

Geniul, o față livrescă a nebuniei

Diana STROESCU

Institutul de Filologie Română „A. Philippide” Iași, România
diana.stroescu1@gmail.com

Abstract: Exploring the relationship between genius and madness, this paper hypothesizes that the birth of the idea of genius, as a mark of exceptionality in arts, is linked to the emergence of positivism. The focus on the characteristics of the genius was intuitively an attempt to justify the role of art in a context where science seemed to have monopolized the knowledge. Thus, moving from the exceptionalism of the Enlightenment to the Romantic eccentricity, genius is associated with madness in order to restore the irrational dimension of knowledge.

Keywords: *genius, madness, modern times, positivism, creative originality, exceptionality.*

Nebunia ca manifestare psihopatologică e doar un semnificat din acumularea semantică pe care o comportă termenul. Perceput curent, fenomenul pare să trimită la o realitate bizară, lesne recognoscibilă, dar care nu poate fi epuizată prin definiții. O încercare de a-l explica exhaustiv, surprinzându-l atât din unghi medical, cât și cultural, se dovedește foarte dificilă, poate chiar imposibilă, în condițiile în care studiile din perspectivă supraspecializată nu mai permit puncte de convergență. Fără a avea ambiția cercetării interdisciplinare, articolul de față își propune să descopere o față livrescă a nebuniei, asociată cu ipostaza geniului, care s-a conturat cu precădere în perioada afirmării cunoașterii raționale, respectiv științifice.

Înainte ca nebunia să devină un topos al literaturii moderne, în strânsă legătură cu problematica identității, abordarea tangențială a acestui subiect a implicat, încă din Antichitate, însăși relația dintre creativitate și producerea textului literar. Seneca, în *Despre liniștea sufletului către Serenus*, citând în mod (voit?) eronat din scrierile lui Aristotel, asociază pentru prima dată geniul cu nebunia:

Căci dacă am crede vorbele poetului, „uneori e plăcut să-ți piezi limpezimea minții.” Platon spune: „Omul stăpân pe sine bate în zadar la porțile poeziei.” Iar Aristotel: „N-am văzut vreodată vreun geniu lipsit de nebunie.” Nu e cu puțință să înfăptuiești ceva deosebit ori să cuvântezi mai bine ca ceilalți decât cu un cuget avântat. În clipa în care cugetul disprețuiește tot ce e neînsemnat și de rând, și se înalță pe culmi purtat de o simțire sacră, numai atunci va cânta ceva mai presus de puterea omenească. Nu e în stare să atingă văzduhul și piscurile cât timp e îngrădit. Este nevoie să se îndepărteze de tot ce e obișnuit și să-și muște zăbala, trăgând după sine pe cârmaci: să-l poarte spre înălțimi temute de el și nemaîncercate. (Seneca 1981: 108-109)

Observațiile scriitorului latin, care în aparență sunt menite să completeze aserțiunile citate, marchează de fapt o ruptură față de concepția filozofilor greci, anticipând perspectiva modernă cristalizată mult mai târziu. În cadrul dialogurile socratice, singura formă de nebunie considerată a fi superioară era cea divină, manifestată într-unul din cazuri prin inspirația venită de la Muze¹. Dincolo de acest aspect, este necesar să aducem în discuție și rezervele față de poezie: în cartea a X-a a *Republicii* lui Platon, se opinează că angajarea poeziei în slujba adevărului este singura condiție pentru a fi primită în cetate; supusă astfel rațiunii, poezia nu trebuie să aibă ca subiect plăcerile și durerile omenești, ci să aducă laude zeilor și glorie celor buni. Printr-o expresie statornicită în urma disputelor cu filozofia, poezia este clasată drept „fruntașă în vorbăria goală a nebunilor” (Platon 2010: 320). Prin urmare, creațiile poetice care nu au o finalitate etică se arată a fi lipsite de rațiune în conceperea lor. Componenta irațională, care va deveni o calitate a textelor moderne, însemna pentru Platon o vină impardonabilă. Aristotel, în schimb, mută discuția din registrul filozofic în cel medical, propunând o abordare din prisma teoriei umorilor cunoscute în epocă. Construcția negativă cu înțeles afirmativ pe care Seneca i-o atribuie Stagiritului se dovedește a fi o interogație incipientă a cărții XXX din *Problemata*: “Why is that all men who have become outstanding in philosophy, statesmanship, poetry or the arts are melancholic, and some to such an extent that they are infected by the diseases arising from black bile?” (Aristotle 1958: 155). Cu alte cuvinte, Aristotel a spus: n-am văzut vreun om remarcabil în aceste domenii care să nu fie melancolic. Confuzia pe care o face filozoful latin devine și mai puțin explicabilă.

Melancolia, considerată în medicina hipocratică o stare patologică periculoasă, cauzată de o disfuncție fiziologică, este identificată cu nebunia ca manifestare de ordinul iraționalității, perspectivă aparent mai apropiată de concepția platoniciană. Restul paragrafului este însă revelatoriu. Seneca doar uzează de autoritatea filozofilor greci pentru a-și consolida propria idee. Nebunia, temporară abatere de la legile rațiunii, se traduce ca o cerință a excepționalității, ca o îndepărtare de condiția comună, ca acel *doi-ori-doi-fac-cinci*, care „este uneori un lucrușor nemaipomenit de draguț” (Dostoievski 2007: 45) – *uneori*, adică în epocile în care, indiferent de cauze, absolutizarea rolului rațiunii a ajuns, inevitabil, să fie văzută ca o formă incipientă a tiraniei. Accederea la o cunoaștere de tip superior este permisă, iată, în măsura în care gândirea se descătusează și, în consecință, se potențează prin simțire. În acest sens, observăm că se răstoarnă alegoria platoniciană a carului – cărmaciul (rațiunea) este cel care trebuie să se lase purtat; însă nu la întâmplare, ci într-o direcție precisă: spre „înălțimi temute de el și nemaîncercate”. Paradoxal, filozoful stoic deschide drumul către reabilitarea dimensiunii iraționale a cunoașterii, schițându-i totodată creatorului un profil de excepție.

Bazele teoretice ale concepției despre geniul vor fi puse mai târziu, în filozofia germană de orientare iluministă, și, ulterior, romantică. În chip semnificativ, interesul pentru stabilirea specificității geniului începe să se arate din momentul conturării unei distincții clare între știință și artă. Preeminența

¹ În ceea ce privește formele nebuniei, vezi dialogul socratic *Phaidros*.

rațiunii în cadrul cunoașterii, clamată de filozofia iluministă, a fost urmată, așadar, de preeminența științei. Printr-o mutație radicală a paradigmatelor de gândire, pozitivismul infirmase nu doar legitimitatea concepțiilor metafizice și teologice, dar și pe aceea a artelor. Climatul intelectual de la finalul secolului al XVIII-lea și începutul celui următor și-a rezervat entuziasmul metodelor științifice în domeniul cunoașterii, ceea ce explică faptul că viziunea despre geniu a fost exprimată, din punct de vedere cronologic, înaintea propagării ideilor pozitivist sistemmatizate de Auguste Comte. În mod inevitabil, se ridicase o întrebare ușor de prevăzut: ce statut ocupă artele dacă realitatea nu poate fi cunoscută decât științific, cercetând cauzele și efectele fenomenelor? Altfel spus, refuzându-li-se artelor o funcție epistemologică, se profila pericolul de a fi reduse la statutul de activități futele, cu un eventual rol de divertisment. În consecință, putem considera că atenția focalizată pe caracteristicile geniului a reprezentat, în mod intuitiv, o încercare de a salva arta de sub tăvălugul științei. Astfel avea să se nască geniul, o marcă a excepționalității în domeniul artelor.

În *Critica facultății de judecare* (1790), Immanuel Kant definește geniul ca „talentul (datul naturii) care prescrie reguli artei” (Kant 1995: 144); înzestrându-l cu o calitate mirabilă înnăscută, filozoful preîntâmpină posibilitatea de a fi contestate valoarea și importanța conceptului pe care caută să îl contureze. O remarcă în ceea ce privește consensul general asupra unicității celui care demonstrează atribute de geniu („oricine este de acord că geniul este total opus *spiritului de imitație*” (Kant 1995: 145)) este reluată ulterior, cu mai multă precizie: „o anumită *îndrăzneală* în expresie și, în general, abaterea considerabilă de la regula comună i se potrivesc foarte bine geniului” (Kant, 1995: 155). Originalitatea, ca marcă inconfundabilă, trebuie să fie probată prin ceea ce produce geniul. Rezultatele acestuia, adică operele create, se constituie la modul exemplar – fără să utilizeze modele, geniul creează modelele. Simptomatic, regulile pe care le prescrie se aplică exclusiv artei ca activitate care are ca finalitate creația, nicidecum științei căreia îi este rezervată cunoașterea realității prin prisma fenomenelor. Ideea centrală a textului *Răspuns la întrebarea „Ce este iluminismul?”* (1784), publicat anterior lucrării menționate, este ieșirea din minoritate prin curajul de a uza de propria inteligență. În acest sens, geniul, după descrierea kantiană, întruchipează, la modul absolut, un ideal iluminist. Fiind un construct cultural al vremii, acesta se va resemantiza în funcție de curentele ideatice care au intenționat, în diverse măsuri, să îl valorifice. Deși aspectul major al acestui prim demers de a defini geniul – originalitatea creatoare – se va integra și perspectivelor ulterioare, o primă mutație în ceea ce privește înțelegerea specificului său este glisarea de la excepționalitatea iluministă la excentricitatea romantică.

Arthur Schopenhauer, în *Lumea ca voință și reprezentare* (1819), se întreabă și își răspunde retoric dacă există o cunoaștere specială care să deoaieze esența lumii: „Acest mod de cunoaștere este arta, este opera geniului” (Schopenhauer 1995: 199). De la ideea de capacitate creatoare care depășește tiparele ordinarului se trece la aceea de capacitate intelectuală neobișnuită destinată să pătrundă dimensiunea intrinsecă a realității: „pentru ca geniul să se manifeste într-un individ, acest individ trebuie să fi primit o sumă de putere cognitivă care depășește cu mult pe aceea care este necesară pentru a servi o

voință individuală, tocmai acest excedent, devenit liber, este cel care servește la constituirea unui obiect eliberat de voință, o oglindă limpede a existenței lumii.” (Schopenhauer 1995: 201). Cutezanța în exprimare și abaterea de la normă despre care scria Kant stăteau, în mod indubitabil, sub semnul rațiunii. Noua imagine a geniului se arată însă fidelă gândirii romantice, care a întărit ideea separării iremediabile a științelor de artă în cadrul cunoașterii – idee influențată, în fapt, de perspectiva carteziană care disociaze lumea exterioară, a materiei, de cea interioară, a sinelui gânditor. Acest clivaj este reafirmat de Schopenhauer prin delimitarea a două tipuri de cunoaștere: una de ordin rațional, orientată faptic și accesibilă prin metode științifice, și alta intuitivă, dobândită prin contemplația care extrage esența lumii. Dacă cea din urmă este proprie geniului, se explică importanța acordată imaginației ca facultate a spiritului conturată în opoziție cu rațiunea – „o putere extraordinară de imaginație este corelativul și chiar condiția geniului” (Schopenhauer 1995: 202). Străbate, peste secole, ecoul opiniei insolite a lui Seneca. Iraționalitatea, departe de a fi simptomul unei maladii psihice, devine semnul distinctiv al posibilităților creatoare.

Esențială în ceea ce privește concepția schopenhaueriană, împărtășită de scriitorii romantici și perpetuată în posteritate, este asocierea geniului cu nebunia într-un sens care să potențeze ideea de natură superioară. Aserțiunea „Geniul și nebunia au o latură prin care se ating și chiar se pătrund” (Schopenhauer 1995: 205) este coroborată, mai întâi, prin exemple alese de la scriitorii antici (printre care găsim și o trimitere precaută la pseudo-afirmația lui Aristotel), apoi prin părerile proprii formate prin observație. După ce stabilește un acord în privința faptului că „un om de geniu este adesea prada unor violente afecțiuni și unor pasiuni nebunești”, Schopenhauer caută să explice această legătură care se creează în baza unor rațiuni aparent impenetrabile. Identificăm, din nou, ideea transgresării limitelor, care este, în speță, atât o condiție a genialității, cât și cauza care determină dereglajul de ordin psihic: „orice superioritate intelectuală care depășește măsura obișnuită trebuie să fie considerată ca un lucru anormal care predispune la nebunie” (Schopenhauer 1995: 207). După ce se afirmă că natura nebuniei nu poate fi stabilită cu precizie, este sesizată latura fundamentală a acestei chestiuni controversate: „Alienatul, după cum am văzut, are o cunoaștere exactă a prezentului izolat, precum și a mai multor fapte particulare ale trecutului, dar el neglijează legăturile și raporturile dintre fapte: aceasta este explicația greșelilor și divagațiilor sale” (Schopenhauer 1995: 209); sprijinindu-se de precedenta clarificare, filozoful enunță aspectul nodal al concepției romantice despre geniu: „aceasta constituie, în același timp, punctul său de contact cu omul de geniu, căci și omul de geniu neglijează cunoașterea relațiilor care se bazează pe principiul rațiunii; el nu vede și nu caută în lucruri decât Ideile lor; el sesizează esența lor proprie, acea esență care se manifestă contemplativului” (Schopenhauer 1995: 209). Chiar dacă raționamentul supus atenției constituie cheia asocierii geniului cu nebunia, posteritatea a reținut doar imaginea punerii în balanță, văzând o legătură intrinsecă între o facultate rarisimă a spiritului și o ipostază impenetrabilă a devierii de la normalitate.

Cea mai pregnantă față a geniului este, cu siguranță, cea romantică. Motivul se întrezărește în operele scriitorilor romantici care s-au acordat adesea – ori au creat impresia că se acordă – cu parcursul lor existențial: aspirațiile spre cunoașterea absolută, respingerea societății, însingurarea care facilitează imaginația și, implicit, procesul creativ, alături de anumite manifestări de ordinul psihopatiei – toate aceste aspecte, exprimate în creații și în viața reală, au contribuit la forjarea unei concepții superlative care a impus o imagine-tip a geniului. Vederea oferită din turnul de fildeș al filozofiei are însă o durată efemeră și începe să intre în dezacord cu aceea care se formează în cadrul social al circulației ideilor. Gestul romantic de a întoarce spatele comunității a stat la baza declinului acestei viziuni particulare despre posibilitățile creației și ale cunoașterii. Cercetând colecția de clișee alcătuită în anii 1870, care poartă amprenta ironiei flaubertiene, descoperim că se înrădăcinase o părere care anunța triumful științei: “Génie – inutile de l’admirer, c’est une «névrose»” (Flaubert 2002: 41). Definiția expeditivă este, de fapt, o sentință incontestabilă. Ceea ce atrage atenția este că dispăruse deja ideea aportului deosebit al geniului în sfera creativității artistice. Originalitatea scriitorului se pretează, precum lumea materială, explicațiilor, urmând logica raportului de cauză și efect: o creație excepțională trebuie să fie rodul unor procese psihice de natură malativă.

Civilizația modernă, burgheză, banalizează ideea de geniu pe care ori o abandonează domeniului medical, echivalând-o cu nebunia, ori o cuantifică și o aduce în zona utilului și a divertismentului – prin subminarea vechilor reprezentări se vestește apusul unei paradigme de gândire și al unei concepții asupra omului. Robert Musil, în *Omul fără însușiri* (1930), roman care radiografiază timpurile moderne, înregistrează cu claritate aceste metamorfoze perceptibile în societate. Vidat de sensul tare cu care fusese investit inițial, cuvântul geniu devine sinonim cu succesul public imediat:

Într-o bună zi, Ulrich însuși încetă să își mai dorească să fie o speranță. Era vremea în care începuse să intre în uz să se vorbească de geniile terenurilor de fotbal sau ale ringurilor de box, chiar dacă în relatările ziarelor nu apărea decât cel mult un fundaș central genial sau un mare tactician al tenisului la cel puțin zece exploratori, tenori sau scriitori geniali. Spiritul vremurilor noi încă nu se statornicise. Însă tocmai atunci Ulrich citi undeva pe neașteptate, și fu pentru el ca o boare de vară adiind prea de timpuriu, expresia *genialul cal de curse*. [...] În plus, un cal și un campion de box mai au un avantaj asupra unui spirit superior, și anume că succesul și importanța lor pot fi măsurate incontestabil și că cei mai buni dintre ei sunt recunoscuți ca fiind într-adevăr cei mai buni; în felul acesta sportul și funcționalitatea au ajuns pe merit să-și ocupe locul ce li se cuvine, limitând conceptele învechite de genialitate și de grandoare umană. (Musil 2018: 47)

Devenită dominantă, ideologia burgheză nu putea decât să anunțe moartea geniului. Timpurile moderne, care au făcut existența umană să graviteze în jurul ideilor de agreabil și de util, au decis că reușita caducă este preferabilă nemuririi prin capodoperă. Deși s-a păstrat semnificativul, desemantizarea aproape totală a acestui concept este evidentă. În condițiile reconfigurării mentalitare a societății, scriitorul modern își va orienta creațiile literare în mod critic împotriva gândirii care a construit civilizația modernă.

Mihail Bahtin, în studiul dedicat operei lui François Rabelais, analizează fenomenul aparte al carnavalului medieval, care transgresează cadrele spectacolului

și impunea o altă realitate, răsturnând ordinea cotidiană. Ideea-pivot a observațiilor bahtiene surprinde esența acestui eveniment care constă într-o atitudine (fie și temporară) de împotrivire: „À l’opposé de la fête officielle, le carnaval était le triomphe d’une sorte d’affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant” (Bakhtine 1970: 18). Rezultă o categorie a carnavalescului, recognoscibilă în manifestările culturale din toate timpurile și caracterizată printr-o logică „în răspăr” cu aceea care s-a impus în plan istoric și social. În acest sens, literatura modernă, raportată la societate, devine un spațiu carnavalesc, o lume (burgheză) „pe dos”. Tradiția medievală îi atribuie bufonului – alături de nebun, actori principali ai carnavalului – rolul de a rosti adevărul în prezența regelui, într-o formă comică, cu valențe artistice. Râsul ambivalent, încărcat de veselie și de sarcasm, afirmând și negând deopotrivă, se citește în râsul lui Kierkegaard², care se suprapune cu acela modern – un râs pe de o parte ironic și subversiv, iar pe de altă parte satisfăcut din punct de vedere creativ.

Așadar, figura creatorului de geniu, definită în cursul perioadelor iluministe și romantice pentru a conferi legitimitate artelor, nu se mai ajustează scriitorului modern. În schimb, acesta va descoperi o altă față a nebuniei – aceea care presupune o atitudine anti-modernă cu privire la civilizația burgheză, în fățișă opoziție cu falsele valori ale societății.

BIBLIOGRAFIE

- Aristotle 1958: Aristotle, *Problems II. Books XXII –XXXVIII*, translation by W.S. Hett, Harvard University Press.
- Bakhtine 1970: Mikhaïl Bakhtine, *L’œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduction d’Andrée Robel, Paris, Gallimard.
- Dostoievski 2007: F.M. Dostoievski, *Însemnări din subterană și alte microromane*, Polirom.
- Flaubert 2002: Gustave Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*, Paris, Éditions du Boucher.
- Kant 1995: Immanuel Kant, *Critica facultății de judecare*, traducere de Vasile Dem. Zamfirescu și Alexandru Surdu, Editura Trei.
- Kierkegaard 2008: Soren Kierkegaard, *Opere II. Sau-Sau*, traducere, prefață și note de Ana-Stanca Tabarasi, București, Humanitas.
- Musil 2018: Robert Musil, *Omul fără însușiri*, traducere de Mircea Ivănescu, București, Editura Humanitas.
- Platon 2010: Platon, *Republica*, traducere de Dumitru Vanghelis, Editura Antet.
- Schopenhauer 1995: Arthur Schopenhauer, *Lumea ca voință și reprezentare*, vol. 1, traducere de Emilia Dolcu, Viorel Dumitrașcu, Gheorghe Puiu, Iași, Editura Moldova.
- Seneca 1981: Lucius Annaeus Seneca, *Scrieri filozofice alese*, antologie, prefață și tabel cronologic de Eugen Cizek, București, Editura Minerva.

² Ne referim la o notă din *Diapsalmata*, în care Kierkegaard exprimă ironic superficialitatea moravurilor burgheze: „Eram foarte tânăr când, în peștera trofonică, am uitat râsul; când am îmbătrânit, deschizând ochii și cercetând realitatea am reînceput să râd și de atunci așa o tot țin. Am văzut că sensul vieții era dobândirea pâinii; țelul ei să fi consilier de justiție; am văzut că patima iubirii ajunge să fie căutarea unei partide bogate; că fericirea prieteniei e doar ajutorul în probleme pecuniare; că înțelepciunea nu e decât ceea ce alții dau ca atare; că entuziasmul însemna doar că ții un discurs; că vitejia era să riști a fi amendat cu 10 taleri; că a fi inimos însemna să spui, după prânz, «să-ți fie de bine»; iar pioșenia însemna să mergi o dată pe an la împărțășanie. Toate acestea le-am văzut și am râs.” (Kierkegaard 2008: 92-93)