from our own attitudes and desires. Non-encyclopedic by definition, the voice of science is available to any rational being through constructing deductive systems of ideas that have pretensions of being universal unique perspectives on reality²¹. Just as for the world of practice, the world of nature is a construction but starting from different premises²². The voice of science is eminently conversable, as scientists work together, make communities, share opinions, hypotheses, and results, but their technical language, and their use of symbols are most of the time inaccessible to those that were not initiated in a particular type of inquiry, and therefore the practical and scientific modes find it sometimes difficult to relate to one another.

The artistic voice (poetry) is by far the most important of them all because it is implied by the practical as well as by the

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ VPCM, p. 207.

¹⁹ VPCM, pp. 208-209.

²⁰ VPCM, p. 210.

²¹ VPCM, p. 213.

²² VPCM, pp. 214-215.

scientific, meaning that the different voices are but different ways of the act of imagining. Poetry has a particular place in the conversation of the human world as well, because it represents the activity of making certain images (painting, sculpting, acting, dancing, singing, literary and musical composition) that are not taken for facts but recognized as pure images. Also, the artistic manner of being active is specific and Oakeshott names it contemplating and delighting²³. The distinction between fact and non-fact images that apply to the other two realms (practice and science) do not have anything to say here. Therefore, the categories that seem correct when speaking of objects in practice or science, such as possibility, probability, cause-effect, means-ends, reality, or truth are irrelevant to esthetics. Thus while both practice and science work with images that can be consequently arranged, while they recognize these images as facts or non-facts, and while they use a symbolic language, the realm of esthetics cannot be characterized by these features. The only characteristic that artistic images possess is their being present, and they stir our contemplating with delight, but do not lead to any argumentation or inquiry. Under the sole category of the present, they have no history, they are impermanent and unique. In conversation with practice, poetry often finds disagreement as the image in contemplation can never be pleasurable or painful, and it cannot be morally judged²⁴. Practice can easily pass into science or contemplation, into science if curiosity is involved, into contemplation whenever a practical image gets isolated from its world and thus becomes the object of possible contemplating and delight: for

instance a house that is no longer habitable, or a ship that is at wreck, or unrequited love, or even an image that has an ambiguously practical character, such as a loaf of bread in paint, a man in stone, a friend or a lover²⁵. Here intersubjectivity reveals as the emancipation from utilitarian activity towards contemplating the other self, and delighting as authentically enjoying his/her presence. Friends and lovers open to one another and reveal their unique and true self to one another. Particular qualities and defects are thus transcended into contemplation and delight²⁶.

Education as Conversation

Apart from being just the model of a relation among modes, the conversation may also appear as the model for different activities such as education: 'Education, properly speaking, is an initiation into the skill and partnership of this conversation in which we learn to recognize the voices, to distinguish the proper occasions of utterance, and in which we acquire the intellectual and moral habits appropriate to conversation'²⁷.

As an illustration of the metaphor of conversation, I chose the topic of education as Oakeshott considers it in some of the essays published in the volume *The Voice of Liberal Learning*²⁸.

When speaking of how practice turns into science, Oakeshott is eager to make us understand that science should not be seen in a pejorative sense, since thinking becomes scientific not in a dogmatic manner, but by conducting an activity of a certain sort. It is the same emancipation that happens to universities when

²³ VPCM, p. 217.

²⁴ VPCM, p. 218.

²⁵ VPCM, p. 223.

²⁶ VPCM, p. 244.

²⁷ VPCM, p. 199.

²⁸ (VLL).

they turn from places where settled doctrines are taught from teachers to pupils, into societies of scholars, whose distinctiveness is given not by a certain doctrine that they may sustain but by their particular manner of learning and teaching²⁹. Therefore, the measure of education is not a certain amount of knowledge that one possesses, but a certain style of teaching and learning, and a method.

By education human beings get free access to the *Geistige Welt*, that everyone carries on as a birth datum, but do not fully belong to until one enters the process of learning³⁰. Such a spiritual world is composed of beliefs and not physical objects (abstracts), of facts and not things, i. e. of interpretations of things, of expressions of human minds with meanings that require being understood. It is the role of the teacher to initiate the pupil into this world, 'a whole of interlocking meanings which establish and interpret one another', and it is the more important the more we come to understand that entering it is the essential condition for becoming a human being in its proper sense, and that to inhabit it, to possess it, and to enjoy it means to really be a human being. The process of teaching by which a teacher deliberately and intentionally initiates his pupil into the world of human achievement and contributes to his becoming a human being, is followed by the process of learning by which the pupil under the guidance of its tutor accomplishes self realization by recognizing himself in the mirror of the world of human achievement that he inherits.

What one learns are thoughts and expressions of thoughts³¹. The inheritance

of human achievements that the teacher introduces his pupil to is knowledge, and knowledge is a manifold of abilities, and in each of these abilities there are both information and judgement³². In Oakeshott's view knowledge presents a double composing. First, there is information, the explicit component of knowledge that can be itemized, and that can be found in manuals, dictionaries, textbooks, encyclopedias, and shaped as answers to questions such as who?, what?, where?, which?, how long?, how much?, etc. But knowledge does not reduce to information, and therefore we have a second component of it, namely judgement. By judgement Oakeshott means the tacit or implicit component of knowledge, the specific ingredient that cannot be caught in propositions, that cannot be resolved to information or itemized, and that cannot appear as a rule. It is a "know how" moreover than a "know what", it is that *divinatio* of the interpreter, and it is the sense that doubles reason. Therefore, teaching represents a twofold activity of communicating information that is called instructing, and of communicating judgement that is called imparting. Also learning means, on the one hand, the activity of acquiring information, and on the other hand, the activity of coming to possess judgement³³. Pupils do not just store up pieces of information that each discipline in their curriculum presents in front of them, but they also must learn how to think and, consequently, they should be taught how to think, and this is what imparting judgement means. Actually, one may never teach another how to think and how to think is something that cannot be properly taught. As the teacher teaches information, imparting

²⁹ VPCM, p. 215.

³⁰ VLL, p. 45.

³¹ VLL, p. 50.

³² VLL, p. 56.

³³ VLL, p. 57.

judgement just comes along. It is the method that reveals itself in the very act of exercising it. Information is about painting in general, about canvases and colours, about the rules in mixing up colours and obtaining new ones, about rules about lining and perspective, but no teacher of art could ever teach his student how to look and what to see. However, one's look can be educated by being transmitted a certain flair, like a gift or a style that sometimes passes on from magister to disciple.

Therefore, a university in Oakeshott's view is not a machine for achieving a particular purpose or producing a particular result, but it is a style, and a manner of human activity³⁴. It is a special place that successfully avoids becoming an institute where only one voice is to be heard, or a polytechnic where only the mannerisms of the voices are taught³⁵.

All the scholars that constitute a university engage in the pursuit of learning together, by cooperating to one another, all contributing to keeping alive a certain tradition of learning, and maintaining a certain course for the pursuit of learning. What happens in a university made up of scholars, scholars who are also teachers, and undergraduates, is compared by Oakeshott to a conversation because there is no question of competition, of controversy or of patronizing: 'The pursuit of learning is not a race in which the competitors jockey for the best place, it is not even an argument or a symposium; it is a conversation'³⁶. Every voice that speaks in the conversation can be equally heard, there is not a chairman and its audience, but just conversable voices. Also there is no departure and no established end as the conversation has no

predetermined course, no one questions its role, and no one judges it by any conclusions to be reached. It does not tend to conclude, but to always keep an open end to it, as it may be re-engaged the following day from where it was left³⁷.

Extrapolating from university to culture, Oakeshott establishes an ideal of liberal learning from the standpoint of which a culture is not a diversity of ideas, beliefs, sentiments, perceptions, and engagements, but a variety of distinct languages of understanding or modes of understanding or voices. The activity of the instructor is thus doubled by that of showing his pupils how to distinguish the voices, and also make them see that they are not just modes of understanding but different expressions of our human hood. Our understanding of the world and consequently our self-understanding is conditional, limited to each particular voice. The idea of the conversation of the voices to be heard in a culture comports certain features: that they do not refute one another as they are not parties in a debate, that they are not organized in any hierarchy, but have equal places in the conversation, that they are not in co-operative or transactional relationships, that they are not partners with different roles in a common understanding, and that they are not suppliers of one another's wants³⁸.

Finally, the liberal learning that we may take to be the proper and authentic learning is defined by Oakeshott in the following way: 'an education in imagination, an initiation into the art of this conversation in which we learn to recognize the voices; to distinguish their different modes of utterance, to acquire the intellectual and moral habits appropriate to this conversation and relationship

³⁴ VLL, p. 96.

³⁵ VLL, p. 126.

³⁶ VLL, p. 98.

³⁷ VLL, p. 99.

³⁸ VLL, p. 39.

and thus to make our *début dans la vie humaine*³⁹.

His definition of education centers on the very idea of conversation. Education is what differentiates us as civilized man from the barbarous, and the teacher is in Oakeshott's opinion an agent of civilization. His activity of civilizing the youth open a brand new universe to them, meaning that the pupils or the undergraduates are invited to experience the

endless unrehearsed intellectual adventure of education as conversation in which they explore our human spiritual inheritance, but also learn how to think of the components of our culture as voices that make themselves heard as different but equally admissible expressions of our conditional understanding of the world and of ourselves. Also they admit that they are different idioms and languages that one learns how to use with no intention to bet for one or another.

³⁹ VLL, p. 39.

References

- Michael Oakeshott, *Experience and its Modes*, Cambridge University Press, 1985 (referred to as EM)
Michael Oakeshott, "The Voice of Conversation in the Education of Mankind", in *What is History and other essays*, edited by Luke O'Sullivan, Imprint Academic, 2004
Michael Oakeshott, *The Voice of Liberal Learning. Michael Oakeshott on Education*, edited by Timothy Fuller, Yale University Press, 1990, especially the following essays: "A Place of Learning" (1975), "Learning and Teaching" (1965), "The Idea of a University" (1950) (referred to as VLL)
Michael Oakeshott, "The Voice of Poetry in the Conversation of Mankind", in *Rationalism in Politics and Other Essays*, new and expanded edition; ed. T. Fuller, Indianapolis: Liberty Press, 1991 (referred to as RP, VPCM)

Dana ȚABREA, BA 2001, MA 2003 Philosophy, "Al. I. Cuza" University Iași, PHD Philosophy, "Al. I. Cuza" University Iași – *The Development of Metaphysics as a Hermeneutics*. Robin George Collingwood (2008). Interested in metaphysics and hermeneutics, practical philosophy (applied ethics, political philosophy, aesthetics etc.). Presently Postdoctoral researcher at "Al. I. Cuza" University, Iași, The Faculty of Philosophy and Socio-Political Sciences, Romania. Publishes in *Analele Științifice ale Universității Al. I. Cuza Iași*, *Collingwood and British Idealism Studies*, *Tendinte în filosofia științelor umaniste*, Edited by the Romanian Academy in Bucharest, *Hemeneia*, *Meta*, *Vox philosophiae* etc. E-mail: dtabrea@yahoo.com

Între trup și suflet: darul lacrimilor și fericita întristare *

In-between Body and Soul: The Gift of Tears and the Happy Sadness

(Abstract)

There is a whole psychology which asserts that sadness is something bad and consequently it must be removed from our lives. Sadness is either the symptom of an inner psychological conflict or – in other views – the symptom of certain bodily affections. Anyway, sadness is not ‘allowed’. Even in the tragical cases of terminal patients, their ‘deadly’ sadness is object for numerous therapies – individual or in group – whose intent is the patient’s serene acceptance of his/her death. For nowadays people – for whom depression is an acute problem – it will be very surprising that in another ‘world’ sadness is not always something bad. Contrarily, sadness might be wholly benefic. In that world, there is a ‘bad’ sadness, but also a ‘good’ sadness, an unhappy sadness, and, on the other hand, a happy sadness. More surprised will be the nowadays man when he/she finds out that there is a therapy through tears, and not just one through smile and positive thinking. But at this level, the ‘feeling’ of sadness becomes a truly metaphysical experience.

Keywords: sadness, the gift of tears, mourning, acedia, happy sadness.

A) Două forme de tristețe: tristețea fericită (penthos; katanyxis) și tristețea „nefericită” (lype)

Trebuie spus de la bun început că dacă, în acord cu ceea ce susține psihologia astăzi, tristețea este reacția la o pierdere, în concepția Părinților Bisericii există totuși două feluri de pierdere și, în consecință, două forme ale tristeții, după cum două vor fi și modurile în care vom plânge și vom trăi doliul pierderilor noastre. În ceea ce s-a numit „teologia lacrimilor” tristețea se referă în primul

rând și în mod esențial la pierderea absolută, pierderea Paradisului. În această calitate, fenomenul tristeții este unul pozitiv, bun și care trebuie aprofundat. Doar că cel care a pierdut absolutul, cel care s-a înstrăinat de Dumnezeu continuă să se înstrăineze și pierde însuși sentimentul acestei pierderi. În loc să „întristeze după Dumnezeu” ajunge să fie trist pentru pierderile suferite în această lume „a pierzaniei”. Se va întrista așadar în fața pierderilor materiale, trupești, sufletești. Va fi trist când își pierde averea, sănătatea, plăcerile, confortul, „fericirea”. Tristețea ca sentiment consecutiv Căderii decade ea însăși într-un sentiment impropriu, inadecvat, derizoriu. Tristețea după lucrurile lumești este o tristețe disproporționată, copilărească, lipsită de judecată, în cele din urmă ridicolă pentru că, spun Sfinții Părinți,

* *Acknowledgements:* Acest articol a fost publicat în cadrul unei perioade de cercetare finanțate de către Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane prin proiectul „Dezvoltarea capacității de inovare și creșterea impactului cercetării prin programe post-doctorale POSDRU/89/1.5/S/49944”.

este nefirească, nenaturală. Doar prima tristețe, cea după Dumnezeu – tristețea care deplânge condiția noastră căzută și păcatul sau păcatele săvârșite – este o tristețe firească, naturală și de aceea niciodată ridicolă. Că întristarea după cele ale lumii nu este naturală, ne-o spune faptul că oricât de mare ar fi durerea pricinuită de o pierdere, dacă perioada de doliu se prelungește mai mult decât o cere o dreaptă măsură, tristețea respectivă devine patologică, este o tristețe bolnavă, nefirească, nenaturală. Tristețea după lucrurile vremelnice este ea însăși o tristețe efemeră, în vreme ce tristețea după ceea ce este etern este și trebuie să fie o tristețe permanentă, neîncetată. Anticipând puțin, putem spune că tristețea fericită este tristețea al cărei obiect nu este o pierdere sau alta, ci starea de pierdere, Pierderea însăși. Tristețea fericită este o tristețe ontologică, spre deosebire de tristețea ontică, cea ale cărei obiecte sunt contingente și supuse schimbării.

Înainte de lua în discuție cauzele tristeții „decăzute”, va trebui să deschidem o paranteză privitoare la „facultățile” responsabile cu aceste două forme de tristețe. După cum știm, creștinismul preia tripartita platoniciană a sufletului, distingând între minte (*nous*), partea pofitoare (*epithymia*) și partea pătimașă sau volitivă (*thymos*). Tristețea după lucrurile lumești (pe care o putem numi, luând-o, de data aceasta, pe cea dintâi ca etalon, „tristețe nefericită”) „provine” din partea apetentă și cea irascibilă, altfel spus din poftele sau mâniile noastre, în vreme ce tristețea fericită își are sediul în minte. Tristețea fericită este așadar o tristețe a minții, o tristețe nesentimentală și neresentimentară, parafrazându-l pe Spinoza, o tristețe „intelectuală”. Este o tristețe a spiritului din om, nu o tristețe a sufletului și nici una a trupului său. O tristețe nepătimașă și nepătimitoare, o pasiune activă, o suferință „lucrătoare”, o emoție

nemișcată. Dar asupra acestui aspect voi reveni.

B) Subspecii ale tristeții nefericite (neplăcerea, mânia, akedia) în relație cu ceea ce afectează: partea apetentă, partea irascibilă și întregul suflet

Să ne întoarcem însă la cauzele tristeții „nefericite”, pe care Sfântul Ioan Damaschin o includea între alte trei specii ale mâhnirii numind-o „mâhnirea care te face fără glas”¹. Clasificarea acestora depinde de facultatea afectată și de reacția acesteia la frustrare. Așa încât o primă cauză este constituită de neîmplinirea unei dorințe (partea afectată fiind aici partea apetentă) sau de sfârșitul acesteia. De fapt, scrie Jean-Claude Larchet într-o excelentă analiză a acestei subspecii a tristeții, totul se reduce la insatisfacția produsă de inadecvarea dintre „capacitatea nesfârșită de a se bucura” a omului și obiectele mărginite ale dorinței sale².

¹ „Felurile mâhnirii sunt patru: întristarea, necazul, invidia și mila. Întristarea este mâhnirea care te face fără glas. Necazul este mâhnirea care îngreunează. Invidia este mâhnirea provocată de bunurile altora. Mila este mâhnirea provocată de relele altora” (Sfântul Ioan Damaschin, *Dogmatica*, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 2005, p. 87).

² „Nici o realitate a acestei lumi, mărginită prin natura ei, nu este în măsură să sature nemărginitul dor al omului după nemărginire. (...) Omul căzut trăiește astfel într-o stare de permanentă frustrare, într-o perpetuă insatisfacție fințială. Chiar dacă, uneori, împlinirea vreunei dorințe îi dă, pentru o clipă, iluzia că a aflat ceea ce căuta, întotdeauna obiectul dorinței sale, pe care pentru o clipă l-a socotit absolut, sfârșește prin a se dovedi mărginit și relativ; iar atunci, omul descoperă abisul care-l desparte de adevăratul absolut. Atunci tristețea inimii sale, chip al neliniștii în fața acestui vid, rod al profunde sale frustrări, sporește. Iar el încearcă în van s-o lecuiască prin ceea ce a născut-o; în loc să admită că golul acesta chinuitor este absența lui Dumnezeu din sufletul său și să admită că numai El îl poate umple (cf. *In* 4, 14), se încăpățânează să vadă în el o chemare la posedarea și desfătarea cu

Atunci când partea frustrată este partea irascibilă apare mânia. Sediul al curajului, al elanurilor eroice, al dorinței de glorie – partea irascibilă este stimulată în mod plăcut atunci când „i se face voia”, iar în mod neplăcut atunci când voința îi este contrazisă sau sfidată. Ne mâniem de fiecare dată când nu reușim să ne impunem voința, de fiecare dată când eforturile noastre sunt zădărnice prin forța vreunui semen sau prin simpla forță a întâmplării. De fapt, scrie exegetul citat, această tristețe „vădește reacția unui ego frustrat în dorința afirmării de sine (...), care crede că nu este apreciat la justa sa valoare”³.

Cauzele fiind cunoscute, formele de tristețe amintite mai sus sunt relativ ușor tratabile, vindecabile. Nu același lucru se întâmplă cu o altă formă de tristețe, a cărei origine este de negăsit și care apare ca total nemotivată. Este vorba de celebra akedia. Cât de reutabilă este această formă de tristețe și cât de mult a reușit ea să redefinească tristețea însăși, dându-i un specific creștin, grăiește de la sine chiar destinul acestui concept. După ce o vreme a figurat alături de tristețe pe listele păcatelor capitale/mortale (pe atunci în număr de opt) întocmite de către Evagrie din Pont și Ioan Casian, Grigorie cel Mare dă primul semn al identificării dintre akedia și tristețe. Pe lista păcatelor capitale alcătuită de el, acum în număr de șapte, akedia nu apare, rămânând însă *tristitia* care nu este de fapt decât rezultatul obținut prin amalgamarea tristeții și akediei din schema casiano-evagriană⁴. Lista lui Grigorie cel Mare se impune târziu – după ce mai

multe secole circulă împreună cu cealaltă versiune a păcatelor din care akedia nu lipsea. Se impune, dar cu un compromis care spune totul despre importanța akediei: tristețea este alungată din lista celor șapte păcate capitale și înlocuită, definitiv, cu akedia lui Casian⁵. E un proces de lungă durată pecetluit de geniul sistematizator al lui Thoma din Aquino⁶.

Așadar akedia, spre deosebire de celelalte forme de tristețe „nefericită”, nu este o tristețe „decăzută” pentru că ea nu „constă în reaua folosire a unei anume puteri a sufletului”⁷. Cu toate că nu corespunde nici unei anumite facultăți a omului, „akedia se face stăpână peste toate puterile sufletului”⁸.

După cum am văzut, toate aceste forme ale tristeții se subsumează uneia singure, anume întristarea după cele lumești. Numită de către Sfinții Părinți *λυπη*, tristețea aceasta nu-și găsește ieșirea în ceea ce singură își opune: plăcerea, desfătarea, afirmarea de sine sau agitația neconținută. Dimpotrivă, ea își creează un țel care nu face decât să o mențină și să o genereze. Este o învârtire în cerc, o „devenire într-o devenire” (C. Noica). Bucuriile lumii sunt bucurii întristătoare, generatoare de nefericire, spre deosebire de întristarea după Dumnezeu, care este o întristare fericită. Or, tocmai aceasta din urmă reprezintă calea de ieșire din labirintul deșertic al tristeților și bucuriilor lumii.

C) Restaurarea facultăților sufletești prin întristarea fericită

Fericita întristare (*πένθος*; *luctus*) sau străpungerea inimii (*κατάνοσις*; *compunctio*)⁹

alte și alte noi obiecte care, continuă el să creadă, într-un sfârșit îi vor aduce fericirea mult râvnită”. (Jean-Claude Larchet, *Terapeutică bolilor spirituale*, Editura Sofia, București, 2001, pp. 69-70).

³ *Ibidem*, p. 162.

⁴ Siegfried Wenzel, *The Sin of Sloth: Acedia In Medieval Thought and Literature*, The University of North Carolina Press Chapel Hill, 1967, p. 24.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*, p. 45.

⁷ J.-Cl. Larchet, *op. cit.*, p. 172.

⁸ Sf. Maxim Mărturisitorul, *Capete despre dragoste*, I, 67, *apud* Larchet, *op. cit.*, p. 172.

⁹ J.-Cl. Larchet, *op. cit.*, p. 506.

schimbă radical sensul aspirațiilor omului, făcându-l să iasă din acest labirint. Îl mută efectiv din planul orizontalității în cel al verticalității. Nu ca pe un proces trebuie să înțelegem această schimbare, ci ca pe o stare. O stare care modifică totul nu pe rând, ci deodată. Un dar. Se întâmplă cu fericita întristare ceea ce se întâmplă cu darul lacrimilor, cu pocăința, cu rugăciunea sau cu iertarea. Ceea ce iei și se dă pentru că ai cerut, dar ai cerut pentru că în prealabil ți s-a dat puterea de a cere. Cel care caută află, dar nu ar fi căutat dacă înainte nu ar fi aflat. Numai acela care bate i se va deschide, dar n-ar fi bătut niciodată dacă nu i s-ar fi deschis deja¹⁰. Tocmai de aceea fericita întristare vine cu totul și schimbă totul, apare deodată și transfigurează într-o singură clipă. De aceea, Myrra Lot-Borodine va putea spune, despre darul lacrimilor (δακρυων δωρον), expresie a fericitei întristări, că – așa cum îi spune numele – este o „harismă, o *gratia gratis*

¹⁰ Iată o splendidă descriere fenomenologică a actului rugăciunii: „Paradoxul teologic după care orice rugăciune veritabilă este, într-un mod sau în altul, îndeplinită are un punct de sprijin în fenomenul însuși. Rugătorul vorbește pentru o ascultare care deja dintotdeauna îi devansează cuvântul. Cunoașterea acestei precesiuni divine față de cuvântul omenesc face ca acesta să-și apară sieși ca răspunzând acestei ascultări, care așteaptă și cheamă. În toate religiile se afirmă, oricare ar fi interpretarea, că divinul vrea să ne rugăm lui și să ne adresăm lui. De aceea, actul vorbirii își apare sieși ca făcut posibil de tăcerea ascultării divine, tăcerea îi dă de fapt cuvântul, cuvântul se primește el însuși de la ea, ea îl suscită. Din acest motiv, orice rugăciune mulțumește pentru ea însăși, întrucât chiar și cea mai imploratoare rugăciune de cerere a primit deja, a primit puterea de a cere lui Dumnezeu, puterea de a se adresa lui. Numai așa își apare, și de aceasta depind multe din proprietățile sale în calitatea ei de act. Cererea este mereu în întârziere față de împlinire, apariția de sine la sine nu este decât lunară, ea își ia din altă parte lumina”. (Jean-Louis Chrétien, „Cuvântul rănit”, în *Fenomenologie și teologie*, Polirom, Iași, 1996, p. 56).

data”, dar că „necesită anumite dispoziții prealabile ale sufletului” și că și în acest caz „există un acord, o armonie prestabilă între Cel ce dăruiește și cel ce primește”¹¹.

Astfel, partea apetentă se reconvertește în dorința sau dorul de Dumnezeu, partea irascibilă va fi mâniată doar față de păcatul propriu, arătând compasiune față de greșelile altora. Prin fericita întristare omul își îndreaptă capacitatea sa de a dori către singurul „obiect” care ar putea-o mulțumi – Dumnezeu. Este o dorință care, spre deosebire de dorințele față de cele lumești, nu încetează odată ce este împlinită, ci, împlinită fiind, continuă să dorească. Dorința de Dumnezeu, odată împlinită, este încă vie, spre deosebire de dorințele față de cele ale lumii care pier odată ce sunt satisfăcute. Partea noastră apetentă a fost făcută pentru a-l dori pe Dumnezeu și de aceea este nesfârșită ca și „obiectul” ei; atunci când se îndreaptă spre Dumnezeu este simultan pe deplin mulțumită și permanent însetată de Dumnezeu. De asemenea, spre deosebire de dorințele obișnuite al căror capăt ne face să realizăm cât de puțin este ceea ce am dorit atât de mult, dorința de Dumnezeu, împlinindu-se, ne face să vedem cât de necuprinsă este bucuria oferită de către Cel pe care l-am dorit atât de puțin.

Dacă partea apetentă nu are alt rost decât acela de a-l face pe om să se apropie infinit de Dumnezeu, un prim rol al părții irascibile este de a-l îndepărta infinit de ceea ce-l îndepărtează de Dumnezeu¹², în vreme ce a doua

¹¹ „Taina «darului lacrimilor»”, în *Fericita întristare*, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1997, p. 135.

¹² „Cea dintâi funcție a agresivității la omul aflat în stare de sănătate (Adam înainte de cădere, omul restaurat în Hristos) este de a se împotrivi la tot ceea ce-l poate îndepărta pe acesta de Dumnezeu, abătându-l din calea spre îndumnezeire, pe care a

funcție a sa este de a susține îndreptarea dorinței către Dumnezeu, de a asigura tensiunea necesară atât pentru a dobândi suprema bucurie, cât și pentru a nu o pierde¹³.

Simțurile revin și ele la rostul lor primordial, își exercită funcțiile pentru care au fost create, se reîndohvnesc. Căci ochii, urechile, mirosul, gustul și pipăitul i-au fost date omului pentru a-l slăvi pe Dumnezeu: „ochiul pentru aceasta a fost creat, ca prin el să vedem creaturile lui Dumnezeu, și să slăvim pe Făcătorul lor” (Sfântul Ioan Gură de Aur, *Omiliile la Facere*, XXII, 3), urechile pentru a auzi „cuvintele dumnezeiești și legile lui Dumnezeu” (Sfântul Atanasie cel Mare, *Cuvânt împotriva elinilor*, 4), mirosul pentru a simți „buna mireasmă a lui Hristos” (2 Cor. 2, 15), „gustul pentru ca, gustând din hrană, să vadă «că bun este Domnul» (Ps. 33, 8), iar pipăitul, pentru ca să pipăie pe Dumnezeu în toate lucrurile (cf. I In 1, 1)”¹⁴.

Cea de-a treia formă de tristețe „nefericită”, akedia, nu are în ce se reconverti întrucât, spun Sfinții Părinți, ea „nu are în natura omenească vreun

fost pus la creație. Această putere a sufletului, spun Sfinții Părinți, a fost pusă de Dumnezeu în sufletul omului pentru a putea lupta împotriva răului, mai precis pentru a respinge atacurile demonilor, a se împotrivi ispitelor, a nu primi și a reteza gândurile răutății pe care dușmanii i le semănau în suflet [Cf. Evagrie, *Capete despre deosebirea patimilor și a gândurilor*, 16; Sf. Diadoh al Foticeei, *Cuvânt ascetic în 100 de capete*, 62; Isihie Sinaitul, *Capete despre trezvie și virtute*, 31]”.

¹³ „De asemenea, ea [puterea agresivă sau irascibilă] îi permite omului să-și îndrepte spre Dumnezeu întreaga dorință, căci ea «întărește pofta», «îmboldind mișcarea poftii spre dorirea lui Dumnezeu» [Maxim Mărturisitorul, *Răspunsuri către Talasie*, 49, scolia 6]. Îi permite, în sfârșit, să lupte pentru dobândirea bucuriei duhovnicești după care tânjește. Evagrie afirmă că «din fire, partea pătimașă luptă... în vederea unei plăceri.» [Tratatul practic, 24] A lupta pentru plăcere înseamnă a lupta pentru a ajunge la ea, dar și pentru a o păstra” (J.-Cl. Larchet, *op. cit.*, p. 74).

¹⁴ *Ibidem*, p. 103.

bun temei. De aceea, Evagrie arată că în cazul acestei patimi, firesc este să nu o ai deloc (*Despre opt gânduri ale răutății*, 13)”¹⁵. Așa încât fericita întristare o face, atunci când reușește să-și îplinească menirea, să dispară cu totul. Iar când dispare, akedia lasă în urma sa o liniște deplină, o netulburare și o pace desăvârșită. Tocmai pentru că akedia stârnește o adevărată furtună în sufletul omului, tulburându-l și agitându-l în întregul său, punând stăpânire pe toate cele trei puteri ale sale, atunci când se retrage sufletul rămâne precum o mare liniștită după furtună: calm, senin, împăcat cu el însuși, neted și deschis ca o oglindă în care se reflectă albastrul cerului. Căci, ne spune Evagrie Ponticul (*Tratatul practic*, 12), după ce asupra noastră s-a abătut „demonul amiezii” – cum este supra-numită această patimă – sufletul nostru este scutit pentru o bună bucată de vreme de atacul oricărui alt demon¹⁶. Alături de amintirea

¹⁵ *Ibidem*, pp. 172-173.

¹⁶ “[demonul akediei este] cel mai apăsător dintre toți. El se năpustește asupra călugărului pe la ceasul al patrulea și dă târcoale sufletului acestuia până pe la ceasul al optulea. Mai întâi, el face ca soarele să-i pară că abia se mișcă sau chiar stă în loc, iar ziua parcă ar avea cincizeci de ore. Apoi, îl ținutuește cu ochii pe ferestre, împingându-l să iasă afară din chilie, să cerceteze dacă soarele mai are mult până la ceasul al noulea, ori să-și poarte privirile roată-mprejur după vreun frate. Pe lângă acestea, îi stârnește ură față de locul în care-și duce viața, față de viața însăși și față de lucrul cu mâinile, precum și pentru faptul că iubirea i-a părăsit pe frați și nu mai are pe cine să cheme în ajutor. Iar dacă în zilele cu pricina, cineva l-a întristat pe călugăr, demonul profită ca să-i sporească ura. Atunci îl face să tânjească după alte locuri, unde ar putea găsi mai ușor cele de trebuință, unde ar lucra fără atâta trudă, dar dobândind mai mult. Și adaugă îndată că a fi plăcut Domnului nu ține de un loc anume: căci dumnezeirii, zice el, i te poți închina pretutindeni. La toate acestea el adaugă amintirea casei părintești și a vieții de odinioară; îi înfățișează cât de lungă e viața, aducându-i înaintea ochilor toate chinurile ascezei. Într-un cuvânt, cum se spune, trage toate ițele pentru ca bietul călugăr, părăsindu-și chilia, s-

morții, răbdare, lucrul mâinilor și rugăciune, fericita întristare constituie un remediu al akediei, poate unul din cele mai eficiente. Căci dacă akedia este o tristețe care slăbește sufletul, îl deprimă, întristarea după Dumnezeu îl întărește, este o tristețe refortifiantă, revigorantă. Akedia este tristețea care face ca arcul spiritual să fie destins, în vreme ce fericita întristare întinde din nou arcul sufletului, ținând către Dumnezeu. În akedie, sufletul este pe cât de slab, pe atât de nesimțitor, în vreme ce, în tristețea fericită, sufletul este pe cât de tare, puternic, pe atât de simțitor. Akedia este o tristețe fără lacrimi, în vreme ce întristarea după Dumnezeu este o tristețe înlăcrimată¹⁷. Akedia, ca orice formă a tristeții păcătoase, duce la disperare, în timp ce fericita întristare este una nădăduitoare¹⁸. În sfârșit, în timp ce întristarea după cele lumești este o întristare nefericită, întristarea după Dumnezeu este o „fericită tristețe bucurasă” (Sfântul Ioan Scărarul, *Scara* VII, 53).

D) Fericita întristare sau despre sinteza dintre doliu și bucurie

Irénée Hausherr vede fericita întristare (*penthos*) ca fiind „doliul după

pierderea mântuirii”¹⁹. În mod obișnuit, doliul desemnează perioada de acomodare cu pierderea suferită, acoperind în timp intervalul survenit între libido și obiectul investit. Rostul doliului constă tocmai în limitarea sa temporală: impunându-se o anumită durată trăirii doliului, trăirea pierderii este transferată pe un plan temporal, astfel încât „umplerea golului” pricinuit de dispariția a ceea ce iubim este asociată trecerii sau curgerii timpului, întocmai curgerii apei într-o clepsidră. Nu la fel stau lucrurile cu „doliul după pierderea mântuirii”. Doliul acesta este fără sfârșit pentru că cel pierdut este însuși sufletul meu.²⁰ Doliul acesta are o particularitate anume: trăindu-l intens, până la capăt, fără să mă abat de la durerea mea, doliul acesta începe să producă bucurie. „Întristarea după Dumnezeu sau sinonimele ei vor fi expresia cea mai înaltă a bucuriei din lumea aceasta. «Doliu făcător de bucurie [*charopoion penthos*]». Fericirea evanghelică se poate realiza încă din lumea aceasta: Fericii cei ce plâng (*penthountes*), că aceia se vor mângâia. «Întristarea», «doliul» va fi totuna cu mângâierea, ba chiar cu fericirea”²¹.

La Ioan Scărarul cu cât doliul este mai negru și mai fără de bucurie, cu atât bucuria adusă de el este mai mare. Nu e vorba, așa cum ar părea la o primă vedere, de un raport invers proporțional între cantitatea de lacrimi de aici și cantitatea de lacrimi din viața de apoi: „Cel ce nu încetează a prăznuși mereu

o ia la fugă. Acest demon nu e urmat îndeaproape de nici un altul: o stare de liniște și o bucurie de nespus cuprind sufletul după încheierea bătăliei” (Evagrie Ponticul, *Tratatul practic. Gnosticul*, trad. Cristian Bădiliță, Editura Polirom, Iași, 2003, p. 69).

¹⁷ „Akedia e negarea directă a plânsului. Akedia seacă izvorul lacrimilor, ea împinge spre căutarea satisfacțiilor egoiste care sunt moartea reculegerii. «Duhul akediei alungă lacrimile; duhul întristării nimicește rugăciunea» [Evagrie, *Ad monachos*, 56]”, Irénée Hausherr, *Plânsul și străpungerea inimii la Părinții răsăriteni*, Deisis, Sibiu, 2009, p. 16.

¹⁸ „Plângerea păcatelor are în ea întristare plină de dulceață și amărăciune ca a mierii, căci e dreasă cu nădejde bună și peste măsură de mare. Și pentru aceasta, ea hrănește trupul și face să strălucească bucuria în adâncul sufletului” (Sfântul Nil, *Scrisori* I, 220, PG 79, *apud* Larchet, *op. cit.*, p. 517).

¹⁹ „Pentru moment este vorba numai de înțelegerea naturii *penthos*-ului: acesta este doliul după pierderea mântuirii, iar acest doliu trebuie să fie permanent, la fel cum trebuie să fie și necesitatea de a lucra fără oprire pentru mântuirea noastră” (Irénée Hausherr, *op. cit.*, p. 46).

²⁰ „Frații mei, noi n-am fost chemați aicea ca la o nuntă, cu adevărat nu; ci acela care ne-a chemat aici ne-a chemat pentru a ne plânga pe noi înșine”, Ioan Scărarul, *Scara Raiului* VII, trad. Nicolae Corneanu, Arhiepiscopia Timișoarei, 2007, p. 183.

²¹ Irénée Hausherr, *op. cit.*, p. 43.

întru desfătărilor trupești, acesta va plânge mereu în viața de apoi”²². Oricât de tentați am fi să considerăm plânsul drept mijloc și fericirea drept scop, întristarea drumul și bucuria destinația ei, se dovedește curând că această soluție este cu mult prea simplistă și neconformă cu textele Sfinților Părinți care nu încetează să sugereze și uneori să afirme explicit strania simultaneitate a fericirii și a tristeții, a doliului și a bucuriei, a morții și a nunții. „Cel ce s-a îmbrăcat pe sine cu fericitul și de bucurie dăătorul plâns ca și cu o frumoasă haină de nuntă, acesta a cunoscut care este râsul duhovnicesc al sufletului”²³. Întristarea după Dumnezeu nu este fericită doar întrucât prin ea putem dobândi fericirea, ci – spune același Ioan Scărarul – această tristețe cuprinde în ea însăși fericirea, precum este cuprinsă mierea în fagure: „Cuge-tând la însușirile pe care le are umilința, m-am minunat cum ceea ce se numește mâhnire și întristare cuprinde în sine bucuria și fericirea, întocmai ca și mierea în fagure. Iar ceea ce face ca durerea aceasta din suflet să fie însoțită de plăcere, este ajutorul pe care-l oferă Domnul într-ascuns celor zdrobiți cu inima”²⁴. Nu există o metodă a lacrimilor, la fel cum nu poate fi alcătuit un tratat despre plâns. În fericita întristare întristarea însăși este fericită după cum fericirea este tristă. Îmbrăcat în haine de doliu și în haine de nuntă, sufletul fericit întristat se bucură și în același timp plânge: „Durerea profundă pentru păcatele săvârșite a văzut mângâiere; curăția inimii a primit iluminarea (cerului). Această iluminare este o lucrare negrăită, ceva ce rațiunea percepe dar nu înțelege, ceva ce se vede de către ochiul sufletului nu însă și de cel al trupului. Mângâierea este înviore a sufletului îndurerat, care ca și

un prunc plânge și în același timp zâmbește vesel. Sprijinul este reînnoirea sufletului, suportarea tristeții, transformarea minunată a lacrimilor durerii în lacrimi lipsite de durere”²⁵. Dacă e totuși să exprime diacronic ceea ce a arătat sincron, Scărarul nu se dă înapoi: lacrimile în fața morții nasc teama, teama naște ne-teama sau îndrăzneala, ne-teama naște bucuria, iar bucuria – cea fără de sfârșit – naște iubirea cea cuvioasă²⁶. De asemenea, fericita întristare este asemenea unui prunc ce își revede tatăl: bucuros că îl vede și trist pentru că i-a lipsit atât de mult timp²⁷.

Myrra Lot-Borodine explică această simultană prezență a fericirii și a tristeții în fericita întristare, urmându-l pe Grigorie de Nyssa și pe Marcu Ascetul, prin prezența Sfântului Duh²⁸ care face din un om un potir al său, dăruindu-i o „vedere care, în această lume, nu mai este din lumea aceasta. Preludiu al unirii-îndumnezeire”²⁹.

În cele din urmă Lumina dumnezeiască nu poate fi privită cu ochii liberi pentru că acela care vede pe Dumnezeu acela va muri. Lumina dumnezeiască nu poate fi privită decât printr-o perdea sau printr-un văl de lacrimi. Lacrimile nu doar protejează bietul ochi omenesc de orbitoarea lumină dumnezeiască, dar curgând în afară nu fac altceva decât să elibereze lumina dinlăuntru. Cel care plângând primește lumina dumnezeiască a devenit el însuși lumină, căci numai asemănătorul cunoaște pe cel asemenea:

²⁵ *Ibidem* VII, ed. cit., p. 189.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ „Întru începuturi, cunoscând pruncul pe tatăl său, este cuprins de nesfârșită bucurie. Când mai apoi însă, potrivit economiei divine, el se îndepărtează și din nou se întoarce, copilul este plin de bucurie și de întristare; de bucurie văzând pe cel dorit, de întristare fiind lipsit atâta vreme de frumusețea frumuseților”, *Scara Raiului* VII, ed. cit., pp. 189-190.

²⁸ Myrra Lot-Borodine, *op. cit.*, p. 185.

²⁹ *Ibidem*, p. 189.

²² Ioan Scărarul, *Scara Raiului* VII, ed. cit., p. 185.

²³ *Ibidem* VII, ed. cit., p. 186.

²⁴ *Ibidem* VII, ed. cit., p. 187.

„În trăirea personală a Sfântului Simeon, ca și a altor Părinți duhovnicești, un văl transparent atenua strălucirea orbitoare a Luminii dumnezeiești: șiroaie de lacrimi, care în același timp limpezeau vederea și iluminau privirea lăuntrică, curățind-o. Cine spune curăție lăuntrică, spune iluminare. Căci pentru toți Părinții noștri, fără excepție, curăția duhului înseamnă transparența acestuia, permeabilitatea sa la razele necreate ale Esenței inaccesibile, care, pătrunzând în camera cea ascunsă, fac să strălucească în ea asemănarea lui Dumnezeu, chipul suprafiresc al Dumnezeului treimic. Și invers, lumina minții – *nous* – este de fapt curăția prin care, învrednicindu-ne a ne vedea așa cum suntem, adică templu al Duhului Sfânt, acesta ajunge să contemple, devenită transparentă ea însăși, Lumina dumnezeiască. Căci numai cel asemenea Îl poate cunoaște pe Cel asemenea. Sufletul pneumatic trebuie deci să devină ca Dumnezeu – pură Lumină inteligibilă – pentru a-I putea oglindi chipul în sine”³⁰.

E) Lumea dintre lumi: intermundiul lacrimilor

Nici înainte de Cădere, nici după Înviere nu există plâns, ne spun scrierile patristice. Dar nici omul cu totul păcătos nu plânge și nici acela care a cunoscut desăvârșirea. Unul este cu totul nesimțitor, un cadavru viu, unul al cărui suflet i-a murit înaintea trupului, celălalt este cu totul cufundat în contemplarea celor mai presus de fire, acolo unde nu există nici „întristare, nici suspin”. Lacrimile vor rămâne atunci să exprime condiția celor aflate la mijloc, în interval, ajungând un simbol al „lumii dintre lumi”. Nu întâmplător lumea aceasta a fost numită „vale a plângerii” sau ținut al lacrimilor.

Cu toate acestea, scripturile și literatura patristică vorbesc și despre un alt fel de plâns. E vorba de plânsul veșnic al celor condamnați la scrâșnirea dinților, vaiet al durerii – definitiv, univoc – strigăt provocat de o pedeapsă tautologică ce nu intenționează să-l recupereze pe cel pedepsit, ci doar să-l facă să sufere, regret în sine, lipsit de căință, nereparatoriu, inabsolvibil. Acest plâns veșnic este ținut într-un prezent etern, damnatul care-l plânge suferă exclusiv din cauza a ceea ce pătimește, el suferă pentru că suferă, plânsul său nefăcând nimic altceva decât să deplângă la infinit starea în care se află. Nemijlocind nimic, plânsul veșnic este un plâns în sine. Pe bună dreptate am putea spune că este un plâns fără lacrimi.

Spre deosebire de acesta, fericita întristare și darul lacrimilor sunt întrutotul mijlocitoare. Mai întâi pentru că mijlocesc între plânsul veșnic al pedepsei și bucuria veșnică a mântuirii. Apoi pentru că mijlocesc între păcat și iertare, între trup și suflet, între omul dinlăuntru și omul din afară, între noi și noi înșine, între lumina din noi și lumina dumnezeiască³¹, între noi și ceilalți, între cele de jos și cele de sus, între mineral și spiritual, între tristețe și fericire, între amărăciune și dulceță³², între practică și gnoză, între așteptare și împlinire, între

³¹ „Căci lacrimile s-au pus de cugetare ca un hotar oarecare între cele trupești și cele duhovnicești, și între pătimire și curăție. Până ce nu primește cineva darul acesta, lucrarea lui este încă în omul din afară și nu simte încă deplin lucrarea celor ascunse ale omului duhovnicesc”, Sfântul Isaac din Ninive, *De Perfectione Religiosa* 35 *apud* I. Hausherr, *op. cit.*, p. 202.

³² „Plângerea păcatelor e plină de o dulce întristare și o amărăciune asemenea mării, dat fiind că e însoțită de o nădejde bună și minunată. De aceea ea hrănește trupul, face să strălucească bucuria în adâncul sufletului, întărește inima și face să înflorească întreaga făptură: David avea dreptate când spunea «făcutu-mi-s-au lacrimile mele pâine ziua și noaptea» [Ps. 41, 4]”, Sfântul Nil, *Ep.* I, 220; PG 79, 164 *apud* I. Hausherr, *op. cit.*, p. 187.

³⁰ *Ibidem*, p. 176.

asceză și contemplare. Tot astfel lacrimile ne transportă rugăciunile, sunt mesagerii cererilor sau mulțumirilor noastre, căci lacrimile fac ca rugăciunile noastre să fie auzite și primite. Lacrimile mijlocesc între greutatea materiei noastre și imponderabilitatea spiritului. Căzând ele ne înalță, curgând ne întăresc. Botez al apei și deopotrivă botez al focului³³, căci ele sunt rezultatul acelei arderi lăuntrice care topește plumbul păcatelor noastre transformându-l în aur³⁴. Lacrimile mijlocesc de asemenea între răsplată și dar,

între rezultat și grație. Căci lacrimile nu vin nici când le cerem, dar nici dacă nu suntem pregătiți să le primim. Ele vin din noi și de dincolo de noi, sunt ale noastre și deopotrivă ale Altcuiva, fiind primul semn că sufletul nostru s-a întâlnit – aproape într-ascuns, aproape fără știința, vrerea și meritul nostru – cu Mirele bucuriei și al slavei.

³³ „Căci lacrima vine din părerea de rău pentru purtări greșite și din amintirea vechilor căderi ale sufletului ca un foc și ca o apă fierbinte ce curăță inima. Iar străpungerea coboară de sus din roua mângâietoare a Duhului spre mângâiere și învierea sufletului care a intrat cu căldură în adâncul smeritei cugetări și a primit vederea luminii neapropiate. Ea strigă cu bucurie către Dumnezeu ca David: «Am trecut prin foc și prin apă și ne-ai scos întăriți»” (Sfântul Nichita Stăthul, *Capete* I, 71 [p. 241] *apud* I. Hausherr, *op. cit.*, p. 201).

³⁴ Trimiterea la simbolismul alchimic o regăsim în eseul despre lacrimi al lui Andrei Pleșu: „Setea vinovată, superfluă, a umorilor noastre «apoase» e «stinsă» de lacrimi care, în același timp, *aprinde* o altă sete, eliberatoare de data aceasta, sete de demineralizare a corpului. E vorba, în fond, de o redirecționare a *principiului dorinței*. Dorinței des-

cedente, care fixează obsesiv, până la conglomerat salin, apetiturile sufletului, plânsul îi opune dorința ascendentă, topirea sării, disoluția fixației limitative. Lacrima e simultan *solve* și *coagula*. E dizolvarea «sării», inflamarea apelor «inferior» (Nicolas Flamel vorbea despre o *humiditas ignea*) și transmutație a sării în perlă. (...) Perla – spune o altă tradiție – e un fruct al fulgerului care intră în scoică. Focul și apa se întrepătrund, așadar, în structura ei, ca și în aceea a lacrimii, deopotrivă fierbinte și răcoritoare. Apa dizolvă, focul căleşte: apa lacrimilor transformă fixitatea inerțială în subtilitate, iar focul lor fixează subtilitatea astfel obținută în materia nobilă a mărgăritarului: sarea devine cristal”. (Andrei Pleșu, „Darul lacrimilor”, în *Minima moralia. Elemente pentru o etică a inter-valului*, Humanitas, București, 1994, pp. 140-141).

Horia PĂTRAȘCU, doctor în filosofie, cu distincția *Magna cum laudae* (2009), cu teza *Sentimentul metafizic al tristeții*. Lector universitar la Facultatea de Filosofie, Științe Politice și Studii Culturale, Universitatea „Spiru Haret” București, din 2008. Profesor titular de filosofie la Colegiul Național Bilingv „George Coșbuc”, din 1999. Burse de cercetare la Salisbury University State, Maryland, Statele Unite ale Americii în 2000 și 2002. Grant Comenius – Atena octombrie 2007, seminarul „Greece: Cradle of the European Culture from the Antiquity up to the Recent Times”. În prezent, cercetător postdoctoral la Universitatea „Al. I. Cuza”, Iași, Facultatea de Filosofie și Științe Social-Politice. E-mail: vicuslusorum@hotmail.com

Ethics and Politics^{*}

(Abstract)

From a certain perspective, any alignment of ethics with politics may seem unusual. Politics, as “a mere continuation of war by other means” (Clausewitz reversed), instead of accommodating with ethics, actually rejects it. But when does ethics follow a political line? Michel Foucault wrote about a political history of truth, of knowledge and in his later works he even discussed the politics of the self as a project of a practical philosophy. In order to reconfigure the governmental rationality we must start with an ethical background within which we live. Since the current form of power that governs us is extremely complex, having political economy as a form of knowledge, security devices as a tool and population as a target, a new ethics with a power of a sudden emergency is required. His aesthetic theorizations about the self care have an explicitly political character, re-defining identity as a site for cultural resistance and individual autonomy that might pave the way to freedom. Therefore, the researches on social practices that Foucault has done during his lifetime and also his conclusions should be used by the leaders of society in order to ground it.

Keywords Foucault, ethics, politics, self care, government, *parrhêsia*

Foucault's words in 1982 when he gave the lecture on *The Hermeneutics of the Subject* were:

“(…) je pense qu'il y a à soupçonner quelque chose qui serait une impossibilité à constituer aujourd'hui une éthique du soi, alors que c'est peut-être une tâche urgente, fondamentale, politiquement indispensable, que de constituer une éthique du soi, s'il est vrai après tout qu'il n'y a pas d'autre point, premier et ultime, de résistance au pouvoir politique que dans le rapport de soi à soi”¹.

Since then and until 1984, the year when Foucault passed away, he has written those works that would later on be named *The Late Foucault*, meaning the

ethical turn of his thinking. But what did Foucault understand by the ethics of the self? And even further, how do these ideas lead to praxis, and to politics?

Foucault starts from the questioning of modernity, of the *Aufklärung*, ascertaining that we are still caught in its layout. But rather than seeking a way out from the narrow frame of the Enlightenment, Foucault wants a withdrawal within these limits, that cannot be exceeded, since they are “the contingency that has made us be what we are, (...) the possibility that we can <http://dyntabu.blogspot.com/not> be, the possibility of not doing and not thinking what we are doing and thinking”². Over the body of Kantian interrogations, Foucault borrows the ethics's outfit. *Aufklärung* is not only a historical period, but an attitude, by “attitude”

^{*} *Acknowledgements*: This study is the result of a research activity financed by the project POSDRU/6/1.5/G/14722.

¹ Michel Foucault, *Herméneutique du sujet*, Gallimard-Seuil, Paris, 2001, p. 234

² Michel Foucault, “Ce sont Luminile?”, in *Ce este un autor?*, Idea Design&Print, Cluj, 2004 p. 76

meaning “the current way of reporting to the present”³, an *ethos*, which names ways of thinking, feeling and acting.

Thus, Foucault still places us within modernity, which is governed by the rationality of the Enlightenment project. Here he declares our identity as subjects, because the way we exist today is thus given by the process of subjectification. Foucault says that the stake of his preoccupations is to “demonstrate the historical formation of a subject of knowledge through a speech given as a set of strategies that are part of our social practices”⁴. Therefore, he will run the entire spectrum of modern subjectivity as it appears in the field of the social practices, each social practice having its correspondent discursive practice. Thus, the mad man as subject, before *Le grand renfermement* (as Foucault calls it that is setting the General Hospital in France in 1656), does not exist. Once established as an institution, he will embody different discourses resulting in psychiatry, psychopathology treaties, etc. And this is just an example. The same thing happens with the criminal subject, or the ill subject, etc.

By defining subjectivity as “the way how the subject makes the self experience within a game of truth by which he reports at himself”⁵, Foucault emphasizes the relation between truth and subject. The truth is permanently in a relation, because, as Foucault says, the truth itself is a relation, and not the ultimate level of reality that the subject must reach. Thus, every time Foucault talks about the subject, about a modality of subjectification, he also talks about the truth. Each subject is accompanied by his truth like a shadow,

a truth that is revealed because of the other, as a result of power relation: “the closing of the subject in the strait jacket of the truth”, as Fr. Gros says.

The experience of desubjectification ultimately sends us to ethics, to the foundation of an ethical concept of subjectivity. Foucault defines ethics as “the type of relationship that you must have with yourself, as a moral issue of your own actions”. The history of the moral subject draws us back until the age of the Ancient Greece. Then we encounter a culture of self, those practices having as a task the *téchne tou biou* that means aesthetics of existence, the construction of the self, seen as a work of art. By comparison, the contemporary culture of the self, where the self should be discovered in its truth, beyond any possible alienation, is nothing more than a reversal.

The Foucauldian reflective approach has a practical dimension, because it is not about the self in the texts of the French thinker, but it is about the relationship of the self with itself, it’s about a history of the forms and modalities of one’s relation to the self by which the individual constitutes and recognizes himself qua subject, it is then a true politics of the self⁶. The way of the self to itself goes through the other.

The question is how much of itself goes with the other and vice versa. There is the same report between the self and itself, and between the self and the other. This fact reveals a relationship of power: “We are the others to the very extent that we actually accept this power game”⁷.

³ ibidem, p. 70.

⁴ Michel Foucault, *Adevărul și practicile juridice*, Editura Idea Design&Print, Cluj, 2004, p. 93.

⁵ Michel Foucault, “Theatrum philosophicum”, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2001, p. 248.

⁶ Frédéric Gros, , “Le souci de soi chez Michel Foucault. A review of «The Hermeneutics of the Subject»: Lectures at the Collège de France, 1981–1982”, in *Philosophy Social Criticism* 2005; 31; 697, p. 700.

⁷ Michel Foucault, *Adevărul și formele juridice*, Editura Idea Design&Print, Cluj, 2004 ,p. 160.

This self-other report, set by power relationships, is best illustrated by Foucault's discussion of the Oedipal figure of the ancient tragedy of Sophocles, "King Oedipus". The French philosopher's hermeneutics starts with the following denounce: Western political power, from Plato onwards, by setting the Platonic political project, is "monumentally blind". It is based on the belief in an invincible antinomy between knowledge and power. Foucault states that we have to destroy the great myth which states that truth does not ever belong to political power. The first to say it was in fact Nietzsche.

By analysing the Oedipal figure, Foucault argues that Oedipus, the exponent of a political power, is the one who knew everything, even holding an exceeding technical knowledge (he kills Fate, solves the mysteries of the Sphinx, all these in order to be able to gain political power). But by "(...) knowing too much, he [actually] knew nothing".

"Oedipus is the man of excess: the man who has everything and even more: in his power, in his knowledge, in his family, in his sexuality"⁸. However, this power holder, knowing everything, did not manage to know himself. And when he finds himself he loses his power. Moreover, the gesture of removing his eyes with a deep symbolic meaning is not a self-imposed punishment, but a false re-affirmation of the self. At the end of the play, Oedipus is blind because he saw himself from the outside; and this look is like an outer truth which he does not recognize. It's a different truth, not his. A truth which he sees subdued, but which he refuses to see by removing his eyes. So, it is a truth outside of him, and it takes Oedipus into possession with a strong power of non-existent reality; his

gesture of rebellion, his act of resistance is the fact that he "becomes" blind. In fact, Oedipus is not self-mutilated in order to fulfil a promise made to the citizens of Thebes, but he reiterates himself, as the one that he was before his blindness, before knowing the truth of himself, as the power holder. Oedipus "deserved" to lose his power. And this is because his power was based on incomplete knowledge, which did not include the self-knowledge moment. This is the "key" to the metaphor of Oedipus in the foucauldian interpretation: in order to know how to govern the others, you need to know how to govern yourself.

Following Nietzsche, Foucault says that "political power is not absent from [the sphere of] knowledge, [but] it is interwoven with knowledge"⁹. Among the features of power, the fact that it is related to knowledge is prevalent, representing its conceptual shadow: "No power is exercised without the extraction, appropriation, distribution and retention of knowledge"¹⁰. So, political excellence requires, first, a self-finding, which sends us to an ethico-political foucauldian project conceived as a critique of the entire Western thinking from Plato to Nietzsche. This project states that wisdom and political function are incompatible: one is either philosopher or king. Therefore, Foucault will diagnose our civilization with a real "oedipal complex", not, however, psychoanalytical, but one related to the issue of power/ knowledge, as in "King Oedipus", in which Sophocles is not talking about incest, but he is talking about establishing truth and about power.

The "upside down" image of Oedipus is the figure of Diogenes the Cynical, the true king, in fact the anti-king, who de-

⁸ idem

⁹ idem

¹⁰ David Macey, *Michel Foucault*, Gallimard, Paris, 1994, p. 264

nounces the illusion of political royalty. He has as an emblem the cynical *parrhêsia*; he is the prophet of *parrhêsia* (the courage of truth), because cynicism is a form of philosophy which closely reunites “telling the truth” and self-care. *Parrhêsia* is a political notion. It is neither freedom of speech, broadly speaking, nor honesty. It is much more than that. It has deep political roots in the Athenian democracy and it also has moral consequences¹¹. The epistemological discourse of *parrhêsia* is an analysis that points at the paradigm of thinking of the ancient world. The structure of this type of discourse involves the moral qualities of both the issuer and the receiver. It focuses on the qualities of courage: the *Parrhêsias*’s courage to tell the truth, and the courage to accept it:

“La *parrhêsia* est, donc, en deux mots, le courage de la vérité chez celui qui parle et prend le risque de dire, en dépit de tout, tout la vérité qu’il pense, mais c’est aussi le courage de l’interlocuteur qui accepte de recevoir comme vraie la vérité blessante qu’il entend”¹².

It has an agonic structure, as Foucault often said. As for the compatibility between *parrhêsia* and the ancient democracy, Foucault observes that the democratic institutions cannot find a place for *parrhêsia*, because they lack what he calls “ethical difference”. He considers it to be a crucial aspect of Greek political philosophy. This principle is set to individualize someone among the social and political actors, making him or her fit to lead; but it is the difference made by truth, or truth as difference. To the extent that political actors constitute themselves as ethical subjects, they can have excellence in politics.

The Cynical practices self-sacrifice, in order to have power when dealing with the others. His mission is like a medication given to humanity, but the patient is compelled to take his treatment, since the cynical’s mission is polemical by its nature. The Cynical raises the problem of a different way of life, a true way or “la vie autre”, the cynicism itself being *le scandale vivant de la vérité*. Foucault speaks about the cynical-king as a militant fighter:

“Le combat cynique est un combat, une agression explicite, volontaire et constante qui s’adresse à l’humanité en général, à l’humanité dans sa vie réelle avec comme horizon ou objectif de la changer, la changer dans son attitude morale (son *éthos*) mais, en même temps et par là-même, la changer dans ses habitudes, ses conventions, ses manières de vivre”¹³.

This other way of being is focused on the relation with the other, but this relationship is not seen as an easy alternative, among others, but as a battle in the distance who sees another life, another world. So, you need to know to govern yourself in order to govern effectively others, and this self-care is an intensification of the relations with others.

Foucault today

How should we read Foucault's texts today? What relevance do they have to our present, or to our future? He himself says “I would like my books to be a kind of tool-box which others can rummage through to find a tool which they can use however they wish in their own area..”¹⁴. The most important legacy lies in the fact that Foucault has shown us that everything is political, whereas the balance of power is omnipresent.

¹¹ Michel Foucault, *Le courage de la vérité*, Gallimard, Seuil, Paris, 2009, p. 5

¹² *ibidem*, p. 14.

¹³ *ibidem*, p. 258.

¹⁴ Michel Foucault, *Dits et Ecrits*, t. II. Paris: Gallimard, 1994, pp. 523-524.

“If politics, according to the received wisdom, is the art/science of governance, if governance is the directing of power relationships, and if power, for Foucault, is all-pervasive, then so is the «political»: every facet of human life carries a political dimension and stands subject to «political» analysis”¹⁵.

In some of his texts, Foucault speaks of a “reinvention of politics”, of new, original forms, of political creativity and imagination resuscitated. This program does not hide at its back an unfinished project of a practical philosophy, but also paves the way of a political innovation and experimentation. What has been most often criticized at Foucault's program is precisely this lack of non-theory, the fact that his affiliation to Nietzsche leads to a dead end (after American commentator Charles Taylor) or to aporia (after Habermas). So to say that Foucault passes as *un-political*, if not *anti-political*. But the “project” has arrived from valuing foucauldian political struggle¹⁶, the descriptive analysis of how we govern each other and ourselves, seen “as a pro-paedeutic to suggesting «new options, new possibilities» in the social realm-what we might characterize as the politics of suggestion and exemplification rather than of prescription and legitimization”¹⁷. We might speak of an approach of political philosophy, seen as a critical activity, as James Tully said, because of Foucault's “categorical imperative” is that of a continuous problematization:

“These philosophical investigations [are] thus in a reciprocal relation to the present, as a

kind of permanent critique of the relations of meaning, power and subjectivity in which we think and act politically and the practices of freedom of thought and action by which we try to test and improve them”¹⁸.

But we might also speak of a practical activity, as Mark E. G. Kelly said:

“It is thus not a political philosophy that seeks to prescribe politically on the basis of abstract reasoning, but rather a philosophy that attempts to understand politics while at the same time consciously undertaking the role of an intervention in the political”¹⁹.

Given that political philosophy has lately become a disguise for moral philosophy, as Alain Badiou warns us, Foucault might be in the frame of it, especially because of his preoccupations with the philosophical ethos of permanent critique. Although atypical and unclassifiable, foucauldian political thought is an important contribution to contemporary political thinking that is to “reformulate the concept of freedom and contributing to a new form of critical-theoretical work, applicable to the entire spectrum of contemporary practices of government”²⁰. Why do governments disregard moral principles in their political approach? In Foucault's view the answer is: because they are trapped in the paradigm of power – knowledge. It should be concerned only with life, or *vida nuda* as Giorgio Agamben named it. “The entry of *zōē* within *polis*”²¹ in the biological sense, gives rise to a biopolitics, one that “makes life and its mechanisms enter the explicit field of calculations and makes power – knowledge an agent of trans-

¹⁵ Thomas Flynn, “Symposiums Papers: Foucault and the Politics of Postmodernity”, in *Noûs*, Vol. 23, No. 2, 1989, p. 188

¹⁶ Leslie Paul Thiel, “The Agony of Politics: The Nietzschean Roots of Foucault's Thought”, in *The American Political Science Review*, Vol. 84, No. 3 (Sep., 1990), pp. 907-925.

¹⁷ Thomas Flynn, op. cit., p. 188.

¹⁸ James Tully, “Political Philosophy As a Critical Activity”, in *Political Theory*, 2002; 30, p. 535.

¹⁹ Mark E. G. Kelly, *The political philosophy of Michel Foucault*, Routledge, New York, 2009, p.1.

²⁰ Paul Patton, “Foucault”, in *Mari gânditori politici*, All, București, 2008, p. 486.

²¹ Giorgio Agamben, *Homo sacer*, “Idea Design & Print”, Cluj, 2006.

formation of human life²². Thus, in modernity, history deals only with the body, politics has become biopolitics and the governmental practice of liberalism is an appropriation of the living body, a controlled integration of bodies within the social system.

In order to avoid any other truth effects of the modern power, which is a disciplinary power, in order to evade it, the solution can only be ethics. A political ethics and a continuous problematization of the limits of our contingency is paving the way to freedom. The aim of Foucauldian autonomy is not to achieve a state of impersonal moral transcendence, but rather

to refuse to submit to the “government of individualization” by constantly questioning what seems to be natural and inevitable in one's own identity: an interrogation of the “contemporary limits of the necessary”. Perhaps all these make Foucault, as Paul Rabinow said, the greatest moralist of our time.

In my view, Foucault's later writings on the care of the self, intend to develop a critical alternative for this sort of “aestheticization” of the subject by looking more intensively at possible forms of active resistance that could strengthen individual autonomy and also effect changes in social conditions. What he offers, is in some respects a more positive account of the subject, who might also transgress the limits of bio-power through the search for alternatives to modern self-subjugation.

²² Michel Foucault, *Istoria sexualității*, vol. I-*Voința de a ști*, Univers, București, 2004, p. 134.

Bibliography

- Agamben, Giorgio, *Homo sacer*, Idea Design & Print, Cluj, 2006
 Foucault, Michel, *Hermenutica subiectului*, Polirom, Iași, 2004
 Foucault, Michel, *Ce este un autor?*, Idea Design&Print, Cluj, 2004
 Foucault, Michel, *Adevărul și practicile juridice*, Editura Idea Design&Print, Cluj, 2004
 Foucault, Michel, “Theatrum philosophicum”, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2001
 Foucault, Michel, *Le courage de la vérité*, Gallimard, Seuil, Paris, 2009,
 Foucault, Michel, *Dits et Ecrits*, t. II. Paris: Gallimard, 1994
 Foucault, Michel, *Istoria sexualității*, vol. I-*Voința de a ști*, Univers, București, 2004
 Macey David, *Michel Foucault*, Gallimard, Paris, 1994
 Kelly, Mark E.G., *The political philosophy of Michel Foucault*, Routledge, New York, 2009
 Flynn, Thomas, “Symposiums Papers: Foucault and the Politics of Postmodernity”, in *Noûs*, Vol. 23, No. 2, 1989, p. 188
 Thiel, Leslie Paul, “The Agony of Politics: The Nietzschean Roots of Foucault's Thought”, in *The American Political Science Review*, Vol. 84, No. 3 (Sep., 1990), pp. 907-925
 Tully, James, “Political Philosophy As a Critical Activity”, in *Political Theory*, 2002; 30
 Gros, Frédéric, “Le souci de soi chez Michel Foucault. A review of «The Hermeneutics of the Subject» Lectures at the Collège de France, 1981–1982”, in *Philosophy Social Criticism* 2005; 31; 697
 Gros, Frédéric, “Situarea cursului”, in Michel Foucault, *Hermenutica subiectului*, Editura Polirom, Iași, 2004
 Patton, Paul, “Foucault”, in *Mari gânditori politici*, All, București, 2008

Cristiana ARGHIRE, doctorand al Facultății de Filosofie și Științe Social-Politice, Universitatea „Al. I. Cuza” Iași, cu o teză despre supozițiile filosofice din gândirea politică a lui Michel Foucault. Domenii de interes: filosofia politică. E-mail: cristiana_arghire@yahoo.com

Originality and Value

(Abstract)

What does it mean to describe a work of art as being 'original'? Frank Sibley believed that works of art are not valued for their originality independently of their aesthetic value. He argued that a work may be described as being 'original' if it is innovative and also exhibits some further aesthetic value. In this essay, I argue against this conjunctive account of originality as some kind of innovation-plus-value. I claim that a work may be valued for and described as being 'original' if the work serves as the origin of some wider movement within the art world.

Keywords: Aesthetic value, originality, Frank Sibley

We often praise works of art for their originality, but exactly what we are celebrating seems unclear. A claim that has received wide acceptance is that originality cannot be valued for itself as this would seemingly require us to praise works that might be otherwise deplorable, what Kant described as 'original nonsense'¹. What does seem clear is that we often ascribe originality to works, and that we often seem to value works for their originality—we do not easily lose interest in the genuinely original work. In this paper, I begin by examining an essay by Frank Sibley that I think captures the two problems of originality—its use as an evaluative term and its nature. I will then offer some criticism of his account. Finally, I will attempt an alternative definition of originality that I believe comes closer to capturing both the value and nature of originality.

I. Originality as an Evaluative Term

Sibley's objective in his essay 'Originality and Value'², in summary, is to offer a

clarification of the varying uses ascribed to the term 'originality', while setting limits for its use as an evaluative term. Sibley identifies four usages of originality, differing mostly in degree, each of which can meaningfully be understood as having both evaluative and non-evaluative usages. This distinction between the evaluative and non-evaluative usage, given Sibley's concern, is quite right (and which I will say more on shortly), but I think it also becomes the source of much trouble for Sibley. In its evaluative sense, originality, Sibley claims, must be understood as the product of a conjunction often meaning 'new, different, uncopied, one's own work, etc. and of some value'³. Works that are 'new, different, uncopied', represent a significant change in the production of artworks. These works, it might be said, are significantly different from their predecessors, offering a new way of conceiving of some old task, breaking away with hackneyed or exhausted old traditions. But, Sibley is quick to point out, simply being 'new, different, uncopied' is not enough to make a work *original*. Original works are not the only things that break

¹ Kant, *Critique of Judgment*, trans. Werner S. Pluhar (Cambridge: Hackett, 1987) §46.

² *British Journal of Aesthetics*, 1985; 25: 169-184. Reprinted in *Approach to Aesthetics* (Oxford:

Clarendon Press, 2001) pp. 119-134. All page references are to the 2001 reprint.

³ *Ibid.*, 122.

from tradition, and breaking from tradition is not always a good thing. Very often such works, though new and different, can be quite shallow as well. These, Sibley claims, are the class of mere novelties. In the remainder of this section I will give a closer examination of these claims and offer some objections.

What is required of a work for it to be original in Sibley's usage is, first, its being new and, second, its being 'of some value'. It appears by his use of the conjunction that originality for its own sake cannot be a meritorious attribute, but only becomes a merit to the work once newness is married to some other aesthetic virtue. This rightly allows Sibley to account for the possibility of an innovative work that is otherwise aesthetically worthless. For instance, the first sonnets, though original in form, may have been embarrassingly simple, or just uninspiring beyond their formal innovation. Innovation, taken in this sense, is not itself an evaluative term as it offers 'no reason so far to suppose that extremely innovative works that have aesthetic merit must have great rather than slight merit, or that greater originality in this sense implies greater merit'⁴. For Sibley, flawed works may be innovative, but the interest found in these works is merely the excitement of novelty; and a novel work, regardless of its inventiveness, is undeserving of praise. Innovation in itself does not make any addition to the value of a work, for an innovative work 'does not suddenly become moving, powerful, profound, by being proved significantly different from its predecessors'⁵.

The newness of innovation does not necessarily improve the aesthetic quality of a work according to Sibley, however the lack of innovation can negatively impact the aesthetic value of a work. Some aesthetic merits, like profundity, might be diminished if the work is shown to be derivative from some previous work, and this, Sibley claims, shows innovation to be worthwhile only insofar as it stands to uphold some other aesthetic merit. The bond that innovation must form with some other aesthetic merit seems to be quite strong, though it is only a one-way relation carrying only negative consequences. Innovation does not make a work profound; and profundity does not make a work innovative; but if it could be shown that a work that once was believed to be innovative, in fact proved not to be so, then this could reasonably lessen our judgment of the work's profundity. Sibley seems to be saying two things here: first, the claim seems to be that, as profundity can be diminished through the discovery of a work's lacking innovation, then the lack of innovation seems to be capable of producing a negative effect. Taken as a negative claim, this seems to be correct, however it is not clear whether this ties originality up with, in this case, profundity as strongly as Sibley would like. More on this will come later in this paper. Second, the claim, straightforwardly, appears to be that innovation alone adds no aesthetic value to a work, but only confirms some previously given value. In Sibley's account, originality is derived from innovation-plus-some-other-aesthetic-value; so if we are told that a work is original, we may infer that the work is both innovative and it possesses some other aesthetic merit. Sibley is right in saying that originality does not suddenly make a work

⁴ *Ibid.*, 125.

⁵ *Ibid.*, 134. Sticking to the innovation/originality distinction, it should be noted that in the text, this quote is directed towards originality, but I have changed it to innovation for clarity.

profound (or elegant, or insightful, or whatever), but we are left wondering why innovation alone is not an aesthetic merit of the work.

One way to understand why Sibley separates value from originality lies in his sense of the 'intrinsic specific value' of an object. Each work of art, he claims, has an intrinsic value, which is 'its own aesthetic merit detached from whatever value it has as influence on later artists or trends It seems difficult to operate without allowing that any poem, say, has certain merits, is aesthetically fine, poor, or indifferent ... for it is its merit that a careful reader attempts to recognise and assess'⁶. This intrinsic value is specific, which I take Sibley to mean that a work's specific value is fine-grained—it is a complete description of the work's aesthetic qualities. Furthermore, I take the idea of 'intrinsic specific value' to be committed to the aesthetic uniqueness of works of art, meaning that any two works whose intrinsic specific values are identical would be interchangeable from the point of view of the aesthetic enjoyment of those works⁷. Sibley talks briefly about the possibility that works with closely similar specific values (let's call this value *A*) might be interchangeable as such, if one wanted to have an experience of the type *A*, and two works, *w* and *x*, both shared *A* as their specific value, then, if having the experience of type *A* is all that we are after, it seems that Sibley is suggesting one could somehow arbitrarily choose one work or the other—either work would do⁸.

⁶ *Ibid.*, 128-9.

⁷ For more on the idea of 'aesthetic uniqueness', see Jerrold Levinson, 'Aesthetic Uniqueness', in his *Music, Art and Metaphysics* (London: Cornell University Press, 1990), pp. 107-133.

⁸ Sibley does not make this argument explicitly, though it can be easily constructed given the claims he makes about comparing the aesthetic

Given this view of intrinsic specific value, an original work for Sibley is any work that offers a 'new, different, specific value'.

What Sibley's handling of the subject lacks is a more positive account, offering an explanation of situations where the term 'originality' is correctly applied evaluatively. We are told quite a bit about cases when originality does not apply—as in the case of aesthetically-worthless-though-innovative works—but we are given only some slight suggestions on the correct applications of the term. Specifically, we are not told what sort of value a work must have in addition to innovation for it to count as an original work. Some clues indicate that the sort of values Sibley might have had in mind could be those such as being *moving*, *powerful* or *profound*, but this is inexhaustive. Are there any other constraints we should consider on which a work's aesthetic value in conjunction with innovation would count? Specifically, would negative aesthetic values in conjunction with innovation count towards a work's originality? An example of a negative value would be the monotony of the conceptual artist On Kawara's performance piece named *Reading One Million Years*, where a man and a woman sit inside a glass box reading from a list of one million dates. When performed without stopping, the work takes four days to complete. Recently performed in London's Trafalgar Square, On Kawara's work is meant to highlight monotony and our obsession with the passing of time. (Luckily, anyone who missed this performance of *Reading One Million Years* can now buy it on a CD—it comes in a four-disc set!) Could an innovative and monotonous work count as original?

value between works of art on pp. 122-3 and again on pp. 128-131.

Must innovation be combined only with aesthetic attributes? Or might some other artistic attribute do? And, of course, to what degree should this attributing be held? Would a highly innovative, but only mildly moving work be considered only mildly original, and highly original? Or would it be somewhere in between? I imagine that a theorist set on defending Sibley's conjunction would be hard pressed to offer a satisfying answer, and unless it could be shown that my question is misguided, I would hold that this is an unintuitive and unconvincing view of originality, finding it more plausible that innovation is something we often do value on its own, though artistically, not aesthetically.

Though I sympathise with Sibley's scepticism about what he calls the 'cult of originality,' I question whether this non-evaluative, conjunctive account of *original* accurately portrays how we value such works of art. What I find right about his account, which must be kept, is the need to distinguish originality from novelty. Through denying that originality can be valued in itself, Sibley has the possibility to differentiate between truly original and valued works of art and mere novelties, which may appear at first to involve some innovation, but on a closer inspection are found to be rather shallow. Sibley is of course right to deplore novelty as such, however I feel that his view would dismiss works of lesser quality as novelties too quickly. Additionally, Sibley's characterisation of novelty as simply innovation-with-no-other-value seems equally unintuitive: are all novelties shallow? Novelties, in the kitschy sense that Sibley is concerned with, intuitively seem to be more than just new-but-unfortunately-bad works—they are an eyesore, an embarrassment, a bad joke. Novelty and originality clearly do

share something in their uniqueness or newness, but they must also differ in more than the latter's being otherwise valued and the former's not. A requirement that any account of originality needs to make clear is what, on the part of innovation, makes one work original and another deplorable.

We must first acknowledge that originality, as Sibley (and others⁹) have suggested, has both evaluative and non-evaluative uses, and it would be helpful to distinguish between the two. To this end, I offer that, when taken evaluatively, 'originality' is usually concerned with the description of some act of creativity; and when taken non-evaluatively, 'originality' is usually taken to be an issue of authenticity¹⁰. The question of a work's authenticity is a question of that object's history, which is in itself a non-evaluative question, though issues concerning the object's history may have consequences for its evaluation¹¹. Having said this, one difference between the authenticity-sense of 'original' and the

⁹ Among those Sibley cites as holding a similar view over the conjunction of originality and value are Beardsley, Osborne, Collingwood and Kant, and it is questionable whether Sibley also places Meager and Lessing on his side. Also see A. Goldman, *Aesthetic Value*, (Oxford: Westview Press, 1995) 153.

¹⁰ In this I am following Hoaglund ('Originality and Aesthetic Value', *British Journal of Aesthetics*, 1976; 16: 46-55) who divides originality into three: authenticity, (formal) uniqueness, and (artistic) creativity. I differ from Hoaglund in that I stress the non-evaluative aspect of authenticity, and I reject uniqueness for being too weak, dividing originality into only two. Also, creativity, which is the evaluative half of originality, needs more spelling out than he offers.

¹¹ As authenticity seeks to establish the history of an object, and our evaluation of a work may depend strongly on this history, authenticity may have some effect on our appreciation of a work. Though I take it as obvious that the statements 'x is a Picasso' and 'x is beautiful' are cognitively different types of statements, and they are so partly because the first is non-evaluative.

creativity-sense can be found in our common use of language: it is the difference between a work's being *an* original and a work's being *original*—a work 'is original' in the evaluative sense when we mean to praise an artist's creative activity, whereas an object 'is an original' in the authenticity-sense when the object has been established to be the product of some artist's own hand. Further I should add that the evaluative use of 'original' only makes sense if we take it to be making a strong claim about the work: all works of art are the result of some creative activity, in a weak sense, but this obviously cannot be what is meant when 'original' is being used as a term of praise.

One last point: some have claimed in a sense stronger than Sibley's conjunction that all good works of art must be original, or all original works of art must be good. Rather than clarify the issue, this sort of claim merely conflates 'good works' with 'original works', leaving us with even more questions¹². This conflation ignores the fact that these two can be, and often are, treated individually—there is no short supply of good works of art that are yet unoriginal, uninspired or unimaginative, just as there are many original and creative works that might be otherwise deplorable. There are many reasons, both aesthetical and artistic, for which one can value a work of art, any of which either singly or in combi-

nation with others could perhaps be sufficient for the work to be considered 'good', and originality is only one of these. For example, a work may be original without being an exemplar of its kind—we can then praise and value a work for its originality while still remaining critical of its overall worth. Many of Charles Mingus' compositions were very original, and also very good; though they are hardly exemplars of post-bebop jazz. Conversely, Benny Goodman's compositions were exemplars of swing, and also very good; but they are not generally recognized for their originality. My intuition is that what makes a work 'good' is far more elusive than what makes a work original, but also that 'original' is neither a necessary nor a sufficient condition for 'good'. I should however point out, with Kant in mind, that nothing I have said should prevent one from arguing that originality is a necessary condition for greatness or genius. I see no immediate problem in making this claim, if one wanted to define genius so, though in the end there might be some other reason for denying it (as genius might, like art, be the sort of thing that has no necessary or sufficient conditions that could be given).

That works of art can be valued for their originality seems intuitively right, as does the claim that this value, whatever it is, is more than the product of a conjunction of innovation-plus-aesthetic-value. In what remains of my essay, I will attempt to offer an account of what this value would be while maintaining the distinction between originality and mere novelty. The first step towards this account has been to distinguish between the use of originality-as-authenticity and originality-as-creativity, where identifying the original manuscript of Joyce's novel *Ulysses* as an issue of authenticity, whereas the originality of Joyce's work is a testi-

¹² This conflation does not answer what makes a work original, or why originality is valued. In addition we also have the problem of explaining why original works cannot be bad, or why good works must be original. I think intuitively this conflation is based on the simple assumption that originality is a privileged evaluative term, thus to say something is original is to say that it must be good/valued. My claim is that treating originality as an aesthetic value is fine so long as we admit that it is one value among many, and that originality does not atone for any of the work's potential faults.

mony to his creativity¹³. In taking up an account of this evaluative sense we should consider exactly what is being attributed to works when they are described as original. We should then turn to the more difficult question: “What makes a work of art original?”

II. Significant Difference

Unfortunately, quite a bit of imagination will be required to understand what is meant by ‘significant difference’. Though it is a common claim among theories of originality—that an original work is one that is significantly different from works that precede it—few offer an explicit definition of what this might be. There seem to be three thoughts that surface requiring immediate attention: first, when is it correct in a non-trivial sense to describe an object as ‘different’? Clearly, there can be significant differences that are only trivially so—a painting and a sculpture are significantly different kinds of objects, but this is obviously not the sense of *difference* we are after. In order to say something relevant or of interest about the differences between two works, we should restrict ‘difference’ to works of the same kind, type, style or genre. Second, when might these differences be *significant*? We could imagine some cases where differences in, say, colour may not matter at all (in dressmaking), but in other cases it may (in iconographic painting). Last, would this complex notion of significant difference square with the intuitions about originality identified in the previous section? I will look at a few suggestions found in literature and, rather than an attempt for a detailed reconstruction of each theorist’s thought, I will present

what is common to each, only stopping to examine some details closely when these might prove helpful.

Beginning again with Sibley, I observe he describes ‘significant’ or ‘relevant difference’ in reference to his notion of intrinsic specific value, when he says, ‘[relevant differences] with artworks are whatever gives a work a different aesthetic *character*.... Two Titian portraits of the same period, both fine works, similar in style and approach, are yet different; each has aesthetic value, but neither is a substitute for the other since each has a different aesthetic character, offers a different aesthetic experience, and therefore has a different *specific* value’¹⁴. Remembering the argument offered above, for Sibley an original work is one that offers a new specific value. As Sibley’s relevant difference takes mainly aesthetic differences into consideration, it seems he can simply avoid differences in artistic value. The worry I have about his notion of a relevant difference is that, as it falls entirely on the formal aesthetic character of a work, it fails to take into account the means of production or the creative process associated with an original work. Suppose that we have two works with identical aesthetic character but that differ in their means of production, one having been achieved through some traditional means and the other through a revolutionary and highly-skilful technique. In Sibley’s account, avoiding differences in artistic value and therefore avoiding differences in the means of production, the later work, though having been achieved quite differently, would still be unoriginal. This seems highly unintuitive as, if we want anything out of an account of originality, we should want to describe how we value great creative achievements, and surely

¹³ Of course I am describing the *aesthetic* use of original. The original manuscript for *Ulysses* could also be valued, though the reasons for this would not be aesthetic. For more on this see Goodman.

¹⁴ Sibley, 122. The italics are his.

the means of production must have something to say in that account.

If significant difference does not refer to differences among works of art from the point of view of their aesthetic character, being instead an artistic value, then perhaps we should take it as a comparison of differences in means of production. For this we could examine Paul Guyer or Paul Crowther¹⁵ who both identify originality with some innovative technique 'breaking with existing rules of production...in a way that makes new sets of rules possible'¹⁶. Innovation as the institution of new sets of rules seems promising; however this does not guard us against mere novelty. Novel works can also be innovative in this way. Though the main thrust of Guyer's essay is to link originality to genius, he argues in a way similar to Sibley's, that, in order to avoid the 'original nonsense' of novelty that Kant warned us of, originality by itself is worthless without some further value. In one passage, Guyer clearly endorses a conjunctive view:

This analysis of artistic beauty entails that truly successful art must always possess what Kant calls 'exemplary originality'; originality, because the successful work of art can *never appear to have been produced in accordance with a rule* but must always strike us with an element of contingency or novelty; yet exemplary, because it *must at the same time strike us as pleasing* in a way that should be valid for all.¹⁷

Yet, when correctly applied in its conjunctive sense, Guyer, following Mill,

finds originality to have a value that serves as 'the only source for new truths and practices, of which mankind is always in need'¹⁸. For Crowther, on the other hand, the correct application of originality can be valued as it 'engages and adds to our global sense of life'¹⁹, by which he understands our 'global sense of life' as the complete engagement between a subject and his or her surroundings that will include the sensuous as well as the intellectual engagement. This engagement is supposed to arise from some empathic understanding of original artworks, though why it is that only original artworks are supposed to engage empathically, how this happens, and what exactly it is Crowther does not say. I take it that it is an empathy that arises between a subject and the creator of a work as Crowther offers this argument while justifying his claim that original works of art logically entail a belief on the part of the subject not just in some creator of the work, but in the belief that only that very person could have created himself or herself such a work²⁰.

For both Guyer and Crowther the value of originality is instrumental in that it serves, respectively, to supply us with new ideas or to engage a subject with his or her environment (though Guyer also gives genius, as tied up with originality, an intrinsic value as a 'source of diversity rather than uniformity in human experience'²¹). Of course, we only arrive at this value when originality is understood as a conjunction of newness-plus-aesthetic-worth; that being the case, neither Guyer nor Crowther, both following Kant, could find value in 'original nonsense', which is not something I intend to do either; rather I am interested in finding

¹⁵ Guyer, 'Exemplary Originality: Genius, Universality and Individuality' in *Creation of Art*, eds. Gaut and Livingston (Cambridge: Cambridge University Press, 2003); Crowther, 'Creativity and Originality in Art', *British Journal of Aesthetics*, 1991; 31: 301-309. My copy of Guyer's essay is taken from a draft copy of the book; the page references may have changed since my reading of it.

¹⁶ Crowther, 303.

¹⁷ Guyer, 128, my italics.

¹⁸ Guyer, 134.

¹⁹ Crowther, 306.

²⁰ *Ibid.*, 305-6.

²¹ Guyer, 135.

an evaluative sense of originality that is not contingent on aesthetic worth but is worthwhile in its own respect, while still avoiding the ‘original nonsense’ of novelties. And if the above argument against the conjunctive sense of originality is right, then the value of Guyer’s and Crowther’s originality—again, the creation of new ideas or the engagement with just that very creator’s thought—is still not enough to guard us against novelty.

III. Originality as an origin

If significant difference fails to take into account the means of production of original works, and those theories of originality motivated by ‘innovative means of production’ ultimately return us to the problem of a conjunctive sense of value, then another approach must be pursued. But before considering this, I should like to clarify some terms. It often seems that, in discussions on originality, this term has many confusing uses, sometimes being treated as a synonym for either ‘unique’, or simply, ‘different’. It would do well for us then to separate these three and draw distinct boundaries between the terms ‘original’, ‘different’, and ‘unique’. By saying that a work is *unique* I take it to mean that a work (or a set of works) *can be picked out individually by some certain feature (or features) that it shares with no other work*. A unique work can be individuated from other works by its being the sole possessor of some particular attribute (or attributes). Works can be unique in many ways: they can be the unique possessors of physical qualities (as in a painting’s being the unique possessor of just that very combination of shapes and colours); the unique possessors of historical relations (as in a musical work’s being the unique possessor of having been composed by that composer at that time and place); or the unique possessors of some aesthetic

character (where just that work is the unique possessor of just that complex aesthetic quality). We can talk about a work’s uniqueness in these ways, but we can also more generally distinguish the uniqueness of a style, or of a genre, or of an artist’s *oeuvre*. Important to us is the thought that works can be unique in ways that do not entail their also being original; they can be unique in ways that are trivial, or make them undeserving of specific praise.

We may also describe a work as being *different*, meaning that the work *has some feature which is unusual for its kind*. In other words, the work is identified as being a member of some genre, style, *oeuvre*, etc., and yet it differs in respect to some feature that might not normatively be found in a work of that kind. A jazz tune that dispenses with the traditional swing rhythm, using instead straight eighth-notes, would be different for its kind, but without necessarily being original. It is this sense of ‘different’ that allows us to see what ‘significant difference’ might be, while also making it clear why significant difference fails to meet our requirements. A work could be significantly different when it is identified as being a member of some kind that also differs strongly from the norms of that kind making the work stand out from its category. Yet while a work might be significantly (or uniquely) different in this way, it may still be undeserving of the particular praise associated with originality as differences of this sort do not necessarily make something worthwhile—this does not yet distinguish ‘uniquely different’ from mere novelty.

The problem with novelty seems to be that novel works appear very similar to original works in their characteristic newness, though originality implies value and novelty need not. Both can be new, significantly different, or the product of an artist’s breaking with the traditional

rules of production. Novelty is clearly the cousin of originality in that it does share the freshness of seeming innovative, but only for a time. Mere novelty, seen in this way, is a paler sort of originality—although it may be pleasing for awhile, it simply is not worth repeating. Though the novel work might share some of the uniqueness or significant difference that original works possess, novelties seem to exhaust all possibility for development from their beginning. Something that is original is often described as remaining fresh, or able to survive the test of time²². A mere novelty, on the other hand, quickly appears old-hat and dated. Through repetition, we recognize, as Sibley warned us, that whatever innovation the novel work possessed was limited in possibility or scope, due perhaps to its shallow nature. The explanation of originality I prefer begins with Sibley's observation on repetition: there must be something about the repetition of original works that is worthwhile, and the desirability for repetition is not something shared with novelty. When we say that something is original, then, we want to say that it is more than merely unique, different or new. Works of originality hold a place of prominence in the art world, which, I would argue, is attributable to their being a sort of 'origin', in the sense that these works ought to inspire future artists to adopt the same creative idea. It is in this that I agree with John Hoaglund who describes the value of originality as 'an event of importance in the dynamic development of a style'²³. This is not to say that the work *will* be the inspiration of future works, but only that we hold this work in such high regard that it *may be*, or perhaps *ought* to be.

²² Anthony Savile's *The Test of Time* (Oxford: Oxford University Press, 1982) would be highly instructive here.

²³ Hoaglund, 52.

An original work is one that is the first clear exhibition of some idea, the repetition of which does not quickly exhaust its utility, but rather provides a new direction for future works. The repetition of this idea does not threaten to exhaust the *functional scope* of the idea, where, by 'functional scope', I mean that role that an idea plays in the achievement of some artistic end. John Coltrane's improvisational style on saxophone was original for his use of modal harmonic phrasing. The end Coltrane was trying to achieve was the development of a style of improvisation that allows a performer the freedom to imply greater harmonic variety than might be available in a tune's harmonic structure. His idea provided the functional scope of lifting the strict confines of key-oriented improvisation, thus enabling a more 'free' approach to the development of an improviser's melodic ideas and harmonic depth. Coltrane's style was more than a mere novelty, more than simply different, unique or new: it was a contribution to jazz improvisation rich enough to inspire other performers to take up his technique and use it with further great effect. Originality exhibits a relative inexhaustibility of functional scope. Novelties, on the other hand, are limited almost from their inception. The end of most novelties is usually very specific, an end that could only be realised in just that very work. Consider a work like Damien Hurst's poor sheep in formaldehyde, *Away from the Flock*. The idea of exhibiting dead animals in formaldehyde is one that probably won't get much mileage. That is not to say that it cannot be an interesting idea, but it is to say that whatever value this work has as an innovation, it is the passing value of an idea whose realizability is quickly exhausted, whose functional scope is limited to just that very work (or, Hirst's case, a set of works

toward that end)²⁴. Originality is not so confined, the functional scope being open enough both to realising the intended end in a greater number of ways, and, on the other hand, to facilitating the realisation of some other end through the same technique.

The definition I then offer for originality is:

‘A work is original if it and it alone can be shown to be the source of some idea whose functional scope makes for worthwhile repetition through effective implementation of the idea in some multiple and/or diverse settings’.

The phrase ‘can be shown’ is intended to allow for mistakes in the ascription of originality, as when the discovery of an earlier work proves that what we once thought to be an original work proved not to be so. By ‘worthwhile repetition through effective implementation’ I mean to distinguish a work that successfully incorporates some previously stated idea into another setting from works that are merely imitative. For this I shall have to rely on the commonsense understanding of this distinction: non-imitative works incorporate ideas for the creation of something new, rather than the re-tracing of some already established ground. Lastly, by ‘multiple and/or diverse settings’ I mean that an idea can be traced through works either of the same style, type or kind, or works of very different styles, genres or even traditions. Ideas about, e.g., Cubism were successfully incorporated in other works of the same type by the same artist, as well as having been incorporated with arguable

success, though in quite different forms, in sculpture, music and literature.

The things I find right with this definition are, first, it clearly shows why it is that we might value an original work. These works are valued for their contribution to the development of a new style, technique or idea; they are the first clear examples of such an innovation; they *are* the origin, the sort of works that ought to be repeated. Second, by emphasizing the desire for repetition, this definition offers us a clear criterion by which we might differentiate ‘original’ from both ‘unique’ and ‘different’. Unique or different works may not be successfully repeatable, but they may be, instead, interesting novelties. This definition, however, does leave us somewhere out on a limb when it comes to contemporary works. When making the claim that ‘x is original’ about a contemporary work, the speaker is apparently offering his judgment that ‘x is the sort of work that, through repetition of its technique, would be expected to produce similarly valued works’, which is quite a strong claim to make. Given this definition, we might be a bit hesitant when attributing originality to works that aren’t clearly original to us. But I maintain that this definition reflects a more accurate use of the term “original”, and as such I am willing to accept the restriction of the ascription of originality to contemporary works. To conclude, I will consider two objections, and offer two (unrelated) apologies.

First, is this account really any different from Sibley’s? My intention was to show that originality is valued for itself in a non-conjunctive way. However, to return to an example given above, can’t the originality of Coltrane’s playing be explained simply as the conjunction of new-and-worthwhile? An idea that is worth repeating will always be a good idea, but this ‘goodness’ is not attribut-

²⁴ It is no objection to point out that Damien Hurst actually has repeated his ‘animals in formaldehyde’ idea, as its repetition goes to prove my point. There are three of such works that I am aware of and, having seen them, I get that old feeling of ‘if you’ve seen one, you’ve seen them all’: the first one I saw was very striking, but his other works left me quite unimpressed.

able to its innovativeness. Just the very admission that an idea must be repeatable seems to imply that the value of originality lies in some sort of conjunction, this time with 'repeatable' as one of the necessary parts—perhaps new-and-repeatable—which doesn't seem to bring us any further than Sibley already has. To establish the value of originality as more than a conjunction, I have had to distinguish it from novelty by claiming that originality is more than innovation-for-innovation's-sake, but in order to do so I have had to argue that this value lies in an innovative idea that is fecund in its application. This, I maintain, differs from Sibley's account in that, it should be remembered, his conjunctive account found no value in such innovative ideas—whatever value a work might have it must be tied to some other *aesthetic* feature of the work. A work can be valued, on my account, simply for its exhibiting some innovative idea without also exhibiting, e.g., profundity; the only stipulation being that the innovative idea must be one worth repeating—the idea cannot be a one-off.

Another problem might be that one thing we often like to do in discussing original works, is to compare the degree of originality between two works. Thus, we might argue, for instance, whether the compositions of Duke Ellington are greater in originality than those of Charles Ives. Given my definition of originality, it would seem that such an argument would be settling over whose ideas had a greater functional scope, or even worse, whose ideas went on to influence *more* works in the future. It would be false to argue that one composer was more original than the other by simply appealing to the greater influence that one may have had over the other—there can be many explanations why one artist might be more influential than another, but these may prove little

to nothing about their originality. Suppose we were to seriously consider comparing the compositions of Ellington to those of Ives in an attempt to settle this argument. We might proceed by examining the artistic or personal influences that affected each composer's musical development, thereby attempting to show that one composer had departed more drastically from their surrounding artistic environment than the other. But if this is how we would deem to settle a comparison of originality, then the method seems to collapse into an account of significant difference—and as the model of originality I offered would seem to be more of a hindrance to settling this comparison, then it might be objected that my definition is just misguided—that after all, originality must be cashed out as significant difference in order to explain these comparisons. But this objection only appears more worrying than it actually is.

First, my definition of originality is meant to establish why we value originality, whereas this comparison seems to be more of a question of art history, where the aim would be to describe the development of an artist's technique or style. Such a description of artistic development must take into account changes in style or technique that would in this comparative sense be significantly different, though we must be clear that it is not simply these differences that are valued, rather it is the value of an original idea that forces further development. For this art-historical reason, this sort of comparison *is* more naturally a question of significant difference, where, if we were to spell out the claim that 'x is more original than y', it would come out as, 'x is more significantly different than y', and not 'x is more influential than y'. Lastly, and I think most importantly, we can now see that the problem this objection presents is based on a confusion:

when we seek to compare works or artists for their originality, as in the example above, often what we are after is just such an art-historical account of some moment of innovation in an artist's development, and, again, innovation in this art-historical sense need not imply value. It would not threaten my definition to claim that significant difference in this art-historical sense is a necessary condition for originality, though it is not a sufficient one as, again, significant difference is not enough to ensure value or differentiate originality from novelty. It is only based on a confusion—that we choose to compare original, and therefore valued, works—that leads to this seeming collapse.

A more complete account of this definition would require a further distinction between what would count as the successful repetition of an idea and a simply derivative work. The former would again be of some value whereas the latter would in this value be lacking, though both could count as attempts to incorporate some idea (one successfully and the other not). Lack of space prevents me from going into further detail, however it should be noticed that, even if my definition were found to be untenable, this distinction might be a further requirement for any theory of originality—to declare some work to be unoriginal would imply that it is derivative, or at least, it is not clear to what extent the failure to achieve originality is a fault for

this work, or how damaging a fault it would be. Also, a longer essay may provide a more adequate examination of whether this sense of originality should be understood as an instrumental or intrinsic value. It looks at first glance to be instrumental, as this definition indicates that originality is valued for its repeatability, though a closer look might reveal that this value is rather intrinsic to the work. Some may find the notion of an intrinsic artistic value strange—as artistic value is something we find in comparison between works, or when such artistic relational factors are brought into play, then it might seem odd to describe originality as intrinsic. But this peculiarity might be clarified by arguing that, though originality is a value that only manifests itself in comparison with other works, the original work must intrinsically possess some feature that sets it off from other works such as that an original work is one that can be identified as having just that very feature. As this feature is intrinsic to the work compared to other works, its value might also be an intrinsic, though artistic, value²⁵.

²⁵ An earlier version of this paper was read at the British Society of Aesthetics conference in Oxford, September 2003, where I received much helpful criticism and encouragement. I would also like to thank Jerrold Levinson and Carolyn Wilde for reading and commenting on that earlier paper, and Terry Diffey for his advice on the penultimate draft.

Christopher BARTEL completed his PhD at King's College London and is currently an assistant professor of philosophy at Appalachian State University. His research interests include the perception of music, the ontology of musical works and empirical attempts at defining the value of music. E-mail: bartelcj@appstate.edu

Philosophie und Kunst – Eine Wechselhafte Beziehung

Philosophy and Art – A Relationship Full of Changes

(Abstract)

The close connection between philosophy and art (dating since the late eighteenth century and typical of modernity) is here described as a “liaison dangereuse” threatening philosophy as well as art proper. Postmodernity aims at undoing this connection.

First, the historical reasons for the aesthetic connection are considered, and the flaws in philosophy’s thematization of art are analyzed. Philosophy aimed at philosophical purposes when taking art into account, and thus rather distorted the proper character of art.

Second, the postmodern advocacy of incommensurability between philosophy and art is examined. The incommensurability thesis is in obvious conflict with postmodern philosophy’s own rise from taking modern art into consideration, it would furthermore make postmodern talk about art unintelligible, and it finally conceals postmodern art’s impregnation by (postmodern) philosophical theory.

Third, the relationship between philosophy and art is being recharted. They represent different cultural domains and intentions, yet there is exchange between them as there is between various cultural domains in general. Art provides views of the world as well as philosophy does. But their main accent and method is different: sensitive in art’s case, conceptual in philosophy’s case. But those accents neither make up the whole of philosophy or art nor suffice for their achieving views of the world. Hence the broader interplay of philosophy as well as art with other cultural orientations is to be taken into account in order to understand both philosophy’s and art’s cultural value and impact.

Keywords: Philosophy, art, aesthetics, incommensurability, end of art, iconoclasm, interpenetration

Annäherung an Thema und Vorhaben

Lassen Sie mich mit einer Aussage über die philosophische Ästhetik von künstlerischer Seite beginnen. Karl Otto Götz, einer der Protagonisten des deutschen Informel, schrieb 1972: “Die philosophische Ästhetik, das muß einmal gesagt werden, ist der bildenden Kunst und der Kunstpraxis nie gerecht geworden, weder in der Vergangenheit, noch heute. Ihre Behauptungen über den bildenden Künstler und ihre

Interpretationen seines Kunstschaffens haben die wirklichen Probleme des Künstlerischen [...] nie berührt.”¹

Zwei Dinge sind dem Zitat zu entnehmen: erstens, daß für Künstler das Versagen der Ästhetik offenkundig ist; zweitens aber auch, daß sie dennoch eine der Kunst gerecht werdende Ästhetik prinzipiell für möglich und nützlich halten. – Warum

¹ Karl Otto u. Karin Götz, *Probleme der Bildästhetik. Eine Einführung in die Grundlagen des anschaulichen Denkens* (Düsseldorf: Concept 1972), 38.

diese Erwartung? Warum setzen die Künstler Hoffnungen in die Ästhetik – die sie andererseits so sehr enttäuscht? Warum scheint die Kunst so etwas wie Ästhetik zu brauchen?

Ich versuche im folgenden eine Erklärung, indem ich einige kritische Überlegungen zu dem vortrage, was man "Philosophie der Kunst" nennt. Ich sehe darin, um das vorweg zu sagen, eine unglückliche Verbindung und plädiere dafür, sie weitgehend aufzulösen. Wenn eine Ehe gescheitert ist, hilft nur die Scheidung. Und die Annahme, daß zwischen Philosophie und Kunst eine grundsätzliche Verbindung besteht, ist gescheitert. Distanz und bloß gelegentliche Begegnung würden die beiden Partner glücklicher machen.

Im I. Teil will ich den Sinn und die Malaise der typisch modernen Verbindung von Philosophie und Kunst darstellen. Im II. Teil werde ich die postmoderne Gegenposition betrachten: die einer grundsätzlichen Inkommensurabilität zwischen Philosophie und Kunst. Im III. Teil werde ich dann – von beiden Positionen nicht überzeugt – meine eigene Auffassung darlegen.

I. Das spezifische moderne Konzept einer "Philosophie der Kunst"

Die Überzeugung, daß zwischen Philosophie und Kunst eine innere und notwendige Beziehung besteht, hat sich erst im späten 18. Jahrhundert gebildet – kurz nach der Begründung der Ästhetik als einer eigenständigen philosophischen Disziplin. Erst damals fing man an zu glauben, daß die Philosophie kunsttheoretischer Reflexionen und daß die Kunst philosophischer Erklärungen bedarf. Warum kam es zu dieser Verbindung und in ihrem Gefolge zum Erblühen der Philosophie der Kunst?

1. Jahrtausendlang bedurften Philosophie und Kunst einander nicht

Zweitausend Jahre lang hatte man keine essentielle Verbindung zwischen Philosophie und Kunst gesehen. Die Kunst kam sehr gut ohne philosophischen Beistand aus. In der Antike war beispielsweise Phidias aufs höchste geschätzt, ohne daß er dafür philosophischer Unterstützung bedurft hätte. Das gleiche galt für den Bereich des Theaters. Wenn es etwas brauchte, dann vielleicht philosophische Verteidigungen gegen gelegentliche philosophisch-ästhetische Angriffe – es war gut, daß Aristoteles der Tragödie und der Kunst insgesamt gegen Platons Verdikt zu Hilfe kam. Aber insgesamt war die Kunst doch in so selbstverständlicher Weise kulturell anerkannt und geschätzt, daß philosophische Attacken ihr nichts anhaben konnten und philosophische Verteidigungen nicht nötig waren.

Auch in späteren Epochen, etwa zur Zeit der Renaissance, bestand die große Anerkennung der Kunst unabhängig von philosophischem Beistand. Wenn schon, dann entwickelten die Künstler ihre eigene Art von Kunsttheorie und Philosophie, die sich von den Standardansichten stark unterscheiden konnte – man denke nur an Leonardo da Vinci und seine These, die Malerei sei die bessere und wahrhaftere Art von Philosophie.

Und natürlich hat umgekehrt auch die Philosophie zweitausend Jahre lang keiner kunsttheoretischen Reflexionen bedurft. Sie konnte solche anstellen, aber es ging ebenso gut auch ohne sie. Aristoteles' *Metaphysik* enthielt keine einzige Bezugnahme auf das, was wir Kunst nennen; und das Gleiche gilt für Descartes' *Meditationen* oder Leibniz' *Monadologie*.

2. Moderne: die Erfindung der Ästhetik als einer kulturellen Werbeagentur für die Kunst

Daß die Kunst der Ästhetik bedürfe, ist eine *spezifisch moderne* Auffassung und Konstellation. Die Frage ist daher: Warum *braucht* die Kunst in der Moderne auf einmal eine Ästhetik, warum bedarf sie deren Beistands? Wofür? Wogegen? Zu welchem Zweck?

Ich vermute: Weil die Kunst nicht mehr selbstverständlich kulturelle Anerkennung findet wie früher. Daher hofft sie nun auf Schützenhilfe von seiten der Philosophie: um die Relevanz der Kunst darzulegen und ihre kulturelle Anerkennung als geboten und verbindlich darzutun. Die Ästhetik, soll, von der Seite der Kunst aus betrachtet, PR-Arbeit für die Kunst leisten. Ästhetik ist eine kulturelle Werbeagentur für das Produkt Kunst.

a. Dialektik der Autonomie: Freiheit und Ghetto

Und warum war die kulturelle Anerkennung der Kunst geschwunden? Weil die Kunst autonom geworden war, und weil Autonomie eine zweischneidige Sache ist.²

In der Moderne hat die Kunst eine glanzvolle Freiheit erreicht; sie ist, wie Hegel sagt, „ein freies Instrument geworden“,³ das ausschließlich seiner eigenen Logik folgt und jede externe Anforderung zurückweist, insbesondere – auch das macht Hegel klar – jegliche moralische Funktionalisierung. Zwar lasse

sich möglicherweise „aus jedem echten Kunstwerke [...] eine gute Moral ziehen“,⁴ aber deswegen dürfe man noch lange nicht das Kunstwerk in seinem Kern „als ein nützliches Werkzeug zur Realisation dieses außerhalb des Kunstbereichs selbständig für sich geltenden Zwecks“ ansehen.⁵ Die Kunst hat vielmehr „ihren Endzweck in sich“.⁶ Diese Selbstzwecklichkeit der Kunst macht den genuine Sinn des Autonomie-theorems aus. Im Vordergrund steht dabei die Entlassung aus moralischen Pflichten. Dies ist der Sinn des *l'art-pour-l'art*-Konzepts, wie Théophile Gautier es 1834 im Vorwort zu *Mademoiselle de Maupin* vertreten hat. Der bürgerlichen Moralisierung des Ästhetischen (insbesondere durch Tabuisierung des Erotischen) stellt Gautier die Gleichsetzung von Schönheit und Nutzlosigkeit entgegen: „Nur das ist wirklich schön, was zu nichts dient; alles was nützlich ist, ist häßlich.“⁷

Nur: die wundervolle Autonomie hat auch eine weniger erwünschte Kehrseite. Die Kunst wurde nicht nur eigenständiger, sondern auch schwieriger und damit immer weniger für jedermann verständlich. Vielmehr wurde sie zunehmend zu einer Sache für Spezialisten: für die Kenner, die Künstler und Kunstfreunde, für die Kunstwelt. Im 20. Jahrhundert wurde diese Kluft immer tiefer. Die Kunst wurde so hochspezialisiert, daß sie nicht nur für den gewöhnlichen, sondern auch für den gebildeten Bürger immer unzugänglicher wurde. Sie wurde zu einer Angelegenheit der Kunstzirkel.

Das also ist die Dialektik der Autonomie: zwar befreit sie die Kunst von äußeren Zwängen, aber sie schneidet sie auch vom common sense ab und sperrt sie in den

² Man könnte zusätzlich auch an eine soziologische Erklärung denken: im Übergang von Aristokratie zu Bürgertum sollte die Nobelsparte Kunst zum Bildungsgut eines breiten Publikums werden. Das erforderte pädagogische und propagandistische Anstrengungen. Auch ihnen diente die neue Ästhetik. So vor allem in den Museumsgründungen und -bemühungen des 19. Jahrhunderts.

³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik II*, Werke 14 (Frankfurt/Main: Suhrkamp 1986), 235.

⁴ Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, Werke 13, 78.

⁵ Ebd., 82.

⁶ Ebd.

⁷ Zit. nach Eckhard Heftrich, „Was heißt *l'art pour l'art*?“, in: *Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, hrsg. von Roger Bauer u. a. (Frankfurt/Main: Klostermann 1977), 16-29, hier 22.

goldenen Käfig – oder das Ghetto – der Kunstwelt ein. So sehr wir als Intellektuelle die Innovationen der autonom gewordenen Kunst bewundern mögen, wo wenig läßt sich leugnen, daß die Kunst auf diesem Weg die selbstverständliche Verbindung mit dem common sense verloren hat, die für die ältere Kunst so charakteristisch und wichtig gewesen war.

Die modernen Künstler empfanden diese Trennung natürlich als schmerzlich. Sie waren mit der Einengung auf das Ghetto einer Kunstwelt unzufrieden. Viele leiden noch immer daran. Sie hoffen weiterhin auf allgemeine Resonanz. Solche Sehnsüchte und Klagen reichen vom 18. bis ins 20. Jahrhundert – und darüber hinaus.

So klagte Paul Klee 1924: „uns trägt kein Volk. Aber wir suchen ein Volk, wir begannen damit, drüben am staatlichen Bauhaus. Wir begannen da mit einer Gemeinschaft, an die wir alles hingeben, was wir haben. Mehr können wir nicht tun.

”⁸ – Ja, man sucht ein Volk, aber das einzige, das man noch finden kann, ist wieder nur das eines Kunstzirkels. Mehr scheint man in der Moderne nicht mehr erreichen zu können. Auch der Versuch der modernen Avantgarden, dem Kunstghetto durch Grenzüberschreitungen zu entkommen, hat nur dorthin zurückgeführt.

b. Die Ästhetik als Propaganda-Agentur für die Kunst

Das ist der Problemort, wo die neu erfundene Ästhetik ihren Auftritt hat. Die philosophische Ästhetik soll – in einer Situation, wo die Kunst durch ihre Autonomisierung ihre Verbindung mit dem allgemeinen Bewußtsein eingebüßt

hat – neu darlegen, wie bedeutsam und wichtig die Kunst für Kultur und Gesellschaft ist. Sie soll die Kunst noch einmal zu einer Sache von allgemeinem Interesse machen.⁹

Aufgabe der Ästhetik also ist die Therapie der Negativfolge der Autonomie, der gesellschaftlichen Isolierung der Kunst. Durch philosophische Nobilitierung soll die Kunst der ihrer kulturellen Ghettoisierung noch einmal entkommen. Die philosophische Ästhetik wird als Werbeagentur für die Kunst erfunden und begrüßt. Sie soll PR-Arbeit für die Kunst leisten, soll diese noch einmal im Ganzen der Kultur verankern – damit es der Kunst nicht wie der Religion ergehe: immer bedeutungsloser zu werden fürs Allgemeine, zur bloßen Privatsache zu werden und am Ende vielleicht abzusterben.

c. Das Scheitern der philosophisch-ästhetischen PR-Bemühungen – und warum?

Allerdings: der philosophischen Ästhetik war darin, wie wir wissen, wenig Erfolg beschieden. Sie hat die Kunst während der letzten zweihundert Jahre nicht erneut dem allgemeinen Bewußtsein zugänglich oder bedeutsam zu machen vermocht. Allenfalls für eine Elite konnte sie die Aufmerksamkeit auf die Kunst am Leben halten. Die Mehrzahl der Menschen hingegen hat, wie der Soziologe Arnold Gehlen das ausdrückte, gelernt, „neben der heutigen Kunst zu leben.”¹⁰

Was nach einer Erklärung heischt, ist warum die philosophische Ästhetik so wenig erfolgreich war. – War sie vielleicht gar nicht eben gut geeignet, kulturelle Werbung für die Kunst zu betreiben? War sie sogar denkbar ungeeignet dafür?

⁸ Paul Klee, „Übersicht und Orientierung auf dem Gebiet der bildnerischen Mittel und ihre räumliche Ordnung”, Vortrag aus Anlaß einer Bilderausstellung im Kunstverein zu Jena, 26. Januar 1924, in: *Das bildnerische Denken*, hrsg. und bearb. von Jörg Spiller (Basel: Schwabe ³1971), 81-95, hier 95.

⁹ Schon Kants Auslegung des Geschmacks als *sensus communis* hatte ein solches Bestreben zum Untergrund.

¹⁰ Arnold Gehlen, *Zeit-Bilder* (Frankfurt/Main: Athenäum ²1965), 221.

Ich bin dieser Auffassung und will im folgenden die Gründe für das Versagen der klassisch-modernen Philosophie der Kunst benennen. Sie sind meines Erachtens im inneren Design dieser – allgemein noch immer so sehr hochgeschätzten – Disziplin beschlossen. Und sie machen diese nicht nur untauglich, um der Kunst erneut kulturelle Anerkennung zu verschaffen, sondern zuvor schon überhaupt für einen adäquaten Umgang mit Kunst.

Man muß erkennen, daß die Philosophie der Kunst sich der Kunst gar nicht um deretwillen, sondern um spezifisch *philosophischer* Zwecke willen zugewandt hat. In Wahrheit diente die Ästhetik nicht, wie man meint, der Kunst, sondern der Philosophie. Dabei hat sie die Kunst *erstens* zum Nutzen des philosophischen Ziels funktionalisiert, um so noch einmal *Einheit* zu gewährleisten, nachdem diese infolge der modernen Ausdifferenzierungsdynamik dahingeschwunden war. Und *zweitens* ging es der Philosophie der Kunst innerlich darum, die Überlegenheit der Philosophie über die Kunst darzutun, was insbesondere durch die Behauptung geschah, daß die Kunst erst im philosophischen Begreifen ihre eigentliche und letzte Erfüllung finde. Zum einen also wurde die Kunst als *Nothelfer* der Philosophie in Sachen *Einheit* in Anspruch genommen, zum anderen wurde sie zum *Demonstrationsobjekt der Überlegenheit philosophischen Begreifens* gemacht. – Beides soll nun im Detail dargestellt werden.

3. Erste Strategie: Ästhetik als Nothelfer der Philosophie in Sachen Einheit

a. Kant: Ästhetik als Einheitshelfer der Vernunft

Es ist zunächst im Blick auf das Einheitsthema, daß die Kunst von der Philosophie zum großen Thema gemacht wird. Im späten 18. Jahrhundert war die Einheit der Vernunft – traditionell ein

Stützpfeiler der Philosophie – problematisch geworden, ja sie schien verloren. An Kants drei Kritiken kann man das Problem exemplarisch ablesen.

Nachdem er in seiner ersten Kritik den Geltungsbereich der theoretischen und in seiner zweiten den der praktischen Vernunft abgegrenzt hatte, fand Kant sich dem Problem gegenüber, wie die Kluft zwischen beiden denn überbrückt werden könne.¹¹ Die Ästhetik, wie er sie dann in seiner dritten, der Struktur ästhetischer Rationalität gewidmeten Kritik gearbeitet hat, sollte genau dieses Problem lösen. Sie sollte ein Verbindungsmittel der zwei Teile der Philosophie zu einem Ganzen¹² abgeben, sollte „einen Übergang von reinen Erkenntnisvermögen, d.i. vom Gebiete der Naturbegriffe zum Gebiete des Freiheitsbegriffs, bewirken“.¹²

Die Situation ist also die: Die Philosophie sucht Einheit. Aber unter den Bedingungen moderner Ausdifferenzierung und in der arbeitsteilig gewordenen Gesellschaft läßt sich die alte philosophische Mär von der Einheit des Wahren, Schönen und Guten immer schwerer weitererzählen. Just da soll nun die Kunst der Philosophie zuhelfen kommen. Sie soll die Einheit, die philosophisch fraglich geworden ist, noch einmal garantieren. In diesem Sinn wird sie als Nothelfer der Philosophie – als eine Art Einheitskitt – in Anspruch genommen.

Diese Einheitsperspektive, 1790 von Kant aufgebracht, war auch für die folgenden

¹¹ Und zumindest für die praktische – in Kants Augen die eigentliche – Vernunft war dies ein unabweisbares Problem. Nur wenn es gelöst wurde, war sichergestellt, daß sittliche Handlungen innerhalb einer durch Naturgesetze bestimmten Welt überhaupt möglich sind. „[...] die Natur muß folglich auch so gedacht werden können, daß die Gesetzmäßigkeit ihrer Form wenigstens zur Möglichkeit der in ihr zu bewirkenden Zwecke nach Freiheitsgesetzen zusammenstimme“ (Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* [1790], A XIX f.).

¹² Ebd., A XX bzw. A XXII f.

Jahre und Autoren typisch. Man begrüßte und entwickelte die Ästhetik als Einheitsrestitutor – für die Vernunft bei Kant, für die menschliche Existenz bei Schiller, für die Gesellschaft im Deutschen Idealismus, und für die Philosophie bei Schelling.

b. Schiller: Wiederherstellung der Totalität der menschlichen Natur

So hat Schiller in seinen 1795 publizierten *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen*, als Aufgabe der Ästhetik die Wiederherstellung von Einheit bzw. Ganzheit bestimmt – nur jetzt der Ganzheit des Menschen. Die Ästhetik sollte dazu dienen, die „Totalität in unsrer Natur [...] wiederherzustellen.“¹³ Den Hintergrund bildet die Klage über den modernen Ausdifferenzierungsprozeß, der zu einer Fragmentierung der menschlichen Existenz geführt habe.¹⁴ Aus ihr soll die Ästhetik herausführen – und einzig sie herausführen können: allein der ästhetische Mensch, meint Schiller, könne ganzer Mensch sein.¹⁵

Schiller ist in anderen Hinsichten exzeptionell, insbesondere was seine Verschiebung des Fokus der Ästhetik von der üblichen Betrachtung von Kunst-

werken zur neuen Perspektive einer „Lebenskunst“ angeht.¹⁶ Aber was den Einheitsaspekt angeht, folgt Schiller schlicht dem von Kant initiierten Gesichtspunkt – nur daß er ihn nicht auf die Vernunft, sondern auf die menschliche Existenz anwendet.

c. Das Älteste Systemprogramm des Deutschen Idealismus: eine ästhetik-generierte soziale Einheit als „das letzte, größte Werk der Menschheit“

Zwei Jahre später, 1797, nimmt das sogenannte *Älteste Systemprogramm des Deutschen Idealismus* die Anwendung des von Kant inaugurierten Einheitstopos auf die Gesellschaft vor.¹⁷ Die Ausgangsdiagnose ist ein tiefer Riß zwischen Aufgeklärten und Unaufgeklärten; die Hoffnung aber geht dahin, diesen Riß überwinden und erneut soziale Einheit erreichen zu können; die Ästhetik soll das Mittel der Wahl dazu sein. Denn wenn zum einen die Aufgeklärten (insbesondere die Philosophen) ihre Ideen ästhetisch machen, dann werden diese auch für die Unaufgeklärten zugänglich und teilbar sein; und wenn zum anderen der Volksglaube ästhetisch verfeinert und so der Vernunft angenähert wird, dann wird dieser Glaube auch für die Gebildeten akzeptabel sein. Auf diese Weise soll das ästhetische Prinzip, auf beide Seiten angewandt, den Riß heilen und noch einmal gesellschaftliche Einheit schaffen. Und dies gar auf immer: „dann herrscht ewige Einheit unter uns“.¹⁸ Im Zeichen

¹³ Friedrich Schiller, „Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen“, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 5, hrsg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert (München: Hanser 1980), 570-669, hier 588 [Sechster Brief].

¹⁴ „Auseinandergerissen wurden jetzt der Staat und die Kirche, die Gesetze und die Sitten; der Genuß wurde von der Arbeit, das Mittel vom Zweck, die Anstrengung von der Belohnung geschieden. Ewig nur an ein einzelnes kleines Bruchstück des Ganzen gefesselt, bildet sich der Mensch selbst nur als Bruchstück aus, ewig nur das eintönige Geräusch des Rades, das er umtreibt, im Ohre, entwickelt er nie die Harmonie seines Wesens, und anstatt die Menschheit in seiner Natur auszuprägen, wird er bloß zu einem Abdruck seines Geschäfts, seiner Wissenschaft“ (ebd., 584).

¹⁵ Vgl. ebd., 618 [15. Brief].

¹⁶ Ebd., 618 [15. Brief].

¹⁷ Die Ausgangsthese, derzufolge „Wahrheit und Güte nur in der Schönheit verschwistert sind“, ist offensichtlich ganz von Kant her genommen (*Mythologie der Vernunft. Hegels 'ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus'*, hrsg. von Christoph Jamme und Helmut Schneider, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1984, 12).

¹⁸ Ebd., 14.

der Ästhetik also sollen “endlich Aufgeklärte und Unaufgeklärte sich die Hand reichen”¹⁹: dies wird “das letzte, größte Werk der Menschheit sein”.²⁰

Es ist im Zusammenhang dieser Bestimmung der Ästhetik als eines Garanten letzter Einheit, daß die Ästhetik – in einer Karriere ohnegleichen – innerhalb eines einzigen Jahrzehnts, zwischen 1790 und 1800, in die philosophische Top-Position aufsteigt. Das *Älteste Systemprogramm des Deutschen Idealismus* spricht der Ästhetik nicht nur die Fähigkeit zu, die Gesellschaft noch einmal zu vereinigen, sondern erklärt auch, daß “der höchste Akt der Vernunft” “ein ästhetischer Akt” und “die Philosophie des Geistes” “eine ästhetische Philosophie” sei.²¹

d. Schelling: Degradierung der Kunst zum Werkzeug der Philosophie

Dieser Zusammenhang von Einheitsfunktion und philosophischer Spitzenposition kommt dann aufs deutlichste in Schellings *System des transzendentalen Idealismus* von 1800 zum Ausdruck. Die Identität bewußter und bewußtloser Tätigkeit, welche das ursprüngliche Prinzip darstellt, von dem die Philosophie ausgehen muß, ist Schelling zufolge philosophisch nicht zugänglich, sondern nur ästhetisch. Denn denkend und reflektierend stehen wir unweigerlich schon zu sehr auf der einen Seite, der der bewußten Tätigkeit. Einzig in ästhetischer Anschauung erfahren wir einen Reflex jener ursprünglichen Einheit. “Das Kunstwerk nur reflektiert mir, was sonst durch nichts reflektiert wird, jenes absolut Identische, was selbst im Ich schon sich getrennt hat; was also der Philosoph schon im ersten Akt des Bewußtseins sich trennen läßt, wird, sonst für jede

Anschauung unzugänglich, durch das Wunder der Kunst aus ihren Produkten zurückgestrahlt.”²²

Daraus folgt für Schelling, daß “die Kunst das einzige wahre und ewige Organon der Philosophie” ist; indem die Kunst fortwährend die ursprüngliche Identität des Bewußtlosen mit dem Bewußten “beurkundet”, ist sie “dem Philosophen das Höchste, weil sie ihm das Allerheiligste gleichsam öffnet, wo in ewiger und ursprünglicher Vereinigung gleichsam in Einer Flamme brennt, was in der Natur und Geschichte gesondert ist, und was im Leben und Handeln ebenso wie im Denken ewig sich fliehen muß”.²³

Wer durch die Schwülstigkeit der Formulierungen noch nicht stutzig geworden ist, dem kann eine simple Betrachtung der vielzitierten Formel, daß “die Kunst das einzige wahre und ewige Organon der Philosophie” sei, zur Ernüchterung verhelfen. Denn was bedeutet ‘Organon’ eigentlich? Nichts anderes als ‘Werkzeug’. Also wird hier die Kunst allenfalls vordergründig gerühmt und auf den höchsten Sockel erhoben, in Wahrheit wird sie zu einem Werkzeug für philosophische Zwecke erniedrigt, wird philosophisch instrumentalisiert. Die Kunst hat hier ihren Sinn keineswegs in sich, sondern in ihrer Dienstfunktion für das höchste Ziel der Philosophie, die Anschauung der ursprünglichen Identität – welches Ziel die Philosophie eben nicht als solche, sondern nur über das Hilfsmittel der Kunst erreichen kann. Die Philosophie ist eigentümlich impotent, und die Kunst ist dazu da, ihr aus der Verlegenheit zu helfen.

¹⁹ Ebd., 13.

²⁰ Ebd., 14.

²¹ Ebd., 12.

²² Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *System des transzendentalen Idealismus* [1800] (Hamburg: Meiner 1962), 294 f. [6. Hauptabschn., 3]. Vgl. schon vorher: “Das Kunstwerk reflektiert uns die Identität der bewußten und der bewußtlosen Tätigkeit” (ebd., 288 [6. Hauptabschn., 2]).

²³ Ebd., 297 [6. Hauptabschn., 3].

So wundervoll die Schellingschen Formulierungen zu klingen scheinen (und man fällt, sie nicht durchschauend, bis auf den heutigen Tag auf sie herein), ist es doch mit Händen zu greifen, daß die Philosophie – hier wie auch bei den anderen Lobpreisungen der Kunst in jener Zeit – die Karriere der Ästhetik nicht um der Kunst, sondern um ihrer selbst, der Philosophie, willen befördert. Die Philosophie katapultiert die Ästhetik in die Spitzenposition, um mittels ästhetischer Frischzellentherapie selber top bleiben zu können. Während rhetorisch verkündet wird, daß die Kunst das Allerheiligste öffnet, bleibt in Wahrheit die philosophische Perspektive dominant, und die Kunst wird zu einem Hilfsmittel für diese degradiert.

Schelling bringt, daß es in erster Linie um Philosophie und um Kunst überhaupt nur gemäß diesem Rahmen geht, selbst ganz freimütig zum Ausdruck. Seine „Philosophie der Kunst“, sagt er, sei nur die „Wiederholung“ seines „Systems der Philosophie“²⁴, sie sei „die allgemeine Philosophie selbst [...], nur dargestellt in der Potenz der Kunst“²⁵ – so wie sie ein andermal in bezug auf die Natur oder die Gesellschaft oder sonstige Materien dargestellt werden kann. Daß es hier, statt um Philosophie *tout court*, spezifisch um ‚Philosophie der Kunst‘ geht, bedeutet nur eine Beschränkung des „allgemeinen Begriffs der Philosophie“, nicht aber, daß es hier nicht im Wesen um Philosophie – sondern etwa um Kunst – gehen solle. Im Gegenteil: „Unsere Wissenschaft soll Philosophie sein. Dies ist das Wesentliche; daß sie eben Philosophie sein soll in Beziehung auf Kunst ist das Zufällige unseres Begriffs.“²⁶ – An Schelling kann man ganz unverblümt erkennen, was für

die so viel gepriesene klassische Ästhetik ihrer Grundstellung nach insgesamt gilt: die Kunst wird nicht als etwas Eigenständiges genommen, das eine genuin ästhetische Reflexion erforderte, sondern es reicht, das, was man philosophisch ohnehin schon als das Wahre weiß, auf sie anzuwenden.

Dafür ist es dann auch bezeichnend, daß für ein derartiges Unternehmen schon die geringste Kunstkenntnis völlig ausreicht. Schelling erklärt geradezu stolz, er habe es sich zu seinem „angelegentlichen Geschäft gemacht“, „einige Anschauung von Werken der bildenden Kunst“ zu erwerben.²⁷ Die Kenntnis von vier oder fünf oder zehn Werken soll also ausreichen. Und in der Tat: für eine solche Einschreibung der Kunst in ein feststehendes philosophisches Projekt ist sie fast schon zu viel. Es ist eben gar nicht nötig, sich von der Kunst der Kunstwerke etwas sagen zu lassen. Die abschließende Rechtfertigung dafür lautet: die Philosophie der Kunst habe einzig von der „Kunst an sich“, hingegen „von empirischer Kunst auf keine Weise“ zu handeln.²⁸

e. Kritisches Zwischenresümee

Es ist bis hierher schon deutlich geworden: ich schlage eine sehr kritische Lesart der großen Ansätze der klassisch-modernen Philosophie der Kunst und Ästhetik vor.

²⁷ Ebd., 7.

²⁸ Schelling, Brief an August Wilhelm Schlegel, 3. September 1802, zit. nach: *Aus Schellings Leben. In Briefen*, Bd. 1, hrsg. von G. L. Plitt [Leipzig: Hirzel 1869], 390-399, hier 397). – Freilich weiß eine solche Philosophie der Kunst zur wirklichen Kunst, zur Kunst der Kunstwerke, dann auch nichts zu sagen. Als Schelling Generalsekretär der Münchener Akademie der bildenden Künste wird und kraft Amtes verpflichtet ist, Vorlesungen über Kunst zu halten, liest er in den fünfzehn Jahren seiner Amtszeit nicht ein einziges Mal über Kunst. Die Stunde der Bewährung wird zum Offenbarungseid der Ästhetik.

²⁴ Ebd., 7 [Einleitung].

²⁵ Ebd., 124.

²⁶ Ebd., 9.

Die Gründe für diese Reserve halte ich für zwingend. Diese Ansätze wollten weder der Eigenart der Kunst gerecht werden noch sind sie dazu imstande. Sie wollten nur die Philosophie verbessern. – Will man sich hingegen heute oder in Zukunft auf die Kunst wirklich einlassen, so läßt man diese Ansätze besser außer Spiel. Die Kritik an ihnen sollte als Warnung und, am besten, ihrem Vergessen dienen.

Denn erstens laufen diese Ansätze auf eine philosophische Funktionalisierung und Reduktion der Kunst hinaus, statt sie in ihrem eigenen Licht und Recht zur Geltung zu bringen. Und zweitens zielen sie nur auf einen generellen Begriff der Kunst und gehen zu diesem Zweck über die Besonderheiten der Kunstwerke hinweg – während in Wahrheit doch diese das Sein der Kunst ausmachen und für jede adäquate Begrifflichkeit von Kunst unumgänglich wären. Die Philosophie der Kunst kocht auf den Versuch zusammen, einen allgemeinen Begriff der Kunst aufzustellen, und sie tut dies (zumindest in Schellings Fall) nicht durch Inblicknahme der Kunst, sondern durch Applikation eines philosophischen Konzepts auf sie. Wie desaströs das ist, läßt sich leicht erkennen. Wenn ein Jünger dieser philosophischen Ansätze auf etwas träfe, was nach üblicher Auffassung ein Kunstwerk ist, was jedoch in keiner Weise dem von seinen Vorbildern philosophisch aufgestellten Begriff von Kunst entspräche, was könnte seine Auskunft sein? Nur eine. Getreulich würde er erklären: „dieses Stück scheint allenfalls ein Kunstwerk zu sein, in Wahrheit ist es unmöglich eines“.

Ich will einen weiteren Grund für die Unbrauchbarkeit dieser traditionellen Auffassung angeben. Kunst hat das Eigentümliche, ihren Begriff selbst zu generieren und auch immer wieder zu transformieren. Im Verlauf der Geschichte und Stile hat die Kunst ihre Ausrichtung, ihre Methoden,

ihre Ziele, ihre kulturelle Stellung und ihren begrifflichen Zuschnitt immer wieder verändert. Damit behaupte ich nicht, daß die auf diese Weise entwickelten unterschiedlichen Begriffe von Kunst voneinander vollkommen verschieden wären. Vielmehr gibt es auch Überschneidungen zwischen ihnen; sie sind, mit Wittgensteins Ausdruck, durch „Familienähnlichkeiten“ verbunden. Aber es gibt keinen generellen Begriff von Kunst, der auf alle Werke anwendbar wäre. Sucht man im Stil der klassischen Kunstphilosophie einen „allgemeinen Begriff“ der Kunst aufzustellen, so erklärt man allenfalls fälschlicherweise *einen* Typus von Kunst zu *dem* Typus von Kunst. Dabei könnte zumal die Kunst eine Sphäre sein, die uns vor diesem Fehler warnt und bewahrt.²⁹ – Die begriffsgenerative- und variative Eigenart der Kunst zu erkennen und zu befolgen, ist eine Grundanforderung an jede probate Philosophie der Kunst und Ästhetik. An dieser Aufgabe scheitern die klassischen Ansätze kläglich.

<viell. noch Bemerkung zu Einheit: erotische Untertöne.

4. Zweite Strategie: Kunst als Demonstrationsobjekt der Überlegenheit philosophischen Begreifens (Hegel)

Eine zweite hochproblematische Strategie der klassischen Kunstphilosophie zielt nicht auf Einheitsaspekte, sondern auf den Erweis der Überlegenheit der Philosophie gegenüber der Kunst, sofern die Kunst erst in ihrer philosophischen Interpretation ihre volle Erfüllung finde. Diese zweite Strategie ist insofern interes-

²⁹ Vgl. hierzu: Verf., in: „Ästhet/hik – Ethische Implikationen und Konsequenzen der Ästhetik“, in: ders., *Grenzgänge der Ästhetik* (Stuttgart: Reclam 1996), 106-134.

santer, als sie – während ein heutiges Interesse an der ersten weithin nur noch rhetorischer Natur ist – auch gegenwärtig noch in der einen oder anderen Form nachlebt.

a. Wahrheitsgehalt, aber sinnliche Grenze der Kunst

Diese zweite Strategie hat ihren paradigmatischen Ausdruck bei Hegel gefunden. Hegel erkennt, wie gesagt, an, daß die Kunst “ihren Endzweck in sich” hat.³⁰ Laut Hegel stellt die Kunst – zusammen mit Religion und Philosophie – eine der Formen des absoluten Geistes dar. Die und ihre Werke sind “aus dem Geiste entsprungen und erzeugt”³¹ und stellen “eine Entwicklung des Begriffs aus sich selber” dar.³²

Aber diese These wird bei Hegel dann doch zum Ausgangspunkt einer philosophischen Majorisierung der Kunst. Denn worin liegt ihm zufolge der Endzweck der Kunst? Darin, “die *Wahrheit* [...] zu enthüllen.”³³ Allerdings vermag die Kunst die Wahrheit nur in sinnlicher Form (“in Form der sinnlichen Kunstgestaltung”) zu präsentieren.³⁴ Diese Bindung ans Sinnliche markiert die Grenze und Unvollkommenheit der Kunst.

b. Philosophisch-begriffliche Einlösung der Wahrheit der Kunst

Denn ihrem Wesen nach ist die Wahrheit nicht sinnlich, sondern begrifflich. Somit liegt sie in der Kunst nur in einer entfremdeten Form vor. Wohl stellt die Kunst “eine Entwicklung des Begriffs aus sich selber” dar, aber doch nur in der

Weise einer “Entfremdung zum Sinnlichen hin”, einer “*Entäußerung*” des Geistes “zur Empfindung und Sinnlichkeit”.³⁵ Diese Entfremdung muß überwunden werden, und dies geschieht, indem “die Macht des denkenden Geistes” sich auf das Entfremdete richtet und dieses “zu Gedanken verwandelt und so zu sich zurückführt”.³⁶ Die philosophische Interpretation befreit also die Kunst von ihrem Sinnenkleid und enthüllt erst, was die Kunst sagen wollte, ob ihrer Bindung an Sinnlichkeit und Materialität aber nicht wirklich auszusprechen vermochte. Das philosophische Begreifen erlöst die in der Kunst vorhandene Wahrheit von ihren sinnlich-materiellen Fesseln und überführt sie in ihre eigentliche Form, in die des Begriffs.

c. Bruchlose Überführbarkeit in den Begriff

Und dabei stößt das philosophische Begreifen nicht etwa an Grenzen, vielmehr ist gewiß, daß die Kunst sich vollständig in den philosophischen Begriff übersetzen läßt. Denn die Kunst ist ja “aus dem Geiste entsprungen”, der begreifende Geist hat es also “in den Kunstprodukten nur mit dem Seinigen zu tun”³⁷ und er macht diese Gestalten seiner selbst, ihre sinnliche Entfremdung überkommend, durch gedankliche Durchdringung schließlich “wahrhaft zu den Seinigen”.³⁸ Ebenso besteht von der anderen Seite, der der Kunstwerke her nicht etwa ein Widerstand gegen das philosophische Begreifen, sondern die Werke laden uns “zur denkenden Betrachtung” geradezu ein³⁹ und stehen “dem begreifenden

³⁰ Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, Werke 13, 82.

³¹ Ebd., 27.

³² Ebd., 27 f.

³³ Ebd., 82.

³⁴ Ebd.

³⁵ Ebd., 27 f.

³⁶ Ebd., 28.

³⁷ Ebd., 27.

³⁸ Ebd., 28.

³⁹ Ebd., 26.

Denken, wenn es wirklich mit der Macht des Begriffes ausgerüstet ist, durchaus nach allen Seiten hin offen”.⁴⁰ Die Kunst selbst zielt darauf, “in der Wissenschaft [...] ihre echte Bewährung” zu erhalten;⁴¹ sie fordert dazu auf, “was die Kunst sei, wissenschaftlich zu erkennen”;⁴² sie ersehnt ihre begrifflich-philosophische Einlösung.⁴³

Und ebensowenig wird sich “der denkende Geist [...] in der Beschäftigung mit dem Anderen seiner selbst [...] etwa untreu”, vielmehr “gehört auch das Kunstwerk, in welchem der Gedanke sich selbst entäußert, zum Bereich des begreifenden Denkens, und der Geist, indem er es der wissenschaftlichen Betrachtung unterwirft, befriedigt darin nur das Bedürfnis seiner eigensten Natur.”⁴⁴ Es geht also um die Befriedigung des Geistes im Begreifen der Kunst: “Denn weil das Denken sein Wesen und Begriff ist, ist er letztlich nur befriedigt, wenn er alle Produkte seiner Tätigkeit auch mit dem Gedanken durchdrungen und sie so erst wahrhaft zu den Seinigen gemacht hat.”⁴⁵ Die Kunstphilosophie ist ein Unternehmen der Selbstbefriedigung des Geistes.

Zusammengefaßt: Indem die Kunst aus dem Geist entsprungen ist, kann ihre Wahrheit, die in der Kunst selbst vorerst nur in sinnlich entfremdeter Form zur Erscheinung kam, im philosophischen

Begreifen der Kunst sich abstrichslos und vollendet einlösen. Und sie kann das nicht nur, sondern soll es auch. Kunst wie Geist zielen darauf. Die Kunst findet ihre Vollendung erst im wissenschaftlichen Begreifen ihrer. Die Kunst – “weit entfernt, [...] die höchste Form des Geistes zu sein”⁴⁶ – erhält erst in der Wissenschaft “ihre echte Bewährung”.⁴⁷

d. ‘Ende der Kunst’

Das ist denn auch der tiefste Sinn von Hegels These vom ‘Ende der Kunst’. Seit das Zeitalter der Reflexion angebrochen ist, wollen wir nicht mehr Kunst, sondern Wissenschaft der Kunst.⁴⁸ Die “Zeiten, in welchen die Kunst schon volle Befriedigung gewährte”,⁴⁹ sind vorbei. Was wir heute wollen, ist “die *Wissenschaft* der Kunst”.⁵⁰ Die Kunst selbst fordert die “denkende Betrachtung” – aber “nicht zu dem Zwecke, Kunst wieder hervorzurufen, sondern, was die Kunst sei, wissenschaftlich zu erkennen.”⁵¹ – Das Ende der Kunst und der Aufstieg der Kunstphilosophie und Kunstwissenschaft gehören zusammen.⁵²

⁴⁶ Ebd., 28. “Uns gilt die Kunst nicht mehr als die höchste Weise, in welcher die Wahrheit sich Existenz verschafft” (ebd., 141).

⁴⁷ Ebd., 28.

⁴⁸ “Der Gedanke und die Reflexion hat die schöne Kunst überflügelt” (ebd., 24).

⁴⁹ Ebd., 26.

⁵⁰ Ebd., 25.

⁵¹ Ebd., 26.

⁵² Eine der irritierendsten wie bezeichnendsten Konsequenzen der von Hegel diagnostizierten Konstellation besteht darin, daß Kunstwissenschaftler oftmals so großartige Interpretationen von Kunstwerken liefern, daß wir am Ende diese Interpretationen mehr bewundern als die Werke selbst. Interessierte, die diese bewundernswerten Interpretationen gelesen haben und dann, durch sie angeregt, das Museum aufsuchen, um das entsprechende Werk zu sehen, sind von diesem oft gnadenlos enttäuscht. Das Kunstwerk kommt mit seiner wundervollen Interpretation nicht mehr mit. Die Interpretation siegt über das Werk.

⁴⁰ Ebd., 127.

⁴¹ Ebd., 28.

⁴² Ebd., 26.

⁴³ Daß die Kunst begrifflich vollständig einlösbar sei, war schon Schellings Auffassung. Er hielt es für ausgemacht, “daß außer der Philosophie und anders als durch Philosophie von der Kunst nichts auf absolute Art gewußt werden könne” – “daß in das Innere der Kunst wissenschaftlich kein Sinn tiefer eindringen kann, als der der Philosophie, ja daß der Philosoph in dem Wesen der Kunst so gar klarer als der Künstler selbst zu sehen vermag” (Schelling, *Philosophie der Kunst*, 387).

⁴⁴ Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, 28.

⁴⁵ Ebd.

e. Inhärenter Ikonoklasmus

Was aber bedeutet dies alles im Blick auf die Kunst als solche? Die Kunst erfährt wohl ihre endgültige Einlösung – aber so, daß gerade die kunstspezifischen Charakteristika dabei zum Verschwinden verurteilt sind. Materialität und Sinnlichkeit sind zugunsten des Begriffs abzustreifen – oder in diesen hinein ‘aufzuheben’. Das Kunsthafte fällt als Schlacke ab, der reine Begriff tritt hervor. Die Malerei beispielsweise wird, solcherart ‘aufgehoben’, von ihrer Materialität und Sinnlichkeit erlöst, wird farbenlos. Von der Kunst aus gesehen, ist dies ein unerträglicher Verlust. Hegel zufolge sollten wir es aber als Gewinn ansehen. Der prinzipiell begriffliche Status der Wahrheit verlangt die Überwindung der sinnlichen Verfaßtheit der Kunst. Man sieht: diese Kunstphilosophie und eine ihr entsprechende Kunstwissenschaft sind prinzipiell ikonoklastisch.

f. Resümee: die Unbrauchbarkeit der klassischen Kunstphilosophie

Ich habe mehrere Gründe vorgetragen, warum die klassische Ästhetik – in ihrer einheits- wie ihrer überholungsakzentuierten Ausrichtung – im Blick auf die Kunst selbst als Fehlschlag zu betrachten ist. Weit davon entfernt, der Kunst gerecht zu werden, laufen sowohl die Funktionalisierung der Kunst für philosophische Einheitszwecke als auch die Aufhebung der Kunst durch die ihr überlegene philosophische Interpretation auf eine Usurpation der Kunst hinaus. Die traditionelle Kunstphilosophie war – scheinbar die Kunst preisend – in Wahrheit ein Unternehmen *ad maiorem philosophiae gloriam*.⁵³

⁵³ Ich habe diese Probleme der traditionellen Ästhetik erstmals 1983 ausführlich diskutiert in “Traditionelle und moderne Ästhetik in ihrem

Daher ist es kein Wunder, daß die Hoffnungen auf erneute kulturelle Anerkennungsbeschaffung für die Kunst, welche die Künstler und Gebildeten an diese Kunstphilosophie geknüpft hatten, fehlschlügen. Die Ästhetik zielte auf eine Nobilitierung der Philosophie, nicht der Kunst. Wenn meine Diagnose nur einigermaßen zutrifft, dann hieß, die Philosophie zum Anwalt der Kunst zu erklären, ja wohl den Gefängnisdirektor zum Ausbruchshelfer – oder den Bock zum Gärtner – zu machen. Die klassische Kunstphilosophie hat in puncto Anerkennungsbeschaffung – und ebenso in allen die Eigenart der Kunst betreffenden Aspekten – komplett versagt. Das allermeiste an dieser Kunstmetaphysik ist für ein Verstehen der wirklichen Kunst, der Kunst der Kunstwerke, aus systematischen Gründen untauglich.

Wenn man nicht will, daß die Kunstphilosophie auch in Zukunft ein solches Geschäft der Majorisierung und Aneignung

Verhältnis zur Praxis der Kunst” (*Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, XXVIII, 1983, 264-286). Die hier gegebene Darstellung fußt in vielem auf der damals geübten Kritik. – Ein Jahr später, 1984, hat Arthur Danto beim Internationalen Ästhetik-Kongreß in Montreal eine ähnlich herbe Kritik vorgetragen. Er hat den Verdacht geäußert, daß die Philosophie insgesamt auf die “Entmündigung der Kunst” ziele (Arthur C. Danto, “Die philosophische Entmündigung der Kunst”, in: *Die philosophische Entmündigung der Kunst*, München: Fink 1993, 23-34, hier 28). Die philosophischen Systeme seien “Gefängnisbauten”, in die man die Kunst einsperrt (ebd., 29). Dafür macht auch Danto die beiden Strategien namhaft, die ich oben dargestellt habe: die einer “Abschiebung ins Ephemere” und die einer “Annexion” (ebd., 30) – das eine Mal werde die Kunst für belanglos erklärt, das andere Mal gestehe man ihr Gültigkeit nur insofern zu, als sie “dasselbe mache wie die Philosophie, nur sehr ungeschickt” (ebd., 29). Dantos Resümee hinsichtlich der “ein wenig schäbigen Geschichte der Philosophie der Kunst” lautet, daß diese einen “massiven politischen Versuch” darstelle, “entweder der Kunst die Potenz zu rauben oder sie zu ersetzen” (ebd., 38).

der Kunst darstellt, dann muß man zwei Annahmen fallenlassen. Erstens die Auffassung, daß die Wahrheit der Kunst einfachhin *von der gleichen Art* mit der philosophischen Wahrheit und daher mit dieser *kommensurabel* sei. Und zweitens daß es auf eine Befreiung der bloß sinnlichen Wahrheit der Kunst aus dieser Entfremdung durch ihre *Überführung in den philosophischen Begriff* ankomme. Hegel hat diese beiden Annahmen aufs luzideste exponiert – aber auch ihre Folge: den Niedergang der Kunst.

II. Inkommensurabilität als der Fokus spät- und post- moderner Ästhetiken

1. Frühe Selbstkritik der Ästhetik

Angesichts der konstitutiven Defizite der klassischen Ästhetik konnte es nicht ausbleiben, daß wache Geister das Manko empfunden und benannt haben.

So hat Schiller, der zehn Jahre zuvor (in seinen *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen*) so große Hoffnungen in die Ästhetik gesetzt hatte, 1804 gesagt, daß von der Kunstphilosophie “eigentlich kein Weg zu dem Gegenstande”, also zur Kunst führe, weshalb die Kunstphilosophie dem Künstler “immer hohl und leer erscheinen” werde; am Ende hat Schiller die ganze Kunstphilosophie als “leeres metaphysisches Geschwätz” bezeichnet.⁵⁴ Schiller war des Grundfehlers gewahr geworden: der Unterstellung, daß Kunst und Philosophie einfachhin kommensurabel seien und die Kunst daher ohne weiteres in Philosophie übersetzt werden könne. Es war höchste Zeit, mit dem Kommensurabilitäts-Axiom der traditionellen Kunstphilosophie zu brechen.

Ähnlich hatte Lessing zuvor schon, 1766, im *Laokoon* – heilsichtiger, als er sich träumen lassen konnte – die Mißlichkeit

begrifflichen statt empirischen Vorgehens in Sachen Kunst registriert: “Bloß aus allgemeinen Begriffen über die Kunst vernünfteln, kann zu Grillen verführen, die man über lang oder kurz, zu seiner Beschämung, in den Werken der Kunst widerlegt findet.”⁵⁵

Und Friedrich Schlegel urteilte: “In dem, was man Philosophie der Kunst nennt, fehlt gewöhnlich eins von beiden; entweder die Philosophie oder die Kunst.”⁵⁶ Die neue Aufgabe mußte darin bestehen, der Inkommensurabilität von Kunst und Philosophie gewahr zu werden und sich den daraus folgenden Begreifbarkeitsgrenzen zu stellen.

2. Adorno: Unbegreiflichkeit der Kunstwerke

Im 20. Jahrhundert hat Adorno (der eine Zeitlang Schlegels soeben zitiertes *Aperçu* als Motto seiner *Ästhetischen Theorie* zu verwenden gedachte) prominent erklärt: “Aufgabe einer Philosophie der Kunst ist nicht sowohl, das Moment des Unverständlichen, wie es unweigerlich fast

⁵⁵ Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* [1766], in: ders., *Lessings Werke* (Frankfurt/Main: Insel 1967), Bd. 3, 7-171, hier 150 [XXVI]. – Nietzsche hatte über hundert Jahre später Anlaß, die Klage zu wiederholen: “In der ganzen Philosophie bis heute fehlt der Künstler” (Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Herbst 1885 bis Anfang Januar 1889*, in: ders., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1980, Bd. 13, 357 [Frühjahr 1888]).

⁵⁶ Friedrich Schlegel, “Lyceums-Fragmente”, in: ders., *Kritische Ausgabe*, hrsg. von Ernst Behler, Bd. 2 (München: Schöningh 1967), 147-163, hier 148. – Man könnte dem einen goldenen Satz von John Dewey zur Seite stellen: “Es gibt keine Prüfung, die so sicher die Einseitigkeit einer Philosophie enthüllt, wie die ihrer Behandlung der Kunst und der ästhetischen Erfahrung” (John Dewey, *Kunst als Erfahrung* [1934], Frankfurt/Main: Suhrkamp 1980, 321). Dewey war der Auffassung, daß bisher noch keine Philosophie der Kunst gerecht geworden sei.

⁵⁴ Brief an Körner, 10. Dez. 1804.

die Spekulation versucht hat, wegzuerklären, sondern die Unverständlichkeit selber zu verstehen. Sie erhält sich als Charakter der Sache; das allein bewahrt Philosophie der Kunst vor der Gewalttat an jener.”⁵⁷ Aus dieser Einsicht folgt Adornos Empfehlung: “Kunstwerke sind nicht von der Ästhetik als hermeneutische Objekte zu begreifen; zu begreifen wäre, auf dem gegenwärtigen Stand, ihre Unbegreiflichkeit.”⁵⁸

Wie revolutionär diese Forderung war, begreift man erst recht, wenn man sich klar macht, daß Adorno ansonsten selber noch den Hegelschen Virus in sich trug und beispielsweise ganz im Sinn des alten Kommensurabilitätstheorems erklären konnte: “Philosophie und Kunst konvergieren in deren Wahrheitsgehalt: die fortschreitend sich entfaltende Wahrheit des Kunstwerks ist keine andere als die des philosophischen Begriffs”; “diese Wahrheit des Werkes an sich ist der philosophischen Interpretation kommensurabel und koinziiert, der Idee nach jedenfalls, mit der philosophischen Wahrheit”.⁵⁹ Das ging mit einem weiteren Theorem à la Hegel einher: “Die Werke, vollends die oberster Dignität, warten auf ihre Interpretation”,⁶⁰ um schließlich in dem Dekret zu kulminieren: “genuine ästhetische Erfahrung muß Philosophie werden oder sie ist überhaupt nicht”.⁶¹

Von diesem Ballast der klassischen Kunstphilosophie hat derjenige Adorno sich befreit, der – gegen den gängigen *furor*

hermeneuticus – erklärte, daß Kunstwerke nicht als hermeneutische Objekte zu begreifen sind, daß es vielmehr, *auf dem gegenwärtigen Stand*, gerade ihre Unbegreiflichkeit zu begreifen gelte. Dieser Adorno klagt die Andersartigkeit der Kunst gegenüber der Philosophie und die Schranken des philosophischen Begreifens ein. Er ist sich der Inkommensurabilität von Kunst und Philosophie bewußt geworden.

3. Lyotard: Inkommensurabilität und Widerstreit

Solche Inkommensurabilität ist dann in jüngerer Zeit und von postmoderner Seite vor allem von Lyotard betont worden. Ihm zufolge macht die Inkommensurabilität geradezu das Herzstück der modernen Kunst und insbesondere der Avantgarden aus. Duchamp beispielsweise habe nichts anderes getan, als “Material, Werkzeuge und Waffen für eine Politik des Inkommensurablen” zu entwickeln.⁶² “All die Forschungen der wissenschaftlichen, literarischen, künstlerischen Avantgarden gehen seit hundert Jahren dahin, die gegenseitige Inkommensurabilität der Spracharten aufzudecken.”⁶³

Lyotard betont generell die Inkommensurabilität zwischen unterschiedlichen Diskursarten (theoretische, moralische, juristische, ökonomische etc. Diskursart) und mahnt, deren “Widerstreit” zu beachten.⁶⁴ Das gilt auch für das Verhältnis von Kunst und Philosophie. Lyotard warnt

⁵⁷ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* [1970], in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 7 (Frankfurt/Main: Suhrkamp 1984), 516.

⁵⁸ Ebd., 179.

⁵⁹ Ebd., 197.

⁶⁰ Ebd., 193. Komplexer und vorsichtiger formuliert Adorno allerdings auch: “Deshalb bedarf Kunst der Philosophie, die sie <die Kunst> interpretiert, um zu sagen, was sie <die Kunst> nicht sagen kann, während es doch nur von Kunst gesagt werden kann, indem sie es nicht sagt” (ebd., 113).

⁶¹ Ebd., 197.

⁶² Jean-François Lyotard, *Die Transformatorien Duchamp* [1977] (Stuttgart: Edition Patricia Schwarz 1986), 22.

⁶³ Jean-François Lyotard, *Grabmal des Intellektuellen* [1983] (Graz/Wien 1985), 86.

⁶⁴ Vgl. Jean-François Lyotard, *Der Widerstreit* [1983] (München: Fink 1987). Diesem Ansatz habe ich eine ausführliche Darstellung gewidmet in: Verf., *Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft* (Frankfurt/Main: Suhrkamp 1995, 2000), 303-354.

vor der traditionellen Annahme ihrer Kommensurabilität und dem entsprechenden Bemühen der Philosophie, die Kunst in 'Sinn' zu übersetzen. Lyotard zufolge sollten die Philosophen "den Schauplatz der 'Kritik'" vielmehr gerade dort betreten, "wo sich das Werk seiner Umsetzung in Sinn entzieht".⁶⁵ Den Einheitsphantasien einer kunstphilosophischen Versöhnung schleudert er ein "Krieg dem Ganzen, [...] aktivieren wir die Widerstreite" entgegen.⁶⁶ – Das postmoderne Denken sucht dem hermeneutischen Overkill, der für die traditionelle Kunstphilosophie so typisch gewesen war, Einhalt zu gebieten.

4. Kritik des Inkommensurabilitäts-Theorems

So sehr mir die Wendung gegen das traditionelle Kommensurabilitätstheorem richtig scheint, so wenig kann ich mich doch dem umgekehrten Theorem völliger Inkommensurabilität einfach anschließen. Etwas scheint mit ihm falsch sein zu müssen – aus mindestens zwei Gründen.

a. Inspiration und trotzdem Inkommensurabilität?

De facto ist die postmoderne Philosophie weithin durch die moderne Kunst inspiriert, insbesondere durch die Kunst der Avantgarden. Man kann geradezu von einer Geburt der postmodernen Philosophie aus dem Geist der modernen Kunst sprechen.⁶⁷ Man erinnere sich nur an die

zuvor zitierten Aussagen Lyotards über Duchamp und die Avantgarden. Aber wenn diese Philosophie durch die Kunst inspiriert ist, dann muß zwischen beiden auch eine Gemeinsamkeit und Überschneidung bestehen. Dann mag wohl in *einigen* Hinsichten Inkommensurabilität herrschen, aber doch *nicht in allen*.

Zudem haben die postmodernen Philosophen ausgiebig über Kunst geschrieben. Man denke nur an Derridas *La vérité en peinture*, Lyotards *Que peindre? Adami, Arakawa, Buren, Deleuze, Francis Bacon* oder an Kofmans *Mélancolie de l'art*. Auch diese Konjunktur von Schriften zur Kunst zeugt von einer Affinität.

b. Die neue zeitgenössische Situation: das Interesse der Künstler an der Philosophie – die Philosophie ist der Kunst schon inhärent

Zudem ist heute eine neuartige Konstellation festzustellen. Die Kunst hat eine andere Stellung zur Philosophie eingenommen. Die letztere, und vor allem die postmoderne, Philosophie erfreut sich eminenter Nachfrage von seiten der Kunst.

aa. Ästhetik-Nachfrage von seiten der Kunst

Gewiß mag Michelangelos Diktum "si dipinge col cervello e non colle mani" ("man malt mit dem Kopf und nicht mit den Händen")⁶⁸ für manche Künstler schon seit langem gegolten haben. Aber der Umfang, in dem sich heutige Künstler der philosophisch-ästhetischen Reflexion zuwenden, ist neuartig. Sie lesen die

⁶⁵ Jean-François Lyotard, "Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens" [1981], in: ders., *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens* (Berlin: Merve 1986), 53.

⁶⁶ Jean-François Lyotard, "Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?" [1981], in: *Wege aus der Moderne*, hrsg. von Wolfgang Iser (Weinheim: VCH Acta humaniora 1988), 193-203, hier 203.

⁶⁷ Vgl. Verf., "Die Geburt der postmodernen Philosophie aus dem Geist der modernen Kunst",

in: ders., *Ästhetisches Denken* (Stuttgart: Reclam, 1990, 51999), 79-113.

⁶⁸ Michelangelo, Brief an Monsignore Aliotti, Oktober 1542, in: ders., *Rime e Lettere* (Turin 1992), 496-502, hier 496 [168].

Matadore der Disziplin, und sie machen Anleihen bei ihnen und berufen sich auf sie.

Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts und zu Beginn des 19. Jahrhunderts hatten die Künstler noch überwiegend Reflexionen anderer Künstler und nicht solche der Herren Ästhetiker zur Kenntnis genommen. (Damen gab es in dieser Disziplin damals noch kaum, auch wenn die Ästhetik gewissermaßen den Feminismus innerhalb der Philosophie darstellt.) Brentano und Kleist schrieben über Caspar David Friedrich, Blake studierte Milton. Erst im späten 19. Jh. kam es zu einer intensiveren Kooperation von Künstlern mit Ästhetikern, man denke etwa an den Austausch zwischen Hans von Marées, Adolf Hildebrand und Konrad Fiedler.

Aber seit einigen Jahrzehnten grassiert ein solcher Austausch geradezu und hat dadurch eine neue Qualität angenommen. Ein frühes Beispiel ist Adornos Wirkung auf Musiker und bildende Künstler. Heute wäre auf Kosuth und Wittgenstein, Tschumi und Derrida, Derrida und Eisenman usw. hinzuweisen. Mark Twansey schließlich versammelt alle poststrukturalistischen Topoi und die gesamte Galerie ihrer Vertreter. Selbst ältere Philosophie – auch solche, die gar nicht kunstbezogen gemeint war – findet inzwischen Eingang in den Orientierungsfundus der Künstler.⁶⁹ – Jede *Documenta*

der letzten fünfundzwanzig Jahre, die ihren Namen verdiente, hat diese neuartige Einbeziehung der Philosophie von seiten der Kunst deutlich gemacht.

Die zeitgenössische Kunst scheint allenthalben von Philosophie infiziert. Die Künstler saugen ästhetische Theorien auf. Und wir Ästhetiker sind einer permanenten Nachfrage ausgesetzt. Wir sollen Kommentare schreiben, Eröffnungsreden halten, Texte zu Künstlerkatalogen beisteuern – die Kunstwelt mag ohne unser Zutun nicht mehr auskommen.

So scheint die alte Zweckbestimmung der philosophischen Ästhetik als einer Werbebranche für die Kunst endlich ihre Einlösung zu finden. Nur daß es nicht mehr um ein generelles Wertzertifikat für die Kunst als solche geht, sondern um die Beförderung des Marktwertes einzelner Künstler. Die Kommentare der Philosophen und Ästhetiker sind zu einem Bestandteil der Spekulationsbranche namens Kunstwelt geworden.

Man täusche sich jedoch nicht: Es geht in alledem nur darum, daß wir überhaupt reden und schreiben. *Was* ist völlig egal. Den Inhalt der Botschaft nimmt ohnehin niemand ernst. Sarkastisch könnte man das auch so formulieren: Die Kunstwelt ist aufgeklärt; sie weiß, daß das Brimborium der Ästhetik nichts taugt; der Kunstmarkt nimmt von unseren Beiträgen nur das Beste: den kulturellen Appeal; er verzichtet aufs Schlechte: auf den Inhalt unserer Suada.

Ein Beispiel: Danto war lange Jahre der gefeiertste Schreiber der New Yorker Kunstszene. Aber seine ästhetische Theorie besagt eigentlich, daß es gar keine Kunstwerke gibt.⁷⁰ Er vertritt also ein

⁶⁹ So sagt David Rabinowitsch, "Kants erste 'Kritik'" (also, wohlgemerkt, die *Kritik der reinen Vernunft* und nicht etwa die *Kritik der Urteilkraft*) habe "die Grundbedingungen für die revolutionärsten Entwicklungen in den bildenden Künsten" geschaffen (David Rabinowitsch, "Bemerkungen zu den 'Gravitational vehicles'", Eröffnungsvortrag der Ausstellung 'Gravitational vehicles 1965', Galerie nächst St. Stephan, Wien, 9. Juni 1990, 4). Kant habe dort gezeigt, daß schon die physikalische Welt "ein Produkt der Konstitution des Menschen" sei (ebd., 3), und in der Bahn dieser Entdeckung bewegten sich die künstlerischen

Konstruktivismen des 20. Jahrhunderts sowie Rabinowitschs eigene Arbeit (ebd.).

⁷⁰ Die zentrale These von *The Transfiguration of the Commonplace* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1981) besagt, daß völlig Beliebiges zum Kunstwerk werden kann, daß also nicht dergleichen

für den Kunstmarkt absolut ruinöses Theorem, denn wenn es keine Kunstwerke gibt, dann kann man auch keine verkaufen und nicht Geld mit ihnen machen. Aber, wie gesagt, niemand nimmt, was wir schreiben, ernst, nur Name und Seitenzahl zählen. (Wir sind ja auch viel zu billig mit unseren Honoraren – für den Finanzmarkt Kunst sind das nur Peanuts, die man nicht ernst nehmen kann.) Wir sind die nützlichen Idioten der Kunstwelt – ihre intellektuellen Clowns.

bb. Die zeitgenössische Kunst ist philosophie-imprägniert

Aber zurück zum Interesse der Künstler. Etliche von ihnen kennen sich heute in der Geschichte der Philosophie besser aus als in der Geschichte der Kunst. In den Regalen heutiger Künstler finde ich mehr Bücher von Derrida, Lyotard, Kofman, Deleuze, Vattimo und Baudrillard oder auch Kant als solche über Dürer, Tiepolo oder Delacroix. Alte Topoi der Kunsttheorie wie „ut pictura poesis“ oder „Je ne sais quoi“ kennen sie kaum noch. Hingegen scheint ihnen 'postmodern' zur *lingua franca* geworden zu sein; sie geht ihnen so glatt von der Zunge geht wie einem Katholiken Mariengebete. Sie kennen die postmoderne Philosophie sogar besser als viele heutige Philosophen. – Macht diese große Resonanz von seiten der Künstler das postmoderne Inkommensurabilitätstheorem, welches auf einer unüberbrückbaren Kluft zwischen Philosophie und Kunst insistiert, nicht reichlich unglaubhaft?

Wichtiger ist der folgende Punkt: Die Künstler rezipieren ästhetische Theorien nicht nur in breitem Umfang, sondern diese Theorien haben auch Einfluß auf ihr Schaffen gewonnen, sind zu einem Produktionsfaktor ihrer Kunst geworden.

wie ein „ästhetischer“ oder ein „Werkcharakter“, sondern allein eine Interpretation etwas zum Kunstwerk macht.

Die Künstler schaffen im Licht der ästhetischen Theorien, mit denen sie sich vertraut gemacht haben. Sie machen deren Sichtweisen zu einem Element ihrer Werke. Die Folge ist, daß die Kunst heute weithin philosophie-getränkt ist. Die Künstler sind alles andere als philosophie-resistent, und die Kunst ist philosophie-imprägniert. Folglich ist philosophische Reflexion heute der Kunst selbst schon inhärent. Die Philosophie kommt nicht mehr nachträglich und von außen zur Kunst hinzu (indem ein Ästhetiker sich ein Kunstwerk zum Gegenstand wählt), sondern ist den Werken schon innerlich. Philosophisch-ästhetische Gesichtspunkte haben bereits bei der Schaffung des Werkes eine Rolle gespielt – und keine geringe.

Gewiß: Es ist nicht so, daß die Künstler den Lehren der Philosophen und Ästhetiker dabei einfach folgen würden, sondern sie basteln – glücklicherweise – zumeist ihre eigene Lehre daraus. Aber es ist eben doch ein neues Faktum, daß die Kunst als solche schon philosophie-getränkt ist.

c. Das Ungenügen des Inkommensurabilitätstheorems

Beide Aspekte – daß die postmoderne Philosophie durch Erfahrungen der Kunst inspiriert ist und daß die zeitgenössische Kunst philosophie-imprägniert ist – sprechen dafür, daß das postmoderne Theorem einer radikalen Inkommensurabilität zwischen Philosophie und Kunst überzogen ist. Es ist nicht nur ebenso einseitig, sondern ebenso falsch wie das moderne Theorem einer völligen Kommensurabilität beider.

Gewiß ist es ein Verdienst der Inkommensurabilitätsthese, das traditionelle kunstphilosophische Verfahren außer Kurs gesetzt zu haben, das, auf eine grundsätzliche Kommensurabilitäts-Unterstellung gestützt, eine möglichst vollständige Umsetzung des Werkes in den philosophischen Begriff –

die vorgebliche Erlösung des Geistes aus seinem sinnlichen Kunst-Gefängnis – anstrebte. Dieses Verfahren hat sich als fehlerhaft und obsolet erwiesen. Dagegen wurde es wichtig, sich der Unterschiede zwischen philosophischem Denken und künstlerischem Tun bewußt zu werden und sie zu respektieren.⁷¹

Aber man darf und sollte das Kind nicht mit dem Bade ausschütten. So verschieden Philosophie und Kunst auch sein mögen, sie weisen doch auch Überschneidungen und Gemeinsamkeiten, Analogien und Verflechtungen auf.⁷² Philosophie und Kunst stehen nicht wie Feuer und Wasser zueinander, sie bilden nicht vollständig gegeneinander abgekapselte Sphären, sondern sie durchdringen einander auch und können durcheinander gefärbt sein. Zumal unter den heutigen Bedingungen ist das evident.

Daher bildet die postmoderne Behauptung absoluter Inkommensurabilität zwischen Kunst und Philosophie nur die umgekehrte Einseitigkeit zur traditionellen Aneignungs- und Aufsaugungsstrategie. Das postmoderne Credo ist, scheinbar paradox, durch seine eigene künstlerische Aneignung widerlegt. Die letztere hatte die Abkehr von der traditionellen Vereinnahmung zu ihrem richtigen und legitimen Impuls. Aber im Endeffekt dementiert sie ebenso die Gegenposition: die These radikaler Inkommensurabilität. Während diese These auf eine Sprachlosigkeit zwischen Philosophie und Kunst hinauslaufen müßte, hat sie gerade eine neue Kommunikation zwischen beiden zustandegebracht. Geschah das gegen ihre

Intention? Das wohl nicht. Wohl aber gegen ihren erklärten Sinn. Die harte Inkommensurabilitätsthese bedarf einer Ermäßigung. Und hat sie erfahren. – Nachdem so die Einseitigkeit und Falschheit beider Positionen offenbar geworden ist, sollte es fortan möglich sein, auf ein Verhältnis von Kunst und Philosophie diesseits der Skylla absoluter Inkommensurabilität und der Charybdis radikaler Inkommensurabilität hinauszudenken.

III. Kunst und Philosophie heute und vielleicht in Zukunft: entspanntere Verhältnisse

1. Gegen die simplistische Attraktivität von Einbahnstraßen

Einheits-Lösungen helfen nicht weiter. Sie vorzuschlagen ist zwar verbreitet und beliebt, aber sinnlos. Die Verhältnisse sind nicht so. Als Warnung gegen solch simple Einheits-Wege zeige ich gerne die folgende Aufnahme. [Abbildung: Heidelberg, Philosophenweg] Man sieht ein Straßenschild an einer der berühmtesten philosophischen Stätten Deutschlands, dem "Philosophenweg" in Heidelberg. Das Schild besagt, daß dieser Philosophenweg eine Einbahnstraße ist. Metaphorisch genommen, könnte es davor warnen, daß Philosophenwege allzu oft solche Einbahnstraßen sind. Dessen sollte man sich vorsehen. Am Ende führen die Einbahnstraßen in Sackgassen. Exemplarisch haben wir, daß das der Fall ist, zuvor an der Kommensurabilitäts- wie der Inkommensurabilitätsthese gesehen.

2. Fallspezifische Verflechtungen zwischen Kunst und Philosophie

Was schlage ich stattdessen vor? Wie stelle ich mir eine richtige Bestimmung des Verhältnisses von Philosophie und Kunst vor? Ich habe eine mittlere Lösung im Sinn, eine, welche *Verflechtungen* zwischen

⁷¹ So wie die heutige Philosophie, seit Wittgensteins *Tractatus*, generell eher an den Grenzen als an einer eingebildeten Machtvollkommenheit philosophischen Begreifens interessiert ist.

⁷² Vgl. zur einer grundsätzlichen Kritik des Theorems radikaler Differenz und zu seiner Korrektur durch ein Denken der Verflechtungen: Verf., *Vernunft*, insbes. 527-540 u. 593-610.

Philosophie und Kunst ins Auge faßt, die zwischen den simplistischen Extremen totaler Kommensurabilität und totaler Inkommensurabilität liegen. Und die, was wichtig ist, erstens nicht einfach zwischen den beiden Sphären der Philosophie und der Kunst als solchen entspringen, sondern einem Kontext entstammen, der über beide hinausgeht; und die zweitens in jedem Fall nicht von generellem, sondern spezifischem Zuschnitt sind und daher, je nach der Besonderheit des Kunstwerks oder der Philosophie, mit der man es zu tun hat, unterschiedlich beschaffen sein können.

Philosophie und Kunst sind kulturelle Sphären, die nicht einfachhin aus sich selbst konstruiert oder verstanden werden können. Sie sind nicht schlechthin autonom – nicht wie in sich geschlossene Perlen. Sondern sie nehmen innerhalb eines breiteren kulturellen Kontexts Gestalt an und schließen Elemente aus diesem Kontext ein. Allein von daher schon bestehen stets einige Verbindungen zwischen ihnen – aber eben kontextverdankte, nicht sphären-generierte. Selbst wenn ein Künstler oder Philosoph ein Werk schafft, ohne sich um Philosophie oder Kunst zu kümmern, werden diese Werke, aufgrund des kulturellen Feldes, das sie teilen, einige gemeinsame Elemente aufweisen. Sie strömen aus der kulturellen Umgebung in das Werk ein, sei es durch lebensweltliche Erfahrung oder durch soziale und politische Einschätzungen oder durch das Verhältnis zur Natur oder durch diverse Arten des Wissens: humanwissenschaftliche, naturwissenschaftliche, historische, gegenwartsbezogene. Die Weltansichten, welche Philosophen und Künstler entwickeln, entspringen nie aus philosophischer oder künstlerischer Tätigkeit allein. Vielmehr nehmen sie Elemente aus dem breiteren kulturellen Kontext auf und transformieren oder kondensieren diese.

Daher kann man von ihren Weltansichten nur dann zureichend Rechenschaft ablegen, wenn man auch dieser Einflüsse und Verbindungen gewahr ist.

Freilich können dann auch spezifische Einflüsse und Verbindungen zwischen dem einen oder anderen Typ von Philosophie oder Kunst zu diesen dem gemeinsamen Kontext entstammenden Verbindungen hinzutreten. Beispielsweise waren die moderne Philosophie und die moderne Kunst – diesseits jedes direkten Einflusses zwischen beiden – gemeinsam von den für die Moderne typischen Vorgängen der Ausdifferenzierung betroffen, und sie haben darauf auf je eigene Art reagiert: die Philosophie, indem sie sich in eine akademische Disziplin verwandelte, und die Kunst, indem sie autonom wurde. Und diese indirekte Gemeinsamkeit konnte dann durch direkte Beziehungen ergänzt werden – man denke etwa an die frühen Filme von Godard, die durch philosophische Analysen des gegenwärtigen Zustandes inspiriert waren, die von Marx bis zum französischen Strukturalismus reichten.

Nur gibt es keine sozusagen natürliche, wesentliche oder konstante Verbindung zwischen Philosophie und Kunst. Weder müssen Philosophen notwendigerweise von Kunst oder Künstler von Philosophie beeinflusst oder auch nur auf sie aufmerksam sein. Die Beziehung zwischen beiden kann sehr lose sein – auf die Tatsache beschränkt, daß sie sich im gleichen kulturellen Feld befinden. Es gibt weder eine generelle Regel, die gebietet, daß Kunst und Philosophie einander entsprechen müssen, noch eine, die dergleichen untersagt.

All das schließt aus, worauf die traditionelle Kunstphilosophie abzielte: die Ausrufung und Festsetzung einer notwendigen, essentiellen und konstanten

Beziehung zwischen Philosophie und Kunst. Ganz im Gegenteil: diese Beziehung ist immer im Fluß und hängt von historischen Entwicklungen ebenso ab wie von den Gegebenheiten im Einzelfall. Daher kann es eigentlich nur um eines gehen: herauszufinden, welcher Art die Verbindungen in diesem oder jenem Fall – in dieser historischen Situation und hinsichtlich dieses Philosophietyps oder jener Kunstrichtung – sind. Und letztlich gilt es, einzelne Fälle, einzelne Kunstwerke ins Auge zu fassen. Wittgensteins Mahnung, daß man die Einzelfälle prüfen müsse,⁷³ ist

⁷³ Daß dies gemeinhin viel zu wenig geschieht, hat immer wieder Wittgensteins Kopfschütteln erregt: “Es ist der alte Fehler, die besondern Fälle nicht zu prüfen” (Ludwig Wittgenstein, *Zettel* [1967], in: ders., *Werkausgabe*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1984, Bd. 8, 259-443, hier 375 [438]).

ein goldener Rat – in Sachen Ästhetik ebenso wie in andern Dingen. Nur so läßt sich der Rückfall in “metaphysisches Geschwätz” vermeiden.

Wofür ich also eintrete, ist eine lockerere Beziehung zwischen Philosophie und Kunst. Ich habe mich im vorigen gegen das moderne Fusionsprojekt wie gegen das postmoderne Fissionsprojekt erklärt. Ich schlage eine insgesamt entspanntere und flexiblere Beziehung zwischen Philosophie und Kunst vor – welche Beziehung jeweils vorliegt, wird am einzelnen Werk zu eruieren sein. Die Beziehung kann von Werk zu Werk variieren und überraschende Wendungen nehmen. – Eine solche Sichtweise, denke ich, erlaubt es, sich den Werken der Kunst ohne philosophisches Vorurteil zuzuwenden.

Wolfgang WELSCH studied Philosophy, Art History, Psychology and Archeology at the Universities of Munich and Wuerzburg. Doctorate in 1974, Habilitation in 1982. He was Professor of Philosophy at the University of Bamberg from 1988 to 1993 and at the University of Magdeburg from 1993 to 1998. He is currently Professor of Philosophy at the Friedrich-Schiller-University of Jena. Visiting Professorships include the University of Erlangen-Nürnberg (1987), the Free University of Berlin (1987-1988), Humboldt-University of Berlin (1992-93), Stanford University (1994-1995) and Emory University (1998). Awards: Max Planck Research Award in 1992. Fellowships: 1985-1987 Institut für die Wissenschaften vom Menschen, Vienna; 1996 Japan Society for the Promotion of Science; 2000-2001 Stanford Humanities Center; Summer 2003 German-Italian Center Villa Vigoni. Main fields of research: epistemology and anthropology, philosophy of culture, aesthetics and art theory, contemporary philosophy. He is currently working on a strictly evolutionary conception of the human, comprising the full range of cosmic, biotic and cultural evolution. E-mail: Wolfgang.Welsch@uni-jena.de

Love, Friendship, and Casablanca

(Abstract)

What is love? Many theorists have tried to answer this question. One such attempt was made not so long ago by the philosopher and sociologist Axel Honneth who argues that every love relationship between people is the result of an interactional process by which the persons involved detach themselves from an initial state of oneness in such a way that, in the end, they learn to accept and care for each other as independent persons. Hence his definition of love as the affectional expression of care retained over distance. Honneth's account, however, is not unproblematic. There are profound differences between various kinds of love which his account tends to ignore. C.S. Lewis has drawn attention to some of these differences and in this essay I focus on his discussion of the specific contrast between romantic love and friendship. Friendship certainly is, I argue, a form of love, though it cannot be accommodated in Honneth's model. To illustrate this, I refer to what is arguably one of the best films to deal with romantic love and friendship, *Casablanca*.

Keywords: love, friendship, film, romance, *Casablanca*

What is love? Many theorists have tried to answer this question. One such attempt was made not so long ago by the philosopher and sociologist Axel Honneth who argues that every love relationship between people is the result of an interactional process by which the persons involved detach themselves from an initial state of oneness in such a way that, in the end, they learn to accept and care for each other as independent persons. Hence his definition of love as the affectional expression of care retained over distance. However, Honneth's account is not unproblematic. In fact, the very effort to describe the essential features of love may be ill-conceived. Ludwig Wittgenstein famously argued that if we look closely at the various proceedings that we call 'games,' we will not find something that is common to all, but only similarities or 'family resemblances.' The same may be true for love. Perhaps there is not one defining characteristic

that all love relationships share. Indeed, I will argue that friendship, though certainly a form of love, cannot be accommodated in Honneth's unifying model. The interactional process which plays such a pivotal role in his model and the resulting condition of a 'care retained over distance' are, as I will try to show, not essential features of friendship. In building my argument, I will repeatedly refer to and rely on ideas formulated by C.S. Lewis and George Santayana. Both these authors have drawn attention to profound differences between various kinds of love and especially their analysis of the contrast between romantic love and friendship will help to reveal the lacunae in Honneth's theory. To confirm my findings and bring out the said contrast even more, I will end my paper with a discussion of what is arguably one of the best films to deal with romantic love and friendship, *Casablanca*.

Love

In his influential study *The Struggle for Recognition*, Axel Honneth argues that a healthy relationship to oneself is always the result of an intersubjective process. The development of self-esteem, for instance, depends crucially on the esteem of others, while self-confidence, according to Honneth, can only come about in an environment in which one is loved. To substantiate the latter claim, Honneth appeals to (a somewhat simplified version of) the 'object-relations theory' developed by the British psychoanalyst and pediatrician Donald W. Winnicott.

Honneth's 'winnicottian' account of the early interactions between mother and child begins with the observation that mother and child are in a state of symbiosis during the first months of life. The child is completely dependent on the mother and the mother identifies herself with her baby to such an extent that she experiences the helpless neediness of the baby as a lack of her own sensitivity. She devotes all her attention to the child and adapts her care and concern, as if out of an inner urge, to the child's changing requirements. After some time, however, the mother reassumes her social life and, as a consequence, can no longer meet the needs of the child as immediately as before. The child inevitably becomes aware of the decreasing attention of the mother and will typically try to hurt the mother, whose body until now was only experienced as a source of pleasure. The hitting, biting and kicking should not just be seen as a destructive phase, however, but also as a constructive strategy by which the child tries to find out whether the love and care of the mother remains intact now that she has manifested herself as an independent entity. If this does appear to be the case 'the child can de-

velop a sense of confidence in the social provision of the need he or she has, and consequently a basic "capacity to be alone" gradually enfolds"¹. This capacity to be alone is not a state of absolute separation but rather a relational state in which young children come to feel confident in becoming assured of the mother's love.

According to Honneth, this winnicottian account of the interaction between mother and child provides the model for *all* adult love relationships², meaning not only romantic attachments, but all primary relationships which are constituted by strong emotional attachments among a small number of people (Honneth emphasizes that he wishes to assign a neutral meaning to love and to distance himself from the specific and tendentious meaning the concept acquired during romanticism). On the one hand, Honneth recognizes an initial tendency towards fusion or boundary-dissolution in every full-fledged love relationship. In friendship this may manifest itself in an enthusiastic conversation in which both friends lose themselves completely, whereas in amorous relations this finds its most obvious expression in sexual union. On the other hand, he also claims that 'this desire for merging can only become a feeling of love once, in the unavoidable experience of separation, it has been disappointed in such a way that it henceforth includes the recognition of the other as an independent person'³. It

¹ Winnicott as quoted by Honneth (A. Honneth, *The Struggle for Recognition. The Moral Grammar of Social Conflicts*, trans. J. Anderson, Cambridge, Polity, 1995, p. 104.)

² In a sense he defends an even stronger thesis, namely 'that all love relationships are driven by the unconscious recollection of the original experience of merging that characterized the first months of life for "mother" and child' (*Op. cit.*, p. 105).

³ *Op. cit.*, p. 105.

is in this sense that love, for Honneth, can best be defined as 'the affectional expression of care retained over distance'⁴. The balance between attachment and independence creates the ultimate condition for the development of self-confidence and the 'capacity to be alone.'⁵

Friendship

Honneth sees friendship as fully congruous with both amorous relationships and the relationship between mother and child. He thinks that all of these attachments reveal the same basic structure and dynamics. But is this correct? I have come to have various qualms about this account, qualms that prompt me to a friendly interrogation of some of its constitutive elements. By his own account, Honneth distances himself from a specific romantic interpretation of love. Yet, in some respects he appears to be the victim of romanticist prejudices, in particular regarding his concept of friendship. I will demonstrate this with the aid of *The Four Loves*, an interesting but often overlooked book about love by C.S. Lewis. I will also occasionally refer to George Santayana's essay 'Friendship', which bears a number of significant similarities to Lewis's account.

According to Lewis one may distinguish between two types of pleasures: those which would not be pleasures at all unless they were preceded by desire, and

those which are pleasures in their own right and need no such preparation. As an example of the first kind, the so-called 'need-pleasures,' Lewis mentions a drink of water. An example of the second kind, the so-called 'pleasures of appreciation,' would be the unsought and unexpected sensations caused by certain smells. This crude but illuminating distinction may help us, according to Lewis, when we think about love. Just as 'pleasures of appreciation' differ from 'need-pleasures', so there seems to be a difference between 'appreciative love' and 'need-love'. A good example of the latter kind of love is the relationship between mother and child. At the mother's breast the child primarily seeks care and protection, and as such their love is one born out of a preceding need. Need-love, like need-pleasures, will not last longer than the need. This does not imply that every attachment which starts as a form of need-love is necessarily of a transitory nature. After all, the need may arise again and again and even be permanent; and moral principles such as conjugal fidelity, filial piety and gratitude may keep the relationship alive for a lifetime. Nevertheless, where need-love is left unaided it is bound to dissolve once the need is gone. That is why, Lewis adds dryly, 'the world rings with the complaints of mothers whose grown-up children neglect them'⁶.

Lewis thinks that sexual or amorous love relationships often conform to the model of need-love. As he points out, it is not by accident that lovers often make use of baby-talk when speaking to each other⁷. Friendship, by contrast, is not

⁴ *Op. cit.*, p. 118.

⁵ John Bayley writes about his marriage to Iris Murdoch: 'One of the truest pleasures of marriage is solitude. Also the most deeply reassuring.' (J. Bayley, *Iris. A Memoir of Iris Murdoch*, Abacus, London, 2001, p. 45) And further: 'we were beginning that strange and beneficent process in marriage by which a couple can, in the words of A.D. Hope, the Australian poet, "move closer and closer apart". The apartness is a part of the closeness, perhaps a recognition of it' (*Op. cit.*, p. 49).

⁶ C.S. Lewis, *The Four Loves*, Fount, London, 1998, p. 15.

⁷ As Roland Barthes puts it in *A Lover's Discourse*, 'we shut ourselves up in a mutual kindness, we mother each other reciprocally, we return to the root of all relations, where need and desire join.'

characterized by the same kind of neediness and typically falls in the category of appreciative love. 'Friendship is – in a sense not at all derogatory to it – the least *natural* of loves; the least instinctive, organic, biological, gregarious and necessary. [...] there is nothing throaty about it; nothing that quickens the pulse or turns you red and pale'⁸. This non-natural and non-necessary character of friendship was one of the reasons why friendship came under pressure during Romanticism:

But then came Romanticism and 'tearful comedy' and 'return to nature' and the exaltation of Sentiment; and in their train all that great wallow of emotion which, though often criticised, has lasted ever since. [...] Under this new dispensation all that had once commended this love now began to work against it. It had not tearful smiles and keepsakes and baby-talk enough to please sentimentalists. [...] It looked thin and etiolated; a sort of vegetarian substitute for the more organic loves⁹.

In ancient and medieval times, friendship was often considered to be the happiest and most complete of all loves. Today this is quite different, says Lewis. Obviously in this day and age, too, one will readily admit the benefits of having a few friends next to family and one's 'significant other.' Yet the very tone of that admission as well as the kind of relationships one is ready to refer to as 'friendship,' make it quite evident that it has little in common with the '*philia*' Aristotle counted among the virtues or the '*amicitia*' to which Cicero dedicated a book. This is how Santayana formulates it: 'The ancients [...] were masters in

friendship [...] In modern times, the sentiment and the literature of love have been immensely developed and overdeveloped, but friendship has lost its ancient importance, and in its heroic forms has become obsolete.'¹⁰ Friendship seems to have become of secondary importance, something which mainly serves for leisure purposes. We have friends as if it were only in order to be able to fill a free evening.

Friendship has not merely been sidelined in today's post-romantic culture. According to both Lewis and Santayana, theorists also often fail to do proper justice to the specific nature of friendship. Their analysis and observations may serve to illustrate how Honneth's theory, too, contains a number of dubious presuppositions.

Honneth's account under pressure

According to Honneth, friendship, like love in general, must be thought of in terms of a 'symbiotically nourished bond, which emerges through [...] demarcation', and 'that produces the degree of basic individual self-confidence indispensable for autonomous participation in public life'¹¹. Three constituent elements or stages can be distinguished. First, a symbiotic tendency or 'a desire to be merged with another person'¹²; second, a process of demarcation; finally, as a result of this 'refracted symbiosis'¹³, the emergence of autonomy and self-confidence. None of these stages is really typical of friendship.

(R. Barthes, *A Lover's Discourse, Fragments*, trans. R. Howard, London, Penguin, 1978, p. 224.)

⁸ Lewis, *op. cit.*, p. 55.

⁹ *Op. cit.*, p. 56.

¹⁰ G. Santayana, *Friendship*, in G. Santayana, *The Birth of Reason & Other Essays*, Columbia University Press, New York, 1968, p. 78.

¹¹ A. Honneth, *op. cit.*, p. 107.

¹² *Op. cit.*, p. 105.

¹³ *Op. cit.*, p. 105.

To begin with, friendship is not characterized by a symbiotic tendency. Friendship is evidently different from *eros* in this respect. Lewis describes this most suitably, by using spatial metaphors: 'Lovers are normally face to face, absorbed in each other; Friends, side by side, absorbed in some common interest'¹⁴. To lose oneself in a common interest is not the same thing as losing oneself in one another. Honneth appears to have forgotten this when he mentions 'losing oneself in a good conversation' as an example of the symbiotic tendency in friendship. (Note also that lovers sometimes feel the urge to devour one another, so to speak. This desire for complete fusion is conspicuously absent in friendship.)

If there can be no talk of fusion, then neither does it make sense to talk of a painful and disappointing process of demarcation. On the contrary, according to Santayana, friendship is 'the union of two freely ranging souls that meet by chance, recognise and prize each other, but remain free'¹⁵. Indeed, 'that luminous, tranquil, rational world of relationships freely chosen'¹⁶ stands in sharp contrast to the feverish, involuntary character of being in love – a difference which is already apparent in our use of language ('to *fall* in love' vs 'to *make* friends'). Thus, in friendship individual autonomy does not have to be won through tedious exertion. In a certain sense the reverse is true. A bond of

friendship *presupposes* the autonomy of the friends: 'it is a relation between men at their highest individuality'¹⁷.

According to Honneth, friendship as a form of love may be defined as the affectional expression of care retained over distance. In essence, a friend is someone who gives you the space to be alone, but at the same time is always there for you should the need arise. This seems self-evident. And yet Lewis objects to such a description. In his view, the pivotal question of friendship is not: Will you be there for me should the need arise?

In this kind of love, as Emerson says, *Do you love me?* means *Do you see the same truth?* – Or at least, *Do you care about the same truth?* Where the truthful answer to the question *Do you see the same truth?* would be 'I see nothing and I don't care about the truth; I only want a Friend,' no Friendship can arise¹⁸.

Lewis does not deny that friends should stand up for each another and take care of each other in case of illness or misfortune. But he emphasizes that:

Such good offices are not the stuff of Friendship. The occasions for them are almost interruptions. They are in one way relevant to it, in another not. Relevant, because you would be a false friend if you would not do them when the need arose; irrelevant, because the role of benefactor always remains accidental, even a little alien, to that of a Friend. It is almost embarrassing¹⁹.

Santayana shares this view: 'Naturally a friend will help a friend in need, as any Christian would help any man if he could: but that is an embarrassment and a danger to friendship'²⁰. It is not hard to see why both Santayana and Lewis stress

¹⁴ C.S. Lewis, *op. cit.*, p. 57-58. Lovers continuously speak about their love for each other, which friends hardly do. Furthermore, the absence of the desire to become one may explain why 'jealousy, masterfulness, the desire to monopolize are absent in friendship.' (G. Santayana, *op. cit.*, p. 85). Or as Lewis notes: 'Friendship is the least jealous of all loves.' (p. 58)

¹⁵ G. Santayana, *op. cit.*, p. 81.

¹⁶ C.S. Lewis, *op. cit.*, p. 56.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 56.

¹⁸ *Op. cit.*, p. 62-63.

¹⁹ *Op. cit.*, p. 66.

²⁰ G. Santayana, *op. cit.*, p. 84.

this point. By helping a friend he or she will become indebted to you and, in so far as friendship presupposes the equality and independence of the people involved, this would indeed be a threat to, rather than a strengthening of, the bond of friendship.

To sum up, in friendship we do not confront each other as children in need. On the contrary, as Lewis puts it poetically, 'we meet like sovereign princes of independent states, abroad, on neutral ground, freed from our contexts'²¹. What Honneth considers the core of friendship – care and responsibility for one another – is thus repeatedly bracketed.

Objections and Replies

In the next section, I will substantiate these observations by means of the film *Casablanca* (1942). But first I will attempt to dispel some of the worries and objections that might arise at this point. In the process it will hopefully become clear how Lewis's 'traditionalist' account of friendship is in fact not one far removed from more recent deconstructionist views on the topic.

There is a strong tendency, as Derrida points out in *The Politics of Friendship* (*Politiques de l'amitié*), to think of a true friend as an ideal image of oneself. To illustrate this, he describes the not uncommon daydream of the funeral eulogy whereby one imagines hearing one's own

words of sympathy and admiration voiced by friends standing besides one's grave. According to Derrida, this kind of narcissism really means the death of friendship. For a friend, if anything, is someone who is *not* me and whose difference from me is a *conditio sine qua non* for friendship. Thus, true friendship can never be reduced to the logic of the same. But, one might wonder, isn't Lewis precisely advocating this kind of reduction when he claims that seeing the same truth is central to friendship?

I think it would be unfair to describe Lewis's account as fundamentally narcissistic. First of all, Lewis characterises friendship as a bond between men 'at their highest individuality,' which indicates that he does not consider a friend to be just an ideal copy of oneself. He also stresses that friends should care about the same truth, but not necessarily share the same opinion. This is an important difference. There is no doubt, moreover, that Derrida would fully endorse Lewis's idea of friendship as something that is not born out of or fed by (narcissistic) neediness. In *The Politics of Friendship* Derrida repeatedly underlines how a friend loves unconditionally and not merely in return for being loved. That is why he goes on to argue that true friendship reveals itself not in the anticipatory enjoyment of one's own funeral eulogy but rather in the anticipatory mourning of a friend. As Derrida puts it: 'I could not love the other without feeling myself in advance engaged to love the other beyond death'²². Loving one who has died is the best example of a love without return value.

Another worry regarding Lewis's account is this. Lewis claims that friend-

²¹ C.S. Lewis, *op. cit.*, p. 66-67. Lewis continues: 'This love (essentially) ignores not only our physical bodies but that whole embodiment which consists of our family, job, past and connections.' G. Santayana: 'One of the blessings of friendship is that it lifts us out of our physical commitments. From this it follows that all the material and involuntary part of our lives must be presupposed and must go on automatically before friendship arises; and that it would be an anomaly for friendship to interfere with that fundamental order' (*op. cit.*, p. 85).

²² J. Derrida, *The Politics of Friendship*, transl. G. Collins, Verso, London/New York, 1997, p. 12.

ships are basically freely chosen. At the same time, however, he also says that friends should care about the same truth. Now, given that one's cares and concerns are often not a matter of personal choice, one might think there is a potential conflict between these two claims. For how to reconcile the essentially voluntary character of friendship with the fact that friendship is based on something that is, at least in large part, involuntary, namely shared values and concerns?

The conflict is more apparent than real. If Lewis had stated that friendship is a matter of *arbitrary* choice or, conversely, that caring about the same things will inevitably lead to friendship, then there would have been a real contradiction. But, as it stands, Lewis does not defend any of these claims. Remember that in his analysis of friendship he mainly attempts to delineate this kind of love from sexual love. He emphasises the element of free choice in friendship precisely to draw a contrast with *eros*. And he does have a point here. People may say things like 'I didn't want to fall in love with her, but I couldn't help myself' but rarely if ever will anyone say something similar about a friend ('I didn't want to be his friend but I couldn't help myself'). However, even though the element of choice is always present in friendship, that does not mean that friends are chosen randomly. Lewis is very explicit about this. Friendship is always built on certain shared concerns. Again, this is something that distinguishes friendship from erotic love. In erotic love this kind of 'common ground' is not always required.

In a recent essay on friendship, David Webb explores some of Foucault's ideas as developed in *Friendship as a Way of Life* and he makes the following observation:

'It is only when I discover friendship already burgeoning, springing from something we share (however obscure), that I may choose to strengthen it through a particular gesture or act'²³. This simple and accurate description is completely in line with Lewis's account and shows how there is no real conflict between the two aspects mentioned above.

Casablanca

Casablanca takes place during the Second World War and tells the story of Rick (Humphrey Bogart), an American former freedom fighter who has been abandoned by the love of his life and has since lapsed into cynicism. '*I stick my neck out for nobody*,' is his oft repeated credo. He runs a night club and gambling den in French Morocco, which was neutral ground during the war. There he attempts to forget his happy days with Ilsa (Ingrid Bergman), until one evening she suddenly shows up in *Rick's Café*. Their encounter tears open old wounds, all the more so since Ilsa now appears to be married to Victor Laszlo (Paul Henreid), a key figure in the underground resistance who hopes to obtain a visa to America in Casablanca. Major Strasser, commandant of the local *Wehrmacht*, attempts to prevent this and appeals to Captain Louis Renault (Claude Rains), head of the French Police force and a regular in *Rick's Café*. Through a confluence of various coincidences Rick comes into possession of the much desired visa papers and in so doing is faced with a terrible dilemma: to do his moral duty and help Laszlo and Ilsa out of the country, or to follow his heart and use

²³ D. Webb, 'On Friendship: Derrida, Foucault, and the Practice of Becoming,' *Research in Phenomenology*, 2003, p. 138.

the visa himself to escape with the woman he loves.

Casablanca is romantic to the bone and the chemistry between Humphrey Bogart and Ingrid Bergman is legendary. But *Casablanca* is also a film about friendship and the subtly portrayed *camaraderie* between some of the protagonists lends the film that extra depth and warmth that truly make it a classic. On the one hand, there is the budding friendship between Rick and Laszlo. Though they both love the same woman, they respect and genuinely admire each other and, at the end of the story, it seems that Rick does the right thing not only to secure Ilsa's affection ('We'll always have Paris') but also to save his friendship with Laszlo. On the other hand, there are the fascinating interactions between Rick and Captain Renault. As Roger Ebert notes, despite the wisecracks at each others expense, 'the two men like each other and indeed in a way respect each other because both of them understand things that can never be said'²⁴.

C.S. Lewis compares an encounter between friends to a meeting of foreign princes on neutral ground, freed from their context. This metaphorical description almost literally applies to the protagonists of *Casablanca*. They all meet on the neutral territory of Morocco, plucked from their habitual context. Like princes, they seem in full self-command, not dependent on anyone but themselves. Indeed, what we see are encounters between men at their highest individuality. At no point are we witnesses to a painful process of demarcation following an initial state of oneness.

The film also lends plausibility to the ideas of Lewis and Santayana in various

other ways. Take the final scene. The lovers, Ilsa and Rick, look at one another passionately, completely enthralled by each other²⁵. The friends, Rick and Captain Renault, walk away side-by-side, talking about the shared adventures they will have. It is significant in this respect that Rick says the famous closing line of the movie, '*Louis, I think this is the beginning of a beautiful friendship*', only after it has become apparent that they are fighting for the same cause. The friendship only truly begins once both 'care about the same truth'. Not so with the romance between Rick and Ilsa. During the early days of their affair in Paris they want to forget and get away from the war. In Morocco, too, they initially decide to betray their ideals to vouchsafe their personal happiness. Santayana's assessment of the contrast between love and friendship seems fairly accurate:

In friendship what excites the imagination is not the friendship itself, as in the case of falling in love, when the whole world becomes unimportant and an intruder, if only the love be returned. What fills the imagination of friends is the world, as a scene for action and an object for judgement²⁶.

Ultimately Rick puts duty before the heart²⁷. His subsequent leave-taking from Ilsa is as heart-rending and passionate as being in love. What a difference with that 'luminous, tranquil, rational world' of friendship. The lucid and controlled conversations between Rick and Louis provide the perfect example. Even after the shooting of Major

²⁵ '*Here's lookin' at you, kid*' are Rick's consoling words.

²⁶ G. Santayana, *op. cit.*, p. 81.

²⁷ Perhaps this opposition is misleading, since by doing his moral duty Rick knows that he will always be sure of Ilsa's heart: '*We'll always have Paris*'.

²⁴ He makes this comment on the commentary track of the Special Edition DVD.

Strasser, and the realization that they are both fugitives now, they leave the scene calmly talking to each other. Furthermore, this last conversation lends credibility to the claim that helping one another is more an inconvenient interruption of friendship than its culminating moment. Louis has just saved Rick's life, but not the slightest mention is made of the incident, as if it had been no more than *un accident de parcours*. In order to diffuse the embarrassing situation Rick even jokes about the bet that Louis has lost, as they disappear together into the mist.

A cautionary note may be in appropriate here. The impression might arise that friendship and *eros* are mutually exclusive. This is obviously not the case and it is far from Lewis and Santayana to defend such a view. Both philosophers merely wish to emphasize how friendship is fundamentally different from the sexual or romantic forms love may take. They also, as we have seen, take issue with the secondary status that is often assigned to friendship ever since 'sentimental romanticism' arrived on the world stage. It is interesting to see how this diagnosis, too, is reflected in Hollywood filmmaking (which, of course, has never shunned away from the 'exaltation of sentiment'). Many more films are made about romantic themes than about friendship. Friendship is almost exclusively relegated to the world of sub-plots and sidekicks. Even when friendship constitutes a large part of the appeal of a movie and is pervasive throughout the entire plot-line, as is the case in *Casablanca*, it does not always receive its due recognition. Take the Special Edition DVD of *Casablanca* where Lauren Bacall introduces the film in the following way: 'The lure of *Casablanca* lies in its romance, intrigue and mystery.

But those are common elements for many movies. I think what makes *Casablanca* a landmark film and a touchstone for so many movies is largely because of its *romance*.' She then goes on to describe and praise the chemistry between Bogart and Bergman. Her point is clear: *Casablanca* is about the passionate liaison between Rick and Ilsa and that is that. Not a word about the friendship between Rick, Laszlo or Louis. This sidelining of the friendship theme is even more striking in the *International Movie Database (IMDb)*. This online database is one of the most comprehensive in the world and the use of key words for every film facilitates its search and categorization. There are more than 120 catchwords for *Casablanca*, among which are: 'lovesick', 'heartache', 'doomed-romance', 'broken-heart', 'old flame', 'love triangle', 'love', 'frustrated love', 'war-time-romance', 'tragic-romance', 'tragic-love'. However, the term 'friendship' is noticeable by its absence.

In closing, I would like to refer to the film, *Black Cat, White Cat*, by the Bosnian director Emir Kusturica. In the beginning of this movie, we see how one of the protagonists, the old mafia boss Uncle Grga, watches a videotape of *Casablanca*, rewinding the final scene over and over in order to hear the famous line: '*Louis, I think this is the beginning of a beautiful friendship*'. This amusing sequence seems to serve a double purpose. On the one hand, it foreshadows the central role that friendship will play in *Black Cat, White Cat*: the friendship between Uncle Grga and Zarije, but also between Zarije and his grandson Zare, or between Dadan and Matko²⁸. On the other hand, one has the impression that

²⁸ In the hilarious final scene with Dadan and Matko, Bogart's famous line is repeated once more.

Kusturica wants to say something about *Casablanca* itself. It is as if he repeats the memorable dialogue between Rick and Louis in order to emphasize that this film – listed in the *IMDb* as the no 1. romantic movie – is more than just a romantic love story; that *Casablanca* is also about friendship and the kind of heroic *camaraderie* which has been a main theme of many of Kusturica's own movies. Interestingly, among the key words that classify *Black Cat*, *White Cat* in the *IMDb*, one term is again undeservingly absent: 'friendship.'

Conclusion

Axel Honneth argues that every love relationship is the result of an interactional process by which two people detach themselves from an initial state of

oneness in such a way that, in the end, they learn to accept each other as independent persons. A distance is created, but at the same time mutual care and responsibility are retained. In this essay, I have tried to show how friendship, though surely a form of love, cannot be fitted by this particular model. Both the philosophical reflections on friendship by C.S. Lewis and Santayana, and the concrete story and characters of *Casablanca* prove how Honneth's account needs enlarging on several levels. They show us how, instead of constructing a thin, all-encompassing theory of love, we rather need a substantial account of friendship that acknowledges its unique importance and character among the other types of love.

Hans R. V. MAES received his PhD from the University of Leuven, Belgium, and conducted postdoctoral research at the University of Helsinki, Finland, and University of Maryland, USA. He is currently Lecturer in History and Philosophy of Art at the University of Kent and member of the Aesthetics Research Group (www.aesthetics-research.org). He has authored papers on a variety of subjects in aesthetics and ethics, including the role of intention in the interpretation of art, the concept of modesty, the notion of free beauty, and the relation between art and pornography. He is currently President of the Dutch Society for Aesthetics. E-mail: h.maes@kent.ac.uk

Les allégories de la Sculpture de Klimt et les trois modalités de recherche de l'histoire chez Nietzsche*

Klimt's Allegories of Sculpture and Nietzsche's Three Ways of Approaching History

(Abstract)

In the late 19th and in the early 20th centuries a great number of intellectuals, students and Viennese artists were concerned with Nietzsche's philosophy which they tried to integrate into or adapt to their own ways of thinking and creating. One of these was the painter Gustav Klimt.

Though there is no proof that Klimt read Nietzsche's *Second Untimely Meditation (On the Uses and Disadvantages of History for Life)*, we come across similarities between the two. The similarities cover two different levels, the first – an outlook upon history and the second – a construction of the discourse (by the philosopher) or of the pictorial area with all the specific elements of the art language (by the artist).

Keywords: history, historicism, historical disease, allegory of painting.

1. Les modalités d'examen de l'histoire

Dans la *Seconde considération inactuelle* (CI, II), Nietzsche analyse la relation de l'histoire avec la vie, plus précisément, l'utilité et les inconvénients de celle-ci pour la vie – comme le sous-titre le montre. En même temps, un autre problème qu'il a en vue, vise la faiblesse des cultures qui reposent sur l'histoire ou qui en abusent. Cette faiblesse est déterminée par le manque de conséquences (suites) d'une tradition culturelle qui se perd dans la contemplation du passé (de son histoire) « dissociée de l'action et poussée dans la sphère de l'intériorité ».¹ Dans le même temps, dit Nietzsche, l'excès d'histoire dénature la vie (CI, Préface).

A travers cette analyse, l'histoire est prise comme mémoire du passé, ayant une double nature: celle de science, de discipline savante (avec sa valeur de vérité) et de mémoire vivante (avec sa valeur vitale). « L'exigence de faire de l'histoire une science », une science des choses passées, « une science du devenir universel » (CI, II, § 4), a conduit à la détérioration de la relation entre la vie et l'histoire (relation que Nietzsche trouvait dans un état idéal à l'époque de la tragédie grecque). L'homme historique est celui qui considère que le sens de l'existence peut être découvert au cours d'un processus: en regardant vers le passé, il peut expliquer le présent et ensuite il peut essayer de comprendre le futur (CI, II, § 1). En tant que savoir, l'histoire s'occupe des valeurs de la vérité, de l'objectivité et de la justice et Nietzsche en reconnaît la nécessité, tant qu'on ne dé-

¹ J. Habermas, *Discursul filosofic al modernității*, Editura All Educațional, 2000, p. 94.

ne passe pas certaines limites. « La connaissance historique, cette mémoire des sociétés, n'est pas un luxe de l'esprit, elle est un besoin. Par les réalisations du passé, il s'agit de mieux se rendre compte des possibilités d'action futures. Le sens de l'histoire naît de l'énergie expansive qui anime l'effort de tous les vivants »².

Il propose et analyse trois modalités d'étudier l'histoire: monumentale, antiquaire et critique, à chaque type d'histoire correspondant un certain type de vie et un certain type humain auquel elle est aussi utile.

1.1. La manière monumentale

La manière monumentale a en vue les collections de moments qui pourront toujours produire un effet. Nietzsche reconnaît que les raisons et les causes monumentales sont exemplaires et dignes d'être imitées: « le passé sera rédigé dans un souci d'exemplarité ».

L'histoire monumentale assure à la mémoire une place primordiale et il insiste sur son utilité pour la vie: « la vie a besoin d'histoire ». C'est parce que le monumental maintient la mémoire de certains événements et des hommes particuliers. L'évocation de ceux-ci se constitue comme un stimulant pour l'effort créateur des contemporains. A ceux qui cherchent dans le passé l'exemple et le modèle nécessaire pour agir avec grandeur convient le modèle monumental, parce qu'il sert à une vie créatrice et à « l'histoire comme remède à la résignation ». L'histoire monumentale vise l'homme « en tant que celui-ci est créatif et entreprenant », l'homme qui cherche dans le passé l'exemple pour « créer le grand » – le créateur, l'artiste. Il y a une typologie de ceux qui se trouvent dans la contemplation de la grandeur du passé: celui qui est passé fier et puissant à

travers cette existence; le mélancolique; le compatissant et serviable: « il y a quelqu'un pour passer, fier et fort au travers de l'existence », « un autre aura été pénétrant », « un troisième miséricordieux et charitable ».

Le monumental s'offre plusieurs fois comme remède aux temps présents – dont la culture est présentée comme faible et qui barrent le chemin vers l'accomplissement des « personnalités fortes ».

Pourtant, Nietzsche attire l'attention sur le fait que plusieurs fois les effets sont au détriment des causes. « L'histoire monumentale trompe par des analogies: par de séduisantes ressemblances, elles incitent les courageux à la témérité, au fanatisme; et le nombre des *effets en soi* dans l'histoire, c'est-à-dire des effets sans causes suffisantes, serait à nouveau augmenté. » Mais l'histoire monumentale donne sa grande contribution à la vie, elle prouve que « la vie a besoin d'histoire » (CI, II, § 2).

Bien que l'histoire monumentale soit utile à la vie, celle-ci se tourne parfois contre elle, alors qu'au nom des valeurs universelles du passé l'homme résiste aux efforts des créateurs contemporains qui essaient de s'imposer et d'occuper une place dans cette histoire. La limite du monumental réside précisément dans sa nature d'évocation du passé et quand cette modalité est prépondérante dans l'analyse du passé, les effets peuvent être négatifs. En ce sens, Nietzsche donne l'exemple des natures non artistiques qui invoquent le « canon de l'art monumental – c'est-à-dire, d'après ce que nous venons de dire, de l'art qui a de tout temps fait de *l'effet* » au nom du grandiose qui existe déjà, en rejetant l'art contemporain. La raison trouvée par ceux-ci est le manque d'autorité historique et implicitement de monumentalité de cet art (à préciser le fait qu'ils sont des connaisseurs d'art) (CI, II, § 2).

L'histoire monumentale peut être une forme déguisée de la haine contre les puis-

² Charles Andler, *Nietzsche, sa vie et sa pensée*, Editions Gallimard, 1951, p. 514.

sants esprits artistiques contemporains, modalité qui s'offre « sous le masque d'une admiration comblée envers les puissants des temps passés ». Quand les apathiques et les faibles font l'usage de cette histoire, les conséquences peuvent être les plus désastreuses pour les hommes forts et actifs. Voilà, dit Nietzsche, une modalité de tuer l'art par l'art ! C'est pourquoi il critique tous les créateurs d'art qui se soumettent seulement aux « canons de l'art monumental » et aux « bons à rien de l'esthétique », qui ne parviennent pas à comprendre un art qui dépasse toutes ces règles.

1.2. La manière antiquaire

La manière antiquaire (*antiquarisch*) est la deuxième dans l'analyse de Nietzsche. Il considère qu'elle appartient à « celui qui a le goût de la conservation et de la vénération », à « celui qui se tourne avec amour et fidélité vers le monde d'où il vient ». L'objet de son admiration est la chose désuète qui a la prétention de l'éternité. En général, cette antiquaille accumulée pendant son existence est une « somme de pitié et de respect de la part des individus et des générations » et elle est reconnue en tant que telle.

Orientée seulement vers le passé, cette manière a un champ visuel très limité, étant concentrée seulement sur le « spectacle reposant d'une aveugle fureur collectionneuse, on ratisse en bande et sans répit tout ce qui fut jamais » (CI, II, § 3).

L'histoire antiquaire réussit à conserver la vie, mais de toute façon elle ne peut pas la créer et ne peut pas déterminer son expansion, parce qu'elle sous-estime tout ce qui est en devenir et paralyse l'homme d'action. L'homme antiquaire apprécie le passé et le présent, dans la mesure où ceux-ci sont marqués par le traditionnel, il apprécie le futur seulement s'il maintient constants les éléments de ce passé.

C'est à ceux qui vénèrent le présent en cherchant ses racines et ses qualités aux temps d'autrefois, à ceux qui ont besoin de prôner le lieu et l'époque dans lesquels ils vivent, en trouvant ici l'ancienneté, que correspond la manière antiquaire, qui sert à une vie conservatrice. Si le type monumental cherche son lieu dans le « temple de l'histoire », l'âme conservatrice vise sa place dans les choses insignifiantes, dans « le fourbi qu'on tient des aïeux ».

Quand Nietzsche parle de l'homme antiquaire, il utilise la métaphore de l'arbre. Tout comme celui-ci, l'antiquaire qui végète se nourrit par le biais de fortes racines, profondément enfoncées dans leur propre histoire. Son horizon est assez restreint et il lui manque une hiérarchie de valeurs pour les choses déjà passées.

L'abus d'histoire antiquaire conduit au moment où le sens historique ne conserve plus la vie, mais arrive à la momifier, en sapant sa continuité. C'est le moment où l'antiquité s'oppose à la modernité et choisit au détriment de cette dernière.

1.3. La manière critique

La manière critique suppose « la force de briser et d'éliminer un passé afin de rester en vie » pour aller de l'avant (CI, II, § 2). Ce type d'histoire vise l'homme comme être qui souffre et qui a besoin de libération: « en tant qu'il peine et a besoin de se libérer ».

Tout comme les autres manières de se rapporter au passé, la dernière comporte aussi des risques et le plus évident, c'est l'impossibilité de se détacher en totalité « des chaînes du passé ». Parce qu'il est l'héritier et, d'une certaine manière, le résultat des générations antérieures, l'homme est aussi le résultat de leurs égarements, de leurs passions et de leurs fautes, ce fait se trouvant en conflit avec ses nouvelles habitudes, avec sa nouvelle nature. L'histoire critique déracine parce qu'elle fait appel à

une seconde nature, « plus faible en règle générale que la première ». Elle ne vise pas la création et ne l'aide que très peu.

L'homme qui cherche à dépasser le présent, en critiquant les formes de vie devenues injustes, exprime son besoin d'exercer un jugement critique; parce qu'il juge et détruit un passé, il est un homme en danger et, en même temps, dangereux. Son temps l'est aussi.

Au dépit du fait que Nietzsche pratique assidûment ce type d'histoire dans ses *Considérations inactuelles*, surtout quand il critique la culture faible, il la minimise pourtant, en lui accordant un espace insignifiant dans ce texte.

Sa conclusion est que « lorsqu'un homme qui veut faire de grandes choses a besoin du passé, c'est par le biais de l'histoire monumentale qu'il se l'approprie; celui, en revanche, qui se complait dans les ornières de l'habitude et le respect des choses anciennes cultive le passé en historien traditionaliste; seul celui que le présent oppresse et qui veut à tout prix se débarrasser de ce fardeau sent le besoin d'une histoire critique, c'est-à-dire d'une histoire qui juge et qui condamne » (CI, II, § 2).

Les deux premiers types d'histoire ont tendance à surestimer le passé et à dévaloriser le présent dans la mesure où celui-ci est différent de la tradition. De même, il survient une aversion envers les talents potentiels qui cherchent à s'imposer et qui ne jouissent pas de la reconnaissance des contemporains.

Quant aux critiques, ils rejettent leur enracinement dans le passé et veulent instaurer une seconde nature pour faire dépérir la nature primitive de l'homme. Mais il est difficile de trouver une limite à la négation du passé « puisque les secondes natures sont plus faibles en règles générales que les premières » (CI, II, § 3). Cette faiblesse initiale est aussi un inconvénient pour la vie. Il y a aussi des situations consolatrices pour ceux qui servent l'histoire critique,

parce qu'on peut voir surgir la chance que cette deuxième nature devienne à un moment donné la première. L'histoire anti-quaire et l'histoire critique se trouvent dans un rapport d'opposition: la première enracine l'homme dans le passé, tandis que la deuxième le déracine.

2. Le rôle de la mémoire et de l'oubli dans l'analyse de l'histoire et la maladie historique

Si les deux premiers types d'analyse de l'histoire étaient concentrés spécialement sur le passé, la *mémoire* ayant un rôle central, le troisième type est concentré surtout sur l'*oubli*.

Pour Nietzsche, la mémoire individuelle ou collective est une fonction vitale. Il associe la mémoire et l'oubli, en précisant qu'il y a une ligne qui les sépare, « ainsi que la capacité à oublier aussi bien qu'à se souvenir en temps voulu ».

Les deux dépendent d'une force principale qui caractérise un être vivant et que Nietzsche appelle « force plastique » (*plastische Kraft*). Elle caractérise la force d'un individu ou d'un peuple à progresser, et établit le degré de transformation et d'assimilation des éléments qui leur sont étrangers (l'un de ces éléments est le passé même). A l'appui de cette idée, il donne l'exemple d'une force plastique insignifiante, mais aussi d'une force infinie, pour mettre en évidence le rôle de l'oubli et ses limites, car « qu'on se figure la plus puissante et la plus monstrueuse des natures, elle se reconnaît à ce qu'elle ne s'imposerait quant au sens historique aucune limite à partir de laquelle il serait censé devenir envahissant et nuisible » (CI, II, § 1).

Dans la nature, tout dépend de la force déterminée et limitée et de la possibilité de celle-ci de rester elle-même. Elle a besoin de l'oubli seulement pour conserver son unité face à la multiplicité de ses percep-

tions. En tant que fonction de vie, la mémoire n'est plus seulement une façon de retenir des informations. De même, l'histoire n'est plus seulement connaissance; elle est aussi mémoire et elle est utile à la vie. « Une métaphysique de la vie prend le relais de la critique pour fonder la thèse d'une utilité de l'histoire »³.

Nietzsche analyse ce qui s'oppose à la mémoire du passé sous la forme d'une ambiance d'oubli où se développe la vie individuelle ou collective. Il dit que, généralement, c'est impossible de vivre sans l'oubli, car toute action en dépend à un moment donné. C'est pourquoi il pose le problème d'un point, d'un certain degré à partir duquel il faut oublier le passé. D'autre part, l'homme ne peut pas apprendre l'oubli, car il dépend toujours d'un passé.

La conscience moderne, surchargée de la connaissance historique, a perdu « la force plastique de la vie » qui rendait les hommes capables d'interpréter le passé en regardant le futur à l'aide de « la force suprême du présent »⁴. Pour Nietzsche, la maladie historique constitue un trait de ce savoir moderne. Cette maladie historique est caractérisée par un excès de connaissance historique (spécifique au XIX^e siècle) et par l'impossibilité de celle-ci de créer une histoire nouvelle.

3. Vaincre la maladie historique; des remèdes pour l'excès d'histoire

La force plastique de la vie est affectée par l'excès d'histoire. Un aspect négatif de cet excès est le fait que Nietzsche définit l'histoire comme « un succédané des autres

puissances spirituelles, art et religion » (CI, II, § 8).

Les solutions contre cet abus sont nommées par Nietzsche *l'anhistorique* et *le transhistorique*. Ce « sont des remèdes naturels contre l'empêchement de l'histoire sur la vie, contre la maladie de l'histoire » (CI, II, § 10).

L'anhistorique (*anhistorisch*) est un remède pour l'excès d'histoire. Nietzsche utilise une fois le mot « antihistorique » pour critiquer l'opposition entre anhistorique et historique, car l'anhistorique et l'historique sont également nécessaires à un individu, à un peuple ou à une culture. « L'histoire, en tant qu'elle sert la vie, sert une puissance anhistorique » (CI, II, § 1).

De la même façon que l'anhistorique, le transhistorique constitue un remède contre les poisons de la modernité (étant utilisé en particulier par la science). Contrairement à l'anhistorique, le transhistorique a un côté lié à l'histoire comme « service de la vie ». A la différence de l'homme historique, qui conçoit sa propulsion vers le futur en regardant le passé, l'homme transhistorique ne voit pas une solution dans ce procès; pour lui, le monde se développe et se détruit également à chaque instant (partant de l'hypothèse de la possibilité de décomposer en mille cas les événements historiques nés en conditions anhistoriques). Les hommes transhistoriques sont d'accord avec le principe: « présent ou passé, c'est tout comme, à savoir identité de type malgré toutes les diversités et, en tant que présence constante de types impérissables, composition inchangée de valeurs inaliénables et d'importance toujours égale » (CI, II, § 1). C'est pourquoi ils ont renoncé à traiter l'histoire d'une manière trop sérieuse.

Une solution anhistorique à l'histoire est l'oubli et son remède transhistorique est l'indifférence envers la médiocrité des temps présents (modernes), les connaissances exceptionnelles et les esprits puissants quand on évoque des grands événe-

³ Nietzsche, *Sur l'histoire*, traduction, notes explicatives, questionnaires Fr. Guery, Classiques Hachette, 1996, p. 135.

⁴ J. Habermas, *op. cit.*, p. 94.

ments appartenant à toutes les périodes historiques. « Par le terme d'*anhistorique* je désigne l'art et la force de pouvoir oublier et de s'enfermer dans un *horizon* restreint; j'appelle *suprahistoriques* les puissances qui détournent le regard du devenir, pour le porter sur ce qui donne à l'existence un caractère d'éternité et d'indifférence, *art et religion* » (CI, II, § 10).

Dans ses *Considérations inactuelles*, Nietzsche utilise le terme *art* pour parler des beaux-arts ou de la musique. Il l'oppose à la science (orientée vers le passé) comme si l'art était une force spirituelle, une force rivale de la science. L'art s'oppose aussi à l'histoire en tant que force anhistorique. L'art est une illusion utile à la vie, qui protège le progrès, la création. Il résulte de cette affirmation l'idée que l'action historique créatrice implique la possibilité d'agir d'une manière anhistorique. Pour Nietzsche, l'anhistorique est semblable à une « atmosphère envahissante, dans laquelle la vie naît ». Comme l'art n'est pas temporel (historique), « aucun artiste ne pourra finir son œuvre [...] sans qu'il la désire et la convoite dans un tel état anhistorique dès le début » (CI, II, § 1).

4. L'allégorie de la Sculpture et la référence à l'histoire

Les deux allégories de la *Sculpture* (1889, 1896) donnent l'impression d'une collection historique de modèles, d'un enchaînement de personnages représentatifs pour les arts plastiques au fil des années.

La manière dont Klimt a organisé les plans de ces travaux (le premier plan, le plan intermédiaire et le fond) peut être analysée selon les trois modalités d'étudier l'histoire mentionnées par Nietzsche dans sa deuxième *Considération inactuelle*: la modalité monumentale, l'antiquaire et la critique. On doit mentionner encore une fois qu'on ne sait pas si Gustave Klimt a lu ce texte ou s'il en a appris le contenu à l'aide de ses

connaissances des œuvres de Nietzsche. Le fait qu'il y a une similitude entre la manière de présenter de Nietzsche et celle de représenter de Klimt nous détermine à poser le problème.

Nous devons préciser que nous allons observer les trois modalités à partir de la perspective d'une forme particulière de l'histoire – celle des arts plastiques, et pas de la perspective de l'histoire en général. On retrouve dans le deuxième plan et dans le plan intermédiaire une façon de représenter la modalité antiquaire et la modalité monumentale, et dans le premier plan, on représente la modalité critique, l'image étant organisée chronologiquement à partir du plan second (le passé) vers le premier plan (le présent et le futur).

Nous avons précisé dans le paragraphe précédent que l'histoire monumentale se trouvait au service de la vie créatrice. Néanmoins, son excès empêche les créateurs du présent (contemporains de Klimt) de s'imposer parce qu'ils sont intimidés par la force artistique des œuvres évoquées et par leurs auteurs.

L'histoire monumentale comme forme déguisée de la haine (comme nous l'avons présentée au début du chapitre) a été ressentie par l'artiste d'une manière violente. Klimt a été dans cette situation car beaucoup de professeurs de l'Université ne l'ont pas compris et l'ont toujours contesté, au nom des valeurs artistiques académiques, déjà reconnues. Dans cette perspective, le côté négatif de l'histoire monumentale est le fait qu'elle approche, généralise, égalise les différences, en atténuant la diversité des raisons et des causes. Son œuvre *L'Envie* pourrait être considérée comme une bonne réponse aux accusations de ceux-ci.

Nietzsche aussi a été contesté par les personnalités célèbres de son temps. Ils ont spécialement contesté sa façon d'aborder la culture grecque. Il a écrit la deuxième



L'allégorie de la *Sculpture*, 1889



L'allégorie de la *Sculpture*, 1896

Considération inactuelle comme réponse à cet état d'esprit.

Dans l'œuvre de Klimt de 1889, la modalité d'évocation monumentale est rappelée à travers un « musée imaginaire » de l'art de la sculpture (*L'athlète extrayant l'épine de son pied*, *Athènes*, *Junon*, *Nike Apteros*, un bas-relief représentant les muses).

Dans son œuvre de 1896, la manière monumentale revient avec la présence de Junon, d'une Sphinge et d'un Apollon archaïque, de deux sphinges naxiennes représentées de profil à la base du piédestal. Intervient aussi dans cette œuvre la manière antiquaire, car Klimt y apporte un nombre de bustes, représentant les diverses étapes dans le développement de l'art.

Les œuvres enchaînées dans la partie supérieure de la peinture semblent être des exemplifications de l'art sculptural, comme une collection de chefs-d'œuvres spécifiques à quelques périodes de l'histoire d'art (l'antiquité grecque et romane, la période gothique, la renaissance, le baroque etc.). L'ensemble de ces œuvres renforce l'idée que l'histoire antérieure enraine l'homme dans son passé collectif.

Les œuvres sont alignées comme des spectateurs de pierre et donnent l'impression que le spectacle, l'exposition se trouve au-delà du tableau. Même s'ils semblent être des êtres morts (leur regard étant absent), il s'agit d'un effet semblable à celui de l'œuvre de 1888, *Salle de l'ancien Burgtheater* (Vienne), où les spectateurs deviennent acteurs.

Nietzsche voit l'art moderne comme une sorte d'ambiance dans laquelle la modernité touche l'archaïque. Klimt essaie de réaliser la même chose. J. Habermas remarque que l'historisme imagine le monde comme une exposition et transforme les « contemporains qui en jouissent dans des spectateurs blasés »⁵, et que seul le pouvoir historique d'un art qui s'évanouit dans l'actualité peut le sauver de « la misère intérieure de l'homme moderne » (CI, II, § 5).

La référence critique à toute cette histoire imposante est conçue dans les deux œuvres à travers les femmes qui personnifient la « sculpture ». L'histoire critique est celle qui juge le passé et le reconstruit. C'est pourquoi les femmes – sculptures qui ne sont plus en marbre – semblent assez vives et sont représentées d'une manière idéalisée.

Dans son œuvre de 1889, le nu féminin se trouve devant « ce musée imaginaire »⁶ de l'art (la tête est représentée de demi-profil), et dans celle de 1896, la femme représentée tient une pomme à la main et essaie de séduire le spectateur à l'aide de son sourire.

⁵ G. Fliedl, *Klimt*, Taschen Verlag, 1997, p. 42.

⁶ J. Habermas, *op. cit.*, p. 96.

La dernière se trouve dans un contraste réel avec les personnages que l'historicisme a offerts comme vérités et dont la validité a été confirmée au fil des années. Par la beauté sculpturale du corps mais aussi par la présence de la représentation des cheveux d'une manière réaliste, elles concentrent toutes les métaphores et les métamorphoses de la féminité, présentes dans les personnages qui se trouvent derrière eux: la femme-divinité, la femme-sphinx, la femme-muse, la femme-Eve avec la pomme, en concrétisant d'une manière plastique les paroles de Nietzsche: ce n'est « que lorsque l'histoire admet de se faire œuvre d'art ou pure formation artistique qu'elle peut éventuellement garder ou au moins réveiller des instincts ».

A cause du fait qu'elle diminue l'importance des regards absents des hommes du second plan, l'allégorie de 1896 agit comme une sphinx, étant une « contre image des figures à observer qui semblent être transformées de sculptures en êtres humains »⁷. La manière réaliste de représenter les deux femmes est et sera l'un des traits caractéristiques des œuvres – portraits de Klimt.

Le personnage féminin situé à la base de l'œuvre, une viennoise de la fin du XIXe siècle, semble n'avoir aucune relation avec la composition ou, mieux, elle semble être un personnage secondaire. Néanmoins, les choses ne sont pas ce qu'elles paraissent. Le moyen par lequel le personnage est réalisé rappelle lui aussi l'histoire de l'art: elle porte une couronne de lauriers sur la tête (couronne spécifique à l'art grec et romain), étant représentée de manière *frontale* (spécifique à l'art égyptien) et en même temps réaliste. C'est pourquoi elle synthétise tous les personnages de l'allégorie et les

⁷ W. Hofmann, *Poets Are Always Producing Chaos: Nietzsche, Klimt and Turn-of-the-Century Vienna*, dans le vol. *Nietzsche and "an architecture of our minds"*, ed. by Alexandre Kostka and Irvin Wohlfarth, Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999, p. 73.

trois types par lesquels on se rapporte à l'histoire.

5. Les peintures murales du Kunsthistorisches Museum et l'historicisme

Les trois modalités d'analyser l'histoire en général (en particulier l'art) et les types de personnages représentatifs pour chacune d'entre elles (monumentale, antiquaire et critique) sont valables quand on analyse la manière dont Klimt s'est rapporté à cette histoire, mais aussi la manière dont ses contemporains se sont rapportés à ses œuvres. Alors, nous allons analyser la manière dont on peut ordonner certains thèmes choisis par le peintre (thèmes qu'on peut analyser à partir des trois méthodes), mais aussi sa vie d'artiste et ses étapes. Dans le paragraphe précédent nous avons traité la première question tandis que toutes les trois modalités ont été observées dans le cadre de chaque œuvre. Dans les allégories du Kunsthistorische Museum les étapes essentielles de l'histoire de l'art sont présentées dans des œuvres différentes.

W. Hofmann compare Klimt au « virtuose historique »⁸ (l'actuel virtuose en histoire) que Nietzsche décrivait dans *Les Considérations inactuelles II* comme un « passif accordé », qui pouvait déterminer « les temps et les personnes les plus incompatibles » (CI, II, § 6). L'explication c'est le fait qu'à l'intérieur de la même œuvre il met à côté des personnages des traits et des éléments stylistiques appartenant à des périodes historiques différentes.

A travers les œuvres murales du Kunsthistorische Museum (*La Renaissance italienne*, *L'Art égyptien I, II*, *L'Art grec I, II* et *Quattrocento roman et vénitien*), Klimt a énuméré quelques-uns des plus importants moments de l'histoire d'art qui font partie de ce que Nietzsche nommait « le carnaval cosmopolite des dieux, des coutumes et

des arts » et qu'il voyait ironiquement comme « le festival permanent d'une exposition universelle » (« Kosmopoliticher Gotter-, Sitten- und Kunste-Karneval Fest einer Weltaustellung ») (CI, II, § 5). Elles ont été réalisées entre 1890-1891 (entre la première variante de l'allégorie de la *Sculpture* – 1889 – et la deuxième – 1896).

En fait, à cause de la manière dont ces peintures ont été conçues, elles constituent plus que de simples allégories des périodes qu'elles représentent. Comme Lisa Florman l'observait bien, elles représentent l'art de chaque période, à travers les images caractéristiques de l'âge⁹ : l'enfant et le jeune (pour la *Renaissance italienne*), la jeune (pour *l'Antiquité égyptienne et grecque*), le vieux (pour *Quattrocento vénitien*). Klimt reprendra ce type de représentation dans son œuvre *Les trois âges de la femme* (il montre ici trois hypostases de la femme – l'enfant, la jeune et la vieille).

Beaucoup d'artistes appartenant à la vieille et à la nouvelle génération ont participé à la réalisation du projet du Kunsthistorische Museum. Les professeurs de l'Ecole d'arts appliqués (Kunstgewerbeschule) y apportaient leur éducation artistique et leurs théories sur les idéaux esthétiques focalisant sur l'historicisme éclectique qui utilisait et combinait une diversité de styles hétérogènes de l'histoire de la peinture. La doctrine artistique de l'historicisme consistait dans une instruction qui supposait le copiage des originaux (de manière naturaliste ou par des photos). L'épreuve pour l'admission de Klimt à cette école a consisté dans la réalisation d'un dessin qui avait comme thème une tête de femme réalisée à partir d'un modèle de plâtre. C'est pourquoi les représentants plus vieux de cette école semblent incarner parfaitement l'historien antiquaire – le collectionneur d'antiquailles de Nietzsche.

⁸ *Ibid.*

⁹ L. Florman, « Gustav Klimt and the Precedent of Ancient Greece », *The Art Bulletin*, vol. 72, no. 2 (Jun. 1990), pp. 310-326.

Tributaire de cette éducation, Klimt a eu sa période tournée vers le passé et marquée par le traditionalisme (académisme), quand il réalisait des portraits des personnages (historiques, artistiques) ou des copies d'après des auteurs consacrés. (Un exemple est le portrait d'Isabelle d'Este de Titien.) «...Ni Overbeck, ni Nietzsche n'avaient, à leurs débuts, échappé aux défauts de l'historisme. Ils en avaient pourtant aperçu le danger. C'est l'enseignement discret et orgueilleux qui se poursuit à travers ce pamphlet si découragé ». Habermas remarque que la dénaturalisation historiciste de la conscience moderne¹⁰, la multitude des contenus arbitraires et la suppression de tout ce qu'il y a d'essentiel ont déterminé Nietzsche à douter que la modernité puisse créer ses propres critères « car, nous autres modernes, nous ne possédons rien en propre » (CI, II, § 4).

Les jeunes artistes (Klimt étant parmi eux) ont commencé à douter des méthodes d'enseignement utilisées dans cette école, les critiques qu'on y apportait étant de plus en plus fréquentes. Le concept esthétique de l'historicisme constituait, de façon générale, une autre raison de cette critique: « on est inondés d'une monotonie inchangeable

de quelques objets stupides... des menus, des étiquettes sur les bouteilles, des boîtes d'allumettes, des bouts de papier de cigarettes et toute sorte de bagatelles et d'ordures toujours sous la forme de sphinx, de griffons usés et de feuilles d'acanthé... du travail négligeant des gens qui n'ont jamais vu ou étudié un original et qui seulement manient très superficiellement tout non-sens formel à la mode »¹¹.

Les sécessionnistes sont ceux qui vont introduire des réformes pratiques dans l'école en insistant sur la créativité artistique individuelle et sur le renoncement au copiage des modèles historiques, ceux des monumentaux.

Cette période a représenté cependant pour Klimt (dont l'éducation a été orientée vers les modèles historiques mais aussi vers une diversité des méthodes et des techniques artistiques) un point de départ assez important pour son développement ultérieur. Alors, même si *L'Ere Ringstrasse* a été marquée par l'historicisme, elle a certainement eu son importance pour l'artiste, car, « dans l'historicisme, comprendre signifie trouver la genèse, la forme antérieure, les ressources et le sens de l'évolution »¹².

¹⁰ J. Habermas, *op. cit.*, p. 515.

¹¹ Albert Ilg, « Moderne Vornehmheit », in *Gegen den Strom. Flugschriften einer literarisch-künstlerischen Gesellschaft*, vol. XX, Vienne, 1886, pp. 10-13, *apud* G. Fliedl, *Gustav Klimt*, pp. 32-33.

¹² P. Ricœur, *Conflictul interpretărilor*, Editura Echinox, Cluj, 1999, p. 35.

* *Acknowledgements*: Acest articol a fost publicat în cadrul unei perioade de cercetare finanțată de către Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane prin proiectul „Dezvoltarea capacității de inovare și creșterea impactului cercetării prin programe post-doctorale POSDRU/89/1.5/S/49944”.

Antonela CORBAN, Facultatea de filosofie, Universitatea „Al. I. Cuza”, Iași, promoția 1995; Studii aprofundate „Paradigme ale filosofiei moderne europene” (2000) și stagiu DEA la Centrul de cercetare a imaginarului și raționalității „Gaston Bachelard”, de la Université de Bourgogne, Dijon (2002); doctorat în cotutelă, *Nietzsche et Klimt: la métaphysique en question* (istoria filosofiei – Universitatea „Al. I. Cuza”, Iași și filosofia artei, Université de Bourgogne) (2009). Domenii de interes: istoria, teoria și filosofia artei, concretizate în studii (*Autoportretele lui Egon Schiele. Un narcisism răsturnat*, 2000; *De Chirico și inversarea categoriilor estetice nietzscheene*, 2001; *Genealogia artei la Nietzsche*, 2005) sau traduceri (Maryvonne Perrot, *Cubism, futurism, suprarealism: vicisitudinile subiectului în artă*, 2005). E-mail: Acorban2001@yahoo.com

De l'art-action vers l'action de l'art

From Art Action to Action of Art

(Abstract)

By exposing several ways of understanding art and action I intend to contextually explain, on the one hand, the process of creating, and, on the other hand, the finalities of the artistic effort. Certain contemporary artistic practices entail interest towards the domain of action. In order to illustrate this I am considering certain phenomena such as action painting, performance art, body art, contextualized art, and the art of communication. Similarly, I explore the educative, therapeutic and practical dimensions of the meaning of contemporary art. My thesis is that contemporary art is primarily centered on the projects and messages that involve all the types of action and public engagement, and that they contribute to an esthetization of our lives. The art of living reunites esthetical as well as ethical values such as beauty and goodness, governed by auto perfection, morality, and solidarity.

Keywords: art, action, art action, action art, the art of living

L'art et l'action

Un plaidoyer pour une meilleure présence de l'action dans l'art peut être d'une certaine manière redondant. Jamais l'action n'a été séparée de ce qu'on appelle *art*. La *praxis* de l'artiste est toujours « visible » ou perceptible dans la configuration externe de l'œuvre. De l'autre côté, l'expérience esthétique est partagée à la fois par celui qui conçoit (l'artiste) et par son public. D'ailleurs, le langage de l'art utilise des concepts tels qu'action, pratique, activité, expérience, travail, engagement, qui font partie, sémantiquement, de la même famille lexicale. Habituellement, on oppose l'action à la contemplation, mais aussi à l'intuition (inspiration) appartenant à l'artiste, et à la passivité, non-engagement, distance caractéristiques du l'égard du public. Une telle attitude passe parfois pour signe d'un déficit soit de la *praxis* artistique, soit de l'œuvre. La finalité de celle-ci est

mise en doute. C'est pour cela, probablement, que les artistes mettent en jeu tout leur enthousiasme pour mobiliser le public, pour activer les énergies latentes, cachés au-delà des apparences.

Mais, peut-être, les exigences concernant les finalités de l'art sont aujourd'hui autres qu'auparavant. Pour mettre en évidence cette mutation dans le champ des finalités artistiques, nous nous arrêterons sur trois philosophes qui ont des mérites dans la configuration des options relatives à celles-ci : Platon, Aristote et Kant. Ils résument d'ailleurs les exigences esthétiques d'un *paradigme représentationnel* dans l'histoire de l'art.

Platon range l'art parmi les expériences *mimétiques*. L'artiste imite ou simule la réalité. Il poursuit des buts esthétiques (satisfaire les sens, plaire, distraire...), éducatifs (former les enfants, les sensibiliser). En tant que simulacre, l'art peut être associé au mensonge – qui n'est pas toujours nuisible.

Au contraire, l'éducateur, l'homme politique, le médecin peuvent l'utiliser dans des buts supérieurs. S'il n'est pas convenable aux projets communautaires, l'État peut le corriger ou l'éliminer : voici le rôle joué par la censure. La sensibilité excessive n'est pas l'atout d'un bon citoyen, voué aux activités publiques et politiques. Aristote, à son tour, met en évidence le fait que l'art est plutôt *poiesis* que *praxis* ; l'œuvre d'art doit avoir des rôles *cathartiques*. Il ajoute ainsi une perspective *thérapeutique* parmi les buts de l'activité artistique. L'art peut raffiner les sensations et les passions ; elle peut à la fois guérir ou améliorer les maladies de la conscience. La musique, les tragédies et les comédies antiques peuvent enthousiasmer, provoquer des larmes purgatives ou des rires réconfortants. Une surexcitation émotionnelle fut saisie par Augustin, à la fin de l'Antiquité, pendant les jeux du cirque ; impressionné par le spectacle de la cruauté et de la mort, le spectateur veut souffrir et, de cette façon, se libérer des tensions accumulées.

Kant, dans sa *Critique de la faculté de jugement*, parle d'un art dégagé de considérations pratiques. Il n'y a que de la beauté libre ou délivrée de tout intérêt. La beauté d'une fleur vaut mieux que la beauté d'un tableau représentant le même objet. L'idéalisme kantien réclame l'autonomie de l'esthétique et la gratuité de l'art – les deux mythes déconstruits par la postérité. Pour amorcer – sans entrer dans les détails de cette discussion – la description des directions principales de cette déconstruction, il suffira d'évoquer ici trois lignes d'argumentation : Marx et les néo-marxistes (surtout Th. Adorno et l'École de Francfort), qui demandent aux artistes de démocratiser l'art et de changer ou de transformer d'une manière radicale le monde ; J. Dewey, W. James, N. Goodman, R. Rorty, R. Shusterman – qui visent les finalités prag-

matiques, éducatives et thérapeutiques de l'art ; Fr. Nietzsche, M. Heidegger, H.-G. Gadamer, J. Derrida, A. Danto ou G. Vattimo, qui essaient de nous convaincre que l'art apporte avec soi, comme l'un de ses enjeux essentiels, un enrichissement de soi ou des autres. Autrement dit, l'apport de l'art est à la fois esthétique et herméneutique, mais aussi ontologique et métaphysique.

Un changement de paradigme

Quels sont les changements saisissants au sein de l'art contemporain ? Où est le lieu de l'action ? On peut constater des changements en ce qui concerne la configuration interne de chaque expérience artistique et des extensions inattendues quant aux « rôles » joués par les instances qui sont engagées dans de telles expériences. L'artiste, le public, l'œuvre, le contexte, les institutions, le destinataire, la finalité ne sont pas les mêmes qu'auparavant.

L'auteur n'est plus le Maître d'autrefois. Dans l'ère de la « reproductibilité technique » des œuvres (W. Benjamin), l'artiste n'a pas besoin de compétences. Parfois, il est remplacé par l'artisan – celui qui prouve une habileté mécanique, répétitive. Il a perdu son *aura*, tout comme l'œuvre a perdu la sienne. La référence à l'œuvre est facultative. D'ailleurs, on parle d'artistes « sans œuvre », mais aussi d'artistes « sans... art »¹. Dans les expériences artistiques de type communicatif, l'artiste n'est plus visible ; il lance un stimulus, un message, et attend les réactions ou le *feed-back* par la même voie (Internet, téléphone, fax...). L'art fractal repose sur les performances combinatoires de l'ordinateur. Celui-ci est programmé à générer des images et l'artiste-ingénieur-programmateur en choisit

¹ Jean-Philippe Domecq, *Artistes sans art ?*, Paris, Éditions 10/18, 2005

aléatoirement. « L'auteur-machine » n'est pas loin. On le voit dans les productions cinématographiques.

L'œuvre, à son tour, n'est plus le résultat d'une *praxis* artistique; les *ready-made*, les *performances* (actions), les *happenings*, les installations demandent un statut artistique. Tout est, ou peut devenir, art : les objets ordinaires, les recyclages, les produits culinaires... Parfois l'auteur est anonyme ou collectif. Ce qui se substitue à l'œuvre est le message. Faute d'une œuvre consistante du point de vue matériel, on parle d'un art à « l'état gazeux »². Pour l'artiste, l'œuvre n'est pas *monument*, mais *document* qui peut être déposé dans une archive³. Les outils d'un artiste digital sont l'ordinateur, l'écran, le clavier et la souris. De l'autre côté, le Body Art fait du corps de l'artiste l'objet de l'action artistique. Le corps physique devient lui-même l'œuvre d'art – occasion de tester directement les réactions du public au message envoyé par ce moyen.

Le contexte de création et d'exposition est lui aussi différent aujourd'hui. L'artiste sort de son atelier pour rencontrer le public. Il ne veut pas changer le monde, mais plutôt comprendre et améliorer les problèmes partagés par les masses. Il s'agit d'une insertion dans l'espace urbain, dans celui de villages ou, pourquoi pas, dans l'espace virtuel.

Le destinataire de l'art n'est plus une élite cultivée. Sortir dans l'espace public est le signe d'une « démocratisation » de l'art. Les masses ont pas un accès non-restrictif à l'œuvre de l'artiste, car celui-ci produit, agit, intervient directement au milieu de la foule – le marché public, les rues insalubres, les quartiers agglomérés des grands villes,

les banlieues. L'art se met au service public, envisageant l'intérêt des citoyens. Toutefois, il y a encore des projets artistiques élitistes (l'art minimaliste, l'art conceptuel, l'art discursif), qui restreignent leurs actions au « travail de la pensée ».

Les finalités de l'art contemporain sont à la fois esthétiques, éducatives et thérapeutiques. L'ouverture de l'artiste vers la quotidienneté, vers le concret, vers l'action publique est une réalité incontestable. On peut dire que l'art est en train de confisquer toute la réalité. Il s'agit d'une « esthétisation de la réalité » réclamée par Wittgenstein et prolongée dans des directions différentes. Les pragmatistes parlent de l'art en « état vive » (R. Shusterman), mais aussi de l'art comme « modalité de vivre »⁴. « Vivre d'une manière artistique » ou « assumer esthétiquement la réalité » ne sont pas des slogans utopiques ou idéalistes. Ils peuvent nous donner la solution pour la meilleure conjonction entre l'art et la vie.

Sur l'art-action

L'art et l'action sont interchangeable. L'expressionisme abstrait américain (Jackson Pollock, Mark Rothko, Willem de Kooning, Barnett Newman, Franz Kline) en est une bonne preuve. Pollock fait le passage d'un paradigme représentationnel de l'art vers le paradigme de l'art-action. En rejetant toute figuration, l'artiste transforme la toile en un « champ de bataille » ou en une « arène ». Il l'assiège, il agit sur celle-ci d'une manière directe, spontanée et instinctive. Les couleurs tombent ou sont jetées sur la toile sans aucune règle ou projet préalable. L'instinct, l'intuition et le hasard font le travail. L'action se substitue à la représentation. Il n'y a pas de médiation

² Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Hachette, 2003

³ Jean-Paul Doguet, *L'art comme communication, Pour une re-définition de l'art*, Paris, Armand Colin, 2007, pp.162-163

⁴ Richard Shusterman, *Estetica pragmatistă. Arta în stare vie*, Iași, Editura Institutul European, 2004

entre l'artiste et son œuvre ; ils sont totalement confisqués dans le jeu créatif. La seule contrainte est donnée par le cadre du tableau ; celui-là donne l'impression d'imposer des limites à l'infini des formes, traces et taches disposées aléatoirement par la technique de *dripping*. *L'action-painting* est une modalité de « vivre » l'art, de la soustraire à la contemplation passive⁵.

Le français Yves Klein exploite la même idée d'action dans ses projets artistiques. *Les Anthropométries* sont réalisées avec l'aide des quelques jeunes filles nues, qui transforment leurs corps dans des « pinces vivantes ». Ce qui compte, ce n'est pas seulement le tableau, mais toute l'ambiance : l'artiste, les modèles, le public, la musique, les gestes font partie du spectacle. Les limites classiques de l'œuvre sont bouleversées. C'est une ouverture expérimentielle vers la quotidienneté, mais aussi une manière de transformer le public en un témoin à la création de l'artiste.

Dans le Body Art, l'artiste expose son propre corps aux regards du public. Parfois, comme chez les „actionnistes viennois”, mais aussi chez Orlan, Stelarc, Gina Pane, le corps est soumis aux opérations extrêmes : flagellations, mutilations, transformations esthétiques du visage, implants, scarifications. Comme dans les spectacles sanglants décrits par Augustin et repris par Antonin Artaud dans son projet de « théâtre de la cruauté », le spectateur est invité à sentir ou à souffrir, donc à convertir la pure contemplation en une expérience physique profonde et humaine.

Dans certaines expériences, l'œuvre (image ou message) devient mobile, aisément transportable *via* Internet. Le territoire de l'artiste est dans ce cas toute la réalité, y compris l'espace i-matériel. On parle d'un

« art contextuel » ou « problématique » (Paul Ardenne)⁶, parti à la conquête de la quotidienneté, du concret, du fait banal – mais intégrables dans un projet artistique. L'art contextuel poursuit la création artistique au milieu urbain (art urbain) ; elle demande aux artistes d'intervenir, de « se situer » au cœur des problèmes réels, de s'engager directement dans les champs de l'économie, des médias ou du spectacle. L'artiste devient un acteur social, un agent de changement. « L'art sociologique », ainsi que « l'art communicatif » promue par Fred Forest conteste le rôle des musées et des galeries dans l'exposition de l'art. Ils sont remplacés par des galeries virtuelles, des « webmuseums », situés dans l'espace virtuel. L'espace est « dis-loqué », tandis que le temps de la production et de la réception de l'œuvre est le même pour l'artiste et son public. Ubiquité et simultanéité – le nouveau contexte de l'Art en réseau ou du *Net art*. L'artiste agit à distance, simultanément, n'importe où, et n'emporte avec *qui* et avec *combien* de participants. C'est un art « contactuel », tourné vers l'interactivité ; chaque internaute branché à un réseau peut intervenir pour achever l'œuvre. Comme dans « les actions » mises en scène dans la rue, dans les performances conçues sur Internet le public est lui-même artiste ; il participe à la création proprement dite. L'art des années '90 fut dominé par des concepts tels que *participation, transivité, convivialité, rencontre, collaboration, contrat, relations et réseaux*⁷.

L'expérience esthétique pour l'artiste en réseau consiste non plus dans *l'aptitude* à apprécier le beau, mais dans l'habileté à

⁵ Cf. Olivier Lussac, « Happenings-Fluxus: De l'action painting à l'action de rue », www.artperformance.org, 12 mai 2010

⁶ Paul Ardenne, *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Arts », 2002

⁷ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 2001

dévoiler le sens ou les sens cachés de l'œuvre. Il y va d'une implication de *l'action de la réflexion* d'une manière plus profonde. On passe d'une *esthétique de la participation* ou de *la communication*⁸, vers une *esthétique de l'implémentation* (activation) ou de *la commutation*, une esthétique de *l'interactivité dévoilante*, qui fait du spectateur un « spect-acteur » impliqué totalement⁹.

L'art en action

Y a-t-il des démarches esthétiques qui cherchent à légitimer des tels projets artistiques ? Dans quel sens peut-on sentir ou ressentir l'action de l'art aujourd'hui ? Les artistes ont-ils la possibilité de s'impliquer dans le monde et d'y changer quelque chose ? L'art contextuel, mobile et dynamique, qui demande une participation active, a-t-elle des vraies perspectives ? Il y a, sans doute, des modalités multiples à la disposition des artistes qui se proposent d'intervenir dans la vie sociale, politique ou économique. Nous allons passer en revue ici quatre projets qui cherchent à légitimer, chacun à sa manière, ce genre d'intervention (Nelson Goodman, Jean-Pierre Klein, Raymonde Moulin, Richard Shusterman). Le « Projet Zéro », conçu et coordonné aux États-Unis par le philosophe et esthéticien Nelson Goodman, poursuit l'exploration du domaine de l'éducation artistique et de l'introduction de l'expérience de l'art dans le domaine cognitif de l'homme¹⁰. Identifier et classer les compétences artistiques, introduire la physiologie du cerveau dans les recherches

sur l'éducation artistique, intégrer l'art dans un program éducatif général, systématique sont des tâches que ce projet s'est fixées. L'important dans ce projet est d'apprendre le bon usage des systèmes symboliques (l'interprétation, l'application, l'invention, la révision) impliqués dans les problèmes de la connaissance, de l'action et de la compréhension dans l'art. Goodman parle de « l'art en fabrication », du rôle des institutions artistiques (musées, galeries) et des experts spécialisés, de la gestion des produits artistiques pour consolider la dimension pratique, éducative de l'art.

Une démarche similaire, du côté de la sociologie de l'art, est développée en France par Raymonde Moulin¹¹. L'auteur constate une internationalisation croissante du monde de l'art, ce qui demande de repenser les formes de compétition et de consécration artistiques. Elle analyse la construction des valeurs artistiques, le rôle du musée et du marché, les lignes de l'action culturelle et de la politique artistique en France, la réconciliation de l'art avec l'économie, les médiateurs de l'art (critiques, conservateurs, experts, collectionneurs, investisseurs, mécènes), les artistes et leurs caractéristiques. C'est une manière de soutenir la nécessité de mettre en place des stratégies pratiques pour dynamiser le marché de l'art et de promouvoir les œuvres d'art aux buts esthétiques, éducatifs et économiques.

Une nouvelle tendance dans l'art contemporaine se constitue autour de la tentative de s'adresser non pas exclusivement aux gens dits « normaux », physiquement et psychiquement, mais à des personnes déficientes, qui ne peuvent activer tous leurs sens pour se constituer comme récepteurs d'une œuvre d'art. Il y a des projets artisti-

⁸ Jean Caune, *Esthétique de la communication*, Paris, PUF, 1997

⁹ Evelynne Rogue, « De l'esthétique de l'implémentation à l'esthétique de la commutation et de l'interactivité dévoilante », en *Archée* (cybermensuel), septembre 2003

¹⁰ Nelson Goodman, *L'art en théorie et en action*, Paris, Gallimard, 1996, p. 78

¹¹ Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Arts », 1997

ques destinés aux non-voyants, aux sourds et même aux malades mentaux. L'action de l'art est contraire à toute forme d'exclusion et de discriminations à l'égard des minoritaires de toute sorte. Jean-Pierre Klein propose un projet « d'art-thérapie », celle-ci étant définie comme « psychothérapie à support artistique »¹². L'art peut soulager ; elle joue le rôle de médicament dans certaines situations. Les personnes déficientes, les marginaux, les fous, les vieux malades peuvent expérimenter l'art-thérapie. C'est une recherche, dit l'auteur, à buts pratiques. Le malade devient lui-même artiste ; il se trouve ainsi dans la situation d'une création spontanée, intuitive, qui lui donne l'occasion de projeter ses obsessions et ses complexes. C'est un sorte de métaphorisation innocente ou inconsciente, une « authenticité travestie » par la médiation de l'expression artistique non-censurée, que le psychologue, le psychanalyste ou le psychiatre soumettent ensuite à l'interprétation. « L'homme Objet de souffrance devient Sujet de son inspiration, se réappropriant peu à peu ce à quoi il semblait condamné et le faisant évoluer jusqu'à l'intégrer dans un cheminement qui donne aux malédictions passées le sens rétrospectif de création de soi-même, d'abord symbolique dans l'œuvre, puis dans l'évolution personnelle. »¹³ La pratique de l'écriture, les confessions autobiographiques, les arts visuelles (dessin, peinture, sculpture, photographie, projection vidéo, cinéma), mais aussi le théâtre, la danse, la musique peuvent être des remèdes dans certaines circonstances. La finalité de l'art-thérapie n'est pas l'art, mais la vie et son meilleur équilibre – physique et psychique. L'esthétique pragmatiste a été inaugurée par W. Dewey. Son dessein était l'enrichissement de toute l'expérience, l'absence

d'intérêt, l'autonomie ou la gratuité de l'art lui paraissant être des utopies. R. Rorty, J. Margolis, St. Fish, R. Shusterman se situent dans une telle filiation théorique. L'expérience de l'art, dit Shusterman, ne doit en être une élitiste. Toutes les formes de la culture populaire peuvent intéresser l'esthéticien. L'art est défini par le pragmatiste en termes de pratique sociale et culturelle historiquement déterminée¹⁴. Le domaine de l'expérience esthétique y excède celui de l'art. Le design, la chirurgie plastique sont des exemples dans ce sens. Il y a aussi une esthétique de la vie quotidienne, car la séparation – d'inspiration platonicienne – entre art et vie est peut-être aujourd'hui plus que jamais contestable. En tant qu'expérience, l'art, dit le pragmatiste, fait partie de notre vie. La vie en soi peut être considérée comme une forme de l'art – l'art de vivre. Voici une idée qu'on retrouve aussi chez Rorty. La vie esthétique est la vie vécue d'une manière qualitative, en tant que « perfection privée », « autocréation », vie motivée par le désir de « l'enrichissement de soi »¹⁵. On a ainsi affaire à une « esthétisation de l'éthique », dans le sens d'une vie menée selon les valeurs de la moralité et de la solidarité sociale. On rencontre donc ici l'idée wittgensteinienne de la coïncidence de l'esthétique et de l'éthique, du beau et du bien. L'homme bon est aussi beau. Shusterman y ajoute le projet d'une « esthétique somatique », orientée vers « l'étude critique, méliorative de l'expérience, et une utilisation du corps comme *locus* d'une valorisation esthétique sensorielle (*aisthesis*) et de l'auto-façonnement créatif »¹⁶. Elle vise la connaissance des discours, des pratiques et des disciplines

¹⁴ R. Shusterman, *op. cit.*, p. 33

¹⁵ Richard Rorty, *Contingency, irony and solidarity*, Cambridge University Press, 1989 (trad. roum., București, Editura ALL, 1998, pp. 26, 72).

¹⁶ R. Shusterman, *op. cit.*, p. 275

¹² Jean-Pierre Klein, *L'art-thérapie*, Paris, PUF, 1997, p. 3

¹³ *Ibid.*, p. 124

qui ont pour but la beauté corporelle, l'équilibre physique et la confiance en soi. Pour conclure, loin d'y voir une confiscation de l'esthétique par les formes quotidiennes de l'action, nous préférons identifier ici l'impératif d'une *esthétisation radicale et profonde de notre vie*. Selon nous, l'action ne doit être plus traduite dans les termes de

l'efficiencia ou du profit mercantile, mais dans les termes des valeurs intimement humaines, à la fois confortables, créatives, bonnes et belles. Ce qui correspond à l'exigence de hausser, en effet, les standards esthétiques, moraux et matériels de notre vie.

Petru BEJAN este Profesor la Facultatea de Filosofie și Științe Social-Politice din cadrul Universității “Al.I. Cuza” Iași. Domenii de interes: estetică, filosofia artei, hermeneutică, semiotică vizuală. A publicat: *Istoria semnului* (1999), *Critica filosofiei pure* (2000), *Hermeneutica prejudecăților* (2004). Este președinte al Societății Române de Filosofie, filiala Iași. E-mail: pbejan@uaic.ro

Dana ȚABREA

Francis Bacon sau despre violența senzației *

(David Sylvester, *Interviuri cu Francis Bacon. Brutalitatea realității*, traducere din limba engleză și note de Ion Ciornei, Editura Art, București, 2010)

Francis Bacon and the Violence of Sensation

(Abstract)

Art Publishing House has published the Romanian language version of David Sylvester's book *The Brutality of Fact. Interviews with Francis Bacon* (London: Thames and Hudson, 1975, 1980, 1987). I try to reconstruct the main ideas that the Anglo-Irish painter embraced, as they emerge out of the nine interviews that compose the book under review here. At the same time with the interviews I read Gilles Deleuze's book on Bacon *Francis Bacon: Logique de la Sensation* (1981) and I explain to myself and to the reader these ideas as I understand them. However controversial, Francis Bacon is an artist whose work cannot be overlooked and, therefore, it was an excellent idea to finally make the interviews known to the Romanian public because they are fundamental to understanding his intentions.

Key words: Francis Bacon, sensation, diagram

Motto : „Nu se dorește, oare, ca un lucru să fie cât de real posibil și, în același timp, adânc sugestiv sau eliberator al câmpurilor de senzații, altceva decât o simplă ilustrație a obiectului pe care te pregătești să-l tratezi? Nu este oare aceasta rațiunea de a fi a artei?” Francis Bacon)

Semnalez apariția interviurilor realizate de David Sylvester cu Francis Bacon și felicit editura Art pentru manifestarea intenției de a reda publicului românesc profesiunile de credință ale unui artist atât de controversat.

Cartea este structurată în nouă capitole, cuprinzând nouă interviuri cu pictorul britanic, născut în Irlanda, în cea mai mare parte reconstruite din discuțiile pe care autorul ei le-a avut cu artistul.

Dintre preocupările ideatice ale artistului am reținut : 1. pasiunea pentru foto-

grafie, dar nicidecum pentru fidelitatea ei, ci pentru faptul că lucrează în serii, fotografii putând realiza mai multe cadre, așa cum Francis Bacon s-a oprit la trei, creând celebrele triptice; 2. respingerea figurativului, a picturii reprezentative și a oricărei intenții narative a tabloului, pe de o parte, încercarea de a depăși arta abstractă, pe de altă parte, deoarece ambele se adresează creierului și nu direct sistemului nervos; 3. afirmarea rolului hazardului în artă, dar artistul intervine, manipulând accidentalul; 4. încercarea de a reda realitatea, aparența, senzația, dar nu în sensul de a o reproduce, ci deformând-o până la extrem și (re)creând faptul; 5. permanenta pre-

* Acest articol reprezintă o parte a cercetării finanțate prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane, proiectul „Dezvoltarea capacității de inovare și creșterea impactului cercetării prin programe post-doctorale POSDRU/89/1.5/S/49944”.

ocupare de a evita clișeul pictural și locurile bătorite.

Mărturisesc că nu știu dacă aș avea curajul să atârâ pe peretele dormitorului meu *Three Studies for a Crucifixion, Oedipus and the Sphinx, Seated Figure*, sau oricare dintre tablourile lui Bacon. Cu toate acestea, recunosc că sunt delirant de interesante ideile care l-au călăuzit în compozițiile sale. Acestea au prilejuit lucrarea lui Gilles Deleuze – *Francis Bacon: Logique de la Sensation* (1981) – ce poate fi citită împreună cu interviurile pentru o mai bună receptare a creațiilor artistului aici în discuție.

Francis Bacon a pictat cu predilecție portrete și autoportrete, a abordat teme mitologice și religioase, iar subiectele alese (crucificări, proteze, mutilări, monștri etc.) sunt extrem de violente. S-a vorbit chiar și de o violență a culorii și a liniei, de o violență a senzației, nu a reprezentării, de una de reacție și de expresie, cu referire la picturile sale.

Printr-o încercare de sistematizare a elementelor care compun pictura lui Bacon, Deleuze identifică o structură materială (câmpul larg etc.), figura (sau figurile, de multe ori un dublet) și o zonă rotundă, cubică, paralelipipedică etc., având rolul de a izola figura.

Cred că dincolo de ceea ce exprimă efectiv picturile șocante, oribile, terifiante ale lui Bacon există o intenție de factură religioasă. Dualitatea metafizică a spiritului și materiei ori a corpului și sufletului este înlocuită la Bacon printr-o alta: carnea și energia (sau forțele, cum le-a numit Deleuze) devin termenii unei ecuații imposibil de adus la numitor comun.

Optând pentru corp în detrimentul a ceea ce ne-am obișnuit să numim spirit, Bacon își află sursa de inspirație în măcelării, pentru că doar acolo poate avea senzația cărnii, pe care își dorește să ne-o

transmită prin picturile sale. În portrete nu chipul, ci capul interesează, deoarece figura pe care o creează artistul este corpul, iar capul face parte din corp, în timp ce chipul semnifică altceva, interioritatea. Lipsit de chip, locul omului din compozițiile lui Bacon îl reprezintă spațiul de graniță dintre umanitate și animalitate.

Chircit, sodomizat, crispat, desfigurat, corpul din picturile lui Bacon se impune prin tendința de a evada, de a ieși din sine și de a se contopi cu baza materială a pânzei. De aici, sentimentul pe care îl am că Bacon vrea să redea mișcarea, ca și cum pânza ar deveni o peliculă cinematografică, numai că e o mișcare bruscă, contorsionată parcă, e doar senzația unei mișcări. De aceea, a și pictat în serii.

Paul Klee susținea că scopul artei nu e de a reda vizibilul, ci de a face vizibil. Ceea ce Bacon vrea să facă vizibil, să creeze sunt, în opinia lui Deleuze, forțe, energii pe care nu le vedem, dar le putem simți. Forța e ceea ce se exercită asupra unui trup pentru ca o senzație să poată apărea. Astfel, putem spune că Bacon pictează doar senzații.

În pictura secolului XX este binecunoscută tehnica de a arunca efectiv culorile pe pânză, lăsând totul în voia hazardului. Deși acceptă că inconștientul are un mare rol în creație, Bacon este adeptul manipulării operei hazardului. Artistul intervine și folosește ceea ce fără intenții precise a provocat. De aceea, e o mare diferență între artistul care împrăștie culorile pe pânză și o servitoare care ar putea face același lucru în absența acestuia.

Ceea ce Bacon încearcă să evite sunt date figurative (fotografii, ziare, imagini TV, imagini de cinema) ori clișee psihice (rememorari, fantezii, imagini preluate). În genere, artistul este asaltat de asemenea date atunci când intenționează să

abordeze o anumită temă, ceea ce face ca în mod simbolic pânza albă să fie, în fapt, populată de tot felul de clișee. Pentru a curăța pânza de toate acestea și a o pregăti, Bacon trasează cu pensula pe pânză semne la întâmplare. Apoi curăță cu peria, înlătură sau șterge petele de culoare de pe pânză; aruncă pânza din diferite unghiuri și cu viteze diferite.

În chiar actul picturii, el provoacă accidente asupra a ceea ce a așternut deja pe pânză: alungește o gură, șterge o parte a capului etc., obținând ceea ce artistul numește graf, iar Deleuze, diagramă. Diagrama e un set operativ de linii și pete de culoare care nu semnifică și nu

reprezintă, având funcția de a sugera și de a introduce posibilități de fapt, din care va fi izolat faptul pictorial, figura:

„It is the emergence of another world. For these marks, these traits, are irrational, involuntary, accidental, free, random. They are nonrepresentative, nonillustrative, non-narrative. They are no longer either significant or signifiers: they are asignifying traits. They are traits of sensation...”¹.

¹ „E precum apariția unei alte lumi. Deoarece aceste semne, urme sunt iraționale, involuntare, accidentale, libere, întâmplătoare. Acestea sunt nonreprezentative, nonilustrative, nonnarrative. Ele nici nu semnifică, nici nu sunt semnificate: sunt semne care nu semnifică. Sunt mărci ale senzației...”, Gilles Deleuze, *Francis Bacon: Logic of Sensation*, Continuum, London, NY, 2004, p. 100.

Irina ROTARU *

Introspective and Hermeneutic Phenomenology?

(James P. Reeder, *The Theory and Practice of Husserl's Phenomenology*, second edition, Zeta Books, Bucharest, 2010)

(Abstract)

James P. Reeder's book *The Theory and Practice of Husserl's Phenomenology*, at its second edition, appeared at Zeta Books, Bucharest in 2010. This book was first published in 1986, and can count as an introductory study to the Husserlian phenomenology. I intend to show that the terms in which Reeder describes phenomenology and which he finds unproblematic, are in fact misleading.

Keywords: Husserlian phenomenology, introspection, transcendental consciousness.

James P. Reeder's book *The Theory and Practice of Husserl's Phenomenology*, at its second edition, appeared at Zeta Books, Bucharest in 2010. This book was first published in 1986, and can count as an introductory study to the Husserlian phenomenology. Reeder doesn't propose a critical reading of Husserl's work, but only tries to clarify some of its most important concepts. The author only wants to explain what phenomenology is and what the most important Husserlian concepts mean. In this book one will not find references to other interpreters of the Husserlian work, or to the disputes concerning different concepts. The title of the book mentions not only the theory, but also the practice of Husserl's phenomenology, because the author tries to give clues for how to attain the transcendental attitude, prescribing dos and don'ts for its practice. I intend to show that the terms in which Reeder describes phenomenology and which he finds unproblematic, are in fact misleading.

For Husserl's enterprise, Reeder considers appropriate the following definition: "A philosophical movement based upon a self-critical methodology for reflectively (reflexively or introspectively) examining and describing the lived evidence (the phenomena) which provides a crucial link in our philosophical and scientific understanding of the world" (p. 21). Self-critical because it "continually examines its own goals and methods", and reflexive or introspective because it makes us "reflect back upon our own experience, in a sort of reflective introspection of our own life". We find this way of understanding phenomenology insufficient and problematic. It makes no difference between psychology and phenomenology, when not mentioning that phenomenology is transcendental; then, it makes phenomenology look like it would be interested in the way one lives his inner subjective experiences, as it does not mention that the first interest of the Husserlian phenomenology is the possibility of objectivity.

Introspection means not just the first-order act of being conscious of something,

* Doctorand al Facultății de Filosofie, Universitatea „Al. I. Cuza” din Iași, cu tema *Problema fenomenologică a intersubiectivității și consecințele pentru etică*. Licențiat în drept (2008 Universitatea „Al. I. Cuza” din Iași).

but a second-order act of consciousness of internally examining one's mental states about an experience. Reeder doesn't give an exact definition of how he uses "introspection", but it is clear that for him it is presupposed by the first-person perspective and *epoché*: "Phenomenology, through the method of epoché and description, provides a more rigorous method for isolating and describing features of introspective knowledge of the self" (p. 34). It is curious that this author insists that Husserl's goal is the knowledge of the self, but he does not indicate where Husserl would say that. Daniel Dennet and Thomas Metzinger sustain that phenomenology is "unreliable", respectively "impossible" due to its "introspectionist methodology". Introspective are said to be, as in Reeder's case, the first-person perspective and epoché. I intend to show that in fact these do not imply introspection.

Husserl lost no occasion to emphasize that "inner experience" belongs to psychology, phenomenology operating with "eidetic investigation" which has nothing to do with the empirical introspection. Compared to psychology, phenomenology is what mathematical cognition is with regard to empirical natural science. Reeder seems to make not much of a difference between Descartes' hyperbolic doubt and Husserl's epoché: "To uncover the nature of *phenomenological evidence* he developed a method for clarifying the act of introspection that has been used by all Modern philosophers beginning with Descartes, and adding to it a rigorous, critical and intersubjective control. /.../ Starting like Descartes, we turned inward" (p. 66). Descartes "turned inward" because he and the whole metaphysical tradition thought this to be the domain of apodictic truths. But Husserl describes the inside-outside division with respect to the ego as a naïve one, and in

Krisis he deplores the fact that the philosophers preceding him didn't even ask themselves if, in what concerns the egological sphere, delimitations like inner/outer can even have a meaning. This naïvete is held responsible for the fact that Descartes wasn't able to distinguish between *psychic ego* and *absolute ego*. Consequently, he describes his predecessor's philosophy as a "psychologisch verfälschte Transzendentalismus". Thus, Husserl never used the term "introspection" for his method, at least because it would imply accepting as valid the inner-outer separation concerning the egological realm.

The objects of phenomenology are the phenomena – the things as they show themselves to us, independently of any of our interests. A phenomenon can only appear to a subject. The phenomenological method gives the subject the possibility to have access to the phenomenon and to report only what is accessible from the first-person perspective; the third-person perspective brings into play more than the phenomenon itself reveals. The first-person perspective is not a goal in itself, nor is subjectivity, but the conditions of the possibility of experience and knowledge. In phenomenology, the use of first-person perspective is a methodological one, having nothing to do with psychological introspection, designed to offer a better understanding of the subjective experience of something. First-person perspective, in this case, must give access to the invariant traits of experience being not, as the philosophers of mind say, a description of the "what is like" of experience.

The phenomenological tradition following Husserl explains why the report about experience does not imply introspection. The phenomenologists work with two types of conscious acts: the first-order ones correspond to pre-reflexive consciousness. At

this level of consciousness what is experienced isn't a theme of our thinking, but it is simply lived-through. The second-order acts of consciousness have the first-order ones as their theme. The first-person reports about consciousness do not engage second-order consciousness, because for telling what I perceive I don't need to turn inward and examine my mental states, but I must simply report what I see. Responsible for this ability is the awareness that accompanies our experiencing, which is regarded as an essential trait of conscious experiencing.

We cannot have access to the phenomena from a common attitude of our daily life, in which we naïvely attribute existence to the things and regard them through our interests. Thereby, we have to suspend this daily attitude through epoché, and then perform the transcendental reduction which brings forward the relation of the consciousness and an object (not simply the object of consciousness). Strictly speaking, the goal of the transcendental reflection is not "reflective self-understanding which is based in the way things are actually lived" (p. 156), but the understanding of reality, of the conditions of possibility of the objectivity of the world. The first interest doesn't comport on subjectivity, but in order to understand the world we have to focus on the intentional subject to which the world appears.

The transcendental type of reflection is not introspective, because the phenomenologist doesn't regard the consciousness as an interior realm, but as a relation to what transcends it. Intentionality being the essential characteristic of consciousness, it is always outside itself. Husserl never uses the inner-outer separation to describe different domains as delimited through epoché, but only to name the facts about us to which the others have or don't have

direct access. What guide us in the transcendental reflection are not the subjective feelings about experiencing something, but the object experienced itself.

In the present edition of his book, Reeder attaches an appendix for exposing his idea that the phenomenological method necessitates both transcendental and hermeneutic elements, being no reason for maintaining the schism between transcendental and hermeneutic phenomenology. The author considers the hermeneutic process of transcendental phenomenology to be the "interpreting and sharing with other phenomenologists the results of this first-person «seeing»" (p. 197). I don't think that this attempt of integration is very convincing for the ones that sustain the idea of hermeneutic phenomenology. They are suspicious about the transcendental way of reflecting, considering that it alters the situations in which the philosopher tries to gain insight, because it turns lived experience into isolated objects of reflection. The hermeneutic "seeing" in Reeder's proposal amounts to an intersubjective verification of what is obtained by means of transcendental reduction; it doesn't involve what transcendental reflection means and does. However, he understands very well that "much of this disagreement [transcendental – hermeneutic] (and other disagreements concerning transcendental phenomenology) stem from a serious misunderstanding of Husserl's use of the term *transcendental*" (p. 200). Unfortunately, Reeder omitted telling what exactly is wrong with the understanding of epoché.

Even in Husserl we can find evidence that the phenomenological reflection should not be a distorting mode of reflection. In the first book of *Ideen*, he writes that the transcendental reflection is not added to previous life, but it rather transforms the experience in a specific manner. This can

be completed by Eugen Fink's advice to understand phenomenological reflection as a more accentuated type of *attention*. Following Fink, Dan Zahavi understands transcendental reflection as a "more articulate and intense form of self-awareness". The trend nowadays is to show that hermeneutic intuition is also a type of reflection, as long as hermeneutic phenomenology, in articulating experiential struc-

tures doesn't simply extend the stream of lived experience.

Reeder uses the concept of introspection ignoring the consequences it can have for the theory of consciousness. But we have seen that attributing the introspective method to phenomenology is either the result of assimilating phenomenology to psychology, or it takes to rejecting phenomenology as an unreliable methodology for the study of consciousness.

Camelia GRĂDINARU *

Lecțiile lui Wally Olins. Semnificații socio-culturale ale conceptului de branding**

(Wally Olins, *Manual de branding*, traducere de Ovidiu Miron, Editura Vellant, București, 2009)

Wally Olins' Brand Handbook. Socio-Cultural Meanings of the Concept of Branding

(Abstract)

The volume under review here is a remarkable publishing event. Wally Olins – already known to the Romanian public due to previous translations – sets a new standard of performance with his *Brand Handbook*. The clarity of the ideas, the fluidity of the writing style, the inspired choice of brevity and the deep cultural connotations are just a few of its qualities, indeed a branding guide for everyone.

Keywords: brand, branding, brand architecture, corporate branding, brand equity

În limbajul specialiștilor în comunicare (și nu numai) vocabula „brand” este din ce în ce mai des folosită, devenind ea însăși o etichetă/indiciu pentru cei care împărtășesc un spațiu comun de interese și cunoștințe. Departe de a fi doar un element din jargonul comunicatorilor, termenul „brand” trimite la o realitate complexă și deschide câmpul unui puzzle interesant, dar de multe ori confuz și greu descifrabil. Tocmai pentru a depăși o parte dintre aceste dificultăți, Wally Olins (el însuși un brand...) pro-

pune – într-un stil concis și exemplificator – un manual (și nu un tratat) despre branding. Astfel, această lucrare se vrea a fi un ghid care să elucideze anevoioasa problematică a definirii și funcționării unui brand, publicul țintă declarat fiind unul universal. Caracterul practic al lucrării este susținut constant și de către vasta experiență pe care autorul o are în domeniu, Olins fiind unul dintre cei mai apreciați profesioniști în domeniul identității corporatiste și al brandigului. A oferit consultanță pentru organizații precum 3i, BT, Repsol, Tata, Prudential, British Telecom, Guinness, Renault, Volkswagen, dar și pentru Poliția Metropolitană din Londra sau UK National Housing Federation. Este recunoscut și în calitate de consilier în brandingul regiunilor și țărilor (de pildă, Portugalia și Polonia). A fost co-fondator și președinte al Wolff Olins până în 1997, în prezent fiind partener fondator și președinte al agenției Saffron Brand Consultants, dar și cadru didactic asociat al unor prestigii-

* Doctor în Filosofie (2008), este cercetător post-doctoral al Universității „Al. I. Cuza” Iași și membru al Seminarului de Logică discursivă, Teoria argumentării și Retorică din cadrul Facultății de Filosofie și Științe Social-Politice a aceleiași universități. Este autoarea lucrării *Discursul filosofic postmodern. Cazul Baudrillard* (prefață de Maria Carpov, Editura Institutul European, Iași, 2010).

** Acest articol reprezintă o parte a cercetării finanțate prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane, proiectul „Dezvoltarea capacității de inovare și creșterea impactului cercetării prin programe post-doctorale POSDRU/89/1.5/S/49944”.

oase universități. A fost onorat cu numeroase premii și distincții, iar cărțile sale (dintre care amintim *The Corporate Personality*, 1978; *International Corporate Identity*, 1978; *Wolff Olins Guide to Identity*, 1984; *Trading Identities*, 1999; *On Brand*, 2003) au fost deja inserate corpului bibliografic de referință pentru acest domeniu.

Încă din prefața lucrării sale, Wally Olins face o observație decisivă: „toți cei care trăiesc în lumea de azi sunt implicați în branding”. Creșterea importanței conceptului de brand în sfera economică, dar mai ales extinderea rolurilor și a semnificațiilor sale socio-culturale îl determină pe autor să facă această constatare: nu e vorba doar despre un manual adresat studenților, nu e vorba doar despre un manual adresat celor care vor să implementeze branduri, nu este doar o carte pentru cei preocupați de transformările din domeniul designului, ci este „un ghid pentru toți”.

Dintre schimbările pe care Olins le subliniază și care oferă fundalul înțelegerii acestei dinamici, trei mi se par a fi de primă însemnătate. În primul rând, se observă deplasarea brandingului dinspre periferie către centrul de interes, preocupare, analiză strategică și investiții al companiei. Această mișcare a determinat reconsiderări și reorientări în câmpurile de forță ale companiilor, multe dintre ele fiind obligate să ia decizii radicale pentru a putea rezista pe piață. În al doilea rând, vorbim despre transformarea publicurilor, în particular, și transformarea societății, în ansamblu, corelate cu explozia tehnologiei digitale. Dacă este să ne gândim doar la un singur aspect, de exemplu cum este influențată problema vizibilității companiilor în actualul context, complexitatea survenită în urma acestor transformări ne atrage imediat atenția. În al treilea rând (și cu siguranță

în strânsă legătură cu al doilea!), asistăm la extinderea sferei brandurilor și a procesului de branding: acest lucru se întâmplă cu organizațiile artistice, cu organizațiile de binefacere, cu cluburile de fotbal, cu universitățile, cu spitalele, cu țările sau chiar și cu organizații supra(multi)-statale (Uniunea Europeană).

Climatul pe care schimbările menționate de Olins l-au adus plasează conceptul de brand într-o poziție dominantă și este de la sine înțeles că interesul pentru acest concept este în creștere atât în rândul corporațiilor, cât și în rândul consumatorilor. Epoca în care brandul era o armă/un instrument strategic pe care companiile să-l folosească, asemenea unui glonț magic, doar în folosul intereselor lor și cu eficiență maximă în acest sens a dispărut de mult – dacă acceptăm că a existat vreodată. În orice caz, publicurile actuale sunt cu mult mai informate, pretențioase, atente, sofisticate și – de ce nu? – capricioase decât primii cumpărători ai săpunului Ivory. O cauză în acest sens este, în mod evident, tehnologia digitală și consecințele sale (socio-tehnice, simbolice, comunitare). Conceptul de societate responsabilă pune, la rândul său, o presiune foarte mare pe umerii corporațiilor care nu-și permit să fie percepute drept instituții rapace care urmăresc, cu cinism, numai țintele de profit.

Tocmai pentru că este un ghid pentru toți, dar și din considerente de coerență internă (inclusiv la nivelul scriiturii!) a brandului numit Wally Olins, cartea este scrisă într-un stil direct, fără sofisticări terminologice sau abundență de precizări tehnice. Acolo unde este nevoie de așa ceva, ele există (secțiunea 5, Implementarea programului de branding, de pildă), fără a șterge, însă, impresia de fluiditate pe care am regăsit-o, personal, și în *Despre brand* (comunicare.ro, 2006,

traducere, postfață și note de Ștefan Liuțe). Acest lucru este fără îndoială un avantaj pentru receptori, mai ales pentru cei mai puțin informați: povestea pe care Olins o țese are ritm și sens, iar lumea brandingului prinde un contur ceva mai clar în mintea lectorului interesat. Nu este mai puțin adevărat însă că Olins rezervă un strat semantic și pentru specialist. Specialistul este mai mult decât familiarizat cu articulațiile centrale ale structurii conceptuale prezentate de Olins; ceea ce constituie diferența față de alte texte similare și ceea ce îi trezește acestuia interesul sunt experiența vastă și intuițiile lui Olins. Vocea lui este vocea cunoscătorului în profunzime, este vocea unui lider care vede (mult) mai departe decât majoritatea colegilor de breaslă. O astfel de voce este întotdeauna ascultată.

În acest sens, cazurile pe care Olins le analizează sunt exemplare și menite să ilustreze schimbările sociale și culturale pe care le-am amintit mai sus. Procesul de branding și implementarea programului de branding au succes numai dacă țin seama de acest fundal. Deciziile strategice pot asigura câștigul, însă inspirația și soluțiile creative care stau la baza acestor decizii au drept sursă confruntarea directă cu concretul. Să luăm ca exemplu problema arhitecturii de brand. Cele trei modele pe care Olins le prezintă (arhitectura corporatistă sau monolitică, arhitectura girată, modelul centrat pe brand) codifică experiențele consistente, vaste ale companiilor. Aceste experiențe au distilat formule de succes pe care companiile au încercat să le păstreze, însă, așa cum arată Olins, nu există un răspuns unic, garantat la întrebarea „care este cea mai bună politică de branding?”; nu există o rețetă infailibilă, valabilă în orice situație, pe care specialiștii să o aplice mecanic. Soluția este de fiecare dată alta, în funcție de analiza pieței, de

dificultățile și punctele slabe ale companiei, de portofoliul brandului și, nu în ultimul rând, de ambițiile companiei respective. De asemenea, cele trei opțiuni principale permit diferite forme de combinare: cazul DAIMLER-CHRYSLER evidențiază schimbarea numelui (de mai multe ori!) în funcție de dinamica economică și, în special, de dinamica imaginii (p. 57), în timp ce cazul HSBC este unul tipic pentru arhitectura monolitică, iar DIAGEO pentru identitatea bazată pe brand. Așa cum notează autorul, variațiile pot fi brutale, dar pot lua și forme subtile. Cerința adaptării și a flexibilității este valabilă și la nivelul implementării programului de branding. Cele patru etape menționate 1) cercetare, analiză și recomandări strategice; 2) dezvoltarea identității sau a ideii specifice; 3) lansare și prezentare; 4) implementare reprezintă o structură de bază, dar „unele etape pot fi sărite, altele introduse, și tot așa. Prin urmare, modelul descris mai departe trebuie urmat în linii mari. Programul trebuie adaptat fiecărei situații” (p. 73).

În *Despre brand*, Olins a făcut efortul să compacteze toată densitatea ideilor și experiențelor relatate în 225 de pagini (în ediția românească, anterior citată), deși fiecare dintre temele alese poate face obiectul unei monografii în toată regula. Exercițiul reductiv este continuat în Manual de branding, unde borna performanței „ascetice” a lui Olins atinge aproape neverosimilul număr de 110 pagini (mai exact, 110 plus două pentru index)! Mesajul său central nu este însă cu nimic diminuat de această opțiune: dincolo de orice (obstacol), răspunsul la întrebarea legată de succesul și longevitatea brandurilor este dat de devotamentul față de ele. Acest devotament, înainte de a fi al suporterilor acestor branduri, trebuie să aparțină leadershipului corporatist, mai precis „atunci când

conducerea unei companii este devotată, sistemele sunt funcționale; când baza de comandă este clară, celelalte lucruri fiind egale, brandul nu va ocupa doar un alt loc în organizație, ci va fi simbolul a ceea ce reprezintă ea, va fi motorul pentru loialitate, servicii la standarde înalte și comportament exemplar față de clienți, iar la exterior va reflecta valorile pe termen lung ale organizației” (p. 106). Necesitatea devotamentului este mai ușor de observat dacă sunt luate în calcul problemele valorii brandului (secțiunea 9), riscurilor (secțiunea 8) sau impactului (analiza impactului fiind un instrument ferm recomandat de către Olins).

La pagina 92, vorbind despre Cartea brandului (în cadrul etapei a patra, cea de implementare), autorul notează că „obiectivul este acela de a găsi o modalitate imaginativă, care să inspire, totodată clară și practică prin care se spune o poveste”. Parcurgerea Manualului de branding este o experiență extrem de plăcută, Olins respectând el însuși standardul pe care îl propune pentru alții. Inclusiv în cazul ediției în limba română,

calitatea asigurată de Editura Vellant trebuie neapărat remarcată: așa cum ni se promite, avem 120 de ilustrații spectaculoase (dintre ele, 93 sunt color) și, mai important decât atât, cel puțin pentru cititorii avizați, relevante; în același timp, alegerea hârtiei este corectă, iar printarea atent și corespunzător realizată (probabil și în urma unor cerințe/obligații stipulate în contractul de publicare).

Această experiență vizuală și tactilă vine să întărească atributele clarității și conciziei, astfel încât nu e absolut niciun pericol ca statutul de lectură obligatorie pe care probabil că Manualul de branding îl are pentru mulți cititori (studenți, specialiști etc.) să aibă acel efect inhibitor pe care îl cunoaștem. Mai mult, fundalul cultural și implicațiile simbolice pe care textul le are recomandă cartea tuturor celor interesați de aria științelor socio-umane în particular, respectiv de problema evoluției societății, în general. Iar în ceea ce privește obținerea unui neprețuit strop de inspirație, nicio grijă: e suficient să o deschideți.

Cristiana ARGHIRE

Cum se constituie Michel Foucault în câmpul cunoașterii

(Jean-Marc Mandosio, *Longévité d'une imposture. Michel Foucault*,
Éditions de l'Encyclopédie des Nuisances, Paris, 2010)

Foucault's Appearance in the Field of Knowledge

(Abstract)

In his book *Longévité d'une imposture. Michel Foucault*, published in 2010 by Encyclopédie des Nuisance Publishing House, which is nothing more than Chapter V of the collection of essays entitled *D'or et de sable* (2008), revised and expanded, Jean-Marc Mandosio condemns superficiality of the theoretical inconsistency of Foucault's thought. The last chapter is a pamphlet on the many eulogies to Foucault.

Keywords: Foucault, Mandosio, intellectual imposture

În 1984, ultimul an al vieții sale, Michel Foucault a declarat, în mod surprinzător, că nu tema puterii, cea care îl consacrase în anii '70, ar fi reprezentat miza gândirii sale, ci subiectul, relația acestuia cu adevărul, și modul în care el se constituie ca subiect cunoscător. De aceea, parafraza din titlu, reflexie îndepărtată a lui Foucault însuși în oglinda posterității, mi se pare potrivită pentru prezentarea unei cărți care vorbește despre partajarea pățimașă a câmpului intelectual francez, și nu numai, în detractori și idolatri ai gânditorului.

În anul 2010, a apărut la Editura *Encyclopédie des nuisances*, din Paris, o carte cu un titlu cel puțin incendiar - *Longévité d'une imposture. Michel Foucault*. Ca și cum n-ar fi fost suficient pentru a atrage atenția, coperta unu menționează prezența unui al doilea eseu, intitulat, ludicolingvistic, *Foucaultphiles et foucaultâtres*. Autorul, Jean-Marc Mandosio, este eseist, istoric, și totodată profesor la *École Pratique des Hautes Études* din Paris.

Primul dintre eseuri are două secțiuni: prima este intitulată *De l'histoire comme fable conceptuelle*, iar cea de-a doua, *Les aventures de la pratique*. În introducerea, autorul punctează câteva dintre reperele gândirii lui Michel Foucault, delimitându-l, în primul rând, de ceilalți autori francezi, precum Deleuze, Derrida, Lyotard, subliniind faptul că „ideile lui Foucault sunt mai puțin delirante decât cele ale confrăților săi” (trad.n., p. 7). Sunt abordate celebrele concepte foucauldiane – *épistémè*, *arheologie*, *genealogie*, în relație cu cel de *istorie*, pentru că, pentru Foucault, „perspectiva istorică permite relativizarea prezentului” (trad.n., p. 14).

Autorul adoptă o perspectivă critică, deși grăbită, asupra conceptelor foucauldiane. El remarcă faptul că acesta ignoră o serie de fenomene istorice, fapt care dă naștere la o serie de anacronisme. Metoda utilizată de Foucault este vicioasă, căci ea încearcă „să forțeze intrarea documentației utilizate în patul procustian al unei interpretări prealabile” (trad.n., p. 24).

Foucault, omul fără chip-așa cum s-a spus adesea, a încercat întotdeauna să scape cadrelor interpretative; s-a „deteritorializat”. Mandosio invocă analiza făcută de Judith Revel, cu multă minuțiozitate, acuratețe și onestitate intelectuală, asupra diferitelor etape din gândirea lui Foucault. Aceasta identifică „patru Foucault”:

- un Foucault dinainte de Foucault, dinaintea primei sale cărți de autor, *Istoria nebuniei*;

- un Foucault al anilor '60, care avansează concepte precum *epistemă*, *arheologie*, *ordinea discursului*, etc.

- un Foucault al anilor '70, militant și angajat, avansând concepte precum *biopolitică* și *bioputere*;

- și, în sfârșit, un Foucault al anilor '80, interesat de etică și de procesele de subiectivare.

A doua secțiune este intitulată „Les aventures de la pratique”. Autorul survolează întreaga activitate intelectuală a lui Foucault a anilor '68, a perioadei sale gauchiste, a activităților în cadrul GIP, a perioadei Vincennes-maoistă, etc., toate fiind, în opinia lui Mandosio, expresii ale oportunismului de care Foucault a dat dovadă. Analizând parcursul intelectual foucauldian, relația gândirii sale cu practica politică și nu numai, acesta relevă un intelectual subversiv, care ar fi urmat pas cu pas piața ideilor din Franța, producând texte în acord cu tendințele acesteia, adaptându-le cerințelor zilei, fără a se confunda cu ele. Astfel, la o privire mai atentă, programul foucauldian nu e decât o foaie albă, un vid.

Al doilea eseu al cărții, „*Foucaultphiles et foucaultâtres*”, se plasează, după mărturisirea autorului, în prelungirea unui text apărut în Franța în 1997, intitulat *Imposture intellectuelles*, scrisă de Alan Sokal și Jean Bricmont. Aceștia denunță ceea ce se numește în SUA, *French Theory* (Deleuze,

Derrida, Foucault, Lyotard), o adunare de pseudo-concepte, devastatoare, eclectică, dar stând la adăpostul protector al celor trei „Irréductibles Doctrinaires” – Marx, Freud, Nietzsche. Totodată, Jean-Marc Mandosio fraternizează cu ceea ce Annie Le Brun numește a fi o “gigantesque conceptorama”, denunțând servitutea intelectuală a lui Foucault.

Eseul aduce în atenție două cărți, *laudatio* adusă lui Michel Foucault. Prima, apărută în 2007, este scrisă de Philippe Artières și Mathieu Potte-Bonneville și este intitulată *D'après Foucault: gestes, luttres, programma*. Mandosio consideră că un astfel de text nu poate decât să facă loc cultului idolatru ce-l are ca obiect al venerației pe Foucault, indexând expresiile adorației față de acesta. Mai mult decât atât, el exploatează la maxim câmpul semantic decupat de sufixele „-latricie”, „-philie”, „-manie”. Nuanțele ironice abundă, prezentarea celor doi autori păcătuiește prin *argumentum ad persona*, Mandosio permițându-și „derapaje” academice, ca atunci când folosește o marcă a discursului oral exclamând „Diantre!”, citând din *D'après Foucault...* un pasaj la limita ridicolului.

Celălalt text, căruia îi rezervă un spațiu mai larg, este biografia intelectuală a lui Foucault, scrisă de Paul Veyne (2008). Pretins „iconoclastă”, cartea nu face decât apologia foucauldismului, prezentând-o ca pe o doctrină coerentă, metodic elaborată.

Jean-Marc Mandosio concluzionează: „(...) foucaultmania care face ravagii, acum, în Franța, depășește cu mult simplul interes intelectual, îmbrăcând forme ce debordează în mod neliniștitor mediul universitar” (trad.n. p.108).

Cred că, deși utilizează un discurs asertiv, privitor la ideile foucauldiene, apelând rareori la argumente, cartea reprezintă o apariție inedită în peisajul

editorial francez, dominat mai degrabă de lucrări dedicate lui Foucault, sau scrise în marginea „operei” acestuia (Foucault însuși refuzând să fie calificat drept „autor”, și cu atât mai puțin al unei... „opere”). Numai în anul acesta, 2010, au văzut lumina tiparului două cărți de acest gen: *Michel Foucault*, de

Frédéric Gros (editorul unora dintre cursurile ținute de Foucault la Collège de France), apărută la PUF și *La pensée du discontinu, Introduction à la lecture de Foucault*, de Judith Revel, membră a Grupului de Cercetare „Michel Foucault” din Paris, apărută la Editura „Mille Et Une Nuits”.