

Prep. VIOREL ROTILA

PhD Candidate

University „Dunărea de Jos”

Department of Philosophy, Galați

Romania

CONCEPTE, PROBLEME ȘI PERSPECTIVE ALE ESTETICII FENOMENOLOGICE

Abstract

The Concepts, the Problems and the Perspectives of the Phenomenological Aesthetics

The main tasks in this article are: modalities of application of phenomenological method into aesthetic and its results that are good not only for the aesthetics in itself but for entire philosophy. All the phenomenological tasks (subjectivity, irrationality etc) have as a result a specific way to understand the aesthetics. In the modality of understanding can appear different variations which depend of the accentuation of one or other of these tasks. In this way, the application of the phenomenological method in aesthetic will have as a result new concepts. Phenomenological aesthetic is a way of a better understanding of what means aesthetics and of its conditions. With the phenomenology the aesthetics was moved into ontology and, in this way, we can say that phenomenological aesthetics is a part of philosophy not only by its methods but also by its results.

Key words: phenomenological aesthetic, intentionality, aesthetical experience, aesthetical emotion, the ontology of a work of art, the beauty, the value, aesthetical categories.

INTRODUCERE

Studiul de față are în vedere surprinderea elementelor definitorii pentru folosirea metodei fenomenologice în estetică. Deși numărul esteticienilor care recurg în cercetările lor la metoda fenomenologică este mult mai mare, m-am oprit doar la trei dintre esteticienii fenomenologi, considerându-i reprezentativi pentru întregul domeniu și încercând a explicita cu ajutorul lor într-un mod adecvat estetica fenomenologică.

Prima parte conține o introducere în fenomenologie, luând ca bază de referință principiile stabilite de cel care este considerat părintele fenomenologiei, Edmund Husserl, și se sfârșește cu o scurtă abordare a principalelor concepte ale

esteticii fenomenologice. Problemele fenomenologiei au fost abordate la începutul studiului pentru a crea baza de referință și pentru a oferi o cheie metodologică pentru restul lucrării, fiind mai ușor de urmărit aplicarea metodei în cazul fiecărui autor.

Cea de-a doua parte a studiului abordează estetica lui Roman Ingarden, elevul lui Husserl, primul estetician care aplică metoda fenomenologică atât pentru cercetarea generală a esteticii, cât și pentru cazurile particulare ale diverselor arte, accentul căzând pe opera de artă literară.

A treia parte analizează concepția estetică a lui Nicolai Hartmann, pentru care estetica vine ca o încununare a sistemului său filosofic, după modelul kantian. Hartmann este preocupat în special de

ontologia obiectului estetic și studiul de față urmărește îndeaproape accentele sale.

Cea de-a patra parte este centrată pe estetica lui Mikel Dufrenne, analizând problematica și conceptele abordate de filosoful a cărui estetică beneficiază din plin de contribuțiile feomenologilor care l-au precedat, îndeosebi de cele ale lui E. Husserl și Maurice Merleau-Ponty.

Studiul urmărește două probleme principale: modalitatea de aplicare a metodei fenomenologice în estetică și rezultatele la care se ajunge, rezultate benefice atât pentru estetică cât și pentru întreaga filosofie. Din acestea decurg alte probleme dintre care mai importante sunt conceptele specifice esteticii fenomenologice.

I. TEMELE ESENȚIALE ALE FENOMENOLOGIEI

În condițiile unei crize a filosofiei, criză generată de ascensiunea științelor dar și de lipsa unei noi metode care să garanteze cunoașterea, Husserl parafrazează chemarea neokantienilor „înapoi la Kant“, cu sloganul „înapoi la lucrurile însele“ (*zu den Sachen selbst*), lansând fenomenologia ca metodă filosofică. Fenomenologia este concepută ca o metodă care prin privirea îndreptată către lucru (către ceea ce ne apare atunci când privim lucrul), abandonează presuposițiile inițiale de natură metafizică. „Fenomenologia este fenomenologie pentru că studiază apariția ființei la conștiință, în loc de a presupune posibilitatea acesteia ca dinainte dată”¹. Husserl dorea să facă din filosofie o știință riguroasă, autonomă, bazată pe evidențe ultime scoase din subiect. Fenomenologia devenea astfel o știință subiectivă a subiectivului în care subiectivitatea transcendentă trasează limitele obiectivității.

1) Intenționalitatea

Orice conștiință vizează ceva, un lucru, o idee, dar nu ca o totalitate independentă de noi ci ca pe ceva căruia îi constituie sensul de a fi. Fără a viza continuu ceva, fără a intenționa, conștiința n-ar putea exista. Acest fapt ne trimite la existența unei legături directe între subiect și obiect excluzând opoziția radicală a acestora. Orice conștiință este conștiință de un obiect (nu numai) și orice obiect este obiect pentru o conștiință. Conștiința intențională este transcendentă, fundamentând sensuri. Conștiința nu poate exista decât într-un orizont de sens. Raportul de intenționalitate este actul de a împrumuta un sens. Conștiința rămâne aceea în care se constituie sensul oricărui real care există de fapt numai grație proiecției acestui sens. Înțeleasă ca intenționalitate conștiința nu are nici interior și nici exterior. „Conștiința pură, în această pornire spre acel veșnic afară, își creează un material, o materie sensibilă, numită *hylé*, în care își realizează anumite forme vizate, forme care în totalitatea lor alcătuiesc și ele ceea ce Husserl numește stratul morfematic (*morphé*)”². Conștiința „informează” materia sensibilă dându-i formă.

Orice conștiință intenționează ceva; omul nu percepe pentru a percepe ci pentru a se orienta între obiecte, acte, pentru a se ocupa de ceva anume. În acest act al intenționării obiectul este transformat, este văzut în funcție de intenția conștiinței. El nu este văzut ca un obiect în sine ci drept un obiect pentru a..., un ustensil, așa cum îl denumește Martin Heidegger. Lucrurile *ni se dau* într-un fel anume, și acest fenomen, naiv aproape, încearcă să-l surprindă fenomenologia. În același timp „obiectul intențional nu este o sosie a obiectului real care ar fi lipsit de realitatea sa... Caracterul

¹ Tudor Ghiddeanu, *Percepție și morală în fenomenologia franceză*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1979, p. 69.

² Marcel Petrișor, *Curențe estetice contemporane*, Ed. Univers, București, 1972, pp. 27-28.

de realitate nu trebuie exclus, deci, din obiectul intențional”³.

Conștiința de ceva, intenționalitatea este alcătuită din doi poli:

- a) *noesa*, adică pluralitatea actelor de vizare subiective
- b) *noema*, adică pluralitatea vizatelor, totalitatea corelatelor organice ale *noemei*.

Relația dintre cele două este guvernată de „legea universală a corelației»: oricărei modalități a cogito-ului intențional îi răspunde o anumită manieră a obiectului de a se oferi conștiinței”⁴. Obiectul se află oarecum indistinct în complexul elementelor care constituie noema, distincția sa fiind vizibilă prin intermediul sensului imprimat de conștiință. *Cogito cogitata qua cogitata* (eul gândește gânditele ca gândite) exprimă reciprocitatea de ființă a cugetării și cugetatelor.

Obiectul este obiect intențional numai atunci când asupra lui se exercită reducția fenomenologică. Obținut în urma reducției fenomenologice, fenomenul constituie un trăit intențional raportat originar la subiectul transcendențial și nu la lucrul din natură. Intenționalitatea sesizează în interiorul înseși al existenței conștiinței contactul ei cu lumea; acest contact este socotit drept izvorul, momentul apariției subiectului și obiectului ca atare. „*Analiza intențională este descoperirea de înfăptuiri efective (Aktualitäten) și potențialități, în care se constituie obiecte ca unități de sens*”⁵.

2) Reducția fenomenologică

Husserl pornește de la îndoiala metodică, considerând că lumea nu are o certitudine apodictică; în acest context actele vieții curente devin simple fenomene iar teza lumii este pusă în paranteză, judecata asupra ei fiind suspendată. Reducția fenomenologică exercită îndoiala față de existența lumii reale care, pentru a-i înlătura influențele nefaste pentru cunoaștere, trebuie pusă între paranteze, suspendată (*ἐποχή*). În urma adoptării acestei *ἐποχή* atitudinea naturală, teza generală privitoare la lumea existentă, nu mai are nici o eficacitate pentru noi, nu o mai luăm în considerare. Odată cu acestea dispar și toate ipotezele științifice, toate cunoștințele. Lumea nu este negată, ea rămâne suspendată, pusă între paranteze. „această «*ἐποχή* (*epoché*) fenomenologică», această «punere între paranteze» a lumii obiective – nu ne plasează prin urmare în fața unui nimic... ceea ce prin aceasta îmi revine mie, ca subiect care meditează, este viața mea pură, cu toate trăirile ei pure ale conștiinței și cu toate obiectele ei intenționale pure”⁶. După efectuarea acestei puneri în paranteză rămâne un reziduu fenomenologic – viața mea pură cu ansamblul trăirilor ei pure și a obiectelor ei intenționale -, rămâne fluxul cogitațiilor eului, rămâne **subiectivitatea transcendențială**. Operația de reducere fenomenologică descoperă un câmp de acțiune a ego-ului transcendențial, un loc al tuturor actelor constituante de sens în virtutea cărora se configurează în experiența noastră obiectele reale și ideale. „Poate însă că, odată cu descoperirea carteziană a ego-ului, s-a inaugurat și o nouă idee a fundamentării, anume fundamentarea transcendențială”⁷. Apodictic până aici este doar *ego cogito*; eul transcendențial este

³ Mikel Dufrenne, *Fenomenologia experienței estetice*, Vol.I, Ed. Meridiane, București, 1976, p. 295.

⁴ Ernest Stere, *Doctrine și curente în filozofia franceză contemporană*, Editura Junimea, Iași, 1975, p. 81.

⁵ Edmund Husserl, *Scrieri filosofice alese, Editura Academiei Române, București, 1993, p. 158.*

⁶ Edmund Husserl, *Meditații carteziene*, Editura Humanitas, București, 1994, p. 51.

⁷ Edmund Husserl, *Scrieri filosofice alese*, Editura Academiei Române, București, 1993, p. 152.

alcătuit din cogitații despre ceva; el vizează ceva, intenționează. Eul transcendențial include într-un fel și obiectele corelative cogitațiilor. *Cogito* are cunoștință de cogitațiile sale într-o sinteză de multiplicitate, sinteză ce se scurge pasiv și îmbracă și forma conștiinței interne continue a timpului. Astfel, orice percepție este însoțită de orizonturi de percepții posibile, nerealizate încă, obiectul fiind polul de identitate al percepțiilor posibile. Ego-ul transcendențial posedă formele apriorice care constituie nucleul intenționalității pure. În ceea ce privește termenul 'a priori' „La Husserl el desemnează acea pre-comprehenșiune a structurilor generale ale diverselor lucruri și caracterele lor de obiect, o cunoaștere prealabilă «apriorică» care face posibilă orice cunoaștere experimentală”⁸.

Punerea între paranteze, neutralizarea oricărei credințe naturale într-o realitate existentă lasă în urma ei un reziduu constituit din esența conștiinței și obiectul ca atare. În continuare urmează intuiția de esențe care se realizează prin tehnica variației imaginare, în cadrul căreia se ajunge la surprinderea unui invariant, eidos sau esență. Spre exemplu, faptul că nu putem separa culoarea de suprafața pe care ea apare conduce la conștiința unei imposibilități, ce apare drept condiția de posibilitate a lucrului. Se ajunge astfel la elaborarea unei teorii generale și formale a unui obiect în genere: fiecare obiect în genere corespunde unei reguli de structură a eului transcendențial.

Un lucru din lumea reală ni se înfățișează în percepție printr-un flux de schițe, de siluete în care el se profilează ca fiind identic în ciuda caracterului divers, schimbător al trăiturilor înseși. Atunci când noi pierdem din vedere (actualitate) obiectul, el nu încetează să fie prezent în

conștiință sub formă potențială, ca obiect al unei conștiințe posibile.

Ceea ce descoperă reducția este fenomenul care nu are nici o proprietate reală, care aparține domeniului neutru al trăitului, desemnează trăitul.⁹ Suntem întru totul raportare la lume și ne dăm seama de asta suspendând această raportare. Tocmai slăbirea firelor intenționale care ne leagă de lume face aceste fire intenționale vizibile. Este imposibilă o reducere totală deoarece suntem în lume, reflecțiile noastre au loc în fluxul temporal pe care tocmai încercăm să-l prindă. Reducția eidetică încearcă să determine apariția lumii așa cum este ea; reducția fenomenologică este o uimire în fața lumii.

3) Intuiția categorială

Ceea ce este sesizat în chip imediat este mai mult decât ceea ce ne dau simțurile. Primim în chip nemijlocit mai mult decât ne dă experiența. Sensibilitatea noastră poartă deja pecetea actelor categoriale. Noi „vedem” sensuri, idei, avem intuiții eidetice care ne determină să vedem specia în spatele individului, conceptul în spatele lucrului concret.

Esențele, în interpretarea lui Husserl, sunt accesibile intuiției (*Wesensschau*), deoarece constituie acel „ceva” sub care se relevează „lucrul însuși”. Intuiția însăși are la el un caracter intelectual, ca o putere care surprinde esențele individuale ale lucrurilor în aspectele lor concrete.

4) Lumea

Lumea este sensul care apare la intersecția experiențelor indivizilor umani; ea apare pe terenul subiectivității și al intersubiectivității. Relația mea cu celălalt are loc și prin intermediul limbajului care nu numai că semnifică dar îl și dezvăluie pe cel care vorbește. Cuvintele ne angajează pentru că au sens și pentru că noi decidem alegerea sensului. Alegerea cuvintelor spune

⁸ Nicolae Vanina, *Tendințe actuale în estetica fenomenologică*, Ed. Științifică, București, 1974, p. 28.

⁹ Aceasta echivalează cu o încercare de fundamentare a obiectivității în subiectivitate.

ceva și despre cel care le-a ales. Limbajul ne face să cunoaștem obiectul prin intermediul celuilalt. La Husserl „în textele mai recente, limbajul apare drept manieră originală de a viza anumite obiecte, drept corpul gândirii (Formale und transyendale Logik) sau chiar operația prin care gânduri ce, fără el, ar rămâne fenomene private dobândesc valoare intersubiectivă și, în cele din urmă, existență ideală (Ursprung der Geometrie)”¹⁰.

Putem înțelege experiența altuia prin intermediul propriei noastre experiențe. Tot ce știu despre lume știu plecând de la o viziune personală și de la o experiență a lumii, de la lumea trăită. Deci lumea trăită este fundamentul lumii gândite. A reveni la lucrurile însele înseamnă a reveni la lumea trăită. Lumea este orizontul tuturor cogitațiilor mele. „Prin intermediul obiectelor străine constituite în propriul meu eu, se constituie... lumea comună «nouă» tuturor”¹¹.

Lebenswelt este termenul care desemnează la Husserl lumea vieții sau fluxul trăitului.

5) Constituirea

A fi în chip absolut înseamnă a fi pentru un subiect. Faptul de a fi pentru un subiect este legat de conștiință. A fi pentru conștiință este posibil numai în modalitatea sensului, deoarece conștiința se mișcă într-o lume de sensuri. Sensul nu este dat din afară ci este constituit de conștiință. „Atitudinea fenomenologică nu creează o lume nouă, deosebită de aceea a atitudinii naive, ci ea constituie doar sensul lumii, adică vrea să dea lumii singura față autentică pe care o are”¹².

În fiecare obiect subiectul este dat ca anterior obiectului. Analizând

intenționalitatea ca modalitate de a fi a conștiinței am văzut că aceasta nu poate exista fără a viza ceva. Se naște aici ceea ce se numește „cercul fenomenologic”: subiectul se constituie pe baza obiectului sau obiectul este constituit de către subiect? În mod cert sensul obiectului este constituit de subiect ca răspuns la o formă de existență a obiectului. „Operația de reducere fenomenologică descoperă un câmp de acțiune a ego-ului transcendent, un «lăcaș» al tuturor actelor constituante de sens în virtutea cărora se configurează în experiența noastră obiectele reale și ideale”¹³. Orice regiune de obiecte se constituie conform conștiinței. Existența obiectivă desemnează corespondența a ceva cu o mulțime de moduri ale conștiinței în care acel ceva apare. Pentru a diferenția între diferitele moduri de existență ale obiectelor, spre exemplu între real și imaginar, Husserl a preconizat un tip specific de constituire pentru fiecare regiune, ajungând la ideea elaborării unor ontologii regionale. „Aceste ontologii au un caracter formal, vizând doar existența potențială a unui obiect, proces sau valoare. Ele se rezumă la a stabili un câmp de idealitate, care cuprinde condițiile apriorice de existență a obiectului, refuzând orice explicație cauzală și fundamentare anterioară”¹⁴. Ideea acestor ontologii regionale a avut consecințe și în estetica fenomenologică, determinând postularea unor categorii, *a priori*, specifice esteticii, respectiv categoriile afective postulate de Mikel Dufrenne.

Experiența lucrului real este posibilă sub forma unei sinteze de concordantă născută din raportarea intențiilor actuale și a celor potențiale la același obiect. Lucrul ne este dat ca unitate a multiplelor apariții sau a experienței imediate. Introducerea unității în amalgamul de date sensibile reprezintă constituirea, darea de sens. Constituirea sensului determină conștiința să transceadă spre ceva

¹⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Elogiul filosofiei și alte eseuri*, Casa Cărții de Știință Cluj-Napoca, 2000, p. 56.

¹¹ Edmund Husserl, *Meditații carteziene*, Editura Humanitas, București, 1994, p. 121.

¹² Tudor Ghiddeanu, *Percepție și morală în fenomenologia franceză*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1979, p. 15.

¹³ N. Vanina, op. cit., p. 20.

¹⁴ *Ibidem*, p. 23.

ce nu este ea și nici conținutul ei, spre ființa însăși. Ființa ia cunoștință de sine prin intermediul conștiinței. Conștiința are o funcție de ordonare a ființei. Descoperirea ordinii în ființă crează sentimentul de plăcere.

Intenția semnificativă creează un gol în care sunt schițate condițiile de posibilitate ale obiectului, gol ce va fi umplut de percepție, imaginație, memorie. Husserl distinge între acte care atribuie semnificația și acte care o umplu. Obiectul intențional se constituie prin această adecvare între semnificație și intuiție.

Temele esențiale ale fenomenologiei, subiectivismul intenționalitatea, constituirea, conduc către un mod specific de abordare a esteticii. În cadrul acestui mod de abordare apar variații ce depind de accentuarea uneia sau alteia dintre teme, de transpunerea acestor probleme în înțelegerea diferiților autori. Aplicarea metodei fenomenologice la estetică va da naștere unor concepte specifice acesteia.

II. CONCEPTE ALE ESTETICII FENOMENOLOGICE

Estetica fenomenologică intuiește în exemplul izolat esența generală, descoperă legitățile și nu le impune ea realității. Ea încearcă surprinderea structurilor esențiale ale faptului individual. Și în cadrul esteticii fenomenologice apar legități și principii dar acestea nu sunt așezate la începutul cercetărilor sale pentru a nu le influența rezultatele. Estetica fenomenologică încearcă analiza intuitivă a esențelor experienței estetice. „Problema principală a fenomenologiei a fost raportul dintre aspectul perceptiv și aspectul ideal al cunoașterii, iar încercările făcute pentru utilizarea conceptelor husserliene în domeniul estetic s-au concentrat, în general,

asupra acestui aspect”¹⁵. Cel mai bun exemplu în acest sens îl constituie Nicolai Hartmann la care este evidentă împărțirea operei de artă într-o parte reală și una ideală. Metoda fenomenologică are și deficiențe, dintre care cea mai vizibilă în cazul aplicării ei în estetică este dată de dificultatea situării artei în contextul relațiilor sale.

a) Constituirea sensului de către subiect imprimă esteticii fenomenologice alte repere decât cele uzuale în analiza operei de artă, determină centrarea accentului pe subiect: „A urmări subiectivitatea în acțiunea ei constituantă înseamnă implicit a o identifica în «figura lumii», a obiectului constituit, a demonstra relativizarea ei prin lume, a întoarce «privirea» către imediatul relației omului cu lumea”¹⁶. Raportat la opera de artă, din punct de vedere fenomenologic primordiale sunt statutul de spectator al subiectului și analiza actului de percepere a operei. Abordarea fenomenologică vizează clarificarea, explicitarea și judecarea operei, modalitatea în care opera poate fi receptată.

b) Percepția estetică, ce sesizează un sens imediat al operei prin intermediul lecturii expresiei acesteia, este rezultatul angajării întregului nostru corp și întregii noastre ființe. Variația eidetică relevă caracteristicile esențiale ale operei dar și situează opera într-o perspectivă atemporală, ce riscă să anuleze efectele estetice născute dintr-o dinamică temporală. Percepția estetică a operei de artă duce la constituirea obiectului estetic. Percepția estetică crează obiectul estetic și în funcție de indicațiile operei de artă.

c) Obiectul estetic echivalează în bună măsură cu conceptul de *fenomen* din filosofia lui Husserl, desemnând aspectele sub care este prezentă opera subiectului. „Geneza obiectului în actul de cunoaștere e atribuită astfel unei operații reflexive a

¹⁵ G. Merpurgo-Togliabue, *Estetica contemporană*, Editura Meridiane, București, 1976, p. 202.

¹⁶ N. Vanina, op. cit., p. 90.

spiritului, centrată pe «subiectivitatea transcendentă»¹⁷. Obiectul estetic apare la interacțiunea dintre operă și spectator; obiectul estetic este opera percepută spune Dufrenne. Pozițiile filosofilor în ceea ce privește obiectul estetic nu sunt unitare, în unele cazuri fiind situate la antipozii; aici poate fi amintită poziția lui J.P. Sartre care consideră obiectul estetic ca fiind ireal, produs al conștiinței imaginative. „La constituirea obiectului estetic conlucrează opera de artă și expresia estetică a subiectului. Procesul nu este o simplă «întâlnire» a celor doi factori: fiecare, cu particularitățile lui, determină și modifică rezultanta contactului, dând naștere la un fenomen calitativ nou”¹⁸. Obiectul estetic este în același timp sensibil, idee și sentiment.

d) Trăirea estetică debutează cu faza în care subiectul inhibă activitățile aparținând vieții practice și trece la atitudinea numită de Husserl *neutralizare*, în cadrul căreia subiectul neglijează orice credință în existența sau inexistența obiectului perceput. Trăirea estetică constituie într-un mod deosebit față de trăirea obișnuită obiectul: „Percepția estetică reconstituie sau regăsește imaginea unei femei care întrușipează zeița antică, neglijând faptul că în *realitate* este vorba de o bucată de marmoră plină de impurități și de urmele vremii”¹⁹. Intervenția imaginației, a memoriei, vizează contribuția la constituirea obiectului estetic, deseori completând părțile absente sau deformate.

e) Expresia estetică desemnează imanența semnificației în sensibil. Ea este sesizabilă atunci când semnul trezește în noi un sentiment asemănător ce acela pe care-l determină obiectul. Dufrenne încearcă depășirea cercului vicios creat de interpretarea obiectului estetic prin experiența estetică și a experienței estetice prin obiectul estetic. Obiectul estetic este

rezultatul constituirii sale de către experiența estetică.

f) Intenționalitatea. Roman Ingarden consideră opera de artă ca având un caracter pur intențional; ea are nevoie de un suport material dar apelează totodată și la conștiința altuia pentru a fi pe deplin realizată. „Acest caracter «mixt» al modului de a fi al operei îl determină pe Ingarden s-o considere drept model al produselor pur intenționale”²⁰. Descrierea eidetică vizată de fenomenologie prin intermediul reducției fenomenologice determină o ruptură a operei de artă din întregul context al apariției și existenței sale în lume. Opera se comportă vizibil în dubla sa determinare: nefiind un lucru material, ea reclamă un suport exterior material și totodată apelează la conștiința altuia pentru deplina ei realizare existențială. „intenționalitatea estetică fenomenologică... nu vizează orice, ci armonia însăși, adică esența alcătuită proporțional cu raporturile ei interioare”²¹.

În paginile următoare vom încerca să surprindem modul în care estetica își relevă noi fațete folosind ca metodă de cercetare fenomenologia, în operele celor mai reprezentativi adepți ai esteticii fenomenologice.

ROMAN INGARDEN

I. ONTOLOGIA OPEREI DE ARTĂ

1) Construcția bidimensională a operei de artă literară

Analizând opera literară Ingarden constată că propozițiile operei au un caracter paradoxal, un statut ontologic ambiguu, neavând autonomie existențială dar neputând fi nici negate. Ele alcătuiesc elementul sensibil al operei literare, punctul de contact cu spectatorul. Filosoful polonez recurge la o sistematizare a diversului operei prin introducerea noțiunilor de *strat* și *fază*, prin intermediul acestora separând

¹⁷ E. Stere, op. cit., 1975, p. 83.

¹⁸ N. Vanina, op. cit., p. 45.

¹⁹ *Ibidem*, p. 46.

²⁰ *Ibidem*, p. 43.

²¹ M. Petrișor, op. cit., p. 36.

ceea ce el consideră esențial în operă de ceea ce este mai puțin important. Ingarden insistă pe receptare considerând că pe această cale se poate ajunge la structurile de bază ale existenței operei. În receptarea operei se disting două dimensiuni: „într-o dimensiune avem succesiunea fazelor-părților operei unele după altele, în a doua dimensiune apariția simultană a multiplelor componente eterogene pe care eu le denumesc: straturi”²². De o parte avem componenta dinamică bazată pe succesiunea unor elemente, iar de partea cealaltă avem dispunerea componentelor în multiple straturi. Multiplele straturi ale operei și succesiunea lor formează un tot unitar; ambele constituind invariantul dincolo de care reducția fenomenologică nu mai poate înainta.

Componenta dinamică, succesiunea fazelor operei, trimite atât la modul concret de parcurgere a textului, care are loc într-un timp real, părțile operei desfășurându-se în timpul concret al trăirilor cititorului, cât și la desfășurarea acțiunii prezentate, care se derulează într-un timp specific operei și care determină apariția intermitentă a unor imagini.

Straturile operei de artă literare sunt următoarele: a) formațiunea fonetico-lexicală, b) semnificațiile cuvintelor, c) stratul obiectual, d) imaginea. În cazul în care în opera literară sunt folosite citatele, acestea introduc o serie de alte straturi în interiorul straturilor inițiale, ajungându-se la o multiplicare a numărului de straturi. Fiecare dintre straturi reclamă o atitudine de cunoaștere diferită. „Termenul de *strat*, cu o oarecare tentă improprie de «substanțialitate», relevă «adâncimea» construcției operei și componenta ei eterogenă”²³.

a) Formațiunea fonetico-lexicală reprezintă „materia” operei literare, sunetele cuvintelor, ceea ce parvine cititorului la

primul contact cu opera. Formațiunea fonetico-lexicală are patru funcții: 1) funcția semnificației, datorită căreia se ajunge la reprezentarea obiectelor dintr-o operă literară; 2) funcția informării îndreptată către ascultător; 3) funcția exprimării stărilor și trăirilor persoanei care vorbește și 4) funcția de a emoționa, de a-l influența pe ascultător. Acest strat are o mare putere de acțiune asupra ascultătorului în concretizarea operei. „Consemnarea primului strat al operei coincide într-un fel cu ceea ce experiența estetică înregistrează de la început. Contactul cu o operă literară se inaugurează prin sesizarea formațiunilor fonetice ale limbii, opera plastică ni se deschide inițial prin obiectul pictat, vizual, perceptibil, iar o construcție arhitecturală, datorită distribuirii maselor sale în spațiu, poate fi cuprinsă printr-un ansamblu de acte ale vizării”²⁴.

b) Stratul semnificațiilor cuvintelor conține semnificațiile directe ale acestora, dar și o serie de îndeterminări care țin de schematismul operei, de polisemantismul cuvintelor și de ceea ce se numește „conținuturi potențiale” ale cuvintelor. Tot astfel pot apărea și diferite lacune dintre unități de sensuri, lacune ce vor fi completate de receptor în procesul concretizării. „În lectura activă, după descoperirea straturilor structurale ale obiectului reprezentat, se stabilesc corelatele intenționale ale frazelor textului”²⁵. Să vedem așadar care sunt corelatele intenționale ale straturilor structurale.

c) Stratul obiectual este constituit din lumea reprezentată, din acel ceva despre care se vorbește în operă, tema, din obiectele reprezentate, adică „*tot despre ceea ce este vorba în operă sau ceea ce se exprimă în ea prin formațiunile lexicale*”²⁶. Obiectele reprezentate nu sunt redată în bogăția lor de amănunte din viața reală ci sunt doar schițate prin câteva trăsături

²² Roman Ingarden, „Studii de estetică”, Ed. Univers, București, 1978, pp. 34-35.

²³ N. Vanina, *op. cit.*, p. 119.

²⁴ N. Vanina, *op. cit.*, p. 121.

²⁵ M. Petrișor, *op. cit.*, p. 43.

²⁶ R. Ingarden, *op. cit.*, p. 44.

necesare. Indiferent la câte elemente se renunță în cadrul acestei esențializări, cele rămase trebuie să poată schița obiectul reprezentat, să-l poată „obiectiva”, trebuie să respecte „logica obiectuală”. Indicarea timpului și spațiului de care aparține obiectul reprezentat ține de sublinierea individualității obiectului. Obiectul reprezentat este așa cum îl indică semnificația denumirii sau a expresiei compuse corespunzătoare, el neavând alte elemente în funcție de care să se definească, cum se întâmplă în cazul altor opere de artă; cel mult poate fi completat de situațiile contextuale în care apare sau îi este sugerată prezența.

d) Stratul imaginii vizează o anumită imagine în care ni se înfățișează concret obiectul reprezentat. Acest strat este numit de Ingarden stratul vizărilor imaginar-vizuale sau imaginar auditive, vizări pe care le percepem ca pe ceva care aparține exclusiv conținutului trăirii subiectului-observator și care dispăre odată cu stingerea trăirii. Pe baza acestor vizări se constituie aparențe sensibile care au funcția de a reprezenta un lucru.

Imaginile pot fi atât vizuale dar și tactile, auditive ori determinate de un alt simț. În opera literară nu avem de-a face cu imagini conexe continuu, ci ele apar intermitent, actualizate fiind de cititor în timpul lecturii. Ele pot aparține diverselor simțuri, fiind „construite” de conștiință conform descrierii oferite de text. Leagat de stratul imaginii Ingarden ia ca exemplu un sonet : „Lumea reprezentată în acest sonet nu numai că există, dar i se și arată concret cititorului prin *imagini* ale oamenilor și lucrurilor, pe care până la un punct le impune chiar textul”²⁷. Imaginea ține de un anume fenomen, predominant vizual, prin intermediul căruia receptăm obiectul, ne este permis accesul la obiect și la însușirile sale. Imaginea este dependentă atât de proprietățile concrete ale obiectului cât și de anumite trăsături ale subiectului care

percepe, ea constituindu-se la interacțiunea dintre ele. Imaginile actualizate în timpul lecturii sunt condiționate nu numai de operă ci și de cititor. „*Exprimarea «plastică» este unul din factorii care contribuie la actualizarea imaginilor în timpul lecturii operei*”²⁸. Prin intermediul unei metafore obiectului reprezentat i se atribuie o trăsătură specifică cuvântului folosit cu sens metaforic. Cele două parcă se străvăd unul prin altul potențând astfel expresivitatea operei.

2) Opera de artă picturală

a) Raportul dintre tablou și pictură

Ingarden introduce o diferență între pictură și tablou: pictura constituie obiectul pictural în sine iar tabloul reprezintă pictura în relația complexă a acesteia cu subiectul receptor. Petele de culoare constituie baza senzorială necesară dar nu și suficientă de existență a operei picturale. Ele constituie niște porți care deschid către **stratul obiectului reprezentat și imaginea reconstruită**, acea alcătuire de straturi specifică tabloului. „Nu trebuie confundate imaginile – prin care ne este dată pictura – cu imaginea obiectelor reprezentate, care aparține conținutului tabloului”²⁹. Tabloul în opera picturală are drept corespondent conceptul de obiect estetic, fiind o variantă a acestuia. Constituirea tabloului urmează indicațiile oferite de pictură. Tabloul depășește, trece dincolo de obiectul real care îl fundamentează, de pictură, indicând activitatea subiectivă creatoare din care a luat naștere și activitatea subiectivă receptoare: „Cu alte cuvinte: tabloul ca operă de artă este în esență sa un obiect pur intențional, care își are fundamentarea ontică pe de-o parte în pictura reală și prin intermediul ei în activitatea creatoare a pictorului, iar pe de altă parte în

²⁷ *Ibidem*, p. 39.

²⁸ *Ibidem*, p. 72.

²⁹ *Ibidem*, p. 210.

contemplator, și anume în demersul său perceptiv³⁰. Dacă pictura reprezintă *noema*, actul perceperii se apropie de *noesa*, și amândouă dau conținutul tabloului.

Nu perceperea deplină a picturii reale este avută în vedere în receptarea estetică a tabloului ci doar receptarea unei părți din multitudinea de date senzoriale vizuale, acea parte care trimite la sensul tabloului. Percepem în același timp conținutul tabloului precum și existența sa ca pictură, avem conștiința periferică a existenței picturii împreună cu tot ce o înconjoară. Contemplarea unui tablou nu este o simplă percepție vizuală ci este fundamentată în percepția vizuală.

b) Straturile tabloului

Într-un tablou apar două straturi: 1) obiectul care apare reprezentat; 2) imaginea reconstruită pictural; în tablourile care conțin o temă literară apare și stratul temei literare, care determină adesea apariția în tablou a unei situații existențiale.

În cazul tabloului elementul esențial îl constituie proprietățile vizuale ale elementelor reprezentate care determină perspectiva receptării obiectelor; de proprietățile vizuale sunt legate și celelalte proprietăți. Elementele vizuale constituie calea de acces către reprezentările existente în tablou, și ele trebuie să vizeze trăsăturile trainice și esențiale ale obiectelor reprezentate.

Reproducerea unor lucruri trebuie să păstreze logica obiectuală, respectiv elementele prin care este figurat obiectul trebuie să permită păstrarea identității și unității lăuntrice a obiectului respectiv. Uneori în tablou pot apărea fenomene tactile, adică tabloul poate transmite informații și pentru pipăit (ca și pentru alte simțuri) fără ca el să fie pipăit efectiv; senzațiile tactile ne sunt date pe cale vizuală ceea ce dovedește o conexiune între simțuri mediată de conștiință.

c) Tabloul și opera literară

Tabloul este lipsit de componenta temporală specifică operei literare, nu se desfășoară într-o succesiune, în timp. Față de opera literară compoziția tabloului este mai săracă: „Este în primul rând mai săracă, pentru că pur și simplu în opera literară sunt însumate calitățile estetic valoroase din patru straturi care participă la constituirea ei, iar în tablou numai din două”³¹. Constituirea obiectului reprezentat în tablou se poate face doar prin intermediul culorii și al formei. Există o anumită distanță între tablou și spectator, distanță care nu apare în opera literară. Prezența autorului este mai intens simțită în cazul picturii decât în cazul operei literare.

3) Opera arhitectonică

Opera arhitectonică are două straturi: **stratul imaginii** (structura volumului construcție) și cel **obiectual**. Factorul structural și fenomenal esențial îl reprezintă stratul *obiectual*: forma tridimensională a corpului clădirii și calitățile specifice estetic valoroase create pe baza lui. În concepția lui Ingarden existența operei arhitectonice este într-un mai mare grad dependentă de intenționalitatea spectatorului, solicită acte de conștiință speciale de genul sfînțirii unei biserici, unui steag, etc: „datorită unor asemenea acte de conștiință, anumite obiecte fizice dobândesc o proprietate *intențională* crescută: aceea de a fi baza ontică a unui *nou* obiect – biserică, steag, ordin, etc.”³². Și dependența de obiectul în sine și de materialul din care este construită este mai mare decât în cazul celorlaltor opere de artă. Schemele imaginilor ce urmează a fi construite de spectator sunt indicate prin alcătuirea unor volume și a suprafețelor, ce indică la rândul lor posibilitățile unor iluminări adecvate. Volumele și suprafețele acestora formează

³⁰ *Ibidem*, p. 185

³¹ *Ibidem*, p. 212

³² *Ibidem*, p. 239

stratul obiectual care constituie factorul structural și fenomenul esențial al operei arhitectonice, și care determină calități estetice valoroase specifice. Imaginile formate pe baza schițelor existente în stratul obiectual trebuie să dea la iveală structura corporală și, în același timp, să nu atragă asupra lor atenția privitorului pentru a deveni tema contemplării. Rolul imaginii din opera picturală este luat în opera arhitectonică de structura volumului construcției. În arhitectură, ca și în muzică, are loc înlăturarea totală a reprezentării și a lumii reprezentate.

În opera arhitectonică trebuie să apară unitatea ansamblului, să fie vizibilă logica sa interioară: „Pentru a fi o operă arhitectonică, forma spațială pe care acea grămadă de obiecte eterogene o încorporează trebuie să fie de așa fel, *încât principiul construcției sale să apară limpede*”³³. Unitatea ei nu este o unitate închisă în sine (ca în cazul muzicii, spre exemplu) ci este deschisă către lumea reală, în conexiune cu aceasta. Dacă opera muzicală este o structură închisă în sine, fără legătură cu lumea reală, opera arhitectonică este bazată pe volume și pe o clădire reală cu roluri funcționale, adică este puternic inserată în real. Arhitectura și muzica exprimă în cea mai mare măsură plinul sufletului omenesc, structura psihică și forțele spirituale, pe baza construcției logice a momentelor calitative și emoționale legate strâns între ele. Totodată, arhitectura redă ceva din lupta omului cu materia, indică una din modalitățile de adaptare la lume și manifestarea supremației sale asupra materiei. Opera arhitectonică trebuie să corespundă funcționalității sale, să fie adaptată structurii terenului pe care se înalță și să țină cont de iluminarea formelor exterioare și a interioarelor. Ea este proiectată ca un produs care apare în cadrul lumii reale și trebuie să fie o componentă a acestuia.

³³ *Ibidem*, p. 260

II. CONCRETIZAREA OPEREI

1) Schematismul operei

Scematismul unei opere de artă literare: „decurge în primul rând *dintr-o disproporție specifică între mijloacele de reprezentare prin limbaj și ceea ce urmează să fie reprezentat în operă*, în al doilea rând, *din condițiile percepției estetice a operei de artă literară*, atât de specifice”³⁴. Orice operă de artă presupune un grad de indeterminare care nu sărăcește opera. Atenuarea sau ignorarea amănunțelor condiționează adesea reușita percepției estetice. Opera indică doar o schemă pe care noi urmează să o împlinim. Aparține operei ceea ce se impune de la sine la o lectură atentă și corectă pe plan estetic. Schematismul operei determină constituirea subiectivă a sensului. Datorită caracterului schematic opera este în bună măsură „deschisă” multiplelor completări și interpretări, fapt analizat în amănunțime de Umberto Eco în *Opera aperta*.

2) Opera literară și concretizările ei

Concretizarea operei literare este rezultatul întâlnirii a doi factori diferiți: a operei și a cititorului, și reprezintă împinerea operei în percepție, completarea ei pentru a determina apariția a ceea ce estetica fenomenologică în general denumeste obiect estetic. Concretizarea poate să fie variabilă în funcție de individ dar poate să fie realizată diferit și de același individ. Atunci când recitim o operă literară putem ajunge la o concretizare diferită față de cea inițială: „Câți cititori și câte lecturi ale aceleiași opere, tot atâtea produse intenționale pe care le numim concretizări există”³⁵. Când vorbim de receptarea operei literare ne referim la operă în una din concretizările sale. „Distincția, făcută de Ingarden între operă și concretizarea ei în

³⁴ *Ibidem*, p. 56.

³⁵ *Ibidem*, p. 82.

actele subiective ale lecturii, duc la următoarea concluzie: structura imanentă a operei este organizată în așa fel încât prezența unei conștiințe receptive devine indispensabilă, dar ea rămâne dirijată permanent de intenționalitatea poetului, materializată în textura operei”³⁶.

În concretizarea unei opere are loc actualizarea unora dintre componentele aflate în cuprinsul ei în stare de potențialitate; spre exemplu imaginile obiect care sunt indicate doar schematic. Concretizările îmbracă forme diferite pentru fiecare cititor în parte depinzând de anumiți factori permanenți cum ar fi: fantezia reproductivă a cititorului, varietatea experiențelor sale, preferințele sale, subtilitatea simțului său estetic. Faptul că aceste concretizări stau la baza judecăților despre operă determină adeseori emiterea unor judecăți necritice; concretizările pot fi ori prea „sărace” ori prea „bogate”. Poziția subiectului determină diferite ipostaze fundamentale de concretizare a operei, cum ar fi perspectivele politice, estetice, religioase, științifice. În ceea ce ne interesează esențială este perspectiva estetică: „Doar un singur tip obținem adoptând perspectiva estetică și doar acest tip corespunde destinului operei de artă literară”³⁷. Posibilitățile de concretizare ale operei se află schițate deja în operă.

3) Tabloul și concretizările lui

Există numeroase moduri de a percepe o pictură, toate constituind concretizările tabloului. Trăirea estetică, în cadrul căreia se efectuează perceperea tabloului, poate să se desfășoare în diverse moduri, unele favorabile pentru constituirea obiectului pictural estetic în totalitatea valorilor estetice cu puțință de a putea fi actualizate, altele mai puțin sau deloc favorabile acestui scop. Există o parte a concretizărilor, din multitudinea concretizărilor posibile, care conțin un

optim posibil de calitate valoroase estetic și calitate estetice ale valorii.

Concretizarea tabloului apare pe fondul schematismului, datorită indeterminării lui; în orice operă există un grad de indeterminare pe baza căruia opera așteaptă să fie constituită. Concretizarea tabloului necesită anumite abilități din partea spectatorului, capacitatea de a sesiza momentele esențiale ale tabloului, de a împlini momentele estetice valoroase și de a surprinde valorile estetice, precum și capacitatea de a reacționa printr-un răspuns emoțional, toate acestea alcătuind experiența estetică. Aceste capacități nu se regăsesc întotdeauna la toți spectatorii, deseori fiind nevoie de o educare a spectatorilor pentru a „vedea”; „privitorii ar trebui educați să învețe cum se percepe o operă picturală, ca s-o poată vedea așa cum propria structură a tabloului o cere”³⁸.

4) Obiectul estetic

Constituirea obiectului estetic este chemată de schematismul operei, în cadrul ei apărând numeroase zone de indeterminare. „Fiecareia dintre zone îi aparține un număr limitat precis de împliniri posibile, din care în anumite împrejurări se actualizează numai una, și astfel se produce trecerea de la opera de artă la obiectul estetic (corespunzător)”³⁹. Uneori este posibil ca o concretizare infidelă a operei de artă să fie valoroasă estetic.

Unei opere de artă îi aparțin mai multe concretizări posibile, deci mai multe obiecte estetice sunt posibile. Obiectul estetic reprezintă imaginea concretă în care se înfățișează opera de artă spectatorului. Așa cum am menționat anterior, în cazul operei picturale tabloul reprezintă obiectul estetic. Scopul operei de artă este constituirea obiectului estetic

5) Subiectul estetic

Receptarea calităților estetice valoroase ale unui tablou în concretizările sale depinde de faptul dacă am receptat în

³⁶ Nicolae Vanina, op. cit., p. 134.

³⁷ R. Ingarden, op. cit., p. 92.

³⁸ *Ibidem*, p. 231.

³⁹ *Ibidem*, p. 305.

mod adecvat momentele care le fundamentează și dacă sinteza lor într-un ansamblu s-a produs într-un mod adecvat. Putem vorbi și de o modificare a modului de a percepe tabloul în funcție de aspectul asupra căruia ne concentrăm sau de înțelesurile care ne parvin. Toate acestea nu sunt datorate tabloului, care rămâne același, ci transformărilor pe care le suferim noi ca spectatori. Corectitudinea experienței estetice depinde și de receptivitatea subiectului trăirii estetice, de priceperea și imaginația de care dă dovadă în înlăturarea zonelor de indeterminare, de capacitatea acestuia de a actualiza momentele care în artă sunt doar potențiale, de aptitudinea de a da un răspuns emoțional adecvat la întâlnirea calităților estetice valoroase. „Unui receptor bine înzestrat opera «i se adresează» în cu totul alt mod decât unuia insensibil”⁴⁰. Calitățile spectatorului sunt legate și de posibilitățile acestuia de a intra în legătură cu semenii, de a accede la sensurile la care aceștia participă sau le creează.

III. VALOAREA ESTETICĂ

1) Calitățile estetice

Tabloul are un mod de existență specific care nu este o realitate pur și simplă. Elementele tabloului pot îndeplini următoarele funcții: simpla existență, contribuția la întreg și rol constructiv, fiecare având un rol specific în crearea senzației de luminozitate, mișcare, armonie și în inducerea unor stări emoționale

Într-un tablou apar diverse feluri de calități: a) calități în sine neutre din punct de vedere estetic, b) calități estetic valoroase și c) calități estetice ale unor valori.

a) Calitățile neutre din punct de vedere estetic au o funcție importantă, atât prin contrastul pe care îl favorizează cât și prin faptul că preiau din valoarea celor învecinate sau la care participă. De asemenea, ele constituie fondul pentru celelalte calități. O problemă o constituie

selecția acestor calități și utilizarea lor în tablou, precum și identificarea lor exactă.

b) Calitățile estetic valoroase au drept caracteristici faptul că fie singure, fie alături de alte componente sunt relevante din punct de vedere estetic și reprezintă elementul activ în tablou. Aceste calități pot fi atât de natură formală (spre exemplu simetric, asimetric, ș.a.) cât și materială. Exemple de calități estetice valoroase sunt câteva din categoriile estetice⁴¹: „Aici trebuie să ne mulțumim numai cu câteva *exemple* de calități estetic valoroase ale unor obiecte, calități puse în evidență de tablou. Așa de pildă se cere menționat comicul; la fel stau lucrurile cu «grotescul» sau cu unul din adversativele sale ca «seriosul»...”⁴². Un alt exemplu îl constituie ceea ce Ingarden denumește „calități metafizice”, înălțătorul, tragicul, amenințătorul, zguduitorul, misteriosul sau neînțelesul, care nu sunt trăsături speciale ale unor obiecte ci mai curând alcătuiesc o atmosferă care învâluie ceea ce apare în tablou.

Gruparea obiectelor în pictură, dispunerea pe axul orizontal sau pe cel vertical, așezarea simetrică sau asimetrică, constituie alte momentele estetic valoroase. Spațiul existent în tablou este un spațiu orientat către un centru și având puncte de fugă, obiectele reprezentate fiind dispuse în funcție de orientarea spațiului. Calitățile estetic valoroase determină compoziția tabloului, compoziție care realizează sinteza acestor calități. Momentele care constituie valoarea estetică a unei opere de artă nu sunt fenomene întâmplătoare ci sunt fundamentate în însuși conținutul operei.

Obiectele reprezentate în tablou nu sunt obiecte reale ci sunt elemente reconstruite pictural înzestrate cu niste însușiri care ni se par reale. Dacă proprietățile unui obiect le receptăm ca

⁴¹ Categoriile estetice se regăsesc la Ingarden atât în sfera calităților estetic valoroase cât și în cea a calităților valorilor estetice.

⁴² *Ibidem*, p. 172.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 361.

aparținând acestuia, imaginile le receptăm ca un eveniment trăit de noi, aparținând trăirilor noastre.

În forma unei opere de artă poate fi conținută valoarea sa estetică; însă valoarea estetică nu stă numai în formă. Forma poate determina apariția unei unități de un tip special, a stilului, care constă în ivirea unei calități generale ce corelează și însumează o multitudine de calități aparținând obiectului.

Calitățile estetic valoroase determină apariția calităților estetice ale valorii.

c) Calitățile estetice ale unor valori revin indirect operei, îndeosebi tabloului ca o calificare proprie a acestuia, pecetluind opera ca un întreg ce constituie valoarea ei estetică. Judecata de valoare asupra unei opere are la bază o sinteză a calităților estetice ale valorilor care apar în opera respectivă. „Există diferite calități estetice ale valorilor, ba sunt poate de diferite categorii. Așa de pildă, există diverse varietăți de frumos a ceva, dar în ciuda diversității acestora, frumosul răzbate prin ele ca un fenomen de bază”⁴³. Într-o operă pot apărea multiple calități estetice ale valorii. Calitățile estetic valoroase și calitățile estetice ale valorii sunt cele care dau valoarea tabloului. În realitate nu există calități estetice pur autonome, ele formează totdeauna un ansamblu bazat pe corelații și determinări reciproce: „Faptul că în interiorul valorii de frumos, de pildă, există modalități și grade, demonstrează încă odată că ea se constituie pe baza unor ansambluri diferite de calități estetic relevante”⁴⁴. Calitățile estetic relevante apar datorită modelării plastice conform particularității stilistice a autorului. Valoarea este dată de diferențierea față de corespondentul real al celor redată, diferențiere realizată tocmai prin modelare.

Calitățile estetic valoroase precum și calitățile estetice ale valorilor pot apărea

în ambele straturi ale tabloului; momentele estetic valoroase se manifestă atât în ceea ce se înțelege prin conținut (obiectele reprezentate) cât și în ceea ce se înțelege prin formă (modul de reprezentare a acestor obiecte). În ceea ce privește calitățile estetice relevante, sistemul propus de Ingarden are un caracter deschis.

Prin intermediul calităților estetic valoroase și ale calităților estetice ale unor valori Ingarden folosește o diferențiere recunoscută de el ca deja existentă în estetică: „deosebirea dintre calitățile estetic valoroase și calitățile estetice ale valorii înseși, este o descoperire relativ recentă. Din câte știu o asemenea deosebire poate fi găsită la Johannes Volkelt în cea de-a doua ediție a lucrării sale *Sistem der Aesthetik*”⁴⁵. În sistemul său de calități se produce o transformare de nerecunoscut a calităților estetice tradiționale.

2) Valoarea estetică și valoarea artistică

Distincția operată între opera de artă (pictura) și obiectul estetic (concretizarea operei de artă constituită în trăirea estetică) îi permite lui Ingarden să delimitează două categorii de valori: „a) *artistice*, care se manifestă în opera de artă propriu-zisă, așadar în cazul nostru în tablou și b) *estetice* care se ivesc *in concreto* de abia în obiectul estetic”⁴⁶. Valoarea artistică a unei opere de artă este dată de relația acesteia cu un spectator ideal, cu calități perceptive și cultură artistică, ce actualizează în obiectul estetic valorile estetice ale operei. Dependența operei de spectator, concretizarea ei – respectiv actualizarea valorilor estetice – fiind posibile doar prin intermediul lui, nu aruncă problema valorii operei pe terenul hazardului. Valoarea nu apare prin evaluarea spectatorului, evaluarea fiind doar o revelare a valorii operei. Strict subiectivă este plăcerea provocată de opera de artă.

⁴³ *Ibidem*, p. 142

⁴⁴ N. Vanina, op. cit., p. 144

⁴⁵ R. Ingarden, „op. cit., p. 335

⁴⁶ *Ibidem*, p. 223

Deplasarea accentului pe calitățile obiectului anulează întrucâtva transcendentalitatea subiectului, sensul constituit de el fiind în acest caz determinat în primul rând de obiect.

3) Judecata de valoare estetică

Judecata de valoare se referă la opera de artă, deși aceasta este accesibilă doar prin intermediul obiectului estetic care, după cum am văzut, poate fi constituit în variate feluri. Subiectul constituie într-un mod propriu obiectul estetic și consideră că ceea ce a constituit el este opera de artă. Aceasta conduce la emiterea unor judecăți de valoare greșite care se înrădăcinează în experiența estetică, dar depășesc în mod necritic granițele acesteia. Uneori judecata de valoare este desprinsă de trăirea estetică, fiind emisă în orb, pe baza unor criterii deja învățate de către critici. Receptarea operei de artă este întotdeauna parțială, sunt sesizate doar o parte din însușirile ei, fapt ce determină și limitele judecăților de valoare estetice. „Condiția este ca trăirea estetică să se producă în timpul receptării permanente și, pe cât este cu putință, adecvate a respectivei opere, deși obiectul estetic depășește și trebuie să depășească ceea ce se găsește și este receptat de opera de artă, deoarece în trăirea estetică are loc concretizarea deja pomenită a operei”⁴⁷. Elementul care orientează în judecata de valoare este experiența estetică. Față de ceea ce este văzut și simțit apare un comportament motivat de sens care constituie un răspuns nemijlocit la valoare și în baza căruia se elaborează judecata de valoare.

Există mai multe motive pentru care valorile sunt considerate adesea relative, dintre care mai importante ar fi considerarea operei de artă ca fiind dependentă de demersul perceptiv în ceea ce privește valoarea sa și faptul că deseori valoarea estetică este apreciată ca fiind o chestiune de gust. Însă aceste opinii aparțin

celor care consideră valoarea ca depinzând strict de spectator, în timp ce „Calitatea care determină valoarea estetică, atunci când apare în concretizarea unei opere picturale (sau într-o operă de artă în genere), își are baza ontică pe de o parte în pictură și tablou iar pe de alta – în demersul estetic - cognitiv al subiectului care percepe, adaptat conținutului tabloului”⁴⁸. De notat că apar și dificultăți legate de insuficiența limbajului în exprimarea valorii estetice corespunzătoare obiectului estetic.

IV. TRĂIREA ESTETICĂ

Trăirea estetică se desfășoară într-o multitudine de faze ce se succed, ducând la constituirea și receptarea obiectului estetic. Ea conține, în desfășurarea ei, felurite trăiri: acte cognitive sau creatoare, acte psihice sau de natură emoțională.

Trăirea estetică este declanșată de apariția, pe fundalul percepției obișnuite, a unei calități deosebite ce declanșează o emoție prealabilă. **Emoția prealabilă** are următoarele efecte: determină inhibarea trăirilor normale ale subiectului însoțită de o restrângere a câmpului conștiinței, ecoul trăirilor anterioare își pierde intensitatea, subiectul se orientează dinspre viața practică înspre trăirea estetică: „Emoția prealabilă provoacă mai întâi o atitudine activă a subiectului în direcția calității care l-a emoționat, și prin aceasta pe de o parte, introduce o nouă fază a trăirii estetice, pe de alta ea însăși devine centru de cristalizare al obiectului estetic, receptat în cursul devenirii sale”⁴⁹. Are loc o modificare a atitudinii generale a subiectului, el încetând să se preocupe de problemele vieții curente. Emoția prealabilă neutralizează credința în existența lumii, produce o *epoche* spontană, o reducere fenomenologică. Pe baza emoției estetice prealabile se dezvoltă și fazele ulterioare ale trăirii estetice prin accentuarea interesului pentru calitatea estetică ce ne-a

⁴⁷ *Ibidem*, p. 301

⁴⁸ *Ibidem*, p. 227

⁴⁹ *Ibidem*, p. 288

declanșat trăirea, calitate ce poate fi autonomă sau poate necesita întregiri: „Dacă însă întregirile apar ca indispensabile atunci trăirea estetică, în desfășurarea ei ulterioară, se încarcă de un soi de neliniște, devine o căutare insistentă a calităților apte s-o completeze. Totodată completarea acestei calități astâmpără pe moment dorința de a fi în relație cu ea și se preschimbă într-un fel de desfătare estetică”⁵⁰.

În continuare, are loc simțirea intențională contemplativă, pătrunsă de emoție, a obiectului estetic constituit urmată de răspunsul estetic inițial la valoare. Ultimul moment îl constituie confirmarea obiectului estetic, momentul în care apare răspunsul la valoare, obiectului acordându-i-se recunoaștere și admirație. Acest moment poate fi exprimat printr-o judecată de valoare.

Trăirea estetică determină nu numai înțelegerea obiectului dar și trezirea unor dorințe, satisfacerea acestora, precum și diferite acte emoționale împletite cu trăirea. În desfășurarea ei se constituie obiectul estetic înzestrat cu calități estetice valoroase care stârnesc reacția emoțională a subiectului, și din care decurg calitățile valorilor estetice. Esențială este **experiența estetică** care se constituie pe fondul receptării nemijlocite și concrete a operei de artă, receptare apărută în relația dintre opera de artă și subiectul trăirii estetice; manifestarea acestei relații îmbracă forma obiectului estetic, iar relația dintre cele trei elemente determină receptarea valorii și răspunsul la valoare cu cele două forme ale sale: forma emoțională și forma noțională, respectiv judecata de valoare: „Momentul emoțional este constitutiv trăirii estetice cu toate nuanțele sale de la o simplă plăcere, la un sentiment puternic de pasiune, dar el rămne auxiliar și secund în raport cu constituirea laborioasă a obiectului. Funcția principală a trăirii estetice rezidă în «formarea obiectelor estetice și a

experienței emoțional-contemplative a ansamblului calitativ și valorii lui”⁵¹.

NICOLAI HARTMANN

I. ESTETICĂ ȘI FENOMENOLOGIE

Nicolai Hartmann consideră estetica o știință aflată la început, în cadrul căreia progresele au fost lente, mult timp teoriile estetice ocupând diverse extreme fără a evolua în mod semnificativ. Progresele au început la începutul sec. XX: „Cel mai important dintre ele a pornit de la fenomenologie. În modul acesta de cercetare erau date cel puțin condițiile metodologice ale unui succes posibil”⁵². În opinia filosofului german fenomenologia a început analiza numai pe latura subiectului și a actului, neglijând obiectul. Moritz Geiger este unul dintre fenomenologii care au întreprins această analiză care însă, datorită premiselor adoptate, se situează aproape de estetica psihologică. Această analiză n-a putut sesiza trăsăturile obiectului estetic, modul ființării, structura și aspectul valoric. „Stă însă în esența lucrului că metoda nou creată n-ar fi putut fi aplicată fructuos la problema frumosului decât acolo unde mai întâi aspectul fundamental al actului, intuiția estetică, ar devenit accesibil descrierii în dubla lui înfățișare, și unde în același timp rezultatele descrierii s-ar fi întâlnit cu acelea ale unei analize a obiectului, paralel realizată”⁵³. Analiza intuiției estetice, cu cele două variante ale ei, și a obiectului estetic va fi desfășurată de filosoful german. Fenomenologia a dus analiza actului foarte departe lăsând în urmă analiza obiectului. Această omisiune a fenomenologiei îi lasă lui Hartmann, conform credinței sale, un teren nedeștelenit. Vom vedea că M. Dufrenne, aidoma lui M. Heidegger în *Originea operei*

⁵⁰ *Ibidem*, p. 289

⁵¹ N. Vanina, op. cit., p. 159.

⁵² Nicolai Hartmann, *Estetica*, Ed. Univers, București, 1974, p. 34.

⁵³ *Idem*.

de artă, pune problema începutului analizei operei de artă. „La Hartmann... analiza pleacă de la punctul de vedere obiectiv, de la plăcere și nu de la producție, de la *gust* și nu de la *geniu*”⁵⁴.

„Instrumentul” esteticii îl constituie intuiția estetică. Intuiția estetică surprinde ceea ce simțurile nu prind în mod direct: „într-un peisaj, de pildă, momentul atmosferei, într-un om pe acela al dispoziției sale sufletești, al suferinței sau al pasiunii, într-o scenă ce se desfășoară, momentul conflictului”⁵⁵. Există lucruri imposibil de conceptualizat, care sunt surprinse doar de o pătrundere intuitivă. Atunci când această pătrundere intuitivă nu este orientată de scopuri practice ea se apropie de intuiția estetică. În percepția obiectului estetic intervin două grade ale intuiției: dacă intuiția de gradul întâi este o intuiție care percepe într-un mod sensibil obiectul estetic intuiția de ordinul al doilea este o intuiție creatoare, creație ocazionată de percepție, dar dezvoltată autonom. Intuiția de gradul al doilea corespunde procesului de constituire a sensului analizat de fenomenologi. „O intuire de două feluri se eșalonează succesiv; prima este îndreptată, pe calea simțurilor, spre ceea ce există în mod real, a doua spre acel altceva, care există doar «pentru» noi cei care contemplăm”⁵⁶. Cele două moduri de intuire, acționând în același timp, constituie adevăratul obiect de studiu al esteticii

II. RAPORTUL DE APARIȚIE

1) Percepție și apersecepție

Reținem mai greu elementul vizibil, perceput, într-un obiect decât elementul invizibil (semnificația, de exemplu) de care ne putem aminti mai cu ușurință. Sensul celor percepute

influențează în mod deosebit percepția deoarece nu este posibil a percepe ceva în lipsa sensului. Percepția apare pe fondul unor conexiuni de experiență și de trăire care duc la sesizarea unor conținuturi ce depășesc sensibilul pur: „În fiecare lucru vedem multe aspecte invizibile: «vedem» în lucruri duritatea sau elasticitatea lor, sau și greutatea lor, ca și rezistența față de impulsurile de mișcare”⁵⁷. Orice percepție este senzație la care se adaugă o serie de alte elemente. Percepția de zi cu zi este orientată de interesul practic. Ceea ce este selectat de percepție ca esențial este ceea ce este esențial pentru noi. Când cunoaștem alți oameni suntem orientați pentru percepția tipicului, fiind opaci la ceea ce este individual. Percepția „orientată” de anumite interese „lunecă” peste imaginea obiectului. În percepția estetică apare o evidență a obiectului și intervine dezinteresarea. Percepția estetică constă într-o întoarcere la atitudinea originară a percepției: „În conștiința estetică, nici percepția nu se îndreaptă spre conexiunea obiectivă a lucrurilor, ci spre altă conexiune, care există numai în raport cu subiectul și felul lui de a vedea”⁵⁸. Are loc un fel de obiectivare a subiectivului. În percepție lumea ne apare încărcată cu tonalități afective ce par a fi chiar însușirile obiectelor. Dacă în cadrul percepției zilnice privirea trece peste detaliu, în percepția estetică detaliul devine esențial; imaginea sensibilă este sesizată și reținută de ochiul care o străbate. Simțurile sunt intensificate, sunt calitativ lărgite. Există și în percepția estetică o dirijare a percepției, dar nu de către interesul practic ci de către ceva mai înalt. Perceperea a ceva suplimentar datelor reale prezentate este numită nemijlocirea mijlocitului. Spre exemplu, dacă privim o statuie de marmură înfățișând un personaj (Hartmann utilizează exemplul lui *Apolo* în picioare) vedem mai mult decât ceea ce se înfățișează vederii pur și simplu: „Vedem mișcarea, vedem viața din

⁵⁴ G. Merpurgo-Togliabue, *Estetica contemporana*, Editura Meridiane, București, 1976, p. 208.

⁵⁵ N. Hartmann, op. cit., p. 21.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 37.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 53.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 59.

acest corp uman, vedem acțiunea care, deși săvârșită, se mai exprimă totuși în atitudine”⁵⁹. Plecând de aici este dedusă prezența celor două planuri în obiect în general și în obiectul estetic în special.

Percepția estetică trimite la plăcerea estetică, câmpul general al percepției noastre fiind preselectat în direcția nuanțelor de plăcere și neplăcere. În plăcerea estetică dispoziția este secundară, raportarea la obiect fiind primară. În cazul plăcerii estetice omul se desprinde din realul vieții pentru a pătrunde în lumea deschisă de obiectul estetic. Are loc o apropiere dar în același timp și o păstrare a distanței față de obiect.

2) Raportul de apariție

Raportul de apariție se structurează pe fondul percepției și al apercepției, și **constă în faptul de a permite să apară un conținut spiritual în materia sensibilă**. Conținutul spiritual și materia sensibilă constituie cele două planuri ale obiectului estetic. Nici unul din planuri nu poate exista fără celălalt în obiectul estetic: „frumusețea stă în raportul de apariție, așadar nici în planul real din față, nici în cel ireal dinapoi, ci numai în apariția celui din urmă în cel dintâi”⁶⁰. Această dublă structurare a obiectului estetic implică și două feluri de ființă: una reală și alta ideală, pură apariție. Cu toată această dublă structurare obiectul estetic este perceput ca fiind unitar, unitatea lui găsindu-se pe planul de apariție. Care este natura ontologică a obiectului estetic în acest caz? În ce măsură și în ce mod există el? Are aceeași natură cu creațiile fanteziei: „apariția lor satisface deplin exigența valorii estetice, dacă răspunde condiției de a fi cu adevărat apariție intuitivă și convingătoare (conformă adevărului vieții)”⁶¹. O operă de artă este reușită dacă ea convinge, adică dacă face să apară. Apariția poate fi asemănată cu fenomenul. Materia în care se

poate întrupa ideea poate fi diversă. „Din punct de vedere ontologic, materia se prezintă aici ca o substanță în care operează *in-formativ* un principiu esențial, produs al conștiinței creatorului de artă”⁶².

III. STRUCTURA OBIECTULUI ESTETIC

1) Obiectul estetic

Obiectul capătă statutul său de obiect doar prin intermediul subiectului: orice obiect este obiect numai pentru un subiect. „Legea generală a ființării ca obiect – aceea că nimic din ceea ce ființează nu este, în sine deja, obiect, ci numai «pentru» un subiect care îl sesizează și care aduce cu sine o anumită atitudine”⁶³.

În definirea structurii obiectului estetic Hartmann pornește de la „aparența sensibilă a ideii” ca definiție a esteticii lansată de Hegel și Schelling, și desparte obiectul în care ideea se întrupează în două părți: o parte plăsmuirea sensibilă, lucrul, care constituie primul plan, și o alta „ideea”, care constituie planul din spate. Numai planul din față, plăsmuirea sensibilă, este real, planul din spate fiind ideal. În acest fel obiectul estetic apare împărțit în două straturi: ideea care-l determină și apariția sa sensibilă. Opera de artă este o obiectivare, adică proiectarea unui conținut spiritual în planul obiectelor. Există o intervenție activă a subiectului receptor în obiectul estetic în sensul exercitării intuiției reproductivă cu ajutorul căreia îi apare planul din spate.

Raportul estetic are următorii termeni: spiritul care produce modelează materia „încuind” în ea un conținut spiritual, și spiritul receptor care trebuie să „descuie” conținutul spiritual din materie pentru a-l redobândi. Aceasta înseamnă că straturile planului din spate există numai pentru un spirit viu, în relație cu el.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 107.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 129.

⁶¹ *Ibidem*, p. 20.

⁶² M. Petrișor, op. cit., p. 80.

⁶³ N. Hartmann, op. cit., p. 176.

Este necesară desprinderea de real a operei de artă, desprindere care accentuează eliberare și care este începută prin intermediul ramei în cazul picturii, a soclului în cazul sculpturii, etc. Aceste elemente ajută la orientarea privirii căci orice vedere este selectivă: „Să ne amintim de selectarea prealabilă a câmpului percepției, în viață; acolo, momentele care selectează sunt orientări practice ale interesului, și în cele din urmă puncte de vedere reprezentând valori practice”⁶⁴. Și obiectul artistic îndrumă și coordonează privirea; pentru a putea recepta intenția artistului trebuie să ne lăsăm privirea condusă de trăsăturile obiectului.

Există o corespondență între obiect și trăirea estetică: fiecărui moment al actului îi corespunde un moment în obiect. Simțim ceva în fața unui obiect estetic și asociem ceea ce simțim obiectului estetic, deși știm că simțirea aceasta ne aparține nouă și nu obiectului. Această unitate a obiectului estetic cu ceea ce declanșează în subiect constituie o trăsătură esențială a esteticii.

2) Stratificarea obiectului estetic

Orice obiect estetic este considerat de Hartmann ca având două planuri, planul din față și planul din spate, și mai multe starturi, toate aparținând planului din spate. Analiza straturilor pleacă de la opoziția de existență între primul plan și planul din spate. Această opoziție descompune planul din spate în mai multe straturi în timp ce planul din față rămâne unitar.

Spre exemplu, în cazul unui portret stratificarea este următoarea:

- Primul plan, cel real, îl constituie petele de culoare de pe pânză expuse bidimensional
- Planul din spate este alcătuit din mai multe straturi:
 - Primul strat îl reprezintă spațialitatea tridimensională, lumina ireală cu izvorul ei și forma fizică a figurii.

- Urmează stratul de mișcare, de corporalitate vie.
- Omul cu interioritatea sa, caracterul, lupta sa, soarta sa.
- Omul așa cum ar trebui să fie potrivit esenței sau Ideii sale, Ideea individuală a lui.
- Stratul simbolicului; „Aici însă apare într-o străfulgerare ceva ce privește pe fiecare, ceva ce dezvăluie fiecăruia propriul său suflet”⁶⁵.

Fiecare strat este transparent pentru celălalt. Raportul fundamental de determinare, de creație, este dinăuntru în afară, de la ultimul strat înspre primul, în timp ce spectatorul parcurge straturile în sens invers, de la primul spre ultimul strat. Straturile sunt legate între ele: „Fiecare din aceste straturi are, ca apariție, drept suport al său un altul mai în față, și este el însuși suportul apariției unui strat mai în spate”⁶⁶. Straturile din spate se străvăd prin cele din față. Întregul edificiu se sprijină pe planul din față, pe suportul sensibil. Modelarea detaliului fiecărui strat există pe de o parte în vederea altuia, pe de altă parte însă totodată de dragul lui însuși. Fiecare strat își are modelarea sa proprie fără a afecta însă unitatea ansamblului; frumusețea obiectului este direct dependentă de unitatea, de armonizarea diversității.

În planul din față al operei de artă are loc o selecție și o reducere a detaliului, comparativ cu obiectele reale corespunzătoare; însă aceste detalii, puține la număr, semnifică mai mult decât o face realul. Esențială este menținerea în irealitate, acest ireal fiind intuit de intuiția de al doilea grad. Plăsmuirile se află ridicate într-o idealitate a apariției. Deseori există o legătură directă între frumusețea unei opere de artă și numărul de straturi aparținând respectivei opere: „frumusețea mai mare este frumusețea mai adâncă. Mai adâncă

⁶⁴ *Ibidem*, p. 114.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 187.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 188.

este frumusețea în care ochiul pătrunde printr-un șir mai mare de straturi.”⁶⁷.

Hartmann justifică prezența straturilor cu modelul lor din viața reală unde poartă denumirea de trepte ale ființei: „în sfera ființei reale, aceste trepte sunt: materia, viața, conștiința și spiritul”⁶⁸.

IV. PROBLEMA VALORILOR ESTETICE

Hartmann consideră că în cazul opereii de artă avem de-a face cu un număr nesfârșit de mare de valori individuale corespunzătoare fiecărei opere de artă. Valorile estetice nu sunt valori în sine ci sunt valori pentru noi. Sunt valori ale faptului de a fi obiect, deci nici existente ca atare și nici valori ale actului. Ele atârnă de raportul apariției. Nu sunt valori obiectiv generale ci sunt valori individuale, ale fiecărui obiect estetic în parte. În determinarea valorii esențial este sentimentul valorii: „alte izvoare de cunoștință, în ce privește valoarea și nonvaloarea estetică, decât sentimentul valorii, nu avem”⁶⁹. Genurile valorice analizate sunt categoriile estetice. Valoarea estetică este o valoare a obiectului. În cazul claselor inferioare de valori, spre exemplu valorile de bunuri, un bun este ceea ce este avantajos omului. În obiectul estetic doar stratul din față este real, restul straturilor sunt pură apariție, frumusețea stând în raportul de apariție al acestor straturi. Raportul de apariție este posibil doar pentru un subiect. Se poate spune că valorile estetice nu sunt realizate ci sunt actualizate de fiecare dată de spirit, ele având totuși o existență potențială.

Universalitatea valorilor estetice este dată de acordul subiecților. Hartmann acceptă posibilitatea existenței lucrurilor care au sens și valoare fără a participa la

întreguri mai mari: „Dacă omul cu puterile sale, cu sensibilitatea sa pentru valoare și realizarea la ocazie a valorii, este stăpân peste darea de sens, atunci tocmai lipsa de sens a lumii ca un întreg câștigă pentru el sens: tocmai atunci îi revine lui rolul de a fi într-însa factorul dător de sens”⁷⁰.

Nicolai Hartmann consideră că estetica se adresează omului de cugetare, ea fiind asemănătoare logicii, care spune gândirii unde a greșit (unei gândiri constituite). Estetica este o apariție târzie, aceasta fiind una din explicațiile posibilităților limitate de exprimare ale conceptelor estetice. O altă explicație o constituie faptul că limba fiind orientată practic, multe din „descoperirile” esteticii sunt dificil de exprimat.

Filosoful german abordează într-o manieră personală estetica, accentuând latura ontologică prin intermediul fenomenologiei. Deși nu revendică în mod deschis și total aplicarea metodei fenomenologice în filosofia sa, este indubitabil faptul că maniera de abordare și rezultatele la care ajunge sugerează apropierea de fenomenologie.

BIBLIOGRAFIE:

1. DUFRENNE MIKEL, **Fenomenologia experienței estetice, 2 vol., Editura Meridiane, București, 1976.**
2. GADAMER, HANS-GEORG, **Actualitatea frumosului**, Editura Polirom, Iasi, 2000.
3. GHIDEANU, TUDOR, **Percepție și morală în fenomenologia franceză, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1979**
4. GILBERT, K. E. KUHN, N., **Istoria esteticii**, Ed. Meridiane, București, 1972
5. GHIDEANU, TUDOR, **Temeiuri critice ale creației, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1988**

⁶⁷ *Ibidem*, p. 275.

⁶⁸ M. Petrișor, op. cit., p. 78.

⁶⁹ N. Hartmann, op. cit., p. 359.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 450.

6. **HARTMANN, NIKOLAI**, *Estetica*, Editura Univers, București, 1974.
7. **HEIDEGGER, MARTIN**, *Originea operei de arta*, Humanitas, Bucuresti, 1995.
8. **HUSSERL, EDMUND**, *Scrieri filosofice alese*, Editura Academiei Române, București, 1993.
9. **HUSSERL, EDMUND**, *Meditații carteziane*, Editura Humanitas, București, 1994
10. **INGARDEN ROMAN**, *Studii de estetică*, Editura Univers, București, 1978.
11. **MERPURGO-TOGLIABUE. G.**, *Estetica contemporana*, Editura Meridiane, Bucuresti, 1976.
12. **MERLEAU-PONTY, MAURICE**, *Ochiul si spiritul*, Casa cartii de stiinta, Cluj, 1999.
13. **MERLEAU-PONTY, MAURICE**, *Fenomenologia perceptiei*, Editura Aion, Oradea, 1999.
14. **VANINA, NICOLAE**, *Tendințe actuale în estetica fenomenologică*, Editura Științifică, București, 1974.
15. **VANINA, NICOLAE**, *Problema percepției și ideea operei deschise, în „Estetica filosofică și științele artei”*, Editura științifică, București, 1972
16. **PETRIȘOR, MARCEL.**, *Curente estetice contemporane*, Ed. Univers, București, 1972
17. **SARTRE, JEAN-PAUL**, *Imaginatia*, Editura Aion, Oradea, 1997.
18. **SARTRE, JEAN-PAUL**, *Psihologia emotiei*, Editura Iri, Bucuresti, 1997.
- 19.