

Capitolul 8

Noutate, autenticitate și originalitate

Dileme etice ale artei în contemporaneitate

După cum am văzut, problemele legate de patologia științei expuse în capitolul anterior au adus în prim plan ideea de originalitate. Discuțiile ce țin de diversele forme de plagiat au, de fapt, în vedere determinarea originalității unei lucrări și stabilirea autorului „de drept” acesteia. Din păcate însă, definițiile legale și etice ale originalității sunt cel mai adesea formale și, din perspectiva creației artistice, greu de aplicat la multe cazuri concrete, după cum vom vedea în capitolul următor. Tocmai de aceea, trebuie să determinăm acum mai bine sensul ideii de originalitate în contextul activităților artistice, precum și relațiile pe care această idee le întreține cu noutatea și cu autenticitatea – două concepte ce apar adesea în discursurile privitoare la artă din contemporaneitate.

Ideea de „originalitate” a dominat lumea artei moderne încă de la coagularea sistemului artelor frumoase în sec. al XVIII-lea, când acest concept a devenit intim legat de cel de sensul autentic al artei prin intermediul conceptului de „geniu”. Într-o astfel de logică, „arta adevărată” sau „arta autentică” este acea artă produsă de artistul de geniu, cea care depășește prin noutatea și ineditul său întreaga istorie anterioară a artei. De atunci, ideea de originalitate domină întreaga lume a artei, fiind pe de o parte *o trăsătură necesară a artistului ca om de geniu* și, în același timp, *o trăsătură necesară și indispensabilă a oricărei opere de artă valoroase*. Există chiar autori, cum este spre exemplu Arthur Schopenhauer în eseurile sale despre literatură, care au mers până într-acolo încât să spună că ignorarea propriei gândiri originale – atât în artă cât și în filosofie – nu este nici mai mult, nici mai puțin decât „un păcat împotriva Duhului Sfânt”¹, o trădare a geniului oferit nouă de către Divinitate.

La o privire mai atentă însă, originalitatea se înfățișează ca un fel de mantră pe care o repetăm adesea, însă prea rar ne oprim pentru a o înțelege în profunzime. Căutăm originalitatea, avem o continuă sete de nou doar de dragul noului, suspectăm artiști și curente artistice întregi de originalitate sau, din contră, de lipsă de originalitate, însă, dacă suntem întrebați ce anume este acel ceva pe care-l căutăm, adesea ne găsim în aporie.

Și asta pe bună dreptate: problemele în definirea originalității sunt la fel de mari precum rolul pe care acest concept îl joacă în artă în genere și în arta contemporană în mod special. În primul rând, trebuie observat că există mai multe sensuri divergente în care folosim cuvântul

¹ Arthur Schopenhauer, *The Essays of Arthur Schopenhauer. Vol. VI: The Art of Literature*, Translated by T. Bailey Saunders, Pennsylvania State University Press, 2005, p. 42.

„originalitate”. Putem vorbi despre originalitate ca simplă *noutate istorică* sau ca *raport pe care un model îl întreține cu copiile sale*, dar putem înțelege prin originalitate și *caracterul excentric* al unei opere în raport cu alte opere de artă dintr-o anumită perioadă sau chiar *amprenta personală* pe care artistul o lasă asupra operei sale.

În al doilea rând, apare o ambiguitate esențială care privește „locul” originalității în economia lumii artei. Este ea „în operă” sau este ea o trăsătură de personalitate a artistului? Este originalitatea o calitate în sine (a operei/artistului) sau este o calitate relațională? Care este raportul dintre originalitate și valoarea estetică? Poate exista o operă de artă neoriginală, dar valoroasă? Astfel de întrebări ne arată că, încă de la început, accesul nostru la sensul originalității ne este obturat de tot felul de ambiguități și neînțelegeri care ar putea fi cel mai bine eliminate dacă încercăm să vedem sensurile originare ale acestui cuvânt.

1. Originalitate, origine și autenticitate – schiță istoric-etimologică

O simplă incursiune în istoria cuvântului, ne arată să sensul în care noi înțelegem astăzi ideea de originalitate este unul diametral opus celui în care această idee a fost inițial înțeleasă, iar acest lucru se întâmplă deoarece originalitatea este în mod direct legată de ideea de „origine” sau „început”. Provenind din latinescul *originalis*, înrudit cu *origo* (origine, descendență) și cu verbul *orior* (a se ridica, a se înălța, a crește), sensurile originalității se găsesc undeva la intersecția între ideea de naștere, de început și de creștere sau de înălțare – toate sensuri care circumscriu ideea filosofică de principiu (gr. *archē*), așa cum este ea privită în *Metafizica* lui Aristotel². Așa se face că, în plină perioadă imperială, scriitorul roman Apuleius vorbește originalitate într-un generativ-temporal. În *Metamorfoze*, zeița Ceres este numită „mama dintru început a grânelor” (*frugum parens originalis*)³ sau „mama născătoare a grânelor”.

Or, înțeleasă astfel, originalitatea nu este simplă noutate, ci, mai degrabă, opusul său. Originalul este ceea ce ține de origine, ceea ce întreține un raport privilegiat cu începutul, ceea ce-și găsește întemeierea într-o tradiție care i-a dat naștere. Acesta este și motivul pentru care, în *Codex Theodosianus*, apărut în anul 438, latinescul *originalis* desemnează băștinașii sau indigeni unui anumit teritoriu, acele persoane născute acolo și care au fost „de la început” pe acele teritorii sau, cum am spune noi, sunt „născuți și crescuți acolo”. „Originalii”, băștinașii, sunt cei a căror naștere, dezvoltare, evoluție și, fără îndoială, moarte, este marcată de pecetea unei anumite culturi specifice zonei în care au crescut.

² Aristotel, *Metafizica*, 1012b-1013a.

³ Apuleius, *Metamorfoze*, 11, 2.

Aici se vede cel mai clar ruptura între concepția noastră despre originalitate și cea antică. Dacă ideea contemporană de „originalitate” implică noutatea și ruptura față de tradiție, lumea antică vede originalitatea chiar *în legătură cu o anumită tradiție* și ca o *legătură privilegiată cu trecutul*. Ceea ce este original nu depășește tradiția, ci o continuă și o împlinește. Este o „lege” a filosofiei că originea întreține o relație continuă și intimă cu lucrurile pe care ea le originează, iar originalul nu este nimic altceva decât un lucru care se încadrează într-o astfel de descendență.

De aici, putem să tragem concluzia că ceea ce este cu adevărat original nu era pentru antici neapărat ceea ce este nou, ci ceea ce își dobândește puterea și îndreptățirea prin raportarea la o origine, ceea ce crește pe solul unei tradiții. Dar, dacă lucrurile chiar stau astfel, cum s-a ajuns la sensul de astăzi? Cum s-a ajuns ca ceea ce se întemeiează pe o tradiție să desemneze tocmai ruptura de tradiție?

În primul rând, trebuie să observăm că, în aceeași perioadă de dezvoltare a limbii latine în care se afla și Apuleius, ideea de „original”, de această dată într-un sens similar celui cu care este acest cuvânt folosit acum, era redată în special prin termenul de *authenticus*. Spre exemplu, în *Digesta Iustinianis*, parte a corpusului de legi date de Împăratul bizantin Iustinian în timpul domniei sale, *authenticus* are sensul de original ca idee opusă copiei. *Authenticum testamentum* este copia originală a unui testament, scrisă de mână celui decedat sau în prezența celui decedat. Un text „autentic” era, de obicei, văzut ca fiind un text ce provine direct de la autor, nu de la un scrib, prin copiere. Variantele „autentice” ale textelor erau cele mai de preț, deoarece, după cum știm din istoria filologiei, orice copiere a unui manuscris implică și o serie de diferențe față de original datorită eventualelor erori de transcriere – lecțiuni diferite, pasaje lipsă, pasaje introduse în plus de scrib ș.a.m.d.

Dacă mergem acum pe linia etimologiei acestei idei de autenticitate putem vedea de ce, poate prea adesea, ea a fost confundată cu originalitatea. În sens literal, *autentic este ceva scris de mâna autorului, nu prin intermediari*. Autenticitatea este dată de autoritatea autorului și de faptul că, între el și cititor, nu mai este interpus nici o altă instanță care ar putea „deforma” înțelegerea unui text. Chiar și astăzi implicăm acest sens al autenticității, când spunem despre o anumită operă de artă că este *autentică*, că nu este contrafăcută. Dar ideea antică de autenticitate mai avea o conotație interesantă. În Evul Mediu matur, în jurul anului 1000, *authenticus* desemna și un atribut al individului. Un „om autentic” (*vir authenticus*) era un om *demn de încredere*, la fel cum manuscrisul autentic era un manuscris pe care te puteai baza, care nu ascundea erori de transcriere. Autenticitatea consta, în cazul persoanelor, în sinceritate și nedisimulare și era, din această perspectivă, o trăsătură morală.

În aceste condiții, nici nu este de mirare faptul că sensul „originalității” și cel al autenticității s-au contopit oarecum în modernitate, care este epoca în care filosofia a trecut prin echivalentul „revoluției copernicane” din fizică. Din momentul în care René Descartes pune la îndoială întreaga tradiție de gândire europeană pentru a găsi în sine un temelie sigur al cunoașterii sau, cum am mai putea spune, un temelie *autentic*, cele două idei tocmai analizate încep să se confunde. În măsura în care filosofia modernă încearcă să rupă legătura cu tradiția scolastică de gândire, ea plasează atât originalitatea, cât și autenticitatea în sfera subiectului, gândind ambele idei ca atribute ale individului. În altă ordine de idei, temelie autentic al întregii cunoașteri, ceea ce este „demn de încredere” noi este tocmai ceea ce ne apare ca obiect clar și distinct conștiinței noastre și, mai mult decât atât, conștientizarea faptului că noi, atâta vreme cât existăm, suntem prinși într-un proces cogitativ continuu care include atât gândirea ca atare, cât și voința, imaginația, simțirea și toate celelalte „acte de conștiință” ale omului⁴. Ideea subiectului gânditor care, prin *cogito*, își construiește lumea în mod transcendental, aici și acum, fără raportare la tradiție este ideea care stă la baza concepției moderne despre autenticitate, originalitate și noutate. Doar o astfel de viziune putea echivala originalitatea cu noutatea, deoarece originalitatea – în măsura în care izvorăște din faptul că individul își construiește lumea *pe temeuri proprii*, nu pe tradiție – implică și ruperea radicală de tradiție. Noul este ceea ce este construit pe temeuri autentice, ceea ce provine din activitatea *cogito-ului* subiectiv și, tocmai de aceea, este străin de orice influență străină sieși.

Această conexiune de idei apare cel mai bine formulată în opera lui Arthur Schopenhauer, filosoful modern care, beneficiind de poziția sa istorică, a creat cea mai completă și bine articulată teorie a geniului din modernitate, o teorie în care autenticitatea și originalitatea stau la baza acestui exemplar de umanitate care este omul de geniu.

2. Originalitate și autenticitate la Arthur Schopenhauer

Fără a mai relua teoria schopenhauriană a geniului, pe care am discutat-o în altă parte⁵, trebuie să subliniem faptul că ideea de originalitate este, pentru Schopenhauer, criteriul prin care geniile se pot distinge de restul oamenilor și, în special, de aceia cu care sunt confundați

⁴ „Sunt un lucru care cugetă, adică se îndoiește, afirmă, neagă, înțelege puține, nu cunoaște multe altele, voiește, nu voiește, imaginează de asemenea și simte...deși poate cele ce simt sau închipuiri nu sunt nimic în afara mea, totuși despre felurile de a cugeta pe care le numesc simțiri și închipuiri sunt sigur, în măsura în care ele sunt doar anumite feluri de a cugeta, că se află în mine...Mă simt încredințat că sunt un lucru care cugetă (René Descartes, *Meditații despre filosofia primă*, Traducere din latină de Constantin Noica, București, Editura Humanitas, 1994, p. 275)

⁵ Constantin Aslam, Cornel-Florin Moraru, *Curs de filosofia artei. Vol. 2 – Filosofia artei în modernitate și postmodernitate*, București, Editura UNArte, 2017, p. 77-80.

adesea, anume de cei *talentați*. Spre deosebire de genii, aceștia din urmă doar au multe informații pe care le pot înmagazina, reorganiza și reda astfel încât să dea impresia de originalitate și autenticitate când, de fapt, nu fac nimic mai mult decât o simplă combinatorică de concepte, fără nici o idee originală și autentică la bază.

Pentru a înțelege această teză a filosofului german, trebuie să luăm aminte că el face o distincție foarte exactă între *idee* (în sens platonice) și concept⁶. Dacă ideea este „absolut intuitivă și, deși reprezintă o mulțime de lucruri particulare, este complet determinată”⁷, conceptul este „abstract, discursiv, total indeterminat în cadrul sferei lui și definit doar în limitele acesteia, accesibil și comprehensibil pentru oricine este înzestrat cu rațiune”⁸. Pe de o parte avem ideea intuitivă și vie, care constituie obiectul asupra căruia se apleacă artistul⁹, pe de altă parte avem conceptul, care este abstracția asupra căreia se apleacă omul de știință sau teoreticianul¹⁰. Deși în limbajul comun cele două sunt adesea confundate, natura lor este prin excelență diferită.

Cum spune Schopenhauer însuși, „operele simplului talent, ideile pur raționale, imitațiile și în genere tot ce mizează numai pe nevoia de moment și pe situația prezentă își au originea în *concepte*”¹¹, care, spre deosebire de ideile intuitive și vii, sunt simple abstracțiuni ale rațiunii, fără pic de originalitate. Artistul de geniu nu lucrează cu concepte, nici cu lucruri concrete, ci cu idei. „Deși modul de cunoaștere specific și esențial al geniului este prin urmare *intuitiv*, obiectul propriu-zis al acestei cunoașteri nu-l constituie totuși lucrurile particulare, ci ideile (platoniciene) ce se exprimă în ele”¹²

Tocmai aceste idei, surprinse de geniu și transpuse în operă, sunt baza originalității pentru Schopenhauer. „Aceia care ies din mulțime, aceia care sunt numiți oameni de geniu, sunt doar *lucida intervalla* ale întregii rase umane. Ei îndeplinesc ceea ce alții nu ar putea îndeplini. Originalitatea lor este atât de mare încât nu numai că diferența lor față de alții este evidentă, ci individualitatea lor este exprimată cu o asemenea forță, încât toți oamenii de geniu care au existat, fără nici o excepție, arată anumite particularități de caracter și gândire”¹³. Cu alte cuvinte, originalitatea dă măsura geniului și a individualității totodată. Cu cât o persoană

⁶ Arthur Schopenhauer, *Lumea ca voință și reprezentare*, vol. I, traducere din germană și glosar de Radu Gabriel Pârvu, Editura Humanitas, București, 2012, §49.

⁷ *Ibidem*, p. 275.

⁸ *Ibidem*, p. 274.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Arthur Schopenhauer, *Lumea ca voință și reprezentare*, vol. II, traducere din germană de Radu Gabriel Pârvu, București, Humanitas, 2012, p. 404.

¹² *Ibidem*, p. 405.

¹³ Arthur Schopenhauer, *The Essays Of...*, ed. cit., p. 89.

este mai originală, cu atât ea se distinge din punctul de vedere al individualității sale de ceilalți oameni, cu atât se încadrează mai bine în categoria acelor „anomalii”¹⁴ în funcționarea voinței și intelectului pe care le numim „genii” și care sunt, de fapt, „subiecte pure ale cunoașterii”¹⁵. Cea mai înaltă cunoaștere este, prin urmare, cunoaștere intuitivă specifică artistului, indiferent ce formă ar lua ea – fie că este transpusă în muzică, pictură, sculptură sau chiar filosofie.

Vedem astfel că filosoful german nu iese din coordonatele generice ale modernității, plasând cunoașterea în sfera subiectului pur, a cărei esență este *reflexivitatea*¹⁶ și care ne aduce aminte foarte mult de *cogito*-ul cartezian. Desigur, teoria despre geniu a lui Schopenhauer este mult mai nuanțată, asta și deoarece, prin poziția sa istorică, el se situează către sfârșitul modernității, unii ar spune chiar la limita dintre modernitate și postmodernitate, de vreme ce gândirea sa anunță deja teme foarte cunoscute ale primului filosof considerat a fi postmodern, anume Friedrich Nietzsche. Cu toate acestea, ea rămâne o teorie în esență modernă deoarece continuă linia de gândire pornită de la Descartes și continuată de Kant și Hegel.

Schopenhauer merge însă până la a da o „rețetă” a găsirii originalității, o rețetă care seamănă izbitor de mult cu modul în care putea fi găsită înțelepciunea în tradițiilor orientale budiste, tradiții de care se știe că filosoful german a fost influențat și care, după cum vom vedea, anunță deja anumite teme de cercetare a autenticității și originalității din postmodernitate. Astfel, „pentru a avea gânduri originale, ieșite din comun și, probabil, nemuritoare, este suficient să te înstrăinezi de lumea lucrurilor pentru câteva momente atât de deplin, încât cele mai obișnuite obiecte și evenimente să pară foarte noi și nefamiliare. În acest mod, natura lor adevărată este dezvăluită”¹⁷. Cu alte cuvinte, într-un fel, geniul se raportează la aceeași lume ca noi toți, doar că această lume este purificată de subiectivitatea voinței, de implicarea personală în ea, de interesele, dorințele și înclinațiile de comportament care ne condamnă să rămânem prizonierii propriei subiectivități. Tocmai de aceea, „de unul singur, geniul poate produce gânduri originale tot atât de puțin pe cât poate rămâne o femeie însărcinată de una singură. Circumstanțele exterioare trebuie să întâmpine fructificarea geniului și să fie, cum ar veni, un tată pentru progeniturile sale.”¹⁸

Vedem aici cu claritate faptul că geniul nu este gândit de Schopenhauer ca fiind total independent circumstanțele concrete ale existenței sale – așa cum poate prea adesea este înțeleasă teoria romantică a geniului –, ci mai degrabă ca un individ care își lasă la o parte

¹⁴ Arthur Schopenhauer, *Lumea ca voință și reprezentare*, Vol. II, ed. cit., p. 402.

¹⁵ *Ibidem*, §30.

¹⁶ *Ibidem*, p. 407-408.

¹⁷ Arthur Schopenhauer, *The Essays Of...*, ed. cit., p. 83.

¹⁸ *Ibidem*.

propriile interese pentru a vedea în lucruri ceea ce omul de rând nu poate vedea – anume *ideile* care le însuflețesc, esența lor ascunsă, generalitatea lor intuitivă. Așa stând lucrurile, geniul poate crea, poate aduce ceva original în lume, tocmai pentru că vede lumea într-o altă lumină, detașându-se de propriile sale interese, și contemplând doar de dragul de a contempla. Doar în acest act simplu și, în același timp, dificil, se revelează nefamiliarul din lucrurile banale, cotidiene. Este vorba despre aceeași nefamiliaritate despre care vorbesc filosofi încă din Antichitate și care apare în actul filosofic de uimire. Singura diferență între filosof și artist, din acest punct de vedere, este întrebarea pe care fiecare dintre ei și-o pune. Dacă filosoful se întreabă „Ce înseamnă toate acestea?”, uimit fiind de ciudățenia faptului că lucrurile din jurul nostru pur și simplu sunt, când ar putea foarte bine să nu fie, artistul, în fața aceleiași ciudățenii, se întreabă „Cum sunt alcătuite, de fapt, lucrurile?”¹⁹

În același timp însă, concepând genialitatea astfel, Schopenhauer deschide calea către tematizarea postmodernă a ideii de autenticitate, de vreme ce conștiința reflexivă a artistului, deși nu schimbă nimic *în lume*, face lumea să apară într-o cu totul altă lumină. Între omul obișnuit, care-și urmărește interesele și se orientează după circumstanțele exterioare pentru a-și îndeplini scopurile și geniu este o diferență colosală, deoarece doar cel din urmă meditează asupra lucrurilor, transformându-le în probleme²⁰, pe când primul doar se folosește de ele. Din acest punct de vedere, se poate face o paralelă între Schopenhauer și un filosof postmodern, foarte important pentru discuția pe care o avem, anume Martin Heidegger²¹. Aceeași nefamiliaritate cu lucrurile și schimbare de perspectivă asupra lumii ce apare la Schopenhauer prin înstrăinarea de lume a geniului și retragerea sa din dispersia la care ne predispun scopurile noastre personale și dorințele subiective, apare, într-un alt context conceptual și metodologic, la Heidegger, în conceptul de angoasă a *Dasein*-ului, concept care deschide în *Ființă și timp* drumul către autenticitatea și pe care-l vom analiza în cele ce urmează.

¹⁹ Arthur Schopenhauer, *Lumea ca voință și reprezentare*, Vol. II, ed. cit., p. 408.

²⁰ „De aceea, înalta menire a amândurora [*a filosofului și a poetului, n.n.*] își are rădăcina în reflexivitatea provenită în primul rând din limpezimea cu care ei conștientizează lumea și pe ei înșiși, ajungând astfel să mediteze asupra lor.” (*Ibidem*).

²¹ „In order words, as a result of the highest knowledge of the will's nature prevailing in himself, man can decide to deny or nullify that will, and can possibly live a transformed life of the denial of the will. This is never a complete or absolute transformation. It has to be earned anew in conduct all the time. But such a denial as such, such a freedom from the usual worldliness is a distinctive possibility of man, according to Schopenhauer. Heidegger offers a similar account of authenticity (*Eigentlichkeit*) or attaining of one's own-ness in his analytic of *Dasein*, which is also not meant to be an absolute or irreversible transformation. Schopenhauer says that in this sense not only the will, but also man can be called free. In this sense, man partakes of the freedom inherent in the will and detaches himself from the necessity of worldliness, while still being in the world (R. Raj Singh, *Schopenhauer: A Guide for The Perplexed*, London, Continuum, 2010, p. 105).

3. Autenticitate, originalitate și noutate la Martin Heidegger

Trebuie spus încă de la început că paralela dintre Schopenhauer și Heidegger trebuie luată *cum grano salis*, deoarece gândirea heideggeriană se încadrează într-o complet altă paradigmă decât cea schopenhauriană. Tocmai de aceea, trasarea unor filiații directe ar fi un demers riscant și problematic. Cu toate acestea, credem că diferența în cauză este una emblematică mai ales pentru diferența de *Weltanschauung*, de viziune asupra lumii ce desparte gândirea modernă de cea postmodernă și, tocmai de aceea, este relevantă în discuția pe care o avem.

O altă problemă de ordin metodologic care se impune menționată în compararea celor doi este aceea că ideile care sunt importante pentru noi – anume cele de autenticitate și originalitate în contextul creației artistice – nu sunt tematizate de Heidegger laolaltă. Pe de o parte, conceptul de autenticitate este în special tematizat în gândirea timpurie a filosofului – numită în mod convențional de exegeți „Heidegger I” – și, mai ales, în *Ființă și timp* (1927); pe de altă parte, conceptul de creație și originalitate este tematizat în gândirea de maturitate – numită în mod convențional de exegeți „Heidegger II” – și, în special, în *Originea operei de artă* (text scris inițial între 1935-1935, cu o revizuire în vederea publicării în 1950 și, ulterior, încă odată în 1960).

Or, de vreme ce aceste două perioade sunt recunoscute de către exegeți ca fiind diferite din punct de vedere tematic și metodologic, apropierea dintre cele două concepte poate fi problematică și ar putea necesita niște studii mai extinse. Tocmai de aceea, acum ne vom rezuma doar la trasarea unor tușe generice ale viziunii heideggeriene despre autenticitate și originalitate, suficiente pentru scopurile demersului nostru, însă insuficiente pentru o urmărire sistematică a legăturilor dintre cele două perioade de gândire heideggeriene.

a. Autenticitatea Dasein-ului și nefamiliaritatea lumii cotidiene

Modul în care gândește Martin Heidegger ideea de autenticitate în capodopera sa *Ființă și timp* ne dă posibilitatea trasării unor paralele cu gândirea lui Schopenhauer. După cum vom vedea, la fel ca la Schopenhauer, autenticitatea este legată de o oarecare retragere din lume, este pusă în legătură cu o anumită situație afectivă și, mai mult decât atât, este un factor decisiv în determinarea a ceea ce am putea numi „individualitate” autentică ce permite creația artistică. Există însă și o diferență importantă ce poate fi reperată în cazul celor doi gânditori, anume aceea că la Martin Heidegger, existența autentică nu este un atribut rezervat în exclusivitate geniului, ci orice om poate, în anumite condiții, să-și descopere propria autenticitate, chiar și dacă nu este, neapărat, orientat către arte și științe. Cu alte cuvinte, pentru Heidegger,

autenticitatea este o posibilitate existențială a *Dasein*-ului ca *Dasein* și, tocmai de aceea, ea este o posibilitate disponibilă oricărei existențe umane concrete, indiferent de interesele sale individuale. La Schopenhauer, din contră, existența autentică este garantată doar geniului, gândit ca un fel de anomalie rară²², care reușește să se smulgă din relațiile cauzale determinate de voință și să contemple lumea ca atare, nu doar lucrurile din lume²³, văzute strict din perspectiva utilității.

Autenticitatea heideggeriană, după cum vom argumenta, este, pe lângă o posibilitate generică a omului ca *Dasein*, și o condiție de posibilitate a creației artistice adevărate și face, de fapt, distincția dintre ceea ce am putea numi simplă „confecționare” și creație. Astfel, dăm iarăși peste două sensuri ale originalității – unul autentic și unul inautentic – pe care le găseam oarecum și la Schopenhauer în distincția dintre geniu și talent, dar cu altă semnificație. Din perspectivă heideggeriană, prin confecționare se poate produce un lucru nou, însă noutatea sa este una iluzorie, deoarece se bazează pe idei pre-existente și pre-concepute, pe când, creația autentică, pentru Heidegger, lasă materialul să vorbească de la sine și să-și dezvăluie propriile i potențialități.

Cheia pentru a înțelege ideea de autenticitate rezidă însă tocmai în înțelegerea opusului său, anume în înțelegerea neautenticității. Asta deoarece ființarea umană este în primă instanță și cel mai adesea prinsă în neautenticitate, ducând o existență impersonală²⁴. Fiecare dintre noi, cel mai adesea, ne ghidăm după așteptările și cutumele societății în care trăim; vorbim „cum se cuvine”, ne îmbrăcăm „cum se poartă”, ne comportăm „cum se cade”, gândim după regulile „bunului simț”, dar uităm că „bunul simț” este o noțiune vagă care plutește misterios deasupra indivizilor, ca un consens tacit, dar nu este explicat și asumat de nimeni. Acest comportament cotidian al nostru are calitatea de a ne liniști și de a ne exonera de orice responsabilitate a

²² „...numai oamenii anormali, extrem de rari, a căror adevărată seriozitate nu rezidă în ceea ce e personal și practic, ci în ceea ce este obiectiv și teoretic, sunt în stare să perceapă și să redea într-un mod oarecare esențialul din lucruri și din lume, deci adevărurile supreme. Pentru că o asemenea seriozitate a individului, care iese din sfera lui proprie și intră în domeniul *obiectivului*, este ceva străin naturii umane, ceva nefiresc; de fapt, supranatural; totuși, doar datorită ei un om este *mare* și, în consecință, creația lui este atribuită unui *geniu* care, fiind diferit de el, îl ia în posesie” (Arthur Schopenhauer, *Lumea ca voință și reprezentare*, vol. II, ed. cit., p. 411).

²³ „...conștiința oamenilor de timp comun (...) percepe lucrurile și lumea într-o manieră preponderent subiectivă și rămâne cu precădere imanentă. Ea percepe lucrurile din lume, dar nu și lumea; percepe propriile sale fapte și suferințe, însă nu și pe sine (...) De aceea, înalta menire a amândurora [*a filosofului și a artistului, ambii considerați oameni de geniu, n.n.*], își are rădăcina în reflexivitatea provenită în primul rând din limpezimea cu care ei conștientizează lumea și pe ei înșiși, ajungând astfel să mediteze asupra lor. Întregul proces rezultă însă din faptul că intelectul, preponderent fiind, se detașează când și când de voință, pe care inițial o slujește” (*Ibidem*, p. 408).

²⁴ „*Dasein*-ul, în primă instanță și cel mai adesea, se contopește cu impersonalul «se» și este dominat de către acesta (...). Ceea ce se cere în primă instanță este ca, urmărind anumite fenomene, să devină vizibilă starea de deschidere care e proprie impersonalului „se”, adică felului cotidian de a fi al discursului al privirii și al explicitării.” (Martin Heidegger, *Ființă și timp*, traducere din germană de Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă, București, Humanitas, 2003, p. 227-228).

vorbelor, faptelor și gândurilor noastre. Căci, cu ce am putea fi trași la răspundere atunci când ne comportăm așa cum „se cuvine”?

Această existență impersonală este caracterizată și de faptul că noi ne confundăm atât de mult cu lumea îndeletnicirilor noastre, încât ne uităm pe noi înșine. Prinși în toate proiectele și sarcinile pe care le avem de dus la capăt, noi suntem „căzuți” în lume în sensul că „*Dasein*-ul este în primă instanță și cel mai adesea *în-preajma* «lumii» de care el se preocupă. Această contopire cu ceea ce e *în-preajma*... are cel mai adesea caracterul pierderii de sine în spațiul public al impersonalului «se». În primă instanță, *Dasein*-ul a căzut din el însuși ca putință autentică de a fi sine, eșuând sub dominația «lumii»²⁵. Nu putem să nu observăm că această cădere a *Dasein*-ului despre care vorbește Heidegger, aduce aminte foarte bine de omul schopenhaurian prins în propriile proiecte subiective dictate de voința ce-i domină intelectul și, tocmai de aceea, el nu poate crea în mod autentic. Nici *Dasein*-ul inautentic nu poate crea în adevăratul sens al cuvântului, deoarece el este dominat de așteptările celor din jurul său în așa fel încât creațiile sale nu pot fi decât convenționale și, într-un anume sens, lipsite de strălucire. El vine în întâmpinarea unor *trenduri impersonale*, unor direcții de creație preconceptuate, unor traiectorii ideatice deja judecate și catalogate.

Tocmai datorită faptului că se mulează pe ceea ce „se cere”, omul inautentic, în mod ciudat, cu cât se depărtează mai mult de sine și de propria sa autenticitate, va părea că se află într-o ascensiune socială²⁶, că este apreciat de semenii săi, că-i sunt recunoscute meritele și că dobândește faimă. Pentru a uita de sine, omul inautentic se bagă în tot felul de proiecte, va încerca să înțeleagă tot felul de lucruri exotice și va încerca să creeze cu orice preț noutatea care să alimenteze curiozitatea celor din jur. El se va mula perfect pe discursul vremii sale, va fi sensibil la „marile subiecte” ale momentului și se va ralia unor curente „la modă” în vederea construirii unei cariere. În toată această luptă pentru a părea valoros în ochii semenilor săi, omul își va uita propriile posibilități de creație autentică și va fi interesat doar de „satisfacerea” curiozității și gusturilor celor din preajmă – fie ei prieteni, colegi, sau străini.

²⁵ *Ibidem*, p. 238.

²⁶ „Fenomenele puse în lumină (...) caracterizează felul specific de a fi al căderii. Această «dinamică» a *Dasein*-ului în ființa care-i e proprie o numim *prăbușire*. *Dasein*-ul se prăbușește din el însuși în el însuși, în lipsa de teren ferm și în nimicnicitatea cotidianității neautentice. Însă această prăbușire, datorită nivelului public de explicitare, îi rămâne ascunsă *Dasein*-ului, până într-atât încât ea este explicitată ca «ascensiune» și ca «viață concretă». Această prăbușire în lipsa de temeii a ființei neautentice pe care o presupune impersonalul «se» are o dinamică în virtutea căreia înțelegerea este smulsă în mod constant din proiectarea posibilităților autentice și lăsată în mod fals să creadă, spre liniștirea ei, că stăpânește totul și că are acces la orice. Această smulgere permanentă a înțelegerii din autenticitate și azvârlirea ei în impersonalul «se», însoțită totodată de iluzia că ar fi rămas în autenticitate, caracterizează căderea în dinamica ei ca *vâltoare*” (*Ibidem*, p. 242).

Din perspectiva creației artistice, cel mai problematic aspect al acestei căderi în inautenticitate este curiozitatea căutării cu orice preț a noului, ceea ce germanii denumesc cu cuvântul *Neugier*. În limba română acest cuvânt s-ar traduce cu simpla *curiozitate*, dar o astfel de traducere ne-ar bloca accesul la înțelegerea fenomenului, deoarece curiozitatea desemnează în limba română un lucru pozitiv. Ca substantiv format de la *neugierig*, *Neugier* desemnează pur și simplu caracterul cuiva care este *lacom* (*gierig*) să găsească cu orice preț *noul* (*neu*), chiar și în condițiile în care acest nou nu aduce, de fapt, nimic inovator. Vorbim aici pur și simplu de dorința intempestivă de a căuta, învăța și produce ceea ce oamenii consideră noutate, dar nu dintr-un impuls și interes lăuntric și asumat, ci doar dintr-o poftă insașiabilă de nou. „Curiozitatea devenită liberă nu e preocupată să vadă pentru a înțelege ceea ce a văzut, adică pentru a ajunge să se raporteze, în ființa ei, la cele văzute, ci *singura* ei preocupare este de a vedea. *Ea caută noul numai pentru a sări din nou de la acest noi la alt nou (subl. n.). (...)* De aceea, curiozitatea este caracterizată printr-o *nezăbovire* specifică în-preajma a ceea ce este prezent în chip nemijlocit”²⁷. Această *nezăbovire* creează, în mod ciudat o *dispersie* a omului în lume²⁸, similară *dispersiei* observată de Schopenhauer în cazul omului obișnuit, supus propriilor planuri și înclinații, al cărui intelect este condus de voință.

În plan artistic, setea de nou care ține *Dasein*-ul într-o continuă *dispersie* se traduce prin dorința de a expune doar de dragul de a expune, din dorința de a crea artă chiar și atunci când nu ai nimic de spus. Vorbim despre căutarea cu orice preț a atenției, chiar și cu condiția trădării propriilor idei și idealuri. Vorbim despre înstrăinarea de sine în vederea dobândirii recunoașterii publice. Toate aceste trăsături reunite sub cupola conceptului heideggerian de inautenticitate constituie tot atâtea dileme etice pentru artistul contemporan. Într-o lume în care arta se produce și se consumă din ce în ce mai repede și în care atenția publicului este din ce în ce mai greu de captat – datorită aceleiași lăcomii de noutate – se pune întrebarea dacă nu cumva este chiar imoral, nu doar inutil, să crezi doar de dragul de a crea, fără a avea un mesaj autentic în spatele creației tale.

Pericolele acestei curiozități exacerbate, concepută ca lăcomie de nou, sunt foarte mari și duc, în final, atât la pierderea interesului pentru artă din partea publicului, cât și la perimarea ideii de artă în genere. Făcută doar de dragul de a expune, arta nu mai este o formă de cunoaștere

²⁷ *Ibidem*, pp. 234-235.

²⁸ „[Curiozitatea] nu caută răgazul necesar pentru a contempla pe îndelete, ci doar neliniștea și excitația pe care le provoacă ceea ce e mereu noi și schimbarea permanentă pe care o aduce cu sine tot ceea ce îi iese în cale. În *nezăbovirea* ei, curiozitatea este preocupată de posibilitatea constantă a *dispersiei*. Curiozitatea nu are nimic de-a face cu contemplarea plină de uimire a ființării, cu *θαυμάζειν*; ei nu-i stă în fire să cadă, minunându-se, în neînțelegere, ci ea este preocupată să știe numai de dragul de a ști” (*Ibidem*, p. 235).

– cum am văzut că a fost ea gândită o bună perioadă de-a lungul tradiției –, ci se transformă într-o formă de *entertainment*, care devine din ce în ce mai superficial pe măsură ce arta este golită de mesaj autentic. Făcută doar de dragul de a expune, din setea de nou, fără mesaj și fără viziune, arta ar deveni echivalentul artistic al emisiunilor-tabloid de la televizor în care doar cei care țipă mai tare dobândesc atenție, doar cei care șochează mai mult „fac rating” și doar cei care spun ce „se cuvine” sunt ascultați, chiar și când acest „se cuvine” ia forma unei aparente rebeliuni, de vreme ce trăim într-o epocă în care „a manifesta împotriva a ceva” s-a transformat într-o modă. Dar, dacă este să ne uităm la istoria ei, arta nu a fost niciodată doar *entertainment* frivol și poate că nici azi nu ar trebui să devină astfel, oricât de mult noile medii și tehnologii ar facilita aparent creația. Chiar dacă, odată cu apariția noilor forme de artă și, mai ales, cu inventarea calculatorului și a programelor de creație digitală, producția artistică a devenit mai accesibilă ca oricând în istoria omenirii, toate acestea nu ar trebui privite ca scopuri în sine, ci doar ca instrumente în vederea facilitării expresiei artistice. Faptul că astăzi oricine *ar putea* face artă nu implică și faptul că oricine *ar trebui* să facă artă.

Principala problemă ridicată de creația doar de dragul creației este, din punct de vedere etic, aceea că astfel scara valorilor artistice este perturbată. Într-o gălăgie de expoziții, lansări de albume muzicale, festivaluri de artă și târguri de design, arta cu adevărat valoroasă își face din ce în ce mai greu simțită prezența din cauza „zgomotului” produs de arta-tabloid. Prin urmare, pe lângă faptul că a expune doar de dragul de a expune ar putea fi o pierdere de vreme pentru public, ea este o pierdere de vreme care ar putea împiedica accesul la acea artă care este cu adevărat autentică. Tocmai de aceea, și impresia generală a publicului (chiar și a celui avizat) este aceea că, în genere, calitatea expozițiilor și manifestărilor artistice scade. În fapt, ea scade nu pentru că se face mai puțină artă valoroasă, ci pentru că, prin facilitarea accesului la creație, se produce mai multă artă, din care o bună parte este expusă doar de dragul de a expune. Problema nu este că nu se mai creează artă autentică, ci că arta autentică este adesea pierdută în dispersia la care ne predispune această sete de nou.

Mai mult decât atât, după cum vom argumenta în paginile ce urmează, arta creată doar din setea de nou nu este, în viziunea lui Heidegger, creație propriu-zisă, creație, deoarece putem surprinde, în orice astfel de operă de artă, și o nuanță utilitară. Ca *entertainment*, arta este menită să distreze, să dispună publicul într-un anumit fel, să-i distragă atenția de la cotidian. Deși Heidegger nu zăbovește asupra acestui aspect, putem deduce din textele sale despre artă faptul

că arta inautentică putem spune că are un caracter semi-utilitar, motiv pentru care, ea nu este creată, ci doar confecționată (ger. *es angefertigt ist*)²⁹.

Dar dacă creația autentică este condiționată de autenticitatea creatorului, atunci trebuie să vedem în ce constă această autenticitate. Pentru Martin Heidegger, elementul fundamental care face distincția dintre omul autentic și cel prins în cotidian este *situarea afectivă fundamentală a angoasei*³⁰. Ca frică al cărei obiect este complet nedeterminat³¹, angoasa conduce către sesizarea absurdității lumii, a faptului că nimic din ceea ce întâlnim în lume nu ni se pare mai important sau mai puțin important, a faptului că nu putem găsi, nicăieri, un sens al existenței noastre ca atare. Angoasa este frica în fața lipsei de sens a lumii³².

Dar, tocmai pentru că în angoasă omul nu se simte amenințat de nimic anume, „angoasa, ca mod al situării afective, deschide, ea mai întâi, *lumea ca lume*”³³. Omul angoasat vede dincolo de interesele mărunte și dorința de faimă specifice existenței inautentice, deoarece, angoasat fiind, el își dă seama că, în fața propriei sale morți, nimic din toate acestea nu este important. Într-un fel, angoasa „recuperează *Dasein*-ul din contopirea cu «lumea» sub dominația căreia a căzut”³⁴ și îi întoarce privirea către sine și către propriile-i proiecte autentice. Confruntat cu inevitabilitatea propriei morți și angoasat cu privire la lipsa de sens a lucrurilor din lumea în care trăiește, *Dasein*-ul nu are altă soluție decât aceea de a se „alege pe sine”, de a se „decide pornind de la o puțință-de-a-fi pornind de la sinele propriu. Făcând alegerea [de sine, *n.n.*], *Dasein*-ul face posibilă, acum pentru prima oară, puțința autentică de a fi”³⁵

Dincolo de limbajul tehnic heideggerian, ideea este foarte simplă. Autenticitatea constă în alegerea propriilor proiecte, interese și puțințe de a fi în locul celor dictate de impersonalul cotidian. Angoasați fiind de posibilitatea certă a propriei morți și a faptului că nu avem suficient timp la îndemână pentru a-i mulțumi doar pe alții, fără a ne urma planurile, noi suntem puși în fața hotărârii de a *ne da sens* propriei existențe. Această hotărâre dă greutate acțiunilor noastre,

²⁹ Martin Heidegger, *Originea operei de artă* în vol. Martin Heidegger, *Originea Operei de artă*, traducere și note de Thomas Kleiningner și Gabriel Liiceanu, studiu introductiv de Constantin Noica, București, Humanitas, 19995, p.92.

³⁰ Martin Heidegger, *Ființă și timp*, ed. cit., §40.

³¹ „Lucrul în fața căruia survine angoasa este total nedeterminat. Această nedeterminare nu numai că lasă faptic indecis care anume ființare intramundană amenință, ci ea vrea să spună că în genere ființarea intramundană nu este «relevantă». Nimic din ceea ce, în interiorul lumii, este simplu-prezent sau se află la-îndemână nu funcționează în calitate de lucru de care angoasa se angoasează. (*Ibidem*, 252).

³² „Totalitatea menirilor funcționale ale ființării-la-îndemână și ale ființării-simplu-prezente, des-coperite înlăuntrul lumii, și-a pierdut, ca atare, orice importanță. Ea se surpă în sine însăși. Lumea are caracterul totalei nesemnificativități. În angoasă, noi nu întâlnim cutare sau cutare lucru care, ca amenințător, ar putea avea o menire funcțională” (*Ibidem*, p. 252).

³³ *Ibidem*, p. 254.

³⁴ *Ibidem*, p. 256.

³⁵ *Ibidem*, p. 356.

ne recuperează din contopirea cu lumea sub a cărei dominație căzusem, ne individualizează și ne pune în fața caracterului de nefamiliaritate sau straniețate al lumii³⁶, caracter atât de important pentru artă și filosofie totodată.

Vedem astfel că viziunea despre geniu la Schopenhauer se apropie foarte mult, din punct de vedere structural, de viziunea despre autenticitate a lui Martin Heidegger. În ambele cazuri, avem de-a face cu un fel de „retragere” din lumea preocupărilor cotidiene, care are ca semn o anumită situație afectivă privilegiată și individualizează omul de geniu. În cazul lui Schopenhauer, această situație afectivă este *melancolia*³⁷ care, deși diferită de angoasă din mai multe puncte de vedere, poate fi interpretată tot ca un fel de dispoziție afectivă *de genul angoasei*, deoarece melancolia este mai mult decât o tristețe prilejuită de un eveniment anume, întâmplat în lume. Ea este, cum o înțelege Schopenhauer, tristețea manifestată în fața existenței ca atare³⁸ sau, în limbajul lui Heidegger, al faptului-de-a-fi-în-lume. Mai mult decât atât, melancolia lui Schopenhauer și angoasa heideggeriană au în comun faptul că joacă același rol concret de *individualizare* a omului. Retras din contopirea cu lumea și din inautenticitate, omul vede lumea în toată nefamiliaritatea și straniețata sa, fapt ce-l face să conștientizeze propriile-i posibilități³⁹

În ordinea actului de creație artistică, autenticitatea deschide posibilitatea creației într-un sens cu adevărat artistic, sens care trebuie înțeles pornind de la meditațiile heideggeriene privitoare la *Originea operei de artă*, dar și cu privire la distincția ce poate fi extrasă de acolo dintre creația autentică – gândită ca punere în lumină a materialului prin sesizarea posibilităților de creație înscrise în acesta – și confecționare – gândită ca impunere a voinței artistului asupra materialului și siluire a acestuia să se conformeze anumitor trenduri exterioare.

b. Producere – creație, fabricare și confecționare. Despre originalitatea autentică a operei de artă

³⁶ „Acest caracter [de familiaritate, n.n.] al sălășluirii-în a fost mai apoi și mai concret lămurit când am vorbit despre spațiul public cotidian și despre impersonalul «se», cel care aduce în cotidianitatea media a *Dasein*-ului calma certitudine de sine, firescul «faptului-de-a-te-afla-acasă». Angoasa, dimpotrivă, recuperează *Dasein*-ul din contopirea cu «lumea» sub dominația căreia el a căzut. Familiaritatea cotidiană se spulberă. *Dasein*-ul este individualizat, însă individualizat ca fapt-de-a-fi-în-lume. Faptul-de-a-sălășlui-în îmbracă «modul» existențial al *ne-aflării-acasă*. Tocmai acest lucru îl avem în vedere când vorbim despre «straniețate»” (Ibidem, p. 256).

³⁷ Arthur Schopenhauer, *Lumea ca voință și reprezentare*, vol. II, p. 409.

³⁸ „Totuși, în ansamblu și în general, melancolia anexată geniului se bazează pe faptul că voința de a trăi percepe cu atât mai limpede situația sa nenorocită, cu cât este luminată mai puternic de intelect (Ibidem).

³⁹ „Angoasa individualizează *Dasein*-ul, trimițându-l spre faptul-de-a-fi-în-lume care îi este propriu prin excelență și care, ca unul ce înțelege, se proiectează în chip esențial către posibilități. De aceea, odată cu lucrul pentru care ne angoasăm, angoasa deschide *Dasein*-ul ca *ființă-posibilă* și în speță ca ceea ce el nu poate fi decât pornind de la el însuși, ca individualizat în individualizare” (Ibidem, p. 254)

Una dintre trăsăturile ciudate ale gândirii timpurii heideggeriene este faptul că niciunde nu putem găsi problematica artei tematizată ca atare. În *Ființă și timp*, Heidegger scrie ca și cum ar exista o singură categorie de lucruri produse, anume lucrurile cu care ne îndeletnicim zilnic și pe care le folosim pentru a ne duce la îndeplinire sarcinile cotidiene, anume ustensilele. Așa se face că, atunci când se întreabă cu privire la originea operei de artă, filosoful german trebuie să diferențieze caracteristicile creației artistice de cele ale fabricării ustensilelor. Tocmai de aceea, el face apel la metoda fenomenologic-hermeneutică – descrisă de noi în capitolele anterioare – pentru a distinge creația artistică de cea ustensilică.

În primul rând, observă Heidegger, atât ustensilele, cât și operele de artă, fac parte din categoria lucrurilor *produse*. „Faptul de a fi fabricat, caracteristic ustensilului, și faptul de a fi creat, caracteristic operei, au în comun faptul de a fi fost produse”⁴⁰. Cu toate acestea, diferența dintre ele este colosală, deoarece modurile producerii sunt diferite. Pe de o parte, fabricarea (ger. *Fertigung*) este activitatea prin care omul produce un lucru pentru a fi folosit într-un anumit scop determinat, pe când creația (ger. *Schaffen/Geschaffen*) nu are în vedere nici o utilitate concretă, motiv pentru care lucrului nu-i este dată nici o *menire funcțională* sau nici o *orientare spre o sarcină de îndeplinit* (ger. *Bewandtnis*). Dincolo de limbajul tehnic heideggerian, asta înseamnă că ustensilul, spre deosebire de opera de artă, este pregătit încă din momentul proiectării *pentru ceva*. Ciocanul este proiectat pentru bătut cuie, cana este proiectată ca recipient, pixul este proiectat pentru scris, dar opera de artă nu este proiectată pentru nimic altceva în afară de simpla sa existență. Cu alte cuvinte, „în producerea operei rezidă această ofrandă a «faptului că ea este» (subl.n.)”⁴¹. Opera este creată doar de dragul de a fi creată, nu în vederea utilizării într-o sarcină concretă.

De altfel, acest lucru se vede și în cuvântul german folosit de Heidegger pentru a exprima ideea de fabricare. *Fertigung* este un derivat substantiva de la *fertig*, care în germană desemnează calitatea de a fi pregătit, de a fi gata pentru ceva. Fabricarea nu este nimic altceva decât pregătirea unui lucru pentru o sarcină punctuală și are drept caz limită confecționarea (ger. *Verfertigen, Anfertigung*)⁴². Confecționarea are în comun cu fabricarea faptul de a menține ceva pentru un anumit scop, înclinația utilitară a lucrului care este produs. Deși, într-un anumit sens, orice ustensil este, la rândul său, creat, privirea meșterului este întotdeauna fixată asupra

⁴⁰ „Das Fertigkeitsein des Zeuges und das Geschaffensein des Werkes kommen miteinander darin überein, daß sie ein Hervorgebrachtsein ausmachen” (Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, ed. cit., p. 91).

⁴¹ Ibidem, p. 93.

⁴² Ibidem, p. 82.

„capacității de a sluji”⁴³, motiv pentru care, în orice astfel de „creație”, caracterul artistic este întotdeauna secundar.

În acest sens, arta-tabloid, creată în scopuri de *entertainment*, este tot un fel de confecționare, deoarece ea este pregătită, încă din proiectul artizanului, *pentru ceva*: ea trebuie să slujească la distracția publicului, la punerea lui cu orice preț într-o anumită dispoziție. Prin urmare, ea are, la fel ca orice ustensil, o menire funcțională. Ne folosim adesea de astfel de opere de artă pentru a uita de grijile zilnice, pentru a ne relaxa sau, în alte cuvinte, pentru a uita de noi înșine. Tocmai pentru că această formă de creație predispune la o contopire cu lumea de genul căderii în inautenticitate, ea nu poate fi numită, după Heidegger, artă în adevăratul sens al cuvântului, ci este doar un artefact, un instrument pe care-l folosim pentru un anumit scop.

Spre deosebire de această confecționare, creația autentică (ger. *Schaffen*) este, conform spusei lui Dürer, o extragere a ideii artistice din natura însăși⁴⁴. Ce înseamnă acest lucru? Înseamnă că rolul artistului nu este de a-și impune voința asupra materiei cu intenția de a distra publicul, ci de a sesiza potențialitățile intime ale naturii înseși și de a le pune în lumină. În acest sens, spune Heidegger, arta este o *scoatere din ascundere* a ceea ce materialul are deja în el. Dacă creația este o producere, ea nu este niciodată o confecționare, ci o „pro-ducere a stării de neascundere a ființării”⁴⁵. Din acest punct de vedere, virtutea artistică cea mai mare nu este expresia unei idei pe care artistul ar avea-o în minte, ci tocmai „acțiunea de a lăsa ceva să vină în afară luând forma unui produs”⁴⁶. Într-un anume fel, artistul lasă opera să fie, fără a o forța să fie *ce vrea el*. În acest efort de eliberare a unui sens ascuns deja în materiale constă adevărata noutate creatoare, nu în căutarea constantă a unor modalități – din ce în ce mai excentrice și violente – de a produce noutate cu orice preț și a impresiona publicul.

Motivul pentru care gândește Heidegger creația astfel poate fi pus în legătură și cu etimologia cuvântului german *Schaffen*, care este pus în legătură cu verbul *schöpfen*, care înseamnă pur și simplu „a scoate” sau „a extrage”⁴⁷, ca atunci când spunem, de exemplu, că scoatem apă din fântână. Aici se diferențiază, de fapt, gândirea lui Heidegger în modul cel mai radical de gândirea lui Schopenhauer, deoarece, observă el, „subiectivismul modern interpretează desigur greșit creativitatea (*das Schöpferische*) în sensul performanței geniale puse în seama subiectului suveran. Ctitorirea adevărului este ctitorire nu numai în sensul liberei

⁴³ Ibidem, p. 92.

⁴⁴ „Într-adevăr, arta se ascunde în natură, iar cine știe să o extragă de acolo, acela o și posedă” (Albrecht Dürer *apud* Martin Heidegger, *ibidem*, p. 97-97).

⁴⁵ Ibidem, p. 99.

⁴⁶ Ibidem, p. 86.

⁴⁷ „Deoarece creația este o asemenea scoatere, ea este întotdeauna o creare-extragere (*Schöpfen*). (Ibidem, p. 103).

dăruiri, ci totodată în sensul acestei întemeieri dătătoare de teme⁴⁸. Cu alte cuvinte, artistul nu numai că are datoria de a oferi formă operei de artă, ci are și datoria ca această formă să corespundă unei posibilități imanente materialului însuși și a momentului istoric în care el creează. Marmura din care erau făcute statuile antice, de exemplu, nu este un material ales la întâmplare, ci el este, pentru grec, tocmai mediul de manifestare al divinității în domeniul uman prin excelență. Soliditatea și strălucirea ei anunță ceva din eternitatea și seninătatea existenței divine. În acest sens, zeul este *încă de la început*, dinainte ca sculptorul să dăltuiască prima trăsătură, ascuns în blocul de marmură. Rolul artistului autentic este acela de a scoate la lumină această figură ascunsă a zeului. El nu creează în sensul că produce o figură nouă și arbitrară pentru amuzamentul oamenilor, ci creează în sensul că scoate din ascundere ceea ce întotdeauna a fost latent în blocul de marmură. Numai astfel arta poate fi originală și autentică în același timp. Altfel, ea este lipsită de teme, arbitrară, fără substanță.

d. Cele două sensuri ale originalității și problemele etice ale artei

Vedem astfel cum se pot surprinde două sensuri ale creației, dintre care unul este autentic, unul fiind neautentic. Pe de o parte, avem arta care scoate din ascundere ceea ce este latent în materialul însuși, conform concepției unei anumite epoci și, pe de altă parte, avem arta într-un sens ustensilic, ca obiect al amuzamentului. Ambele aceste concepții de creații au în spate o anumită idee de originalitate.

În cazul primeia, originalul este, de fapt, ceea ce era mereu deja prezent în mod latent în materie. În acest sens, originalul este gândit ca *originar* și readus în sensurile antice pe care le-am prezentat mai devreme. Ceea ce este original este ceea ce își dobândește forța de la prejudecățile ascunde ale unei tradiții, ceea ce face manifest ceea ce cu toții, deja știm într-un mod implicit. Această idee de originalitate vizează nu producerea noului cu orice preț, ci tocmai punerea vechiului într-o lumină nouă. În acest context, noutatea autentică constă în a scoate din ascundere ceea ce întotdeauna era presupus de noi, dar niciodată observat ca atare. Tocmai de aceea, noutatea autentică nu șochează, ci lămurește; ea nu servește divertismentului, ci înțelegerii; ea nu este expresie a arbitrarului subiectiv, ci expresie a unui *Weltanschauung*. Toate creațiile mari ale istoriei artei spun mai mult decât au vrut să spună creatorii lor. Ele ne spun povestea unei epoci. În măsura în care scoate la lumină ceea ce era deja subînțeles, arta autentică este o formă de hermeneutică și presupune, într-un anumit sens, cercetare. Tocmai de

⁴⁸ *Ibidem*.

aceea, această modalitate de creație poate fi asimilată cu ceea ce am numit „bune practici” în artă.

Dacă ne uităm la cel de-al doilea sens al originalității, vedem că originalul este echivalat cu arbitrarul voinței individuale și, în ultimă instanță, cu bunul plac al artistului. Noutatea, de această dată, când este căutată cu tot dinadinsul și ruptă de tradiție, devine pura arbitraritate. Ea nu mai exprimă originalul, ci doar orgoliul artistic de a se afla în lumina reflectoarelor cu orice preț. În măsura în care creația nu se face pornind de la posibilitățile intime ale materialului și lumii în care se creează, ci pornind fie de la gusturile arbitrare ale artistului, fie de la cerințele publicului consumator, arta devine, într-un anumit sens „dezrădăcinată”. Tocmai de aceea ea șochează, tocmai de aceea ea „sare în ochi” ca ceva conceput cu scopul de a șoca. Asta nu înseamnă că arta inautentică nu șochează, însă ea șochează tocmai prin faptul că ne pune în față ceea ce, într-un anumit fel, deja știm, făcându-ne să ne înțelegem pe noi și lumea în care trăim mai bine. Spre deosebire de asta, arta inautentică șochează doar de dragul de a șoca. Ea șochează nu pentru că ne face să înțelegem ceva, ci pentru că ne face să nu mai înțelegem nimic. În acest sens, arta inautentică accentuează căderea omului sub dominația impersonalului „se” și ambiguitatea înțelegerii cotidiene. Tocmai de aceea, ea trădează și un deficit de moralitate care, doar el, poate fi sancționat din punctul de vedere al codurilor deontologice.

Această distincție între cele două sensuri ale originalității implică și faptul că discuția privitoare la drepturile de autor trebuie întotdeauna reevaluată și nuanțată în cazul artei autentice, deoarece arta autentică nu răspunde aceluiași cerințe pentru care legile și codurile deontologice au fost proiectate. Căci cum am putea suspecta de plagiat pe cineva care nu face decât să scoată la lumină ceea ce materialul însuși conține ca posibilitate? Cum am putea acuza de practici imorale pe cineva că ne pune în evidență ceea ce cu toți presupunem într-un fel sau altul? Cum putem trage la răspundere un individ când el nu-și expune propria individualitate, ci expune tocmai posibilitățile latente în material, posibilități care, în principiu, sunt accesibile oricărui individ autentic? În măsura în care proiectul artistic în genere „nu este decât determinarea tănuită a *Dasein*-ului însuși ce aparține Istoriei”⁴⁹, ideea artistică nu poate „aparține” niciodată unui individ anume, ci ea este un bun al umanității istorice în genere, bun ce nu poate fi supus drepturilor de autor așa cum este supusă orice invenție. Lucrurile stau astfel deoarece, gândită în sens autentic, arta nu este o *invenție*, ci o *descoperire* a ceea ce dintotdeauna era prezent în mod implicit în materie și în mințile noastre a tuturor.

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 103-104.