

## IS ESTHETICS UNIVERSAL? REFLECTIONS STEMMING FROM GILLES DELEUZE'S SPINOZA

### ESTE ESTETICA UN UNIVERSAL? PORNIND DE LA SPINOZA LUI GILLES DELEUZE

Alexandru MATEI

„Ovidius” University, Constanța

#### Abstract

*This text, part of a more ample essay on the evolution of esthetic ideas as screened by Deleuze's theory of expression (in Spinoza et le problème de l'expression), revisits Spinoza's pantheism as a first impetus given to the foundation of esthetics as an attempt to build a metaphysics of sensations, beyond a simple empirical physiology. We show that, for Deleuze, esthetics differ from intellectual knowledge as the first is not any more a representationalist and thus understanding, as it denies the clivage between an intellectual subject and a material object. Metonymy, as an expressive figure, replaces synecdoche, a representational one. But, later on, with Bergson, this metaphysics originated in Spinoza evolves towards a speculative vitalism within which esthetics and intellectual knowledge could hardly be distinguished. Thus, the role assigned to esthetics in the 18th century is put to scrutiny and it will be soon formally criticised.*

#### Rezumat

*Acest text, parte a unui eseu mai amplu despre evoluția ideologiei estetice așa cum apare ea citită de Gilles Deleuze (în volumul Spinoza et le problème de l'expression), revine asupra importanței panteismului spinozist ca prim motor al constituirii esteticii în ambiția ei de a construi o metafizică a senzațiilor, dincolo de o simplă fiziologie. Încercăm să arătăm că, pentru Deleuze, estetica diferă de cunoaștere în aceea că prima nu mai apelează la reprezentare și, în felul acesta, nici la intelect, pentru că neagă clivajul dintre un subiect intelectual și un obiect material. Metonimia, ca o figură a expresiei, înlocuiește în estetica modernă sinecdoca, o figură a reprezentării. Dar, mai târziu, odată cu Bergson, această metafizică care-și are rădăcinile la Spinoza evoluează spre un vitalism speculativ în care esteticul și cunoașterea intelectuală nu mai pot fi distinse. Astfel, rolul atribuit esteticii în secolul al 18-lea este acum criticat în mod radical.*

**Key words:** *esthetics, expressivism, Gilles Deleuze, Baruch Spinoza, Henri Bergson*

**Cuvinte cheie:** *estetică, expresionism, Gilles Deleuze, Baruch Spinoza, Henri Bergson*

Inițial, problema expresiei, la Spinoza, pare să nu aibe nici o legătură cu semnificația pe care estetica o conferă acestei noțiuni. În onto-teologia medievală, problema expresiei este desigur una ontologică. Iar ontologia respectivă se întemeiază pe o ierarhie. Rezumând, în filozofia naturii spinozistă, lucrurile stau în felul următor: substanța se exprimă în atribute, iar fiecare atribut exprimă o esență (de aceea Deleuze vorbește despre o „genealogie a esenței substanței”). Pe de altă parte, atributele se exprimă, la rândul lor, prin moduri, iar fiecare mod exprimă o modificare. Aceasta este „nivelul producerii lucrurilor”. Substanță-atribut-modificare este axul unui membru al ierarhiei expresiei. Invers, mod-esență-Dumnezeu este axul celui alt membru.

Primul membru este – simplificînd și îndepărtîndu-ne de la textul lui Deleuze – cel al „efectului”, a ceea ce se vede ca lume a naturii (sau „natura naturata”). Al doilea, cel al „cauzei”

(sau „natura naturans”). Determinist, raportul dintre cei doi membrii are nevoie de un mediator, care este observatorul (respectiv receptorul). El percepe efectul și, în mod sintetic, se gîndește la cauză. Reluînd exemplul cartezian al pălăriei și bastonului în mișcare văzute pe geam de un om, acesta ar deduce că cele două obiecte (ca „modificări” ale unor „attribute”) semnifică modul sub care se arată esența fizică a substanței „om” – adică tocmai amalgamul, pentru Descartes, de *res extensa* și *res cogitans*. În lipsa observatorului, această deducție este imposibilă; este nevoie deci de un terț pentru ca logica deterministă a cauzei și efectului să funcționeze. Acest terț percepe efectul printr-o imagine: prezența vie a unui om este reprezentată, în sinecdocă, de un baston și de o pălărie. Tocmai de aceea vorbim despre o sinecdocă și nu despre metonimie, deși rolul lor de vehicul pe o scară semantică este același.

Numai că metonimia comportă o scară de expresie, nu de reprezentare. Exemplele găsite pe site-ul <http://www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/synecdoque.php> sînt revelatoare: într-un enunț de tipul „Parisul a reacționat la declarațiile președintelui Poloniei”, sensul este dat de o extrapolare: Parisul este capitala Franței și găzduiește instituțiile politice ale statului francez. În exemplul: „Opera Comică atrage crema Parisului (le Tout-Paris)”, sensul enunțului e dat tot de o extrapolare, dar inferența nu se produce printr-o reprezentare, ci printr-o convenție: „Tout-Paris” desemnează grupul personalităților în vogă rezidente în Paris care participă de obicei la evenimentele mondene organizate în capitală. În zadar încercăm să înțelegem sintagma „Tout-Paris” printr-o imagine, așa cum s-a întîmplat cu „Parisul” din exemplul anterior. Însă, dacă în exemplul metonimiei de mai sus, „Tout-Paris” are o definiție de dicționar, alte situații metonimice sînt mai ambigue. Ambiguitatea lor constă tocmai în discrepanța de nivel dintre text și referință. O metonimie este o figură de stil mai bogată decît o sinecdocă tocmai pentru că nivelul ei de referință este ambiguu și poate cuprinde un set de referenți variați, simultan, chiar dacă, aduși în limbaj, ei nu se pot exprima, desigur, decît consecutiv.

De ce spun că metonimia este, spre deosebire de sinecdocă, o figură a expresiei? Tocmai pentru că rolul ei este, printre altele, de a scurtcircuita determinismul univoc dintre efect și cauză sau dintre reprezentare și prezență. Sintagma metonimică, însă, iradiază într-un fascicul de referenți al căror număr depinde, printre altele, de impulsul senzorial produs, de impresia, adică, exercitată asupra percepției receptorului. Metonimia are un capăt unic, cuvîntul, care poate avea, desigur, o reprezentare iconică, dar una care nu dă seama sau cel puțin nu epuizează semnificația metonimiei. Pe scurt, sinecdoca este o figură a reprezentării în vreme ce metonimia este o figură a expresiei.

Din demonstrația anterioară nu reiese decît că metonimia se deosebește de sinecdocă în măsura în care prima trimite către un cîmp referențial variat, în vreme ce ultima decide un traseu precis între două imagini, între două iconuri. În ambele situații, însă, receptorul face figură de mediator. El citește, primește sintagmă matricială, pe care apoi o traduce prin diferite imagini. Problema expresiei la Spinoza, arată Deleuze, stă tocmai în locul mediatorului pe drumul expresiei, între „cauză” și „efect”. Pentru Spinoza, expresia este ceea ce explică, dezvăluie și totodată învăluie, implică. Primii doi termeni nu sînt opușii ultimilor, argumentează Deleuze, punînd în discuție în finalul introducerii la cartea sa raportul dintre ceea ce se exprimă și ceea ce exprimă, adică dintre „exprimat” și „exprimant”. Cum așa? Dacă metoda geometrică nu poate demonstra, în urma unei definiții a unui obiect matematic, decît prezența unei proprietăți a substanței o singură dată, trebuind să demonstreze fiecare proprietate în mod separat, aceeași metodă se arată mult mai eficace în cazul „unei ființe reale sau, mai ales, a ființei absolute.” Întrebarea la care încearcă să răspundă Spinoza apare astfel în formularea deleuziană: “Există oare un mijloc prin care proprietățile demonstrate una cîte una pot fi considerate în mod colectiv și prin care puncte de vedere diferite, obținute din afara definiției, pot fi situate în interiorului lucrului definit?”

În geometrie, astfel de definiții „secundare” ale unui lucru nu se pot demonstra decît prin recurgerea la ficțiune: o sferă poate fi descrisă, astfel, de un semicerc care se învîrtește în jurul propriei axe, dar o astfel de operațiune nu se întîmplă de la sine pentru a fi percepută ca atare. Altfel spus, o sferă poate fi, dacă vrem, un semicerc care se rotește, dar trimiterea este artificială, pentru că un obiect poate semăna cu o sferă, dar nu cu semicerc care se rotește în jurul propriei axe. În cazul

ființei absolute, însă, cauza nu trebuie inferată din efect: ea este în același timp efect și cauză. Receptorul nu mai trebuie să intermedieze între o percepție și o abstracțiune; exprimantul este în același timp exprimatul sau, în cuvintele lui Deleuze: „Exprimatul nu există în afara expresiilor sale, fiecare expresie este ca și existența exprimatului.” Deus sive natura. Tot ceea ce există, toate fiindurile, adică, aparțin de ființă, iar ființa este aceste lucruri în același timp. Cu alte cuvinte, diversitatea lumii este metonimia ființei supreme, astfel încât receptorul însuși apare inclus în trop, fiind în același timp cel care percepe lucrurile, dar și cel care știe că lucrurile sînt de fapt atribute ale unei substanțe, iar modificările lor, moduri ale esenței. Nu există o transcendență a naturii în măsura în care ea este o expresie, adică în același timp o dezvăluire care nu trimite dincolo și o explicație care nu trimite dincoace.

„Expresia este cea care fundamentează raportul cu înțelegerea, nu înțelegerea întemeiază raportul cu expresia” (Deleuze, 1968, 14): acest enunț este fundamental pentru concepția estetică asupra obiectului artistic. El postulează faptul că accesul la adevăr nu este dat de reprezentare, iar una dintre consecințele în estetică este că arta nu exprimă un adevăr secundar față de care Adevărul este transcendent.

Dar mai înainte, încă, Deleuze scrie: „Lucrul este cel care se exprimă, el este cel care se explică.” (idem, 18) Faptul că lucrul se explică exprimîndu-se atrage o consecință epistemică din care modernitatea a făcut mai degrabă un fetiș. Expresia absolutului este deci explicată în multitudinea de lucruri naturale care compun lumea. Spinoza vorbește aici, însă, despre absolutul ființei supreme. Paradigma discursului său este încă onto-teologia. Pentru a muta discuția în registrul estetic, va trebui să părăsim onto-teologia și să eludăm postulatul ontologic al ființei supreme. Acum, putem și trebuie să distingem între natural și artistic. Criteriul acestei distincții este consecința unei mutații esențiale pentru înțelegerea modernității: cezura metafizică nu-l mai separă pe Dumnezeu de ființări, ci două regnuri de ființare: unul uman, altul natural. Presuposiția aceasta este obligatorie pentru orice discuție din câmpul esteticii. În lipsa ei, facultatea de judecare nu ar putea fi formulată, pentru că ea nu-i este dată decît unei ființe capabile să-și acorde simțurile cu înțelegerea și cu rațiunea practică într-un proces al cărui rezultat este conceptul metafizic de libertate. Categoriile estetice sunt, desigur, adaptate atît naturalului cît și artefactului. Dar esența unuia cît și a celuilalt depind de prezența receptorului. Atîta vreme cît metafizica moravurilor nu cade sub incidența relativismului nietzschean, atîta timp cît autonomia rațiunii practice față de lăuntricul libidinal nu este pusă în discuție, apofatismul libertății nu devine periculos. Libertatea nu se emancipează încă de bine și de rău. Plăcerea estetică, însă, da. Atunci cînd frumosului i se opune absolutul sublimului, acesta din urmă transformă binele și răul în sentimente factice; ceea ce mi se pare dincolo de frumos nu este urît, așa după cum, în morală, ceea ce nu e rău se află de partea cealaltă a binelui. Pentru că, așa cum am văzut, frumosul face parte din regimul reprezentării, ceea ce nu mai este cazul sublimului, acolo unde ireprezentabilul este înlocuit de expresiv. Dacă frumosul funcționează ca o sinecdocă, prin raportarea unei imagini la un set de norme (adică la o ordine care și ea se oferă ca reprezentare ierarhică a lumii), sublimul funcționează ca metonimie.

Imposibilitatea numirii vine dintr-o debordare a intelectului de către o experiență a sensibilității apofatică, așa cum am văzut; trăim ceva, dar nu înțelegem, deci nu putem numi ce; știm că nu știm. Ceea ce trăim ca unitate a experienței poate fi, pe de o parte, descompus în nenumărate fire corespunzătoare componentelor obiectului estetic; niciuna dintre aceste componente nu are valoare luată separat, dar fiecare conține o parte din substanța absolută (și deci o fărîmă de experiență) care doar reunită în unitatea obiectului asigură unitatea extatică a experienței. Obiectul estetic se explică, deci, exprimîndu-se. Pe de altă parte, ceea ce trăim noi, în sublim, este contradictoriu cînd vine vorba să descriem experiența, pentru că traseul nominal de la impresia la cuvîntul care o numește este scurtcircuitat. Din ceea ce trăim, putem înțelege orice, deci nimic anume. Știm însă că trăim ceva foarte puternic și că intensitatea și contradictoriul trăirii ne smulg din poziția de receptor în relația univocă între obiect și normelor care-l încadrează estetic. În percepția sublimului, noi nu ne mai aflăm în afara reprezentării estetice, pentru că obiectul estetic

respectiv nu mai este propriu-zis o reprezentare în sensul adecvării la o normativitate, ci o expresie în sensul „manifestării imediate a substanței absolut infinite” (Deleuze, 1968, 19).

„Expresia este cea care fundamentează raportul cu înțelegerea, nu înțelegerea întemeiază raportul cu expresia.” Experiența sublimului este o revelație, dar nu una a distanței dintre imanența și transcendență, dintre finitudine și infinit, ci revelația imediatității absolutului care, exprimându-se, se și explică. Expresia nu se demonstrează din afară, ci ea însăși demonstrează ceea ce este. Invenția modernă a esteticii nu este așadar decât o încercare de a redefini, pentru europeanul modern, experiența mistică, în absența a două dimensiuni majore care îi confereau valoare: în absența transcendenței și în absența unei ordini mundane. Este vorba despre celebrul panteism spinozist, în care tot ceea ce există este, de fapt, Dumnezeu. Totul fiind Dumnezeu, metoda de cunoaștere carteziană, analitică, devine inutilă în situații non-utilitare. Rolul intelectului se vede diminuat. Substanța fiind mereu aceeași, ceea ce putem cunoaște în ea este o ordine de intensități, dar este vorba despre o cunoaștere nemijlocită, experiențială, variabilă, supusă așadar erorii. Singurul mijloc de a scăpa erorii este acela de a traduce în cuvinte experiențele avute în funcție de efectul lor, știind însă că efectul, în ordine estetică, nu corespunde unei cauze, ci este în același timp cauză și efect.

Expresia este, deci, cea care conferă sens activității intelectului. În lipsa primeia, cunoașterea prin intelect este sterilă și falsă, pentru că el nu poate decât să medieze univoc între imagini și norme de ierarhizare a lor. Panteismul spinozist face parte din precursorii gândirii moderne pentru că anulează valoarea ierarhiei. Totul e substanță, la ce bun ierarhii? Și dacă ierarhia lipsește, imaginea sau limbajul rămân să comunice ceea ce sunt, nu ceea ce se află dincolo de ele. Ele sunt adevărul. Încercând să reunească lumea și Dumnezeu, Spinoza l-a dizolvat pe Dumnezeu în lume, ruinând astfel ierarhia platoniciană a ideilor. Abia după el, estetica se poate naște ca studiu al raportului dintre lucrurile lumii ca expresie (originar divină) și receptorul liber ca părtaș al procesului expresiv; intelectul devine secundar, așadar subiectul este în primul rând receptor și abia apoi interpretant. Aici apare de altfel și posibilitatea criticii de artă. Pentru că obiectul artistic este o expresie pentru receptor și o explicație pentru „înțelegerea infinită”, apar, pentru cei cărora legătura dintre senzație și intelect li se pare arbitrară știind în același timp că senzația „spune” ceea ce intelectul nu le poate înțelege, ghizii înțelegerii artei.

Cel care-i continuă expresionismul, în spațiul francez și într-un moment în care ontologia continentală revenea la necesitatea ierarhiei – pe de o parte, și vorbesc aici de fenomenologia husserliană – și devia pe de altă parte, înspre științele experimentale ca psihologia, fiziologia, chimia și fizica, este Henri Bergson. Scopul lucrărilor lui este acela de a opune unei cunoașteri numerizabile, de sorginte carteziană, una intuitivă. Numai că, la începutul secolului al XX-lea, terminologia onto-teologiei clasice era îngropată demult sub un strat gros de noțiuni experimentale care vor fi întrebuițate ultima oară într-un discurs filozofic important de Merleau-Ponty. În *Eseul asupra datelor imediate ale conștiinței* se regăsește atît imanentismul expresionist al lui Spinoza (doar că în loc de Dumnezeu avem acum de-a face cu psihicul; descinderii lui Dumnezeu în natură îi corespunde urcarea naturalului la suprafața cunoașterii) cît și teoria sublimului kantian. Intuiția se opune conceptului în măsura în care ultimul numește o absență, în vreme ce prima deschide un acces fulgurant la esența individuală. Conceptul este o sinteză cantitativă (abstracție), intuiția, una calitativă (dinamică).

Gândirea se opune ideii; prima este dinamică – fluxul unei emanații sau expresie pur și simplu, în vreme ce ultima este ceea ce Spinoza numește exprimatul care, ne amintim, nu există în afara expresiei. Nu ideea contează, ce ceea ce o face posibilă. Ideea este, din punctul de vedere al mecanicii spirituale adoptat de Bergson în *L'Energie spirituelle*, „oprirea gândirii”. (Bergson, 1919/2013b, p. 29) De aceea, literatura nu este valoroasă în exactitatea reprezentărilor ei, a dimensiunii ei mimetice, ci în natura ei expresivă: „Degeaba vor fi alese cuvintele așa cum trebuie, ele nu vor spune ceea ce vrem să le facem să spună dacă ritmul, punctuația și toată coregrafia discursului nu le ajută să obțină ca cititorul, ghidat de o serie de mișcări născînde, să descrie o curbă de gândire și de sentiment analoagă celei pe care o descriem noi înșine. Aici se află întreaga artă a

scrisului.” (Bergson, 2013, 849) Altfel spus, cuvintele nu pot exprima, dar pot măcar sugera. Bergson însoțește astfel, filosofic, estetica simbolistă, dar îi depășește mizele.

Arta este, scrie Bergson în *La Pensée et le mouvant*, „o viziune mai directă a realității” (Bergson, 1969, 153), mai directă, adică, decât cea mediată de concept. Ceea ce exprimă arta este „natura sensibilă” a omului, scrie mai departe Bergson, pentru care această sintagmă nu mai are cum să trimită mai sus, dar care echivalează cu adevărul. „Dacă omul s-ar abandona mișcării naturii sale sensibile, dacă n-ar exista legi morale și sociale, aceste explozii de sentimente violente ar constitui obișnuitul vieții.” (Bergson, 2013a, 463) Așadar legile morale și sociale nu există decât pentru a înfrîna mișcările – libere, se-nțelege – ale naturii sensibile a omului. Bergson le apără imediat, dar continuă să viseze: „Dacă pământul ar fi o ființă vie, i-ar plăcea, poate, în vreme ce se odihnește, să viseze la acele explozii bruște în care, dintr-o dată, se regăsește în ceea ce are mai profund.” (idem). Nu avem aici, sugerată cât de clar se putea pentru cineva care, în 1914, avea să devină totuși academician, o imagine-motor a sublimului? Pământul ca o ființă vie, un monstru deci, care visează, desigur – e o măsură de precauție menită să nu compromită destinul tipografic al comparației – la o explozie bruscă, ca și cum adevărul lumii s-ar afla în apocalipsă. E mai mult decât suficient pentru ca cel mai celebru curent de gândire european de la 1900 să fie acuzat că „este o filosofie a democrației, a unei societăți aflate doar în căutarea simțurilor” (Julien Benda, în Compagnon, 2005, 244).

Dar, deși ritmul este un concept universal – comparația dintre literatură și muzică este o constantă a operei bergsoniene – el se manifestă mereu ca individual. Norma își va găsi mai greu locul într-o estetică de-a dreptul individualistă: „Arta vizează întotdeauna individualul. (...) Ceea ce poetul cântă, este o stare sufletească care a fost a sa și numai a sa, și care nu va mai exista niciodată. (...) Degeaba vom da acestor sentimente nume generale; în alte suflete ele nu vor mai fi la fel. Ele sînt individualizate. Mai ales prin aceasta aparțin artei, pentru că generalitățile, simbolurile, chiar și tipurile, dacă vreți, sînt moneda curentă a percepției noastre cotidiene.” (Bergson, 2013a, 464)

Odată cu Bergson, estetica ajunge la o monadologie lipsită de entelehia ultimă. Teoria valorii va trebui, pentru a preveni pericolul evacuării ei de sacrul cu care fusese încărcată la origini, să recurgă la morală.

### **Bibliografie**

- Benda, Julien „Une philosophie pathétique”, *Cahiers de la quinzaine*, 2e cahier de la 15e série, 1913, citat în Compagnon, Antoine, *Les Antimodernes*, Paris, Gallimard, 2005  
 Bergson, Henri, *Intégrale des oeuvres*, Grandes philosophes français, 2013  
 Bergson, Henri, *L’Energie spirituelle*, Paris, PUF, 2013  
 Bergson, Henri, *La Pensée et le mouvant*, Paris, PUF, 1969  
 Deleuze, Gilles, *Spinoza et le problème de l’expression*, Paris, Minuit, 1968

