

LUCIAN
BLAGA
TRILOGIA
CULTURII



HUMANITAS

LUCIAN
BLAGA
TRILOGIA
CULTURII



HUMANITAS
BUCUREȘTI

Redactor: Silviu Nicolae
Coperta: Andrei Gamaș
Corector: Ioana Vilcu
DTP: Iuliana Constantinescu

Tipărit la S.P. Bucureștii Noi

© HUMANITAS, 1994, 2011

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

BLAGA, LUCIAN

Trilogia culturii / Lucian Blaga. – București: Humanitas, 2011

Orizont și stil, Spațiul mioritic, Geneza metaforei și sensul culturii

ISBN 978-973-50-2953-1

130.2

008

EDITURA HUMANITAS

Piața Presei Libere 1, 013701 București, România

tel. 021/408 83 50, fax 021/408 83 51

www.humanitas.ro

Comenzi Carte prin poștă: tel./fax 021/311 23 30

C.P.C.E. – CP 14, București

e-mail: cpp@humanitas.ro

www.libhumanitas.ro

SCHIȚĂ BIOBIBLIOGRAFICĂ

Lucian Blaga s-a născut la Sebeș, pe 9 mai 1895. A decedat la Cluj, pe 6 mai 1961, și, la dorința lui, a fost înmormântat în Lancrăm. Urmează școala primară germană la Sebeș (1902–1906), apoi Liceul „Andrei Șaguna” (1906–1914) la Brașov. La bacalaureat prezintă „Teoria relativității” (restrânsă) de Albert Einstein. Se înscrie la teologie, ca mulți ardeleni, pentru a evita înrolarea în armata austro-ungară. În anii 1916–1920 studiază filozofia și biologia la Viena, unde o cunoaște pe viitoarea soție, Cornelia Brediceanu, studentă la medicină. În 1919 debutează cu *Poemele luminii și Pietre pentru templul meu* (aforisme și însemnări), primite deosebit de bine de criticii vremii. În 1920 susține la Viena doctoratul cu teza „Kultur und Erkenntnis”. Se căsătorește și se stabilește la Cluj. Cănuțea pentru un post în învățământ la Universitatea din Cluj, dar nu este acceptat. Colaborează cu articole și eseuri la diferite reviste (*Patria, Voința, Gândirea, Adevărul Literar și Artistic, Universul literar, Cuvântul* ș.a.). Publică piese de teatru, volume de poezii, volume de eseuri și studii. În 1924 se stabilește cu soția la Lugoj, unde Cornelia își deschide, în casa părintească, un cabinet stomatologic. Este numit atașat de presă la Varșovia (1926), la Praga și apoi la Berna (1928–1932), Viena (1932–1936), Berna (1937). În 1930 începe elaborarea și publicarea operei filozofice: *Trilogia cunoașterii: Eonul dogmatic, Cunoașterea luciferică* (dedicat lui Nicolae Titulescu), *Cenzura transcendentă* (1930–1934); *Trilogia culturii: Orizont și stil, Spațiul mioritic, Geneza metaforei și sensul culturii* (1935–1937); *Trilogia valorilor: Știință și creație, Despre gândirea magică, Religie și spirit, Artă și valoare* (1938–1942). În februarie 1938 este, pentru numai câteva săptămâni, ministru subsecretar de stat la Externe, apoi ministru plenipotențiar la Lisabona. În anii petrecuți în serviciul diplomatic continuă eforturile de a ajunge profesor universitar. În 1936–1937 este ales

membru plin al Academiei Române. Discursul de recepție este „Elogiul satului Românesc”. În toamna anului 1938, la Cluj, ține lecția de deschidere a „Catedrei de filosofia culturii” și este numit profesor universitar. La începutul anului 1939 solicită regelui Carol al II-lea rechemarea din diplomație. În 1939 se stabilește la Cluj ca profesor universitar. După Dictatul de la Viena (august 1940) se refugiază la Sibiu împreună cu Universitatea Regele Ferdinand I. În 1942–1943 înființează și conduce revista de filozofie *Saeculum*, la care colaborează Constantin Noica, Zevedei Barbu ș.a. Începând din 1942 publică, la Fundațiile Regale, „edițiile definitive” ale operelor: *Poezii* și cele trei *Trilogii*. Își tipărește ediția definitivă a *Operei dramatice* la Editura Dacia Traiana din Sibiu. În 1946 se întoarce cu universitatea la Cluj. Este perioada în care încep atacurile împotriva lui (Lucrețiu Pătrășcanu, Nestor Ignat ș.a.). În 1946 își dă demisia *public* din PNP (partid înființat ca anexă a PCR), a cărui orientare nu o putea accepta. Între 1946 și 1948 publică ultimele două cursuri litografiate, pe care le include în planul Trilogiilor conform *Testamentului editorial*. În 1948 este exclus din viața publică, adică din Universitate și Academie. Lucrările lui sunt eliminate din programele analitice, din biblioteci și bibliografii. Numele lui poate fi citat numai ca exemplu ideologic negativ, „dușman de clasă”. Nu mai poate publica lucrări originale. Începând din 1951 traduce *Faust* de Goethe, versiune care apare în 1955. Între 1950 și 1960 traduce din lirica universală și selecții din operele lui Lessing, care i se publică. Din 1948 până în 1951 lucrează la Institutul de Filozofie, și, între 1951 și 1959, la Filiala din Cluj a Bibliotecii Academiei. În 1959 se pensionează, o pensie de la Uniunea Scriitorilor, singurul for din care nu a fost eliminat. Între 1946 și 1960 își încheie sistemul filozofic, scrie pentru sertar câteva cicluri de poezii, *Hronicul și cântecul vârstelor* și romanul *Luntrea lui Caron* (în două redactări), conferințe și aforisme. În 1956 este propus, în străinătate, pentru Premiul Nobel. Își definitivează pentru tipar aproape toate lucrările de sertar. În august 1959 redactează de mână un *Testament editorial*. În ce privește opera originală, moare ca *autor interzis*. La aproape doi ani după moarte îi apar primele antologii de poezie și apoi, încet, alte lucrări. Romanul *Luntrea lui Caron* este publicat în prima ediție la Editura Humanitas în 1990.

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

Aceste trei eseuri ale lui Lucian Blaga au văzut pentru prima dată lumina tiparului în perioada 1935–1937, apărând la Editura Cartea Românească din București (*Orizont și stil* în 1935, *Spațiul mioritic* în 1936, *Geneza metaforei și sensul culturii* în 1937). Ulterior, au fost publicate în cadrul unui volum unic, ca părți ale *Trilogiei culturii*, în 1944 (Fundăția Regală pentru Literatură și Artă, București), în 1969 (Editura pentru Literatură Universală, București) și în 1985 (volumul 9 al seriei de *Opere* îngrijite de Dorli Blaga, Editura Minerva, București). Ediția de față reia într-un singur tom – cu unele modificări și aduceri la zi – ediția a cincea a eseurilor, publicate în trei volume de Humanitas în anul 1994 și urmând în linii mari ediția din 1969, datorată lui Sorin Mărculescu.

Propunându-ne să oferim o versiune modernă a *Trilogiei culturii*, care să ușureze accesul cititorului de astăzi la opera filozofică a lui Lucian Blaga, am sacrificat unele aspecte de interes filologic și am operat anumite actualizări asupra ultimei ediții revăzute de autor (cea din 1944, folosită de noi ca text de bază). Totalitatea grafiilor, precum și majoritatea formelor lexicale și flexionare considerate învechite în momentul de față au fost modificate conform normelor academice în vigoare. Astfel, am înlocuit forme precum *creațiunelrelațiunelconstrucțiunelpenetrațiuneliradiațiunelatențiune* cu variantele actuale *creațieielrelațieielconstrucțieielpenetrațieieliradiațieielatenție*, dar am păstrat *efulgurațiune* (considerându-l un termen forjat de autor) sau *reacțiune* (ca termen opus lui *acțiune*); am înlocuit genitivele feminine în *-ei* (*întregei, misticei, criticei, remarcei, ideei*) cu cele în *-ii* (*întregii, misticii, criticii, remarcii, ideii*); am modificat pretutindeni *acu* prin *acum, aci* prin *aici*; în cadrul *Spațiului mioritic*, am înlocuit *reformațiune* cu *Reformă* (scris cu majusculă); am actualizat pretutindeni anumite forme verbale (*sufăr/suferă, descopăr/descoperă* ori

datoresc/datorează, constituiesc/constituie), precum și termeni ca *rezervoriu, comentariu, enunț, răsfrânger*, înlocuiți cu *rezervor, comentariu, enunț, răsfrânger*, *contemporan*. Am păstrat numai acele forme caracteristice autorului în lipsa cărora textul ar fi pierdut orice marcă personală (de exemplu *ecuație, fantazie, etiop, faustesc, cercual, conchilie, școale, structiv, demăsurat, ecvatorial, abreviată, zbucnire, super-realiști, autoric* sau dubletul *acoperiș-coperiș*), precum și ortografierea unor nume proprii (*Plato, Praxitel, Lionardo, Procop, Avel* etc.).

În ceea ce privește punctuația din textul de bază (cu precădere o anumită dispunere a virgulelor specifică, se pare, lui Blaga), am păstrat-o doar în măsura în care nu contravenea normelor gramaticale ale limbii române. De asemenea, au fost corectate tacit câteva erori de redactare și de culegere, iar cuvintele sanscrite au fost transliterate potrivit normelor științifice acceptate.

EDITURA

I
ORIZONT ŞI STIL

FENOMENUL STILULUI ȘI METODOLOGIA

Chestiunile abordate în lucrarea de față, oricât de disparate ar părea, se revarsă toate în una singură. Ne propunem să vorbim despre „unitatea stilistică“ și despre factorii ascunși care condiționează acest fenomen. Zona ce am ales-o pentru cercetare o socotim, dacă nu printre cele mai aride ale filozofiei, totuși printre cele mai complexe și mai abstracte în același timp. Subiectul are desigur și aspecte mai puțin rebarbative, sau chiar prietenoase și îmbietoare, care se pretează la comentarii și disoțieri din cele mai subtile, și mai ales la un prodigios și pasionant joc al fantaziei. Pe noi problema ne atrage însă nu prin complicațiile și prin peripețiile posibile, de suprafață, ci printre-o latură gravă și mai dificilă a sa. „Unitatea stilistică“ – fie a unei opere de artă, fie a tuturor operelor unei personalități, fie a unei epoci în totalitatea manifestărilor ei creatoare, sau a unei întregi culturi – este, între fenomenele susceptibile de-o interpretare filozofică, unul dintre cele mai impresionante. Stilul, atribut în care înflorește substanța spirituală, e factorul imponderabil prin care se împlinește unitatea vie într-o varietate complexă de înțelesuri și forme. Stilul, mănunchi de stigme și de motive, pe jumătate tănuite, pe jumătate revelate, este coeficientul prin care un produs al spiritului uman își dobândește demnitatea supremă la care poate aspira. Un produs al spiritului uman își devine sieși îndestulător, înainte de orice,

prin „stil“. Pornind la drum într-o cercetare pe mai multe planuri deodată, ne declarăm din capul locului fixați asupra unei pietre unghiulare: stilul e un fenomen dominant al culturii umane și intră într-un chip sau altul în însăși definiția ei. „Stilul“ e mediul permanent în care respirăm, chiar și atunci când nu ne dăm seama. Uneori se vorbește, ce-i drept, despre „lipsa de stil“ a unei opere, a unei culturi. Ciocănită mai de aproape, expresia aceasta ni se descoperă ca improprie. Ea redă o situație, dar o agravează nejustificat. Avem suficiente motive să presupunem că omul, manifestându-se creator, n-o poate face altfel decât în cadru stilistic. În adevăr, frecventând mai stăruitor istoria culturii, istoria artelor, etnografia, dobândești impresia hotărâtă că în domeniul manifestărilor creatoare nu există vid stilistic. Ceea ce pare lipsă de stil nu e propriu-zis „lipsă“, ci mai curând un amestec haotic de stiluri, o suprapunere, o interferență. O situație caracterizată prin termenul „amestec haotic“ e în sine destul de precară, dar nu contrazice teza noastră despre imposibilitatea vidului stilistic.

În genere, omului i-a trebuit timp îndelungat până să bage de seamă că trăiește necurmat în cadru stilistic. Trezirea aceasta tardivă se explică prin aceea că prezența stilului, mai ales în stratificările sale mai profunde, e pentru un anume loc și pentru un anume timp oarecum egală și neîntreruptă. Stilul e ca un jug suprem, în robia căruia trăim, dar pe care nu-l simțim decât arareori ca atare. Cine simte greutatea atmosferei sau mișcarea Pământului? Cele mai copleșitoare fenomene ne scapă, ne sunt inezisabile din moment ce suntem integrați în ele. Astfel și stilul. Să nu se mire nimeni că recurgem la asemenea mari termeni de comparație. Ne vom convinge repede, în cursul cercetărilor noastre, că stilul e în adevăr o forță care ne depășește, care ne ține legați, care ne pătrunde și ne subjugă. De obicei stilul îl remarcăm mai întâi la alții, așa cum și mișcarea astronomică o sesizăm mai întâi în coordonatele altor stele și nu la

steaua noastră, în ale cărei spațiu și mișcări suntem noi înșine angajați. Punerea în lumină a unei unități stilistice, scoaterea ei în evidență, presupune înainte de toate ieșirea din cadrul acestei unități, adică distanțare. Distanțarea față de fenomen e o condiție elementară pentru obținerea aceluși sistem de puncte de reper necesar descrierii și inventarierii fenomenului.

Ideea de stil are sfere de diversă amploare. Ne mișcăm într-o sferă mai strâmtă când vorbim despre stilul unui tablou, dar într-o sferă mai largă când vorbim despre stilul unei epoci sau al unei culturi întregi. În oricare din aceste accepții, conceptul de stil rămâne de fapt și aproximativ același, el devine doar mai abstract sau mai concret, și-și sporește sau își reduce numărul concretelor ce i se subsumează. Prezența hegemonică a unui stil e cu atât mai greu de stabilit, cu cât sfera e mai largă. Scoaterea în relief a unei unități stilistice presupune, în afară de distanțare, și un efort, un efort de raportare a detaliului la întreg, a detaliilor întrolaltă și nu mai puțin înălțarea până la o viziune sintetică. Fără de contactul susținut cu amănuntele și fără de suișul dârz spre unitatea stăpânitoare, conceptul de stil rămâne inabordabil. Ciuntirea unilaterală a facultăților noastre de transpunere în concret, sau ale acelor de transportare în abstract, ne taie deopotrivă orice posibilitate de acces spre fenomenul „stil”. Rămâne o ipoteză plauzibilă că sensibilitatea stilistică, darul special care ne prilejuiește comprehensiunea stilului, nu se constituie numai grație simțurilor, ci și grație virtuților analitice și sintetice ale spiritului. E vorba aici despre sensibilitatea stilistică necesară *constatării* unui stil, iar nu despre sensibilitatea stilistică ce ar putea să stea eventual la baza plămădirii unui stil. Constituirea unui stil, fenomen înscris pe portative adânci, se datorează unor factori în cea mai mare parte inconștienți, câtă vreme constatarea ca atare a unui stil e o afacere a conștiinței. Producerea unui stil e un fapt primar, asemănător faptelor din cele șase zile ale Genezei; constatarea ca atare a unui stil e un

fapt epigonic, de reprivire duminicală. Producerea unui stil e un fapt abisal, de proporții crepusculare; constatarea unui stil e un fapt secund, încadrat de interesele unui subiect treaz, care vrea simplu să *cunoască*. Dar printre problemele ce se pun cunoașterii, problema aceasta a „stilului“ e una din cele mai complexe și mai dificile.

Cu cât sfera creațiilor, considerate sub unghi stilistic, e mai bogată și mai împrăștiată, cu atât stabilirea stilului presupune o mai categorică intervenție a puterii de abstracție, și cu atât o mai mlădioasă putere de viziune. Nu e tocmai anevoios lucru să cuprinzi, în cele câteva note caracteristice, stilul lui Rembrandt; e însă neasemănat mai greu să pui în evidență, de pildă, unitatea stilistică sub semnul căreia se strâng, recompunând un imens, dar secret organism, membrele disjuncte ale barocului. Dificultățile sporesc când, în afară de operele de artă, luăm în considerare și operele de gândire metafizică, sau chiar instituții și structuri sociale. Trebuie să-ți fi însușit oarecare știință a zborului și a planării peste amănunte, când e vorba să cuprinzi cu privirea, în același ansamblu stilistic, de exemplu tragedia clasică franceză, metafizica lui Leibniz, matematica infinitezimală și statul absolutist. Numai de la mare, stăpânitoare altitudine se vor putea sesiza notele stilistice comune acestor diverse momente istorice, de conținuturi în aparență cu totul disparate. (Asemenea note comune ar fi: setea de perspectivă, pasiunea frenetică a totalului, duhul ordinii ierarhice, un credit excesiv acordat rațiunii etc. Din astfel de note recompunem „barocul“.)

Fenomenul „unității stilistice“ nu e o plăsmuire conștientă, urmărită ca atare, programatic, din partea spiritului; în fond ingineria spirituală, lucidă, e mult mai puțin productivă decât se crede. Planul conștient nu poate niciodată înlocui pe deplin axele unei creșteri organice. Fenomenul stilului, răsad de seve grele ca sângele, își are rădăcinile împlântate în cuiburi dincolo de lumină. Stilul se înființează, ce-i drept, în legătură cu preocupările

conștiințe ale omului, dar formele pe care le ia nu țin decât prea puțin de ordinea determinațiilor conștiințe. Pom liminar, cu rădăcinile în altă țară, stilul își adună sucurile de acolo, necontrolat și nevămuit. Stilul se înființează, fără să-l vrem, fără să-l știm; el intră parțial în conul de lumină al conștiinței, ca un mesaj din imperiul supraluminii, sau ca o făptură magică din marele și întunecatul basm al vieții telurice. Întrebarea: care sunt substraturile unui stil? – ne conduce până în pragul primejdios și încântător al „naturii naturante“. Nimic mai ușor, de altfel, decât să arăți cât de puțin conștient se plămădește fenomenul „stil“. Oricât creatorii ar prinde de veste că sunt părinții unor fapte spirituale, ei nu-și dau decât foarte stins, sau aproape deloc, seama de caracterul stilistic mai profund al produselor lor. În cele mai multe cazuri, creatorii nu ajung până la conștiința că opera realizată implică accente și atitudini, și poartă și o pecete formală, care le depășesc intențiile. Sub acest aspect paternitatea devine problematică. Autorii unor opere spirituale nu ignoră, e drept, cu totul formele și articulațiile stilistice ale propriilor opere; ei își dau neapărat seama de anume aspecte stilistice ale operelor lor, dar aceste aspecte sunt exterioare. Or, stilul nu e alcătuit numai din petale vizibile; stilul posedă și rânduri-rânduri de sepale acoperite și un cotor de forme oarecum subteran și cu totul ascuns. Esteticienii, descoperind stilul ca patrimoniu unitar, de forme, accente și motive, al unei regiuni sau epoci, au fost așa de surprinși de logica și consecvența launtrică a acestora, încât au crezut că fenomenul trebuie atribuit unei specifice „voințe de formă“. Cu aceasta se instalează în estetică o uimită și neajutorată greșală de interpretare. Interpretarea putea să satisfacă pentru un moment, dar nu în permanență. În răstimp ne-am mai obișnuit cu măreția firească, și deloc făcută cu socoată, a fenomenului. Urmarea acestei obișnuiri este o nouă atitudine, grație căreia înclinăm să interpretăm stilul ca un fenomen care, în esența

sa nucleală, se produce în afară de orice intenții, și uneori în pofida oricăror intenții ale conștiinței, iar nu pe temeiul, pe de-a-ntregul inventat, al unei treaz susținute „voințe de formă“. De obicei numai oamenii care geograficește sau cronologicește trăiesc și respiră în spiritul unei alte unități stilistice sunt în situația de a lua act în chip conștient de „unitatea stilistică“ a operelor aparținătoare unei anume regiuni sau vremi. Faptul simplu de a fi integrat într-un stil zădărnicește apariția conștiinței despre acest stil. Este extrem de probabil că vechii greci, în cea mai pură perioadă stilistică a lor, nici n-au bănuit măcar corespondențele de stil, pe care astăzi le stabilim fără caznă, între un templu acropolean și matematica euclidiană, sau între sculptura lui Praxitel și metafizica platonice. Tot așa e extrem de probabil că autorii fără nume ai catedralelor gotice nici n-au visat măcar că formele acestor clădiri și tectonica abstractă a metafizicii scolastice sunt înfrățite prin pecetea unuia și aceluiași stil, și că aceste diverse produse ale geniului uman posedă undeva, în temeliile lor, un cotor comun de forme. Creatorii sunt totdeauna mult mai înrădăcinați în stilul lor decât ei ar putea să prindă de veste. Creatorii au de obicei numai conștiința periferială despre stilul lor. Cei dintâi care au cuprins ideea stilului gotic, de pildă, trebuie să fi fost italicii; acei italici de veche cultură care stăruiau în tradiția romanicului și care cu toată ființa lor refuzau să vadă în fenomenul gotic altceva decât un grav neajuns și o primejdie de sălbătire. Ideea despre gotic a acestor italicii echivala cu o reacțiune; ei înțelegeau stilul gotic ca un snop de negații, ca o pădure de stihii ale nopții încă nedomesticate, ca o abatere profund condamabilă de la o veșnică normă. Reacțiunea aceasta implica totuși a percepția unui fenomen unitar într-o masă de aparențe haotice. De la o asemenea reacțiune, de mare amploare a perceptivă, dar negativă, până la ideea pozitivă despre stilul gotic era încă un pas enorm de făcut. Să însemnăm că pasul decisiv a fost făcut, fără ezitare, de abia în

timpul romanticilor. În opoziție multiplă față de tradiția clasică, romanticii, împinși de o secretă afinitate, au privit cei dintr-ai cu totul treji fenomenul gotic, prețuindu-l ca atare sub toate aspectele și până la exaltare. Se vede din acest unic exemplu istoricește controlabi cât de epigonă e „cunoașterea“ stilului față de „fenomenul“ în sine al stilului.

Ideea de stil, în genere, e o cucerire relativ târzie a spiritului european. O astfel de idee a fost imposibil să se ivească câtă vreme o colectivitate creatoare de stil trăia încercuită în sine înăși. Or, europeanul a trăit până mai acum o sută de ani, succesiv sau alternant, în asemenea înlănțuiri izolatoare. Ideea, mai abstractă, de stil ca atare a putut să prindă ființă numai în clipa când oamenii au luat în chip neașteptat contact, succesiv sau deodată, cu mai multe stiluri străine lor, fie atingând alte regiuni, fie prin înviorarea duhului istoricist. Paralel cu înflorirea studiilor istorice și cu o anume elasticizare a sensibilității stilistice europene, însăși ideea de stil a evoluat, câștigând pas cu pas în amploare și profunzime. Nu e nevoie să amintim că la început se vorbea despre „stil“ numai în legătură cu operele de artă. Ideea de stil, odată alcătuită, s-a dovedit rodnică; înconjurată și de un prielnic interes teoretic, ea a fost apoi, încetul cu încetul, mult adâncită, mult lărgită. Tot mai multe genuri de produse ale activității umane începuseră a fi subsumate acestei idei. De la ideea de stil artistic s-a ajuns treptat la ideea de „stil cultural“. Ideea de stil cultural, în sens larg, e chiar cu totul recentă. Ea s-a cristalizat într-o perioadă de acut criticism conștient, într-o fază istorică de saturație intelectuală, când spiritul european, pătruns de gustul descompunerii, se complăcea într-un foarte anarhic amestec de stiluri. Apărând într-o epocă fără profil precis și de un nivel stilistic scăzut, ideea de „stil“, în ultima sa semnificație, s-a asociat și cu pasionante preocupări reformiste. La Nietzsche ideea era întovărășită ca de un regret și aureolată ca de un vis: stilul era pentru el apanajul

unui trecut romantic și motiv de atitudini profetice, patetic susținute. În lumina ideii de stil, Nietzsche condamna mai ales un prezent fără de culoare și fără de față. Pe urmă ideea, dezbătându-se de orice romantism, s-a consolidat, desfășurându-se ca meditație filozofică curată, vastă și lucidă. La un Simmel, Riegl, Worringer, Frobenius, Dvořák, Spengler, Keyserling și alții, ideea de stil devine aproape „o categorie“ dominantă, pur cognitivă, prin pervazul căreia sunt privite toate creațiile spiritului uman, de la o statuie până la o concepție despre lume, de la un tablou până la un așezământ de însemnătatea statului, de la un templu până la ideea intrinsecă a unei întregi morale omenești. Cu aceasta ideea de stil a cucerit aproape o poziție categorială. Suntem așa de obișnuiți să condamnăm prezentul, încât nu-i mai acordăm favoarea nici unui singur gând bun. Totuși timpul nostru are și laturi care ar merita oarecare elogiu. Ni s-a dat să trăim într-o epocă de generoasă înțelegere pentru toate timpurile și locurile și de foarte elastică sensibilitate stilistică. Iată un aspect la care ar trebui să luăm puțin seama, dacă voim să scăpăm întru câtva de complexul de inferioritate ce ne ține fixați. În nici o altă epocă, omul european nu se poate mândri cu o atât de vibrantă capacitate de simpatie și înțelegere față de produsele spirituale de aiurea, în timp și în spațiu. În nici o alta epocă sensibilitatea n-a avut mlădieri atât de universale. Această putere de înțelegere conștientă a luat chiar proporțiile impunătoare ale unui record care nu știm cum va mai putea fi întrecut. Să ni se arate când și unde realități atât de străine pentru continentul nostru, cum sunt duhul african, sau duhul antic – și medieval-american, sau duhul asiatic au mai fost obiectul unei atât de comprehensive simpatii ca astăzi, pe acest târziu pământ european! Nu vom trece cu vederea, firește, nici reversul medaliei. În adevăr, concomitent cu sporul fără măsură al înțelegerii pentru toate stilurile de pretutindeni și de totdeauna, se pare că a dispărut dintre noi „unitatea stilistică“

în înțelesul original, de fenomen masiv, făcând loc amestecului și promiscuității. Sunt oare „stilul“, ca apariție reală și masivă, și „sensibilitatea stilistică elastică“ – fenomene alternante, care își dispută, geloase până la acaparare totală, sufletul uman? Într-un sens se poate ca stilul, ca fenomen de ansamblu, și acuta conștiință despre stil să fie săbii care nu încap în aceeași teacă. Rostim cu aceasta, firește, numai o părere în genere despre un raport de excludere probabil. Raportul de excludere nu e însă nici necesar, nici inevitabil. Excepțiile sunt posibile, fără de a strica o rânduială dată prin chiar firea lucrurilor. Istoria ne servește destule argumente investite cu darul de a împlânzi întru câtva pesimismul care atribuie conștiinței o funcție prea sterilizantă. Un Leonardo, incontestabil geniul cel mai creator din toate timpurile, totodată însă și unul dintre spiritele cele mai conștiente și treze ale omenirii, constituie o veșnică și decisivă dovadă că „stilul“ și „conștiința“ se pot și întregi, cu netăgăduite avantaje pentru fiecare parte. Puterea creatoare și ingineria calculată s-au unit nu o dată în prețios aliaj, prilejuind rare și cu totul superioare momente în istoria umanității. Faptul e pe deplin controlabil. Operele creatorilor de tip lionardesc, ale unui E. A. Poe, ale unui dramaturg ca Hebbel, ale unui Paul Valéry, reduc la tăcere chiar și cele mai gureșe argumente potrivnice.

Istoria artelor și morfologia culturii și-au câștigat în ultimele decenii, prin cercetări de splendide eforturi, merite considerabile, punând în lumină fenomenul „unității stilistice“. Cercetătorii în această direcție s-au străduit în primul rând să scoată în evidență fenomenul însuși, dându-i relief necesar. Înainte de a fi explicat, fenomenul cerea să fie constatat ca atare. Dar însăși „constatarea“ prezenta, chiar în cazul acesta, mai mult decât în cazul altor fenomene, dificultăți descurajante. Grație ostenețelor depuse, fenomenul ni se pare astăzi mult mai

firesc decât putea să fie pentru cei ce l-au observat întâia oară. Perspectiva aceasta e însă de dată cu totul recentă. Să nu uităm că sute și sute de ani oamenii au trecut orbi pe lângă acest fenomen omniprezent. Cei ce au izbutit întâia oară să taie în varietatea, cu înfățișare de anarhie, a creațiilor umane reliefurile unor unități stilistice trebuie să fi simțit o imensă satisfacție. Descoperirea echivala aproape cu o creație din nimic. Satisfacția lor trebuie să fi fost de puterea aceleia resimțite de Goethe, când a aflat despre isprava unui naturalist englez căruia i-a venit ideea năstrușnică de a clasifica norii după „tipuri“. Să recunoaștem că n-a fost puțin lucru să închege aparențele disparate și capricioase ale creațiilor culturale în blocuri consistente și substanțiale. A privi ansamblurile diverselor epoci sau culturi sub unghiul unor unități stilistice înseamnă în adevăr a introduce o ordine în împărăția norilor. Ideea e grandioasă. Operația ordonatoare, săvârșită timp de câteva decenii sub acest semn, nu dezmente prin nimic pretenția ei la acest titlu și epitet.

Să trecem la o chestiune mai aridă. Stilul, ca fenomen, pune unele probleme delicate metodologiei filozofice. Stilul poate fi privit sau ca un fenomen ce urmează să fie cuprins ca atare și descris în consecință; sau ca un fenomen ce urmează să fie explicat și aprofundat în consecință. Pentru simpla cuprindere și descriere a spectaculosului ni se îmbie mai ales două metode: metoda „fenomenologică“ și metoda „morfologică“. O operă de artă, o idee matematică, un precept moral, o instituție socială sunt fapte care intră în posesia deplină a sensului lor numai ca momente în ordinea unei intenționalități conștiente. „Stilul“, făcându-și apariția în legătură cu asemenea fapte ale conștiinței, s-ar crede că se pretează din cale afară la considerații sub unghi fenomenologic. E suficient însă să încercăm a socoti stilul, potrivit procedurilor și tehnicilor fenomenologice, ca moment integrat, prin esența sa, într-o intenționalitate conștientă, pentru a ne izbi de dificultăți foarte supărătoare. După părerea noastră,

stilul, al unei opere de artă de pildă, se întipărește, ce-i drept, operei concomitent cu crearea ei; dar acest efect n-are loc în cadrul unei intenționalități conștiente. Oricât de intențională sub unele aspecte, opera de artă e tocmai prin această pecete stilistică, mai adâncă, a ei, un produs al unor factori în ultima analiză *inconștienți*. Prin latura stilistică mai profundă, opera de artă se integrează astfel într-o ordine demiurgică neintenționată, iar nu în aceea a conștiinței. În genere, faptele care pot fi considerate sub aspect stilistic țin – prin locul ce-l ocupă în existență – de ordinea spiritului și a conștiinței; prin unii factori, care le determină pe dedesubt, aceste fapte aparțin însă unei ordini de dincolo de conștiință. Or, după cum ni se va descoperi în cursul acestui studiu, acești factori, de dincolo de conștiință, își găsesc expresia integrală chiar în *stilul* creațiilor. Astfel stilul, ca fenomen, ni se pare că se sustrage cercului de lumină al fenomenologiei curente, exact în măsura în care el nu poate fi integrat într-o ordine de intenționalitate conștientă.

În unele privințe „stilul“ ni se prezintă ca un fenomen, pentru descripția și reliefaarea căruia se apelează, poate cu șansele cele mai mari, la metoda morfologică. Pentru cei dispuși să confunde fenomenologia cu morfologia, notăm următoarele: morfologia, așa cum se practică, nu preface faptul luat în studiu în obiect al „conștiinței transcendente“, și nici nu ține suplimentar să descopere esența faptului în cadrul unei intenționalități. Morfologia studiază forme, în calitatea lor de forme, înscrise pe un portativ de fapte firești. Morfologia introduce o ordine plastică în lumea aceasta dinamică și fără statornicie a formelor. Morfologia nu caută esențe absolute, abstracte și inalterabile, ca fenomenologia; ea încearcă mai curând, cu impresionante aptitudini de mlădiere, să stabilească forme dominante, originare, și forme secundare, derivate. Un exemplu clasic de morfologie: Goethe deriva din forma „foaie“ toate formele parțiale ale plantei: rădăcina, tulpina, petalele, staminele etc. În spiritul morfologiei, formele „derivate“ posedă, precum ne arată

acest exemplu, adesea numai o vagă asemănare cu presupusa formă „primară“, și câteodată aproape nici o asemănare exterioară. Datorită plasticității și flexibilității sale metodice, morfologia face o trăsătură de unire între forme de aspecte foarte diferențiate („rădăcină“, „tulpină“, „petalele“, „staminele“). Fenomenologia, pusă în situația de a se pronunța asupra „esenței“ acestor forme (rădăcina, tulpina, petalele, staminele), e sigur că nu se va opri la forma „foaie“. „Esențele“, spre care tinde fenomenologia, sunt statice și rigide, câtă vreme „fenomenele originare“, sau formele „primare“, „dominante“, spre care tinde morfologia, sunt dinamice și curgătoare. Fenomenologia, adusă în situația de a studia aceleași fapte, se va osteni să diferențieze esențialul de neesențial, ceea ce în fond nu înseamnă prea mult, dacă ținem seama de împrejurarea că de această operație se îngrijește inteligența normală prin propria ei fire. În studiul formelor morfologia face cu totul alte eforturi. Morfologia privește între altele o formă dominantă și ca un „habitus“— morfologia studiază adică această formă și în raport cu toate posibilitățile sale latente. Or „posibilitățile“ zac uneori, prin aspectul lor, foarte departe de ceea ce e forma primară dominantă.¹ Studiul acestor posibilități ni se pare de-o extremă utilitate.

1. Că metoda morfologică nu se reduce nici la un simplu „platonism“ am arătat în încercarea noastră asupra *Fenomenului originar* (1925). Diferențiam atunci metoda morfologică, atribuindu-i un caracter mai dinamic și mai flexibil. Platonismul e static. În acel studiu am mai stabilit că un „fenomen originar“ se deosebește de o Idee platonică prin aceea că manifestă aspecte și momente „polare“. „Foaia“, fenomenul originar al vegetației, după Goethe, ia atâtea forme și atât de diferite, devenind rădăcină, tulpină, corolă, stamine etc., mulțumită dinamicii sale polare: „foaia“ se contractă și se dilată, ritmic. De altfel în studiul asupra *Fenomenului originar*, departe de a accepta fără critică metoda morfologică, am arătat, dimpotrivă, că ea nu ni se pare potrivită cercetărilor în orice domeniu. Terenul cel mai adecvat metodei morfologice l-am găsit în domeniul filozofiei culturii. Cu aceasta n-am voit însă să eliminăm din filozofia culturii celelalte metode, care ar duce la rezultate efective.

De altfel fenomenologia și morfologia se mai diferențiază și sub alte unghiuri. Câtă vreme fenomenologia e o metodă pur descriptivă, activată uneori într-un complicat angrenaj de artificii teoretice, morfologia reprezintă o metodă descriptivă mai degajată și de-o respirație mai liberă. Spre deosebire de fenomenologie, metoda morfologică face pe urmă și un pas spre poziția *explicativă*, întru cât vrea să scoată la iveală și latura criptică a fenomenului luat în studiu.

„Stilul“ ni se descoperă în parte ca o unitate de forme, accente și atitudini dominante, într-o varietate formală și de conținuturi complexă, diversă și bogată. Sub raportul caracterizării, morfologia posedă, după cum suntem încredințați, în mare măsură facultatea comunicării cu fenomenul „stilului“. S-ar putea face loc doar unor nedumeriri dacă morfologia e în adevăr în stare să ne spună despre fenomenul stil tot ce se poate spune. Părerea noastră e că nici morfologia nu istovește fenomenul! Fenomenul „stil“ conține și implică și unii factori care depășesc capacitatea de simpatie și posibilitățile de sesizare ale morfologiei. Aceasta fiindcă fenomenul stil constă nu numai din „forme“, ci și din alte elemente, precum: orizonturi, accente și atitudini. Or, morfologia, după cum o trădează numele, e făcută în primul rând să ne pună în contact cu lumea formelor. Îndeosebi sub unghi *explicativ* se ridică, pe urmă, în legătură cu fenomenul stilului o seamă de întrebări, cărora morfologia, cu virtuțile ei explicative cam reduse, le rămâne hotărât debitoare. Morfologia va putea să descrie în parte fenomenul, dar nu-l va putea câtuși de puțin „explica“. În lucrarea noastră, răspunzând unui interes teoretic complex, vom avea astfel adesea prilejul să trecem dincolo de barierele morfologiei. Pe plan descriptiv și analitic, vom recurge, după împrejurări și după natura problemelor, la toate procedeele, dovedit rodnice, care ne stau la dispoziție, iar pe plan explicativ vom face apel îndeosebi la procedeele și construcțiile

„psihologiei abisale“ sau ale psihologiei inconștientului, pe care o lărgim printr-o disciplină nouă pe care o *întemeiem* numind-o „*noologie abisală*“. Noologia abisală se referă la structurile spiritului inconștient (noos, nous), căci, alături de un „suflet“ inconștient, noi admitem și existența unui „spirit“ inconștient. Cu aceasta indicăm nu numai procedeele, de avantajele cărora vom încerca să ne folosim, dar circumscriem totodată și terenul pe care vom dura construcțiile teoretice necesare.

CELĂLALT TĂRÂM

Pentru psihologia curentă „inconștientul“ trece în genere drept o realitate de natură psihică. Nu toți psihologii sunt însă convingși de existența unui psihism inconștient. Se face de fapt o distincție între inconștientul organic-fiziologic și inconștientul psihic – o distincție la care aderăm fără discuție. Cele mai multe procese organice sunt „inconștiente“, în sensul că nu sunt nici însoțite, nici dirijate de conștiință. Termenul are în cazul acesta un înțeles strict negativ. Aplicat asupra organicului, acest termen indică numai ceea ce organicul *nu* este. Propoziția: „organicul e inconștient“ înseamnă: „organicul nu este conștient“, și nimic mai mult. Pe plan psihologic însă, „inconștientul“ e conceput în înțeles pozitiv, ca substanță sau ca o realitate sui-generis. Psihologia actuală, mai ales psihanaliza și parapsihologia, vorbind despre „inconștient“ se referă categoric la factori, elemente, procese și complexe cărora le atribuie cu toată seriozitatea o natură *psihică* în aceeași măsură ca și conștiinței. Din parte-ne recurgem la ipoteza psihismului inconștient ca la un punct de plecare în cercetarea ce-o întreprindem. Inconștientul, ca factor psihic, ni se pare o mărime de domeniul probabilităților; mai mult: o mărime cu care atâtea și atâtea fapte de experiență zilnică ne invită să calculăm. Acestei idei îi recunoaștem o îndreptățire nu mai mică decât multor termeni fundamentali ai așa-ziselor științe pozitive. Desigur

că inconștientul e numai un factor bănuț, dar teoreticește el e cam tot atât de legitimat, cum ar fi de pildă factorul „energiei“ în științele fizice. Noțiunea, de-un profil încă nebulos, a inconștientului, fiind abia de câteva decenii încetățenită în preocupările teoretice ale gânditorilor și ale psihologilor, și aparținând din nefericire unui domeniu care opune rezistențe hotărâte metodelor măsurătoare, nu se bucură însă nici pe departe de prestigiul teoretic al unor noțiuni cum este de pildă aceea a „energiei“. E la mijloc și o chestie de obișnuință. Cel mai bun colaborator al acestei idei va fi însuși timpul. Deocamdată încercările critice, uneori nu lipsite de vigoare combativă, împotriva teoriei despre inconștient se țin lanț. E poate la mijloc și teama de-o nouă teologie. Aceste încercări reamintesc în orice caz foarte de aproape opintirile inoportune ale acelor gânditori care voiesc să elimine din știință noțiuni sau construcții precum sunt aceea a „energiei“ sau a „substanței“, pe motiv că aceste noțiuni ar fi simple *ficțiuni*, fără de nici o aderență la realitate. Vom trece cu vederea toate aceste încercări de proscriere. Ele se bazează în genere pe o concepție care vrea să trunchieze „cunoașterea umană“ dincolo de hotarele permisului. Această concepție vrea să reducă cunoașterea umană la un nucleu de senzații, prefăcând-o într-o apariție paradoxală ca o cometă fără coadă. Ne vom ocupa mai la vale numai cu unul din atacurile critice, de dată mai recentă, împotriva ideii despre inconștient, arătând în ce măsură și acest atac poate fi socotit ca un efect steril al unui excesiv zel pozitivist, cu toate că lovitura nu vine deloc din tabăra pozitivistă.

Inconștientul, ca arie psihică, circumscrie un domeniu în care s-a lucrat enorm, și cu rezultate, practice chiar, de necontestat în ultimele decenii. În majoritate, aceste lucrări s-au constituit sub semnul tutelar al psihanalizei, prin ceea ce ideea despre inconștient încărcată de mari virtualități s-a desfigurat uneori până la caricatural. Anevoie se va mai găsi astăzi vreun

intelectual la urechile căruia să nu fi pătruns încă acele stranii zvonuri despre „refulare“, despre „complexul Oedip“, despre „sublimare“ și despre alte lucruri la fel. Doctrina psihanalitică, după ce a izbutit să înmlădie un univers întreg după legea sa, începe în sfârșit să se bucure de o popularitate suspectă ce dă de gândit. Nu constituie oare această popularitate un semn că învățătura psihanalitică se apropie răspicat de pragul judecății?! Să sperăm că impresia aceasta nu ne înșală. Poate că nu e nevoie decât de încă un efort de dezmeticire, pentru ca psihologia, doctrină clădită pe o poziție expusă tuturor vânturilor, să fie săltată într-o nouă fază cu totul îmbucurătoare. În adevăr, dacă psihologia ține să recolteze roadele reale ale psihanalizei, va trebui să arunce peste bord un enorm balast de uscături. Fără de această curățire a terenului nu e cu puțință nici un pas înainte. Nu vom ezita să recunoaștem psihanalizei merite, chiar excepționale, întru elucidarea unor anume mecanisme ale vieții psihice, conștiente și inconștiente. Ne referim, după cum aproape de la sine se înțelege, îndeosebi la descoperirea mecanismului „refulării“, sau la descoperirea mecanismului răbufnirii din nou în conștiință a unor conținuturi refulate. Aceste merite nu ne obligă însă deloc la recunoașteri totale și necontrolate. Cu toate că nu intenționăm să intrăm într-o critică amănunțită, vom face loc aici unor categorice rezerve, mai ales față de acea tendință a psihanalizei, degenerată de la o vreme în obsesie și manieră, de a reduce viața psihică inconștientă la forme stereotipe. Îmbucurător e că reacțiunea față de excesele de simplificare obtuză a început chiar în rândurile psihanalizatorilor. Când s-a emis ideea despre inconștient, s-a deschis o problemă pentru soluționarea căreia psihanaliza n-a furnizat totdeauna mijloace adecvate. O ieșire din fundătură credem că nu e posibilă decât reluând legăturile cu o mai veche tradiție psihologică. Să reamintim pentru neinițiați că „inconștientul“, ca factor de natură psihică, nu este o descoperire a psihanalizatorilor. Descoperirea

revine psihologiei mai vechi, sacrificată în chip nemeritat și cam orbește în timpul experimentalismului. Descoperirea „inconștientului“ constituie un titlu de glorie mai ales pentru „filozofia naturii“ pe care au propus-o cu neasemuit patos diverși gânditori romantici, precum Schelling, Carus sau poeți-gânditori ca Goethe, dar și alții din aceeași epocă. Romantismul, mișcare de o foarte elastică sensibilitate, s-a aplecat cu imens interes și cu acaparantă pasiune peste clarobscurul vieții sufletești. Acei gânditori, poeți și medici, toți de bună-credință, deși uneori de îndoielnică faimă, atacau problema inconștientului cu totul din altă parte decât s-a făcut mai târziu. Nimeni nu va tăgădui că ei știau totuși lucruri câteodată din cale afară de interesante despre viața psihică inconștientă. Rostind acestea nu voim decât să restituim romantismului un merit la care are un drept de necontestat.

Faptul că acest merit a fost dat uitării e într-o câțiva explicabil. Romanticii și psihanaliztii atacă anume problema inconștientului din puncte așa de diferite, încât mult timp s-a crezut că nici nu e vorba despre o comunitate de obiect. Spre a ajunge la punctul cel mai ascuns, cel mai profund al inconștientului, romanticii au dat năvală prin poarta metafizică. Pe calea aceasta nu se putea ajunge însă decât la o viziune globală, dar cam goală sau foarte rarefiată, despre inconștient. Conceptul era oarecum de natură fiduciară. Psihanaliztii pornesc de la capătul celălalt, adică mai de la suprafață, de unde încetul cu încetul se putea constitui o idee sau o viziune mai plină despre structura și conținutul inconștientului. Afișând un nejustificat dispreț față de orice perspective metafizice, psihanaliztii și-au cucerit degrabă poziția definitivă. De pe această poziție nu mai era posibil, la un moment dat, nici un spor de cunoaștere. În permanență, poziția devenea astfel intenabilă. Psihanaliztii se cred în posesia inconștientului total, câtă vreme de fapt ei nu au pus piciorul decât în zone mărginașe. Ideea

Inconștientului e amenințată să devină manivela unei flașnete cu melodii stereotipe. Psihologiei și gândirii filozofice li se impune actualmente cu toată seriozitatea problema de a umple viziunea romantică despre inconștient cu structuri și conținuturi pozitive. Simpla formă, vastă, dar găunoasă, la care s-a oprit viziunea romantică despre inconștient trebuie gros și îndesat căptușită prin adoptarea a tot ce este pe deplin asigurat pe urma eforturilor psihanalizei și parapsihologiei, dar și pe urma eforturilor altor doctrine. Viziunea romantică era lipsită de substanță articulată; psihanalizei îi lipsește perspectiva vastă în adânc. Ambele învățături sunt trunchiate, parțiale; una e prea anemică, cealaltă sufocată. Problematicele și procedeele sunt însă susceptibile de îmbinare. Va trebui să se reia tradiția romantică veche care desena cadrele unei viziuni; să i se adauge sporul miezos obținut pe alte căi și să se atace pe urmă masivul central al problemei. Ne înscriem cu alte cuvinte printre adepții unei concepții și *largi*, și *articulate*, în același timp, despre inconștient. Inconștientul nu e numai un focar metafizic nevăzut, care prezidează la formațiunile organice, sau căruia îi revine conducerea vieții fiziologice și conștiente, cum în cea mai mare parte îl înțeleg romanticii, începând cu Schelling și sfârșind cu Carus sau cu Hartmann. Dar inconștientul nu are nici numai simplul caracter receptacular, pe care i-l atribuie psihanaliztii; inconștientul nu e adică un simplu subsol al conștiinței, un subsol în care ar cădea fără curmare, ca efect al unui sever triaj, elemente de ale conștiinței. Inconștientul ni-l închipuim ca o realitate psihică amplă, cu structuri, de o dinamică și cu inițiative proprii; inconștientul ni-l închipuim înzestrat cu un miez substanțial organizat după legi imanente. Inconștientul nu e un simplu „*haos*“ de zăcăminte, de proveniență „conștientă“. Trebuie să facem încercarea stăruitoare de a imagina inconștientul ca o realitate psihică de mare complexitate, cu funcții suverane, și de o ordine și de un echilibru lăuntrice, grație cărora el devine un factor în mai mare măsură sieși

suficient decât e „conștiința“. Ar fi poate exagerat să afirmăm că inconștientul e un cosmos; el e totuși ceva ce aduce a cosmos. Dacă ni se îngăduie să alcătuim din substantivul „cosmos“ un adjectiv, așa cum din substantivul „haos“ s-a format adjectivul „haotic“, am acorda inconștientului un epitet în consecință. Inconștientul are caracter „cosmotic“, nu „haotic“. „Cosmotică“ e orice realitate de pronunțată complicație interioară, de-o mare diversitate de elemente și structuri, organizată potrivit unei ordini imanente, rotunjită în rosturile sale, cu centrul de echilibru în sine însăși, adică relativ sieși suficientă. Potrivit sensului pe care-l atribuim acestui termen, vom risca afirmația că inconștientul, ca realitate psihică, posedă un caracter mai „cosmotic“ decât conștiința. Rostim cu această propoziție un fel de ipoteză de lucru, de care credem că e oportun să se țină seama în orice cercetări în domeniul inconștientului. E aproape de prisos să precizăm că perspectiva ce o deschidem posedă caratele unei simple anticipații, care urmează să fie confruntată cu faptele psihologice. Poate nu e departe momentul când va ieși la iveală că psihanaliza, cu rezultatele ei, se găsește de abia în mahalaua „celuilalt tărâm“, cum am putea numi inconștientul, recurgând la o metaforă ce ni se îmbie de la sine. În orice caz, nu ne poate fi spre pagubă dacă în psihologia abisală ne fixăm, sub beneficiul încercării, asupra perspectivei cosmotice. Deocamdată psihologii abisali, între care câțiva de mondială notorietate, ni se pare că văd inconștientul într-o perspectivă mult prea îngustă. Ei înclină să umple cadrele inconștientului mai vârtos cu conținuturi de proveniență conștientă. Se știe cât de mult școala lui Freud stă sub obsesia și în strârntoarea acestui procedeu. Jghebul a fost pe urmă lărgit din partea elvețianului Jung. Psihanalistul disident a îmbogățit într-un chip cu totul remarcabil doctrina despre inconștient. Îndeosebi trei idei revin în lucrările lui Jung în diverse variante; credem a nu ne înșela dezvelindu-le astfel:

1. Jung e de părere că în cadrul inconștientului se alcătuieste, polar față de plasmuirile și conținuturile conștiinței, un fel de plasmuiră și conținuturi de compensație.

2. Jung pretinde că inconștientul, în zonele sale mai adânci și de-o extensiune oarecum colectivă, e plin de zăcămintele experiențelor ancestrale.

3. Jung mai crede că inconștientul devansează anume stări ale personalității conștiente.

Iată deci aria inconștientului îmbogățită simțitor, întâi cu înjghebări psihice compensatorii față de conștiință, al doilea cu conținuturi de proveniență ancestrală, și al treilea cu devansări ale conștiinței. Examinând acest aport la psihologia abisală, vom băga de seamă că în cele din urmă și Jung imaginează conținuturile inconștientului tot în funcție de conștiință; dar aceasta într-un fel mai nuanțat și mai imperceptibil decât o fac psihanalistii de școală veche. Chiar și cele mai avansate opinii despre inconștient ne apar astfel impregnate de oarecare prejudecăți și de-un anume sentimentalism care ne ține legați de luminozitatea conștiinței. Psihologia inconștientului se găsește de fapt într-o fază care corespunde într-o câțva aceleia a psihologiei de acum câteva veacuri, când despre „cunoaștere“ se afirma cu emfază: „Nihil est in intellectu, quod non prius fuerit in sensu.“ Psihologii actuali ar putea să varieze, dacă ar fi capabili de autoironie, această axiomă, ca o etichetă pentru psihologia inconștientului. „Nimic nu este în inconștient, ce n-a fost înainte în conștiință.“ Or, acestei prejudecăți îi refuzăm orice tribut. Nu înțelegem de ce ne-am interzice exercițiul imaginației tocmai în acest punct. Ce ne-ar putea opri la adică de a atribui inconștientului o amploare mai cosmică decât conștiinței și o suveranitate autonomă față de care aceea a conștiinței nu e decât un palid reflex? Ideea despre inconștient trebuie speculată în perspectiva că domeniul ei corespondent e în mai mare măsură sieși suficient decât se întâmplă să fie domeniul

conștiinței. Nu vedem prin ce am depăși marginile îngăduitorului, atribuind inconștientului elemente și complicațiuni interioare, o dinamică proprie, structuri, daruri și calități care, până la un punct cel puțin, îl dispensează de a se folosi de conștiință ca izvor de alimentare. Inconștientul ni-l închipuim, chiar și atunci când elementele sale își au originea în conștiință, înzestrat în funcția sa cognitivă – cu categorii și forme proprii; inconștientul ni-l închipuim mai ales supus unei finalități imanente, în toată constituția sa. La fel cum axioma senzualiștilor: „Nihil est in intellectu, quod non prius fuerit in sensu“ a fost înlocuită la un moment dat cu propoziția mai rodnică „Nihil est in intellectu, quod non prius fuerit in sensu, nisi ipse intellectus“, urmează să modificăm și propoziția implicată de psihologiile inconștientului. În locul enunțului: „Nimic nu este în inconștient, ce n-a fost înainte în conștiință“, propunem propoziția: „Nimic nu este în inconștient ce n-a fost înainte în conștiință, afară de inconștientul însuși.“ Dar acest „inconștient însuși“ înseamnă un factor remarcabil, din toate punctele de vedere. Prin anticipație, atribuim deci inconștientului structuri și o dinamică proprie, de asemenea categorii și forme cognitive proprii, tot prin anticipație mai atribuim inconștientului și moduri de reacțiune proprii, când e vorba de „trăiri“, și propriile izvoare de informație, când e vorba de „cunoaștere“.

În „perspectivă cosmotică“, toată problematica inconștientului câștigă o nouă demnitate și noi aspecte. Problemele care se deschid privesc substanța inconștientului, profilul și configurația sa și de asemenea raporturile lui posibile cu conștiința.

Iată câteva probleme posibile în legătură cu substanța inconștientului. Este inconștientul, odată admis ca realitate psihică, *consubstanțial* cu conștiința, adică poate el să fie considerat drept conștiință la fel cu cea de toate zilele, despărțită doar prin dispozitivele unui izolator de ceea ce este conștiința individuală? Sau este inconștientul o realitate psihică căreia i s-a hărăzit șansa

de a participa într-un fel sau altul la avantajele incalculabile ale unei supraconștiințe? Sau este inconștientul o realitate psihică pur și simplu de altă natură decât conștiința?

Iată de pildă câteva probleme posibile în legătură cu configurația și constituția inconștientului: are inconștientul înfățișarea monadică a unei personalități sau o formă de natură mai impersonală? Cum e lăuntric configurat inconștientul? În sfere care se juxtapun, sau în sfere care se includ de la mai mare la mai mic, sau în sfere care se întretaie? De ce grad de relativă independență se bucură diversele sfere? Enumerăm aceste întrebări nu pentru a le da un răspuns, ci numai pentru a arăta fațetele perspectivei.

Iată și câteva probleme în legătură cu raporturile ce ar putea să existe între „inconștient“ și „conștiința individuală“: se organizează inconștientul numai pe bază de conținuturi de proveniență „conștientă“, sau și pe bază de alte conținuturi? Utilizează inconștientul conținuturile de proveniență conștientă în spiritul unei finalități care este alta decât a conștiinței? Întru cât conținuturile unei alte conștiințe individuale sunt mai accesibile inconștientului meu decât conștiinței mele? Toate aceste întrebări ar merita dezbateri serioase. Ele se recomandă, deopotrivă, într-o vastă perspectivă unitară.

Problematica inconștientului comportă chiar o încoronare în duhul unor deliberări de natură cu totul metafizică. Cum se face că psihicul e divizat în „inconștient“ și „conștiință“? Din motive de echilibru existențial? Din motive de orchestrație contrapunctică a existenței? Sau din alte misterioase pricini?

De notat că prin aceasta n-am formulat decât o neînsemnată fracțiune a întrebărilor care pot fi puse în legătură cu inconștientul ca realitate psihică și în „perspectivă cosmică“. Cum însă deocamdată nu ne gândim la o incursiune masivă în adâncimile inconștientului, punem capăt interogațiilor posibile. Pentru o incursiune de mare jaf, ar fi înainte de toate nevoie de

o întregă oaste, bine dresată, de cercetători. Aici, aprinzând cele câteva focuri în noapte, voim doar să fixăm o perspectivă, de la care ne promitem oarecare satisfacții pentru altă dată. Deocamdată contribuția noastră la problema inconștientului se desenează în sensul că în afară de structurile și aspectele psihice (stări afective, trăiri, imagini) care se atribuie inconștientului, noi admitem și structuri *spirituale* ale inconștientului (de ex. funcții categoriale cu totul specifice).

*

Există o teorie psihanalitică despre „creația spirituală“. Teoria aceasta e o parte esențială a învățaturii psihanalitice, întrucât prin ea se completează și se rotunjește schema interioară a doctrinei. Teoria încearcă să elucideze chestiunea cum și de ce omul devine „creator de cultură“. Deoarece în studiul nostru purcedem la analiza și lămurirea creației spirituale sub aspect stilistic, credem necesar să ne ocupăm și de această teorie, dacă nu pentru altceva, cel puțin pentru curățirea prealabilă a terenului, în numele bunului-simț. Termenii la care recurge psihanaliza întru deslușirea „mecanismului“ creației spirituale sunt cel al „libidoului sexual“ și cel al „sublimării“. Pe acest teren, care prin firea sa reclamă o comprehensiune nuanțată, psihanalizii se dedau, mai mult chiar decât în patologie, la foarte regretabile simplificări. În adevăr, a încerca lămurirea creației spirituale prin teoria sublimării unor porniri sexuale refulate înseamnă, după credința noastră, nu atât a da o explicație creației spirituale, cât a complica problema cu fapte noi, nu lipsite cu totul de interes, dar care la rândul lor cer o deslușire într-o perspectivă cu totul de altă amploare. Eforturile susținute, de aproape o jumătate de veac, ale psihanalizei n-au putut până acum să demonstreze prea convingător ecvația: creația spirituală = libido nesatisfăcut, deviat. Chiar dacă există un raport real între acești termeni, el comportă și altă interpretare decât cea ecvațională.

De fapt, prin ostenelele psihanalizei ne-am luminat asupra unui singur lucru, susceptibil de a fi formulat simplu astfel: spiritul își ia energiile de care are nevoie de oriunde acestea îi stau la dispoziție. De aici până la afirmația echivalenței dintre creație și libido deviat e un salt cu totul nelegitim. Să ilustrăm printr-o imagine situația în care se găsește spiritul creator față de energiile disponibile. În cameră e întuneric; apăși un buton electric și camera se luminează. Știm că lumina iscată este un efect condiționat de existența unei energii, dar și de existența unui complicat sistem de transformare a acestei energii. Sistemul dispozitivelor transformatoare reprezintă în orice caz în complexul producerii luminii un fapt nu mai puțin important decât existența unor energii sau faptul în sine că energiile sunt transformabile. Or, privind lucrurile mai de aproape, nu interesează decât prea puțin dacă acest sistem e alimentat, în dinamica sa producătoare de lumină, de cloaca maximă a unei metropole sau de fulgerele cerului. Cât timp cloaca nu e captată ca să hrănească un sistem transformator, de mare și precisă finalitate interioară, se face că ea exală doar miasme, dar nu produce lumină. Prezența, singură, a unor energii – nu explică în cazul acesta decât prea puțin. Fenomenul vizat nu are loc fără de sistemul transformator. Despre „cloaca maxima“ sau despre fluviul zeului Libido, „atotputernicul“, s-au pus în circulație multe basme, care entuziasmează vulgaritatea puerilă proprie unei anume vârste și care trebuie denunțate ca atare. Din nefericire însă, despre sistemul ascuns, cu transformatoarele lui, grație cărora se ajunge efectiv la o creație spirituală, psihanaliza nu ne-a trădat niciodată nimic. Cu o pasiune uluitoare și care dă de gândit, ea ne-a vorbit tot timpul numai despre cloaca maxima.

Să ne oprim, în această ordine de idei, un moment asupra unui punct destul de paradoxal, aproape unanim susținut din partea psihanalizatorilor. Cu un zel lăudabil, dar vrednic poate de a fi altfel folosit, psihanalizatorii s-au căznit, în savante expuneri,

să arate cât de decisive ar fi pentru toată viața omului întâile experiențe și comportări sexuale ale sugaciului și ale copilului. Teza n-a fost într-adins formulată astfel numai ca să exaspe-reze sentimentalismul burghez. Psihanaliștii sunt în adevăr de bună-credință. În monografiile psihanalitice, de-o ținută care satisface toate exigențele unui scientism rău înțeles, se afirmă bunăoară despre cutare mare poet că a închipuit cutare celebră scenă de dramă numai sub presiunea complexului oedipian, statornicit în el în primii ani ai copilăriei sale. Sau se afirmă bunăoară despre cutare mare pictor că a devenit pictor numai sub presiunea irezistibilă a unui complex anal infantil. Nu vom împinge pudicitatea până la tăgăduirea sexualității infantile, vom nega însă cu toată hotărârea *accentul de fatalitate* pe care psihanaliztii îl pun pe această sexualitate. Psihanaliztii prefac *întâia manifestare* a unui individ aparținând unui anume tip „vital-sufletesc“, în „motor“ permanent al vieții spirituale a acestui individ. Să ni se dea voie să ripostăm că în această interpretare s-a intercalat o incredibilă confuzie între „accident“ și „substanță“. Acest naiv amestec de planuri se cere pus la punct. După părerea noastră întâile comportări sexuale ale unui om, ne referim la cele infantile, țin prin felul lor, în genere, de un anume „tip“ și de o anume „configurație bio-psihologică“ cel puțin tot așa de mult ca și tot restul inepuizabil al acțiunilor și reacțiunilor acestui individ. Primelor comportări infantile într-o anume zonă nu li se poate atribui rolul de „motor“, sau de „cauză“ mai profundă, a comportărilor în toate domeniile ale unui om matur. Această îngroșare de accent e posibilă numai printr-o greșeală de gândire. Primele comportări infantile au cel mult semnificația unor prime manifestări sau conturări ale unui tip bio-psihologic. Nu știm ce miraculoasă împrejurare le-ar putea conferi puterea, prestigiul și eficiența unor „*determinante decisive*“, de care ar depinde însuși „tipul“, după cum cred psihanaliztii. Primele comportări ținând de domeniul

libido au cel mult darul de a *anunța* un anume „tip“; ele nu pot fi deci privite drept cauze generatoare ale „tipului“. Primele comportări infantile sunt astfel, recunoaștem, susceptibile de a fi considerate, ca și alte comportări de altfel, drept „simboluri“ sau „caricaturi metaforice“ ale unei individualități. Psihanaliștii nu înțeleg însă comportările infantile în chestiune ca simple manifestări ale unui tip bio-psihologic pe cale de a se constitui, și deci ca „simboluri“ posibile ale acestui tip, ci ca *momente decisive*, care vor modela în întregime însuși tipul cărui îi va aparține un ins oarecare.

Acesta e accentul de fatalitate cu care psihanaliztii apasă asupra „copilăriei“. Diversele complexe, cel matern, cel patern, cel anal etc., sunt privite de către psihanaliztii drept cauze determinante ale unor structuri tipologice. Aceasta nu e cu puțință decât printr-un tur de forță și printr-un abuz de gândire cauzalistă. Îndrăznelile psihanalizei nu se întemeiază pe virtuțile de cercetători ale psihanaliztilor, ci adesea pe niște grave confuzii inițiale. Primele comportări infantile nu sunt *cauze* ale unui tip psihic, ci prime *simptome* ale unui tip psihic; ceea ce înseamnă cu totul altceva. Deformarea psihanalitică n-a fost posibilă decât ca rezultat al gândirii de obicei foarte materiale a medicilor, dintre care s-au recrutat întâii psihanaliztii. Nu știm dacă această interpretare, piezișă, care implică o eroare de metodă și căreia psihanaliztii i-au căzut jertfă în masă, a mai fost în același chip pusă în evidență din partea cuiva. Faptul că o asemenea desfigurare a fost cu puțință nu dovedește decât încă o dată penibila deficiență filozofică a psihanaliztilor.

Aceste rezerve, odată formulate, oricât de serioase, nu ne împiedică să recunoaștem psihanalizei meritul de a fi pus în lumină mecanismul refulării. Procesul psihic al refulării există; și e unul din cele mai permanente ale vieții sufletești. Dar și în ce privește acest punct ne găsim pe altă poziție exegetică decât psihanaliza. Modul cum refulează și ceea ce e dispus sau

e în stare să refuleze însul sunt în funcție, în cele din urmă, de tipul integral, de un sistem de predispoziții, căruia însul îi aparține. Psihanaliștii s-au apropiat de această problemă pe călcâie puțin scâlciate. Adepții ai unei gândiri oarecum ritual fixate, ei pun un accent exagerat pe cauzalismul mecanic al conținuturilor refulate și sunt prea puțin preocupați de morfologia în care se integrează procesul. Am spus: refularea există. Și adăugăm: conținuturile psihice, odată refulate, e sigur că nu încețază cu aceasta de a fi elemente active în viața noastră psihică. De aici până la afirmația că ele *determină*, ca un deus ex machina, forma și structura personalității e însă un salt la care psihanaliztii se hotărăsc fără real suport. Saltul e ilariant, căci raportul dintre fapte e tocmai invers: forma și structura personalității psihice determină modul și natura refulărilor, sau chipul cum un individ își soluționează de la caz la caz problema refulărilor impuse de împrejurări.

Felul de a gândi, în genere mult prea material și mecanicist, a împins pe psihanaliztii spre concepția despre inconștient ca rezervor de conținuturi psihice refulate. Un miros de maidane te urmărește încă mult timp după frecventarea psihanalizei. În concepția psihanalitică, inconștientul ia aspectul de demnitate diminuată a unei magazii de vechituri, unde se aruncă tot ce nu rezistă în ordinea conștiinței. Sau privind lucrurile prin sticlă măritoare, raportul dintre conștiință și inconștient are în concepția psihanalitică similitudini cu acela mitologic dintre „cosmos“ și „haos“. Pentru a se menține în echilibru ca un cosmos, conștiința ar avea nevoie de un subsol destinat degradării conținuturilor; conștiința ar avea nevoie adică de un spațiu inferior, în care să poată fi alungat orice element capabil de a produce haos. Prin aceasta inconștientul e ca și condamnat. Pentru spiritul teoretic el devine într-un fel sediul haosului psihic. Făcând drumul invers, de la inconștient la conștiință, psihanaliztii vor simți nevoia de a imagina un proces prin care

conținuturile refulate se purifică pentru a putea fi reintegrate conștiinței; acest proces a fost numit „sublimare“. Concepția despre „sublimare“ este în cele din urmă condiționată de imaginea specială pe care psihanalistii și-o fac despre inconștient, care, anarhic și imoral prin natura conținuturilor, dezlănțuindu-se ca atare, s-ar manifesta ca un agent producător de haos. Din partea noastră opunem concepției despre inconștient ca rezervor de fosforescențe putride și haotice, o concepție care conferă inconștientului aspecte mai domestice, și în orice caz o amploare cosmotică. Într-un sens am relua astfel – o spunem fără sfială – tradiția romantică. Viziunea romantică era însă sumară și goală, o promisiune, un cadru deșert, rămas nespeculat. Urmează ca acest cadru să fie umplut de acum cu substanță, cu forme și cu structuri păstoase, divers articulate.

*

Precum am atras luarea-aminte, concepția despre „inconștientul psihic“ nu se bucură încă de aprobarea unanimă a psihologilor și filozofilor. Concepția mai întâmpină rezistențe, despre care, oricât de zadarnice le-am socoti, trebuie să luăm notiță, unele venind din partea unor gânditori de incontestabil prestigiu. Îndeobște cercetătorii de școală mai veche sunt dispuși să accepte inconștientul numai ca atribut negativ, ca „lipsă de conștiință“. În acest înțeles negativ, atributul delimitează de pildă fenomenele pur fizice sau pur fiziologice. Când rezistențele împotriva inconștientului psihic vin din partea psihologilor bătrâni ieșiți din laboratoarele experimentalismului – ele sunt scuzabile prin limitele vârstei. Mai puțin scuzabile sunt împotrivirile contemporanilor. Nu ne putem hotărî să facem aici inventarul tuturor părerilor potrivnice ideii despre inconștientul de natură psihică. Ne vom opri totuși puțin asupra criticii de care gânditorul Ludwig Klages învrednicește

teoria despre inconștient. În faimoasa sa operă intitulată *Der Geist als Widersacher der Seele* (vol. I, p. 218 etc.), Klages ridică, împotriva ideii ce ne preocupă, argumente de natura aceasta: „Inconștientul, conceput numai gradual sau, mai bine zis, numai prin locul său deosebit de conștiință, dar ca natură încă tot conștiință, se raportează la conștiință la fel ca obscuritatea la luminozitate, ca starea pe loc la mișcare, ca tăcerea la sunet, sau ca josul la sus. Exact cu această înfățișare apare această idee absurdă mai întâi în sistemul lui Leibniz, ale cărui «reprezentări inconștiente» sunt, după cum se subliniază, reprezentări «infinite mici», «obscure», sau diferențiale de conștiință, și al cărui «inconștient» se prezintă încă în genere îmbucurător de degajat drept conștiință inconștientă. Dacă un fizician ar profesa teoria că lumina vizibilă se produce din lumină invizibilă sau din întuneric, iar sunetul auzit din sunetul de neauzit sau din tăcere... o asemenea teorie am găsi-o neapărat absurdă.“ Citatul dezvălește suficient de limpede sensul criticii cu care Klages onorează ideea despre inconștient. Printr-un ciudat dezacord cu sine însuși, Klages, gânditorul nu lipsit de imaginație, ironizează de ex. și „juxtapunerea spațială“ a inconștientului și conștientului, deși el însuși își dă desigur perfect seama că asemenea juxtapuneri n-au în sistemele psihologice decât o semnificație metaforică. Critica lui Klages, gravă în termeni, fragilă în fond, nu putem spune că are darul de a ne fi convins. Uneori sulițele și verva lui Klages se proiectează în acest peisaj filozofic amintind o tristă figură. În adevăr, obiecția lui Klages că „inconștientul psihic“ nu explică conștiința, deoarece inconștientul psihic n-ar fi decât „încă o dată conștiința“ – teoria lăsând astfel nesoluționată problema conștiinței –, obiecția lui Klages, zicem, luptă cu sublimă seriozitate cu „mori de vânt“. Considerațiile critice ale lui Klages, ciocănite cu osul degetului, trădează sonorități de doage goale. Prin emiterea ipotetică a ideii despre „inconștientul psihic“ credem

nici un psiholog n-a ridicat vreodată pretenția de a „explica” *conștiința* ca atare, adică *conștiința* întru cât e „conștiință”. Să procedem, pentru un moment și în avantajul discuției, că psihologii abisali n-au parvenit să conceapă inconștientul psihic decât ca o realitate care nu e decât „încă o dată conștiință”. Prin „încă o dată conștiință”, psihologia abisală nu vrea de fapt să explice *conștiința* ca esență metafizică; psihologia abisală, ca orice știință mai specială, se abține de la asemenea explicații globale; ea vrea pur și simplu să explice numai anume fenomene ale conștiinței, câteodată chiar numai anume fenomene ale conștiinței-„caz”. Aici suntem așadar departe de orice metafizică. Privind lucrurile astfel, mărturisim că nu prea înțelegem de ce adică anume fenomene de conștiință nu s-ar putea efectiv explica recurgându-se la un duplicat, sau chiar la un multiplu al conștiinței. Nu e vorba ca fenomenele de conștiință să fie explicate în calitatea lor „conștientă”, cât în structura și în modul lor de a apărea în angrenajul conștiinței. Procedeu ar fi inadmisibil numai dacă am aspira oarecum la o explicație *metafizică* a conștiinței ca atare. Dar, precum ni se arată, nu acesta putea să fie scopul psihologilor în momentul când se clădea teoria despre inconștientul psihic. Psihologia abisală afirmă numai că unele fenomene ale conștiinței (de ex. visul) se explică mai lesne dacă se admite existența alături de conștiință a unui inconștient psihic; dacă se admite adică alături de conștiință încă o formă de conștiință. În fizică se operează, de pildă, nu mult mai altfel, când, pentru explicarea unor fenomene ale materiei, se recurge la ipoteza atomilor. Klages ar putea aici, ca și pe teren psihologic, să obiecteze: atomilor li se atribuie „însușiri materiale”, precum soliditate, impenetrabilitate, extensiune; prin urmare ipoteza e de prisos. Firește că o asemenea critică adresată fizicii n-ar prea alarma pe fizicieni. Obiecția ar trăda numai incapacitatea filozofului de a înțelege metodologia științifică. Prin ipoteza atomilor, fizicienii n-au

ridicat niciodată pretenția de a explica „materialitatea“ ca atare, sau esența metafizică a materiei. Prin ipoteza atomilor se încearcă doar lămurirea unor *fenomene* materiale, chimice și fizice, cum sunt atâtea și atâtea, izolate sau tipice. Prin urmare ipoteza atomilor e foarte utilizabilă, iar fizicienii, care uzează de ea, nu pot fi deloc acuzați de nerozie. Or, în psihologia abisală avem o situație similară când se face uz de ipoteza inconștientului. Ni se pare destul de vădit că Klages face, prin obiecțiile ridicate împotriva ipotezei despre inconștientul psihic, o confuzie între planul metafizic și cel psihologic. Doctrina despre inconștientul psihic nu iese câtuși de puțin zguduită sau diminuată în prestigiul ei pe urma întâmpinărilor lui Klages.

Ideea despre inconștientul psihic o socotim ca un punct câștigat, cel puțin în sensul unui postulat teoretic. Urmează natural să se elucideze de-acum înainte, prin avansări precaute, din etapă în etapă, structura inconștientului. Atribuindu-se inconștientului psihic conținuturi de același fel ca ale conștiinței, se face probabil o greșeală, la care nu suntem dispuși să colaborăm, o greșeală analogă antropomorfismului în religii. În această problemă a structurii inconștientului, s-a procedat până acum desigur prea mult prin analogie cu conștiința. Să admitem de pildă că inconștientul *gândește*. Întrebarea ce se pune numaidacă e dacă inconștientul *gândește* la fel ca și subiectul conștient, sau cu totul după alte norme. În principiu înclinăm spre părerea că inconștientul, dacă *gândește*, *gândește altfel* decât după regulile de gândire ale conștiinței. Problema astfel pusă ațâță nespus curiozitatea. Cercetându-se, potrivit acestui principiu, structurile speciale ale inconștientului, suntem de fapt foarte departe de a socoti inconștientul, psihic pur și simplu drept „încă o dată conștiința“. Când e vorba de elucidarea structurilor inconștientului trebuie să ne mobilizăm imaginația teoretică, mai din plin decât s-a făcut până acum. Psihicul și spiritul sunt – ca orizonturi, ca atitudini, ca inițiative,

poate chiar ca gândire, ca memorie, ca imaginație – cu totul altfel structurate în regiunea inconștientului decât în regiunea conștientului. Investigației i se impune în momentul de față un principiu în forma unei mari anticipații teoretice: *inconștientul și conștiința sunt a se considera analogic în substanța lor psihică-spirituală, dar dizanalogic în structurile și conținuturile lor ca atare*. Numai astfel „inconștientul“ dobândește o efectivă potență explicativă în raport cu fenomenele de conștiință.

*

Ținta noastră, anunțată în capitolul introductiv, e să punem în lumină factorii inconștienți care stau la temelia fenomenului „stil“. Expunerile de mai înainte despre inconștient, ținute pe cât cu putință în termeni foarte generali, n-au avut alt rost decât de a pregăti situarea problemei în cadrul ei și cel mai firesc, și cel mai larg în același timp. Acest cadru ne va interesa totuși numai parțial. Incursiunea noastră în inconștient va încerca să pună în lumină numai substraturile cărora li se datorează consistența „stilistică“ a creației spirituale.

DESPRE PERSONANȚĂ

„Inconștientul“, fie individual, fie colectiv, depășește prin însăși definiția sa barierele conștiinței. „Cunoașterea“ inconștientului nu e posibilă în consecință decât pe temeieri constructive. În cadrul conștiinței nu există enclave de ale inconștientului, care prin ele însele să fie recunoscute ca atare. Cunoașterea inconștientului aparține în întregime spiritului teoretic. În privința aceasta nu avem bucuria de a ne putea face vreo iluzie. Viața sufletească conștientă, de toate zilele, ne revelează totuși în ritmul ei ciclic, în periodicitatea și alternanțele ei, o seamă de stări și procese, care nu sunt decât anevoie, sau deloc, explicabile în cadrul exclusiv al conștiinței: iată anume ciudate și neașteptate uitări, iată atâtea gesturi intercalate fără noimă în momentele de destindere sau de absență, iată atâtea fapte străine de noi și totuși ale noastre, iată mai ales „visul“, care dispune atât de autonom și de capricios asupra conținuturilor vieții noastre reale, încât încă din timpuri străvechi a fost socotit drept intervenție din afară de natură demonică sau divină. În fața acestor fenomene, sau în fața unora dintre ele, nu este tocmai nelaloc exclamația: iată atâtea stări și procese care la întâia vedere ne izbesc prin lipsa lor de sens! În adevăr, câtă vreme ne încapătânăm să ni le lămurim în ordinea conștiinței, toate aceste fenomene, și câte-sa acestea, refuză categoric să fie asimilate unui sens. Aceleași fenomene pot să fie însă integrate într-o rețea plină de tâlc din momentul în care le intercalăm într-o realitate psihică mai largă decât conștiința, adică dacă le interpretăm ca efulgurațiuni ale

inconștientului. Ipoteza inconștientului e întemeiată, în fond, nu pe o observație directă a acestui presupus factor, ci pe o credință, sau pe o îndrăzneală anticipație teoretică. Pe credința că nu pot să existe fenomene psihice fără de sens! O mare nedumerire a fost astfel încetul cu încetul înlocuită cu o formulă foarte precisă. Acest postulat s-a dovedit îmbucurător de rodnic pentru cercetările psihologice, dar, nu mai puțin, el echivalează cu un enorm pas în gol și în salvatoarea ficțiune. Aceasta, mai ales dacă îi aplicăm măsurile și criteriile empirismului. Spre deosebire de alte anticipații la care se pretează uneori speculația științifică, postulatul acesta nu e măcar confirmat de-a dreptul prin nici o ulterioară observație empirică. Ne găsim deci pe un teren de semnificații construibile, dar inaccesibile și exterioare oricărui contact de-a dreptul. Cu ideea despre inconștient am alunecat din capul locului pe un tărâm de „interpretări“, și de confirmări *indirecte*. De un pic de „teologie“, adică de oarecari reverențe în fața spiritului fictiv, nu se poate scuti psihologia inconștientului, nici chiar în forma ei cea mai „psihanalitică“. Iată psihologia inconștientului e clădită pe un postulat, pe care observația directă nu-l poate nici confirma, nici infirma. Atitudinea ce o luăm față de ideea inconștientului atârână în mare parte de orientările noastre metafizice. Ideea inconștientului reprezintă un comentariu posibil în marginea unor fapte de empirism psihologic, care prin ele însele ar îngădui însă și comentariul mai simplist că sunt fapte fără de sens. Aventura metafizică în care suntem angajați ne face însă să optăm pentru constructivismul perspectiv al psihologiei și al noologiei abisale ale cărei temeiuri dorim să le stabilim.

Ce rol metodologic îi revine observației (introspective și analogice) în raport cu inconștientul? Oricât ne-am găsi pe un platou de construcții, observația nu e eliminată din joc. Dimpotrivă: psihologia și noologia abisală nu le putem înțelege decât ca sisteme de „interpretări“ în marginea unor fapte de empirism.

1. Observația are un rol distinct *înainte* de enunțarea ipotetică a „inconștientului“. Pe bază de observație (introspectivă sau analogică) stabilim, cu o precizie posibilă ce nu lasă nimic de dorit, *faptele* psihologice care în ordinea conștiinței rămân oarecum absurd suspendate în vid, fără aderențe la logica interioară a conștiinței.

2. „Observației“ îi mai revine și un al doilea rol, *posterior* enunțului despre existența inconștientului. Ideea inconștientului, odată admisă în principiu, creează o nouă situație teoretică: din acest moment avem anume posibilitatea de a supune conștiința unei observații dirijate, tocmai pe baza și în perspectiva ideii teoretice despre inconștient. Acestei observații, înrămată de teorie, îi revine sarcina de a ne sta în ajutor la stabilirea acelor aspecte și fenomene de conștiință care ar putea fi interpretate ca o prelungire sau ca un reflex al inconștientului! Sub acest unghi, conștiința ne rezervă remarcabile surprize. Conștiința, privită în perspectiva ipotetică a inconștientului, ne va revela, în afară de stările și procesele care îi aparțin cu totul, încă două feluri de momente, elemente sau fenomene:

a) Conștiința posedă momente, elemente, fenomene care, prin *semnificația* și finalitatea lor, debordează cadrele conștiinței, fiind ancorate în ordinea inconștientului (visul, actele manqué etc.);

b) Conștiința posedă și unele momente și aspecte care ar putea fi socotite drept reflexe ale inconștientului (orizonturi, accente, atitudini, inițiative etc.). Aceste momente și aspecte se integrează nu numai ca semnificație și ca finalitate în angrenajul complex al inconștientului, ci, în afară de aceasta, aceste momente și aspecte sunt prin ele însele un reflex al substanței și conținuturilor ca atare ale inconștientului.

Pe temeiul celor constatate, atribuim inconștientului o particularitate, pe care vom numi-o „personanță“ (de la latinescul *personare*). E vorba aici despre o însușire, grație căreia inconștientul

Arbore cu structurile, cu undele și cu conținuturile sale până sub bolțile conștiinței. Efectele personanței, unele permanente, altele instantanee, sunt incalculabile. De o parte inconștientul colorază și nuanțează necurmat conștiința, de altă parte inconștientul izbutește uneori să se constituie, în întruchipări aproape de sine stătătoare, chiar în spațiul propriu al conștiinței. Penetrațiile sau iradiațiile inconștientului în conștiință au un aspect când difuz, când mai compact și mai palpabil. Identificăm, în particularitatea aceasta a „personanței“, o calitate de importanță constitutivă pentru sufletul uman. Cert lucru, conștiința ar avea o dimensiune mai puțin, dacă ar fi impermeabil izolată de viața sufletească inconștientă. Fără de reflexele primite din partea inconștientului, conștiința ar fi lipsită înaintea de toate de relief și de adâncime. Conștiința dobândește o înfățișare reliefată grație diferențelor de lumină și umbră stărnite în ea prin necurmata răsfrângere a inconștientului. Fără de personanțele inconștientului, viața conștientă ar câștiga probabil ca precizie și luciditate, dar ar pierde ca plasticitate. Inconștientul împrumută conștiinței infinite nuanțe, vagul, neliniștea, contradicții de stratificare, obscurități și penumbre, adică perspectivă, caracter și un profil multidimensional. Datorită inconștientului, viața noastră conștientă suportă un adaos de aspecte paradoxale de adâncitoare dizarmonii și de rodnice dezechilibre.

Personanța inconștientului e un fenomen statornic, care nu încetează nici o clipă de-a lungul duratei conștiinței. Fenomenul personanței se manifestă în chipul cel mai accentuat și mai încheat în procesul creației spirituale, mai ales al celei artistice. Vom arăta în lucrarea de față cum în inconștientul nostru subzistă, stăruitoare și inalterabile, anume secrete orizonturi, negrăite accente și puternice atitudini, de care conștiința se resimte în fiecare moment, dar care izbucnesc, luând formă concentrată de gheizer, cu deosebire în creația spirituală. Prin

cea ce e în stare să trădeze sub acest unghi, creația spirituală cere favoarea întregii noastre atenții. Există în inconștient o magmă rămasă încă neghicită, o magmă de atitudini și de moduri de a reacționa după o logică, alta, dar nu mai puțin tare decât a conștiinței, un ritm interior, consolidat într-un fel de tainic simțământ al destinului, un apetit primar de forme, o efervescentă a închipuirii dătătoare de sens, adică un mănunchi de inițiative de o putere spărgătoare de stavile ca a semințelor și de o exuberanță năvalnică precum a larvelor sau a vieții embrionare. Toate aceste atitudini, orizonturi, accente, inițiative răzbat în pofida presiunii ce-o exercită conștiința asupra lor, ca de sub humă, în lumina de deasupra.

Psihanaliza a închipuit în ceea ce privește raportul dintre inconștient și conștiință teoria „sublimării“. Sublimarea unui conținut inconștient se face după psihanalisti în forma unei „deghizări“ a acestui conținut. Conținutul inconștient, spre a fi acceptat în ordinea conștiinței, îndură așadar transformări, uneori până la nerecunoaștere. Am spus în capitolul precedent ce credem în fond despre procesul „sublimării“. Într-o formă mai atenuată decât și-o închipuie psihanalistii, se prea poate ca imaginea despre acest proces să corespundă unui fapt real. Cât privește raportul dintre inconștient și conștiință, adăugăm însă din parte-ne procesului „sublimării“, care deghizează un conținut, un al doilea proces – procesul „personanței“, grație căruia anume conținuturi inconștiente apar în conștiință, scăzute ca un ecou, dar *nedeghizate*.

Procesul „personanței“ ne va fi de mare utilitate teoretică. Ne vom referi la el ca la un moment auxiliar, absolut necesar, în explicația ce vom da-o fenomenului „stil“.

CULTURĂ ȘI SPAȚIU

Istoria artelor și morfologia culturii vorbesc de la un timp despre „sentimentul spațiului” ca despre o componentă dominantă a „stilului”. Relația ce se face între „stil” și „sentimentul spațiului” ar avea aplicații generale indiferent că e vorba despre un stil artistic, în sens restrâns, sau despre un stil cultural, în sens larg. Unii cercetători văd în „sentimentul spațiului” nu numai un factor dominant al „stilului”, ci chiar factorul *determinant* care stă la baza unui stil. Să vedem ce poate să însemne acest „sentiment al spațiului” și care sunt corespondențele sale posibile cu fenomenul stilului. Cercetările în jurul acestei chestiuni s-au succedat ca verigile într-un lanț. Arătarea detaliată a contribuțiilor fiecărui cercetător în parte ni se pare lucru destul de anevoios. Totuși, pentru a înlesni cititorului orientarea în acest deșeu, vom pune în evidență, prin câteva trăsături, efițiile unora dintre cercetătorii care s-au cheltuit întru punerea și soluționarea problemei. Concursul fericit de colaborări, câteodată știute, câteodată neștiute, grație cărora problema și-a dobândit relief și termenii a durat câteva decenii. Credem a nu ne înșela afirmând că întreg complexul de întrebări a fost în parte declanșat de problema perspectivei (mai ales în pictură). Modul cum un pictor european își organizează obiectele în spațiu și modul cum se achită de aceeași sarcină, de ex.: un pictor asiatic, să zicem chinez, au fost înregistrate din partea diverșilor istorici și critici de artă nu numai sub beneficiu de inventar, ci ca motiv de pasionantă meditație.

ceea ce e în stare să trădeze sub acest unghi, creația spirituală cere favoarea întregii noastre atenții. Există în inconștient o magmă rămasă încă neghicită, o magmă de atitudini și de moduri de a reacționa după o logică, alta, dar nu mai puțin tare decât a conștiinței, un ritm interior, consolidat într-un fel de tainic simțământ al destinului, un apetit primar de forme, o efervescentă a închipuirii dătătoare de sens, adică un mănunchi de inițiative de o putere spărgătoare de stavile ca a semințelor și de o exuberanță năvalnică precum a larvelor sau a vieții embrionare. Toate aceste atitudini, orizonturi, accente, inițiative răzbat în pofida presiunii ce-o exercită conștiința asupra lor, ca de sub humă, în lumina de deasupra.

Psihanaliza a închipuit în ceea ce privește raportul dintre inconștient și conștiință teoria „sublimării“. Sublimarea unui conținut inconștient se face după psihanalisti în forma unei „deghizări“ a acestui conținut. Conținutul inconștient, spre a fi acceptat în ordinea conștiinței, îndură așadar transformări, uneori până la nerecunoaștere. Am spus în capitolul precedent ce credem în fond despre procesul „sublimării“. Într-o formă mai atenuată decât și-o închipuie psihanalistii, se prea poate ca imaginea despre acest proces să corespundă unui fapt real. Cât privește raportul dintre inconștient și conștiință, adăugăm însă din parte-ne procesului „sublimării“, care deghizează un conținut, un al doilea proces – procesul „personanței“, grație căruia anume conținuturi inconștiente apar în conștiință, scăzute ca un ecou, dar *nedeghizate*.

Procesul „personanței“ ne va fi de mare utilitate teoretică. Ne vom referi la el ca la un moment auxiliar, absolut necesar, în explicația ce vom da-o fenomenului „stil“.

CULTURĂ ȘI SPAȚIU

Istoria artelor și morfologia culturii vorbesc de la un timp despre „sentimentul spațiului” ca despre o componentă dominantă a „stilului”. Relația ce se face între „stil” și „sentimentul spațiului” ar avea aplicații generale indiferent că e vorba despre un stil artistic, în sens restrâns, sau despre un stil cultural, în sens larg. Unii cercetători văd în „sentimentul spațiului” nu numai un factor dominant al „stilului”, ci chiar factorul *determinant* care stă la baza unui stil. Să vedem ce poate să însemne acest „sentiment al spațiului” și care sunt corespondențele sale posibile cu fenomenul stilului. Cercetările în jurul acestei chestiuni s-au succedat ca verigile într-un lung lanț. Arătarea detaliată a contribuțiilor fiecărui cercetător în parte ni se pare lucru destul de anevoios. Totuși, pentru a înlesni cititorului orientarea în acest deșeu, vom pune în evidență, prin câteva trăsături, efigiile unora dintre cercetătorii care s-au cheltuit întru punerea și soluționarea problemei. Concursul fericit de colaborări, câteodată știute, câteodată neștiute, grație cărora problema și-a dobândit relieful și termenii a durat câteva decenii. Credem a nu ne înșela afirmând că întreg complexul de întrebări a fost în parte declanșat de problema perspectivei (mai ales în pictură). Modul cum un pictor european își organizează obiectele în spațiu și modul cum se achită de aceeași sarcină, de ex.: un pictor asiatic, să zicem chinez, au fost înregistrate din partea diverșilor istorici și critici de artă nu numai sub beneficiu de inventar, ci ca motiv de pasionantă meditație.

S-a bănuț adicã de la început și cu bună dreptate că diferența de moduri nu poate să fie o simplă întâmplare și că fenomenul trebuie să aibă un tâlc mai profund. Istoria artelor, critica și estetica au fost întãrite în supozițiile lor când s-a remarcat tratarea diferitã a „spațiului“ în angrenajul diverselor stiluri arhitectonice: egiptean, romanic, gotic, baroc etc. Aceasta era o linie de cercetãri; o a doua, asupra cãreia ne vom opri mai la vale, izvora pe terenul etnologiei și se prelungea în filozofia culturii. Sã amintim cã de-abia la capãtul unui lung drum și al unei serii de preocupãri, unele paralele, altele fãțiș convergente, a apãrut și o filozofie care se încumeta, țãșnitã pentru necunoscãtori ca din nimic, sã facã bilanțul tuturor acestor cercetãri. Se știe cã Spengler așazã, în centrul generator al unei culturi, un anume sentiment al spațiului. Cu aceastã tezã, care ocupã de altfel un loc central în opera sa, Spengler pune coperișul peste o seamã de cunoștințe trunchiate, la care au parvenit o seamã de cercetãtori. De la studiul perspectivei s-a ajuns treptat la problema: ce funcție are sentimentul spațiului nu numai în artã, ci și în procesul de plãmãdire al unei culturi? Problema e vastã și comportã soluții cu repercusiuni de naturã vãdit filozoficã. De la preocupãri strict stilistice, Spengler, bunãoarã, se ridicã pãnã la chestiuni care țin de teoria cunoașterii. Astfel el înțelege „spațiul nu în sens kantian, ca un a priori absolut și deci constant al intuiției umane, ci ca un act creator al sensibilitãții, variabil ca și diversele culturi...“ (W. Worringer, *Aegyptische Kunst*, 1927, p. 97). De la considerații stilistice, de interes mai mult sau mai puțin restrãns, s-a ajuns la punerea unei probleme de mare anvergurã.

Între acei cercetãtori care au pregãtit în chip decisiv problematica aceasta trebuie menționare îndeosebi douã nume: Alois Riegl și Leo Frobenius.

Alois Riegl a fost întãiul istoric al artelor care și-a dat cu toatã claritatea necesarã seama de împrejurarea cã arta diverselor timpuri și locuri nu zace pe o singurã linie de evoluție a capacitãții

artistice, ci e condiționată de o diversitate a orientării artistice. Această strămutare de perspectivă echivalează în estetică cu o răsturnare de valori. Noul unghi de vedere n-a rămas fără înrăurire asupra istoriografiei artelor. Critica artistică s-a adaptat unghiului, acceptând în genere să considere arta unei anume epoci potrivit unor valori imanente ei. Dar Riegl mai are o însemnătate întrucât a bănuț și rolul ce-l joacă „sentimentul spațiului“ în determinarea unui stil. Riegl, vorbind bunăoară despre arhitectura egipteană, atribuie sufletului egiptean un fel de „sfială de spațiu“, sentiment care ar sta la baza arhitecturii din Valea Nilului. Această „sfială de spațiu“ iese la iveală în arhitectura egipteană mai ales acolo unde interesele practice sau rituale cereau spații închise de proporții mari. Egipteanul stăpănit de sfiala caracteristică umple aceste spații cu colonne dese și grele, care anulează complet impresia spațială (A. Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, Wien, 1901, p. 22). În diferențierea sentimentului spațial, atât Riegl (cât și Worringer, de altfel) nu ajung decât până la cele două forme, una pozitivă și una negativă. După acești autori ar exista un sentiment al spațiului ca atare și un sentiment cu semn negativ, care ia înfățișarea unei „sfieli“ față de spațiu.

Pornind de la altfel de izvoare și pe temeiul unui alt material documentar, Frobenius diferențiază într-un sens mai pozitiv sentimentul spațial. Frobenius, întemeietorul nediscutat al morfologiei culturii, pune problema sentimentului spațial ca factor generator de „cultură“ într-un fel și mai pozitiv, și mai amplu decât Riegl sau Worringer. Concepția despre fizionomia culturilor și despre geneza lor, condiționată totdeauna de un anume „sentiment al spațiului“, și-a dezvoltat-o Frobenius mai cu seamă în marginea culturilor de fază etnografică, din continentul african. Frobenius, spre a ajunge la teoria sentimentului spațial ca factor generator de cultură, n-a pornit atât de la problema perspectivei sau de la tratarea spațiului în arhitectură, ca istoricii artelor, cât mai ales de la conținutul legendelor, al poeziei

epice, sau al imaginilor cosmogonice ale primitivilor. (Dar a luat, firește, în considerare și artele plastice.) Nu putem intra aici în vasta operă de etnolog a lui Frobenius, descoperitorul profund al sufletului african. Lucrările sale de sinteză și de cercetător, materialul muzeal colecționat fac desigur epocă frumoasă în etnologie. Descoperirile cu privire la legendele, arta, obiceiurile și întocmirile sociale ale triburilor africane, nu mai puțin și descoperirile arheologice și geologice, toate în spiritul unor vaste construcții de morfologie culturală, fac din opera și din viața lui Frobenius unul din cele mai interesante și fecunde momente ale veacului. Suflet dozat din curiozitate savantă și sete de aventură, din pasiune pentru detalii și din înclinare spre *aperçu*-ul luminător de străfunduri, Frobenius rămâne nu numai un exemplu de îndrăzneță strădanie și generozitate înțelegătoare, ci și ca un inițiator de remarcabile concepții filozofice, indiferent dacă acestea vor rezista sau nu timpului. Numele lui Frobenius era însă cunoscut doar printre specialiști, când Spengler a fost lansat pe piața literară cu un lux de discuții destinate să facă din el cel mai popular gânditor al deceniului. Spengler nu făcea totuși decât să dezvolte concepția fundamentală despre cultură a lui Frobenius, referindu-se cu deosebire la câteva culturi istorice monumentale. Pentru amândoi, „cultura“ este un „organism de ordin superior“, aceasta nu în sens metaforic, ci sub unghi realist. Cultura e, după concepția lui Frobenius și Spengler, un organism independent, mai presus de oameni. Concepția aceasta atrage după sine o seamă de consecințe, de multe ori identice la ambii gânditori.

Înainte de a ne expune părerile despre substratul unui stil cultural, regional, personal sau colectiv, ne simțim datori să precizăm contribuțiile lui Frobenius și Spengler la această problemă. Frobenius și Spengler, așezând deopotrivă în centrul generator al unei culturi un anume sentiment al spațiului (acesta ar fi, așa-zicând, „sămânța“ culturii), sunt îndrumați spre păreri cu

totul asemănătoare despre „simbolurile spațiale“ ale diverselor culturi. Ambii gânditori dezvoltă concepția că un anumit spațiu structurat într-un anumit chip poate fi privit drept simbol al unei anumite culturi. Simbolismul acesta e o consecință firească a teoriei morfologice, care diferențiază culturile în perspectiva exclusivă a sentimentului spațial. Frobenius taie și îngrădește două foarte extinse arii în complexul spiritual al Africii, corespunzând unor mari culturi, care sub cele mai multe aspecte manifestă particularități diametral opuse:

1. Cultura hamită, și 2. Cultura etiopă. Luată în parte, fiecare dintre aceste culturi ar fi condiționată și dominată de alt sentiment al spațiului; ceea ce înseamnă că fiecare ar putea să fie simbolizată prin alt spațiu. Așa-numita cultură hamită este după concepția lui Frobenius caracterizată prin sentimentul unei îngustimi sufocante. Spiritul hamit, în genere pătruns de spaimă în fața puterilor demonice și ale morții, se desfășoară într-un spațiu specific, strâmt și apăsător, care predispune la disperare și fanatism. Creațiile artistice, cosmologice, spirituale și sociale, ale duhului hamit implică un spațiu închis, spațiul limitat de-o boltă cosmică, *spațiul-peșteră*. Deosebit de caracteristic pentru spiritul hamit este sentimentul deprimant al fatalității inexorabile, cu un ventil în magia făcătoare de minuni. Spiritul etiop, generator și el de complexă cultură, mai ales în centrul Africii, implică prin tot felul său, prin creațiile sale spirituale, spațiul *infini*, *nelimitat*. Spiritul etiop e mistic, vegetativ, fără spaimă în fața morții și de-o pronunțată libertate interioară. Spiritul etiop are privirea largă și se complace în sentimentul uniunii cu toată firea. Aceasta e diferențierea sentimentului spațial la care Frobenius revine neconștient: sentimentul infinitului și sentimentul peșterii cosmice. Aceste sentimente spațiale, care pătrund culturi întregi, determinându-le până în ultimele structuri, nu sunt de altfel caracteristice numai pentru continentul african. Europeanul, occidentalul, trăiește după

Frobenius în sentimentul infinitului, câtă vreme orientatul, asiaticul, trăiește, în genere, în sentimentul peșterii, sau al spațiului-boltă (vom vedea mai târziu cât de greșită e această generalizare).

Spengler a dezvoltat în cunoscuta sa operă de filozofie culturală *Der Untergang des Abendlandes*, până la exces, acest simbolism spațial, încercând, după cum spuneam, aplicații asupra culturilor istorice monumentale. Să vedem cum.

Trei sunt culturile de care Spengler se ocupă cu osebire: antică, occidentală și arabă. Spengler acordă culturii antice atributul apolinicului. Cunoaștem semnificația încărcată de liniște și de vis a acestui cuvânt încă de la Nietzsche, care încerca să lămurească fenomenul, clar și adânc în același timp, al tragediei grecești prin dubla tendință a apolinicului și a dionisicului. Apolinicul, ca principiu al individuațiunii, al existenței corporale limitate și dionisicul ca principiu al cufundării muzicale și orgiace în esența metafizică, irațională, a existenței sunt, după Nietzsche, cele două izvoare ale căror ape s-au amestecat în vechea tragedie grecească. Spengler, încercând un comentariu și o sinteză asupra creațiilor culturale antice, înlătură dionisicul și păstrează numai apolinicul. „Corpul“, material, stingher, limitat, palpabil și veșnic prezent, despuiat de orice perspective, sieși îndestulător, e simbolul de căpetenie al sufletului apolinic care a creat cultura antică. Dionisicul eliminat printr-un caz dogmatic, specific spenglerian, din explicația culturii antice reintră în deplinele sale drepturi, lărgit și într-o câțva modificat, în comentariul durat din splendidele construcții teoretice în marginea culturii occidentale. Sufletului occidental îi revine, după Spengler, epitetul „faustescului“ (un fel de „dionisic“ remaniat). Sufletul faustian a creat o cultură al cărei simbol e spațiul infinit tridimensional. Apolinică este așadar de pildă statuia grecească a omului gol, sau geometria

lui Euclid cu figuri și forme închise; faustiană e de ex. arta „muzicii” muzicale, sau matematica infinitului mare sau a infinitului mic. Apolinică e pictura care redă corpuri bine conturate (fresca lui Polygnot), faustiană e pictura care plămăduiește, din lumină și din umbră, spații perspective (Rembrandt). Apolinică e în genere existența greului, care-și numește eul „soma” (corp) și căruia îi lipsește propriu-zis sufletul de mari evoluții interioare și cu aceasta și „istoria”. Faustiană e în genere o existență trăită profund conștient, care se privește pe sine înșiși și se cufundă în sine cu veșnic și infinit nesățiu; faustiană e cultura memoriilor, a reflexiilor, a perspectivelor în timp și în spațiu, a expansiunilor în toate domeniile și a problematizărilor fără capăt.

Spengler admite pentru orice cultură, ca substrat, *un suflet*; iar pentru felul de a se manifesta al acestui suflet, un simbol spațial. Simbolul spațial al modului apolinic ar fi: corpul. Iar simbolul spațial al modului faustian ar fi: infinitul tridimensional.

Spengler vorbește despre mai multe culturi care s-ar fi desfășurat până acum pe globul terestru: egipteană, babilonică, hindică, chineză, antică (grecească), arabă, maya, occidentală, rusească. Dintre acestea, cultura maya (America) nu s-a putut dezvolta până la capăt, fiindcă a fost ucisă în floare, sugrumată în zenit, sau pe aproape, prin invazia spaniolilor creștini. (Ce accent patetic nu găsește Spengler când vorbește despre această cea mai mare crimă ce s-a făcut în istorie!) Cultura occidentală mai are în față o perioadă de construcții civilizatorice, de cezarism și de pesimism sceptic, înainte de a intra definitiv în faza agonică; iar cea rusească își trăiește de abia zorile mult fângăduitoare. Spengler nu desfășoară în sintezele sale culturale decât trei din aceste culturi: antică, occidentală și pe cea arabă, de-a cărei descoperire, în toată amploarea ei, e

îndeosebi mândru. Despre celelalte culturi, Spengler ne dă mai mult schițe vag și aproximativ înseilate, sugestii de abia șoptite, indicații din câteva linii și uneori nici atât. „Simbolurile spațiale“, la care s-ar reduce diferitele culturi, le găsim răsfirate în cartea despre *Prăbușirea Apusului*. Le spicuim. Sufletul magic al culturii arabe ar avea ca simbol spațial peștera boltită (acest fel de spațiu e inerent arhitecturii cu cupole, ca și cosmologiei creștine despre cerul rotunjit peste pământ. După părerea lui Spengler, creștinismul de la anul I la 900 e o formațiune în cadrul culturii arabe. Pe pământ european-occidental creștinismul, asimilat sufletului faustian, devine de fapt cu totul altceva decât ceea ce fusese înainte). Un alt simbol spațial se atribuie culturii egiptene: „Sufletul egiptean se vedea călătorind pe un *drum al vieții* îngust și neîndurat, asupra căruia trebuia cândva să dea socoteală judecătorilor morții... Existența egipteanului este aceea a unui călător pururea în aceeași direcție; tot limbajul formulei culturii sale slujește la concretizarea acestui unic motiv. Simbolul său originar se poate... cel mai bine circumscrie prin cuvântul „*drum*“ (*Untergang des Abendlandes*, 1923, p. 244). Piramidele reprezintă un spațiu ritmic articulat, prin care treci ca pe un drum tot mai îngust, până în camera mortuară.

Printr-un alt simbol spațial s-ar caracteriza cultura chineză. E izbitor faptul că nicăieri peisajul nu e în aceeași măsură parte integrantă a arhitecturii ca la chinezi. „Templul nu e o clădire izolată, ci o construcție pentru care colina și apa, arborii, și florile, și pietrele, într-un anume fel tăiate și așezate, sunt tot atât de importante ca și porțile, zidurile, podurile.“ Un alt simbol stabilește Spengler pentru cultura rusească. Culturii rusești, care e de-abia la început și care se exprimă încă în forme de multe ori străine de sufletul său, Spengler crede a-i fi găsit un simbol în nemărginitul „*plan*“ (în analogie cu stepa). Pentru celelalte

culturi, Spengler nu indică simbolurile. Iată tabela simbolurilor spengleriene:

Cultura antică: *corpul izolat*.

Cultura occidentală: *infiniutul tridimensional*.

Cultura arabă: *peștera (bolta)*.

Cultura egipteană: *drumul labirintic*.

Cultura chineză: *drumul în natură*.

Cultura rusească: *planul nemărginit*.¹

Față de Frobenius, care nu cunoaște decât un spațiu infinit și un spațiu-boltă, trebuie să recunoaștem că Spengler duce mult mai departe diferențierile. În orice caz, situația teoretică creată prin meditațiile, intuițiile și construcțiile morfologice nu se pare foarte bine sesizată și pătrunzător rezumată din partea lui Worringer în citatul ce l-am dat. Bilanțul are un aspect de o precizie ireproșabilă: morfologia culturii nu mai înțelege „spațiul“, în spirit kantian, ca un apriori absolut și constant al intuiției umane, ci ca un act creator al sensibilității, variabil ca și diversele culturi. Teoria morfologică despre intuiția variabilă a spațiului, așa cum ea a fost formulată din partea unui Frobenius sau Spengler, se poate pe bună dreptate opune teoriei kantiene. Situația astfel definită ne deschide însă dintr-odată posibilitatea de a purcede la critica teoriilor. Să însemnăm înainte de toate că cele două teorii implică, dincolo de fațadele lor, și un fond de supoziții identice. În adevăr, teoria morfologică și teoria kantiană

1. Examinând „orizonturile spațiale“ specifice diverselor culturi, noi am ajuns la rezultate mai variate, astfel culturii babiloniene îi atribuim: *spațiul geminat*, culturii chineze: *spațiul din rotocoale*, culturii grecești: *spațiul sferic*, culturii arabe: *spațiul perdelat*, culturii românești populare: *spațiul ondulat* etc. (a se vedea *Religie și spirit*, 1942, și *Știință și creație*, 1943).

despre intuiția spațiului, opunându-se, trebuie să aibă și un temelie comun, pe care înflorește opoziția. Care este suprafața de temelie identică, sau frontul comun al acestor teorii adverse?

Morfologia culturii înțelege intuiția spațiului – întâi, ca un factor dominant, exclusiv determinant și de putere simbolică al unei culturi sau al unui stil. Și al doilea: ca un act *creator* al sensibilității *conștiente*. Această de a doua propoziție ne apropie de Kant: intuiția spațiului e act creator al sensibilității conștiente! N-o înțelegea și Kant la fel? Deosebirea e numai că morfologii concep acest act creator drept *variabil*, câtă vreme, după Kant, acest act ar fi constant și absolut. Ambele teorii se definesc și se precizează însă deopotrivă în legătură cu sensibilitatea *conștientă*. Teoria morfologică situează simțământul spațiului sau intuiția variabilă a spațiului în întregime în domeniul „conștiinței” și poartă o vădită pecete kantiană: intuiția spațială e privită ca act *creator*. După cum ni se va descoperi mai la vale, se întâmplă să ne găsim aici tocmai în fața acelor supoziții teoretice din care pornesc în cele din urmă toate dificultățile teoriei morfologice. Contribuția noastră la explicația fenomenului „stil” consistă în faptul fundamental că introducem, în problematica aceasta, factorul inconștientului în toată amploarea cuvenită, *adică nu numai ca un fapt liminar, ci ca mărime cu totul pozitivă*. Cu aceasta câștigăm perspective teoretice noi, la care n-au apelat nici morfologia și nici kantianismul spre a ieși din greutățile ce li se fac sau li se pot face. Baza teoriei noastre este în genere teza că pe plan inconștient avem de a face cu conținuturi și structuri psihice eterogene față de cele din ordinea conștiinței și în special supoziția că inconștientul posedă orizonturi proprii, care sunt cu totul altele decât cele ale conștiinței.

Să acordăm cuvântului „orizont” același sens elementar de care termenul se bucură în uzul cotidian. Acest sens poate fi mai curând arătat cu degetul decât definit. Tot ce e, într-un fel

sau altul, „obiect“ al conștiinței se situează într-un orizont „spațial“ sau într-un orizont „temporal“. Spațiul și timpul sunt cele două orizonturi concrete ale conștiinței, înțeleasă ca o despicare polară de „subiect“ și „obiect“. Să fixăm atenției noastre înainte de toate acest fapt: în calitate de cadre ale peisajului, în care se găsește central situat subiectul conștient, aceste orizonturi au un caracter intuitiv-indefinit. Structura și forma spațiului sau a timpului sunt date și hotărâte în fiecare clipă de textura și atare a peisajului, material sau psihologic. În calitatea lor de cadre intuitive ale obiectelor sensibile, aceste orizonturi sunt factori în mare grad indeterminați, care se înmlădiază oarecum după conținutul lor concret și care dobândesc doar prin această mlădiere forme mai precise! Aceste orizonturi ale sensibilității sunt mărimi indefinite și absorbite ca atare de conținutul și conformațiile peisajului pe care ele îl încadrează. Stătuim cititorul să-și ridice în conștiință cu toată precizia acest fapt. Ca medii intuitive ale obiectelor sensibile, aceste orizonturi înglobează structurile și fizionomia peisajului; acolo unde aceste orizonturi ar trebui să ni se prezinte în propria lor structură, ele sunt prezente pe planul sensibilității concrete oarecum cu un apostrof. Spațiul și timpul, ca forme de sine stătătoare, au pe planul sensibilității concrete o existență apostrofică. Aspectele se schimbă când trecem pe planul imaginației. În imaginația noastră aceste orizonturi obțin forme și structuri mai determinate. În imaginația noastră mediul spațial bunăoară poate să ia înfățișarea vizionară a infinitului tridimensional, sau a unei sfere precise, adică forme determinate, pe care același mediu spațial nu le are ca simplu cadru al peisajului sensibil. Ipoteza la care vom recurge pentru a lămuri anume fenomene stilistice este că inconștientul uman atribuie spațiului și timpului structuri și forme foarte determinate în asemănare cu indeterminația și plasticitatea capricioasă care caracterizează spațiul și timpul pe planul sensibilității conștiente. Dacă ni se

îngăduie să întrebuițăm, cu oarecare libertate și în duhul nevoilor momentane, termeni kantieni, poziția ipotetică ce o luăm echivalează cu afirmația: nu numai sensibilitatea conștientă, ci și inconștientul își are formele sale de intuiție; formele acestea sunt însă pe cele două planuri: inconștient și conștient, cu totul *eterogene*. Or, dacă inconștientul posedă în adevăr orizonturi proprii, distincte, se pune numaidecât întrebarea: cum vom putea să scoatem la lumină aceste orizonturi, bănuite a aparține inconștientului? Răspunsul, după preparativele teoretice de care ne-am îngrijit, nu prezintă greutate. Nu e nevoie de nici un efort deosebit pentru a pune în evidență aceste orizonturi inconștiente. Ele ușurează examenul nostru, apărând oarecum singure în conștiință, grație aceluia proces pe care l-am numit „personanță”. Atenția ne e abătută mai ales spre *creația spirituală* cu conținuturile ei, care, avându-și rădăcinile în inconștient și izbucnind din tainițele regiunii, e destinată, credem, să ne trădeze ceva din substanța și orizonturile secrete ale acestuia.

În această perspectivă a inconștientului, înzestrat *ex suppositione* cu orizonturi și structuri personante, rămâne să arătăm:

1. Care sunt dificultățile ce se pun în calea teoriei morfologice despre „sentimentul spațiului” ca exclusiv substrat determinant al „stilului”.

2. Cum se înlătură aceste dificultăți prin teoria „orizonturilor inconștiente”.

În aceeași perspectivă a inconștientului rămâne pe urmă să arătăm care sunt ceilalți factori, nu mai puțin importanți, dar tot inconștienți, care determină fenomenul stilului. Teoria morfologică s-a limitat exclusiv la comentarii în jurul factorului spațial. Se va vedea că teoria despre sentimentul spațiului, ca substrat unic și global al fenomenului stil, e cu totul insuficientă și tot așa se va vedea că problematica stilului e mult mai complexă decât și-au închipuit-o cercetătorii de până acum.

ÎN TRE PEISAJ ȘI ORIZONT INCONȘTIENT

Teza despre „sentimentul spațiului“ la care recurge morfologia pentru fundamentarea culturii plutește în oarecare nebulozitate metafizică. Morfologia privește „cultura“ drept „organism“ independent, cu desăvârșire autonom și de un ordin superior tuturor soiurilor de organisme cunoscute. Poate fi un anume „sentiment al spațiului“ *sămânța* din care crește un asemenea organism? Un organism e un fapt extrem de complicat, iar „sămânța“ știm de asemenea că nu e un lucru simplu. Poate avea un sentiment „al spațiului“ funcția unei semințe? Ni se pare că ajunși la acest punct suntem simțitor cuprinși de vârtejul unei nebuloase care refuză să se contureze. Probabil că și morfologii sunt încercați de același simțământ al vidului și nesiguranței, sau cel puțin de simțământul unei transparențe împăienjenite. De aici poate încercarea lor, exagerată într-un fel, de a relua degrabă un contact excesiv cu vizibilul. În adevăr, teoria morfologică, plutind în esența afirmațiilor ei într-o negură metafizică, ni se prezintă în alte privințe sub un aspect aproape vulgar-naturalist, amintind de aproape cunoscutele teorii despre mediul fizic și geografic al culturilor. Morfologia ține anume să aducă în dependență „viziunea spațială“, specifică unei culturi, de „peisajul“ în care apare această cultură. Cu aceasta, morfologia recade, fără să-și dea seama, de la nivelul înalt și anevoie cucerit al filozofiei culturii la cel al teoriei mediului, profesată cu un ostenitor lux de argumente în veacul

trecut. Ar fi neapărat imprudent să răgăduim legăturile felurite dintre anume aspecte ale unei culturi și peisajul în care ea apare. Aici ne mișcăm pe un plan de adâncimi și ne interesează factorii care determină un stil, *adică consecvențele de structură intimă a unei culturi*, sau a unor creații spirituale, iar nu aspectele de suprafață ale lor. Nu facem opoziție de dragul opoziției și ne-am da bucurătorii asentimentul la trecerea de la un nivel de cercetare la altul, dacă ni s-ar arăta măcar o umbră de echivalență între peisajul unei culturi și viziunea spațială specifică a acestei culturi. Viziunea spațială ar urma să fie în cazul acesta cel puțin ecoul diluat, sau reproducerea *schematică* a peisajului în care apare cultura. Dacă încercăm să închipuim o asemenea echivalență, ne lovim numaidecât de grave și iremediabile obstacole. Trimitem la exemple.

Morfologia afirmă bunăoară că viziunea spațiului specifică culturii hamite sau arabe ar fi aceea a „spațiului-boltă”. Să admitem pentru un moment că este așa. Ceea ce nu prea putem înțelege este relația, enunțată ipotetic, între această viziune spațială și peisajul firesc al culturii hamite. Sau, mai bine zis, necesitatea unei asemenea conexități. De ce *adică* viziunea spațiului-boltă a trebuit să apară numaidecât în peisajul în care a crescut și s-a dezvoltat cultura hamită? Răspunsul morfologiei ar putea să fie: viziunea spațiului-boltă a apărut în peisajul geografic căruia i s-a anexat prin împrejurări istorice cultura hamită, fiindcă viziunea spațială în chestiune e acolo obsedant sugerată de o deosebit de acută imagine a cerului boltit. Oricât de îngăduitori am fi, un asemenea răspuns ni s-ar părea cel puțin naiv. Ceruri boltite se găsesc, din întâmplare, pretutindeni, dar nu se găsește pretutindeni viziunea spațiului-boltă ca factor determinant al unei culturi! Relația construită de morfologi între „peisaj” și „viziune spațială” nu rezistă unui examen mai insistent. Cum să înțelegem, de pildă, mai departe legătura dintre viziunea spațială a culturii antice grecești (corpul limitat)

și peisajul în care s-a dezvoltat această cultură? Prin care din aspectele sale ar oferi adică acest peisaj elenic, așa cum îl știm, cu marea și cu limanurile sale, împrejurări, mai prielnice decât peisajele de aiurea, pentru plămădirea viziunii spațiale în chestiune? Să confruntăm toate viziunile spațiale din tabelă spengleriană cu peisajele corespunzătoare diverselor culturi. O legătură necesară între peisajul în care apare o cultură și viziunea sa spațială specificată nu e de întrezărit în nici unul din cazuri. O excepție ar părea poate legătura ce se face de ex. între stepa rusească și viziunea specifică a „planului infinit”. Dar *necesară* nu e nici relația aceasta. La capătul operației de apropiere se ivește umbra aceleiași nedumeriri: de ce n-ar fi putut în cele din urmă să apară pe stepa rusească și o altă viziune spațială decât aceea a planului infinit? Peisajul, de astă dată stepa, nu constituie la drept vorbind în nici un chip vreo rezistență menită să zădărnicească iscarea în același loc a unei alte viziuni spațiale, cum ar fi, spre exemplu, aceea a infinitului tridimensional. În situația dată, ne-am deda deci unui joc de fantazie de o nedemnă sărăcie, socotind viziunea spațială imanentă unei culturi drept simplă sublimare schematică sau drept simplă diagramă a peisajului în care apare cultura. Cert lucru, uneori peisajul poate să fie un moment prielnic, care să înlesnească plămădirea unei anume viziuni spațiale. (Stepa rusească – planul infinit.) Dar tot așa de adevărat e că în unul și același peisaj ar putea să apară viziuni spațiale cu totul diferite (în stepa rusească ar fi putut să se ivească tot așa de bine și sentimentul spațial al infinitului tridimensional). Ceea ce trebuie să dea serios de gândit e însă faptul că uneori poate să existe o vădită incongruență de structură între peisajul unei culturi și viziunea sa spațială specifică. Dacă vom izbuti să dovedim aceasta cu exemple, se va evidenția că orice încercare de a face vreo conexiune prea strânsă între peisajul unei culturi și viziunea sa spațială e caducă. O altă întrebare rămâne totuși în

picioare: ce reprezintă viziunea spațială dacă ea nu este numai diagrama peisajului? Întrebarea, oricât ne-ar apropia de obscurități liminare, nu poate fi ocolită. Viziunea spațială trebuie să fie în ultima analiză reflexul unor profunzimi sufletești, sau un fel de emisiune pe plan de imaginație a unui prim fond spiritual al nostru. Se pare că inconștientul, individual sau colectiv, își durează un *orizont*, o perspectivă sub presiunea esenței sale native. Un orizont de o anume structură e proiectat din partea inconștientului, ca o prelungire firească a sa, în mediul în care inconștientul trebuie să se realizeze. Într-un astfel de orizont inconștientul își găsește o întâie concretizare a posibilităților sale latente, o perspectivă, care înseamnă o desfășurare firească a sa și fără de care el nu poate trăi. La baza așa-zisului sentiment spațial specific al unei culturi sau al unui complex de creații spirituale, individuale ori colective, stă, după părerea noastră, un orizont sau o perspectivă pe care și-o creează inconștientul uman, ca un prim cadru necesar existenței sale. Nu numai sensibilitatea conștientă posedă un orizont spațial, ci și inconștientul posedă un asemenea orizont. Asupra utilității explicative a acestei „dublări“ ne vom lămuri numai decît. Să notăm înainte de toate că există o importantă diferență între conștiință și inconștient în ceea ce privește raportul lor față de orizonturile ce li s-au hărăzit. Sensibilitatea conștientă e obiectiv îndreptată spre peisaje, dar nu structural solidară cu ele; sensibilitatea conștientă își schimbă adică după plac orizontul. Nimic nu o leagă în privința aceasta. Inconștientul, durându-și o perspectivă sau un orizont, se solidarizează cu el, ca și cu un cadru organic al său. Inconștientul, supus unui sens unic, e constituit și structurat în așa fel, că nici nu poate să existe decît într-un anume orizont spațial, asupra căruia se fixează ca asupra unei părți integrante a ființei sale. Din momentul în care inconștientul unui ins și-a găsit o întâie categorică expresie într-un anume orizont spațial, totdeauna structurat într-un

un chip și nu altfel, conștiința insului se poate deplasa prin orice peisaje, oricât de diverse; în profuda împrejurărilor kaleidoscopice schimbătoare, conștiința insului va fi pătrunsă de rezonanțele adânci și grave ale orizontului său inconștient unic, persistent. De ecourile orizontului inconștient se vor resimiți permanent creațiile spirituale ale insului, indiferent de peisajele în care el e vremelnic statornicit. Operăm astfel o distincție adânc tăiată: un lucru e orizontul de peisaj *multiplu* și divers al conștiinței, și *străin* de aceasta ca orice obiect; și cu totul altceva e orizontul spațial *unic* al inconștientului, ca parte integrantă și *organică* a acestuia. Această disociere de orizonturi, aparținând celor două planuri ale vieții, ne va înlesni înțelegerea unui șirag de fenomene. Teoria noastră despre orizontul spațial al inconștientului, ca factor cu totul deosebit de orizontul spațial al conștiinței, explică întâi – de ce în unul și același peisaj pot să coexiste culturi cu sentimente spațiale diferite, și al doilea – de ce în peisaje de conformații și profiluri cu totul diferite poate să se mențină indefinit timp o cultură de o unică și permanentă viziune spațială. Relația dintre peisaj și viziune spațială nu e așa de simplă și fără echivoc cum au imaginat-o morfologii. Relația în chestiune comportă tot felul de variante, a căror semnificație depășește de fiecare dată pe aceea a echivalenței. Peisajul poate, ce-i drept, să se integreze de la sine, fără fricțiuni, neted, într-un angrenaj sufletesc, dar tot așa peisajul ar putea să nu intre într-un asemenea angrenaj, rămânând aici un corp străin, neasimilat, un simplu obiect exterior al conștiinței. În sprijinul teoriei noastre despre orizonturile inconștientului ca factori pozitivi și eficienți, se pot aduce diverse fapte istorice și etnografice. Să ne oprim un moment asupra faptului că în unul și același peisaj pot să coexiste, indefinit timp, culturi de viziuni spațiale cu totul distincte. Fenomenul merită atenția cuvenită faptelor de importanță crucială. În căutarea exemplelor nu trebuie să mergem mai

departe decât până în Ardealul nostru, această vatră etnografică de-o excepțională bogăție. În acest peisaj, de mari focare și dense interferențe spirituale, poporul saxon rezistă de sute de ani alături de cultura populară românească, de un foarte înalt nivel, dedesubtul căreia deslușim de asemenea imponderabilul unei viziuni spațiale nu mai puțin specifice. Identificăm în viziunea spațială a poporului saxon pe aceea a europenilor apuseni, adică aceea în care s-a întrupat spiritul gotic, mistica libertății de nimic îngrădită și duhul dârz, ingineresc, al unei gigantice lupte cu natura. Acest vast cadru organic și inconștient și l-a adus poporul saxon cu dânsul, chiar acum opt sute de ani, de pe malurile Rinului. Viziunea spațială românească, de altă parte, este aceea pe care o relevăm mai la vale.

Invităm cititorul să asculte o doină românească, să o supună unui examen interior, încercând să și-o închipuie în corespondență cu una din amintitele viziuni spațiale ale lui Frobenius sau Spengler. Operația nu va reuși. Nu o dată ni s-a spus, din partea străinilor care auzeau întâia oară o doină, că această muzică ar aduce cu cea rusească. Aproximarea se făcea desigur sub înrâurirea întâii impresii, și aprecierea e anterioară unei necesare familiarizări. De fiecare dată ne-am simțit obligați să respingem, ca inadecvată și insuficientă, comparația. Găsim anume că doinei noastre îi lipsește înainte de orice fundalul, pe care de obicei îl presimți puternic și obsedant în dosul cântecului popular rusec: stepa, planul infinit. Doina posedă, ca fundal, un alt spațiu: plaiul. Plaiul, adică spațiul cu anume posibilități ritmice: un plan limitat, înalt, scurs în vale, cu zarea închisă, și dincolo de zare iarăși piept și vale la infinit. Orizontul acesta este acela al unui infinit ondulat. Vorbim aici nu numai despre plaiul adesea amintit în poezia populară, precum în *Miorița*, ci mai ales despre plaiul neamintit cu cuvinte, din poezia și muzica noastră populară, despre acel plai omniprezent ca spațiu sufletesc al cântecului. Doina și balada

noastră au rezonanța specifică a infinitului ondulat. Întocmai cum un cântec alpin, gâlgâitor multiplicat de propriile ecouri, nu se poate imagina fără de planurile verticale ale marelui munte, întocmai cum într-un cântec de joc argentinian ghi-cești nemărginirea melancolică și fierbinte a întinselor pampasuri, întocmai cum un ceardaș unguresc îl întregești, fără să vrei, cu planul neted al pusteii, cu pusta care nu apasă, ci-i un vast îndemn de descărcare, tot așa complementul organic al doinei și al baladei noastre – ni se pare „plaiul“. Plaiul, sau spațiul ritmic alcătuit din podiș înalt și vale. Sufletul românesc, care se simte acasă la el numai pe plai, are un mers care-i aparține și-l diferențiază. Mersul acesta e un ritmic suiș și coborâș. Starea sufletească cea mai insistent cântată în poezia noastră populară e „dorul“. Să se asemene o dată cuvântul „dor“ cu corespondentul său german „Sehnsucht“. Cuvintele acestea au, fiecare, o fizionomie proprie; cu cât le ascuți mai de aproape, cu atât ele devin oarecum mai intraductibile. Abstract vorbind, cuvintele „dor“ și „Sehnsucht“ denumesc desigur aceeași stare sufletească, dar sensul lor intim diferă de sensul lor comun, de circulație. „Dorul“ ni se pare mai naiv, mai sănătos, mai organic decât „Sehnsucht“-ul. Ca semnificație „Sehnsucht“-ul poartă accentul unui vag sentimentalism. Raportate mai ales la orizonturile spațiale implicate, cuvintele acestea dobândesc înțelesuri care diferă simțitor unul de celălalt. „Sehnsucht“-ul cuprinde un mai larg gest al depărtării și presupune ca fundal infinitul tridimensional, un infinit, dacă voiți, de esență romantică. Câtă vreme „dorul“ e colorat mai ales de năzuința de a depăși orizontul închis al văii sau al dealului. (Se știe cât de frecvent e în poezia noastră populară motivul anexat dorului: „dealul să se schimbe în șes“.) Spațiul imaginar despre care vorbim îl presimțim nu numai în doină și în baladă, ci și în alte creații ale sufletului românesc. Acest spațiu e chiar unul din factorii dominanți în structura acestuia. Ceva din legănarea

lentă și din rotunda zare a plaiului, ceva din ritmul fără violențe al dealului și al văii, ghicim și în jocurile noastre. Să se compare ritmul domol și elementele formale ale unui dans tipic românesc, monoton legănat, cu nebunia nesatisfăcută și fără soluție a unui dans rusesc, jucat aproape de pământ, dansatorul voind parcă să devină una cu stepa. Dansul nostru e dansul lent al unui om care suie și coboară, chiar și atunci când stă pe loc, sau al unui om definitiv legat de infinitul ritmic alcătuit din deal și vale, de infinitul ondulat. Nu e locul să intrăm în amănunte și în descrierea lor, avem însă convingerea că în sprijinul viziunii spațiale ce o relevăm se pot aduce exemple edificatoare din cele mai disparate domenii ale vieții populare. Casele în Apus manifestă tendința creșterii în sus, în dreaptă potrivire cu verticala sentimentului ceresc, stăpânitor acolo. Casele în Rusia, cele de la țară, manifestă mai mult tendințe orizontale, ca și planul interior al vieții rusești. Casa românească nu urmărește exclusiv, sau ostentativ, nici verticala, nici orizontala, ci pe amândouă în stăpânită îmbinare și armonie, căci cadrul ei spațial (dealul-valea) nu îngăduie hipertrofia unei tendințe în dezavantajul celeilalte. Cultura populară românească (poate și cea balcanică în genere) posedă așadar și ea o viziune spațială specifică, care ia forma determinată a infinitului ondulat. Să numim acest cadru inconștient al vieții noastre: „spațiu mioritic“.

În Ardeal coexistă cu alte cuvinte, grație substanțelor umane care umplu peisajul, viziunea spațială gotică, a infinitului tridimensional, și viziunea mai răsăriteană și mai vegetativă a spațiului mioritic. Saxonul transplantat de aiurea și-a înălțat în duhul unui sever extaz turnurile de piatră – săgeți gata de a porni spre cer –, iar alături, băștinaș trecător, închinat ducerii și întoarcerii, după cum poruncește steaua sezoanelor, ciobanul valah, cântându-și din fluier doina, își creează atmosfera de veșnic suiș și coborâș a spațiului său mioritic.

În exemplul „spațiului mioritic“, ne-am simțit îndrumați spre amalgamarea orizontului inconștient cu peisajul. („Infiniul ondulat“ cu „plaiul“.) Această îmbinare nu înseamnă totuși o confundare sau o identificare. Aici e vorba de un caz fericit în care „peisajul“ intră fără rezistențe într-un angrenaj sufletească. „Peisajul“ îmbracă de fapt o semnificație secundară, sufletească, împrumutată prin reflex din partea substanței umane. Nicio dată „plaiul“, prin sine însuși, nu ni s-ar descoperi cu semnificația unui „infiniul ondulat“, de accente sufletești. Că nu suntem deloc dispuși a confunda cei doi factori, o arătăm prin sublinierea unui alt fapt, care are darul de a aduce de altfel în nou și neplăcut impas teoriile morfologice. Faptul este următorul: un suflet, individual sau colectiv, poate să trăiască inconștient într-un anume orizont spațial chiar și atunci când peisajul real al vieții sale cotidiene contrazice la fiecare pas structura spațiului inconștient. Astfel, avem motive să credem că de pildă românul trăiește inconștient în spațiul mioritic, chiar și atunci când realmente viețuiește de zeci sau sute de ani pe bășagane. Cântându-și doina, românul își evocă și pe șesurile natale, în permanență, duhul legănat al spațiului-matrice al său. Occidentalul, indiferent că trăiește la munte sau la șes, pe continent sau pe insule, în Europa, în America sau în Australia, în zone temperate, la tropic sau subtropic, se va păstra, prin atitudinile și inițiativele sale, în același orizont infinit, ca și în țara de obârșie. Peisajul american sau australian nu l-au răzbit într-atât ca să-și schimbe orizontul-matrice.

Față de o situație atât de tulburătoare prin labilitatea și sinuozitățile ei de-o parte, și prin fixitatea ei aproape nefirească de altă parte, problema nu mai poate fi pusă în termenii ațipiți ai teoriei mediului. Se impune o diferențiere netă de concepte. Una e peisajul real, caleidoscopic, în care se așază întâmplător un suflet, și altceva e orizontul spațial inconștient, menhir care rezistă tuturor intemperiilor. Orizontul inconștient, cu darul

său de a străbate „personant“ până în creațiile spirituale de fiecare moment ale acestui suflet, e de o eficiență neegalată de nici o materialitate. Între peisajul real și orizontul inconștient pot să se țeară uneori ițele subtile ale unui acord interior, de întregire, dar tot așa între ele poate să se caște un profund dezacord. Faptul, nu tocmai dosnic, că astfel de dezacorduri sunt cu puțință și chiar frecvente n-a prea fost luat în seamă de morfologia culturii. Prin ceea ce problema esențială a scăpat, nelichidată. Corespondența dintre o cultură și peisaj se reduce în fond la un raport extrem de labil. Peisajul, singur, fără de orizonturile inconștiente, lămurește fără îndoială bruma de aspecte exterioare, dar nu poate să explice nimic din structura intimă și mai profundă a unui stil cultural. Dificultățile cu care luptă zadarnic morfologia se înlătură sau cad de la sine, de îndată ce ne hotărâm pentru soluția mai crudă de a tăia nodul cu sabia și de a admite că inconștientul nostru își are un orizont propriu, care e, sau poate fi, cu totul altfel decât sunt orizonturile spațiale de peisaj ale sensibilității conștiente. Să mai spunem că aici ne găsim în zona nepipăitului și inefabilului? – că nu poți să cobori pur și simplu în gârlici pentru a vedea aieva fantomele ce locuiesc în pivnițe? Trebuie o lungă deprindere a sensibilității stilistice spre a ghici aceste orizonturi inconștiente – din vibrațiile și din accentele conștiinței însăși.

Afirmam mai sus că orizonturile inconștiente iau ființă și se structurează sub presiunea unui primar apetit de cadru al spiritului. Nu e decât prea firesc ca aceste orizonturi să fie deci în mai mare măsură ale ființei noastre decât sunt și pot să fie vreo dată orizonturile de peisaj ale conștiinței. Orizonturile inconștiente ne reclamă în alt grad decât peisajul. Orizonturile inconștientului, oarecum inalienabile, fac parte din ființa și substanța vieții noastre, câtă vreme orizonturile de peisaj ne țin efemer legați doar printr-un sentiment oarecare, printr-o amintire, prin cine știe ce obscur alean, sau prin nimic.

Cu enunțarea ipotezei despre existența unui orizont spațial al inconștientului, ne găsim numai în tinda noii noastre teorii despre factorii care determină stilul unei culturi sau al unei spiritualități, individuale ori colective. Prin ancorarea acestei probleme în inconștient, perspectiva s-a lărgit într-atât că întrezărim nu unul, ci un șir de factori, de egală însemnătate și deopotrivă angajați în determinarea fenomenului „stil“.

ORIZONTURI TEMPORALE

Cercetătorii care au încercat să sondeze substraturile fenomenului stil și-au concentrat luarea-aminte aproape exclusiv asupra „sentimentului spațiului“. După distilarea acestui factor, teoreticienii s-au oprit, crezând că dețin explicația totală a fenomenului. Totuși, nu mai departe decât doctrina tradițională despre formele sensibilității, sau experiența de fiecare clipă, ar fi trebuit să le rețeze suficiența și să-i silească la afirmații mai precaute. În afară de orizontul spațial, conștiința posedă și un orizont temporal. După considerațiile de până aici ne simțim îndemnați, chiar și numai de duhul simetriei, să ne întrebăm dacă orizontul temporal nu comportă și el, la fel cu orizontul spațial, considerații în perspectiva inconștientului. Răspunzând afirmativ, nu facem, desigur, decât să toarcem mai departe firul unei analogii ispititoare. Cerem cititorului favoarea de a proceda cu noi alături la construcție. Să admitem și existența unui orizont temporal inconștient! În virtutea postulatului nostru inițial cu privire la inconștient, vom face afirmația că un asemenea orizont temporal inconștient nu trebuie să coincidă ca structură cu orizontul temporal al sensibilității conștiente. Teoreticește această dublare devine de fapt rodnică mai cu seamă dacă concepem orizontul temporal conștient și orizontul temporal inconștient ca fiind cu totul eterogene. În adevăr, dacă ne orientăm după efectele sale personante, orizontul temporal inconștient nu oglindește deloc structura timpului fizic sau psihologic al

sensibilității conștiente. Timpul sensibilității conștiente ni se înfățișează ca un mediu omogen, când e înregistrat fizicește, iar psihologicște, în genere, ca o succesiune indefinită de momente indiferente, care trec când mai repede, când mai încet, după starea psihică doar a privitorului. Inconștientul înzestrează însă timpul cu *accente* și-i atribuie oarecum o *configurație*. Momentele timpului, ca orizont al inconștientului, nu se succedă egale sau amorf, pe unul și același plan al unei curgeri fără tensiuni, ci se complică interior, dobândind un fel de fizionomie sau profil. Dimensiunile timpului sunt: prezentul, trecutul, viitorul. Forma ce o ia timpul ca orizont inconștient atârnă în cele din urmă de accentul cu care inconștientul apasă asupra uneia din dimensiunile timpului. După cum accentul zace mai mult pe prezent, pe trecut sau pe viitor, sunt imaginabile tot atâtea orizonturi temporale de profil diferit. În această configurare a timpului se exprimă, ca și în cazul orizonturilor spațiale inconștiente, anume înclinări, preferințe și o sete de cadru propriu ale substanței sufletești umane. Dacă ni se îngăduie să denumim metaforic principalele orizonturi temporale posibile, și de profil divers, ale inconștientului, vom deosebi:

1. Timpul-havuz.
2. Timpul-cascadă.
3. Timpul-fluviu.

Să ne oprim câte puțin lângă fiecare din aceste profiluri. „Timpul-havuz“ este orizontul deschis unor trăiri îndreptate prin excelență spre viitor. În cadrul acestui orizont temporal, se atribuie viitorului o valoare exclusivă și dominantă, o suveranitate acaparantă, de care nu se bucură nici prezentul și nici trecutul, care sunt privite cel mult ca trepte, într-o suire fără capăt. Acest fel de timp e trăit și înțeles prin sine însuși, indiferent de conținutul său, de ceea ce se petrece în el, ca o ascensiune fără

limite. Pentru sufletul care trăiește într-un asemenea orizont, timpul are, chiar numai prin realizarea sa, darul să înalțe neconținut nivelul existenței. Timpul ar fi, grație structurii sale ascendente, creator de valori tot mai înalte. Sufletul statornicit într-un asemenea orizont temporal gustă certitudinea, prin nimic demonstrată, dar nu mai puțin trăită, că totdeauna clipa următoare posedă prin ea însăși semnificația unei înălțări față de ceea ce este sau a fost.

„Timpul-cascadă“ reprezintă orizontul unor trăiri pentru care accentul supremei valori zace pe dimensiunea trecutului. Timpul, prin el însuși, și deci cu atât mai mult prin ceea ce se petrece în el, înseamnă cădere, devalorizare, decadentă. Clipa ce vine este, prin faptul doar că bate mai târziu, oarecum inferioară clipei anterioare. Timpul-cascadă are semnificația unei necurmăte îndepărtări în raport cu un punct inițial, investit cu accentul maximei valori. Timpul e prin însăși natura sa un mediu de fatală pervertire, degradare și destrămare.

„Timpul-fluviu“ își are accentul pe prezentul permanent. În această ipostază, timpul e considerat ca un mediu al unor realizări egale, care nu sunt nici mai valoroase, dar nici mai puțin valoroase decât au fost cele ale trecutului sau vor fi cele ale viitorului. Prezentul de ieri, de astăzi, de mâine e privit de fiecare dată ca existând pentru sine, sieși suficient, nici treaptă spre ceva mai înalt ce va fi, nici fază de disoluție a unui ceva mai înalt ce a fost. Timpul e, în oricare fază, concentrat în prezent. Astfel, în totalitatea sa, el reprezintă o curgere ecvatională de clipe egal de prețioase. Timpul acesta e adunat cu totul în momentul de față, dar tot așa în tot ce a fost sau poate deveni moment de față. Nici un moment nu există numai ca trecere spre celălalt moment, ci e scop în sine și pentru sine.

Configurarea diversă a timpului consistă deci, înainte de toate, în faptul că i se imprimă o direcție și un sens unic, care e anterior oricărui sens fizic, vital sau moral, dar despre care nu

ne putem face decât o idee de a doua mână, reflectată, simbolică. De aici nevoia de a recurge din capul locului la modele materiale, la metafore precum „cascada“, „havuzul“, „fluviul“.

În istoria gândirii umane, de multe ori poate mai dramatică decât cea a faptelor, s-au zămislit, concomitent cu tot atâtea treziri și largiri ale conștiinței, nenumărate concepții metafizice despre existență. Ar fi interesant să se examineze odată raportul în care se găsesc aceste concepții metafizice față de orizonturile temporale. Realitatea istorică ne confirmă degrabă bănuielile. Unul dintre orizonturile temporale inconștiente despre care am amintit, sau vreun derivat al lor, ni se va dezveli totdeauna în dosul unei concepții metafizice, despre existență, oarecare.

„Timpul-havuz“ de ex. îl întrezărim ca fundal sau perspectivă secretă a culturii și religiei ebraice, nu mai puțin însă și ca fundal al diverselor metafizici europene. Timpul în care se simte respirând, trăind, sperând, sufletul ebraic își are accentul hotărât și fără ocol pus pe dimensiunea viitorului. În cadrul acestei perspective temporale, viitorul ni se revelează oarecum ca o dimensiune mesianică. Ceea ce am afirmat despre timp ca orizont inconștient, ca parte integrantă a unei substanțe sufletești, ne îndrituiește la afirmația că pentru sufletul și mentalitatea ebraice viitorul e mesianic, ca dimensiune temporală în sine. Viitorul e mesianic nu fiindcă apariția Mesiei a fost profetită pentru viitor; situația ni se prezintă mai degrabă tocmai invers: în cadrul ebraic ceasul Mesiei a fost profetit pentru viitor, fiindcă evreul, prin tendințele lăuntrice și prin structura sa sufletească, este categoric orientat spre viitor. Evreul și-a creat, datorită întregii sale firi sufletești inconștiente, un orizont temporal *ascendent*.

Același model de timp, timpul-havuz, îl surprindem ca un fel de substrat sau fundal într-o seamă de sisteme metafizice foarte caracteristice de altfel pentru cultura europeană. Iată câteva asemenea sisteme. În concepția lui Hegel, timpul este

mediul care mijlocește Ideii, sau Divinității, realizarea dialectică în cadrul istoric. Timpul e mediul de care se folosește Ideea, în mersul ei cadentat, potrivit unor știute măsuri ritmice, pentru a se împlini *istoricește*, trecând din „puneri“ și „opuneri“ la tot mai vaste realizări sintetice. După Hegel, Ideea cu toată horbota ei abstractă se complică și se desfășoară pe planul pur logic, în afară de timp. Dar faimoasa întoarcere la sine a Ideii, din înstrăinarea ce o suferă realizându-se ca „natură“, întoarcere ce are loc sub semnul spiritului obiectiv, ca proces istoric, se realizează *în timp*. Timpul e deci scara suitoare a Ideii în întruchipările ei istorice sau drumul către sine însăși al Divinității. Ca atare timpul are un sens unic, de jos în sus. Același „timp-havuz“ este fundalul pe care se desenează doctrina filozofică și științifică a evoluționismului, doctrina ce s-a bucurat la un moment de-o supremație nediscutată asupra opiniilor veacului al XIX-lea. Hegelianismul și evoluționismul științific sunt cele două firme pe fața secolului trecut. Reprezentanții unuia și reprezentanții celuilalt s-au îndușmănit cu entuziasm pueril, fără a-și da seama că doctrinele lor sunt gemenii siamezi prin care curge fără obstacole același sânge. Evoluționismul închipuie devenirea lumii ca o trecere de la haos la un cosmos tot mai organizat, ca o trecere de la un nivel de echilibru inferior la un nivel de echilibru superior. Lumea e cu atât mai eterogen organizată în sisteme stabile și cumpănite, cu cât e mai avansată în timp. Timpului i se imprimă, cu alte cuvinte, virtuți creatoare. Tot ce trăiește în timp e supus unei complicații interioare; existențele își măresc pas cu pas diametrul finalității lor interioare. Tot ce trăiește în timp e împins înainte pe o scară infinită, ca îngerii pe scara lui Iacob. Fazele trecute și prezente nu sunt niciodată a se privi în sine, în chip izolat. Trecutul și prezentul sunt numai *trepte*, împlinirea aparține viitorului. Nici o clipă nu este scop în sine; orice clipă e aservită clipei următoare, de mai înaltă demnitate decât cea

trecută. Prin definiție timpul înseamnă intensificare crescândă, amplificare neîntreruptă de valori. Desigur că acest „timp-havuz“ e și substratul inconștient al tuturor ideilor progresiste. Credința în progres nu e decât una din concretizările posibile în perspectiva ascendentă a acestui model temporal. Cei mai mulți europeni, trăind în acest orizont, refuzați de trecut, scăpați de clipa aceasta, chemați de viitor, nici nu-și pot închipui că ar mai fi posibile și alte viziuni despre timp, și eludează prin instinct orice problematică ce ar putea naște nedumeriri cu privire la veșnica ascensiune.

Astfel de viziuni, diferite de cea curentă, sunt totuși posibile. „Timpul-cascadă“ e bunăoară un asemenea orizont-fundal, propriu înainte de toate unui mare număr de doctrine, întru care s-a frământat duhul mediteraneean spre sfârșitul lumii antice. Să ne oprim pentru un moment lângă acea complexă epocă de efervescentă spirituală, de dezmetică și factice știință, de luptă între Eros și moarte, de asceză și dezvățare, cunoscută îndeobște sub numele de „elenism“. Caracteristice veacului sunt cu osebire sistemele gnostice și neoplatonice. Să însemnăm că e vorba despre o mulțime ameteitoare de sisteme, școale, rituri, eclesii. Apologeții creștini, care se socoteau apărători ai dreptei ortodoxii, singuri, fac amintire despre câteva duzine de sisteme gnostice, de nuanță creștină. Calculul probabilităților ne autorizează să adăugăm la acestea cel puțin tot atâtea de nuanță păgână. Flora a fost deci cu totul considerabilă, mai ales dacă ținem seamă și de împrejurarea că despre multe sisteme ezoterice, cunoscute numai din partea inițiaților, s-a pierdut orice urmă, mai înainte de a încăpea pe mâna laicilor. O abstracțiune adesea artificială și o fantazie inorganică au colaborat frenetic la plâsmuirea acestor sisteme. Miturile, ideile și alegoria și-au dat întâlnire într-o universală orgie, ca să alcătuiască împreună stranii constelații de gânduri, ce nu pot fi gândite, și întortocheate ierarhii de vedenii, ce nu pot fi văzute. Acest mare carnaval al filozofiei, în care substanțele apar pitoresc mascate,

Într-atât că nu le mai poți recunoaște, și în care alegoriile reprezentă de multe ori adevărate mostre de artificialitate, a durat câteva veacuri. Sistemele gnostice și neoplatonice, oricât de diverse prin elementele lor pitorești și locale, ni se descoperă totuși, la o privire mai din apropiere, ca fiind articulate după o schemă și pe o osatură comune. Astfel, bunăoară, aproape toate sistemele admit pentru început existența unei supreme substanțe care se degradează în timp, prin emanații din ce în ce mai inferioare. Sistemele așază totdeauna, la început, un mare cheag divin care, alunecând pe panta timpului, se devalorizează singur, fie prin produse de calitate tot mai redusă, fie prin copii tot mai imperfecte, fie prin generări de posibilități tot mai scăzute. Prin acest proces de alterare cronică trec nu numai puterile cosmice, ci și omenirea. Omenirea se depărtează cu fiecare pas, cu fiecare clipă, de starea originară, care a fost nu numai o stare de fericire, ci și o stare de firească superioritate. Timpul conduce cu alte cuvinte, prin însăși structura și firea sa, la devalorizare, degradare, pervertire, împrăștiere și destrămare. Potrivit acestei viziuni, tot ce are întâietate în timp se bucură și de întâietate ierarhică într-o scară de valori. E adevărat că același orizont al „timpului-cascadă” îl găsim și în vechile mitologii, care, după cum se știe, eroizează și divinizează leatul începuturilor, al lumii, al omenirii, al așezămintelor, al cetăților. De pe acest fundal al timpului-cascadă se desprinde mitul babilonic-biblic al genezei și al paradisului, despre o mare lumină presolară și despre omul imaculat de la început, despre crime cu efecte cosmice, despre îngeri pervertiți prin împreunare cu făpturi sublunare – pe urmă. Dar în mitologia cărui popor nu se găsește oare cel puțin o ștearsă răsfrângere a concepției despre faza de lumină și de aur a începutului? Concepția e chiar așa de generală, încât unii gânditori de astăzi sunt dispuși să vadă în ea reflexul desfășurării reale a existenței și a omenirii. Dar „timpul-cascadă” nu e prezent, ca fundal, numai în diverse mitologii. Într-un sens, același orizont îl

Întrezărim bunăoară și în metafizica platonică, după care lumea Umbrelor, atinsă de imperfecție și crestată de urâțenie, e precedată de lumea Ideilor, singura realitate neaoșă, singura existență fără pată. Cea mai accentuată expresie și-a găsit-o însă acest orizont totuși în neoplatonism și în gnosticism. Fie că puterile cosmice sunt imaginate ca elemente impersonale, fie că sunt închipuite sub formă personal-ipostatică, ele suferă degradarea în ordinea în care emană sau se nasc: sus de tot, sau la început, e spiritul pur, vin pe urmă logosul, sufletul sensibil, sufletul vegetativ, materia; sau aceleași puteri închipuite ipostatic: Dumnezeu, cetele spiritelor superioare, cetele mijlocii, inferioare, apoi oamenii și animalele, apoi plantele și mineralele; aceeași ierarhie și cascadă poate fi privită și sub aspect spațial: sus stă neclintit punctul divin supracosmic, din el emană razele logosului, acestea îmbrățișează sfera ideilor; în sfera ideilor intră ca tot atâtea globuri mai mici cerul astral, sfera planetelor: supuse tuturor sunt lumea sublunară, aerul, pământul, omul, materia. Logic și consecvent dezvoltată, o asemenea viziune despre timp (încremenind, timpul devine spațiu) e desigur extrem de deprimantă și demoralizantă. În permanență, viziunea despre timpul pornit irevocabil spre nadir – devine chiar insuportabilă. Omul va reacționa împotriva viziunii, punându-și speranța în posibilitatea unei tehnici rituale sau a unei minuni, prin care să se anuleze efectele dezastruoase ale timpului. Punând piciorul în pragul existenței, omul va imagina într-un fel întreruperea efectivă a acestui timp-cascădă, întrerupere datorită fie unui miracol unic sau repetat, fie întrupării unui mare salvator cosmic, fie magiei supreme a unui ritual omnipotent. Omul, pentru a scăpa din cleștele depresiunii, va imagina adică un agent transcendent, înzestrat cu darul de a inversa sau de a restaura direcția timpului.

„Timpul-fluviu“ e un alt orizont inconștient posibil pentru ilustrarea căruia se pot aduce elocvente exemple. Timpul-fluviu se înfățișează ca un mediu în care se scurge, fără posibilități de

alterare, o permanentă substanță; substanța se manifestă în fiecare moment, în altă formă, dar deplină. Fiecare clipă devine, prin aceasta, scop în sine, deoarece ea cuprinde totul. Prezentul nu este treaptă în slujba viitorului, nici pervaz de reprivire elegiacă asupra trecutului; prezentul este el însuși autonom, sieși stăpân. În genere, concepțiile statice despre existență înțeleg timpul fie ca simplă iluzie, fie ca fluviu, egal sieși. În cazul din urmă timpul este matca în care curge sau se condensează, în faze susținute la același nivel, aceeași substanță a existenței, care nu poate fi nici sporită, nici micșorată, nici înălțată, nici degradată. Dar nu numai concepțiile statice despre existență includ acest prund al „timpului-fluviu“. Concepțiile, foarte la modă în ultimele decenii, care ne invită să considerăm de pildă istoria drept o succesiune de faze distincte, fiecare nouă și unică în felul său, în afară de orice șabloane, dar de egală valoare, se proiectează în fond pe același orizont. (Aici ne vin în minte mai ales concepțiile istorice Rickert-Windelband.)

Timpul-havuz, timpul-cascadă și timpul-fluviu sunt tipurile principale de viziuni ale timpului care își dispută dominanța asupra spiritului uman. E aproape de prisos să adăugăm că uneori aceste viziuni apar câte două, sau chiar tustrele combinate, sau suprapuse. Astfel iau ființă acele viziuni complicate, ciclice sau spirale despre timp, care, fiind derivate, nu ne pot interesa aici decât mai lăaturalnic, sau prin tangentă. Un timp ciclic implică de pildă concepția naturalistului Cuvier despre creațiile repetate. În opoziție cu Lamarck și cu ideea evoluției prin etape infinitezimale, Cuvier explica formațiunile geologice și rămășițele paleontologice, plantele și animalele fosile, prin catastrofe gigantice și prin repetate creații divine. Timpuri ciclice cuprind mai departe diverse cosmogonii, la inzi, la greci. Lumile iau naștere și pe urmă sunt reabsorbite în fondul din care au purces, în chip repetat. O curioasă contaminare a timpului ciclic cu timpul-fluviu are loc în cosmogonia fizico-poetică a

lui Nietzsche: aceeași lume, aceeași existență se repetă de infinit de multe ori, la fel, până în cel mai mic detaliu. Ideea despre veșnica reîntoarcere e unul din motivele cele mai poetic speculate în cântecul și în evanghelia lui Zarathustra. „Eu mă întorc, cu soarele acesta, cu pământul acesta, cu acest vultur, cu acest șarpe – nu pentru o nouă viață, sau pentru o viață mai bună, sau pentru o viață asemănătoare: eu mă întorc veșnic pentru una și aceeași viață în mare și în mic“ (*Also sprach Zarathustra*, Reconvalescentul). Un alt exemplu de viziune derivată despre timp ne oferă Goethe în concepția sa despre evoluția omenirii. Goethe își închipuia această evoluție în sens ascendent, dar cu faze analoage, la nivel tot mai înalt. Acest timp ar cere să fie reprezentat printr-o „spirală“.

Este în genere de notat că modul cum gânditorul, omul de știință sau laicul înțeleg istoria, nu numai a omenirii, ci și a lumii, adică istoria ca dimensiune a existenței, atârnă de fiecare dată, în ultima instanță, de un anume orizont temporal inconștient. Ideea că ar exista o „istorie“ pur și simplu, ca agonică sigură a unei obiectivități, o istorie care prin sensul ei să fie scutită de ambiguitate și care să poată fi înțeleasă de oricine, orișunde, e o prejudecată și una din marile naivități senile ale europeanului. Imaginea ce ne-o facem despre istorie atârnă de multe și mai ales de perspectiva și de tiparul pe care propriul nostru inconștient le imprimă timpului. De ex.: popoarele care respiră în orizontul ascendent (timpul-havuz), vor aplica istoriei lor și a altora criteriile unei orientări categorice spre viitor. Astfel „istoria“ dobândește un profil interior și o semnificație mai profundă, prin aceea că e investită cu un centru gravitațional, plasat fie în trecut, fie în prezent, fie în viitor. Această ajustare cvasifilozofică a istoriei nu e rezultatul unor elaborări conștiente și nici nu se exprimă în concepte clare și netede, date oarecum la rindea, ci e dictată totdeauna de un orizont temporal inconștient. Catholicismul de pildă concepe

istoria umanității ca devenire a împărăției lui Dumnezeu pe pământ. Centrul gravitațional fiind, teoreticește, localizat în viitor, toate evenimentele istorice ale trecutului și ale prezentului sunt interpretate unilateral și pieziș în lumina acestui viitor. Cât de totalitară și de absorbantă devine uneori o viziune temporală ni se arată tocmai prin doctrina catolicismului, care nu ezită să acopere cu giulgiul acestei semnificații chiar și evenimentele istorice dinainte de creștinism. Dacă gânditorii greci formulează cinci sute de ani înainte de era creștină unele idei care nu sunt tocmai potrivnice doctrinei creștine, aceasta ar însemna că acei gânditori pregătesc creștinismul potrivit unui plan divin. Dacă în Indii apar sute de ani înainte de creștinism unele legende care seamănă aidoma cu viața lui Hristos, aceasta ar însemna, după exegeze catolice, că diavolul, știind despre viitoarea viață a Mântuitorului, a răspândit acele legende cu intenția evident drăcească de a produce confuzii și de a stârni îndoieli în ceea ce privește autenticitatea evangheliilor. Din moment ce ne identificăm cu o anumită perspectivă, ni se par juste toate interpretările care n-o contrazic. Alt exemplu: liberalismul democratic închipuie istoria umanității (nu numai de la Revoluția Franceză încoaace – ci toată istoria) ca un progres continuu, câteodată retardat, dar în fond niciodată anulat, spre idealul suprem al libertății individuale. E și aici vorba despre proiecția uriașă, debordantă, a unei semnificații, întemeiată în cele din urmă pe o viziune ascendentă despre timp, exclusivă și absorbantă. Exemple de istorie văzută ca un proces în timpul-cascadă ne îmbie diverse doctrine romantice. Evenimentele istorice dobândesc în concepțiile romantice o noimă sau un tâlc numai în funcție de dimensiunea trecutului: se imaginează astfel o epocă de aur sau o epocă mitică, prototipul unei înalte tradiții, ca entitate masivă și de-o splendoare aproape transcendentă, față de care prezentul sau viitorul apar în rolul scăzut al unor simple dependențe. Gnosticii localizau puterile cosmice,

de clasă aleasă, înainte de timp, sau la începutul timpurilor. La început a fost puritatea, pe urmă a venit prihănitul; la început a fost desăvârșirea, pe urmă a venit zgura, tot mai netrebnică. A acestei cosmogonii gnostice i se alătură câte un pandant aparținând diverselor domenii istorice: astfel mitul despre paradis ca loc și stare privilegiată ale începuturilor omenești, astfel nenumăratele tradiții locale despre o epocă de început, de mare strălucire și de cerească transparență, a unui neam, a unui pământ, a unei cetăți. Ni se va reflecta că toate aceste istorii enumerate participă la o mentalitate mitologică îngropată pentru totdeauna și înlocuită definitiv prin mentalitatea științifică-evoluționistă a veacului. Ni se va mai reflecta în consecință că orizontul acesta (timpul-cascadă) a sucombat sub loviturile spiritului critic modern, fără putință de renaștere. Dar iată că în ultimii ani se ivesc tot mai mulți gânditori care, pe temeuri poate nu mai puțin științifice decât cele la care se referă evoluționistii, procedează la aureolizarea gnostică a începuturilor, reclădind încetul cu încetul o concepție istorică, bazată cu preferință pe o demnitate specială acordată trecutului. Un Dacqué închipuie un om primar înzestrat cu puteri magice și cu facultăți vizionare, de proporții și de-o calitate cu totul miraculoase. Alți gânditori văd în formele sociale ale matriarhatului originar un mod social superior celor ce au urmat. Un Klages imaginează o epocă pelasgică de-o vitalitate orgiastică, față de care toate epocile istorice cunoscute nu reprezintă decât forme de viață foarte anemice. Italianul Evola construiește, pe bază de „amintiri“ mitologice, o epocă de aur a unei omeniri nordice, de o spiritualitate solară și de un caracter prin excelență regal și bărbătesc. Înfrăurirea lui Bachofen se simte în toate aceste construcții de preistorie. În orice caz, o seamă de gânditori înclină să judece și să condamne „istoria“ ca fiind o arenă de necurmată pervertire și destrămare a unui conținut, a unor stări sau a unei substanțe primare, de un nimb neegalat.

Este dată încă posibilitatea de a concepe istoria și în lumina orizontului temporal pe care l-am ilustrat prin imaginea „timpului-fluviu“. „Istoria“, în această accepție și perspectivă, ni se prezintă ca și cum ar fi alcătuită din momente, fapte, epoci, monadic circumscrise, fixată fiecare într-o proprie valoare și-n propriul hotar. La o istoriografie în perspectiva „timpului-fluviu“ aderă, de multe ori fără să-și dea seama de aceasta cu toată precizia, toți cercetătorii dispuși a judeca orice epocă, orice fază, orice eveniment sau apariție istorică, după un criteriu imanent lor. Acest mod de a vedea și-a croit drum, credem, cel dintâi în istoria artelor, poate în momentul când, după sleirea clasicismului veacului al XVIII-lea, istoricii au prins suflet în prezența goticului, într-atâta ca să privească Evul Mediu sub unghiul unor valori imanente și ca întrupare a unor norme de sine stătătoare. Conturări mai sigure dobândește acest mod istoriografic în momentul când preraphaelismul fixează sensul propriu al artei italiene dinainte de Renaștere, nu ca o pregătire, avansând de la stângăcie la virtuozitate, a Renașterii, ci ca un fenomen cu pedestal propriu, vrednic de a fi izolat și de a fi considerat sub un unghi care-i aparține și care nu-i poate fi înstrăinat. Preraphaelismul mergea așa departe în accentuarea unor valori încât socotea zenitul Renașterii chiar ca o degenerare în raport cu arta secolelor precedente. Modul de a privi istoria în oglinda „timpului-fluviu“ a avut darul de a pătrunde și de a asimila, la un moment dat, aproape toată istoriografia.

Nu intenționăm să legitimăm nici una din perspectivele temporale posibile. Lucru foarte anevoios și care ne-ar împinge probabil până în teritoriile teodiceei. Facem doar loc remarcii că toate aceste orizonturi, adică: timpul-havuz, timpul-cascadă, timpul-fluviu, precum și derivatele lor, reprezintă de fapt „perspective posibile“ și nicidecum „adevăruri“. În ordinea aceasta de idei, ni se dă prilejul de a pune în lumină cât de mult așa-zisele „adevăruri istorice“ sunt de fapt pătrunse de semni-

creații, care se desprind nu atât din vreo comunicare cu „adevărul istoric“, ci din orizonturi inconștiente ale noastre, de rezonanțele cărora se resimte în cele din urmă chiar și cea mai trează și critică conștiință.

Substanța spirituală menită să ia forme în întruchipările culmii, în artă, în metafizică etc. posedă în plămada ei complexă elemente foarte felurite, elemente plastice, elemente lirice sau elemente de altă natură. Aspectele pe care le vor îmbrăca elementele plastice ale substanței sufletești atârnă, dacă nu exclusiv, cel puțin în parte, și de orizontul spațial inconștient al creatorului. Aspectele pe care le vor lua elementele lirice ale substanței sufletești depind mai ales de orizontul temporal inconștient al creatorului. În genere orizontul temporal inconștient imprimă o pecete tuturor disponibilităților noastre lirice. În lumina acestor considerații, sunt posibile interesante comentarii în marginea creațiilor umane. Iată de pildă niște creații abstracte de natură metafizică. Oricât de abstractă ar fi o concepție metafizică, ea e totdeauna pătrunsă de filioanele lirismului propriu sufletului uman, ca un obraz de zvâcnirile albastre ale vinelor. Lirismul și spiritul metafizic, fiecare cu făgașele sale, dar ce împletituri dau câteodată împreună, datorită orizonturilor inconștiente ale sufletului! Ce diferențe de lirism de ex. între o concepție metafizică în perspectiva „timpului-cascadă“ și o concepție metafizică în perspectiva „timpului-havuz“! Ce latentă, tulbure, subterană melancolie în una; ce explozii, posibile, de încredere și de bucurie, ce sămânță de lumină în cealaltă!

TEORIA DUBLETELOR

Kant, creatorul atâtor termeni fericiți, a dat orizontului spațial și orizontului temporal al lumii empirice un certificat de identitate, numindu-le „forme ale sensibilității“. Sfiala ce ne încearcă în fața problemelor cu paiul melițat și răzmelițat în ograda filozofiei ne face să ne ferim cu toată grija de întrebările care poartă asemenea stigme. Întru cât formele sensibilității corespund unei realități transcendente, sau în ce măsură ele ar fi doar niște constante subiective ale conștiinței umane este o astfel de întrebare pe care o ocolim fiindcă ne-ar încurca numai mersul drept. Să ne hotărâm deci a considera formele sensibilității sub unghi exclusiv empiric, ca simple orizonturi intuite ale lumii sensibile, ca orizonturi de peisaj, ca un fel de cadre, în care simțurile localizează lucrurile și stările văzute, auzite, pipăite, simțite. Din expunerile noastre precedente despre orizontul spațial și despre orizontul temporal al inconștientului desprindem concluzia că atât orizontul spațial, cât și orizontul temporal există în spiritul nostru în chipul unui *doublet*. Întrebuițând expresia „în spiritul nostru“ e vădit lucru că socotim spiritul ca o zonă mai largă decât conștiința. Și tot așa ni se pare destul de clar și de la sine înțeles că fiecare din cei doi termeni ai fiecăruia dintre dublete trebuie atribuit și coordonat unui alt strat spiritual; acești termeni aparțin, doi câte doi, conștiinței și inconștientului. Există un orizont spațial care aparține conștiinței și un al doilea orizont spațial care aparține

Inconștientului; există un orizont temporal care aparține conștiinței și un al doilea orizont temporal care aparține inconștientului. De fiecare dată orizontul inconștientului e cu totul altfel structurat decât orizontul sensibil al conștiinței. Dacă am cerut dreptul de a lăsa deschisă problema în ce măsură orizonturile sensibilității *conștiente* reprezintă acte de spontaneitate creatoare ale omului, ne vom răscumpăra această reticență cu o afirmare categorică în ceea ce privește orizonturile inconștientului. Vom afirma anume despre orizonturile inconștientului că ele reprezintă cu adevărat un fel de acte *creatoare*, atât în raport cu lumea sensibilă, cât și în raport cu lumea inteligibilă. În raport cu lumea sensibilă, întrucât orizontul sau viziunea inconștientă nu ni se înfățișează ca o simplă diagramă a peisajului, iar în raport cu lumea inteligibilă – întrucât viziunea inconștientă nu e pentru toate subiectele umane aceași. Inconștientul își creează orizonturile oarecum după chipul și asemănarea sa. Ne-am exprimat în trecut părerea, undeva mai sus, că orizonturile inconștiente sunt un fel de emisiuni pe plan de imaginație a naturii intime a inconștientului, un fel de proiecții, sau un fel de prelungiri organice ale acestuia. Inconștientul, creându-și orizonturi specifice, ia de fapt el însuși o întâie înfățișare consistentă, ca o substanță pe cale de a se cristaliza. Diferența de structură între orizontul inconștient și orizontul conștient nefiind lipsită de însemnătate, mai stăruim puțin asupra ei. Câtă vreme orizonturile inconștiente sunt *constitutive* pentru *substanța* umană, orizonturile sensibile ale conștiinței sunt numai factori integranți ai *obiectului* conștiinței, dar nu ale substanței conștiinței. Orizonturile sensibile nu exprimă natura însăși a conștiinței, ci alcătuiesc doar cadrul inevitabil al obiectelor sale. Între inconștient și orizonturile pentru care el optează există o solidaritate organică la fel cu aceea de la omidă la crisalidă, sau o corespondență ca de la substanță la cristal, o afinitate și

o familiaritate ca de la posibilitate la formă, ca de la latență la fapt. Inconștientul, căutând să se statornicească în orizonturi specifice, se găsește pe drumul categoric al împlinirii sale. Orizonturile spațial și temporal ale conștiinței nu ating întru nimic firea conștiinței ca atare, căci orizonturile sensibile reprezintă pentru conștiință numai un coeficient al obiectelor sale. Când se întâmplă ca inconștientul să se decidă pentru un alt orizont de altă structură decât cel pe care îl avusese înainte, e cazul să afirmăm că inconștientul a suferit o remaniere sau o reformă în însăși constituția sa; câtă vreme pentru „conștiință“ o asemenea dislocare a orizontului sensibil e echivalentă cu o simplă schimbare de peisaj, cu o mutație caleidoscopică în obiectivul conștiinței. O schimbare a orizontului sensibil nu atinge conștiința structural; o asemenea schimbare atinge conștiința numai sub aspectul conținuturilor ei obiective și al reacțiunilor psihologice posibile. Conștiința trăiește, neapărat, totdeauna într-un peisaj de lucruri și stări, văzute, auzite, simțite, dar acest peisaj se poate strămuta de la o clipă la alta, sau poate fi înlocuit, instantaneu, tot cu alte și alte peisaje. Conștiința, cu alte cuvinte, posedă în raport cu orizonturile sale peisagiste o largă latitudine de variație și mobilitate. Conștiința se găsește într-un raport mult mai neutral și mai degajat cu felul orizonturilor sale, decât inconștientul. Conștiința e desigur totdeauna revărsată asupra unui peisaj, dar ea nu absoarbe, ea nu asimilează niciodată un peisaj până la identificare cu el, sau în forma unei structuri fixe care să devină constitutivă pentru ea. Inconștientul comite însă, cu fatale repercusiuni, tocmai acest pas, cu totul decisiv pentru viața spirituală, de a se fixa asupra orizonturilor sale, până la organică solidaritate. Orizonturile inconștiente sunt ceva mai mult decât cadre pentru o lume de obiecte; ele sunt factori alcătuitoari ai ființei umane, capabili să intre în acțiune și să funcționeze ca orice element organic, capabili mai ales să se imprime cu permanentă

eficacitate, ca o pecete, creațiilor spirituale. Orizonturile inconștiente nu sunt un simplu mediu, mai mult sau mai puțin indiferent, ci axe de realizare ale inconștientului însuși.

Potrivit teoriei noastre, atât orizontul spațial, cât și orizontul temporal sunt prezente, fiecare, în sufletul uman în chipul unui „dublet“. Dubletul orizontului spațial e compus din:

1. Un orizont spațial, ca un cadru intuitiv, indeterminat, al nenumăratelor peisaje variabile – obiecte neutre ale sensibilității conștiente.

2. Un orizont spațial, cadru determinat, adică precis structurat – ca un coeficient organic, constitutiv și permanent eficace al inconștientului.

Eterogenitatea celor doi termeni ai dubletului spațial e și funcțională, și de conținut. Exact aceleași afirmații teoretice le vom emite și despre dubletul orizontului temporal. Din teoria aceasta despre *dubletele orizontice* rezultă o seamă de consecințe pe care le însemnăm. Să dezvoltăm considerațiile în legătură cu dubletul spațial, acesta fiind mai accesibil închipuirii și simțului comun.

Orizontul spațial al sensibilității conștiente este un cadru intuitiv indeterminat al peisajelor, în care subiectul conștiinței se găsește central situat; orizontul spațial al sensibilității conștiente rămâne unul și același cadru indeterminat pentru orice conștiință, de oriunde. Oricât ar varia peisajele, orizontul sensibil își păstrează acest caracter intuitiv indeterminat, pentru orice subiect conștient. Oricât ar varia configurativ peisajele reale, oricare ar fi formația oculară și nervoasă a insului, un fapt rămâne același pentru toate conștiințele: orizontul spațial are un caracter intuitiv-indeterminat. Aspectul acesta negativ e o constantă umană. Acest fapt, de aspect negativ, dar general, nu e deloc contrazis de împrejurarea că peisajul, care umple de fiecare dată cadrul indeterminat, variază de la conștiință la conștiință și nici de împrejurarea că, pentru una și aceeași

conștiință, peisajul variază chiar de la clipă la clipă. Constanța și generalitatea, de aspect *oarecum* negativ, a așa-ziselor forme ale sensibilității conștiente cer un considerabil efort de abstracție pentru a fi formulate ca atare. Faptul odată stabilit poate servi ca punct de reper în ordinea de idei ce ne preocupă. Să fixăm atenției îndeosebi următoarele: câtă vreme orizontul spațial al sensibilității conștiente, în calitatea sa de *cadru* intuitiv, *indeterminat*, este un fapt general al conștiințelor umane, orizontul spațial al inconștientului, în calitatea sa de cadru precis *structurat* și *determinat*, nu e același pentru toate subiectele de ori-când și de oriunde. Pentru indivizii aparținători unei anume populații, unui anume loc și timp, orizontul inconștient poate fi, ce-i drept, comun, colectiv, dar el nu e în nici un caz un fapt al umanității, sau o constantă absolută și generală.

Cu cât pătrundem mai adânc în inconștient, cu atât ne e dat să străbatem regiuni tot mai puțin atinse de înrâuririle accidentale și fluctuante ale individuației. Cu cât coborâm mai adânc în inconștient, cu atât mai anonime devin stratificările și structurile. Orizonturile inconștiente sunt desigur mai puțin individuale, în aceeași măsură deci mai colective, decât aspectele peisagiste ale orizonturilor conștiente. În regiunile inconștientului stăpânesc normele unui conformism organic. Orizonturile inconștiente pot fi aceleași la o mulțime de indivizi, la un popor, la un grup de popoare. Dar orizonturile inconștiente pot fi aceleași și la popoare despărțite prin mari intervale geografice sau de timp, și care altfel nu se aseamănă prea mult. Dar despre aceasta mai târziu.

Într-unul din capitolele anterioare, ni s-a îmbiat prilejul de a sublinia că orizonturile inconștiente se găsesc uneori în profund dezacord, de structură, față de peisajul conștient. E de remarcat că, în caz de dezacord față de peisajul conștient, orizonturile inconștiente au totuși darul de a răzbate personant în conștiință, aceasta mai ales prin vadul creației artistice,

metafizice etc. Valahul de la șes, exprimându-și sufletul în doină, creează în jurul său atmosfera înaltă, de suiș și coborâș, a spațiului mioritic. Faptul că un individ trăiește în peisaj de șes sau în peisaj de munte, în peisaj continental sau marin, nu va avea pentru stilul creațiilor sale spirituale nici pe departe importanța pe care o au orizonturile inconștiente ale sale. În caz de dezacord structural între orizontul inconștient al unui individ și peisajul conștient, se poate naște, firește, în sufletul individului un sentiment al deșezării și un sentiment nostalgic, care îl îndeamnă spre alt peisaj structurat mai în concordanță cu orizontul spațial inconștient al său. Această deșezare și această nostalgie sunt mult mai profund întemțiate decât obișnuitele deșezări și nostalgii de toate zilele, mai curând sentimentale în felul lor, decât organice. Ar fi neapărat interesant și edificator să se cerceteze odată, mai de aproape, rolul jucat de *nostalgia orizontică* în marile fenomene istorice ale dislocării popoarelor. Ciobanul român, împins de vânturile istoriei, a colindat sute și sute de ani toți Carpații și toate meleagurile balcanice; orizontul mioritic inconștient l-a menținut cel mai adesea în peisaje de „plai“ și i-a dat o permanentă, irezistibilă fobie față de altele.

Teoria dubletelor orizontice ne pune în situația de a clarifica o seamă de lucruri rămase până acum în obscuritate, dar de-o mare însemnătate teoretică. Teoria dubletelor sugerează înainte de toate considerații care țin de teoria cunoașterii și îndeosebi de filozofia „formelor sensibilității“. Teoreticienii care s-au dedicat morfologiei culturii au crezut că trebuie să înlocuiască teoria kantiană despre constanța formelor sensibilității (a spațiului mai ales) printr-o nouă teorie, susținând variabilitatea acestor forme în funcție de diverse „suflete culturale“. Kant privea formele sensibilității drept constante subiective, absolute ale umanității. (Teoria kantiană corespunde de fapt gesturilor largi, umanitariste ale curentului luminat.) Morfologia relativizează valabilitatea

formelor sensibilității, punându-le în funcție de realitatea, circumscrisă și destul de precis delimitată, a unei culturi („cultură“ în înțeles de fapt istoric de-o amploare geografică și istorică cu totul restrânsă față de dimensiunile umanității). La rândul nostru, supunând unui examen critic atât teoria kantiană, cât și teoria morfologică, găsim suficiente motive pentru a le acuza deopotrivă de o indiferențiere oarecum embrionară. În amândouă teoriile intervine o confuzie între ceea ce este o simplă viziune teoretică a conștiinței și ceea ce este o formă a sensibilității conștiente, adică o confuzie de planuri. Cum se prezintă situația din punctul de vedere al teoriei noastre despre „dublele orizontice“?

Kant susține constanța „formelor sensibilității“ ca un fapt propriu conștiinței umane, de oricând și de pretutindeni, și, odată cu această afirmație, el încearcă să precizeze, să determine mai de aproape *structura* însăși a formelor sensibilității conștiente. Astfel, de pildă, forma spațială a sensibilității devine în teoria kantiană un mediu omogen, tridimensional, infinit. Marele gânditor s-a lăsat ispitit de sugestii newtoniene și a căzut jertfă unui exces de zel matematic. „Orizontul spațial“ este desigur un coeficient general al conștiinței umane, dar, ca formă, acest orizont este o mărime *indeterminată*, iar cătuși de puțin un mediu omogen, tridimensional, infinit, cum pretinde filozoful criticilor. „Constanța“ orizontului spațial îngăduie, după cum am mai spus, numai o formulare foarte abstractă și *negativă*, dar nu concretă și pozitivă, cum o voia Kant. Kant substituie unui orizont extensiv, intuitiv, indeterminat, o viziune masivă și foarte determinată. La o analiză directă care nu se lasă înșelată de idei fizice și nici comandată de secrete nevoi filozofice de „sistem“, orizontul spațial al sensibilității conștiente ni se descoperă ca având un caracter extensiv, indeterminat; acest orizont e intuit din plin, totdeauna în conexiune firească cu un peisaj concret, de o

structură de fiecare dată individuală, unică. Kant substituie acestui cadru extensiv, indeterminat, care se confundă de fiecare dată cu peisajul concret, un cadru debordant, masiv, precis și determinat („un mediu tridimensional, omogen și infinit“). Or, acest presupus mediu tridimensional, infinit nu e decât o viziune teoretică foarte conștientă, un produs alambicat al științei fizice și matematice europene. În lumina teoriei noastre despre dubletele orizontice, viziunea teoretică a infinitului tridimensional-omogen reprezintă o expresie pur *ideală* a orizontului spațial *inconștient* propriu unei substanțe umane, sau unei colectivități umane, geograficește și istoricește strict circumscrisă. Să nu uităm că matematicianul sau fizicianul, construindu-și o viziune teoretică despre spațiu, se găsește cu totul sub influența orizontului spațial latent al inconștientului său, nu mult mai altfel decât un muzician când clădește o simfonie, sau un arhitect când închipuie o catedrală. Viziunea teoretică despre spațiul tridimensional, infinit este cu alte cuvinte echivalentul unei personanțe inconștiente, adică o relativitate geografică și istorică în funcție de răspândirea unei anume structuri inconștiente. Viziunea teoretică a spațiului tridimensional, infinit nu corespunde deci unei constante a umanității.

Morfologia culturii, opunând lui Kant teza despre variabilitatea formelor sensibile (mai ales a spațiului), trece cu vederea că există totuși o constantă general umană; această constantă e: orizontul indeterminat, ca atare, al sensibilității conștiente, care e însă umplut și absorbit de fiecare dată de un peisaj oarecare, de o conformație unică. (În raport cu „peisajul“ orizontul sensibil *pur* are o existență apostrofică. Așa l-am definit într-un capitol precedent.) Spre deosebire de Kant, morfologii afirmă că spațiul infinit, tridimensional nu e o formă generală a sensibilității umane, ci numai o formă a sensibilității omului occidental. Avem de-a face aici cu o iluzie, datorită unei pripeli a morfologilor, care nu și-au adâncit îndeajuns problema, anulând

înainte de vreme perspectivele posibile. În reflexul celor arătate de noi, e cazul să ripostăm: sensibilitatea conștientă a omului nu se realizează nicăieri în orizontul *tridimensional-infinit*; sensibilitatea conștientă a omului se realizează *pretutindeni* într-un orizont intuitiv, *indeterminat*. Orizontul tridimensional, infinit este o viziune pur teoretică, iar nu o formă a *sensibilității conștiente*. Teoria morfologică despre variabilitatea orizonturilor e amenințată de caducitate, câtă vreme socotim aceste orizonturi drept forme ale sensibilității conștiente. În perspectiva teoriei noastre despre dubletele orizontice și restrângând discuția asupra dubletului spațial, situația se lămurește astfel:

1. Există un orizont spațial, intuitiv-indeterminat, al sensibilității conștiente, ca o *constantă a umanității*. Constanta aceasta este un coeficient numai negativ determinabil; constanta reprezintă o sumă de indeterminații.

2. Există și un orizont spațial, determinat, structurat în anume chip, al inconștientului, ca o variabilă, în funcție de diverse colectivități istorico-geografice.

Cei doi termeni ai acestui dublet orizontic, adică spațiul sensibilității conștiente și spațiul ca orizont inconștient, sunt mărimi eterogene, atât sub raportul conținutului lor ca atare, cât și sub raport funcțional. Cu aceasta satisfacem postulatul rostit în vederea cercetărilor abisale, postulat potrivit căruia conținuturile și structurile inconștientului urmează să fie concepute *dizanalogic* în raport cu conținuturile și structurile conștiinței.

Adăugăm în legătură cu cele expuse mai sus că, în afară de termenii eterogeni ai dubletului spațial, există și viziuni *teoretice* despre spațiu, care de așijderea sunt pe deplin determinate. Viziunile teoretice sunt efecte secundare, reflectate, expresii abstract-conștiente ale unei personanțe inconștiente. Apariția unei viziuni teoretice precise despre spațiu este de fapt totdeauna condiționată de existența primară a unui orizont latent, inconștient.

Natural că o asemenea viziune teoretică despre spațiu, aparținând conștiinței, are posibilitatea de a se generaliza asupra umanității prin influență și contaminare științifică. Astfel, de pildă, viziunea teoretică despre spațiu a lui Newton (spațiul înțeles ca mediu tridimensional, omogen și infinit) s-a putut răspândi datorită unui concurs de împrejurări fericite și printre intelectualii altor rase (japonezi, chinezi etc.). Faptul acesta, efect al unei contaminări științifice prin metode tehnice transmisibile, nu poate însă într-o măsură orizonturile spațiale inconștiente, diversificate după colectivități istorico-geografice. Spengler afirmă undeva că Spinoza și marele fizician Hertz n-au parvenit niciodată să înțeleagă sau să imagineze cu adevărat spațiul infinit (ambii gânditori descinzând mai mult din cercul cultural arab). Este în această afirmație o exagerare scuzabilă doar prin dogmatismul specific spenglerian. Spinoza e unul din gânditorii cei dintâi care au adoptat concepția carteziană despre spațiul infinit, în înțeles clar de „atribut“ esențial al existenței. Generalizarea unei concepții conștiente e totdeauna cu puțință prin contaminare teoretică, înfruntând barierele care există în inconștient. Spengler dă prin afirmația sa doar dovada că nu diferențiază îndeajuns planurile. Singurul lucru ce s-ar putea spune în această privință este că Spinoza, dacă ar fi plăsmuit din proprie inițiativă o idee despre spațiu, ar fi ajuns probabil la altă concepție decât aceea a infinitului tridimensional.

Toate cele afirmate cu privire la dubletul spațial sunt, mutatis mutandis, valabile și cu privire la „dubletul temporal“. Ne refuzăm spectacolul repetiției. Teoria dubletelor orizontice expusă în acest capitol depășește atât teoria kantiană, cât și teoria morfologică relativă la formele sensibilității. Teoria dubletelor orizontice se deosebește de cele precedente înainte de toate prin aceea că e o clădire cu „etaje“. Ea introduce pe urmă ideea eterogenității funcționale și de conținut în acest domeniu, despicat în planuri, al teoriei cunoașterii și al filozofiei culturii. În

„constanța“ atribuită sensibilității conștiente umane de pretutindeni, Kant a văzut prea multe determinații, adică mai mult decât trebuie. În variabilitatea atribuită orizonturilor, morfologii au văzut întru câtva mai puțin decât trebuie; morfologii localizează anume această variabilitate în cadrul sensibilității conștiente în loc s-o coboare în adâncurile inconștientului. De altă parte nici Kant, nici morfologii n-au remarcat că sensibilitatea conștientă se realizează în orizonturi intuitive-indefinite. Teoria noastră despre dubletele orizontice izbutește de fapt să cimenteze într-o singură teză nouă, creatoare, inedită, cele două puncte de vedere adverse, depășindu-le.

ACCENTUL AXIOLOGIC

Înceind partea întâi a lucrării, ne vedem din nou în fața fenomenului a cărui studiere ne-am propus-o și facem loc mirării că s-au găsit gânditori să creadă că „sentimentul spațiului“ oferă o suficientă explicație. „Stilul“ e un fenomen foarte complex care solicită o foarte amplă lămurire. Dacă ne-am opri la orizonturile inconștiente, ca singuri factori determinanți ai acestui fenomen, ar însemna să ne declarăm mulțumiți cu o explicație vădit trunchiată. Nici o împrejurare, nici un fapt, nici un indiciu nu ne autorizează la sugrumarea bazei explicative; dimpotrivă, toate semnele invită la lărgirea și adâncirea problemei. Am designat orizonturilor inconștiente un loc între momentele determinante ale fenomenului în chestiune. Orizonturile schițează însă numai un cadru preliminar, în care vor intra în acțiune ceilalți factori determinanți ai stilului, nu mai puțin importanți. Încercăm, în cele ce urmează, să ne tăiem drum până la ceilalți agenți de care atârână fenomenul ce ne interesează. Ni s-a dat să stabilim în cele precedente că inconștientul își clădește, printr-un fel de proiecție organică, cele două orizonturi: spațial și temporal. Acestor orizonturi, odată țesute și aruncate ca o plasă peste existență, inconștientul le adaugă imediat un „accent axiologic“. Ce sens are acest accent și cum îl vom situa în teoria noastră? „Accentul axiologic“ e și el, înainte de toate, reflexul unei atitudini inconștiente a spiritului uman. Deși organic solidar cu orizonturile sale, inconștientul ia o atitudine și o inițiativă „prețuitoare“ față de

orizonturile asupra cărora s-a fixat, aceasta în sensul că le învestește cu accentul unei valori. Poți să te simți desigur organic solidar cu ceva; împrejurarea aceasta nu te obligă însă să privești acest ceva ca pe o valoare pozitivă. Uneori este așa. Alteori poți să te simți organic solidar cu ceva și totuși să negi acest ceva ca pe o nonvaloare. Solidaritatea organică nu implică numai decît și o solidaritate pe podișul valorilor, sau sub unghi axiologic. Exemple foarte apropiate confirmă această stare de lucruri. Te simți organic solidar înainte de toate și mai presus de toate cu tine însuși, în sensul că nu poți să ieși din tine fără de a răni principiul identității. Această împrejurare nu te obligă însă cîtusi de puțin să admiri în tine însuși întruparea unor maxime valori. Tot așa te simți organic solidar cu etnicul, în care te integrezi prin obârșie și dispoziții lăuntrice, prin sânge și chemări ancestrale. Aceasta nu înseamnă însă numai decît că prețuiești etnicul ca substrat și deținător al unei exclusivități și ca întrupare fără prihană a unor supreme idealuri. Disocierea aceasta, între solidarizarea organică și solidarizarea pe teme de accent axiologic, e operabilă și în domeniul pe care îl cercetăm. Pe terenul unde ne găsim grație analizelor ce ni le-am impus, sunt în adevăr posibile două feluri de solidarizări, care uneori se suprapun, alteori însă nu. În orice caz, solidarizarea organică și solidarizarea axiologică „cu ceva“ nu se implică reciproc și cu necesitate. Între solidarizarea organică cu un anume orizont și solidarizarea axiologică cu același orizont, se realizează uneori un paralelism care conferă atitudinii spirituale față de existență un aspect masiv și viguros, măreț și fără echivoc. Alteori însă raportul dintre cele două solidarizări posibile ia aspectul unei polarități, care conferă atitudinii spirituale față de existență o notă cel puțin paradoxală, dacă nu stranie și de neînțeles. Pentru ilustrarea faptului că alături de solidarizarea organică cu un anume orizont poate să stea o nonsolidarizare axiologică, ne oferă un foarte instructiv exemplu cultura indică.

Cum se prezintă cultura indică sub unghiul disocierii conceptuale între „solidarizarea organică“ și „solidarizarea axiologică“ în raport cu cadrele orizontice? Răspunsul ne va fi enorm înlesnit dacă procedăm în prealabil la o caracterizare, în genere, a artei și a metafizicii indice. Se impune firește din capul locului o înfățișare fără discriminări și fără preferințe preconcepute. Să arătăm care aspecte ale artei și metafizicii indice se datorează unei solidarizări organice cu un anumit orizont, și care aspecte ale artei și metafizicii indice se datorează accentului axiologic cu care îndul înzestreză acest orizont.

Orizontul spațial cu care îndul se simte organic solidar trebuie să fie vizibil manifest înainte de toate în anumite particularități ale artei sale plastice. Arta plastică indică stârnește mai mult interesul decât entuziasmul nostru, și aceasta grație felurimii aspectelor care o diferențiază, până la singularizare, de arta de aiurea. Sculptura, reliefurile, arhitectura, ornamentul alcătuiesc în India, încleștându-se unele în altele, mai mult decât oriunde, un complex unitar, aproape indivizibil. Faptul acesta, foarte izbitor și foarte obștesc, e menit să dea un fior de zăpăceală spectatorului și să aducă în perplexitate pe orice european neprevenit. Fenomenul cere totuși să ne păstrăm cumpătul. Să trecem cu vederea tot ce ar putea să ne displacă, chiar și promiscuitatea formelor și permanenta, încăpățânata confuzie a genurilor, și să privim totul făcând abstracție de codul normelor noastre. Arta plastică indică, în preponderență de natură sacrală, e reprezentată printr-un enorm belșug de monumente. Le enumerăm după categorii: temple, mănăstiri, chilii de reculegere, coline cu relicve, țărcuri sacrale cu portale, colonne simbolice. Arta plastică indică s-a diferențiat, precum se înțelege de la sine, în diferite stiluri, în funcție de timpuri, centre și comunități. Aici ne interesează însă mai puțin detaliile stilistice, cât aspectele generale. Să ne oprim la ceea ce este reprezentativ. Iată templele de un caracter curat brahmanic de

la Elephanta (în brahmanism suntem ispitiți să vedem întruparea cea mai pură a spiritului indic), sau monumentele plastice de la Elura, în care s-a întruchipat duhul jainist. (Pentru circumscrierea monumentelor artei indice chiar și denumiri ca „sculptură“, „arhitectură“ devin uneori improprii.) Nu mai puțin reprezentative sunt templele de la Udaipūr, de tip numit Śicara (stil nordic), sau turnurile de tip Vimāna (stil sudic). Artă cu totul specifică, locală, avem prilejul să contemplăm în columnele și portalurile țărcurilor sacrale, din primăvara budismului, de la Sānchī, și tot așa în reliefurile de marmoră de ex. ale „stupei“ de la Amaravati, sau în arhitectura plastică, ciclică și legendară de la Borobudur (insula Java), în care s-a întruchipat cosmologia Mahāyānei. Dacă facem abstracția cuvenită de prea văditele înrâuriri și infiltrații eleniste, putem să luăm în considerare și arta de la Gandhāra, de un suprem rafinament, și care vorbește mai de-a dreptul și mai convingător sensibilității europene. Această enumerație a monumentelor reprezentative e departe de a fi completă, dar poate tocmai suficientă pentru a ne călăuzi aproximativ într-o vegetație care desfide orice gând dornic de rânduială. Indiferent de splendorile cu totul locale și indiferent de toate deosebirile stilistice de amănunt care distanțează monumentele din diverse locuri, arta indică de pretutindeni, privită în tot ansamblul ei, ne izbește, în comparație cu cea europeană, în primul rând prin excesul fără zăgazuri și cu adevărat tropic, sălbatic, rafinat și barbar, al fantaziei plastice. Doar barocul european (descinzând de altfel din alt duh, mai puțin erotic), și aceasta numai în cele mai prolifice clipe ale sale, mai reamintește pe departe bogăția debordantă, sufocantă, a fantaziei plastice indice; nu ca stil, firește, dar întru câtva ca orgie de forme, indul, întru cât sensibilitatea îi va îngădui să ia contact efectiv cu continentul nostru, trebuie să încerce în fața artei europene un penibil sentiment de deficiență a imaginației formale. Judecând după

Indicele sensibilității noastre, vom găsi la rândul nostru că arta indică suferă de o suprasaturație de forme. Ceea ce se impune atenției de la întâia întâlnire cu arta plastică indică este, în afara de desfrâul formelor, o ciudată compensație ponderatoare a acestui aspect; ne referim la fenomenul repetiției obsedante a aceluiși motiv. Bogăția fantaziei plastice, fierbinte și neliniștită în aerul amiezii solare, dobândește prin repetiția motivelor un stăruitor, calmant aspect de monotonie. O morușnică monotonie revărsată peste un exces de forme plastice, iată nota dominantă a artei indice în toate stilurile ei. Această artă crește, luându-se parcă la întrecere cu flora tropicală a peisajului. Artă plastică, cu codrii ei de simboluri, când vii, când stinse, pare în India o anexă exuberantă, un joc și o oglindire, a vegetației și a formațiunilor geologice. Turnurile templelor de la Bhuvaneșvara, țâșnite ca din întâmplare, în toate dimensiunile cu puțință, unul lângă celălalt, într-o dezordine magic respectată, par uriașe cactee de piatră într-o lume contaminată de logica basmului. Elefantul înțelept, tigrul crud, calul nobil, maimuța, caricatura viciilor umane și alte fabuloase fapte se amestecă semnificativ în fauna instabilă a divinităților crunte sau interiorizate, creatoare sau distrugătoare. Totul se prelungește în totul, fără limite, fără hotare, într-o universală trădare a preciziei logice și într-o obștească alunecare în alcătuirii simbiotice. Această caracterizare riscă totuși să nu depășească palpabilul, suprafața și evidența optică. Preparativele pentru un sondaj în adânc odată mântuite, se pune o întrebare mai esențială: ce latent orizont spațial își găsește expresia în această artă?

Invităm cititorul să ia în mână o istorie oarecare a artei indice și să privească, de pildă, columna unui portal cu născocirile ei ornamentale, scobiturile, migala în marmoră ale unei stupe, un turn puhav de la Bhuvaneșvara, sau un perete al unei peșteri-templu de la Elephanta, frământat de reliefuri. Se va remarca numaidecât în arta aceasta ca un fel de *horror*

vacui, de care pare pătruns izvoditorul. Artistul e parcă până la obsesie preocupat de problema să umple cu un conținut plastic fiecare loc gol al cadrului ce-i stă la dispoziție. În fața unui perete dominat de reliefurile colosale al zeului Śiva și al soției sale Pārvatī, artistul s-a văzut sfătuit să încarce de freamăt încă orice locșor liber, și a pus, unele în celelalte, figuri și motive, treptat-treptat, tot mai miniaturale. De la colosalul cadrului și al figurilor stăpânitoare privirea spectatorului e astfel îndrumată, ca de la artere, spre vinele tot mai ramificate, ca de la un bazin, spre alveole tot mai mărunte, și silită în cele din urmă să se piardă într-un infinit miniatural. Și-a găsit aici expresia plastică un orizont spațial infinit. Dar este acest orizont infinit același ca și cel implicat de arta europeană? Într-un anume înțeles credem că da, numai cât în arta indică perspectiva infinită își are direcția oarecum inversată spre celălalt capăt fictiv al ei. Artistul european purcede prin expansiune, prin evoluție, de la un anume cadru, spre infinitul *mare*. Artistul european dilată cadrul inițial, integrându-l într-o perspectivă infinită (Rembrandt). În funcționalismul elementelor structurive ale catedralelor gotice, liniile extazului vertical, de pildă, indică o depășire, o revărsare a masei arhitectonice în infinitul mare. În India, artistul stăpânit de același orizont infinit hotărăște invers: el pornește de la un cadru, dar te silește să adâncești acest cadru într-un orizont infinit, *interior* cadrului. De la un cadru, dat sau fixat dinainte, europeanul pleacă spre infinitul mare din afară; de la un cadru, dat sau fixat, indul purcede oarecum prin involuție spre infinitul mic dinăuntru cadrului. Europeanul și indul sunt în fond posedați de același orizont infinit, ei îl exploatează însă după procedee contrare și în sensuri inverse. În arta europeană cadrul inițial respiră deschis, într-un larg orizont, rarefiat la infinit; în arta indică același cadru inițial vibrează lăuntric, într-un orizont de-o maximă densitate. Cel mai adesea, în arta indică se juxtapun, fără

problematizări și fără muștrări de conștiință, în același cadru, „colosalul” și „miniaturalul”. Faptul acesta cu iz de nonsens, deosebit de ciudat la întâia vedere, apare europeanului hotărât condamnat, cel puțin ca o „lipsă de stil”, dacă nu chiar ca o monstruoasă. Or, faptul e atât de generalizat, că merită o altă interpretare, mai generoasă. Fenomenul e prea obștesc, ca să însemne lipsă de stil; el e mai curând simptom eclatant al unui „alt” stil. Fenomenul e chiar „stilistic” prin excelență, deoarece prin el ni se destăinuiește un procedeu uman, consecvent ascultat și urmat în tratarea orizontului spațial. În arta indică „colosalul” și „miniaturalul” nu posedă semnificația de „colosal” și de „miniatural”, pur și simplu; colosalul și miniaturalul reprezintă, în arta indică, elemente într-un sistem de tehnică artistică, ele sunt momente, etape prin care se realizează viziunea infinitului în perspectivă involutivă. Trebuie să ținem în vedere că artistul, procedând prin involuție și voind să avanseze de la cadru spre infinitul interior cadrului, nici nu are altă posibilitate tehnică decât aceea obținută prin juxtapunerea colosalului și miniaturalului. Această stare de lucruri foarte normală și deloc precară n-a prea fost înțeleasă din partea comentatorilor europeni, anchilozați în anume obiceiuri optice. Rămâne, firește, o problemă pentru sine întrebarea de ce adică indul, trăind într-un orizont infinit, ca și europeanul, sfârșește în cele din urmă prin a trata acest orizont după un procedeu tocmai contrar. Credem că nu ne înșelăm interpretând această inversare de procedeu ca efect al unei atitudini de *nonsolidarizare axiologică* în raport cu orizontul. Subliniem că indul trăiește datorită unui legământ inconștient, poate mai mult chiar decât europeanul, cu toate simțurile și cu toți porii în orizontul infinit. Indul e organic solidar cu acest infinit, într-un fel mai hotărât chiar decât europeanul. Peste această solidaritate organică, primară în raport cu orizontul, s-a suprapus însă în spiritul indului un accent

axiologic *negativ*. Sub imperiul acestei orientări inconștiente, indul socotește orizontul spațial, cu toate cele conținute, ca o *nonvaloare*. În consecință artistul, purcedând de la un cadru, nu va mai integra acest cadru în infinitul mare, cum o face europeanul, potrivit logicii sale afirmative, ci va proceda invers: indul va schița un gest tăgăduitor și se va retrage oarecum din orizontul ce i s-a hărăzit și pe care îl socotește drept o *nonvaloare*, se va retrage, zicem, din orizontul său *fresco*, luând calea *involuției*. Accentul axiologic negativ, cu care indul înzestrează orizontul spațial, prilejuiește în artă o întoarcere pe dos a perspectivei infinite. Ceea ce îl diferențiază deci pe ind, până la singularizare, este nu atât orizontul, cât accentul axiologic. Accentul axiologic negativ nu duce la anularea orizontului. Orizontul persistă, și accentul negativ i se suprapune doar, prin ceea ce se ajunge la aspecte foarte complexe și paradoxale.

Orizontul infinit, precum și accentul axiologic negativ, ca agenți inconștienți, ni se revelează, și mai vizibili prin efectele lor, în metafizica indică. Metafizica indică confirmă, prin puterea formulelor, ceea ce arta indică ne îngăduie doar să bănuim pe departe și prin înconjur. Pentru a distila accentul axiologic din complexul de forme al artei indice, e nevoie de un serios efort de înțelegere și de-o subtilă tehnică exegetică. Semnificația perspectivei indice, cu săgeata ei întoarsă de la cadru spre infinitul interior, a trebuit să o punem în evidență printr-o interpretare reflectată, printr-un ocol destul de accidentat, printr-un apel la concepte, încă niciodată întrebuițate în teoria artei, precum este acela al „involuției“. Or, în metafizica indică, orizontul infinit e implicat ca prundul de-o apă stătătoare, iar accentul axiologic negativ e exprimat de-a dreptul în diferite formule. Lucrurile, ființele, elementele și divinitățile l-au interesat, l-au preocupat, l-au muncit pe ind, în toate timpurile, nu atât prin ele însele, cât pentru faptul că,

reale sau închipuite, toate existențele și fapăturile se inseriază, mulțumită modului cum sunt concepute, fără de nici o rezistență, într-un unic, copleșitor orizont infinit. Ciobanul vedic, care purta în inima lui sămânța upanișadelor, ciobanul care venea de undeva de la miazănoapte și da năvală într-o țară solară, ciobanul care, lângă capiști improvizate, cânta imnuri cerului, vrăjii și focului, avea ochiul dintru început îndreptat și pierdut în infinit. Închipuirea lui nesățioasă captura un univers nesfârșit, mintea lui se prăvălea peste un orizont fără limite. Imaginația lui, săltând din metaforă în metaforă, se desfăta în supraproporții și se complăcea în spargerea oricăror forme mărginite. Lucrului izolat, individual i se denunța legitimitatea și i se acorda o justificare numai ca moment integrat într-un principiu nelimitat. Numărul mare, de proporții astronomice, cum am zice astăzi, joacă întâia oară un rol în istoria gândirii umane în diversele cosmogonii indice. Dar nu numai atât. Orizontul indului nu era infinit numai în sensul desfășurării în larg, același orizont infinit se deschidea indului și spre zarea cealaltă, a „micului“, până la dispariția în nimic. Prin substanța sa sufletească inițială indul vibrează așa de mult într-un orizont infinit, încât sub privirile sale se sfarmă orice hotar, în toate direcțiile și în toate domeniile. Indul își dilată „eul“ până la a deveni eul unic al întregii lumi. Se întâmplă însă și să nu și-l dilate; atunci, sub presiunea aceluiși orizont infinit, indul își multiplică eul închipuind legea Samsăra, sau „reîntruparea“ în nenumărate vieți. Întreg acest orizont infinit devine totuși – în urma unei mari și continentale decepții sau printr-o secretă tehnică compensatoare a sufletului uman? – întreg acest orizont devine pentru ind o nonvaloare, un loc de răscumpărare și de izbeliște. Accentul axiologic negativ, de care se resimte toată cultura indică, prezintă diferite aspecte, când mai radicale, când mai atenuate; el e însă prezent în toate sistemele metafizice, când pe față, când pierdut ca drojdia într-un aluat:

axiologic *negativ*. Sub imperiul acestei orientări inconștiente, indul socotește orizontul spațial, cu toate cele conținute, ca o *nonvaloare*. În consecință artistul, purcedând de la un cadru, nu va mai integra acest cadru în infinitul mare, cum o face europeanul, potrivit logicii sale afirmative, ci va proceda invers: indul va schița un gest tăgăduitor și se va retrage oarecum din orizontul ce i s-a hărăzit și pe care îl socotește drept o *nonvaloare*, se va retrage, zicem, din orizontul său firesc, luând calea *involuției*. Accentul axiologic negativ, cu care indul înzestrează orizontul spațial, prilejuiește în artă o întoarcere pe dos a perspectivei infinite. Ceea ce îl diferențiază deci pe înd, până la singularizare, este nu atât orizontul, cât accentul axiologic. Accentul axiologic negativ nu duce la anularea orizontului. Orizontul persistă, și accentul negativ i se suprapune doar, prin ceea ce se ajunge la aspecte foarte complexe și paradoxale.

Orizontul infinit, precum și accentul axiologic negativ, ca agenți inconștienți, ni se revelează, și mai vizibili prin efectele lor, în metafizica indică. Metafizica indică confirmă, prin puterea formulilor, ceea ce arta indică ne îngăduie doar să bănuim pe departe și prin înconjur. Pentru a distila accentul axiologic din complexul de forme al artei indice, e nevoie de un serios efort de înțelegere și de-o subtilă tehnică exegetică. Semnificația perspectivei indice, cu săgeata ei întoarsă de la cadru spre infinitul interior, a trebuit să o punem în evidență printr-o interpretare reflectată, printr-un ocol destul de accidentat, printr-un apel la concepte, încă niciodată întrebuițate în teoria artei, precum este acela al „involuției“. Or, în metafizica indică, orizontul infinit e implicat ca prundul de-o apă stătătoare, iar accentul axiologic negativ e exprimat de-a dreptul în diferite formule. Lucrurile, ființele, elementele și divinitățile l-au interesat, l-au preocupat, l-au muncit pe înd, în toate timpurile, nu atât prin ele însele, cât pentru faptul că,

reale sau închipuite, toate existențele și fapăturile se inseriază, mulțumită modului cum sunt concepute, fără de nici o rezistență, într-un unic, copleșitor orizont infinit. Ciobanul vedic, care purta în inima lui sămânța upanișadelor, ciobanul care venea de undeva de la miazănoapte și da năvală într-o țară golă, ciobanul care, lângă capiști improvizate, cânta imnuri cerului, vrăjii și focului, avea ochiul dintru început îndreptat și pierdut în infinit. Închipuirea lui nesățioasă captura un univers nesfârșit, mintea lui se prăvălea peste un orizont fără limite. Imaginația lui, săltând din metaforă în metaforă, se desfăta în supraproporții și se complăcea în spargerea oricăror forme mărginite. Lucrului izolat, individual i se denunța legitimitatea și i se acorda o justificare numai ca moment integrat într-un principiu nelimitat. Numărul mare, de proporții astronomice, cum am zice astăzi, joacă întâia oară un rol în istoria gândirii umane în diversele cosmogonii indice. Dar nu numai atât. Orizontul indului nu era infinit numai în sensul desfășurării în larg, același orizont infinit se deschidea indului și spre zarca cealaltă, a „micului“, până la dispariția în nimic. Prin substanța sa sufletească inițială indul vibrează așa de mult într-un orizont infinit, încât sub privirile sale se sfarmă orice hotar, în toate direcțiile și în toate domeniile. Indul își dilată „eul“ până la a deveni eul unic al întregii lumi. Se întâmplă însă și să nu și-l dilate; atunci, sub presiunea aceluiși orizont infinit, indul își multiplică eul închipuind legea Saṃsāra, sau „reîntruparea“ în nenumărate vieți. Întreg acest orizont infinit devine totuși – în urma unei mari și continentale decepții sau printr-o secretă tehnică compensatoare a sufletului uman? – întreg acest orizont devine pentru ind o nonvaloare, un loc de răscumpărare și de izbeliște. Accentul axiologic negativ, de care se resimte toată cultura indică, prezintă diferite aspecte, când mai radicale, când mai atenuate; el e însă prezent în toate sistemele metafizice, când pe față, când pierdut ca drojdia într-un aluat:

astfel în mistica brahmanică, cuprinsă în upanișade, în acel misticism al pierderii de sine pentru un sine mai înalt, care-și găsește încoronarea târzie în vasta doctrină monistă a lui Śaṅkara, nobilul comentator; astfel în sistemul dualist Sāṃkhya, în doctrina de mare patos etic a jainismului, în învățăturile budhiste, atât în cele de fază primară, cât și în scolastica întortocheată a Mahāyānei.

1. Mistica brahmanică admite drept existent numai principiul absolut și impersonal, adică unitatea supremă, ascunsă: Ātman. Potrivit unghiului de vedere monist al misticii brahmanice, orizontul spațial infinit e numai mreaja sau forma mayei, a iluziei, a jocului de care ascetul nu trebuie să se lase nici atras, nici înșelat. Prin accentul axiologic negativ, orizontul organic al sufletului indic dobândește, în mistica brahmanică, caracterul unei iluzii cosmice. Orizontul nu e anulat, el persistă ca infinită amăgire.

2. Doctrina Sāṃkhya clădește pe un dualism inițial: se admite pentru început o pluralitate de unități psihice și materia compusă din elemente. Doctrina Sāṃkhya profesază în ceea ce privește materia, ca parte integrantă a existenței, o teorie vădit realistă, spre deosebire de mistica brahmanică, după care materia nu posedă decât o realitate iluzorie sau reflectată, ca apa morților. Dar și doctrina Sāṃkhya pune un accent negativ asupra orizontului spațial, considerând lumea materiei, dacă nu ca o nălucire, cel puțin ca o nonvaloare. Ceea ce – în ordinea noastră de idei – revine la același accent axiologic. Găsim cu alte cuvinte și în Sāṃkhya o platformă de legitimare a traiului anahoretic; ea consistă în devalorizarea materiei, în degradarea ei, nu ca realitate, ci ca mediu vital. E vorba de o degradare mai mult morală. Omului i se recomandă să trăiască în așa fel ca să se salveze cu orice preț din ițele încurcate ale materiei. Ideea mântuirii prin mortificare, prin asceză, de sub jugul reîncarnării, și-a găsit întâia dezvoltare înfioată tocmai în doctrina

Sāṃkhya („Sāṃkhya“ nu e propriu-zis un sistem unic, ci, la fel cu mistica brahmanică, un cheag doctrinar, care revine divers comentat în diferite sisteme, un caier central din care gânditorii își torc firele după cum i-ajută priceperea și înclinările. Doctrina Sāṃkhya alcătuiește, cel puțin în parte, atât baza jainismului, cât și baza budismului, deopotrivă preocupate de tehnica salvării de sub jugul Saṃsārei sau al legii reîntrupărilor).

3. Jainismul dezvoltă până la cele din urmă consecințe, de-o înfățișare aproape maniacă, învățătura despre „ahimsā“. Ahimsā e porunca de a nu omorî și de a nu vătăma în nici un chip ființele vii. Etica jainistă vrea să ia lumea prin tangentă, deși omul trăiește evident înăuntrul cercului. Această etică e impresionantă prin respectul absolut acordat vieții; pornind de aici, ea închipuie o întregă rețea de precepte și comportări în vederea salvării individuale. (Jainistul umblă bunăoară tot cu gura acoperită pentru ca nu cumva să înghită vreun țânțar.) Existența în orizontul spațial și temporal e considerată ca o nonvaloare. Curmarea reîncarnării e urmărită cu strategia întregii vieți ca un suprem ideal. Ce stăruință în suprimarea celor mai firești înclinări, câtă autoflagelare, și pe ce întortocheate cărări, numai pentru – a fi scutit de reîncarnare! Să se remarce tensiunea latentă dintre componentele spirituale ale jainismului. Ce uluitoare încrucișare de orizonturi și accente: respectul absolut, împins până la jertfa de sine, față de orice viață și, în același timp, hotărârea de a socoti viața drept o nonvaloare!

4. Problema curmării reîncarnărilor se situează și în centrul preocupărilor budiste. Budismul propovăduiește, ca tehnică ducătoare la țintă, îndeosebi desfacerea lăuntrică de orice interes pasional acordat vieții proprii, apoi mila față de toate ființele și grija de a le mântui fără deosebire pe toate, toate fiind impuse aceleiași fatalități a reîntoarcerii. Câtă vreme mistica brahmanică privește orizontul spațial infinit ca o iluzie emanată din Ātman, sau ca un joc fără de noimă, pe care și-l îngăduie

în singurătatea sa un Dumnezeu stingher (învățătură exoterică, de-a doua mână), budismul s-a simțit chemat să radicalizeze accentul negativ, afirmând că în dosul iluziei simțurilor noastre și în dosul ideii despre substanță nu se găsește *nimic*. „Nimicul“, ca substrat al unei cosmice iluzii, iată în esență concepția budistă. În această doctrină despre râul fără prund al iluziilor și-au dat întâlnire neantul și nălucirea. S-ar părea că o mai masivă îngrămădire de negații nici nu e posibilă. Budismul de mai târziu, înflorind în scolastica învoaltă a Mahāyānei, face totuși încă un pas în sensul radicalizării negative. Gânditorul Nāgārjuna, furat de-o abstractă beție nihilistă, propune învățătura despre „absolutul gol“ (śūnyatā): nu numai lumea sensibilă e o iluzie; faptul că omul își închipuie că există, chiar și faptul că omul crede că simte lumea sensibilă, sunt la rândul lor tot numai iluzii. Negațiile se rezolvă aici în vârtej și în exaltare fără deznodământ. Cu aceasta apele tăgăduirii au inundat cu totul orizonturile existenței.

Norma și practica morală de toate zilele, întemeiate pe concepțiile despre care am dat un sumar tablou, culminează de fiecare dată într-un ascetism negativ, adică în sfatul, devenit conduită, de a nu colabora cu nici o faptă, nici bună, nici rea, la ceea ce se petrece, jucăuș și fără frâu, în orizontul infinit al vieții.

Arta și metafizica indică, de-o amețitoare bogăție de forme și gânduri, exemplifică *ad oculos* că a avea un orizont este un lucru, și a încunjura acest orizont de nimbul unei valori este *altul*. Sunt aici în joc doi termeni autonomi, două puteri separate. Într-adevăr, în magnifica vegetație a artei și metafizicii indice se întretaie sau se întâlnesc doi factori distincți, care se suprapun nu în duhul unui reconfortant paralelism, ca în Europa, ci în duhul prăpăstios al unei stranii polarități. În cultura europeană, orizontul spațial infinit e întărit printr-un contrafort axiologic pozitiv; același orizont poartă în sufletul omului indic un stigmat negativ. Orizonturile spațiale, al indului

și al europeanului, sunt într-un fel *sinonime* care dobândesc un sens divergent grație *accentelor* cu care sunt înzestrate. E vorba de împerecherea dintre orizontul infinit și accentul negativ împrumutată culturii indice, în întregul ei, nota unei fascinante paradoxii, un profund farmec, care cheamă și înspăimântă, o vraja de care ne simțim atrași și stingheriți în același timp.

Trecând pe planul concluziilor, vom susține, cu alte cuvinte, că pot să existe culturi foarte diferite ca stil, cu toate că ele cresc în atmosfera *aceluiași* orizont spațial. O asemenea teză, flancată de expunerile lămuritoare cuvenite, are darul să stingă încrederea acordată concepției morfologice care închipuie pentru fiecare cultură un spațiu specific. În diferențierea culturilor intervin uneori alți factori, nu mai puțin importanți decât orizontul spațial, care din întâmplare, după cum văzurăm, poate să fie locul comun al mai multor culturi. Stilul unei culturi nu e hotărât de pecetea unui singur factor. Două culturi, implicând același orizont, pot să fie totuși foarte diferite; datorită tocmai celorlalți factori care determină fenomenul stilului. La fel cu europeanul gotic, inzii aveau o intensă viziune a infinitului, totuși ei au izbutit să devină autorii unei culturi de o mare originalitate și unică în felul său, care nu e „încă o dată“ cea europeană. Originalitatea fenomenului e asigurată în acest caz de alți factori, iar nu de viziunea spațiului, la care recurge morfologia bântuită de manie monoideică. Unul dintre factorii eterogeni datorită cărora cultura europeană și cultura indică se diferențiază până la singularizare este tocmai accentul axiologic cu care e investit de fiecare dată orizontul spațial. Pentru european orizontul infinit e vasul tuturor valorilor, pentru ind același orizont infinit e vasul tuturor nonvalorilor.

Accentul axiologic trebuie în genere socotit ca un adaos la orizontul spațial, ca un plus, ca o întregire. Inconștientul își creează singur un orizont spațial, cum melcul își clădește casa de var. Din faptul că inconștientul e organic solidar cu orizontul

ce și l-a creat, nu urmează ca existența într-un asemenea orizont să fie apreciată ca atare. Se poate prea ușor întâmpla ca orizontul să fie simțit ca o infirmitate. Cultura indică ilustrează convingător această situație cu repercusiuni teoretice, de care trebuie să se țină necondiționat seama.

ATITUDINEA ANABASICĂ ȘI CATABASICĂ

Un alt factor care se intercalează în rețeaua determinațiilor stilistice este felul în care inconștientul interpretează sensul fundamental al oricărei mișcări posibile în cadrul unui orizont oarecare. Să reprivim situația și să fixăm atenției noastre constelația factorilor stilistici. Există așadar un inconștient cu o scamă de predispoziții native. Inconștientul își creează, prin simpla actualizare a latențelor sale, ca o întâie proiecție, un cadru primar, organic, de natură *orizontică*. Același inconștient învestrează apoi „existența“ în cadrul orizontic, sau orizonturile ca atare, cu un „accent axiologic“. Cu aceasta inconștientul s-a hotărât la o întâie atitudine prețuitoare, de care se va resimți efectiv orice prețuire conștientă de mai târziu. Aici e locul unde, în seria determinațiilor stilistice, intervine un al treilea factor de temelie. Inconștientul, situat într-un orizont pe care îl afirmă ca o valoare, sau îl tăgăduiește ca pe o nonvaloare, se vede capabil de diverse mișcări în raport cu orizontul său. Printr-o inițiativă spontană, de care nu e nimănui răspunzător, inconștientul se decide să atribuie un *sens fundamental*, ascuns, tuturor mișcărilor posibile. Acest sens ascuns se acordă în primul rând liniei imanente a vieții, sau mai precis: acest sens se acordă vieții global înțeleasă ca mișcare, ca traiectorie, în raport cu un anume cadru orizontic. Sensul ce se atribuie vieții, ca traiectorie în cadrul unui anume orizont, este sămânța inconștientă din care crește sentimentul ce-l are un individ sau o colectivitate despre

„destin“. Sensul unei mișcări poate fi în genere interpretat în două feluri opuse: ca *înaintare* în orizont sau ca *retragere* din orizont (o a treia posibilitate e starea neutră, a mișcării de o semnificație echivalentă stării pe loc). Vom vorbi în consecință despre sensul *anabasic* sau despre sensul *catabasic* al mișcării în cadrul unui anume orizont (a treia posibilitate este sensul neutru). Sufletul european, pentru a rămâne la exemplele noastre, se simte în orizontul său infinit, prin tot ce îndeplinește, prin fiecare pas, prin fiecare act, prin fiecare mișcare mai esențială a sa, în *înaintare*, în expansiune, în desfășurare aproape agresivă, în expediție cuceritoare. Sentimentul ce-l încearcă europeanul cu privire la destin e „anabasic“. Prin tot ce întreprinde, prin toate creațiile sale spirituale, materiale sau tehnice, occidentalul își satisface acest sentiment anabasic al destinului. Toată istoria europeanului, cu cruciadele și colonizările ei, cu cucerirea elementelor, cu născocirile ei neistovite de stiluri și mode, constituie de altfel o mărturie despre aceasta, o mărturie etalată pe un cuprins transcontinental și cu soroace seculare. Sufletul celălalt, indic, deși desfășurat nu cu mai puțină exuberanță, într-un orizont tot infinit, ca și al europeanului, își simte sensul mișcării ca o *retragere* din orizont. Datorită acestui sentiment, sau mai bine datorită acestei atitudini, indul se simte permanent îndemnat să nu colaboreze cu steaua vitalității sale. Indul, trăind în lume, se simte tot timpul retrăgându-se sau întorcându-se din ea, adică părtaș la etica nonînfăptuirii. Acesta e sensul pe care inconștient indul îl acordă destinului său terestru; de această atitudine „catabasică“ se resimt morala și metafizica sa, arta sa, ba chiar și politica sa. Viața indului e pătrunsă de gustul patetic al retragerii din orizontul infinit ce i s-a hărăzit. Chiar concepția ce-o are indul despre demnitatea omenească e anexată acestei atitudini catabasice.

Sensul ce se dă vieții ca traiectorie în cadru orizontic nu trebuie confundat cu accentul axiologic. Avem de-a face aici cu doi

Factori distincți, fapt ce poate fi verificat asupra ultimului nostru exemplu. Atribuim indului: 1) orizontul infinit; 2) accentul axiologic negativ; 3) sentimentul *catabasic* al destinului. Suntem firește ispitiți să ne punem numaidecât întrebarea dacă sentimentul catabasic al destinului nu se reduce în cele din urmă la accentul axiologic negativ, sau dacă nu e o simplă consecință a acestuia. Avem motive binecuvântate să credem că nu. Problema nici nu e chiar așa de complicată cum pare. Nedumerirea se înlătură simplu printr-o încercare cu caracter de experiment intelectual. Ne întrebăm dacă nu s-ar putea atribui unui suflet în același timp accentul axiologic negativ și sentimentul *anabasic* al destinului, iar nu sentimentul *catabasic*. Experimentul, de abia încercat, s-a și consumat. Nimic mai ușor decât să imaginezi un suflet drăcesc-cuceritor care, negând valoarea existenței în cadrul unui orizont, să porceadă – nu la retragere – ci la înaintare, la ofensivă distrugătoare împotriva a tot ce există în acest orizont. Am avea de-a face în acest caz cu un fel de nihilism integral, care teoreticește e posibil, iar istoricește poate nu tocmai greu de identificat. Nihilismul integral implică un accent axiologic negativ și sentimentul anabasic al destinului. Or, indul, deși consideră viața în cadrul orizontic ce l s-a hărăzit ca o nonvaloare, nu se gândește o clipă măcar să se înroleze într-un front distrugător. Dimpotrivă: nicăieri nu s-a aprins flacăra unui mai palpitant respect față de tot ce e viață, nicăieri răspunderea față de orice atom vital n-a luat proporții ca în India. Mult nu lipsește ca aspectul acesta să ni se pară efectul unei inconsecvențe. Împrejurarea se lămurește totuși. Accentul axiologic negativ și sentimentul catabasic al destinului sunt factori distincți, care nu se stingheresc, și care pot să coexiste în același suflet. Cu aceasta analiza factorilor stilistici produce încă o mărturie despre complexitatea sufletului indic.

Acordând un credit necontrolat, ca simpli laici, cercetărilor etnologice, însemnăm aici, sub titlu ilustrativ, și ceea ce ne e

dat să aflăm despre sufletul etiop. Sunt cercetători care susțin cu convingerea unei îndelungate experiențe că etiopul se simte trăind într-un vast spațiu, infinit, întocmai ca și europeanul; și ca indul, adăugăm din partea noastră. Nu ar fi decât normal să ne întrebăm dacă etiopul încearcă în raport cu linia vieții un sentiment anabasic sau un sentiment catabasic. Un examen, fie și numai sumar, al culturii etiopice ne sugerează concluzia că sentimentul etiopului față de destin nu e nici anabasic, nici catabasic. Etnologia înclină a ne prezenta omul etiop ca ducând în mare măsură viața unei plante. Pământul, sugrumat de soare și înviorat de ploile cerului, sezoanele luxuriante, succesiunea fenomenelor, ritmul astral, procesele prin care se înfiripă viața, moartea cu aspectul îmblânzit al unui fapt arhifiresc, integrat în ordinea naturii și a fecundării, toate aceste fapte și momente sunt, după cum ni se spune, trăite și gândite din partea omului etiop nu mult mai altfel decât le-ar trăi și le-ar gândi o plantă trezită printr-un miracol la conștiința de sine. Se subliniază că vegetativul, în calitate de categorie vitală a omului etiop, nu este expresia unei stări precare și condamnable; vegetativul are în viața etiopului semnificația unei metafizici consecvent realizată de-a lungul generațiilor, fără început și fără sfârșit. Etiopul nu se simte un intrus în ordinea firii, ci un moment și o prelungire a ei. Această deplină integrare conferă vieții etiopice o înfățișare magnifică, un aer sublim de permanență suprafirească, de imperturbabilă veșnicie. E clar că etiopul, găsindu-se într-o asemenea stare de vegetativă suficiență, nu încearcă față de destin nici sentimentul care îndeamnă la „înaintare” și la expansiune, dar nici sentimentul care îndeamnă la „retragere”. Sufletul etiop, neclintită limbă de cântar, se simte într-o vie și plină nemișcare, în neutrală și visătoare creștere. Propoziția noastră despre pluralitatea factorilor stilistici se verifică încă o dată. Culturile nu se diferențiază totdeauna prin totalitatea acestor

factori. Astfel, câteodată, culturi respirând în unul și același orizont se diferențiază în virtutea altor factori determinanți.

Atitudinea anabasică, catabasică sau neutră, intrând ca un coeficient în sentimentul destinului, pot fi verificate ca atare luând în studiu structura intimă a diverselor culturi. După toate semnele și indicațiile istorice, ni se pare că o foarte accentuată atitudine *catabasică* trebuie să atribuim vechiului om egiptean. Egipteanul trăia înconștient într-un *orizont specific* față de care el nu se simțea însă înaintând, ci în *retragere*. Viața cu toate inițiativele și peripețiile ei se traducea și se organiza, pentru sensibilitatea egiptenilor, acei copii născuți bătrâni, ca o lungă și încurcată „retragere“. Egipteanul, despre care se spune că se gândea la moarte încă din pântecul mamei, se găsea în permanentă stare de evacuare a orizontului său. Cele mai mari energii disponibile ale statului sunt puse în serviciul morții; problema capitală a domnitorului e – clădirea unui mormânt. Grija de toate zilele a tuturor: cultul dispăruților. Medicina egiptenilor face minuni, dar numai în ceea ce privește conservarea morților. Egiptenii, oameni de pronunțată participare, tehnicieni reci, gospodari calculați, devin lirici numai în fața ultimei taine. E greu de spus întru cât definiția dată de Heidegger existenței umane ca „existență spre moarte“ se potrivește de fapt existenței noastre în genere. Definiția redă însă de minune existența omului egiptean. Ceea ce Alois Riegl răstălmăcea ca „sfială de spațiu“ credem că nu e decât acest sentiment „catabasic“ al destinului, pe care, după știrile, de multe ori uluitoare, ce ne-au rămas despre oamenii din Valea Nilului, trebuie să-l atribuim vechiului egiptean. – Nu ni se cere însă neapărat să scormonim prin toate ungherele istoriei pentru a verifica ideea despre atitudinea anabasică și catabasică. Se găsesc exemple apropiate și exemple depărtate. Materialul documentar e destul de mănos. „Atitudinile“ ce ne preocupă sunt, într-o formă sau alta, tot așa de răspândite ca și sentimentul destinului, iar sentimentul

destinului știm că e general omenesc. Totuși *sentimentul destinului nu are pretutindeni și-n toate timpurile aceeași semnificație*. Sentimentul destinului are semnificație variabilă, după timpuri și locuri. Analiza spectrală întrezărește în formele acestui sentiment diverse componente. Una e de pildă sentimentul destinului care implică un orizont infinit și, în același timp, credința că orice mișcare a omului e subordonată unei secrete expansiuni; altceva e sentimentul destinului care implică un orizont *îngust*, și pe deasupra credința că orice mișcare a omului se integrează într-o secretă *retragere*. Una e sentimentul destinului care implică un orizont *infinit* și atitudinea *retragerii*, și iarăși cu totul altceva e sentimentul destinului care implică un orizont *limitat* și atitudinea *înaintării*. Sentimentul destinului e înrâurit de orizont și colorat de sensul fundamental, ascuns, atribuit oricărei mișcări posibile în cadrul acestui orizont. Ascultând o doină românească, nu e greu să deslușești în ea rezonanța unui specific sentiment al destinului. Omul spațiului mioritic se simte parcă în permanentă, legănată înaintare, într-un infinit undulat. Omul spațiului mioritic își simte destinul ca un veșnic, monoton repetat, suiș și coborâș.

Atitudinea prin care se acordă un fundamental și amplu sens secret oricărei mișcări posibile într-un cadru orizontic este încă unul dintre factorii esențiali care determină din adâncimi inconștiente – modul și structura unui stil, individual sau colectiv. Dar factorul ana- sau catabasic, sub al cărui semn tutelar stă uneori câte o întreagă cultură, e și el o variabilă independentă; independentă de structura cadrului orizontic și nu mai puțin independentă și de accentul axiologic. Cele constatate în legătură cu factorul anabasic și catabasic ne îndreptățesc să afirmăm că determinantele unui stil se pot combina în diverse chipuri. Structura intimă a unui stil atârnă, cu alte cuvinte, nu numai de o anume „viziune spațială“, cum s-au grăbit să creadă diverși istorici ai artelor și filozofi ai culturii, contribuind prin

o astfel de unilateralitate a lor la congelarea prematură a posibilităților exegetice. Structura unui stil atârnă de-o seamă de alți factori determinanți, care variază sau se repetă de la stil la stil, producând prin combinarea și contopirea lor, de fiecare dată, o nouă constelație sui-generis, o nouă zodie eficientă.

NĂZUINȚA FORMATIVĂ

Rămâne să meditam încă puțin asupra unui al patrulea factor care determină fenomenul stilului, nu mai puternic desigur, dar poate mai vizibil decât ceilalți factori despre care am vorbit până acum. Factorul la a cărui descripție și analiză procedăm îl vom numi „nisiu formativus“. Am încercat altă dată, cu mijloace mai puține și pe un plan mai redus, să încetățenim în estetică acest termen împrumutat biologiei teoretice, în micul nostru studiu despre *Filozofia stilului*. Din nefericire, în momentul când scriam acel studiu, nu ne găseam încă în situația de a preciza locul „năzuinței formative“ în constelația determinantă a fenomenului stilistic. Seduși de aparențe și de insinuările obiectului în sine făceam chiar greșeala de a socoti năzuința formativă drept substrat principal, sau chiar unic, al stilului. Încă nu deplin inițați în tainele de subsol și ocrotite de întuneric ale fenomenului, ne-am lăsat impresionați, mai mult decât trebuia, de calitățile prin excelență vizibile ale stilului, adică de aspectele sale pipăite sau pur formale. Nu mai puțin însă, diferențiam, de atunci chiar o diversitate de tendințe formative, la care nici o considerație nouă, produsă în răstimp, nu ne îndeamnă să renunțăm. Neile lumini, izvorâte din viziunea de ansamblu, dar și dintr-o analiză dusă mai departe, ne silesc doar la schimbarea unor termeni.

„Nisiu formativus“ este apetitul formei, nevoia invincibilă de a întipări tuturor lucrurilor care zac în zona întruchipărilor omenești, tuturor lucrurilor care ajung în atingere cu virtuțile

noastre plastice, nevoia, zicem, de a întipări tuturor lucrurilor în orizontul nostru imaginar forme articulate în duhul unei stăruitoare consecvențe. Lucrurile acestea pot să fie simplu închipuite, dar ele pot să fie și realizate prin tehnica umană, într-un fel, în spațiu și în timp: o statuie, un templu, o compoziție muzicală, personajele unei tragedii, o stare lirică, un efort moral, o organizație socială etc. Însemnăm că apetitul de forme al omului nu poate fi satisfăcut numai de „forme în genere”; apetitul acesta are pretenții serioase, el cere forme cu dezvoltări în spiritul unei logici proprii acestor forme. Acest apetit se îndreaptă totdeauna spre forme variate în spiritul unei consecvențe inerente acestor forme. Dacă apetitul de forme al omului ar fi satisfăcut de forme în genere, omul s-ar mulțumi desigur cu ceea ce-i oferă natura în orice împrejurări și nu ar simți necesitatea creației culturale în genere și a celei artistice în special. În fond, diferența dintre formele pe care ni le îmbie natura și acelea pe care le găsim mai mult sau mai puțin vizibile în creațiile de cultură consistă în faptul că formele aparținând creațiilor culturale nu sunt forme brute, ci reprezintă forme care vibrează într-o masă de derivații formale, dezvoltate potrivit logicii proprii acestor forme. Latura curat formală a unui stil se caracterizează prin două aspecte deopotrivă de importante: prin *formă* și prin *consecvența în variația formală*. Dacă în biologie sau în natură „năzuința formativă” este factorul creator de forme, în „cultură” „năzuința formativă” este factorul care creează o formă și o dezvoltă, susținând-o pe liniile unei consecvențe lăuntrice. În „cultură” năzuința formativă e de puterea a doua. Aici nu vom vorbi decât despre *această* de a doua năzuință formativă.

Diferențiem trei moduri ale năzuinței formative. Aceste moduri sau tendințe apar sau dispar, mor sau renasc, după culturi, epoci, individualități. Ele sunt următoarele:

1. Modul individualizant;
2. Modul tipizant;
3. Modul stihial (elementarizant).

Esteticienii au hotărât, printr-un fel de consens tacit, să diferențieze „stilurile“, sub unghi formal, după gradul de apropiere sau abatere de la „natură“. Din parte-ne suntem de părere că acest punct de vedere e inoperant. Năzuința formativă, de modurile căreia atârnă toate „stilurile“, este un factor exponențial. Nu știm cum produsele acestui factor ar putea să fie comparate cu produsele „naturii“. „Natura“ creează forme brute, „năzuința formativă“ creează forme consecvent variate în ele însele. Distanța dintre natură și cultură este sub acest unghi așa de mare, încât produsele lor devin incomensurabile. Creatorii unui stil individualizant, tipizant sau elementarizant – nu vor, unii să se apropie de natură, și alții să se depărteze; toți intenționează în fond să ajungă la o *transcendență*. (Aici nu se pune încă problema dacă această intenție e realizabilă sau nu.) Toți vor să parvină la *adevărată natură*. Unii își închipuie că ajung la aceasta pe calea individualizării, alții cred că numai tipizarea duce la țintă, și iarăși alții acordă credit numai elementarizării. „Natura“ nu poate fi prefăcută deci în criteriu de diferențiere în studiul stilurilor. Însuși conceptul de „natură“ ni se pare instabil. Sensul ce se atribuie acestui concept depinde în multe privințe tocmai de „năzuința formativă“ căreia privitorul îi e din întâmplare supus. Insul individualizant va vedea în „natură“ o colecție de momente individualizate, iar insul tipizant va spune că esențialul în natură e tipicul. „Stilurile“, sub aspectul lor „formativ“, trebuie disociate după un criteriu imanent lor, iar nu în raport cu „natură“. ¹ De altfel, după cum vom vedea, năzuința formativă intervine nu numai în tratarea „naturii“; ea se

1. Ne-am ridicat și în *Filozofia stilului* (1924) împotriva criteriului „natural“ în diferențierea stilurilor. Ne-am referit atunci în mod critic îndeosebi la clasificarea lui Max Deri, teoretician și istoric al artelor. Acest lucru n-a fost măcar remarcat, din partea nici unui recenzent. Probabil că problema nici n-a fost sesizată.

manifestă bunăoară, în chip eclatant, chiar și în metafizică, în modul de a concepe „transcendentul“.

Să ilustrăm prin câteva exemple fiecare mod al „năzuinței formative“. Se știe îndeobște că de pildă cultura germană, privită în întregul ei, de-a lungul dezvoltării istorice, manifestă o puternică și foarte susținută tendință „individualizantă“, în tot ce ea a întruchipat și realizat. Această tendință, caracterizând media unei întregi culturi, a suferit când o înțepire, când o slăbire, după epoci și individualități. Trimitem sumar la arta portretistică, la figurația din tablourile primitivilor germani, la arta germană a Renașterii, care, deși grav contaminată de modul tipizant italian, nu-și putea totuși ascunde profunda dragoste față de tot ce e individual. Oricât de vâjnoase ar fi fost influențele străine suprapuse, dragostea subterană față de individualul unic, fără pereche reapărea, iarăși și iarăși, fățișă sau deghizată, în diverse chipuri (Dürer). Pentru identificarea modului individualizant să ne gândim mai departe la personajele, singulare până la întortochiere, care circulă cu aerul lor ireal, de poveste, prin romanele romanticilor germani, sau la acele subtile și labirintice analize psihologice, izvorâte dintr-o abisală pasiune pentru nuanță și detaliu, care au făcut pe unii critici să asemene pe un Jean Paul cu Proust. De notat că tendința aceasta individualizantă nu se istovește în portretistică. Aceluiași mod afirmativ îi anexăm dragostea de duh și de peisaj local, care, de bine de rău, domină literatura și arta germane aproape cu exclusivitate, și uneori până la exces. În ultimii ani au apărut o mulțime de lucrări care analizează literatura germană sub acest aspect, al peisajelor și al duhului local. Cultura germană constituie desigur un exemplu masiv și inepuizabil, care poate fi exploatat după plac când e vorba de ilustrarea năzuinței individualizante. Dacă dorim să ilustrăm năzuința individualizantă prin cazuri, și concrete, și mari în același timp, ne putem referi la opera revelatoare a unor personalități

izolate pentru care modul acesta e un semn cu osebire distinctiv: să ne gândim la un Rembrandt, să ne gândim la un Shakespeare. Rembrandt, în goană după detaliul viu, după o trăsătură, după un gest în care se rezumă o întreagă individualitate cu tot trecutul ei, s-a oprit, iarăși și iarăși, ca asupra unei comori iradiante, lângă propria sa fizionomie, eternizându-și-o în portrete din care reconstituim cu ușurință o unică, frământată viață. Împinsă până la obsesie, pasiunea aceasta reflectată asupra propriului chip se consumă viguros și cu totul în afară de orice sentimental narcisism. Să nu vedem în ea decât documentul cel mai viu al unui mod formativ, și anume al modului individualizant. Rembrandt a fost preocupat de propriul chip printr-o profundă adeziune organică la principiul individualizării. Rembrandt aspiră la o realitate metafizică; într-un sens el atribuie portretului, cu accentele sale individualizante, o mai intensă realitate decât modelului viu. Modelul viu trebuie să i se fi părut de multe ori o simplă copie anemică, diluată și inexpresivă, a portretului. Metafizica latentă la altarul căreia oficia Rembrandt s-ar putea, credem, reduce în cele din urmă la o formulă de felul acesta: fapăturile își dobândesc realitatea supremă, ultimă, prin *individualizare*, prin cât mai vârtoasă individualizare. Tehnica individualizantă a lui Rembrandt nu țintește spre un naturalism oglinditor și fără noimă, ci e pusă în slujba unui gând metafizic. Prin accentuarea, sublinierea și învârtoșarea individualului Rembrandt se simțea transpus pe planul unei realități metafizice. Prin tehnica individualizantă, el spera să obțină pentru ființele și lucrurile pictate un spor existențial. De aici poate nevoia de a îmbrăca fapăturile în acea lumină nefirească, venită de nicăieri și căzută pe lucruri, ca nimb și pecete a unei supraexistențe. Nu s-ar putea oare lumina pe dinăuntru cam în același fel și hiperzelul individualizant al lui Shakespeare? Cine se mai încumetă să vorbească astăzi despre Hamlet sau despre Regele Lear altfel decât ca despre niște

ființe, în fond mult mai reale decât ființele așa-zise reale din preajma noastră? Întruchipările lui Shakespeare, de o abundență pătostoasă de trăsături individuale, nu sunt numai existențe unice, ci mai mult decât atât. Existențe unice pot să fie toate existențele mediocre din preajma oricui. Unui Hamlet însă îi conferim prestigiul unei existențe concentrate. Hamlet există, dar există la puterea a doua. Năzuința individualizantă a acestor artiști (Rembrandt, Shakespeare) nu se mărginește la transcrierea „naturii”, ci caută un acces spre transcendență.

Trecând dincolo de hotarele artei, în alte ținuturi spirituale, de ex. în metafizică, vom găsi interesante exemple pentru ilustrarea tendinței individualizante. Concepția metafizică a lui Leibniz, bunăoară, a crescut tocmai din năzuința individualizantă. Leibniz, gânditorul de nuanțată și atotcuprinzătoare imaginație, închipuia o lume alcătuită, în ultimul ei prundiș, din unități psihice indivizibile (monadele). Monadele lui Leibniz sunt un fel de atomi spirituali, inaccesibili influențelor externe, momente ireductibile și de-o absolută discontinuitate. Dar marea noutate pe care Leibniz o comunică gândirii europene consistă mai puțin în faptul că imaginează monadele ca unități de-o desăvârșită discontinuitate, cât în aspectul formal pe care ține să-l întipărească monadelor. Leibniz afirmă: fiecare monadă, ca atare, e nu numai un moment într-o discontinuitate, ci o individualitate complet distinctă, înzestrată cu o seamă de însușiri unice, o lume pentru sine, care nu se repetă, și care, așa cum este, nu este decât o singură dată. Niciodată în istoria gândirii umane imaginația speculativă nu s-a lăsat cu același entuziasm antrenată de tendința individualizantă ca în cazul acesta al metafizicii leibniziene. Avem aici de-a face cu cazul rar al unui stil de gândire realizat până în ultimele consecințe.

Poate nu e lipsit de interes să notăm că această concepție leibniziană despre individualitatea unică a monadelor, concepție în

genere uitată sau socotită o simplă bizarerie speculativă, și-a găsit recent un pandant științific într-o formă neașteptată. Fizicianul Pauli a enunțat nu tocmai de mult un *principiu* după care de ex. în sistemul unui atom doi electroni nu pot niciodată să descrie aceeași traiectorie. Prin consecințele sale acest principiu „individualizează” cu desăvârșire aspectul atomilor. Cu aceasta se introduce și în concepția „științifică” despre elementele ultime ale naturii viziunea „individualizantă”. O problemă care se deschide pe plan filozofic odată cu formularea principiului Pauli este: exprimă acest principiu o realitate obiectivă sau mai curând un „stil de gândire”? Prin tot sistemul nostru epistemologic, înclinăm spre interpretarea că e vorba și aici, ca și în cazul metafizicii leibniziene, despre o realizare extremă a unui „stil de gândire”.

Să completăm ilustrarea năzuinței individualizante și cu exemple din domeniul moral-spiritual. Goethe a dat expresie lapidară unui postulat moral-spiritual pe care estetica modernă are obiceiul să-l citeze, de la un timp chiar mai mult decât e de cuviință. „Cea mai mare fericire a muritorilor e personalitatea.” E învederat lucru că în această formulă a luat ființă, în chip de maximă, modul individualizant asupra căruia tocmai ne aplecăm interesul. Idealul goethean al personalității, concepută superdimensional în înțelesul unei armonizări convergente a tuturor posibilităților unui individ și ca un echilibru de forțe, poartă însă, întocmai ca și idealul estetic al lui Dürer, în afară de semnele modului individualizant, și oarecari trăsături „tipizante”. Moralistul care prin sistemul său ilustrează poziția extremă a tendinței individualizante, fără de a face vreo concesie nici tipicului, dar nici anarhismului, ni se pare a fi, mai mult decât oricare altul, marele Fichte. Împropătăm puțin cunoștințele filozofice ale cititorului. Kant a fixat, pentru viața morală, în faimosul său imperativ categoric, un cadru pur formal deșertat de orice conținut. Kant a atacat,

precum se știe, problema morală foarte sublim și foarte tangențial, faptă pentru care a fost și mult preaslăvit, și mult criticat. Mulți dintre gânditorii care au mânecat de pe podișurile kantiene s-au simțit nu puțin înstrăinați și chiar respinși de acest gol, înghețat și țeapăn formalism etic. Unii dintre acești gânditori au încercat să încălzească la focul inimii schelăria de oțel a lui Kant. Alții s-au simțit îndemnați să toarne, menținându-se tot la rece, în cadrul moral kantian, un conținut precis, o materie articulată, o substanță palpabilă. Fichte propune pentru materializarea formei kantiene, prea rarefiată, un conținut de-o densitate concretă, dusă până la capăt. Fichte consideră rolul omului în lumea morală-socială într-un fel cu totul individualist, susținând că în această ordine fiecărui om îi revine o funcție, pe care numai el singur o poate îndeplini, și nimeni altul. Fiecare om, intercalat în ordinea morală-socială, își are aici și acum locul său, pe care trebuie să-l umple cu toată răspunderea pe care o implică această unicitate. Fichte realizează cu această concepție, în ordine etică și din punct de vedere stilistic, un pandant al viziunii monadologice leibniziene. Idealul etic abstract și general coboară pe pământ, după Fichte, prin „individualizarea” radicală a datoriei morale. Legea morală, goală ca o armură fără luptător, a lui Kant, lege prin care se indică doar circumferența unei lumi, își însușește în acest chip infinit de multe conținuturi concrete, dintre care fiecare e valabil numai o singură dată. Astfel pusă în lumină, năzuința individualizantă, cuprinsă în concepția etică fichteană, nu va scăpa observației nimănui. Excursia prin tărâmul moral n-a fost de prisos; ea ne-a pregătit satisfacția de-a vedea că ideea despre năzuința individualizantă se verifică în orice domeniu al manifestărilor umane.

Al doilea mod al năzuinței formative e tendința „tipizantă”. Cel mai consecvent realizat este acest mod în vechea cultură grecească. Această tendință, cu obârșii pierdute în protoistorie, devine, începând cu timpurile homerice, tot mai dominantă,

ca să culmineze în timpurile platonice. La început modul tipizant se desface din încheștări telurice-haotice, se consolidează treptat, dobândind muchii tot mai netede și mai transparente, de cleștar, ca să ajungă la o strălucire, niciodată depășită în urmă, în întruchipările de humă cerească ale lui Sofocle, Plato sau Praxitel. După acest zenit, uranicul se umple iarăși de zgură, modul tipizant se alterează, subminat încetul cu încetul de alte moduri, care i se alătură sau i se substituie. Plastica divinităților ideale, reprezentând tot atâtea tipuri pure, armonice alcătuite din contururi esențiale și din trăsături generice de organică frumusețe, dar nu mai puțin și umanul înălțat la putere mitologică, sau acțiunea redând sensul tipic, idealul sporit al vieții din tragedia antică, sau formele arhitectonice, construite sobru și de-o fină vibrație, după canon euclidian, ale templelor de pe Acropole, sunt îndeobște cele mai cunoscute exemple artistice în care s-a întrupat pentru totdeauna năzuința formativă tipizantă. Dar același mod ia trup tangibil de pildă și în metafizica platonice a Ideilor. „Ideile“ reprezintă tot atâtea idealuri organice ale lucrurilor și ființelor ce stau sau se perindă în spațiu și în timp. Tehnica demiurgică, potrivit căreia, după Plato, au luat ființă făpturile din preajma noastră seamănă adomă cu tehnica unui atelier de artă plastică. Făpturile de orice fel sunt copii imperfecte ale unor modele unice și de cerească desăvârșire. În atelierul metafizic, modelele, inaccesibile și fără prihană, poartă numele de „Idei“. După o Idee se pot trage nenumărate copii: toate vor fi mai mult sau mai puțin desăvârșite, căci desăvârșirea aparține exclusiv tiparului, Ideii. Esențialul în moșiile existenței e Ideea, nu copiile. Să se încerce o dată o operație comparativă, în vederea unei diagnoze diferențiale, între metafizica aceasta a Ideilor, a lui Plato, și metafizica monadelor a lui Leibniz. Distanța dintre ele măsoară exact diferența dintre tendința formativă tipizantă și tendința formativă individualizantă. În

concepția leibniziană făpturile reale nu sunt făcute după modelele unor idei de contururi perfecte: făpturile reale sunt mai curând echivalentul unor complexe monadice, iar monadele știm că sunt, fiecare pentru sine, atât de individualizate, că nu există niciodată o a doua la fel. În metafizica platonice accentul existențial zace pe conturul ideal, tipizant; în metafizica leibniziană accentul existențial zace pe conturul accidental, individualizant. Deosebirea dintre cele două metafizici revine în definitiv la o apreciere diametral opusă, atât a individualului, cât și a tipicului. Pentru Plato individualul reprezintă o existență degradată, iar tipicul o existență deplină; pentru Leibniz existența deplină zace pe linia individualului, iar „tipicul“ nu reprezintă decât ceva derivat.

Nu e necesar să amintim că năzuința tipizantă a reintrat în acțiune, cu suverană exclusivitate, în timpul Renașterii, și tot așa în toate epocile clasicizante ale diverselor popoare europene. Materialul ilustrativ ce s-ar putea cita pe această linie de idei e cu totul reductibil. Un Lionardo și un Rafael, un Racine sau un Goethe (cel al dramelor *Tasso* și *Ifigenia*, al liricii romane, dar întru câtva și cel al „fenomenelor originare“), un David sau Ingres, într-o anume privință Paul Valéry al zilelor noastre, sunt tot atâtea personalități legate subteran și prin secole prin aceeași pasiune tipizantă. Toți acești creatori sunt îndrăgostiții plasticii ideale, ai conturului necesar, ai construcției logice și măsurate. Justificarea teoretică a acestui mod se găsește în filozofia platonice, dar nu mai puțin și în teologia catolică, întru cât aceasta a asimilat platonismul.

Să trecem la a treia năzuință formativă, la tendința *stihială* („elementarizantă“, *stoicheion* = concept fundamental). Ilustrații de primul ordin pentru acest mod ne servește arta egipteană sau pictura bizantină.

Lucrurile și ființele închipuite de arta egipteană sau bizantină ni se înfățișează în forme mult mai sumare decât sunt

formele obținute prin tipizare. Modul tipizant retușează organicul, dar nu părăsește zona acestuia. Modul tipizant reduce organismele aceleiași specii la expresia lor ideală, eliminând accidentalul și individualul. Modul tipizant procedează prin eliminarea întâmplătorului și prin accentuarea necesarului generic. Modul stihial forțează până la exces procedul eliminării și vede necesarul dincolo de ceea ce este generic, în unele aspecte elementare și universale ale lucrurilor. Modul stihial ajunge astfel la forme care depășesc în întregime organicul, la forme contaminate parcă de natura geometrică a schemelor cristalice, sau de dinamica copleșitoare a unor gesturi demiurgice. Fie că sunt statice, fie că sunt dinamice, aceste forme reamintesc în orice caz numai *schematic* făpturile și materialitatea de toate zilele. Artistul, acordând un interes foarte zgârcit vizibilului, pare a-și rezerva entuziasmul, în chip precumpănitor, unui principiu invizibil. Artistul face abstracție în redarea lucrurilor de toate însușirile unice și individuale ale acestora, dar în mare parte și de însușirile tipice, de gen sau de specie, ale lor. Lucrurile sunt redată într-o formă care reține doar câteva aspecte esențiale, după un calapod întru cârva străin, dar impus lucrurilor în chip suveran și din afară. Esența lucrurilor e adaptată la rigorile unui duh care plutește stăpânitor peste toate, sau care le animă pe dinăuntru pe toate. Lucrul izolat încetează de a mai fi purtătorul pitoresc al balastului său de însușiri individuale. De așijderea, lucrul izolat nu mai e nici supus doar unei armonioase retușări, ca să devină idealul organic al tuturor lucrurilor de același gen. Lucrul e redat sumar și sintetic, ca să devină purtător al unui duh sau al unei stihii universale, de multe ori prea ascunse ca să poarte un nume, al unei stihii universale care depășește specia. În schematismul lucrurilor redată potrivit modului stihial sau elementarizant, se oglindește astfel mai mult o statică sau o dinamică universală (sau în orice caz ceva cu totul elementar),

decît propriul tip ideal sau propria individualitate a acestor lucruri. Un Rembrandt, pictorul fără pereche al modului individualizant, redă ființa umană subliniind și întezind tot ce e individual, adică tot ce preface această ființă într-o existență unică și fără putință de a se repeta vreodată în spațiu și în timp. Un Rafael, pictorul modului tipizant, ignoră cu voință, chiar și în portretistică, pe cât posibil, accidentul și individualul, ca să înalțe fapțurile la demnitatea unui tip ideal. Cu totul altfel procedează, de pildă, pictura bizantină. Artistul bizantin elimină nu numai tot ce e individual; sub mîna lui chiar și tipicul îndură o schematizare și o desfigurare, prin ceea ce fapțura închipuită se integrează într-o vastă și impresionantă statică universală, aderență pe care viața organică n-o are niciodată. Rembrandt, împins de năzuința individualizantă, utilizează cu deosebire acele aspecte ale fapțurilor pe care le surprinde clarobscur ochiul vieții, retina organică frămîntată pe dinăuntru de instincte și patimi, de permanente dibuieli, și numai de parțiale și vremelnice iluminări. (Încă o dată: nu e vorba aici de o „copiere“ a naturii, ci de utilizarea unui material într-un spirit cu totul creator și pornit spre „transcendență“.) Rafael utilizează mai ales acele aspecte ale fapțurilor pe care le pipăie spiritul uman, spiritul desprins din rețeaua contingențelor cotidian-biologice, grație viziunii ideative prin mijlocul căreia cuprindem genurile. Pictorul bizantin, stăpînit de năzuința stihială, se orientează după aspecte cu totul elementare ale fapțurilor, pe care nu le vedem cu ochii trupești și nici simplul ideativ, dar despre care se poate bănui că le vede Dumnezeu însuși. Spre a vedea lucrurile și fapțurile așa cum le vede Dumnezeu, pictorul bizantin trebuie să iasă din sine, să ia, printr-un salt în extaz, o poziție teocentrică. Cert, din punctul de vedere al simțurilor organice și al facultăților noastre ideative, formele la care se oprește viziunea bizantină par reprobabile *deformări*. Pentru a preveni orice confuzii, adăugăm

că sensul intrinsec al viziunii bizantine nu este totuși o chestie de interpretare teoretică, ci mai presus de toate o chestie de sensibilitate. În orice caz semnificația pozitivă a acestor bizantine „forme diforme“ ne rămâne inaccesibilă atâta timp cât le privim sub unghi pronunțat biocentric sau ideocentric. Fapt e că europenii, timp de o mie de ani, nici n-au mai prea comunicat cu sensul picturii bizantine. Aceasta se explică doar prin împrejurarea că europenii, poate împuținați la suflet, au uitat cu desăvârșire să vadă și să simtă altfel decât biocentric sau ideocentric. Față de pozițiile sensibilității curente, formele bizantine se prezintă doar ca forme diforme, ceea ce oricum revine la o negație. Semnificația acestor forme ni se revelează numai dacă depășim obișnuințele sensibilității și dacă privim aceste forme sub unghiul lor propriu, adică cvasiteocentric. Sub un astfel de unghi, întruchipările în stil bizantin dobândesc ca un reflex de imutabilitate; ceva din *statica* necreatului, măreață, elementară, universală, de dincolo de viață și moarte. Cu sensibilitatea de astăzi, care-și are fâgașele ei, anevoie ne vom mai putea transpune, cu totul, în sufletul unui Basileus, ctitor de biserici, care își avea cu smerită mândrie portretul în tinda clădirii sale – ne putem doar întru câțva închipui sporul secret de conștiință al aceluia, care se vedea nu cum îl vedeau toți muritorii, ci așa cum îl vedea Dumnezeu însuși: transpus în statica eternității.

Năzuința stihială ne dă ocazie și pentru câteva reflexii mai laterale, dar nu lipsite de însemnătate. E de mirat anume că tendința aceasta e condamnată, nu se știe din ce pricină, să lupte încă spre a i se recunoaște o existență independentă în tratatele de estetică. E timpul să închidem acest proces. Situația e cu atât mai ciudată, cu cât existența acestui de al treilea mod formativ a fost vag bănuită chiar din partea unor gânditori mai vechi. Filozofia romantică, acea filozofie căreia îi revine meritul de a fi lărgit considerabil sensibilitatea europeană, este

cea dintâi care își îndreaptă cu mai mult interes atenția asupra „artizanei” „arte simbolice” a asiaticilor sau egiptenilor. S-a luat deci act, cel puțin ca de un mare fenomen istoric, de posibilitatea unei arte care nu e nici individualizantă, nici tipizantă. Termenul de „artă simbolică”, cu care filozofia romantică a încercat să circumscrie obiectul bănuțit, are din nefericire darul de a ne putea induce prea ușor în eroare în ceea ce privește natura și caracterul acestei arte. Cuvântul „simbol”, în accepție curentă, are înțelesul de semn concret și sensibil concret pentru o idee sau pentru un conținut abstract. Or, un „simbol” poate fi propriu-zis întruchipat în oricare din modurile formative: individualizant, tipizant, stihial. În epocile clasicizante găsim destule exemple de simboluri realizate în forme *tipice*. Pictura romantică germană oferă exemple de artă „simbolică” chiar în gen „individualizant” (de pildă *Rübezahl* de Schwind). Termenul de „artă simbolică” ar putea prea ușor să dezorienteze și să ne ducă pe drumuri greșite. Înțelesul curent, de circulație, al termenului „simbol” ne interzice de-a numi arta de tendință stihială simplu „simbolică”. „Simbolul”, în accepție obișnuită, e un fapt concret care trimite într-un fel sau altul la o idee abstractă; or în formele artei stihiale nu se exprimă idei cu orice preț, sau nu mai mult decât în alte arte. În orice artă, de oricare caracter formativ, se exprimă în primul rând „trăiri”. Artă stihială exprimă în aceeași măsură *trăiri* ca și artă individualizantă și ca și artă tipizantă. De fiecare dată e vorba numai de altfel de trăiri. Deosebirea dintre artă individualizantă și artă stihială nu corespunde deloc deosebirii dintre „trăire” și „idee”. În ambele cazuri e vorba de „trăiri”, cu deosebirea doar că „trăirile” se consumă pe planuri existențiale divers centralizate. Un plan e mai curând biocentric, celălalt plan e mai curând teocentric. Cei ce numesc artă stihială o artă „simbolică” insinuează, poate involuntar, părerea cu totul nelegitimată că această artă ar fi de natură mai conceptuală sau mai abstractă decât este artă

individualizantă sau cea tipizantă. Asemenea păreri trebuie denunțate ca fiind cel puțin superficiale. Ca și modul individualizant sau cel tipizant, modul stihial este un mod fundamental, *formativ*, de care depinde aspectul ce se întipărește *oricărui* produs al spiritului uman. În „gândire“ e adevărat că modul *stihial* se oprește cu predilecție la „concepte fundamentale“, „elementare“; dar „arta“ creată grație acestui tipar stihial nu e caracterizată, în esența sa, prin aceea că o anexăm unui excesiv abstracționism conceptual; în această artă de mod stihial, se exprimă de-a dreptul complexe „*trăiri*“, de obicei însă altele decât cele ventilate în arta individualizantă sau în arta tipizantă. Iată de pildă pictura unui van Gogh. Ea se realizează întru totul în forma stihială, cu toate că van Gogh nu pictează decât peisaje; grădini cu măslini, câmpuri cu holde, livezi, ogoare, floarea-soarelui, dealuri cu chiparoși și stele. Pictura lui van Gogh e însă un exemplu prin care se demonstrează hotărâtor cât de nepotrivit este epitetul „simbolică“ acordat artei stihiale. Peisajul și făpturile, copacii și creatura vegetativă din pictura lui van Gogh ni se înfățișează ca întruchipări de mari reticențe și de mari destăinuirii: chiparoșii au înfățișare de flăcări verzi, stelele se învârtesc ca roțile, drumurile curg ca râurile, florile luminează ca soarele, măslinii au brațe chinuite ca vinele omului. Făpturile lui van Gogh își retac caracterul individual, dar adesea și caracterul generic de specie, sau numele, cu atât mai mult însă aceste făpturi ni se destăinuiesc datorită formei ce le-o imprimă pictorul, ca purtătoare ale unui *dinamism cosmic nelimitat și atotstăpânitor*. Acest dinamism convinge în chip imediat, acest dinamism nu are caracterul derivat și deficient al unei idei abstracte, ci este obiectul unei trăiri violente, sau echivalentul unei viziuni de supremă saturație. Surprindem și în pictura lui van Gogh într-un sens un unghi teocentric, dacă voim, dar „*theos*“ are aici cu totul altă semnificație decât în arta bizantină, despre care de asemenea am

spus că e oarecum teocentrică. În pictura bizantină fapăturile sunt integrate într-o *statică* universală a necreatului sau a definitiv mântuitului; aici, la van Gogh, fapăturile sunt integrate în liniile de forță, în sistemul magnetic al unui ultim dinamism, sau în perspectiva unui Dumnezeu imanent și în permanent chin al facerii.

Arta lui van Gogh redă prin mijlocirea lucrurilor un „stoicheion“, adică ceva elementar și cosmic. Acest „stoicheion“ nu trebuie în toate cazurile să fie staticul cosmic sau dinamicul cosmic. El poate să fie bunăoară „spiritualul“, dar tot așa „materialitatea“ ca atare sau „vegetativul“, sau „animalitatea“ etc. etc. Am spus mai sus, și revenim asupra acestei idei, că prin oricare din năzuințele formative, artistul sau creatorul în genere aspiră la transcendență. Unii cred că pot să transpună lucrurile în transcendență prin „individualizare“, alții cred că aceasta e posibil numai prin „tipizare“, iar alții își închipuie că ajung la transcendență prin elementarizarea lucrurilor, sau prin reducerea lor la un „stoicheion“.

Termenul de „tendență stihială“ ca năzuință formativă îl introducem în această problematică noi, aici, întâia oară, fiindcă ni se pare a caracteriza cel mai bine tendința care se aflătură individualizantului și tipizantului și care până acum nu a fost nici precis determinată și nici sugestiv sau potrivit denumită din partea nimănui¹.

Denumirea de artă simbolică acordată artei stihiale sau elementarizante nu poate să producă decât confuzie. Făcând abstracție de alte obiecții ce i se pot aduce, o asemenea denumire abate înainte de toate atenția de la specificul „formal“ al operei de artă spre considerații care situează opera de artă într-o degradantă vasalitate față de un conținut mai mult sau mai puțin

1. Max Deri își închipuie bunăoară, cu totul greșit, că a treia tendință consistă în „individualizarea accentuată, exagerată“ (*Die Malerei im XIX. Jahrhundert*).

exterior ei. Există desigur și opere de artă „simbolice“, dar acestea sunt posibile în orice „stil“. În acest capitol caracterizăm operele de artă sub unghi formal, iar constatările posibile în legătură cu arta egipteană sau bizantină confirmă teza despre existența de sine stătătoare a unui al treilea *nisus formativus*, cel „stihial“. Acest *nisus* forțează lucrurile să-și părăsească individualitatea și întru câțva specia, ca să devină expresii ale unui duh sau ale unui principiu universal, ale unui „stoicheion“, ale unui ce elementar, care depășește individul și specia. Acest de al treilea „nisus“ se manifestă ca o incomensurabilă potență stilistică, nu numai în artă, ci în toate domeniile activității umane.

Deoarece pentru modul individualizant și pentru modul tipizant am amintit și câte un exemplu metafizic (sistemele lui Leibniz și Plato), să ilustrăm și modul stihial printr-un exemplu metafizic. Cea mai bună ilustrare ne-o oferă însăși metafizica bizantină. Leibniz punea accentul existențial pe individualizare: aceasta e calea urmată de monade spre a-și ajunge plenitudinea sensului. Plato punea accentul existențial pe tipic: fapțurile individuale primesc un reflex de demnitate din partea Ideii. Metafizica bizantină (adică a bisericii sinoadelor ecumenice) apasă mai vârtos asupra „individului îndumnezeit“, adică asupra făpturii care încetează de a fi ea însăși și care devine vas al revelației divine. Făptura izolată își pierde fizionomia individuală, tot așa ea încetează de a fi reprezentanta speciei și intră în posesia sensului său ultim în măsura în care devine teoforică, adică purtătoare a unui *stoicheion* universal.

Efectele diverselor năzuințe formative, în înțeles de potențe stilistice, se remarcă în artă, în metafizică, tot așa însă și în domeniul moral. Răsfoind o istorie oarecare a doctrinelor morale, ni se dă, sub acest unghi, prilejul unor bogate reflexii. Potrivit fiecăreia dintre cele trei năzuințe formative, au fost propuse în cursul veacurilor maxime de comportare, cum sunt de pildă următoarele:

„Ii tu însuși!“

„Ii cum e maestrul!“ (șeful academiei sau al școlii).

„Ii cum a fost unul singur!“ (Hristos, Buddha, Confucius).

În fiecare dintre aceste maxime se face de fapt apel la altă valoare. Se subliniază pe rând individualul, tipicul, principiul universal.

Nu e desigur lipsit de interes nici felul cum se repercutează năzuințele formative în domeniul pur religios. În această ordine vom descoperi, bunăoară, că protestantismul corespunde întru totul modului individualizant. Realizându-se consecvent și până la exces sub presiunea acestei tendințe, protestantismul capătă, treptat-treptat, o înfățișare tot mai anarhică și mai descentralizată. Dacă privim lucrurile mai de aproape constatăm că țace în chiar firea protestantismului să se fărâmițeze, în tot mai multe și mai penibil restrânse cuiburi religioase. Descompunerea aceasta, adânc înrădăcinată chiar în principiul protestantismului, are loc în ritm cu atât mai accelerat, cu cât mișcarea e mai avansată pe drumul său propriu. Față de protestantism, pentru care devenirea coincide aproape cu o soluție, ortodoxia – atât cea veche din zenitul auriu al Bizanțului, cât și cea păstrată într-o stare de latențe embrionare, a popoarelor mai tinere – reprezintă modul *stihial*. Ortodoxia posedă semnificația ideală a unei entități elementare și ecumenice care, realizată ca atare, n-ar îngădui nimănui nici o ieșire din schema totalității sale cristaline. Această organizație stihială s-ar apăra de orice veleități individualizante și ar refuza ca „păcat“ chiar și cea mai inofensivă abatere de la formele în care ea s-a statornicit. În legiuirea „excomunicării“ ea și-a creat un sistem de apărare a caracterului ei stihial și universal.

Dar să vedem pentru care mod formativ a optat catolicismul. Pentru tustrele – după timpuri și locuri: la început pentru modul stihial, câteodată pentru modul individualizant, dar mai statornic, și de preferință, pentru modul tipizant. Modul tipizant

a fost înscăunat cu osebite în grațiile catolicismului. E adevărat că uneori catolicismul a intrat la învoială, acceptând și forme mixte (barocul). Cu aceasta rostim o judecată de constatare, iar nu de apreciere. Catolicismul ni se pare în orice caz mult mai labil, sub unghiul năzuinței formative, decât ortodoxia sau protestantismul. Această labilitate e poate în directă legătură cu duhul de acomodare preventivoare la contingentele istorice, duh mult răsplătit de succese vizibile și invizibile, duh de care catolicismul s-a lăsat întotdeauna condus și sfătuit pentru mai marea sa glorie.

O operă de artă sau de imaginație metafizică, o maximă etică sau o alcătuire socială vor purta în toate împrejurările insigniile și amprentele unei năzuințe formative. Cu privire la alcătuirile sociale, îndeosebi, e de amintit că ele poartă de fiecare dată o pecete care invită de-a dreptul la o interpretare sub unghiul ce ne preocupă. Iată exemple la întâmplare. Nenumăratele stătuțele germane istorice legate într-olaltă prin ideea „imperiului“ s-au menținut, cu îndârjire, izolate în adversități locale, veacuri de-a rândul; faptul se inseriază sugestiv, ca o exemplificare mai mult, pe linia năzuinței individualizante, constituind o apariție paralelă și alăturată, ca semnificație, nenumăratelor cuiburi religioase în care s-a pulverizat protestantismul. Trecând la alt „mod“, să facem amintire încă despre „statul-cetate“, vechi grecesc sau italic, ca de o expresie concretă a năzuinței de rotunjire „tipizantă“. Iar pentru al treilea mod să consemnăm, într-un același mănunchi, în cele din urmă, biserica creștină, mai ales veche bizantină, și bisericile asiatice. Aceste biserici reprezintă în alcătuirea lor ecumenică, fără îndoială, tot atâtea întrupări ale năzuinței stihiale.

Năzuința formativă e un factor stilistic de-o eficiență aleasă și fără greș. Cum întru explicarea fenomenului „stil“ ne-am pronunțat pentru separația puterilor determinante, e clar că vom socoti și „năzuința formativă“ ca o putere de sine stătătoare. Nu-i îngăduit să confundăm „năzuința formativă“ cu nici unul

din ceilalți factori, precum cadrele orizontice, accentul axiologic, atitudinea anabasică sau catabasică. Năzuința formativă e singurul factor care are priză asupra formei ce se imprimă lucrurilor ce zac în zona puterii noastre de întruchipare. Apăsăm mai ales asupra faptului că năzuința formativă nu e deloc în funcție de viziunea spațiului sau de cadrele orizontice. Năzuința formativă implică, ce-i drept, în toate cazurile un orizont, dar nu un *anume* orizont. Mai explicit: o *anume* năzuință formativă se poate realiza ca atare în *orice* orizont spațial. Astfel de pildă popoarele germanice, care s-au hotărât inconștient cu atâta energie pentru orizontul *infini*t, se identifică în același timp cu toată pasiunea imaginabilă de preferință cu năzuința formativă *individualizantă*. Un *anume* orizont spațial nu atrage după sine cu necesitate o *anume* năzuință formativă. Alături de setea de infinit poate foarte bine să stea modul formativ individualizant. Faptul acesta singur dovedește îndeajuns că sentimentul spațiului, speculat până la abuz în explicațiile morfologice, nu reprezintă decât o mică fracțiune din constelația determinantă de care atârnă pecetea unui stil. Faptul are însemnătatea unei răscruci și învederează luminos o exagerare la care s-a pretat filozofia culturii cu concursul unor autori dintre cei mai prestigioși. Alte exemple care întăresc argumentul în favoarea tezei că „orizontul spațial“ și „năzuința formativă“ sunt puteri separate: indul, optând pentru orizontul spațial infinit, se identifică în același timp, de preferință, cu năzuința formativă stihială. O statuie sau un relief al lui Śiva sau al lui Buddha exprimă totdeauna un „stoicheion“: „distrugătorul“, „liniștea întru absolutul gol“. Aceași independență a factorilor stilistici o regăsim în cultura chineză. Deoarece însă până acum nu am vorbit despre cultura chineză, ar fi poate nimerit să cercetăm mai întâi care sunt acești factori. Pictura chineză, cu perspectiva ei cu totul particulară, trădează desigur ceva din orizontul spațial specific al chinezului. Prin ce se

caracterizează această perspectivă? Remarcăm înainte de toate că ea nu e infinită. Această perspectivă reprezintă de fapt o succesiune vastă de rotocoale. Aici nu e vorba de-o perspectivă pe care s-o poți cuprinde cu ochiul dintr-un singur punct. Pentru a o cuprinde ești nevoit, așa-zicând, să te deplasezi tu însuși ca privitor, din loc în loc, din etapă în etapă. Spațiul, cu alte cuvinte, e văzut ca o succesiune nedeterminată de locuri, dar nu ca un mediu dat, simultan și infinit. Spațiul nu e cuprins dintr-un singur centru, printr-o dinamică infinită a ochiului; spațiul e mai curând mediu care silește spectatorul la deplasare. Într-un asemenea orizont – elementul succesiunii joacă un rol esențial. Spațiul se clădește pe rând prin alveole în jurul deplasării omului. Orizontul spațial al europeanului e echivalentul absolutei simultaneității; în cuprinderea subiectivă a orizontului european, rolul decisiv îl are dinamica funcțională a ochiului, de-o extremă intensitate și amploare. În asemănare cu acest orizont – spațiul chinez e succesiv, alveolar; în cuprinderea orizontului chinez sarcina funcțională a ochiului e în parte înlocuită prin deplasarea privitorului din loc în loc. A doua întrebare: care-i năzuința formativă specifică chinezului? Situat într-un orizont care-i aparține exclusiv, chinezul e, ca înclinări formative, precumpănitor stăpânit de modul *stihial*. În peisajele și în figurația picturii chineze se exprimă totdeauna ceva stihial: convergența existențelor într-o familiaritate cosmică, duhul ocrotitor al unei supreme maternități și al unui ultim sens. Or, acest mod stihial e pe deplin determinat în sine însuși și nu atârnă întru nimic de un anume orizont spațial. Natural că acești doi factori, combinându-se, se nuanțează reciproc.

Despre fenomenul stil, sub unghi genetic, nu s-a scris prea mult în literatura filozofică. Spre deosebire de alte probleme, în jurul cărora s-a produs un asfixiant bâlci de opinii, problema aceasta plutește într-o rariște teoretică de-a dreptul surprinzătoare. Filozofiei i se deschid aici posibilități aproape feciorelnice. Față

de unele teorii curente, care s-au fixat în explicarea stilului asupra unui singur factor de spontaneitate creatoare umană (sentimentul spațial), am ținut să arătăm în lucrarea de față că fenomenul stilului implică, în substratul său abisal, o *pluralitate* de factori care fără deosebire aparțin spontaneității creatoare umane, și nu ne sunt dați din afară deodată cu materialul utilizat.

Din analizele noastre rezultă în genere că nici unul dintre acești factori determinanți ai unui stil nu implică și nu atrage după sine în chip necesar anume alți factori determinanți. Un stil oarecare e însă totdeauna condiționat de-o garnitură întregă de factori. Mai rezultă de asemenea, din expunerile noastre, că factorii determinanți care, de la un stil la altul, constituie garniturile de bază necesare variază independent unul de celălalt. Diversele stiluri nu se deosebesc numai decât prin tot ansamblul factorilor de bază; unii dintre acești factori pot să fie, cel puțin în expresia lor abstractă, categorială, comuni mai multor stiluri.

Reprivind situația, suntem nevoiți a accepta o relație fundamentală:

Inconștientul și cadrele sale orizontice, spațial și temporal; pe urmă o serie de factori care implică totdeauna astfel de orizonturi, dar care nu sunt condiționați sau determinați în structura și în modul lor de orizonturile care, întâmplător, le servesc drept cadru. Acești factori, tot atâtea variabile independente, sunt:

Accentul axiologic,

Atitudinea anabasică și catabasică,

Năzuința formativă.

Fenomenul „stil“ e determinat de constelația acestor factori fundamentali împreună, și niciodată numai de un singur factor.

MATRICEA STILISTICĂ

Așadar toți acești factori, agenți, potențe, determinante, sau cum voim să-i numim:

1. orizontul spațial și orizontul temporal al inconștientului,
2. accentul axiologic,
3. atitudinea anabasică, catabasică (sau neutră),
4. năzuința formativă

se grupează, alcătuiind împreună diverse constelații. Aceștia sunt factorii de prim ordin care stau la temelia unui stil. Li se alătură un număr neprecizabil de factori secundari, sau cu totul accidentali. În garnitura de factori care stă la temelia unui stil oarecare, pot să figureze ca agenți secundari, sau accidentali, de ex. dragostea de materialitate zgrunțuroasă sau dragostea de nuanță, de inefabil; sau dragostea de liniște, sau dragostea de mișcare etc. Două diverse stiluri pot să se distanțeze prin toți factorii lor determinanți, sau numai prin unul sau câțiva factori secundari sau primari, sau prin factori cu totul accidentali. Două stiluri pot să se deosebească printr-o parte dintre factorii primari și să se asemene prin factori secundari, sau invers: două stiluri pot să se deosebească numai prin factori secundari și să coincidă prin factorii primari. Arta chineză seamănă de pildă cu arta impresionismului francez prin dragostea de nuanță și inefabil; ele se deosebesc însă profund prin factori primari, precum orizontul spațial sau prin năzuința formativă. Orizontul spațial al artei chineze este acela succesiv alcătuit din locuri care cer de

fi care dată prezența privitorului; orizontul spațial al impresionismului este acela al perspectivei infinite; năzuința formativă în arta chineză este de natură stihială, câtă vreme năzuința formativă a impresionismului este de natură individualizantă: atât arta chineză, cât și impresionismul francez iubesc însă deopotrivă mai mult nuanțele decât colorile tari, mai mult vagul decât precisul. Alt exemplu de apropieri și distanțări posibile: arta veche egipteană aduce cu arta asiatică prin năzuința formativă (în genere stihială), ele se deosebesc însă prin orizont spațial, câteodată prin accent axiologic, alteori prin sentimentul destinului. Orizontul spațial al egipteanului este labirintic, al indului e infinitul involut; chinezului îi aparține spațiul alveolar succesiv. Accentul axiologic e afirmativ-pozitiv la egipteni și la chinezi, dar negativ la inzi. Sentimentul destinului e carabasic la inzi și la egipteni, și mai mult neutru la chinezi. Artă egipteană și artă asiatică se deosebesc sau se aseamănă pe urmă și printr-o serie de factori secundari. Descoperirea și punerea în evidență a factorilor suplimentari cade mai mult în lotul cercetărilor sistematice-structurale, al istoriei artelor sau al istoriei în genere.

Cât privește factorii primari, să reținem de o parte discontinuitatea lor și posibilitatea de a varia independent unul de celălalt, și să reținem de altă parte puțința acestor factori de alcătui mănunchiuri de-o apreciabilă stabilitate. O astfel de constelație de factori, de-o considerabilă rezistență interioară, se poate statornici în inconștientul uman, dobândind aici funcția unui complex determinant. Structura stilistică a creațiilor unui individ, sau ale unei colectivități, poartă pecetea unui asemenea complex inconștient. Propunem pentru denumirea unui astfel de complex termenul de „matrice stilistică“. (Atragem luarea-aminte că termenul de „complex inconștient“, întrebuințat în acest plan de idei, nu are nimic din sensul cvasi- sau fățiș „patologic“ cu care acest termen circulă printre psihanalști,

cu toate că ne găsim și noi în zone abisale. Termenul de „complex“ are în expunerile noastre o semnificație pur logică, conceptuală, ce-i revine și-n întrebuintărea de toate zilele.)

Pentru a preîntâmpina eventuale nedumeriri, să stabilim un alibi. Prin teoria despre „matricea stilistică“ nu avem câtuși de puțin pretenția de a explica *darurile creatoare*, ca atare, ale unui individ sau ale unei colectivități. Darul „creator“ este un mister cu totul insondabil, ce aparține de asemenea inconștientului uman. Este aici un prag peste care n-am călcat. Misterul darului creator ne scapă în întregime, și ține poate de ordinea misterele cosmogonice. Prin teoria despre „matricea stilistică“ încercăm doar să lămurim cum și de ce creațiile poartă o pecete stilistică. Există creații, nu lipsite de calitatea „creației“ ca atare, dar care nu se încadrează într-un stil unitar și organic. Autorii unor asemenea creații trebuie considerați ca fiind din capul locului lipsiți de acel complex de factori, deplin consolidat, pe care-l numim „matrice stilistică“ și care aparține cu totul adâncimilor inconștiente, sau „Celuilalt tărâm“. Inconștientul acestor autori este locul de interferență al mai multor stiluri.

În introducerea acestui studiu, constatam că stilul, ca fenomen, apare în legătură cu creațiile umane conștiente, dar că stilul însuși, în multe din laturile sale, chiar esențiale, nu e ca atare întovărășit de conștiință. De obicei autorii nu-și dau seama de particularitățile stilistice mai profunde ale creațiilor lor. Această stare de lucruri e, desigur, cel puțin curioasă. Cu teoria despre „matricea stilistică“, socotită ca un complex inconștient, facem o incursiune în regiunea care condiționează această stare. Pentru a cuprinde bine problema stilului, în toată amploarea cuvenită, trebuie mai ales să ne dăm seama de acest dublu aspect: matricea stilistică e un complex inconștient, dar rostul ei nu se consumă în cadrul inconștientului. Semnificația acestui complex inconștient se rotunjește, ajungând la capătul texturii

ale de fapt în zona conștiinței. „Matricea stilistică“ figurează, cu alte cuvinte, cu ascunsa ei față, printre acele complicate momente și dispozitive secrete prin care *inconștientul administrează conștiința*, neștiut din partea acesteia.

Matricea stilistică, așa cum ne-o închipuim, poate fi substratul permanent pentru toate creațiile de o viață întregă ale unui individ; matricea stilistică poate fi, cel puțin prin factorii esențiali, asemănătoare până la echivalență la mai mulți indivizi, la un popor întreg sau chiar la o parte din omenire în aceeași epocă. Singură existența unei matrice stilistice inconștiente lămurește un fapt atât de impresionant, cum fără nici o îndoială este consecvența stilistică a unor creații. „Unitatea stilistică“ se realizează într-o puritate adesea miraculoasă; miraculoasă, mai ales dacă se ține seama de mediul psihologic atât de întrerupt, de incert, de neliniar, de caleidoscopic și de agitat în care apare „unitatea“. Trăirile și problemele, avânturile și nedumeririle, pasiunile și îndoielile, toată masa de impulsuri întâmplătoare și de proiecte aleatorii ale conștiințelor individuale n-ar da decât un spectacol deconcertant, dacă sub ele și dincolo de ele n-ar stăruia ca o armătură o „matrice stilistică“; tiparele acesteia decid, în primul rând, asupra structurii stilistice a creațiilor artistice, metafizice, culturale.

Despre stabilitatea acestor tipare se poate vorbi cu adevărat în superlative. Nu ni se pare deloc exagerat să susținem că o asemenea matrice stilistică, odată statornicită în inconștient, suportă, inalterabilă, orice bombardament al conștiinței. Să presupunem bunăoară că în urma oarecăror împrejurări, conștiința e abătută într-o direcție care nu mai corespunde orientărilor inconștiente, consolidate într-o matrice stilistică. Dintr-o îndelungată frecventare a acestor zone am recoltat impresia că matricea stilistică inconștientă nu suferă prea mult pe urma unor astfel de devieri conștiente. S-ar putea, cu alte cuvinte, produce o stare de lucruri cum este următoarea: un autor poate

să fie conștient supus, împins și îndemnat de orientări diametral opuse celor asupra cărora s-a fixat inconștient. „Matricea stilistică“, inconștientă, va continua să imprime creațiilor sale iarăși și iarăși aceeași pecete, punând conștiința, încărcată de alte orizonturi, de alte atitudini, de alte accente, oarecum în fața unui fapt împlinit. Interdicțiile și poruncile conștiinței nu trec dincolo de propriul gard și ocol, câtă vreme orientările inconștiente se fac vizibile și în conștiință, când pe față, când în formă deghizată. Poetul german Rilke a creat, în cea mai penibilă perioadă a materialismului burghez, o operă poetică revărsată dintr-o matrice stilistică la care tot așa de bine ar fi putut să participe oricare mare mistic medieval. (Până la unele determinante secundare, care leagă pe Rilke de timpul său.) Despre același Rilke povestesc oamenii care l-au cunoscut că se comporta ca personalitate conștientă – de multe ori nu tocmai ca un mistic. Împrejurări de asemenea natură au făcut pe unii să se îndoiască de autenticitatea operei sale și să-și pună întrebarea dacă Rilke era cu adevărat un credincios în sensul propriei sale poezii. Până la un punct, nedumeririle sunt justificate. Apariții de complexitate unui Rilke nu permit sub nici un cuvânt să fie considerate pe plan superficial. Ni se va concede că un om poate să fie despăcat în două vieți; aceasta nu în sensul patologic, al schizofreniei, ci datorită naturii umane ca atare. Unei vieți conștiente de anume muchii, fațete, accente și moduri, i se opune o viață inconștientă clădită după alte categorii și pe alt calapod. În creațiile unui asemenea om vor răzbate debordant, în măsura în care omul e înzestrat cu daruri creatoare, orizonturile și atitudinile inconștiente, spre uimirea chiar a autorului și în ciuda vigoriei combative a conștiinței sale. De obicei matricea stilistică inconștientă rezistă, cu încăpățânarea unei metehne organice, la orice critică conștientă. Cei mai mulți mari poeți gândesc în creațiile lor într-o formă arhaică, magică sau mitică, oricât s-ar fi dezbatut, pe podișurile

conștiinței, de aceste moduri. În analiza biografică-psiho-logică a unei personalități trebuie în orice caz să se țină seamă de această compartimentare cu jocul ei intrinsec de perspective. Mai cu seamă nu trebuie să uităm că inconștientul e nease-mănat mai puțin susceptibil de schimbări decât conștiința. Inconștientul e conservator prin definiție. Cel mai adesea inconștientul izbutește să se mențină, identic cu sine însuși, în alvia sa subterană, în pofida oricăror zvârcoliri critice și treze ale conștiinței. Matricea stilistică, deși o realitate spirituală, se găsește față de conștiință în situația în care se găsesc atomii față de metodele chimice: oricât de complecși chimicește, atomii nu pot fi alterați în structura lor pe nici o cale chimică.

Matricea stilistică, în afară de toate aceste considerente, ni se prezintă sub un aspect general care teoreticește poate fi divers și rodnic speculat. Matricea stilistică e compusă dintr-o serie de determinante:

1. Orizontul spațial (infinitul, spațiul-boltă, planul, spațiul mioritic, spațiul alveolar-succesiv etc.).
2. Orizontul temporal (timpul-havuz, timpul-cascadă, timpul-fluviu).
3. Accente axiologice (afirmativ și negativ).
4. Anabasicul și catabasicul (sau atitudinea neutră).
5. Năzuința formativă (individualul, tipicul, stihialul).

„Matricea stilistică“ este ca un mănunchi de categorii care se imprimă, din inconștient, tuturor creațiilor umane, și chiar și vieții întru cât ea poate fi modelată prin spirit. Matricea stilistică, în calitatea ei categorială, se întipărește, cu efecte modelatoare, operelor de artă, concepțiilor metafizice, doctrinelor și viziunilor științifice, concepțiilor etice și sociale etc. Sub acest unghi trebuie să notăm că „lumea“ noastră nu e modelată numai de categoriile conștiinței, ci și de un mănunchi de alte

categorii, al căror cuib e inconștientul. *Frontul creator uman în raport cu „lumea“ nu e simplu, cum cred Kant și toți care l-au urmat, ci multiplu, sau cel puțin dublu. „Lumea noastră“ se înfruptă deci din spontaneitatea umană cu o intensitate exponențială.*

În lumina acestei teorii despre „matricea stilistică“ avem posibilitatea de a lua atitudine critică față de câteva opinii emise în legătură cu diverse probleme ale fenomenului cultural. Vom trece în revistă:

1. Teoria simbolismului spațial.
2. Teoriile despre baza generatoare a unui stil.
3. Teoria despre „sufletul culturii“.

Se va vedea în ce măsură aceste teorii trebuie respinse sau corectate.

1. *Teoria simbolismului spațial.* Frobenius și Spengler, situând în centrul generator al fiecărei culturi un anume sentiment al spațiului, ajung la concluzia, capitală pentru sistemele lor, că sufletul difuz al unei culturi poate fi *simbolizat* printr-un anume spațiu. După Frobenius cultura hamită de pildă e simbolizată prin „spațiul-boltă“. După Spengler cultura apuseană de pildă e simbolizată prin spațiul „infinitalui tridimensional“. Teoria noastră despre „matricea stilistică“, pe care o închipuim alcătuită din factori discontinui și uniți într-un complex inconștient, exclude ideea simbolismului spațial. După părerea noastră o anume viziune spațială poate în adevăr să caracterizeze o anume cultură, dar această viziune spațială nu constituie „izvorul“ culturii în chestiune, în măsura ca să o și „simbolizeze“. O viziune spațială, privită în raport cu cultura, nu posedă în nici un caz semnificația unui „simbol“. Intervin îndeosebi două argumente care ne împiedică să aderăm la un asemenea simbolism. Întâi: o viziune spațială nu e niciodată unicul factor determinant al unui stil cultural.

Acești factori, de-o egală însemnătate, sunt totdeauna mai mulți, și în pluralitatea lor ei formează o „matrice“, sau un complex. Al doilea: una și aceeași viziune spațială poate să figureze ca factor determinant în diverse culturi. Viziunea infinitului tridimensional aparține atât europeanului, cât și indului; ea nu poate fi prin urmare simbol al culturii europene. O anumite viziune spațială nu e nici factor unic în determinația unei culturi și nici nu aparține cu exclusivitate unei anume culturi, ca să o putem preface în „simbol“ al acesteia.

2. *Teorii despre baza generatoare a unui stil.* Teoria noastră despre dubletele orizontice și despre matricea stilistică inconștientă, prin care se precizează de o parte discontinuitatea factorilor determinanți ai unui stil, de altă parte marea putere de rezistență a unui complex stilistic, deschide, în ceea ce privește baza generatoare a stilurilor, cu totul alte perspective decât cele ce ni le îmbie teoriile curente. Creator al unui stil ar putea să fie, după una din teoriile curente, un *singur* individ, de la care fenomenul s-ar răspândi prin „imitație“. Avem de a face aici de altfel cu o părere spre care înclină în bună parte și obștea de toate zilele. (O părere care s-a popularizat cu ușurință, fiind confecționată în seria tuturor părerilor „mecaniciste“.) Apariția unui stil și răspândirea lui ar avea cu alte cuvinte înfățișarea unui incendiu sau a unei epidemii. O a doua teorie, de mai restrânsă circulație, refuză individului paternitatea unui stil și preface individul în simplu „purtător“ al unui stil. Stilul ar fi mai curând un fenomen înzestrat cu puteri originale, care apare dintr-odată, copleșind indivizii. Stilul ar fi o realitate de o putere superioară indivizilor. Această de a doua teorie variază de fapt o veche concepție hegeliană, după care oamenii sunt organele Ideii. Omul nu are nici o putere asupra Ideii; omul este la dispoziția Ideii. În analogie cu această concepție, unii gânditori privesc stilul ca o realitate mai esențială decât oamenii și mai presus de orice contingente individuale.

Există desigur o seamă de aparențe – cine să le tăgăduiască? – care vorbesc în favoarea teoriei curente a „imitației”. Totuși teoria nu rezistă unei confruntări mai serioase cu realitatea. Ea nu atinge substanța, ea plutește la suprafață. Oricât de efectivă s-ar dovedi imitația în ceea ce privește răspândirea unui stil, faptul acesta al imitației, singur, nu explică totul și mai ales nu – esențialul. Cât de epidermică e teoria imitației, ni se descoperă mai cu seamă luând în cercetare „stilul” de sferă ceva mai largă. Dăm un exemplu. Pe la 1880 încep în Franța expozițiile picturii impresioniste. Impresionismul e un fenomen stilistic, caracterizat, dincolo de dominantele lui primare, și prin dominante de a doua mână, precum: prin dragostea de nuanță, de fluiditate și inconsistență, prin aplecarea spre senzații unice, spre nearticulat, spre inefabil și imaterial. Orientarea impresionismului include un fel de metafizică latentă a clipei și a senzației dezmaterializate, a trăirii de nerostit și a curgătorului, adică aceeași metafizică a instabilului și a imediatului care a fost formulată ca atare de un Bergson doar câțiva ani mai târziu în psihologia sa; ba, ce e mai curios, metafizica latentă a impresionismului este exact aceeași metafizică pe care o propunea de pildă un Mach în fizica sa, alcătuind lumea exclusiv din senzații și eliminând cu zor și sârguință din domeniul preocupărilor științifice orice construcție conceptuală, precum ar fi ideea materiei, a energiei, a atomilor. Or, nimic mai lesne decât să arăți că reprezentanții picturii impresioniste și Mach, de pildă, nici n-au visat măcar unul de existența celuilalt; ei se ignorau în chip absolut și cu perfectă reciprocitate. Mai mult, avem strălucite motive să credem că pictorii și fizicianul despre care vorbim, întâlnindu-se, nici n-ar fi remarcat asemănările de atitudine, de orizonturi, de accente dintre ei. Există deci, proba ni se pare evidentă, un paralelism de fenomene, care nu poate fi deloc explicat prin „imitație”. Dat fiind că un astfel de paralelism secret are loc, ni se pare

natural să admitem că el e de fapt un fenomen mai general decât se crede, și că de multe ori acest soi de paralelism e în joc chiar și atunci când aparențele pledează în favoarea unui proces de imitație. Formula paralelismului secret, de natură stilistică, dintre diversele apariții culturale poate fi întărită cu exemple spicuite după plac din orice epocă. În studiul de față n-am vorbit de altfel decât despre fenomene de acest fel.

Teoria noastră despre „matricea stilistică”, inconștientă, contribuie nu cu puțin la înțelegerea fenomenelor de „paralelism”. Ceea ce se petrece în inconștient are un caracter mult mai anonim, mai colectiv, decât ceea ce are loc în conștiință. De obicei o matrice stilistică variază de la individ la individ, într-un anumit loc și într-o anumită epocă, numai prin determinante cu totul secundare sau accidentale; în cheagul ei, această matrice stilistică rămâne însă de obicei aceeași în cadrul unei întregi colectivități. Uneori dintr-o „matrice stilistică” dispar anume determinante mai labile, putând să fie înlocuite, de la individ la individ, cu altele. După părerea noastră se depune o insistență cu totul nefolositoare când, pentru explicația unor asemănări stilistice, se recurge numaidecât la „imitație”. Explicația prin „imitație” este adesea numai un regretabil semn de lene a inteligenței critice. De multe ori ceea ce pare dependență de un model este rezultatul efectiv al unei similitudini de matrice stilistică inconștientă. Un stil nu e niciodată produsul unei individualități conștiente ca atare; stilul e produsul unui mijloc complex inconștient, care prin agenții săi principali nu reprezintă o realitate individuală, ci o realitate anonimă. Dacă stilul ne apare totuși ca fiind individual nuanțat, aceasta se lamurește prin faptul că matricea stilistică variază totdeauna de la individ la individ, cel puțin prin unele determinante, labile și de importanță secundară.

Ar urma să spunem un cuvânt și despre cealaltă teză după care stilul ar fi o realitate primară, în raport cu care indivizilor

izolați le revine o funcție de simple organe. Acestei concepții îi aducem exact aceleași obiecții ca și teoriei despre „sufletul culturii“, la a cărei expunere trecem, fără popas.

3. *Teoria despre sufletul culturii.* Potrivit acestei teorii, pe cât de sugestivă, pe atât de vagă, orice cultură e efectul unui „suflet cultural“. Cultura (stilul) posedă o existență de putere elevată, care, ontologic vorbind, nu depinde de indivizi. Nu indivizii sunt aceia care creează cultura, ca un obiect modelat după plac, ci cultura, ca un subiect suveran, se realizează ea însăși, cu o necesitate organică, prin indivizi. Indivizii sunt simple organe ale unui mare subiect cultural (stilistic). Ceea ce la Kant era „conștiința în genere“, la Fichte „eul absolut“, la Hegel „Ideea“ este după teoria de față „sufletul cultural“: un subiect mai presus de indivizi, chiar dacă nu cuprinde pe toți indivizii lumii, cum e cazul „eului absolut“ la Fichte, sau cum e cazul „conștiinței în genere“ la Kant, ci numai indivizii unei regiuni istorice sau geografice, mai mult sau mai puțin restrânsă. Cu concepția aceasta despre un „suflet al culturii“, care ar plana peste indivizi și s-ar realiza prin ei, ne înmuiem parcă degetele într-o nebulosă de flăcări reci. Concepția satisface doar preocupări exclusiv metafizice. Or, din parte-ne, credem că, înainte de a ne lansa într-o concepție metafizică despre cultură, se cuvine să facem oarecare ordine în câmpul ei fenomenal și subfenomenal, ca să gândim în concepte cât mai clare cu putință. De altfel, chiar și numai conceptul despre un „suflet“ al „culturii“ ca generator de „cultură“ face o impresie jalnică – de concept născut pe năsalie. El aduce, prin paliditatea și inutilitatea sa, foarte mult cu unele concepte „scolastice“, în sensul rău al cuvântului. Sămânța de mac „adoarme“, fiindcă conține „vis dormitiva“. Există o cultură sau un stil, fiindcă există un suflet generator corespondent. Dar să trecem peste această obiecție. Să admitem pentru moment că ar exista în adevăr un suflet al culturii sau al stilului. În cazul acesta nu înțelegem mai ales două lucruri:

1. Cum se face că acest suflet al culturii, deși mai presus de indivizi, ia totuși aspecte care se nuanțează și variază, mai mult sau mai puțin, de la individ la individ?

2. Cum se face pe urmă că acest suflet supraindividual se „himbă, întru cât privește structura sa, cel puțin de la o epocă la alta? Dacă admitem de o parte că sufletul culturii ar fi un fel de unitate entelehială, o ființă vie, nu înțelegem cum ar putea să penetreze, prefăcând indivizii, încărcăți și ei de entelehiile lor, în simple organe ale sale. Dacă de altă parte am admite că sufletul culturii este o entitate impersonală și indivizibilă ca o idee, nu înțelegem cum și de ce el se nuanțează după indivizi și cum și de ce el se schimbă după epoci. Formulăm aici, alternant și global, unele dificultăți menite să anuleze efectiv oportunitatea teoriei.

În marginea teoriei despre sufletele culturale se mai ivesc însă și alte nedumeriri. Concepția că fiecare cultură implică separat câte un suflet cultural în înțeles de entitate metafizică duce de-a dreptul la ideea despre impermeabilitatea culturilor, adică la teza că un individ, aparținând unei anume culturi, nu poate niciodată să înțeleagă o altă cultură, sau că sufletele culturale își sunt iremediabil străine unul altuia. Cum nu există înțelegere de la o cultură la alta, de la un stil la altul, n-ar exista nici influențe de la o cultură la alta, decât prin „neînțelegere“, fie reciprocă, fie unilaterală. Însemnăm că morfologii culturii, și cu deosebire Spengler, emit chiar cu toată îndrăzneala asemenea deconcertante păreri. Spengler trebuie felicitat pentru duhul consecvenței și pentru dezinvoltura puerilă cu care singur descoperă punctele vulnerabile ale unei atare filozofii. Spengler nu face, în fond, decât să transpună, de pe un plan metafizic pe planul filozofiei culturii, teoria leibniziană despre monade. În concepția leibniziană monadele reprezintă unități sufletești absolute, care n-au nici un contact efectiv cu ceea ce se petrece în afară de ele: monadele n-au ferestre.

Lumea naște în fiecare monadă în felul său unic, nu printr-o adevărată oglindire, ci pe temei de absolută și subiectivă spontanitate. Culturile ar fi, după concepția spengleriană, asemenea „monade fără ferestre“. Totuși, influențele și contaminările reciproce între culturi, între stiluri, înrâuririle și interferențele nu pot fi negate numai de dragul spiritului de consecvență al unei teorii. Influențele nu există numai prin „neînțelegere“ și „falsuri“; influențele se împlinesc parte prin „înțelegere“, parte prin „falsuri“. Teoria noastră despre „matricea stilistică“, în înțeles de complex inconștient de factori determinanți discontinui, care pot fi izolați, lămurește modul cum, cu toată specificitatea unei culturi sau a unui stil, e totuși posibilă și contaminarea de la cultură la cultură, de la stil la stil. Matricea stilistică a unei culturi și matricea stilistică a altei culturi conțin adesea diverși factori comuni sau înrudiți. Cultura europeană și cultura indică, de pildă, se întâlnesc cel puțin prin orizontul lor spațial infinit. Nu este oare dată aici o suprafață de contact cu suficiente posibilități de *înțelegere* reciprocă?

Faptul că un stil, cu tot caracterul său anonim, ia reflexe fortuite și se nuanțează de la individ la individ, poate fi ușor explicat prin constanța considerabilă, dar nu absolută, de care se bucură o „matrice stilistică“: în complexul ei există totdeauna și unii factori mai secundari, care, făcând parte din masa flotantă și labilă a complexului, sar din joc, făcând loc altora.

Transpunând problema stilului de pe planul psihologic de o parte și morfologic de altă parte, pe planul inconștientului sau al filozofiei abisale, se deschid, precum am văzut, în mai multe direcții neașteptate perspective, care reclamă incursiuni în cele mai disparate domenii.

Teoria despre matricea stilistică inconștientă și despre personalitatea acesteia în conștiință constituie desigur și o contribuție nu lipsită de interes la doctrina despre inconștient în genere,

Spuneam, în unele din capitole, că inconștientul nu reprezintă un simplu reziduu de imagini și de porniri refulate, ci o realitate psihică-spirituală cosmică. Inconștientul își are orizonturile, accentele, atitudinile, înclinările sale formative proprii, care pot să fie cu totul altele decât cele ale conștiinței, dar care au darul de a răzbate personant în conștiință. Îndeobște inconștientul a fost admis ca substrat al creației spirituale încă din timpul romanticilor, dar inconștientul era considerat din partea lor, printr-o afirmație globală, lipsită de duhul dozării, ca un factor creator pur și simplu, ca „facultate”. Romanticii n-au încercat deloc să se apropie de structura și constituția ca atare a inconștientului. Psihanaliștilor trebuie să le recunoaștem meritul de a fi făcut un pas în această direcție. Ei n-au parvenit însă decât până la punctul de a considera inconștientul drept „haos dinamic”. Ne place să credem că în lucrarea de față am izbutit să lărgim priveliștea. Inconștientul ni se descoperă ca o realitate psihică-spirituală statornică în orizonturi care îi aparțin, funcționând suveran după propriile sale norme, grație unei încheșări de atitudine, accent și năzuințe puternic constituite, și care împunută conștiinței individuale suportul continuității și neputute legături cu colectivitatea. Căci, prin orizonturile inconștiente și prin matricea stilistică, suntem, într-o măsură cum nici nu visăm, ancorați într-o viață anonimă.

II
SPAȚIUL MIORITIC

lui Vasile Băncilă

SPAȚIUL MIORITIC

S-a afirmat de atâtea ori că muzica e o artă a succesiunii și că fiind redusă la posibilitățile inerente materiei ei, adică la cele ale sunetului, tonului, ea n-ar avea nici un punct de contact cu lumea spațiului. Această părere, devenită formulă, concentrează în sine o bună doză de superficialitate și de ieftin convenționalism. Să ascultăm o dată o pasiune sau o cantată de Bach. Să ne așezăm cu totul în câmpul sonor al acestei muzici, îngăduindu-i să și realizeze prin inducție toate liniile ei de forță în sufletul nostru. Încă înainte de a ne desceșta din îmbrățișarea vrăjitorescă, să ne întrebăm apoi: în ce orizont spațial trăiește sufletul care vorbește despre sine în această muzică? Răspunsul, singurul posibil, fiindcă singurul evident, și-l va putea da oricine fără caznă: există în muzica lui Bach, vibrant și copleșitor rostit, un orizont spațial, și încă unul de o structură cu totul specifică: orizontul infinit, infinit în toate dimensiunile sale alcătuitoare! Se ghicește felul orizontului – din ritm și din linia interioară a muzicii, așa cum din zborul păsării ghicești lărgimea spațiului pe care ea-l simte în preajmă. Constatarea aceasta închide în sine desigur și un paradox: artele anexate, prin mijloacele și structura lor, spațiului, cum sunt pictura sau arhitectura, nu izbutesc să dea glas, tot atât de convingător, aceluși vast orizont spațial cum e în stare pasiunea, cantata sau fuga lui Bach.

Paradoxul e interesant pentru noi fiindcă ne arată că purtăm în inconștientul nostru anume orizonturi, care tind așa de mult

să se exprime, încât se exprimă și cu mijloace ce par cu totul improprii scopului. Virtuțile expresive ale muzicii se dovedesc izbitor prin acest fapt.

Repetând experiența încercată cu muzica lui Bach și asupra altor exemple, se va vedea că orizonturile spațiale care se rostesc prin mijlocirea muzicii nu sunt totdeauna unul și același, ci foarte variate. Oricăruia dintre cititorii noștri i s-a oferit vreodată prilejul să audă un cântec popular rusesc. Invităm cititorul să-l asculte încă o dată, aievea sau în amintire, și, pătruns de particulara melancolie și de rumoarea de deznădejde a cântecului, să se întrebe: în ce orizont spațial, interior scandat, trăiește sufletul uman care-și spune astfel și în acest grai suferința? Se va găsi fără greutate că în cântecul rusesc răsună ceva din tristețea unui suflet care, stătător sau călător, simte că nu-și va putea niciodată ajunge ținta, adică ceva din deznădejdea sfâșietoare a denecuprinsului. În fața nedumeririlor noastre se ivește lămurirea căutată, planul infinit al stepei, ca fundal și perspectivă a cântecului rusesc. — Alt exemplu: să ascultăm un cântec alpin, cu acele gălgâituri ca de cascade, cu acele ecouri suprapuse, strigate ca din guri de văgăuni, cu acel duh vânos și înalt și teluric, zgrunțuros ca stânca și pur ca ghețarii. Presimțim și în dosul cântecelor alpine un orizont spațial propriu lor și numai lor: spațiul înalt, și abrupt ca profilul unui fulger, al marelui munte. Sau: să ascultăm un cântec de dans argentinian, unul din cântecele astăzi așa de popularizate prin discurile mecanice. S-a intrupat, în ritm și în învăluiele de sunet, și în aceste cântece de acordeon o melancolie, o melancolie fierbinte a cărnii, stârnită solar în omul ce așteaptă dezlegarea de o tensiune interioară în mijlocul pampasurilor sud-americeane, fără nădejde, tensiunea fiind așa de mare că nimic n-o poate rezolva. E vorba și aici de o stare interioară, crescută firesc și cronic în mijlocul unui anume orizont. Între dor și țintă se interpune parcă în sufletul sud-americanului totdeauna distanța invincibilă a pampasurilor.

Subliniem în acest exemplu nu atât înrâurirea peisajului asupra muzicii, ci modul cum peisajul se integrează în angrenajul unui ballet, dobândind accente din partea acestuia. Să ne întoarcem însă spre exemple din nemijlocita noastră apropiere. Să ascultăm – cu aceeași intenție de a tâlmăci în cuvinte un orizont spiritual – o doină de a noastră. După ce ne-am obișnuit puțin cu cromanția ascunselor fundaluri, nu e greu să ghicim deschizându-se și în dosul doinei un orizont cu totul particular. Acest orizont e plaiul. Plaiul, adică un plan înalt, deschis, pe coamă verde de munte, scurs mulcom în vale. O doină cântată, nu sentimental-orășenește de artiste în costume confecționate și nici de țiganaul de la mahala dedat arabescurilor inutile, ci de o țărancă sau de o băciță, cu sentimentul precis și economic al cântecului și cu glasul expresie a sângelui, care zeci de ani a urcat munții și a cureierat văile sub îndemnul și porunca unui destin, evocă un orizont specific: orizontul înalt, ritmic și indefinit alcătuit din deal și vale.¹

Ni se va răspunde că, întrucât punem în ecuație un cântec cu un orizont, nu facem decât să stabilim, ceea ce de atâtea ori s-a mai făcut, relația dintre muzică și un anume peisaj. Dar cele stabilite nu au decât funcția unei prime aproximații întru definirea tezei mai depărtate spre care ne îndrumăm. Să precizăm și să diferențiem lucrurile pe rând. Vom accentua mai întâi că, în relația pe care tocmai o făcurăm, nu e în rândul întâi vorba de un peisaj privit global, ci mai curând despre un orizont în care esențialul e structura spațială ca atare, fără de altceva și fără de umplutura pitorescului, adică despre un orizont spațial și despre accentele sufletești pe care orizontul le globăndește din partea unui destin uman, al unui destin alcătuit din anume duh și din anume sânge, din anume drumuri,

1. Ideea despre infinitul ondulat ca orizont spiritual specific românesc am dezvoltat-o întâia oară în revista *Darul Vremii* (Cluj, mai 1930).

din anume suferințe. Relația despre care vorbim, și care într-o întâie aproximație pare o simplă corespondență între cântec și peisaj, vom adânci-o tot mai mult, până acolo unde ea devine revelatoare pentru însăși ființa omenească și într-un chip pentru modul creator al omului.

Felurite momente și împrejurări ne sfătuiesc să căutăm orizontul ce vibrează rezonant într-un cântec mai curând în sufletul omenesc decât în peisaj. Cu aceasta ne îndrumăm spre miezul problemei ce ne preocupă. Răsună într-un cântec nu atât peisajul, plin și concret, al humei și al stâncilor, al apei și al ierburilor, ci înainte de toate un spațiu sumar articulat din linii și accente, oarecum schematic structurat, scos în orice caz din contingențele naturii imediate, un spațiu cu încheieturi, și vertebrat doar în statica și dinamica sa esențială. Cărei împrejurări singulare i se datorează faptul că un anume spațiu poate în genere să răsună într-un cântec? Ni se pare că răspunsul nu poate fi decât unul singur: un anume spațiu vibrează într-un cântec, fiindcă spațiul acesta există undeva, și într-o formă oarecare, în chiar substraturile sufletești ale cântecului. Rămâne numai să vedem cum trebuie să ne închipuim „spațiul” ca factor sufletesc creator, adică ce mod de existență trebuie să-i atribuim.

Morfologia culturii (un Frobenius, un Spengler și alții) precum și istoria artelor (un Alois Riegl, un Worringer), în lucrări care fără deosebire înseamnă tot atâtea monumente de pătrundere și de intuiție, s-au străduit să elucideze rolul ce pare a-l juca în înjghebarea unei culturi sau în crearea unui stil de artă „sentimentul spațiului” propriu oamenilor dintr-un anume loc. Frobenius, anticipând, mai inspirat uneori, dar și mai incontrolabil, cu vreo douăzeci de ani unele idei spengleriene, a arătat în domeniu etnologic, apăsând asupra unui material proaspăt descoperit, legătura dintre o anume cultură și un anume sentiment al spațiului. Diferențînd culturile africane

În două mari blocuri, hamit și etiop, Frobenius atribuie fiecăruia un sentiment specific al spațiului, adică culturii hamite sentimentul spațial simbolizat prin imaginea peșterii boltite, iar culturii etiope sentimentul spațial al infinitului. Frobenius privește culturile ca niște plante care cresc în atmosfera de seră a unui anume sentiment spațial. Spengler, în monumentală și mult discutată sa operă de filozofie a culturii, aplică același punct de vedere asupra culturilor mari istorice, deosebindu-le după același criteriu spațial și punând o membrană impermeabilă și monadică între ele. După Spengler, latura cea mai caracteristică a fiecărei culturi e tocmai specificul ei sentiment al spațiului. Nu vom expune nici măcar sumar teoria spengleriană, despre care suntem în drept să presupunem că fiecare cititor are o vagă idee, dacă nu din textul original, cel puțin din rezumate și din recenzii. Ne vom îngădui totuși să amintim, pentru înprospătarea memoriei cititorului, și ca puncte de reper, modurile sentimentului spațial implicate, după Spengler, de câteva dintre marile culturi. Cultura faustiană a Apusului, o cultură a zbugiumului sufletesc, a setei de expansiune, a perspectivelor, implică sentimentul simbolizat prin spațiul infinit tridimensional (ca etiopicul la Frobenius). Cultura greacă antică, apolinică, măsurată, luminoasă, implică spațiul limitat, rotunjit, simbolizat prin imaginea corpului izolat. Cultura arabă, magică, de-un apăsător fatalism, de a cărei descoperire în toată amploarea ei Spengler e cu osebire mândru, ar avea ca substrat sentimentul spațiului-boltă (a se confrunța cu hamiticul lui Frobenius). Vechea cultură egipteană implică sentimentul spațial al drumului labirintic care duce spre moarte (a se compara cu „sfiala de spațiu“ la Alois Riegl). Teoria aceasta a „sentimentului spațial“, definit din partea morfologilor citați în funcție de peisajul în care apare o cultură, nu ne satisface în mai multe privințe. Teoria întâmpină serioase dificultăți peste care, așa cum e formulată, ea nu poate să treacă. Într-un studiu anterior, intitulat

Orizont și stil, ne-am ocupat mai pe larg cu aceste dificultăți propunând o nouă teorie pentru înlăturarea lor. În studiul nostru vorbim despre „orizonturile înconștientului“. Arătăm acolo – cu argumentația necesară – că factorul pe care morfologia culturii sau istoria artelor îl interpretează ca sentiment al spațiului nu e propriu-zis un sentiment, cu atât mai puțin un sentiment conștient, și că factorul nu ține de sensibilitatea noastră crescută într-un anume peisaj, ci e un factor mult mai profund. În studiul nostru transpunem toată problematica spațială de pe tărâmul morfologiei culturii pe planul noologiei abisale, adică într-o perspectivă în care înconștientul este văzut nu ca un simplu „diferențial de conștiință“, ci ca o realitate foarte complexă, ca o realitate care ține oarecum de ordinea magmelor. O mulțime de dificultăți se înlătură cu ușurință prin această transpunere. Nu e locul să intrăm în amănunte. Însemnăm numai: ceea ce morfologii interpretează ca sentiment spațial în funcție de un anume peisaj devine în teoria noastră „orizont spațial“, autentic și nediluat, al „înconștientului“. Înconștientul nu trebuie privit numai în înțeles de conștiință infinit scăzută, ci în sensul unei realități psiho-spirituale amplu structurate și relativ siceși suficiente. „Orizontul spațial“ al înconștientului, scos și rupt din înlănțuirea condițiilor exterioare și cristalizat ca atare, persistă în identitatea sa indiferent de variațiunea peisajelor din afară. Orizontul spațial al înconștientului, înzestrat cu o structură fundamentală și orchestrat din accente sufletești, trebuie socotit ca un fel de cadru necesar și neschimbăcios al spiritului nostru înconștient. Înconștientul se simte organic și inseparabil unit cu orizontul spațial, în care s-a fixat ca într-o conchilie; el nu se găsește numai într-o legătură, laxă și labilă, de la subiect la obiect, cu acest spațiu, cum se găsește conștiința față de peisaj. Supusă contingențelor celor mai capricioase, conștiința e dispusă să-și trădeze în orice moment peisajul. Înconștientul nu trădează. Orizontul spațial al înconștientului e deci o realitate psiho-spirituală mai adâncă și mai

eficace decât ar putea să fie vreodată un simplu sentiment. Pentru a ne putea explica unitatea stilistică a unei culturi, fenomen atât de impresionant, credem că nu putem recurge numai la peisaj, nici la sentimente în legătură fațișă cu peisajul. Adâncimea fenomenului necesită o explicație prin realități ascunse, de altă genă. Or, un orizont spațial al inconștientului poate fi cu adevărat o asemenea adâncă realitate. Orizontul spațial al inconștientului poate cu adevărat dobândi rolul de factor determinant pentru structura stilistică a unei culturi sau a unei spiritualități, fie individuale, fie colective. Cum orizontului spațial al inconștientului îi atribuim o funcție plastică și determinantă, putem să îl numim și „spațiu-matrice”. Din teoria noastră se desprinde în chip firesc un fapt pe care morfologia nu-l putea asimila. Faptul e acesta: poate să existe uneori o contradicție între structura orizontului spațial al inconștientului și structura configurativă a peisajului în care trăim și în care se desfășoară sensibilitatea conștientă. Această incongruență de orizonturi, pentru ilustrarea căreia se pot invoca suficiente exemple istorice, nu poate fi lămurită în cadrul morfologiei culturii, care, după cum știm, raportează sentimentul spațiului la structura peisajului. De asemenea, tot numai prin teoria noastră despre spațiu-matrice ca factor inconștient, se poate lămurii de ce uneori, sau chiar foarte adesea, în unul și același peisaj pot să coexiste culturi sau duhuri cu orizonturi spațiale fundamental diferite.

În cadrul problematicii pe care o expunem, ne-am pus nu o dată întrebarea dacă nu s-ar putea găsi sau construi ipotetic un spațiu-matrice, sau un orizont spațial inconștient, ca substrat spiritual al creațiilor anonime ale culturii populare românești. Subiectul merită riscul oricăror eforturi. Ne surâde găsirea unei chei de aur cu care se pot deschide multe din porțile entității românești. Dar poate nu e necesar să se restrângă cercetarea exclusiv asupra culturii populare românești. Spațiu-matrice,

ce urmează să fie ipotetic închipuit, ar putea să fie un pervaz, până la un punct comun unui grup întreg de popoare, bunăoară popoarelor balcanice. Firește că pe noi ne interesează aici fenomenul românesc. Deocamdată trebuie să facem abstracție de toți vecinii, și mai ales de problema în ce măsură acești vecini au fost contaminați de duhul spațiului nostru.

Cântecul, ca artă care talmăcește cel mai bine adâncurile inconștientului, revelează și ceea ce ne-am învoit mai înainte să numim „orizont spațial al inconștientului“. În ordinea de idei ce ne-o impunem, „doinii“ îi revine desigur o semnificație care n-a fost încă niciodată subliniată în toată importanța ei. În adevăr, doina, cu rezonanțele ei, ni se înfățișează ca un produs de-o transparență desăvârșită: în dosul ei ghicim existența unui spațiu-matrice, sau al unui orizont spațial cu totul aparte. Într-o primă aproximație am adus doina în legătură cu „plaiul“, așa cum cântecul rusesc a fost adus în legătură cu „stepa“. Să facem un pas înainte. Să adâncim problema și perspectivele potrivit teoriei noastre despre orizonturile inconștientului. Orizontul spațial al inconștientului e înzestrat cu accente sufletești care lipsesc peisajului ca atare. Fără îndoială că și în doină găsim un asemenea orizont părtaș la accente sufletești: se exprimă în ea melancolia, nici prea grea, nici prea ușoară, a unui suflet care suie și coboară, pe un plan ondulat indefinit, tot mai departe, iarăși și iarăși, sau dorul unui suflet care vrea să treacă dealul ca obstacol al sortii și care totdeauna va mai avea de trecut încă un deal și încă un deal, sau duișia unui suflet care circulă sub zodiile unui destin ce-și are suișul și coborâșul, înălțările și cufundările de nivel, în ritm repetat, monoton și fără sfârșit. Cu acest orizont spațial se simte organic și inseparabil solidar sufletul nostru inconștient, cu acest spațiu-matrice, indefinit ondulat, înzestrat cu anume accente, care fac din el cadrul unui anume destin. Cu acest orizont spațial se simte solidar ancestralul suflet românesc, în ultimele

sale adâncimi, și despre acest orizont păstrăm undeva, într-un colț înlăcrimat de inimă, chiar și atunci când am încetat de mult a mai trăi pe plai, o vagă amintire paradisiacă:

*Pe-un picior de plai,
pe-o gură de rai.*

Să numim acest spațiu-matrice, înalt și indefinit ondulat, și înzestrat cu specificele accente ale unui anume sentiment al destinului: spațiu mioritic. Acest orizont, neamintit cu cuvinte, se desprinde din linia interioară a doinei, din rezonanțele și din proiecțiile ei în afară, dar tot așa și din atmosfera și din duhul baladelor noastre. Acest orizont, indefinit ondulat, se desprinde însă, ceea ce e mult mai important, și din sentimentul destinului, din acel sentiment care are un fel de supremație asupra sufletului individual, etnic sau supraetnic. Destinul aici nu e simțit nici ca o boltă apăsătoare până la disperare, nici ca un cerc din care nu e scăpare, dar destinul nu e nici înfruntat cu acea încredere nemărginită în propriile puteri și posibilități de expansiune, care așa de ușor duce la tragicul hybris. Sufletul acesta se lasă în grija tutelară a unui destin cu indefinite dealuri și văi, a unui destin care, simbolic vorbind, descinde din plai, culminează pe plai și sfârșește pe plai. Sentimentul destinului, încuibat subteran în sufletul românesc, e parcă și el structurat de orizontul spațial, înalt și indefinit ondulat. De fapt orizontul spațial al inconștientului și sentimentul destinului le socotim aspecte ale unui complex organic, sau elemente care, din momentul nunții lor, fac împreună un elastic, dar în fond inalterabil, cristal.

Admițând că sufletul popular românesc posedă un spațiu-matrice deplin cristalizat, va trebui să presupunem că românul trăiește, inconștient, pe „plai“, sau mai precis în spațiul mioritic, chiar și atunci când de fapt și pe planul sensibilității conștiente trăiește de sute de ani pe bărgane.

Șesurile românești sunt pline de nostalgia plaiului. Și de vreme ce omul de la șes nu poate avea în preajmă acest plai, sufletul își creează pe altă cale atmosfera acestuia: cântecul îi ține loc de plai.

Solidaritatea sufletului românesc cu spațiul mioritic are un fel mulcom, inconștient, de foc îngropat, nu de efervescență sentimentală sau de fascinație conștientă. Se probează încă o dată că aici ne mișcăm prin zonele „celuilalt tărâm” al sufletului, sau într-un domeniu de investigație a adâncimilor. Aderențele acestea spațiale aparțin etajelor subterane ale existenței noastre psiho-spirituale, dar ele ies la iveală în cântec și în vis. Ploile pânzișe și singurătatea stelară a plaiului fac pe ciobanul nostru nu o dată să-și blesteme zilele pe care le trăiește în tovărășia înălțimilor. Sentimentele ciobanului, descărcate în floarea unei înjurături, iau adesea un caracter de adversitate față de plai, totuși inconștient ciobanul rămâne solidar, organic solidar cu acest plai, în care el nu va schița niciodată un gest de evadare. „Spațiul mioritic” face parte integrantă din ființa lui. El e solidar cu acest spațiu, cum e cu sine însuși, cu sângele său și cu morții săi. Când cântă, se întâmplă să iasă la lumină această solidaritate, ca în acel suprem cântec, care s-a moștenit din veac în veac, și în care Moartea pe plai e asimilată în tragica-i frumusețe cu extazul nunții:

*Soarele și luna
Mi-au ținut cununa.
Brazi și păltinași
I-am avut nuntași,
Preoți, munții mari,
Păsări, lăutari,
Păsărele mii,
Și stele făclii!*

Sentimentul destinului propriu sufletului popular românesc s-a întrepătruns, cu plasticizări și adânciri reciproce de perspectivă, cu orizontul mioritic. În acest aliaj cu sentimentul destinului, spațiul mioritic a pătruns ca o aromă toată înțelepciunea de viață a poporului. Îndrumând cercetările pe această cale, vom întâlni multe din atitudinile hotărât caracteristice ale sufletului popular. Să nu pierdem însă nici un moment din vedere că ne găsim pe un teren al nuanțelor, al atmosferei, al inefabilului și imponderabilului. Sigur e că sufletul acesta, călător sub zodii dulci-amare, nu se lasă copleșit nici de un fatalism feroce, dar nici nu se afirmă cu feroce încredere față de puterile naturii sau ale sortii, în care el nu vede vrăjmași definitivii. De un fatalism pus sub surdină de-o parte, de-o încredere niciodată excesivă de altă parte, sufletul acesta este ceea ce trebuie să fie un suflet care-și simte drumul suind și coborând, și iarăși suind și iarăși coborând, ca sub îndemnul și-n ritmul unei eterne și cosmice doine, de care i se pare că ascultă orice mers.

Ideea formulată de noi schițează numai câteva sugestii. Rămâne să se vadă în ce măsură realizările concrete ale sufletului românesc, creații și forme, se resimt de structura indefinit ondulată a spațiului său. Efectul trebuie să se remarce în diverse aspecte. Să atragem atenția bunăoară asupra unui aspect al modului de așezare a caselor. Cel ce a colindat o dată pe plaiuri a remarcat desigur cum pe cutare vârf stă tupilată o așezare ciobănească, dominând de acolo de sus până în vale, și cum trebuie să rotești binișor privirea pentru a desluși chiar pe celălalt piept de plai o altă așezare asemenea; ceva din ritmul deal-vale a intrat în această rânduială de așezări. Coborând pe șesuri, vom băga de seamă că această ordine și acest ritm, deal-vale, se păstrează într-o câțva și în așezările sătești de la șes, cu toate că aici ordinea în chestiune ar părea deplasată și fără sens. Casele în satele românești de la șes nu se alătură în front înlănțuit, dârz și compact, ca verigile unei unități colective

(a se vedea satele săsești), ci se distanțează, fie prin simple goluri, fie prin intervalul verde al ogrăzilor și al grădinilor, puse ca niște silabe neaccentuate între case. Această distanță ce se mai păstrează e parcă ultima rămășiță și amintire a văii care desparte dealurile cu așezări ciobănești. Se marchează astfel și pe șes intermitența văilor, ca parte integrantă a spațiului indefinit ondulat. E aici un fenomen de transpunere, vrednic de-a fi reținut și izvorât dintr-o anume constituție sufletească.

Nu s-a creat până astăzi un stil arhitectonic monumental românesc, dar aceasta nu e neapărat necesar spre a putea vorbi despre duhul arhitecturii care se reveală pe deplin și într-o simplă casă țărănească sau într-o bisericuță îngropată sub iarbă și urzici. Cât privește formele și construcția arhitecturală a caselor țărănești ni se pare a putea semnala cel puțin un efect negativ, dar învederat, al specificului nostru orizont spațial. Efectul se vedește mai ales făcând o comparație cu arhitecturile care implică alte orizonturi. Se știe bunăoară cum casa rusească cedează în formele ei arhitectonice tendinței de expansiune în plan. Casa rusească face, față de cea românească, risipă de spațiu. Orizontul plan o invită să se întindă. Bisericile rusești, de diverse tipuri, au o singură dimensiune sigură: orizontala; verticala lor are nesiguranța unui derivat: ea se clădește pe rând, prin abside, bolți și cupole, treptat tot mai înalte. Tot așa se știe cum arhitectura apuseană, și mai ales nordică, manifestă – nu se știe la ce chemare a cerului – o evidentă tendință de expansiune în înalt. Intervin în amândouă cazurile, cu pecetea lor, orizonturile spațiale specifice oamenilor și locurilor. De vreme ce orizontul spațial, indefinit ondulat, al nostru zădărnicește din capul locului o expansiune, fie în plan, fie în înalt, vom surprinde geniul nostru arhitectonic pe o poziție intermediară, care păstrează atenuate în drept echilibru cele două tendințe opuse. Orizontul specific împiedică hipertrofia dimensională în sens unic și intervine astfel cel puțin negativ în determinarea formelor arhitecturale.

Metrica poeziei noastre populare ar putea să ne servească un argument, nu singurul, dar alături de celelalte, în favoarea tezei despre orizontul specific. Poezia noastră populară se consumă în orice caz într-o simpatie masivă față de versul constituit din silabe accentuate și neaccentuate, una câte una, adică față de ritmul alcătuit din deal și vale sau din vale și deal. Metrica aceasta manifestă în același timp o vădită fobie față de săltărețul dactil. Găsim ce-i drept și intercalări dactilice sau anapestice, dar acestea nu se dezvoltă, ci dispar înghițite de ondulația ritmică, deal-vale, care străbate puternic, ca o legănare lăuntrică, toată poezia. Se va răspunde că metrica generată de dactil sau anapest nu zace în firea limbii noastre. Sau că această metrică ar fi prea savantă pentru poezia populară. Ultimul argument nu e decisiv deoarece vechea poezie populară grecească cunoaște foarte bine metrica aceasta. Iar întâiul argument, întemeiat pe firea limbii noastre, nu constituie o explicație. Problema tocmai aici începe. Limba românească și-a creat, probabil concomitent cu constituirea ritmică a spațiului nostru, un ritm interior, care a făcut-o mai aptă pentru metrica întemeiată pe troheu și iamb, decât pentru metrica dezvoltată din celelalte unități ritmice. Ritmul acesta interior a dat limbii noastre pecetea ce și-o va păstra pentru totdeauna, o pecete sub presiunea căreia versificația trebuia în chip inevitabil să adopte anume forme și să refuze altele. S-ar putea să ni se reproșeze că metrica deal-vale nu se explică printr-un orizont specific, deoarece ea se găsește în toată Europa. E foarte adevărat. Dar optarea masivă pentru această metrică rămâne totuși un fenomen explicabil printr-un orizont specific. În cântecele noastre se mai cultivă apoi, grație ritmicei legănări ce trece de-a lungul poeziei ca un vânt care dă într-o holdă, versuri relativ scurte. Faptul acesta nu se explică deloc printr-un așa-zis primitivism al poeziei populare în genere. Trimitem în privința aceasta la poezia populară neogreacă, cu versuri de respirație largă ca marea (până la 15–16 silabe). Avem în față un

volum de texte originale, cu traduceri în limba germană, compus aproape exclusiv din asemenea versuri (*Neugriechische Volkslieder*, ges. v. Haxthausen, Münster, 1935).

Spuneam că orizontul spațial al inconștientului e alcătuit din structuri esențiale, din tensiuni, din ritmuri, din accente. Un anume spațiu-matrice se poate naște și cristaliza aproape în orice fel de peisaj. Peisajul ar juca un rol periferial în constituirea spațiului-matrice. Avem însă de a face aici cu un fapt teoretic asupra căruia ne-am exprimat aiurea. Foarte controlabil ni se pare în orice caz altceva: în unul și același peisaj pot să coexiste suflete fixate inconștient asupra unor spații-matrice cu totul diferite. Un exemplu: de vreo opt sute de ani saxonul din Ardeal, transplantat de undeva de pe malurile Rinului, își înalță în peisajul ardelenesc rosturile culturale și cetățenești, sobre și ca de piatră, în spiritul nealterat al spațiului său gotic, de ieri și de totdeauna. Sămânța permanentă a acestui duh, saxonul a adus-o cu sine de aiurea și o păstrează cufundată în râul sângeului său, precum aurul miraculos în matca legendarului fluviu. Iar alături, trecând legănat cu turmele pe lângă înaltele și negrele turnuri și cetăți care vorbesc despre un alt destin, ciobanul valah își slăvește din fluier, suind și coborând, spațiul său, care e numai al său. Sunt două feluri de oameni, care trăiesc în același peisaj, dar în spații diferite. Deși nespus de aproape unul de celălalt, ei sunt așa de distanțați prin spațiile-matrice, că opt sute de ani de viețuire megieșă n-au fost suficienți să șteargă și să înfrângă depărtarea cealaltă, de pe planul inconștient dintre ei. Un lucru de care nu prea vor să țină seama cei care aleargă după utopia inutilă și nerodnică a unui așa-zis „transilvănism“, comun populațiilor etnice care trăiesc alături în acest peisaj.

Nici harnicii filologi, nici spornicii istorici nu sunt în situația să precizeze când s-a născut poporul românesc. Nu suntem desigur așa de copilăroși să căutăm o precizare calendaristică,

dar o precizare teoretică și oarecum definitorie am fi poate în drept să cerem. Limba a evoluat în etape infinitezimale, neconținut, neindicând însă nici o cezură de la care să datăm nașterea. Cât privește istoria, aceasta este realitate mai recentă, ivită relativ târziu în raport cu existența preistorică ce i-a precedat. Numai considerațiile stilistice și cercetarea adâncimilor ne-ar putea pune în împrejurarea de a da un răspuns întrebării formulate. Poporul românesc s-a născut în momentul când spațiul-matrice a prins forme în sufletul său, spațiul-matrice sau orizontul inconștient specific, care alături de alți factori a avut darul să determine stilul interior al vieții sale sufletești. Graiul românesc a putut să evolueze și să îndure mutații, peisajul geografic chiar a putut să fie inconstant; ceea ce s-a păstrat, cu statornicie de cleștar, a fost, dincolo de grai și de peisaj, spațiul-matrice. Cu un înconjur revenim la „plai“. Căci orizontul spațial inconștient a dat românului, oriunde s-ar fi găsit, nostalgia plaiului. Această nostalgie neînduplecată a purtat în vârsta de mijloc pe ciobanul valah pe toate coamele Carpaților, de la apa Dunării până în Maramureș, de aici mai departe până-n Moravia, sau invers; și tot așa pe toate plaiurile iugoslave și până în Panonia, adică pretutindeni în limitele unui vast teritoriu, unde peisajul satisfacea apetitul unui orizont inconștient. În veacurile crepusculare, în tot timpul lungului preludiu al formațiunilor etnice actuale, atunci când românul nu avea nici un fel de patrie, plaiul, sfântul plai, sancționat de un anume sentiment al destinului, îi ținea loc de patrie.

Prea mult s-au întrebat cercetătorii, de la teoreticienii mediului până la morfologii culturii: care sunt efectele peisajului asupra sufletului omenesc? Și prea puțin: ce dobândește peisajul din partea sufletului omenesc? Disocierea întrebărilor se impune totuși. Căci una e peisajul – punct de plecare a unei serii de efecte sufletești; altceva e spațiul-matrice ca orizont al inconștientului;

și iarăși altceva e același peisaj inițial, asupra căruia se revarsă, ca un conținut într-o formă, un anume sentiment omenesc al fatumului. Peisajul, în acest din urmă înțeles, e integrat într-un angrenaj sufletesc. Peisajul devine receptacolul unei plenitudini sufletești; se întrupează în el un sentiment al destinului ca vântul în pânzele unei corăbii. Peisajul, în acest din urmă înțeles, e al doilea obraz al omului.

SPIRITUALITĂȚI BIPOLARE

Spiritualitatea creștină ni se prezintă, în ansamblul ei continental și transcontinental, felurit ramificată. Mai nimerit ar fi poate să nici nu vorbim despre o „spiritualitate creștină“, ci mai curând despre o spiritualitate catolică, despre una evanghelică, sau despre una ortodoxă. În adevăr distincțiile acestea răspund unor fenomene foarte terestre și de-un profil accesibil, câtă vreme „unitatea“ aparține sau unui depărtat început de leat, sau visului, unui frumos și ireal vis, alimentat de speculații utopice. Propunem în capitolul de față o discuție, la adăpost de orice preferințe preconceptuate și întru cât se poate fără de aprecieri propriu-zise, asupra diferențierilor pe care timpul le-a operat în substanța creștină. Tema a fost frecvent atacată, dar de obicei pe un plan aproape exclusiv dogmatic. S-a procedat simplist, făcându-se un fel de literatură comparată pe temeiul „crezurilor“ pe capitole și puncte. Deosebirile care nu sunt însemnate pe răbojul sistemelor dogmatice au căzut în cumpănă doar ca aspecte ce pot fi trecute cu vederea, sau ca simple consecințe ale celor dogmatice. Iată un drum care mai poate desigur să ofere satisfacții inedite unor teologi cu mintea aprinsă de aspectele ultimelor subtilități, dar pe care din parte-ne nu-l vom urma. Ne refuzăm procedeul, fiindcă – oricâtă bunăvoință am avea – îl socotim totuși aproape sleit. E curios că formulele dogmatice, cu perspectivele lor revărsate în cele din urmă în incontrollabil, au atras neasemnat mai mult luarea-aminte a amatorilor de

analize comparate, decât fenomenele masive în ele însele. Promitem cititorilor să nu-i ostenim și de astă dată cu o literatură pe care o pot răsfoi aiurea, și mărturisim că suntem mânați de ambiția de a fixa deosebiri pe care secolele le-au produs în sânul creștinismului, fără de a pomeni nici măcar o singură dată pe „filioque“ sau „purgatoriul“. Cu această promisiune ne circumscriem convingerea că deosebirile cele mai adânci dintre spiritualitatea catolică, evanghelică și ortodoxă sunt mai mult de stil decât de idee. Deosebirile dogmatice, evidente și prea cunoscute, s-au ivit doar ca o încoronare întâmplătoare, sau uneori ca simptome care întăresc și pecetluiesc deosebirile stilistice.

Spiritualitățile creștine sunt, neîndoielnic, în primul rând și prin cele mai adânci intenții ale lor, orientate spre „transcendență“. Să însemnăm însă că omul este o creatură care, prin firea și structura sa, e condamnată să trăiască și în rosturi concrete, și în rânduiești palpabile. Totalitatea acestor rânduiești și rosturi e „lumea“. Pentru conștiința umană „lumea“ e alcătuită din stihii văzute și nevăzute, din materie și din poruncile ei, din ceea ce însuflețește materia pe dinăuntru, din peisaje, din organisme de ordin biologic, din propriile trăiri ale omului, din suferințe și bucurii, din realități sociale, din fapte istorice, din creații culturale și din simțământul perpetuu al tuturor problematizărilor posibile. E o lume foarte complexă această lume umană. Or, învățătura creștină, pusă sub semnul eternității, al absolutului și necondiționatului, ni se prezintă prin orientarea sa transcendentă ca și cum n-ar vrea să țină seama de lumea omului. Toate categoriile realității umane și ale mediului intramundan poartă, față de transcendența din centrul bolții, fără posibilitate de tămăduire, stigmatul „vremelniceii“. Cu această umbră și deprecieri ce cad asupra lumii, interesele sufletești ale omenirii de toate zilele nu sunt desigur prea satisfăcător servite. Transcendentul absolut, care ajunge în contact cu omul, rămânând totuși inaccesibil înțelegerii acestuia, este fără

indoială punctul central al icoanei cosmice pe care a plămuit-o metafizica creștină. Se înțelege însă de la sine că metafizica creștină n-ar fi izbutit să devină niciodată cheagul unei doctrine religioase cu un ecou atât de amplu și de răsunător în masele populare, timp de două mii de ani, dacă ea s-ar fi mărginit exclusiv la speculații în jurul transcendentului. Unilateral orientată în acest chip, ea ar fi fost irevocabil osândită să rămână o aristocratică învățătură pentru câțiva mândri inițiați. Din fericire chiar de la început, adică din clipa când apostolul Pavel schița cu mult patos întâile formulări decisive pentru toată evoluția de apoi, doctrina creștină oferă în mesajul ei o seamă de elemente de-un aspect foarte concret, dar nu mai puțin aureolate de o necondiționată demnitate. Cititorii vor ghici numaidecât la ce fel de elemente facem aluzie. O atare parte integrantă, ținând de sâmburele mesajului creștin, era de exemplu ideea că dumnezeirea s-a plimbat în carne și oase printre oameni, în persoana lui Isus, adică ideea că eternitatea a despicat vremelnicia ca o pană, făcându-se vizibilă. Doctrina creștină nu ținea deloc să se distanțeze. Ea nu hrănea deloc orgoliul de a se întemeia cu exclusivitate pe ceva inaccesibil simțurilor și minții omenești. Metafizica creștină se recomandă ca o apariție foarte complexă. Vom reține în orice caz că ea echivala cu o revelație de varii aspecte, dintre care unele apelau de-a dreptul la văz și la închipuire. Doctrina creștină oferea cugetelor umane un absolut de natură mixtă, alcătuit parte din momente inaccesibile, parte din fapte sensibile. Doctrina creștină putea să se adreseze astfel maselor cu cele mai prielnice șanse de a găsi răsunet. Întemeietorii de religii, sau urmașii lor imediați, ca mari cunoscători ai omului-masă, au înțeles totdeauna importanța elementului sensibil, sau de imaginație, în cadrul unei doctrine și i-au acordat interesul cuvenit. Astfel de pildă doctrina relativ foarte abstractă a budismului,

religie „fără Dumnezeu“, s-a revărsat degrabă într-o doctrină de tropicală exuberanță, în care se diviniza persoana lui Buddha, iar în formele populare, fără strop de sfială, chiar statuile lui Buddha. Viața religioasă nu e numai imună față de asemenea inconsecvențe – dimpotrivă, ea se alimentează cu preferință din asemenea inconsecvențe.

Cât privește doctrina creștină, ea a acordat de la început chiar, adică din faza ei cea mai embrionară, atributul absolutului nu numai unei transcendențe de neatins, dar tot așa și unei așa-zise revelații sensibile și concrete a acelei transcendențe, ca fapt „istoric“, ca eveniment petrecut în timp. Acest fapt „istoric“, de despicare a vremelniciei, devenea principalul temei pe care avea să se clădească creștinismul ca religie destinată tuturor oamenilor fără deosebire. Inițial, concretele echivalate transcendentului au fost puține: cuvântul revelat, scris sau auzit, și însăși întruparea în carne a Logosului. Li s-au adăugat mai târziu: biserica vizibilă, ca un fel de trup al lui Hristos, de așijderea „sinoadele ecumenice“ ca organe directe ale revelației. Concretele asimilate transcendentului sporeau numeric. Volumul lor lua încetul cu încetul proporții tot mai impreso-nante. Cu această înglobare a unor elemente concrete se declanșa în viața creștinismului un mare proces istoric, un proces grație căruia spiritualitatea creștină dobânda tot mai mult, alături de orientarea sa originală spre „lumea de dincolo“, o a doua orientare, spre „vremelnicie“. Absolutul de compoziție mixtă, transcendent și concret, este după părerea noastră stratul matern prielnic pe care avea să înflorească bipolaritatea de mai târziu, ca o particularitate structurală proprie fiecăreia dintre spiritualitățile creștine.

După alcătuirea definitivă, și odată cu răspândirea ei în toată lumea veche, doctrina creștină a îndurat anume adaptări și a acceptat oarecari infiltrații spirituale dictate de duhul local sau etnic al feluritelor regiuni geografice. Mai mult: duhul local

și etnic a fost erijat, poate după o luptă care a durat sute de ani, într-un fel de focar secund al vieții spirituale. Viața spirituală creștină, originară îndreptată unilateral spre împărăția „de dincolo”, începea să se etaleze tot mai vizibil în jurul unei axe cu poli contrari. Să lămurim procesul. El constă de fiecare dată în împrejurarea că anume categorii ale vremelniceii sunt oarecum asimilate în grad cu transcendentul. Subliniem: anume categorii, nu toate, iar aceasta totdeauna după preferințe și potrivit unei selecții specifice duhului local. Cert, doctrina creștină s-a constituit precumpănitor sub semnul unei transcendente eterne. Ea intervenea în devenirea istorică cu pretenția de a-și substitui valorile proprii oricăror valori sau realități „vremelnice”. Lupta angajată între duhul creștin și duhul local s-a încheiat însă pretutindeni cu un mare compromis, care lua înfățișarea unei orientări bipolare a vieții spirituale. Să analizăm fenomenul bipolarității, limitându-ne la aspectele generale ale catolicismului, ale protestantismului și ale ortodoxiei.

La Roma, doctrina creștină, îndrumată prin firea ei cu totul spre „cealaltă lume”, se lovea, de la întâiul contact cu temporalitatea, îndeosebi de ideea și de spiritul de disciplină al statului, de organizația ierarhică, de duhul juridic, de formalismul legal al vieții romane. Credința creștină ofensa, prin natura ei exclusivistă, fără deosebire toate zeitățile care și-au câștigat, prin îndeplinirea formalităților poruncite de obiceiul pământului, drepturi imprescriptibile de ședere în panteonul suprem al așezământului cezaric. Întemeietorul creștinismului a spus, ce-i drept, cândva: „Dați cezarului ce este al cezarului”, totuși doctrina creștină, cu lumea ei de dincolo, submina prin simpla ei prezență, încetul cu încetul, toate aceste realități și aceste valori „vremelnice” ale statului roman. Reacțiunea cezarică a fost, precum se știe, de multe ori așa de drastică, încât creștinii au trebuit să fugă sub pământ cu morții. Lupta dârză, statornică, fățișă sau ascunsă, purtată nicăieri și la toate răscrucile, a durat

câteva secole, pentru ca să se încheie în cele din urmă cu un monumental compromis. Doctrina creștină ieșea, cum s-ar putea spune încă, „învingătoare“, dar dintr-un cerc cu un singur centru, cum era când pornise pe drumul destinului ei istoric, ea devenea un fel de elipsă cu două focare. Din întâia mare ciocnire cu lumea vremelniceii, doctrina creștină ieșea triumfătoare, dar cu echilibrul puțin alterat. Pentru a se salva, ea a trebuit să-și lungească axa interioară și să învețe balanșarea, nu totdeauna lipsită de echivocuri, între doi poli. Care e semnificația acestei bipolarități în cazul creștinismului roman? Poziția catolică, rezultată din compromisul amintit, admite alături de transcendența inaccesibilă un al doilea centru de cristalizare a vieții: „biserica“, biserica înțeleasă ca „stat al lui Dumnezeu pe pământ“. Un capăt al spiritualității catolice e alcătuit din focarul „transcendenței“, iar al doilea capăt din categoriile „autorității“. Spiritul catolic se va înfățișa de acum înainte pentru totdeauna sub aspecte care caracterizează prin excelență forțele eminamente creatoare de „stat“. Descoperim în structura cea mai intimă și cea mai permanentă a catolicismului o manifestă voință de putere, năzuințe cezarice, un subtil duh juridic, un aspru duh de disciplină, o neîntreruptă dispoziție de luptă cu puterile politice și sociale și un oarecare spirit al concesiiei, ce totdeauna se impune echilibristicii necesare într-o asemenea luptă. Spiritul catolic a tăiat deci din „vremelnicie“ lotul categoriilor inerente și adiacente ideii de „stat“ și le-a asimilat în grad cu transcendentul. Între acești doi poli, între transcendență și categoriile sacral-etatiste, pendulează necurmat, veșnic trează, viața catolică. Toate interesele ei, fără de număr, sunt împărțite între aceste extreme dominante.

Să ne îndreptăm privirea spre o altă regiune spirituală. În Germania pădurilor medievale, doctrina creștină se ciocnea de un profund duh al libertății, de o sălbatecă dragoste de independență, individuală, familiară, colectivă. Spiritul creștin,

întâmpinând crâncene rezistențe, a învins în cele din urmă și aici. Uneori prin exterminare (metoda lui Carol cel Mare), alteori prin domesticire (metoda călugărească). După o mocrnire de câteva veacuri însă, duhul local și etnic a izbucnit cu toată puterea, chiar în cadrul creștin. Privit mai din apropiere, protestantismul evanghelic nu reprezintă altceva decât o viață creștină care sub o irezistibilă presiune telurică acceptă în sfârșit, ca un al doilea factor de cristalizare a ei, categoriile „libertății”. Protestantul se zbate, în chinuitor dramatism, între lumea de dincolo și lumea libertății pământești. Pentru protestant categoriile libertății sunt asimilate în grad cu valorile transcendente. Cu totul străin spiritului autoritar roman, care chiar prin botez leagă individul de-o organizație și-l obligă canoanelor încă din leagăn, protestantul nu-și găsește statornicia interioară decât după o fază de neliniște și de problematizare a totului. Protestantul își întemeiază o viață spirituală, a lui proprie, numai după o amplă deliberare interioară, grație unei hotărâri categorice și individuale, căreia îi va rămâne apoi îndeobște fidel dintr-o înaltă conștiință a datoriei.

Viața spirituală ortodoxă își are și ea bipolaritatea ei specifică, din nenorocire încă niciodată destul de clar remarcată până acum în studiile comparative. În ortodoxie, ca și la catolici sau la protestanți, avem de a face cu același proces de asimilare în grad cu transcendentul a unor categorii „vremelnice”. Natural că aici categoriile asimilate sunt cu totul altele decât în catolicism și în protestantism. În ortodoxie credem a găsi o împărțire sau o pendulare a vieții sufletești între „transcendență” și categoriile „organicului”. Tot ce e „organic” e înălțat în ortodoxie la rangul unui al doilea pol al vieții spirituale. Categoriile organicului, deși aparțin vremelniceii, sunt oarecum echivalate lumii de dincolo. Vom servi cititorilor câteva exemple caracteristice spre a-i familiariza puțin cu atmosfera acestei orientări bipolare, proprie ortodoxiei.

Una din cele mai impresionante pagini datorate lui Dostoievski este aceea din *Frații Karamazov* unde se descrie scena cu Alioșa care stă de veghe, cufundat în amintiri și în durerea clipei, lângă sicriul starețului Zosima. Un călugăr slujitor întru cele veșnice citește rugăciuni pentru mort. Alioșa aude ca prin vis evanghelia despre nunta de la Cana. Prin atmosfera de contrast cu situația reală, rumoarea aceasta de vis, această evangheliie citită lângă un mort e desigur ciudată și menită să stârnească nedumeriri și sugestii. Alioșa, copleșit de păreri de rău, în preajma sfântului stareț, învățătorul său întins în sicriu, se simte, sub sugestia scripturii despre nunta de la Cana, transportat într-o viziune... I se pare dintr-odată că odaia se lărgeste... Ce e ? Ce s-a întâmplat? A da... asta e nunta... Nunta de la Cana... Iată oaspeții! Ce veselie! Și odaia parcă iarăși se lărgeste. (Ce minunată expresie a orizontului spațial rusesc – această viziune despre lărgirea repetată a odăii! Nu se va lărgi odaia într-atâta ca să cuprindă tot pământul?) Iar printre oaspeți, dintr-odată tânărul Alioșa vede pe Zosima! Cum? Și el a fost poftit să ia parte la ospăț? Dar el zăcea adineori în sicriu. Nu, el e aici, Zosima se găsește printre oaspeții nunții de la Cana, și acum iată-l că se apropie fără ezitare de Alioșa, și-i spune: „Să ne bucurăm, să bem vin nou, vinul marii bucurii...” Și Alioșa, destrămat în lacrimi de bucurie, iese din cameră în noapte. Deasupra el vede cerul înstelat și Calea-Lactee, și în clipa aceasta, fără să știe de ce, cade ca secerat și sărută pământul plângând. În acest moment de extaz pământul devine pentru Alioșa un echivalent al cerului. Realitatea morții se preface pentru Alioșa într-o viziune a vieții, această veșnică nuntă de la Cana. Alioșa sărută plângând de bucurie pământul, ca mare păstrător al vieții. Organicul, cu toate aspectele și valorile sale, e încoronat de diadema Căii-Lactee. Pământul însuși devine cer. În acest splendid poem se răsfrânge desigur un aspect esențial al trăirii ortodoxe. Dostoievski n-a fost numai un neîntrecut analist al iadului și

al raiului sufletesc, el n-a fost numai un vizionar al mesianismului rusesc sau un dialectician ortodox de incomensurabilă anvergură, ci și un poet liric al trăirii ortodoxe. Pentru a completa cu încă un exemplu expresia poetică a trăirii ortodoxe amintim și o legendă atonită. Pe zidurile bisericii principale a mănăstirii Chiliandari de pe muntele Athos crește, cățărându-se în lumină, cu puternic butuc și vânjoase ramificații, o viță-de-vie. Călugării așezării te informează că vița aceasta crește din mormântul Sfântului Simion, întemeietorul mănăstirii, și că vița n-a fost sădită de nimeni. Ea a răsărit singură, ca printr-o minune. Strugurii viței ar avea darul să facă rodnice femeile ocolite de grația de a dobândi copii. Și călugării mai știu că băieții născuți pe această cale, când sunt mari, se întâmplă să găsească totdeauna de la sine drumul mănăstirii. Ei sunt binecuvântați și se simt irezistibil atrași de viața de călugărie și de lumina spiritului (Fr. Spunda, *Der heilige Berg, Athos*, 1928). E curios cum în atmosfera ascetică a Sfântului Munte, care în realizările sale extreme de viață sufletească amintește iluminări tibetane, iar ca disciplină interioară, rigoarea yoghinilor din India, a putut să încolțească o legendă destul de dionisică, precum este aceea a viței răsărite din trupul Sfântului Simion, acel miraculos izvor de grație pentru perpetuarea vieții. Legenda aceasta atonită e totuși într-un sens deosebit de caracteristică pentru duhul ortodoxiei răsăritene. În legenda atonită despre vița-de-vie a ascetului Simion, se produce un miracol al fecundității organice, grație renunțării la viață a unui anahoret. În viziunea lui Alioșa, cel beat de sfințenie și de stele, camera mortuară se lărgește, devenind camera nunții de la Cana. În extazul acestui Isus rusesc pământul, purtătorul întregii vieți, devine icoana cerului.

Întrezărim în aceste exemple de literatură ortodoxă, culese la întâmplare și cărora li s-ar putea alătura altele după plac, mărturisirea unei corespondențe între sfințenie și miracolul vieții,

între cer și pământ. Avem credința că am pășit aici într-o atmosferă cu totul revelatoare și că aroma acestei legende sau a acestei scene de roman ne comunică ceva din însăși firea spiritualității ortodoxe.

Afirmam mai sus că, sub unghiul bipolarității, spiritualitățile creștine se diferențiază foarte felurit. Categoriile preferate ale catolicismului sunt cele ale autorității sacral-etatiste: statul, ierarhia, disciplina, supunerea, militarea pentru credință. Categoriile preferate ale protestantismului sunt cele ale libertății: independența convingerilor, deliberarea, problematizarea, hotărârea, datoria, fidelitatea. Iar categoriile preferate ale ortodoxiei sunt cele ale organicului: viața, pământul, firea. Deosebirea dintre bipolaritate între spiritualitățile creștine se manifestă cu o impresionantă evidență în modul cum comunitățile confesionale concep feluritele realități și probleme implicate de viața religioasă și spirituală.

Concepții despre biserică. O atare deosebire apare de pildă chiar în concepțiile despre „biserică“. Doctrina catolică și-a modelat concepția despre biserică potrivit ideii de stat, în spirit autoritar și ierarhic. Biserica trebuie să fie o realitate întemeiată pe cea mai consecventă tehnică a organizării. Preotul, cu totul închinat intereselor organizației (celibat), devine resortul central al tehnicii organizatoare. Toată viața lui e, cel puțin în principiu, determinată de această funcție. El e angajat în crearea de fiecare zi și în menținerea de fiecare clipă a unei entități superioare (biserica-stat), care singură contează pe această lume. În veșnică luptă cu puterile politice, sociale și ideologice adverse sau concurente, catolicismul a dezvoltat un uimitor simț istoric. „Istoria“, cu dinamismul și ritmul ei, este o realitate adiacentă a ideii de stat, sau o condiție prealabilă care face posibil statul. În consecință, catolicismul a simțit totdeauna „istoria“ ca o dimensiune firească a sa, ca un mediu de care nu se poate dispensa, spre deosebire de ortodoxie, care s-a manifestat mai curând

anistoric. Catolicismul a avut în toate împrejurările o intensă conștiință istorică și a făcut la fiecare pas el însuși „istorie”, sau a realizat fecunde compromisuri cu ea. Catolicismul a dovedit în toate timpurile nu numai o mare capacitate de a se adapta la stilurile de viață istorică și la dialectica inerentă a acestora, catolicismul a fost totodată și unul din factorii cei mai însemnați în procesul de monumentalizare a stilurilor de viață și de cultură. Să amintim numai rolul covârșitor al catolicismului în procesul de monumentalizare a stilului romanic, gotic sau al barocului. Catolicismul, înțelegând biserica drept stat universal, a fost un mare creator de istorie, căreia a căutat să-i dea totdeauna o amploare monumentală. Față de acest rol funcțional al ideii despre biserică în spiritualitatea catolică, să remarcăm cum aceeași idee se deșertează aproape de orice conținut la protestanți. „Biserica”, pentru evanghelici, este sau o simplă ficțiune, sau, ceea ce revine la același lucru, numai comunitatea adițională a indivizilor, asociați prin proprie hotărâre în unul și același imens interes acordat libertății interioare. Dincolo de această sinteză aritmetică biserica nu reprezintă aproape nimic. Atmosfera protestantă este deci destinată să favorizeze mai ales inițiativa individuală, construcția pe cont propriu, creația originală a insului, pozițiile singularizate până la tragic. Mediul protestant e prielnic gândirii laice, ca și creațiilor de cultură laică. Aceasta în măsura că gândirea și cultura laică se substituie absorbante, mai mult sau mai puțin, chiar vieții religioase. Nu e mai puțin adevărat că acest fel de creații se realizează în mediul protestant cu profunda seriozitate a actelor religioase. Biserica e în protestantism un agent de adâncire etică-religioasă a vieții cotidiene, profesionale și a vocației individuale. În ortodoxie biserica nu e nici stat autoritar, nici mănunchi de libertăți convergente. Ortodoxia a cultivat, cât privește biserica, o concepție de natură prin excelență organică. Biserica e privită ca un „organism”, ca o „unitate a totului”, în

care e cuprins nu numai omul, ci și viața și creatura vegetală. Pentru ortodocși biserica nu e o simplă organizație în expansiune, ea are din capul locului un aspect cosmic. Individul participă la totalitatea bisericii ca membrul unui organism la viața și aspectele întregului organism. În Rusia s-a dezvoltat o cunoscută învățătură, una dintre cele mai puternice ale spiritualității ortodoxe, potrivit căreia „fiecare om e vinovat pentru faptele tuturor“. Avem suficiente motive să credem că această învățătură n-ar fi fost niciodată posibilă la catolici; întâi fiindcă pentru catolici biserica reprezintă o entitate formală mai presus de indivizi, și al doilea fiindcă indivizii sunt simple verigi într-un front impus de sus, adică membri organizați, iar nu părți vii ale unui organism. Dar mai ales această învățătură nu ar fi fost posibilă la protestanți, care se socot făpturi singularizate și care își închid ferestrele ca monadele lui Leibniz, alcătuiind fiecare o lume pentru sine. Învățătura ortodoxă amintită presupune de fapt credința latentă că biserica, adică „unitatea totului“, e ca un organism de o structură interioară plină de magice corelații. Dacă un membru al unui organism e bolnav, e bolnav și întregul organism, și fiecare celulă e condamnată să sufere. Ca parte a unui mare întreg viu și organic, fiecare om e vinovat pentru faptele tuturor. Aceste câteva considerații lămuiesc credem îndeajuns cum, în fond, pentru fiecare dintre cele trei spiritualități creștine, ideea despre biserică e plăsmuită după un alt model categorial. Catolicului i-a servit drept model ideea de stat, protestantului ideea de libertate individuală, ortodoxului ideea de organism.

Concepții despre națiune. Cât de mult e atașată ortodoxia la categoriile și profilurile „organicului“, ne-o învederează de pildă indirect și soluțiile care se dau problemelor în legătură cu ideea de „națiune“. Menținându-se, în principiu, necurmat pe lângă ideea despre biserică – „unitate a totului“, ortodoxia a manifestat încă din timpuri vechi o tot mai pronunțată silință

de divizare practică după națiuni. Această înspicare e în definitiv rezultatul aceleiași aderări supreme la tot ce e „organic“, trăsătură și înclinare caracteristice popoarelor ortodoxe. În lumea ortodoxă organicul serbează triumfuri. De notat e că duhul ortodoxiei definește națiunea după cel mai organic criteriu al ei, adică după „sânge“ și „grai“. În cadrul ortodox indivizii se simt firesc integrați în unitatea superioară și mai complexă a „neamului“. Ideea de neam, în înțeles de „fapt organic“, s-a dezvoltat pe tărâm ortodox în desăvârșită neatârtnare față de ideea de stat cel mai adesea chiar împotriva ideii de stat. Spre ilustrare nu trebuie să trimitem mai departe decât la exemplul poporului românesc, care, păstrat sute de ani sub stele neprietenoase, și-a presimțit unitatea organică de neam peste barierele și vămile a trei imperii. Prin contrast, situația aceasta clară, fără echivoc, ne îndeamnă să luăm seama la ezitățile spiritualității catolice față de fenomenul „națiunii“. Spiritualitatea catolică desconsideră, sau tolerează cel mult, ideea și realitatea națiunii, sau o privește de la înălțime, ca un fapt care nu trebuie neapărat să fie, întâmplându-se uneori să o socotească chiar un grav neajuns. Catolicismul urmează sub acest unghi toate directivele unei internaționale. Nu-i vom nega deci dreptul de a purta atributul sau steagul unei colori după modelul altor internaționale, de universală circulație. Să se remarce cum catolicismul, întemeindu-se pe ideea de stat divin, trece sfidător peste hotare naturale și organice cum e limba, rămânând impermeabil învelit până astăzi într-o limbă sacrală moartă. Să se mai remarce confuziile semnificative ce se produc sub auspicii catolice între ideea de națiune și ideea de stat. Noi răsăritenii ne putem mândri în genere cu un sentiment mult mai lămurit al etnicului decât apusenii, și câteodată cu o idee mai limpede, și în orice caz mai firească, despre națiune, identificând ideea cu aceea de neam. Apuseanul înclină, la fiecare pas, să confunde ideea de națiune cu ideea de stat, sau chiar să o derive din ideea de stat. Confuziile rezultă în cele

din urmă din inaderența la „fire“, din lipsa de simpatie față de tot ce e organic, atitudinii proprii spiritului catolic. Din contră, simpatia pronunțată, de un accent ca o caldă îmbrățișare, față de categoriile organicului a avut în Răsărit ca urmare atât aspirația spre o biserică ecumenică în înțeles de unitate organică a totului, cât și divizarea bisericii după națiuni, concepute tot ca un fel de organisme. Aderența la tot ce e organic, sub ale cărui vii și suverane tipare se modelează în Răsărit ideea de biserică și ideea de neam, e verificată și prin împrejurarea plină de tâlc și profund naivă, că românul își numește credința simplu „lege românească“. Sinteza celor doi termeni, a cosmicului și etnicului, își are puntea mijlocitoare în categoriile organicului. Protestanții posedă desigur și ei, sub un mod chiar foarte adânc, ideea de națiune, dar semnificația acestei idei e în atmosfera protestantă întru câtva altfel decât în Răsărit și cu totul alta decât la catolici. Protestanții nu se simt așa de organic solidari cu această realitate a neamului, a națiunii; ei problematizează oarecum și această idee, grație înclinărilor lor înnăscute. Protestanții observă față de națiune o atitudine ca și cum solidarizarea cu ea ar fi rezultatul unei alegeri, a unei optări pe bază de hotărâre liberă și individuală. Actul alegerii libere, odată săvârșit, individul se integrează în națiune sub modul datoriei, căreia i se va supune cu tenace fidelitate și până la jertfa de sine. Recunoaștem că această sumară caracterizare are o ușoară înfățișare caricaturală. Nu ne simțim însă cătuși de puțin vinovați pentru împrejurarea că psihologia protestantă se pretează la asemenea caricaturizări. Nu am putea, ce-i drept, cita vreo doctrină precisă în sensul arătat în propozițiile de mai înainte, dar în atmosfera protestantă conștiința libertății predomină așa de mult asupra oricărei realități, încât raportul formulat aici corespunde *cum grano salis* unei situații de fapt. În lumea protestantă integrarea insului în națiune se îndeplinește ca și cum nu ar fi un fapt organic și firesc, ci rezultatul unei deli-

berări, și apoi un act solemn întemeiat și susținut pe conștiința datoriei. Libertatea, problematizarea, hotărârea – sunt și în cazul integrării insului în națiune stări și faze implicate. Națiunea, cu alte cuvinte, nu este socotită ca un adevărat organism, cu o bază profund inconștientă, și de o înfățișare niciodată ostentativ afișată, ca în Răsăritul ortodox, ci mai curând ca o colectivitate de libertăți convergente, ca o entitate abstractă, cimentată prin acte de voință și ca o expresie înaltă a datoriei. Că interpretarea, curioasă prin fondul ei, ce o dăm aici raportului dintre individ și națiune, corespunde duhului protestant, se poate arăta cu un mic înconjur, recurgând la exemplul concepției kantiene despre „caracter”. Exemplul pare puțin cam lăaturalnic și sărit din șirul ideilor, el e totuși îmbucurător de clar și o foarte explicită mărturie pentru cele susținute mai sus. Kant punea, precum se știe, pe ideea de „libertate” un accent de înaltă vigoare metafizică. Cititorii inițiați puțin în istoria doctrinelor filozofice știu că pentru Kant „libertatea” devenea formula supremă a lumii numenale. Or, Kant s-a lansat la un moment dat, în speculațiile sale etico-metafizice, până la afirmația „poantă” că omul e oarecum răspunzător și pentru „caracterul” său. Lui Kant, caracterul însuși i se părea deci rezultatul unei alegeri, al unui act de hotărâre, de optare, de libertate numenală. Teza lui Kant, oricât de nouă și de neașteptată, oricât de contingentă față de dogmatica protestantă, este totuși foarte protestantă prin spiritul ei. Or, dacă în atmosfera protestantă a putut să apară o asemenea concepție despre raportul dintre individ și caracterul său, avem dreptul să credem că ne găsim cu totul pe linia psihologiei protestante, interpretând în sensul arătat mai sus și raportul dintre individ și națiune.

Pentru catolicism, națiunea este așadar o realitate în cazul cel mai bun tolerată, tolerată atât timp cât ea nu pune piedici

spiritului său organizator și imperialist; altfel proscrisă sau pusă la index. Pentru protestantism, națiunea e obiectul unei optări mortale, o formă abstractă, care circumscrie o convergență problematică a libertăților individuale. Pentru ortodoxism națiunea e un organism, și ca atare afirmată cu accentul de care se bucură în atmosfera ortodoxă toate categoriile organicului.

Forme de graiuri. Ne-am pus de multe ori întrebarea: cum se face că limba românească, vorbită de poporul nostru pe întreg teritoriul țării, e relativ atât de unitară în comparație cu limbile romanice și germanice, diferențiate la rândul lor în atâtea dialecte? În Elveția germană graiul local prezintă diferențe dialectale cu totul izbitoare chiar de la un sat la altul, ca să nu vorbim despre deosebirile, alcătuint adevărate bariere, de la canton la canton. În Italia un ligurian nu se va înțelege cu un napolitan, decât poate prin semne fizionomice și prin gesturi ca surdomușii. Situația e, sub unghiul unității, aproape tot așa de precară și în Germania și în genere pretutindeni în Apus, sau în Nordul scandinav. Comparativ, limba românească populară e aproape un model de unitate, aceasta mai ales dacă se ține seama de hotarele vaste ale poporului românesc. În adevăr, unitatea limbii noastre e o problemă. Cum explicăm acest acord de grai răspândit pe un teritoriu cercual cu diametrul de opt sute de kilometri? Dacă dovezile istorice și raționale ale continuității poporului românesc pe teritoriul său n-ar fi atât de firești și de vădite cum sunt, s-ar putea găsi foarte lesne o explicație; unitatea graiului românesc s-ar lămuri atunci de pildă prin ipoteza tinereții. După o asemenea ipoteză ar trebui să presupunem că graiul românesc ar avea o vârstă neasemănat mai mică decât cele apusene, și că ar fi țâșnit expansiv dintr-un focar strâns și la o dată relativ recentă. Dar ipoteza expansiunii relativ recente a graiului românesc e sub toate punctele de vedere artificială și neistorică. Cele mai vechi date istorice absolut sigure și de nimeni contestate despre

prezența poporului românesc pe aproximativ întreg actualul său teritoriu ne vin tocmai de acum opt sute de ani. Opt sute de ani sunt însă un răstimp suficient pentru a încuviința el însuși diferențieri dialectale cu totul de alte proporții decât cele ce au avut loc. Aceste diferențieri nu s-au produs, totuși ar fi avut răgazul să se producă în tihnă. Prin aceasta se face însă cu totul inutilă ipoteza expansiunii relativ recente pentru explicarea unității graiului nostru. De altă parte, argumentele filologice vorbesc pentru vechimea limbii românești, care nu e deloc mai tânără decât surorile ei romanice. Astfel stând lucrurile, rămâne în picioare întrebarea: de ce limba românească s-a păstrat atât de unitară, câtă vreme celelalte limbi romanice și germanice, de aceeași vechime și de aceeași răspândire, s-au diferențiat așa de mult în dialecte? A existat poate pe teritoriul românesc o circulație umană mai vie, care a retardat diferențierea? S-au emis și asemenea păreri. Ipoteza însă e simplistă și nu rezistă experienței istorice. Ce țară a fost un mai agitat mediu de circulație decât Italia? Or Italia alcătuește un adevărat bâlci de dialecte. Pentru limurirea unității graiului românesc va trebui deci să recurgem la termeni de altă natură. Problema trebuie plasată cu totul în alt cadru. Vom remarca mai întâi că româneasca populară excellează ca unitate numai față de limbile romanice și germanice. Unitatea graiului românesc își găsește foarte concludente analogii printre limbile slave și sud-est-europene. În genere, popoarele ortodoxe, rus, ucrainean, sârbesc, grec, prezintă acest grandios fenomen al unei relative unități lingvistice. Cu aceasta, problema își lărgeste considerabil talpa. Toată situația se lămurește poate prin orientarea stilistică a vieții și a duhului, cu totul alta în Apus decât în Răsăritul european. Dintru început, catolicismul apusean, legat cum a fost și cum va fi de limba sacrală, s-a dezinteresat de limba vie a popoarelor tinere. Astfel limbile vii au putut crește fără control spiritual superior, după legea lor imanentă. Limbile vii populare au avut libertatea de a se dezvolta, într-un

asemenea mediu spiritual, potrivit tendințelor lor inerente, locale. Catolicismul, fixându-se asupra unei limbi sacrale moarte, n-a înfrânat ramificarea și n-a pus nici un fel de piedici acestei evoluții, care în chip normal duce încetul cu încetul la diferențierea dialectală. Acesta e un aspect al problemei. Alt aspect e următorul: în regiuni germane, sau de infiltrații germane, adică mai mult sau mai puțin în tot Apusul, puterea de inițiativă, liberă și individuală, a fost sub toate unghiurile afirmată cu extremă energie, întotdeauna, nu numai din timpul Reformei încoace. În aceste regiuni „individualizarea“, în orice domeniu, are o precădere asupra conformismului. Atmosfera de inițiativă și de libertate individuală și neconformistă, revărsată asupra Europei din focare germanice; a favorizat nespus diferențierea dialectală. Popoarele din Răsăritul european nu sunt deloc orientate spre inițiativa individuală și spre categoriile libertății, ci spre lumea organicului. Cu aceasta se creează în Răsărit o atmosferă particulară, în care multe lucruri sunt altfel văzute și tratate decât în Apus. Între altele și limba. Limba aici, în Răsărit, nu e privită ca un simplu material disponibil, asupra căruia să se poată aplica inițiativa individuală; aici limba e privită ca un organism viu și supraindividual, ca un organism mai larg în care insul se integrează cu firească evlavie. Atitudinea de evlavie a insului față de grai permite de fapt o dezvoltare a limbii ca organism vast și relativ unitar, după legea ei anonimă, dar nu după îndrumări și capricii individuale. Respectul înnăscut al răsăriteanului față de grai, privit ca un fapt organic, care-i depășește drepturile de inițiativă, a împiedicat o diferențiere dialectală prea violentă. Abaterile individuale stau în Răsăritul nostru sub controlul firesc al unei puteri anonime; ele sunt „păcate“ care nu se pot consuma în slobozenie ca în Apus. Unitatea limbii românești nu e deci o problemă filologică, nici politică, ci o problemă foarte adâncă, de filozofie a culturii și de filozofie a stilurilor de viață. – Interesant e și un alt aspect lingvistic al modului apusean și al

modului răsăritean. Ne referim la fenomenul producerii limbilor literare. Limba literară italiană sau cea germană se datorează, precum se știe, unor puternice inițiative individuale, care s-au impus pe urmă, grație unor strălucite conjuncturi politice și culturale. Odată lansate ca atare, aceste limbi literare devin aproape un fel de instituții de stat; ele dobândesc forme cristalice, fără prea mult contact cu formele dialectale și populare. Limba literară în Apus nu prea încuviințează un spor de vocabular sau înnoiri de origine populară. Inovația creatoare trece în limbile literare apusene cu totul asupra personalității de cultură, și orice înnoire se face pe temeiul limbii literare însăși. Cu totul altfel e situația la noi în Răsărit. Aici limbile literare s-au născut încetul cu încetul din graiurile populare și-și păstrează necurmat legătura cu această matcă. Aici limbile literare cresc neconținut ca niște organisme, fiind și astăzi alimentate din izvoare populare. Între limbă literară și grai popular se va păstra aici totdeauna un fel de osmoză organică. Nu fiindcă limbile literare ar fi mai puțin „gata” decât în Apus, ci fiindcă acesta e duhul stilistic al locului. Când limba literară românească a simțit nevoia unor inovații, s-au făcut cunoscutele nenorocite încercări ale unui Cipariu sau Arune Pumnul, respectabile desigur ca putere constructivă, dar refuzate de poporul românesc ca „inorganice”. Iată un lucru care astăzi ni se pare natural, deși el devine „natural” numai dacă ținem seama de împrejurarea că Răsăritul este, prin stilul vieții sale sufletești, hotărât orientat spre organic. În altă ambianță spirituală același fenomen ar avea desigur șanse de reușită. La unguri a izbutit și s-a impus experimentul Kazinczy. Să nu uităm de asemenea că o încercare de natură similară, cu totul savantă, a reușit de pildă în Norvegia. Ivar Aasen a creat la 1853 o limbă artificială, „norvegianizată” (Landsmal), acceptată de o seamă de mari scriitori și care astăzi e una din cele două limbi literare ale țării.

Diferențe sub unghiul culturii. Consecvent categoriilor îndrăgite și înălțate la rang polar, spiritul catolic, spiritul protestant și spiritul ortodox au fost prielnice, fiecare pentru sine și din partea sa, altui gen de „cultură”. Catholicismul a favorizat creația culturală care presupune un front creator masiv și organizat în sens unic. Catholicismului îi revine îndeosebi paternitatea culturii „monumentale”, așa cum aceasta ne apare în toate întruchipările superdimensionale ale romanicului, goticului, barocului, întruchipări de mari energii, sistematic coordonate și ierarhic puse în slujba aceluiași gând. Epoci întregi ale istoriei europene poartă această semnătură și pecete catolică. Atmosfera protestantă a priit în genere mai mult marii creații individuale, care se distinge prin semnele unei izbitoare originalități. Ea favorizează personalitatea ca atare (Kant și Goethe sunt fără îndoială cele mai înalte culmi atinse). Atmosfera ortodoxă, cu accentul pe tot ce e organic, a fost favorabilă mai vârtos creației de naturală spontaneitate, anonimă, populară, folclorică. Cele mai înalte, cele mai complexe și mai felurite culturi populare din Europa aparțin după părerea noastră popoarelor ortodoxe. Catholicismul, cu duhul său de disciplină canonică, s-a impus popoarelor substituindu-se în mare parte spontaneității lor native. Catholicismul canalizează energiile sugrumând jocul liber al imaginației populare și îngăduind, fără protest, doar producția legendei cu subiect miraculos. Imaginația populară catolică este insistent îndrumată într-o alvie canonică. Evanghelicismul la rândul său, cu știutele sale înclinări raționaliste și de exaltare a practicității, a avut darul de a steriliza în mare grad puterea creatoare populară. Cultura populară este în Apus sau enervant canonică, sau foarte seacă, în asemănare cu cultura populară din Răsăritul european. În Elveția, unde am petrecut câțiva ani, am avut spre mirarea noastră adesea prilejul, în discuții cu germaniștii sau romaniștii de acolo, să constatăm că Apusul a pierdut aproape cu totul însăși

noțiunea de „cultură populară”. Știința înclină acolo să reducă orice produs și fenomen cultural la creația individuală. Filologi de necontestată reputație sunt cu totul străini de ceea ce înscamă cu adevărat o poezie populară¹. Vigoarea baladei, frăgezimea cântecului, adâncimea prăpăstioasă a proverbului, bogăția și finețea artei populare, proprii Sud-Estului european, sunt privite acolo ca fapte de necrezut. Elvețienii puși în fața unor tălmăciri a *Mioriței*, a lui *Toma Alimoș* și a *Meșterului Manole*, sau a unor cântece din Maramureș sau de pe Târnave, s-au transfigurat de o emoție ca în pragul unui miracol. După ani de ședere în țara alpină, am avut întâia oară norocul de a auzi pe elvețieni vorbind în superlative. Și acest sentiment de admirație ne-a fost dat să-l recoltăm cu arta populară românească nu o dată, ci la fiecare pas. Am înțeles atunci întâia oară satisfacția luminoasă pe care a stârnit-o în sufletul unui Goethe poezia populară sârbească². Și când te gândești că lui Goethe poate că nici nu i-a fost dat măcar să cunoască acea poezie sub aspectele ei cele mai prețioase! – Or, toată această imens de bogată și de valoroasă cultură populară nu ar fi putut spori și nu s-ar fi putut păstra dacă nu ar fi fost ocrotită de atmosfera duhului ortodox, care se închină până la pământ în fața oricărei valori „organice”.

1. De altfel și o colecție faimoasă ca *Des Knaben Wunderhorn* conține după părerea noastră o mulțime de poezii care n-au deloc stil popular. Acestea sunt mai curând simple poezii de autori necunoscuți.

Faptul că s-a făcut confuzie între poezia simplă anonimă și poezia populară e încă o dovadă în ce măsură Apusul a pierdut noțiunea poeziei populare.

2. Goethe a tradus în anul 1775 *Cântecul de jale despre nobila soție a lui Assan Aga* din „morlacă”, după o tălmăcire apărută în *Călătoria dalmatică* a abatelui Fortis. Interesul lui Goethe față de poezia sârbească sporește în 1815, când Vuk Stefanovici îi trimite traducerile în limba germană ale poeziilor populare adunate de el.

Catolicismul și protestantismul au fost prielnice dezvoltării cetății și a orașului, ortodoxia a avantajat mai ales dezvoltarea satului. Satele în Apus sunt în genere orașe în miniatură, iar așa-zisa cultură populară este acolo cel mai adesea de origine urbană. Satele sunt în Apus un fel de magazine de haine vechi și de forme căzute în desuetudine, de obârșie orășenească. Orașele din Răsăritul ortodox au fost – cel puțin înainte de invazia civilizației – niște simple sate hipertrofiate. Iar satul a rămas aici permanent creator, chiar și atunci când peste el s-au așternut puternice influențe străine.

Misionarism, prozelitism, magie. Catolicismul, constituindu-se ca stat al lui Dumnezeu pe pământ, a manifestat dintru început o vădită voință de expansiune imperialistă. Misionarii își atribuie menirea și sarcina de a cuceri cu toate mijloacele pe care le oferă argumentul strălucitor și faptele bune, amenințarea cu iadul și făgăduiala fericirii eterne, noi cetățeni pentru biserică. Scopul misionarului este tocmai acesta: de a captura conștiințele, iar mijloacele aplicate sunt cântărite și calculate cu totul în vederea scopului. Nu s-a formulat oare tocmai dintr-un hiperzel misionarist și prozelitist o întregă filozofie despre mijloacele sanctificate prin scopul urmărit? Prozelitism, cu același zel, dar cu mai puțin calcul, se face desigur și în cadru evanghelicist, dar aici individul de cucerit nu este un simplu „obiect“, ci un „subiect“; aici aderările se culeg cu un înconjur prin conștiința liberă a persoanei căreia i se adresează apelul. Omului i se dă prilejul să delibereze, să se convingă, să hotărască el singur în luptă cu sine singur. Evanghelicul se găsește de altfel foarte ades el însuși în permanentă stare de căutare, el schițează un veșnic efort în goană după doctrina pură, și când i se pare că o posedă, încearcă, dintr-un secret impuls al datoriei, să convingă și pe celălalt de adevărul aflat. Ortodoxia nu face prozelitism, în orice caz nu metodic.

Siluirea organizată și apelul prea stăruitor la conștiința insului îi repugnă deopotrivă. Ortodoxia se mulțumește să creeze în jurul ei o atmosferă care se comunică sugestiv. Și dacă se întâmplă uneori ca ortodoxia să se răspândească, acest proces se petrece organic, încetul cu încetul, sub puterea magiei ei inefete. Amvonul e la catolici un fel de tribună militantă, la protestanți amvonul răspunde unei necesități pedagogice, el devine catedră, de unde se pune la încercare disponibilitatea auditorului, gata de a ceda oricărei exegeze mai raționale decât cele de mai înainte. În ortodoxie amvonul nu e decât o anexă a ritualului. De pe amvon se îngăduie părintelui un sfat sau un îndemn familiar. Cuvântul lui nu vrea să fie decât sămânță aruncată în suflere. De încolțirea și creșterea seminței nu se simte el chemat să se îngrijească, asta e treaba Domnului. Ortodoxia cu alte cuvinte e primitiv deschisă celui care vrea să intre, ea e bucuroasă de oaspeți, dar nu militează, nici nu stăruie să înduplece sau să convingă cu dialectică de gesturi mari. Ortodoxia a adoptat, poate fără a-și da bine seama de aceasta, părerea că credința trebuie să crească în om ca o floare și să prindă prin puterea ei proprie, ca un descântec. Credința nu trebuie impusă cu ispita unor străluciri exterioare, sau cu forța argumentului, nici moșită ca un făt neisprăvit. Ea se naște de la sine. Destinul ei e de creștere ca al plantei. Sămânța aruncată nu trebuie desfăcută cu cuțitul ca să încolțească și nici conjurată cu silogisme ca să prindă rădăcini. În cadru catolic și protestant, trecerile, convertirile, părăsirile, individuale și colective, sunt la ordinea zilei. Aceasta ni se pare de altfel un fapt care se înțelege de la sine într-o zonă atât de militantă sau atât de pedagogică. Protestantul, mai cu seamă când și-a pierdut puțin busola, colindă de la o doctrină la alta și, cuprins de un adevărat nomadism al salvării, bate în maniac cutreier la ușile tuturor sectelor. Catolicul e neapărat mult mai fixat în chingile organizației, fiind supus din partea

paterului, sau a comunității, unui sever control. Catolicul e îndeobște astfel educat încât credința să-i fie permanent trează: adică în orice clipă gata de atac, gata de defensivă. Catolicul duce pe plan spiritual o viață de tabără. Și nu cântă un cocoș, fără ca el să nu-și aducă aminte de trădarea lui Petru. Catolicului îi este, cu alte cuvinte, mult mai grea evadarea decât protestantului, căruia exodul dintr-o comunitate i se înlesnește pe toate căile. Totuși ispitele de evadare există destul de numeroase și pentru catolic, fiindcă încadrarea lui se întâmplă să fie de multe ori prea exterioară. Și apoi orice catolic, fiind din principiu militant al credinței, se așază singur în împrejurări care-l expun la treceri. Cel ce luptă pentru o idee ia totdeauna asupra sa riscul de a fi el însuși cucerit de ideea contrară. Ortodoxul e organic înrădăcinat în credința sa; masa credincioșilor e în ortodoxie de o impresionantă stabilitate. Într-un grad mult mai mare decât catolicul și evanghelicul, ortodoxul e creștin prin structura sa subconștientă, și toată creșterea i se face de altfel în acest sens. În ortodoxie se cultivă instinctiv subconștientul uman în spirit creștin. Catolicismul și protestantismul, dimpotrivă, caută să mențină tocmai conștiința creștină într-o stare de cât mai acută luciditate. Nicăieri creștinismul n-a avansat atât de mult până în zone subconștiente ca în masele ortodoxe, de aceea ortodoxul reușește să fie creștin în sens mai organic decât catolicul sau evanghelicul. În ortodoxie nu se acceptă inovații decât după ce sunt supuse unui criteriu instinctiv de selecție, sau inovații care se potrivesc cu organicitatea sa deja constituită. Pentru ilustrare s-ar putea aminti de exemplu încercările insistente și fără de noroc din secolul al XVI-lea ale Reformei din Ardeal de a cuceri preoțimea și țărănimea românească. Poporului românesc i-au surâs desigur diverse avantaje sociale și economice, totuși românii ortodocși s-au împotrivit chemării. Singurul lucru încuviințat primitiv, ca rezultat al invitațiilor prereformatoare și reformatoare, a

fost introducerea, ca la un obștesc semnal, a limbii românești în biserica ortodoxă, în locul slavonei sacre, care s-a menținut atâta timp doar prin puterea tradiției. Ce uimitoare putere de selecție organică, față de valvârtejul ideilor inovatoare din acel tulburător veac al istoriei ardelenelor! Vreo două veacuri mai târziu asistăm tot în istoria Ardealului la luptele satelor românești – cele mai eroice lupte dintotdeauna ale românismului pe plan spiritual – împotriva tendințelor de catolicizare. Acolo unde, prin presiune sau ademeniri, prin vărsări de sânge, asupriri și teroare, situația a devenit intenabilă, românii au închinat steagul, acceptând catolicismul. Dar în ce formă? În realitate românii nu au putut fi nici atunci, nici mai târziu, înduplecați sau siliți să jertfească nimic, dar absolut nimic, din toată tradiția, atmosfera și organicismul ortodox. Ei au transplantat de fapt toată această substanță ortodoxă în sânul catolicismului, unde ea stăruie încă și astăzi ca un corp înghițit, dar neasimilat. Concesia ce o făceau românii prin recunoașterea primatului papal și a celor câtorva puncte dogmatice, sărmance formule de nimeni înțelese, nu altera prin nimic esența spiritualității ortodoxe a celor ce s-au închinat unirii cu Roma. Imperialismul catolic a înțeles și el că aici nu se poate aștepta la un triumf integral și a renunțat de a-l mai căuta. Nu românii au cedat în fond, ci catolicismul a venit la ei, relaxându-și propriul stil.

Conceptii despre salvare. Ca orice creștin, catolicul e preocupat de problema salvării sufletești. Această salvare e însă pentru mentalitatea catolică un dar, de care individul beneficiază ca de un reflex al triumfului bisericii. Pentru catolic triumful bisericii, ca stat al lui Dumnezeu, are o întâietate față de oricare altă problemă, o prioritate nediscutată asupra oricărui alt interes. Catolicul a crezut nu o dată că triumful bisericii trebuie obținut în orice chip, forțat chiar, mai mult, forțat cu orice mijloace, care niciodată nu pot să fie atât de rele ca să nu poată fi răscumpărate prin măreția scopului. Această

Îndrumare stăruitoare a energiilor umane spre triumf poate să fie adesea încoronată de succes, ea are însă dezavantajul că instalează în conștiința individuală orientări care prea adesea iau în răspăr pornirile firești ale conștiinței morale. Pentru a justifica orientarea necondiționată spre triumful bisericii, spiritul catolic e osândit să devină uneori reprobabil formalist și prea adesea penibil cazuistic. Prioritatea acestei probleme și a acestui interes față de oricare alte probleme sau alte interese creează în catolicism o constelație nefavorabilă problemei salvării. Salvarea nu mai e privită în ea însăși și pentru ea însăși, ci în lumina de reflex plină de impurități a așa-zisei probleme centrale. Prin cunoscuta maximă catolică: „În afară de biserică nu este salvare“ nu se urmărește de fapt altceva decât angajarea individului, cu toate energiile sale, în tehnica unui triumf care tinde să-și mărească la fiecare pas volumul. În ce situație se găsește protestantul față de aceeași problemă a salvării? Știm că protestantul e mai presus de toate mândru de libertatea sa. În consecință protestantul va crede că o salvare efectivă nu poate să fie decât aceea care e pregătită în libertate. Protestantul adâncește fără îndoială enorm această problemă, dar el o adâncește uneori până dincolo de flexibilitatea ei inerentă. Reversul medaliei pentru viața sufletească a protestantului este sentimentul unei cumplite tragice singurătăți. Protestantul pune problema în termeni de înaltă tensiune, dar el îngreunează voit soluția. Vidul tot mai larg dintre problemă și soluție e umplut de spasmul și de crisparea religioasă. Unui ortodox preocuparea excesivă a protestantului de propria salvare i se pare destul de penibilă și în fond cam egocentrică. Ce liniștitoare și plină de posibilități de destindere este, față de modul protestant, poziția ortodoxă. Călugărul atonit e preocupat de salvarea sa numai în măsura în care aceasta are semnificația mai largă a unei salvări a „unității totului“. Căci întocmai cum ortodoxul se simte vinovat pentru faptele fiecăruia, întocmai

cum păcatele fiecăruia se răsfrâng asupra tuturor, tot așa salvarea fiecăruia ridică, după credința ortodoxă, nivelul totului. Această concepție nu e cu puțință decât pe temeiul supozitiei că omeniarea e un vast organism, de o structură interioară plină de magice corelații.

Diferențe de tipuri. Catolicul realizat ca atare în viața particulară și socială, îndeosebi preotul, reprezintă un tip uman stilat. Stilarea este efectul unui îndelungat proces formativ. Stilarea înseamnă aici asimilarea unor forme, oarecum din afară spre înăuntru. Formele sunt impuse individului din partea organizației și pentru a fi semnele vizibile ale acesteia. În lumea catolică formele circulă ca niște existențe de sine stătătoare, de multe ori fără de a corespunde cătuși de puțin unui fond uman adecvat. Formele sunt acceptate ca valori în sine, fiindcă ele reprezintă grandoarea bisericii. Catolicul ține mult la aspectul stilat, al său personal și al faptelor sale. Și aceasta pentru mai marea glorie a bisericii. Pastorul protestant, de un etos dramatizat, e dezbărat de orice forme goale. În genere, el e mai colțuros, fiindcă în fiecare zi el se simte dator să se înalțe printr-un nou efort. Pastorul se simte un viu exemplu pedagogic, un fel de întrupare după necesități locale a imperativului categoric. De la el trebuie să porcedă, grație exemplului dat, o severizare religioasă a datoriei sociale, a profesiunii și a vocațiunii. Preotul ortodox realizează în genere mult mai puțin decât preotul catolic sau pastorul tipul vieții sale spirituale (de ce? – e o chestiune, cu care nu ne vom ocupa aici). Tipul de viață spirituală ortodoxă cel mai realizat îl presimțim, rar, dar totuși existent, printre călugări. Pe acești călugări nu-i știm numai din romanele dostoievskiene, ci-i știm tot așa din descrierile unor călători străini la muntele Athos, iar vreo câțiva am întâlnit în cursul anilor și aieva. Unii dintre aceștia au stat, robindu-se întru privațiuni și dezrobindu-se în reculegeri, un deceniu, sau mai mult, în peșterile de pe Sfântul Munte. Aceste exemplare

umane, care prin evlavie lor participă la purități stelare, dar care prin umilința lor nefățarnică s-ar face mai bucuros una cu pământul, ne-au dăruit o icoană neuitată, apropiindu-se de ceea ce ar putea să fie nu numai călugărul, ci și preotul ortodox. Înfașurarea lor exterioară, dezolantă de multe ori, vorbește desigur împotriva acestui tip de viață; dar au acești călugări o liniște interioară de necrezut, o transparență a vieții sufletești și o lumină care le străbate toată făptura și care se comunică, fără putință de împotrivire, mediului înconjurător. Credința lor a devenit cu adevărat substanță organică. Credința lor străbate dinăuntru în afară, nu năvalnică, lucidă, sau întovărășită de reflexe militante, ci simplă și firească, însoțită de nu știi ce aromă de adâncă viață subconștientă. Faptele unui asemenea om se desprind de la sine din lumina lăuntrică, ele nu sunt susținute de scopuri care să le depășească, nici precedate de problematizări care să le dea un aspect singular și prăpăstios. Faptele, necăutate ca atare, par a fi crescut înăuntru, și când se ivesc, ele cad, ca niște fructe coapte, neînconjurate nici de ideea unui triumf al bisericii, și nici măcar de ideea de a da un exemplu. Nu omul, ca individ conștient, e autorul faptelor, ci faptele se săvârșesc prin el, pornind din substraturi organice fără de nume. Duhul ortodox este, în aceste exemplare rare, nu o doctrină, ci un fel de a fi, o existență organică, o existență profundă ca atare. Pășind în aura unui asemenea exemplar uman, și se comunică o atmosferă spirituală, care s-a făcut carne și trup.

În cadrul catolic se formează, grație spiritului ce-l caracterizează, oameni reprezentativi și de mare stil. Atmosfera protestantă e prielnică apariției și cultivării unor mari individualități. Ortodoxia favorizează, mai mult decât catolicismul și protestantismul, o existență spiritual-organică, profundă ca atare, profundă în ea însăși, iar nu prin doctrina ei, care de altfel niciodată nu intervine ostentativ în configurarea omului ortodox.

Orgă, școală, descântec. – Biserica, în sens de clădire destinată ritualului, este la catolici un spațiu unde statul divin trebuie să

devină vizibil. Ritualul va fi retoric, teatral, de gesturi mari; totul e regizat în vederea unui scop precis. Credincioșii sunt ținuți la distanță, în atitudini stilate, despărțiți de ritual prin limba sacră și prin cântecul metalic-mecanic al orgii, care copleșește suveran cântecul omului. Bisericii i se atribuie o existență formală dincolo de om. Prin toate aspectele ei, biserica e menită să se înalțe autoritară dincolo de comunitate. Biserica la protestanți e un fel de școală pentru adulți, unde oamenii vin să învețe, să găsească soluții îndoielilor și să interpreteze cu tot mai mare virtuozitate texte biblice. Biserica ortodoxă, mai înainte de orice un spațiu ritual, vrea să comunice credincioșilor o existență mai adâncă, printr-un magic sugestiv apel la viața subconștientă. Procesul de contaminare se petrece într-un chip firesc într-o atmosferă de familiaritate și de cântec uman, care prin ritmul și monotonia sa pare mai mult un descântec decât un cântec.

Între sărbătorile creștine ale anului, cea mai caracteristic ortodoxă e aceea a Învierii. S-a remarcat din partea multor autori că Paștile nu se serbează nicăieri cu aceeași launtrică bucurie și strălucire ca la ortodocși. Să fie oare aceasta tocmai din pricină că la Paști se serbează triumful vieții organice asupra morții?

Duhul ortodox și-a ales din vremelnicie categoriile „organicului”. Ele reprezintă lotul privilegiat și ca un al doilea pol al spiritualității. Categoriile acestea, ale organicului, nu sunt numai îmbrățișate cu preferință, ci sunt oarecum asimilate în rang cu transcendentul. În afară de aceasta ele ni se înfățișează și ca un model suveran, potrivit căruia spiritul ortodox înclină să imagineze și alte realități, de exemplu realitățile de natură psihologică, social-religioasă, sau chiar cosmică. Această orientare spre organic determină în mare parte însuși stilul vieții și al spiritualității ortodoxe. Rolul acesta stilistic, pe care în ortodoxie îl atribuim organicului, revine în viața catolică „autorității sacral-etatiste” și categoriilor ei adiacente. La fel orientarea permanentă spre categoriile libertății sau spre realitățile care fac posibilă libertatea determină esențial stilul vieții protestante.

TRANSCENDENTUL CARE COBOARĂ

Urmează să vorbim numai decît despre celălalt pol al spiritualităților creștine, sau mai precis despre atitudinea spiritului creștin față de „transcendență”. Transcendentul nu e conceput pretutindeni și în toate timpurile în același fel, deși formularea lui sub unghi dogmatic nu diferă esențial. Ramificările spiritului creștin nu se fac însă numai pe temeuri „dogmatice”. Ele pot avea și temeuri „stilistice”. În adevăr, în atitudinea omului față de transcendență intervine o determinantă de caracter stilistic, care produce o remarcabilă diferențiere de viziuni. Accastă determinantă, limitată de obicei la o anume regiune sau la o anume epocă, e în multe privințe mai decisivă decît o metafizică precizată. Ea e un agent veșnic prezent, de efecte incomensurabile: ea face cât o metafizică vie, latentă, care se exprimă involuntar, dar de neînlăturat, în creații umane ținând de domenii foarte diferite.

Sub unghiul acestei determinante sau, dacă voiți, sub unghiul acestei metafizici latente am voi să ne ocupăm de o operă de artă căreia nimeni nu-i va refuza titlul de glorie de care se bucură, și care întâmplător, sau prin destin geografic și istoric, a avut și un rol nu lipsit de însemnătate în trecutul nostru românesc. Ne propunem să încercăm o pătrundere în sensul ascuns al construcției de splendidă faimă a Agiei Sofia. La această încercare ispititoare prin ea însăși ne îndeamnă și faptul că interpretările date pînă acum sensului ce-l bănuiam ni se par cu totul insuficiente, sau cel puțin piezișe și uneori lăturalnice.

Să mărginim considerațiile noastre la trei dintre stilurile de arhitectură creștină: la cel roman-bazilican, la cel gotic și la cel bizantin. Tâlcul ascuns al oricăruia dintre aceste moduri arhitecturale poate fi interpretat deopotrivă pe un plan metafizic. Ce sentiment în raport cu transcendența sau ce atitudine metafizică implică aceste stiluri, mai ales în concretizarea lor monumentală a clădirilor bisericesti? Căutând să determinăm sensul metafizic al unor forme arhitectonice, nu e de mirat că ne oprim la exemplul arhitecturii bisericesti. Arhitectura bisericească este, precum îndeobște se știe, sub aspectul necesităților pur vitale ale omului, mai mult decât alte arhitecturi, un domeniu al dezinteresatului și gratuitului. Neatinsă decât prea puțin de interese practice, arhitectura bisericească crește cu adevărat liber pe pământul omenirii, neascultând decât de porunca după care arta se cere a fi expresie concretă a unui anume spirit țâșnit în om. Arhitectura bisericească ilustrează aproape desăvârșit arta în care materia se reduce oarecum la posibilitățile ei exclusiv spirituale. Simpla casă ori cetate, construcții de natură mai contingentă, sunt determinate, în forma și în articulația lor, de largi concesii făcute instinctelor de conservare ale omului. Dar să trecem la întrebarea ce ne-am pus-o. Care sunt metafizicile latente implicate de stilurile arhitecturale în chestiune?

Bazilica romană se caracterizează prin forme severe. Esențiale îi sunt îndeosebi oblongul, pătratul. De remarcat la bazilica romană e mai ales împrejurarea că plafonul greu și drept, ca o lespede, respinge privirea, tăind ochiului orice încercare de evadare în sus, în transcendență. Interesul privitorului e cu insistență palpabilă îndreptat nu în sus, ci înainte spre altar. Coloanele masive, liniar rânduite, puternic proptite pe pământ, austere și simple, sunt încremenite parcă în pelerinaj spre locul destinat slujbei preoțești. Bazilica romană, de cea mai veche obârșie, are deci drept centru, spre care converg toate elementele structurive, însuși altarul, în fața căruia oficiază preotul (Paul

Brandt, *Sehen u. Erkennen*). Arhitectura aceasta articulează în spațiu ideea magică a actului ritual. Bazilica romană nu exprimă de-a dreptul o transcendență, ci ideea de slujbă închinată unei transcendențe, care nu e de față, dar care poate fi silită să se prezinte, în chip de miracol, prin puterea actului magic-ritual al preotului în fața altarului. Bazilica romană se găsește în marginea transcendenței. Bazilica romană e astfel construită încât să îndrepte în primul rând atenția asupra funcției excepționale a altarului și a preotului, cărora spiritul religios roman le conferă supremul rol în viața omului¹. Preotului i se atribuie un rol magic, dar vădit terestru, de severitate organizatoare în slujba unei transcendențe absente, a cărei prezentare automată, sub aspectul unui miracol inezisabil, e în funcție tocmai de voința rituală a preotului. Pentru sentimentul metafizic al omului roman, preotul se substituie, într-un anume înțeles, transcendenței. Sau mai precis: preotul și ritualul sunt pentru omul roman un surogat suficient al transcendenței. Apetitul transcendenței e pe deplin satisfăcut prin acest surogat. Preotul investit cu o funcție supremă în gospodăria cosmică, preotul căruia i s-a dat cea mai mare putere în univers: puțința de a sili divinitatea să se prezinte (în substanța sacramentală), reprezintă centrul inalterabil în jurul căruia trebuie, după concepția romană, să se organizeze viața terestră. Această metafizică latentă și-a găsit expresia arhitectonică în bazilica romană, care subliniază prin modul și articulația ei structurală însemnătatea de nimic egalată a altarului

1. Pentru preîntâmpinarea oricărei confuzii precizăm că, vorbind despre bazilica „romană”, ne gândim de exemplu la biserica S. Paolo fuori le Mura de la Roma (clădită de Teodosiu și Honoriu). Stilul „romanic” de mai târziu, care și-a găsit o splendidă înflorire în anume domuri din Germania, nu-l considerăm în aceeași măsură un „fenomen original”. În stilul „romanic” se manifestă tot mai mult năzuința „înaltului”; ea se exprimă însă în forme de origine „romană”. Stilul romanic e un derivat. În el se anunță tendința „înaltului”, care-și va găsi totuși expresia cea mai autentică în verticala gotică.

și a slujbei preoțești. De remarcat că aceeași metafizică, preocupată nu atât de transcendență, cât de locțiitorul ei pe pământ, preotul, a dus pe plan social – politic – religios, mai târziu, meșterul cu încetul, la severa organizație catolică și la formula „cazarismului papal”. De altfel stilul arhitectural al bazilicii romane e contemporan cu Sf. Augustin, teologul care consideră biserica drept stat al lui Dumnezeu pe pământ (*De civitate Dei*).

Cu totul altă semnificație metafizică latentă desprindem din modul arhitectural al catedralei gotice. Goticul cu formele sale abstractizate, cu materia sublimată, cu liniile țâșnite spre cer, cu articulația sa spațială descărnată, cu frenezia verticalului pierdut în infinit, înseamnă înainte de orice un elan spiritual de jos în sus, o transformare a vieții în sensul transcendenței, o transfigurare dinamică și prin efort uman a realității. Dinamica verticală a goticului simbolizează pe omul care realizează în sine cerul prin lăuntrică sublimare. Cel mai autentic fenomen corespunzător goticului pe planul vieții sufletești ni se pare misticismul medieval germanic. Omul gotic are sentimentul posibilității de a participa la transcendență de jos în sus. El realizează transcendența prin lămurirea cului și prin dematerializare. Misticii germani căutau să se purifice lăuntric și să se înalțe astfel până la o identificare cu divinitatea. Omul gotic nu se simte numai în marginea transcendenței ca omul roman, satisfăcut de un surrogat, ci se simte în stare să participe de-a dreptul la ea prin transfigurare interioară sau se simte cel puțin dator să facă această încercare, chiar dacă ar eșua.¹

1. Stilul gotic apare pe la 1150 în formă monumentală în nordul Franței, de unde s-a răspândit în Europa ca un incendiu. „Formele” gotice au existat însă pe un plan minor mult, foarte mult înainte de acea dată; unele trăsături „gotice” se remarcă ușor de exemplu în semnele runice ale diverselor seminții germane; runele ne izbesc adesea prin accentuarea deosebită a verticalei subțiri, descărnate, și prin utilizarea unghiurilor ascuțite.

Având la dispoziție acești termeni de comparație: stilul roman-bazilican și goticul, trecem la obiectul preocupărilor noastre. Pentru interpretarea stilului bizantin ne-am învoit să ne oprim la exemplul Agiei Sofia. Despre strălucirea primară a catedralei, astăzi anevoie ne mai putem face o icoană întocmai. În construcția Agiei Sofia masa nu e scheletic subțiată până la simple linii dinamice, ca în gotic, masa posedă totuși evidente atribute aeriene. În distribuția spațială a elementelor structurive predomină copleșitor cupola, semicupola, bolta, arcele. Liniile drepte, adică orizontala și verticala, dobândesc prin aceasta o funcție mai mult mijlocitoare de tensiuni, rotunjite în ele însele, o funcție care nu le revine nici în stilul roman-bazilican și nici în gotic. Agia Sofia, ca impresie totală, nu e nici orizontal așezată pe pământ, nici perpendicular înălțată spre cer, ea plutește oarecum ca o lume în sine, mărginită doar de propriile bolți. Istoricul bizantin Procop vorbea atât de plastic și cu fantazie subțire de veac rafinat despre cupola Agiei Sofia. „Ea pare a nu zace pe temei solid, ci parcă, atârând de cer de o funie de aur, ar acoperi spațiul“ (O. Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst II*, Athenaiion Verlag, p. 377). Cuvintele lui Procop s-ar putea spune de fapt despre întreaga biserică. Agia Sofia atâră în spațiu, de sus în jos, legată de un fir invizibil de cer. Orizontala și verticala, cu funcția lor expresivă, de așezare sau înălțare, sunt anihilate de bolți și arce. Orizontala și verticala câștigă astfel o funcție aproape secundară în ritmica spațială a întregului plin de vibrații și de armonice tensiuni. Întregul catedralei înfățișează o lume sieși suficientă, care nu zace pe nimic, care nu se înalță spre nimic, care pur și simplu se arată, se revelează. În adevăr, gândul, de altfel mai mult trăit decât gândit, care s-a precipitat în acest mod de a clădi cuprinde ideea că transcendentul coboară spre a se face palpabil, că o revelație de sus în jos e posibilă, că grația se întrupează din înalt, devenind sensibilă. Să nu uităm

ca Agia Sofia a fost clădită într-un timp când creștinătatea era încă neconținut pătrunsă de sentimentul că o revelație a transcendentului, că o coborâre pe pământ a Sfântului Duh, tocmai s-a întâmplat, ori e iminentă. Sinoadele ecumenice, aceste organe ale revelației, erau la ordinea zilei. Trebuie să presupunem că în primele veacuri de creștinism, mai ales după ce a fost recunoscut ca religie de stat, credincioșii au fost copleșitor stăpâniți tocmai de această convingere-fior că spațiul terestru poate deveni vas în care să se reverse de sus în jos transcendentul. Zidurile unei biserici nu aveau altă menire decât să închidă și să conserve între ele un cer revelat. Primele veacuri de cultură bizantină au fost veacuri în care omul trăia într-o atmosferă violent simțită, de permanent posibilă coborâre din înalt a grației divine. Însăși structura social-politică a Imperiului Bizantin poartă pecetea acestui sentiment metafizic, dominant în acea epocă, despre posibilitatea coborârii și a intervenției în temporalitate a transcendentului. În teocrația bizantină Basileul reprezenta oarecum transcendentul care se arată în toată strălucirea sa triumfătoare. E desigur foarte greu să ne transpunem în acel sentiment al revelației permanent posibilă, dar, fără să apelăm la existența lui, anevoie vom înțelege, în toată structura sa intimă, modul arhitectural al Agiei Sofia. Nu mai departe decât un istoric al artei medievale cum e M. Hauttmann, încercând o exegeză în marginea arhitecturii Agiei Sofia, se vede silit să mărturisească oarecare neputință de a-și interpreta obiectul (*Die Kunst des frühen Mittelalters*, Propyläen Verlag, p. 33). Poate că e cazul să se spună că istoricul european a pierdut înțelegerea pentru sensul arhitecturii bizantine în aceeași măsură în care nu se mai poate transpune în sentimentul transcendentului care se arată coborând și a revelației care ia trup vizibil nu atât prin efort sau voință umană, cât din inițiativa torențială de sus. Aparențele de similitudine cu barocul să nu ne înșele. O apropiere între stilul

bizantin și cel baroc e principial imposibilă. Căci barocului îi lipsește tocmai substratul metafizic despre care vorbim: sentimentul transcendentului care descinde din înalt. De altă parte în baroc se concretizează un sentiment care e cu totul absent în stilul bizantin: frenezia și voluptatea martirajului în vederea bucuriei și splendorilor cerești, sentiment propriu bisericii fanatic-militante a Contrareformeii.

Transcendentul care coboară ca să se arate, ca să se materializeze, e un gând metafizic pe care-l surprindem de altfel și în funcția pe care, în arhitectura bizantină, spre deosebire de cea gotică, o are lumina. Intrând într-o biserică bizantină te impresionează, în obscuritatea spațiului închis, fâșiile de lumină care țâșnesc prin ferestrele tăiate la baza cupolei, fâșii de lumină pe care le poți tăia cu spada. E aici parcă o lumină neterestră, care se arată invadând de sus în jos lăcașul, o lumină de o materialitate mai pronunțată decât a luminii omniprezente a zilei. Această material-potențată lumină zbuchind în fâșii groase ce se întretaie ca niște drepte cascade e neapărat o parte integrantă a arhitecturii bizantine. Nu e această material-potențată lumină o simbolică exemplificare a transcendentului care se face vizibil? În bisericile gotice lumina pătrunde numai scăzută și modificată de colorile vitraliilor, pentru ca să se difuzeze în obscuritatea spațiului. Luminii vulgare a zilei i se pune în gotic o surdină; ea e trecută printr-un mediu care o spiritualizează. Față de această lumină spiritualizată coloristic, emanațiile de lumină potențată, culese ca într-un vas, de o biserică bizantină duc gândul la lumina originală făcută de Dumnezeu cu întâiul său cuvânt. Dacă asemănăm misticismul oriental, bizantin sau al Asiei Minore, chiar în variantele ei necreștine, cu misticismul apusean, gotic-germanic, constatăm o diferență care ar putea alcătui un interesant subiect de cercetare. Misticismul oriental e un misticism al luminii. Misterul suprem al cosmosului e cel al luminii. Misticismul apusean

e un misticism al întunecosului, misterul e aici totdeauna un mister al obscurității. Omul gotic, spiritualizându-se de jos în sus, are în catedralele sale sentimentul unei pierderi în obscuritatea transcendentă; omul bizantin, așteptând în bisericile sale revelația de sus în jos, se pierde în viziunea unei lumini înteețite.

Într-o metafizică latentă se amestecă întotdeauna și sentimentul raportului posibil între transcendență și lumea concretă. Despre acest raport omul bizantin, omul roman și omul gotic își fac fiecare în parte altă imagine. Omul bizantin are despre raportul dintre transcendență și lumea concretă viziunea sau sentimentul că transcendența coboară, de sus în jos, putându-se face vizibilă. Omul gotic are viziunea sau sentimentul că el însuși se înalță, de jos în sus, crescând întru transcendență. Omul roman e stăpânit mai curând de sentimentul că se găsește în marginea transcendenței, și în consecință de sentimentul că nu-i rămâne decât să se organizeze în slujba transcendenței, oarecum orizontal și paralel cu ea. Catedralele bizantine, bazilicile romane și domurile gotice sunt întruchiparea arhitecturală a acestor metafizici divers simțite, după timpuri și locuri.

Înainte de a dezvolta mai pe larg ideea despre „transcendentul care coboară“, să notăm că cele trei stiluri analizate nu se acoperă exact cu cele trei spiritualități creștine. Stilul bizantin corespunde desigur cel mai mult spiritualității ortodoxe. Ceea ce este roman în spiritualitatea catolică și-a găsit expresia cea mai fidelă în bazilica romană, dar spiritualitatea catolică a jucat un rol covârșitor și în procesul de monumentalizare a stilului „romanic“, „gotic“, „baroc“. Protestantismul, nu prea creator în arhitectură, posedă totuși oarecari afinități structurale (subliniem: numai oarecari) cu goticul, de care a fost însă considerabil precedat în timp.

Considerațiile de până aici ne dau posibilitatea de a proceda la punerea în lumină, pe un plan mai amplu, a celei mai importante determinante stilistice a ortodoxiei. Termenul ce-l alegem pentru denumirea determinantei e derivat din numele „Sofia“. În lumea antică „Sofia“ însemna, precum se știe, „înțelepciune“. Cu majusculă ea dobândește o demnitate putând să însemne „înțelepciune divină“. Încărcat cu această semnificație termenul circulă mai ales în lumea creștină. „Sofia“ e de altfel un nume pe care popoarele ortodoxe l-au dat unei sumedenii de biserici, după exemplul Agiei Sofia de la Constantinopol. Orientarea „sofianică“ a ortodoxiei ni s-a revelat în primul rând, pe un plan concret, în arhitectura Agiei Sofia. De astă dată vom ilustra această orientare „sofianică“ și cu alte exemple. De la exemplul concret al Agiei Sofia trecem la unul foarte abstract, care aparține speculației metafizice. Exemplul nu va fi însă mai puțin revelator pentru orientarea „sofianică“ decât arhitectura Agiei Sofia.

Florenski, unul dintre gânditorii contemporani cei mai interesați ai ortodoxiei, în același timp inginer, matematician, poet și teolog, a emis, din motive pe care nu trebuie neapărat să le expunem aici, ipoteza unei existențe intermediare între Dumnezeu și lume. Această ipoteză metafizică destramă câteva fire ale tradiției speculative creștine. După Florenski existența nu e dualistă, alcătuită din „Dumnezeu“ de o parte și din „lume“

de altă parte, ci trinitară. Între Dumnezeu și lume s-ar intercala o realitate mijlocie, de atribute mixte, care nu au nici avantajul eteric al eternității, dar nici calitatea carnală a vremelniciei. Florenski numește această realitate dintre hotare: Sfânta Sofia. Ca gânditor de închegate convingeri ortodoxe, Florenski își întemeiază toată doctrina metafizică despre existență și despre adevăr pe ideea revelată a „Trinității“. De la această tradiție dogmatică Florenski nu se abate nici o clipă. El simte însă necesitatea speculativă a unei punți, a unei treceri, a unei trăsături de unire între divinitatea trinitară și lumea ca totalitate a creaturilor. Această trăsătură de unire e Sofia, și ea ar juca un rol chiar în tehnica genezei cosmice. Ce semnificație are și de ce definiții e susceptibilă „Sfânta Sofie“? Într-o privință ea e ca o a patra ipostază a substanței divine, o ipostază, ce-i drept, nu egală cu cele trinitare, ci de ordin diminuat.¹ Iată, după Florenski, câteva aspecte ale Sofiei. 1. Sofia e iubirea ce-o arată Dumnezeu față de creatura încă potențială, față de fapăturile plănuită, dar încă nerealizate. Ea e iubirea divină devenită ipostază. Prin ea creaturile virtuale își dobândesc de fapt existența deplină. 2. Sofia, privită din latura creatorilor, este unitatea și rânduiala acestora, adică înțelepciunea divină manifestată în lume. 3. Sofia poate fi înțeleasă și ca întâia creatură, care conține toate creaturile în chip încă nedivizat. Ea e trunchiul încă neramificat al lumii creaturale.

Caracterul ușor abuziv, felul de beteală de prisos al acestor speculații ne transpun parcă din lumea cugetării moderne, naturaliste, dintr-odată în timpuri neoplatonice sau gnostice, de mare efervescență a imaginației. Nu ne gândim să dăm acestei

1. S-au ocupat și Sf. Părinți cu „Sofia“ ca atribut divin. După Dionisie Areopagitul, Sofia nu poate să fie un atribut al divinității, care e concepută mai presus de orice atribute. Sub influență neoplatonică, Sofia devine un aspect intermediar între Dumnezeu și lume, nu însă o „ipostază“.

observații nici ascuțișul unui reproș, dar nici căldura unei aprobări. E vorba doar de constatarea ca atare a unui aer de familie ce împresoară niște rude depărtate. Știm că Florenski se apără cu îndârjire de acuza că ar face gnosticism, cu toate că a face gnosticism nu înseamnă din punct de vedere filozofic neapărat o nerozie. Dar discuțiile sunt inutile și nu e deloc recomandabil să fie prelungite. Apropierile și deosebiri se stabilesc cu îndestulătoare certitudine. Sistemele gnostice, toate fără deosebire, închipuie o adevărată cascadă de existențe, intercalate între puterea divină și lumea vremelniceii. Unii gânditori gnostici numesc aceste existențe intermediare „eoni“, iar în alcătuirile vizionare ale câtorva dintre acești gânditori figurează chiar un eon cu numele de „Sofia“. Împrejurarea, de reținut ca informație, nu constituie însă un motiv suficient pentru a socoti pe Florenski un gnostic pur și simplu. Aceasta cu atât mai puțin, cu cât Florenski se ține voit departe de toate acele fantasmagorii alegorice cărora li s-a dat până la autoabandonare imaginația mediteraneeană. Gnosticismul se caracterizează printr-o fantazie orgiastică, închipuind între puterile cosmice raporturi de același gen ca între masculi și femele. Lumea se înfățișează ca o orgie erotică de abstracțiuni duale sau de puteri împerecheate. Sub acest unghi Florenski, refuzând apropierea, nu face decât un gest de legitimă apărare. Concepția sa, pură ca scânteierea unei aureole, e departe de orice pansexualism gnostic. Dar Florenski mai are dreptate să respingă o prea insistentă apropiere și din alte binecuvântate pricini. „Sofia“ nu e, după părerea sa, o emanație din fondul sau din substanța dintâi a existenței, cum se întâmplă să fie eonii gnostici. Sofia e concepută de Florenski de o parte ca o cvasiipostază a divinității, de altă parte ca întâia creatură. Or, cu aceste circumscriseri și precizări ajungem într-o atmosferă cu totul ortodoxă. Nu e locul să discutăm îndreptățirea filozofică sau teologică a construcțiilor lui Florenski. În studiul de față nu facem nici

un fel de metafizică. O discuție de fond ar prezenta un interes exclusiv teologic și sinodal. Dacă din partea noastră poposim o clipă lângă această concepție despre Sofia, e numai fiindcă ea reprezintă o foarte interesantă apariție în cadrul vieții spirituale ortodoxe. Concepția despre Sofia ne atrage luarea-aminte ca fenomen simptomatic, ca fațetă a unei culturi religioase și metafizice. Preocupările ce le desfășurăm în acest studiu nu depășesc ocolul unei „filozofii a culturii“. „Filozofie a culturii“ s-a făcut adesea, și destul de fertilă, în marginea catolicismului și a protestantismului, dar aproape deloc în marginea spiritualității ortodoxe. Situația, sub acest raport, e de-a dreptul descurajantă. De aceea suntem foarte bucuroși că ni se dă aici prilejul de a schița o asemenea filozofie a culturii ortodoxe.

Să revenim la concepția metafizică despre Sfânta Sofia. Florenski nu e singurul închinător la altarul Sofiei. S-au mai ocupat și alți gânditori ruși contemporani cu această idee. Ea pare a deveni chiar subiectul de mare atracție al speculațiilor ortodoxe. În gândirea lui Bulgakov „Sofia“ ia aspectele multiple și incerte ale unui demiurg creștin, ea devine un spirit al lumii, care plăsmuiește lumea fenomenală după modelul ideilor „create“ sau „închiphuite“ de divinitatea trinitară. Sofia ar fi cu alte cuvinte un fel de „natura naturans“. Poziția intermediară a Sofiei, între existența absolută și lumea creaturală, e pusă în lumină sub diferite aspecte, și cu pasiune de sistem, și din partea lui Bulgakov. Se subliniază că Sofia nu trebuie concepută drept veșnică, altfel ea ar fi echivalentă ipostazelor trinitare, ceea ce nu se poate justifica în nici un chip și cu nici un argument teologic. Totuși în anume privințe Sofia trebuie privită ca fiind deasupra vremelniciei, deoarece ea e temeiul nemijlocit al vremelniciei. Sofia nu e spațială, dar temei al spațialității. Sofia nu participă prin ființa și dinamica ei la viața trinitară, ea are un caracter receptiv față de divinitate, ea e „eternul feminin“ în raport cu divinitatea. Fiind o existență între hotare, Sofia va avea două

fețe. Una e întoarsă spre divinitate: ea e icoana divinității pe cale de risipire în spațiu și în timp; a doua față e întoarsă spre lumea Sofia e temelul nespațial al spațiului. Locul ei coincide așadar la perfecție cu acel faimos „topos atopos“ din filozofia platonice, cu cerul fără întindere unde sunt localizate „Ideile“. La un moment dat Bulgakov încinge „Sofia“ cu același hotar care delimitează lumea Ideilor inteligibile, platonice. Din nefericire toate aceste speculații rusești nu prea excelează prin precizie. Închegările sunt tumultuoase, dar fără contur. Ne găsim parcă într-o stelară viforniță. Dacă privim nebuloasa mai de aproape, constatăm că Sofianicul e înțeles de fapt nu ca o singură existență, sau ca o entitate hotărât separabilă, ci ca o întregă regiune existențială. Florenski este gânditorul care apropie cel mai tare Sofia de divinitate. După el Sofia e ipostaza a patra, de ordin secund a divinității. La ceilalți cugetători ruși Sofia devine pe rând: 1. O existență atemporală dar nu veșnică, iubire a lui Dumnezeu față de lumea creaturilor. 2. Lumea Ideilor platonice. 3. Unitatea normelor entelehiale ale creaturilor. 4. Demiurg care realizează ideile închipuite de Dumnezeu. 5. Ordine și înțelepciune cosmică, unitate în varietate etc. Aceste identificări, fără reazem, sunt – se va recunoaște – supărător de labile. Sofia încetează de fapt de a fi o existență sub raport substanțial și funcțional vărtos hotărnicită, ea devine un generos nume colectiv, un termen cosmografic destul de elastic acordat unei devălmășii întregi de existențe, fără de profesiune stabilă, între cer și pământ, între absolut și vremelnicie. Gânditorii ruși ni se recomandă uneori ca purtătorii unor viziuni de viguroasă amploare. Ei nu s-au distins însă aproape niciodată prin transparența de cleștar a gândirii. Conturul ideii e adesea ros și diluat de un secret element pasional.

Să fixăm înainte de toate o concluzie, ce se degajează din speculațiile rusești în preajma Sofiei, și să circumscriem perspectiva care se deschide de aici pentru gândirea filozofică și teologică în genere. Gânditorii ruși, atrăgând atenția asupra Sofiei ca

reținu intermediară, cum o numirăm, între divinitate și lume, adaptează la legea creștină anume preocupări gnostice și neoplatonice. Prin această adaptare, implicând oarecare putere de inițiativă, gândirea ortodoxă rusească îndrumă nu numai teologia, ci și filozofia creștină spre un luminiș de noi posibilități. În ce sens? Speculațiile sofianice oferă, atât teologiei și filozofiei ortodoxe, cât și filozofiei laice, un teren de întâlnire, un loc neutru, unde o mulțime de subiecte și probleme pot fi abordate, după criterii pur filozofice, în afară de orice dogmatism rigid. S-a creat sau s-a regăsit aici un teren comun, grație căruia ortodoxia e pusă în situația de a putea discuta cu filozofia laică apuseană oarecum de la egal la egal și în chip cu totul degajat. Prin limitarea discuțiilor asupra regiunii sofianice, gândirea ortodoxă are de o parte satisfacția de a putea spune că nu părăsește temeiul dogmatic trinitar, de altă parte, datorită spațiului câștigat, ea are latitudinea de a intra în dezbateri filozofice de natură foarte laică. Îndrumată pe această cale, gândirea ortodoxă se bucură de avantajul de a-și putea asimila o seamă de doctrine filozofice apusene, fără de a părăsi în fond dogmatica tradițională. Un exemplu. Într-o carte de a lui Berdiaev am descifrat cândva următoarea tâlcuire exegetică și speculativă în marginea genezei biblice. După părerea emisă, de altfel numai în treacăt, mitul biblic al creației nu s-ar referi la evoluția naturală a lumii; mitul biblic ar vorbi mai degrabă despre geneza creaturilor în planul divin, despre o geneză potențială, anterioară lumii. După această interpretare, sub unghi teologic destul de ingenios ticluită, nici n-ar exista între mitul biblic și filozofia naturalistă din zilele noastre o comunitate de obiect. Mitul biblic și doctrina evoluționistă ar putea deci să stea alături. Ele nu-și fac concurență, ele nu au nimic de împărțit, deoarece se referă la realități cu totul diferite. Vedeți ce paradis teoretic se deschide dintr-odată: tigrul doctrinei evoluționiste stă domestic lângă mielul genezei! Ca

exegeză biblică această interpretare e desigur foarte artificială, tălmăcirea e o răstălmăcire, dar sub unghi speculativ tâlcul schițat are un aspect nu tocmai rebarbativ. Să recunoaștem în orice caz că printr-un atare punct de vedere se tinde de fapt la o dublă lovitură: se încearcă adică să se salveze atât străvechiul mit biblic, cât și teoriile științifice, acestea din urmă după o fasonare cu totul neesențială, dictată de viziunea totală asupra existenței. Gândirea ortodoxă, lărgind sfera existenței cu regiunea sofianică, dobândește un teren care poate fi speculat fără de amenințarea vreunui veto sinodal. Odată cu lărgirea posibilităților de mișcare se dă filozofiei ortodoxe puțința de a adopta unele concepții de filozofie naturalistă, fără de a se face concesii dogmatice propriu-zise. Unghiul sofianic deschide ortodoxiei un câmp de exploatat, discutabil desigur, dar oricum un câmp. Aceste perspective au rămas cu totul străine gândirii catolice. Ni se pare un fapt foarte simptomatic că ele s-au ivit în cadru ortodox. Vom vedea mai la urmă cum în realitate concepția despre Sofia nu putea să apară decât în atmosferă ortodoxă. De notat e că filozofia catolică, neoperând cu ideea Sofiei, care lărgeste într-o câtva sfera în vederea unor discuții abstracte, se găsește față de filozofia laică de obicei într-o rezervă plină de jenă, iar cel mai adesea în disperată defensivă. Când nu vrea să rămână în urmă, filozofia catolică e silită să consimtă la concesii din ce în ce mai penibile și mai primejdioase pentru tezele dogmatice. Nu e tocmai așa de mult de când epocii noastre i se oferea un spectacol sui-generis: un naturalist iezuit încerca să anexeze catolicismului teoriile evoluționiste! În cadru catolic această încercare nu s-a putut schița decât în schimbul unei impresionante jertfe; se renunța la mitul biblic al genezei, rostindu-se o scuză egală cu o înfrângere: autorii inspirați ai Bibliei, adresându-se unui norod primitiv și dorind să fie pe înțelesul tuturor, nu puteau să descrie geneza decât în termenii știuți. În acest punct gândirea

ortodoxă rusească s-a dovedit mai sprintenă și mai pricepută. Ea face un gest spre asimilarea teoriilor naturaliste, fără de a renunța la podoaba mitului biblic. Berdiaev crede chiar că mitul biblic exprimă un adevăr metafizic superior și anterior adevărului naturalist. Găsirea acestui modus vivendi între două concepții, ce par pornite spre binevoitoare exterminare reciprocă, se datorează exclusiv împrejurării că gândirea contemporană rusească intercalează între Dumnezeu și lume regiunea existențelor sofianice, a spațiului nespațial, lumea ideilor ca întâie creație a lui Dumnezeu. Această deosebire între gândirea catolică și cea ortodoxă contemporană prețuiește cât o revelație substanțială. Diferența adică e profund semnificativă și deloc întâmplătoare. În asemenea formă izbucnește o diferență de stiluri spirituale. Din parte-ne atragem atenția asupra acestei deosebiri, cu toată apăsarea cuvenită, întâi fiindcă n-am găsit-o până acum nicăieri pusă în evidență, și al doilea fiindcă ea are un caracter simptomatic, dezvelind structuri esențiale ale catolicismului și ale ortodoxiei. Încă o dată: aici nu intrăm într-o discuție de fond a chestiunii. Limitele impuse studiului nostru nu ne permit să privim învățătura despre Sofia ca doctrină în sine, nici să luăm o atitudine pentru sau împotriva ei. Ne abținem înadins de la orice discuție asupra conținutului ei ca atare. Concepția despre Sofia o privim pur și simplu ca o teorie metafizică, ce ilustrează pe plan intelectual un anumit stil spiritual, și o studiem numai ca apariție, ca fenomen în cadrul culturii ortodoxe. Concepția rusească despre Sofia este după părerea noastră în adevăr un semn deosebit de caracteristic al unei potențe spirituale specific ortodoxe, o ilustrație nu mai puțin izbitoare decât construcția catedralei Sfintei Sofii din cetatea lui Constantin și a lui Iustinian. Concepția despre Sofia ne servește, cam în același sens ca și arhitectura Agiei Sofia, un punct de reper pentru analize stilistice. Ea constituie un, moment susceptibil de a fi integrat într-o

vastă sinteză culturală. Cele două exemple, aparținând unul artei, celălalt metafizicii, ne îmbie deopotrivă și un termen fericit pentru denumirea celei mai importante determinante stilistice pe care credem a o fi descoperit în substratul profund al ortodoxiei. În matricea stilistică a ortodoxiei, adică în tot complexul ei inconștient de potențe, găsim o determinantă fără de care ortodoxia n-ar fi ortodoxie: „Sofianicul“.

Am închinat un capitol arhitecturii bizantine referindu-ne îndeosebi la Agia Sôfia. Arătam că această catedrală dă, prin articulațiile și formele ei arhitecturale, expresie concretă sentimentului metafizic al unei transcendențe care coboară și se face vizibilă. Aceasta spre deosebire de arhitectura gotică, în care se exprimă mai mult înălțarea omului spre transcendență, și spre deosebire de arhitectura bazilicii romane, care exprimă o viață paralelă, dar cu totul exterioară transcendenței. „Sofianicul“ este în esență acest sentiment difuz, dar fundamental al omului ortodox, că transcendentul coboară, revelându-se din proprie inițiativă, și că omul și spațiul acestei lumi vremelnice pot deveni vas al acestei transcendențe. Pornind de aici, vom numi „sofianică“ orice creație spirituală, fie artistică, fie de natură filozofică, ce dă expresie unui atare sentiment, sau orice preocupare etică ce e condusă de un asemenea sentiment.

Sofia este ordinea și înțelepciunea divină care coboară în vremelnicie, făcându-se vizibilă și imprimându-se materiei. Sofianic este un anumit sentiment al omului în raport cu transcendența, sentimentul cu totul specific grație căruia omul se simte receptacol al unei transcendențe coborâtoare. Să analizăm sub acest unghi viziunea rusească despre Sofia.

Sofianicul, în înțeles larg, coincide așadar cu viziunea unei mișcări de sus în jos a transcendenței. În concepția rusească despre Sofia mișcarea de sus în jos ia înfățișare substanțială. Pe plan metafizic actul la care ne referim ia un aspect încheșat. E ca și cum transcendența, coborând, ar lăsa în calea sa urme și

locare substanțiale, e ca și cum transcendența, în intenția de a-și revela puterea, ar proceda succesiv, în faze care devin stațiuni creatoare de sine stătătoare. Un eflux divin se revarsă asupra ideilor și devine Demiurg plăsmuitor. Concepția rusească despre Sofia nu face parte integrantă din metafizica ortodoxă. Ea s-a înjghebat în marginea acesteia, ea e o efflorescență lăturalnică. Teologii nu s-au tulburat prea tare de rumoarea acestei concepții.¹ Concepția corespunde totuși, ca o ilustrare pregnantă, sentimentului pe care l-am descoperit ca fiind esențial structurii ortodoxe, aceluși sentiment primar sofianic despre transcendența care coboară în receptaculul lumii. Sofianicul nu este totuși exclusiv „ortodox“. Trăsături de stil sofianic au și gnosticismul alexandrin și neoplatonismul păgân.

În genere arta bizantină, mai vârtos pictura, în afară de arhitectură, este orientată „sofianic“. Cum trebuie să înțelegem această afirmație globală? În arta bizantină figurile picturale sunt elementar stilizate, ritmic clădite, înmuiate într-un aer de magnifică simplitate și monotonie. Figurile nu se schițează pe linia propriei lor individualități, nici pe linia Ideii lor platonice, de retușat și înfrumusețat contur. Prin expresia lor figurile se declară purtătoare ale unei transcendențe; un reflex de eternitate s-a coborât asupra lor. Figuri terestre, ele sunt îmbibate de cerul lăsat în ele. Un calm sever, de dincolo de lume, le pătrunde. Făpturile par atinse de un invizibil har divin, nu atât prin semnele simbolice care le înconjoară, cât prin felul însuși în care sunt redată. Figurile nu sunt naturalist individualizate, nici platonice idealizate, ci sofianic transfigurate. Făpturile sunt parcă forme ale unei transcendențe revărsate în ele. Făpturile stilizate sofianic manifestă o liniște de o supremă saturație, ele sunt scutite de orice efort, străine de orice

1. La noi, singur Nichifor Crainic a semnalat-o, într-un eseu apărut în *Gândirea*.

act volițional; ele dobândesc oarecum grația de sus și nu sunt decât forme receptive, statice, ale împăcării, ale rânduiei și înțelepciunii pornite din înalt. Știm că și în cadru gotic „sofianicul“ lipsește. Sofianicul e înlocuit cu încercarea, cu efortul, cu voința și chinul omului de a se înălța el însuși la transcendență. Goticul e dinamic, pătruns de chinul înălțării, iar uneori de cumplită disperare în fața cerului de neajuns. Figurile sunt transfigurate ca de un vis de dincolo de lume, dar în același timp ele sunt crispate de voința de a cuceri cerul și de suferința tragică a depărtării. Lipsește în gotic certitudinea sofianică, sub imperiul căreia omul se simte ca un vas al transcendenței, care coboară singură, din proprie inițiativă, ca să-l umple, să-l pătrundă.

Să ilustrăm sofianicul și cu alte exemple. După despicarea istorică a bisericilor, preocupările dogmatice ale ortodoxiei și ale catolicismului se desfășoară sub auspicii cu totul diferite. Cele ortodoxe trădează mai mult o orientare sofianică, câtă vreme cele catolice sunt cu totul aservite tendinței spre etatismul sacral. Amintim că între preocupările speculative ale ortodoxiei, dincoace de viața ecumenică, figurează pe întâiul plan acelea cu privire la lumina de pe muntele Tabor. Speculațiile acestea au fost declanșate de experiențele spirituale ale asceților ortodocși de pe muntele Athos. E lucru știut că asceții atoniți, cei care își impun rigorile extreme, ajung datorită îndelungii vieți trăite în privațiuni, în meditații și reculegeri întru cele spirituale, la experiența „luminii taborice“. În momente de extaz ei se simt pătrunși lăuntric de o lumină suprafirească, cu totul indefinibilă, neavând nici o analogie în lumea terestră. Sfinții atoniți ei înșiși hrănesc credința că lumina de care se împărtășesc e aceeași lumină, văzută de unii martori, nevăzută de alții, care a învăluit pe Mântuitorul pe muntele Tabor. Această lumină, aură și iluminare în același timp, a tulburat la un moment dat interesul speculativ al

gânditorilor răsăriteni. S-a pus anume problema dogmatică dacă lumina în chestiune este un eflux al substanței divine, al ființei trinitare însăși, sau dacă ea nu e decât o manifestare doar a puterii divine. După cum lesne se remarcă, problema aceasta poartă o pecete vădit sofianică. Ea ține de ordinea ideilor despre transcendența care se face vizibilă ca o grație pornită din înalt. Speculațiunile gânditorilor ruși contemporani despre ipostaza Sfintei Sofii manifestă prin unele aspecte o înrudire cu problema atonită despre lumina taborică. Cu alte cuvinte speculațiunile cele mai caracteristice apărute în sânul ortodoxiei, dincoace de viața ecumenică, au o înfățișare sofianică. Cu totul altă situație ni se destăinuiește de îndată ce trecem pe tărâm catolic. Spontaneitatea speculativă a catolicismului e pe deplin ilustrată de pildă prin dogma despre infailibilitatea papală. Este vorba aici de-o preocupare pur speculativă? Evident nu. Rostul secret al acestei dogme nu poate fi nici ascuns, nici atenuat prin eufemisme. S-a urmărit cu ea, ca și cu alte mijloace, strălucit coordonate, întărirea bisericii ca stat sau suprastat sacral-autoritar. Speculativul înseamnă aici ingeniozitate pusă mai mult în slujba puterii decât a luminii. Catolicii formulară încă înainte și dogma despre imaculata concepție a Mariei. Scopul urmărit: întărirea cultului catolic al Fecioarei, ca un contrafort sau reazem de suprem prestigiu al „statului divin“. Funcția organizatoare a acestor dogme catolice suplimentare este mai mult decât transparentă. Ele s-au născut din năzuința susținută de a se crea un surogat terestru al transcendenței: „statul divin“. Ele n-au nimic sofianic, nici prin profilul și nici prin substratul lor. O paralelă între gândirea evanghelică protestantă nu poate fi decât de asemenea foarte instructivă. Rămânând în cercul strict al preocupărilor noastre stilistice, atragem luarea-aminte asupra deosebirii fundamentale dintre gândirea ortodoxă contemporană și teologia evanghelică a unor prestigioși gânditori

germani, tot contemporani. Cel mai adânc produs, cel mai straniu mugur al teologiei evanghelice din ultimele decenii este așa-numita „teologie dialectică“. Această teologie se complăce în sublinierea deosebirii tragice dintre om și transcendență, a depărtării de esență dintre lume și Dumnezeu, a abisului de netrecut dintre acești termeni. Suferința din cauza depărtării divine, chinul uman de a ajunge transcendența prin efort sunt sentimente pe care le descoperim felurit exprimate și permanent prezente și în spiritualitatea gotică. Aceleași sentimente de mare relief sunt împinse, în teologia dialectică actuală, până la ultima consecință: până la teza despre abisul înspăimântător dintre om și Dumnezeu. Gândirea ortodoxă rusească contemporană s-a dezvoltat, după cât putem ști, cu totul independent de teologia dialectică germană. Curios e că, fără de a face opoziție conștientă, ea s-a desfășurat totuși într-un sens de-a dreptul potrivnic teologiei dialectice. Câtă vreme dialectica germană s-a aplecat asupra prăpastiei dintre Dumnezeu și lume, gândirea rusească s-a oprit tocmai asupra unei mulcomitoare existențe intermediare între acești termeni, asupra Sofiei. Gânditorii ruși de astăzi cultivă deci, spre deosebire de germani, imaginea „punții“. Sofianică, adică profund adecvată duhului ortodox, este această punte, îndeosebi fiindcă ea este aruncată peste abis din inițiativă transcendentă. Sofianică este această punte îndeosebi fiindcă e coborâtoare. În fața acestui vizionar spectacol al punții coborâtoare, omul se poate îmbrăca în soare, transfigurându-se de o divină liniște și certitudine a salvării. Omul nu e singur în fața lui Dumnezeu, care se distanțează până la dezinteresare față de lume (câteodată turnurile gotice par niște brațe umane care se întind și nu-l mai ajung), omul e în fața unui Dumnezeu plin de inițiative ocrotitoare, lumea e vas primitiv, receptacol. Chiar și atunci când omul ortodox, încercat în spații de izbeliște de loviturile sortii, pare a se îndoii de grija divină, el nu se îndo-

rește totuși de prezența lui Dumnezeu în lume. Absenteismul divin e atribuit mai curând altor împrejurări decât unei distanțări față de lume. Poporul românesc a exprimat acest sentiment astfel:

*Doamne, Doamne, mult zic Doamne.
Dumnezeu pare că doarme
Cu capul pe-o mânăstire
Și de nimeni n-are știre.*

Să trecem mai departe. În ortodoxie Sofianicul colorează într-un anume sens și marea problemă a salvării. Se știe ce dimensiuni copleșitoare a luat această preocupare în cercuri protestante, iar prin reacțiune și în cercuri catolice, începând chiar din timpul Reformei. Morala și teologia apuseană au ajuns, cât privește problema salvării, la două soluții: protestantul cultivă părerea că trebuie să creadă pentru a fi salvat. Catolicul cultivă părerea că trebuie să făptuiască pentru a fi salvat. În preocupările apusene, raportul dintre credință, acțiune și salvare e excesiv pus la cântar, și prin drămăluiești de precizie a fost grav problematizat. Apuseanul, fie catolic, fie protestant, concepe salvarea ca o consecință a unui fapt mai primar, care e sau credința, sau acțiunea (câteodată ambele împreună). În asemenea împrejurări vom surprinde pe protestant în statornic valvârtej de neliniște, necurmat răscolită, fără întrerupere preocupat de întărirea focului credinței, și din cauza tocmai a acestei preocupări prea insistente – sfâșiat de îndoieli. La fel, sau aproape, vom vedea pe catolicul care-și ia în serios viața religioasă necurmat încins de ideea de a acționa cât mai mult pentru triumful bisericii. Prin aceste atitudini care croiesc stilul unor făpturi se urmărește un scop susținut cu încordare de arc; acela de a dobândi: salvarea. Pasiunea ce o pune apuseanul întru soluționarea problemei, pe urmă atitudinea lui

după ce s-a decis pentru credință sau pentru acțiune ne comunică o impresie de artificialitate. Apuseanul se crede oarecum în posesia unei tehnici care-i îngăduie să declanșeze grația divină și salvarea în chip automat. Pentru aceasta nu i s-ar cere decât o înțelegere a credinței sau un spor de fapte. Or, o asemenea atitudine față de problema salvării poate avea numai omul prea conștient de puterile sale, omul care a creat tehnica europeană și care știe că poate să pună în serviciul său puterile naturii. Printr-o anticipare, care nu-i strică, nici nu-l ajută, el va proceda la fel și față de puterile și rânduielile divine. Raportul dintre acești termeni, adică între credință, acțiune și salvare, este cu totul altul în spiritualitatea ortodoxă. Trebuie să recunoaștem însă că specificul ortodox al modului de a pune problema este mult mai rar realizat decât specificul catolic sau protestant. Pentru surprinderea fenomenului ortodox suntem nevoiți să recurgem la exemplificarea prin viața călugărească atonită sau printr-o viață de aceeași înaltă calitate. Ce aspecte psihologice, revelatoare pentru problema pusă, manifestă această viață? Este ea întemeiată pe o hipertrofie conștientă a credinței? Este ea întărită la fiecare pas de grija de a se dovedi prin fapte? Nici una, nici alta. Insul e mai curând locul unei adânci răsturnări psihologice, care-i îngăduie să fie mult mai degajat față de ceea ce protestantul numește „credință” și catolicul „faptă”. În viața sufletească ortodoxă credința și acțiunea nu sunt un fapt primar, destinat să dea omului impresia că are posibilitatea de a declanșa „mecanismul” salvării. Faptul primar este aici chiar certitudinea salvării. Ascetul atonit se simte, datorită unei necăutate, dar reale răsturnări a rânduielilor sufletești, din capul locului integrat în ordinea salvării. Salvarea nu e o speranță, ci o experiență. Nu o problemă, ci ceva dat. Salvarea nu e o perspectivă condiționată a existenței, ci mediul cert al existenței. Trăirea salvării, iluminarea lăuntrică, transfigurarea întru rânduiala salvării, convingerea organică

de a participa la ea grație împrejurării că omul e un vas al transcendentului care coboară, acestea sunt fenomenul primar ortodox. Salvarea devine pentru sufletul ortodox o existență virtuală sau reală; ea nu e o problemă tehnică, de atacat prin acte de voință umană. Credința și acțiunea sunt așa-zicând efecte, sau mai bine zis aspecte secundare ale acestei existențe iluminată de atmosfera și rânduiala salvării. Un călugăr atonit, care trăiește în certitudinea aceasta și care se simte pășind în fiecare clipă în mediul mântuirii, el însuși purtător al luminii coborâte, trebuie să aibă cu totul altă priveliște existențială decât protestantul sau catolicul. Tot acel zbucium protestant, cu problematizările sale, și toată acea grijă, susținută de stăruitoare ambiție, a catolicului de a-și merita sau chiar de a-și forța salvarea prin fapte, trebuie să i se pară călugărului atonit o prea ciudată caricaturizare a raportului dintre om și salvare. Ascetul atonit ne dă, cât privește problema filozofică-religioasă a salvării, exemplul unei inversiuni copernicane. Faptul central e: certitudinea salvării și trăirea nereflectată în rânduiala ei; credința și fapta sunt aspecte, consecințe sau moduri, care se înțeleg de la sine, ale existenței umane pe podiș sofianic.

O diferență de stil se remarcă și în misticismul creștin, cu toate că școalele mistice s-au înrâurit profund prin aceea că un conținut spiritual a trecut din neoplatonism în mistica ortodoxă, și de aici prin Scotus Erigena în mistica medievală, cu osebire în cea germanică. Misticismul creștin înclină în toate formele sale spre teza că Dumnezeu nu poate fi cunoscut prin facultățile raționale ale omului. Acestea trebuie depășite, Depășirea s-ar face în „extaz“, o foarte complexă stare spirituală și sufletească. Or tocmai despre această stare a extazului credem că misticismul ortodox profesează o concepție puțin mai altfel decât misticismul gotic (Meister Eckhart). Dionisie Areopagitul (sau mai precis Pseudo-Dionisie), un mistic reprezentativ

al ortodoxiei, crede că în extazul omului se revelează însăși iubirea lui Dumnezeu față de om. Dumnezeu coboară așa-zicând în receptaculul iubit și-l îndumnezeiește (*theiosis*). Extazul omului ar fi deci rezultatul inițiativei divine. La misticii germani se pare că accentul zace pe transpunerea omului în Dumnezeu, sau pe ideea că omul, prin sublimarea sa, realizează el însuși în sine pe Dumnezeu. În orice caz, inițiativa pentru identificare, sau pentru unirea mistică, aparține de astă dată omului. La misticii germani, îndrăgostiți de formulări drastice, se găsesc întorsături de fraze ca aceasta: „Dumnezeu nu poate să existe fără de mine!“

Sofianicul ni se descoperă, tot mai mult și cu cât avansăm în analiză, ca un atribut esențial, fără de care nici nu putem imagina spiritualitatea ortodoxă. Să facem o comparație între rostul ce-l are de pildă actul ritual în catolicism și rostul ce se atribuie actului ritual în ortodoxie. Ritualul ortodox este, în diagramă simbolică, drama cosmică a salvării omului, încheată din acte și țesută pe canavaua unor texte prin care credinciosul e atras să participe la o primenire întru transcendență. Actul ritual și liturgic este pentru individ un prilej de transfigurare. Preotul e în ortodoxie un mijloc prin care se realizează ordinea sofianică, de natură cu totul impersonală, și atât. Preotul e socotit în genere ca un simplu bun conducător de grație, cum ai zice un metal bun conducător de căldură. Altcum la catolici. Ritualul catolic e compus parcă înadins ca să așeze în centrul interesului obștesc pe preot. Preotul devine centrul existenței, ca locotenent al cerului. Preotul săvârșește prin actul ritual un miracol, numai lui singur disponibil, destinat să confere un prestigiu fără pereche bisericii ca atare, care pentru psihologia catolică se substituie transcendenței. Ritualul nu e sofianic, adică un prilej de transfigurare a vieții întru transcendență, ci act suveran, care are scopul de a lega pe ins de autoritatea bisericii ca organizație suficientă sieși.

Pentru ilustrarea sofianicului s-ar putea cita nenumărate exemple de literatură religioasă, de imnuri liturgice, de texte, pline de un liric, elevat alegorism, menite a fi cântate antifonic de la o strană la alta. Se știe de altfel că autorii acestor texte și imnuri liturgice sunt în mare parte chiar marii mistici ortodocși. Puterea de domesticire sofianică a liturghiei asupra instinctelor omenești e admirabil reliefată de împrejurarea că în catedralele Bizanțului corurile antifonice erau alcătuite din grupuri de oameni care în viața de toate zilele se învrăjmășeau pe viață și pe moarte. Partidele politice contrare, care se lucrau reciproc cu toate armele unei intrigi infernale, țineau totuși ca în biserică această adversitate să se sublimeze în dialog antifonic. Va trebui să trecem însă și dincolo de literatura religioasă propriu-zisă: Suntem siguri că spontaneitatea creatoare a popoarelor ortodoxe s-a contaminat de potența sofianică în multe din manifestările ei. Literatura populară oferă un îmbelșugat material documentar pentru punerea în dreptă lumină a elementului în discuție. E vorba despre foarte felurite și complexe trăiri, imagini sau viziuni. Nici nu e nevoie măcar de multă căutare, căci documentația se îmbie de la sine. Iată, ne vom opri tocmai lângă exemplul atât de mult citat, adesea analizat, dar încă neistovit, al *Mioriței*. Critica noastră literară, ca și analiza folclorică, au consimțit unanim la identificarea în *Miorița* a unor străvechi motive păgâne, după unii iranice, după alții trace, sau scitice. Unii dintre cercetătorii noștri privesc *Miorița* ca și cum acest cântec de transfigurare a Morții, acest imn cu pervaz de baladă, ar avea o semnificație runică, adică un arhaic sens pierdut, care cere să fie redescoperit. Nu vom tăgădui că semnificația unei creații poate să aibă stratificări felurite, unele îngropate, altele mai de suprafață, și dedesubturi runice, totuși aici ne va interesa în primul rând semnificația de circulație a *Mioriței*. Mai acum câțiva ani un învățat credea să poată descifra în *Miorița* resturi ancestrale de „omor ritual“. Un straniu obicei la care s-ar fi dat poporul lui Zamolxe. („Omorul ritual al regelui“ a fost

descoperit de etnologi ca un foarte străbun obicei la anume triburi central-africane. Interesant e că acești regi, care se știu dinainte condamnați omorului ritual, manifestă o împăcare cu moartea, care amintește pe a ciobanului din *Miorița*. Aici nu ne putem însă ocupa mai de aproape cu această chestiune.) Oricât de ispititoare ar fi o discuție asupra interpretărilor lansate, ne abținem de la un exercițiu polemic, care ne-ar abate de la preocuparea principală. Vom face loc doar mirării că învățații noștri, în pasionată goană după motive ancestrale, naiv apreciate după vechime ca vinul, n-au remarcat elementele foarte ortodoxe și de o semnificație care umblă încă ale *Mioriței*. Elementele la care ne referim sunt cuprinse chiar în cămara cea mai lăuntrică a poeziei. În *Miorița* „moartea“, precum se știe, e echivalată cu „nunta“. Ciobanul care va fi ucis trimite vestea – cu ce ton de bunăvestire! – că s-a însurat cu a „lumii mireasă“. Nunta e aici nu numai un element vădit creștin, ci mai precis: un element ortodox. Moartea, prin faptul că e echivalată cu o nuntă, încetează de a fi un fapt biologic, un epilog; ea e transfigurată, dobândind aspectul elevat al unui act sacramental, al unui prolog. Ea e nuntă, unire sacramentală cu o stihie cosmică. Să nu uităm cadrul nunții:

*Soarele și luna
Mi-au ținut cununa
Am avut nuntași
Brazi și pâlținași
Preoți, munții mari
Păsări lăutari,
Păsărele mii
Și stele făclii.*

Iată natura întregă prefăcută în „biserică“. Moartea ca act sacramental și natura ca biserică sunt două grave și esențiale

viziuni de transfigurare ortodoxă a realității. Iată niște viziuni cu adevărat sofianice. Nu știm de ce am stărui prea mult pe lângă semnificația runică, dacă sensul intim și nesiluit al poeziei ne apare suficient lămurit chiar prin atmosfera sufletească în care circulă această poezie¹. Și să nu uităm că *Miorița* e cea mai răspândită poezie populară a noastră. Un folclorist a numărat peste două sute de variante; motivul e endemic în toate provinciile. Potența sofianică a contaminat spontaneitatea creatoare a poporului nostru. Potența sofianică nu trebuie căutată deci numai în credințele sau în arta religioasă. Ea este desigur mult mai cuprinzătoare decât credințele dogmatic fixate și decât viața religioasă propriu-zisă. Sofianicul constituie o determinantă stilistică, cea mai caracteristică, a vieții spirituale ortodoxe. Iar dincolo de dogmă, de ritual și de arta religioasă, „sofianicul“ este o determinantă ipostatică de mari posibilități, creatoare încă, a spiritualității populare din Estul și Sud-Estul european.

Să ne aplecăm puțin și asupra celui de al doilea exemplu mult analizat al literaturii noastre populare. Ne gândim la balada Meșterului Manole. Motivul jertfei umane pentru o clădire datează din vremuri geologice, când omul credea că trebuie să-și asigure pe această cale lăcașul de puterile rele ale pământului și de zeitățile întunericului. În Evul Mediu se mai găsesc la multe popoare europene rămășițe, când lămurite,

1. Interpretarea sofianică a *Mioriței* nu poate să fie tocmai departe de adevăr; dovadă unele variante ale poeziei, în care motivul ciobanului mioritic a fuzionat cu motive cristologice. Ciobanul mioritic devine însuși Hristos, iar „cea măicuță bătrână“, care umblă din loc în loc căutând pe cel ucis și jertfit, e însăși Maica Domnului. Contaminarea motivelor a fost remarcată de unii folcloriști ai noștri. S-a scos chiar concluzia că *Miorița* ar fi un derivat al poeziilor cristologice (colinde), ceea ce ni se pare însă cu totul eronat. Din parte-ne susținem simplu teza contaminării.

când vagi, ale acestui obicei sau ale acestei credințe. Rămășițele destul de anemice au fost pe urmă cu totul date uitării, din ale cărei arhive sunt astăzi scoase la lumină doar pentru studiul de folclor comparat. Motivul sacrificiului uman pentru o clădire, nespus de primitiv în esență, s-a păstrat poetic prelucrat aproape la toate popoarele din Sud-Estul european. Bulgarii, sârbii, românii, albanezii, secuii îl numesc al lor, și fiecare neam își apără cu gelozie paternitatea. (Ceea ce e naiv, deoarece motivul are o vârstă geologică!) Ar fi dat mai curând cazul să se cheltuiască această gelozie de dispută pe altă chestiune. În ce măsură, cât de mult au fost în stare diversele popoare să sublimeze motivul? Aceasta e o întrebare mult mai interesantă. Baladele lor sunt mărturie. Într-un loc jertfa umană trebuie să se facă pentru o cetate, în altul pentru un pod, în altul pentru un oraș, în altul pentru o cetățuie de apărare. Numai poporul românesc a crezut că jertfa ține cumpănă unei fapte cerești. Meșterul Manole își jertfește soția pentru o biserică. Iată o sublimare „sofianică” a străvechiului motiv de aproape incredibilă cruzime. Adânc statornicită trebuie să fi fost orientarea sofianică în sufletul poporului românesc, dacă el a știut să împrumute această transfigurare unui motiv cu care s-au luptat fără putință de sublimare toți vecinii săi, naufragiați în practicitate sau în medievalism croic.

Mitologia noastră populară, fragmentar risipită în imaginația satelor, enumeră unele viziuni susceptibile de a fi interpretate fără nici o greutate în sens sofianic. Iată câteva exemple:

Pământul transparent. După o legendă românească de circulație regională, pământul a fost la început străveziu ca apa, încât se putea vedea prin el. Pământul s-a bucurat însă de această trasparență numai până când Cain a ucis pe fratele său Avel. După omor, Cain a îngropat trupul lui Avel; trupul se vedea însă în pământ ca prin apă. Dumnezeu a întunecat atunci pământul, ca să nu se mai vadă urmele unei așa de grozave fapte.

Viziunea despre pământul transparent este sofianică. Atributul cleștarului se atribuie pământului ca purtător al unei purități divine primordiale.

Grâul cristoforic. După credința țăranilor noștri din unele regiuni, dacă te uiți mai de aproape la boabele de grâu, bagi de seamă că pe fiecare boabă de grâu e întipărită fața lui Hristos.

Cerul megieș. După o legendă tot românească, cerul la început era foarte aproape de pământ, așa de aproape că puteai să-l ajungi c-o azvârlitură de piatră. Dar cerul a fost murdărit de răutatea oamenilor și atunci Dumnezeu l-a înălțat. E oricum interesant că țăranul nostru nu se poate împăca cu gândul că cerul a fost totdeauna așa departe. Românul pare așa de convins de prezența divină în lume, încât își închipuie că și cerul a trebuit să fi fost odată foarte aproape, vecin cu omul.

Slujba vântului. După altă legendă păianjenul, ca întrupare a principiului răului, a căutat odată, când i s-a năzărit cine știe ce, să împiedice lumina soarelui de a mai ajunge pe pământ. Păianjenul a început deci să-și țese în văzduh pânza, pentru stăvilirea luminii. Atunci Dumnezeu a scornit vântul și l-a trimis să rupă păienjenișul. Lumea purtând din veac pecetea unei rânduieli sofianice, nu se putea ca țăranul să nu găsească un rost chiar și unui lucru în aparență așa de fără de rost ca vântul. Citate concludente din mitologia populară pot continua după plac.

Pornind de la o caracterizare a sensului arhitectural al Agiei Sofia, am înaintat pas cu pas până la această poziție, de unde sofianicul ni se revelează ca o potență stilistică de supremă anvergură. Sofianicul este deci înainte de orice un subiect de „filozofie a culturii“. Aici facem de fapt întâia oară o încercare de asemenea natură. Termenul l-am împrumutat din istoria artei (Agia Sofia). Câțiva gânditori ruși utilizează după cum văzurăm și ei termenul, circumscriind anume speculații de natură metafizică. Gânditorii ruși nu și-au tăiat însă drum până la înțelegerea Sofianicului ca potență creatoare a spiritualității ortodoxe, ca o determinantă stilistică inconștientă a culturii est- și

sud-est-europene. Gânditorii ruși contemporani s-au lansat doar în speculații metafizice cu privire la o pretinsă existență intermediară între Dumnezeu și lume, căreia s-a dat numele de „Sfânta Sofia”. Speculațiile în chestiune sunt susceptibile, precum am arătat, de a fi integrate în sinteza noastră culturală. Ideile noastre despre „Sofianic” ca „determinantă stilistică” nu sunt însă deloc condiționate de speculațiile rusești cu privire la ipostaza metafizică a Sfintei Sofii, nici de valabilitatea dogmatică a acelor speculații.

Sofianică e pentru noi orice creație sau existență imaginară sau reală care mărturisește despre un torent de transfigurare transcendentă, pornit de sus în jos. Sofianice pot fi deci o operă de artă, o idee speculativă, o trăire religioasă, o imagine despre natură, o concepție despre un organism social, comportarea omului în viața cotidiană etc. Toate aceste fapte sunt sofianice în măsura în care ele ne revelează o transcendență coborâtă într-un primitiv receptacol.

De la această altitudine ne putem întoarce privirile încă o dată spre meditațiile metafizice ale unui Florenski sau Bulgakov. Doctrina lor am expus-o sumar mai sus. Sofia este după acești gânditori o ipostază de ordin secund a divinității, sau întâia creatură. Aceiași gânditori, în dorul de a preciza natura Sofiei, ajung să o identifice cu Ideile platonice, sau cu demiurgul și cu formele entelehiale ale filozofiei păgâne. Felul acesta de a determina Sofia ni se pare efectul unei stângăcii, dacă nu chiar al unei grave confuzii. Împrejurarea amintește o ciudățenie a iconografiei primitive rusești, care reprezenta printre sfinții creștini și pe „sfântul Sofocle” și pe „sfântul Plato”. E aici un punct unde gânditorii ruși n-au avut presimțirea justă a sofianicului. Sub un anume unghi, concepția gânditorilor ruși despre Sofia e prea aristotelico-platonică, și prea puțin sofianică. Să nu uităm că entelehia aristotelică este forma dinamică plăsmuitoare a ființelor reale. Entelehia culminează în frumusețea biologică, în plenitudinea formală, trupească, a făpturilor.

Entelehia de sens creștin nu poate avea această culminație de ordin fizic, ea îndrumă făpturile spre transfigurarea spirituală, spre atitudinea rituală; ea e definită prin forma sofianică a liniștelor devenite mulaj al rugăciunii, al meditației și al iluminării. Ideile platonice, fiind expresia cea mai înaltă a frumuseții generice, rămân încă tot numai pe un plan biologic, potențat. Dacă există o lume a Ideilor, acestea trebuie să aibă pentru spiritul creștin cu totul altă fizionomie decât cele platonice. Ideile sofianice se deosebesc de Ideile platonice ca figurile picturii bizantine de statuile apolinice ale lui Praxitel. Demiurgul creștin, dacă există un asemenea demiurg, nu creează o natură ca un complex de forme de frumusețe pur vitală, ci o natură care ia aspecte de biserică și care culminează chiar în realitatea spirituală a bisericii. Entelehia sau Ideea, pe care tinde s-o realizeze demiurgul creștin, nu este forma de supremă plenitudine biologică, ci forma sofianic transfigurată. Această formă coincide, ca expresie, cu statica mântuitului. Natura pe care o plăsmuiește demiurgul creștin este „natura-biserică“. Filozofiei ortodoxe i se impune deci o largă revizuire a termenilor. Gânditorii ruși au îndrumat speculațiile în jurul Sfintei Sofii pe o linie nu îndeajuns „sofianică“.

Atât capitolul despre bipolaritatea spiritualităților creștine, cât și acest capitol despre caracterul sofianic al ortodoxiei ne-au arătat cum diferă una de alta spiritualitățile creștine. Firește că „romanicul“, „goticul“, „protestantismul“, „catolicismul“ au fost pentru noi numai puncte de reper.

Scopul nostru a fost în rândul prim o analiză stilistică a spiritualității ortodoxe. Făcând o reprivire, ajungem la câteva rezultate ce ni se par neîndoielnice. Spiritualitatea ortodoxă e, ca și alte spiritualități creștine, „bipolară“. Ea este adică orientată spre două puncte extreme: spre „transcendență“ și spre „vremelnicie“. Fiecare din aceste orientări se conturează însă în ortodoxie altfel decât în celelalte spiritualități creștine.

Întâi: în cadrul „vremelniceii“ duhul ortodox își îndreaptă preferințele spre categoriile și lotul organicului. Și al doilea: „transcendentul“ e închis în ortodoxie ca fiind coborât, iar lumea ca un „receptacul“. Această dublă orientare, ce diferă prin ambele ei aspecte de orientările spirituale de aiurea, conferă ortodoxiei înfățișarea măreață a unui fenomen de originală și înaltă anvergură. Profilul magnific al unui asemenea fenomen poate să intereseze prin sine însuși. Cu atât mai mult acest profil va interesa gândirea românească. Înțelegerea fenomenului contribuie din plin și la înțelegerea culturii populare românești, în cadrul căreia determinantele stilistice ale ortodoxiei au găsit o înflorire și dincolo de ceea ce este dogmatic și canonic fixat.¹

1. În capitolele închinat spiritualității creștine și ortodoxe scopul nostru a fost exclusiv o analiză și o descriere „stilistică“ a fenomenului. Examenul l-am făcut cu pasiunea cercetătorului preocupat de probleme de filozofia culturii. Din cele arătate nu se pot trage însă concluzii cu privire la concepțiile filozofice ale noastre, care în atâtea puncte fundamentale diferă de cele ale metafizicii creștine-ortodoxe.

DESPRE ASIMILARE

Originalitatea unui popor nu se manifestă numai la creațiile ce-i aparțin exclusiv, ci și în modul cum asimilează motivele de largă circulație. Fenomenul asimilării devine din cale afară interesant și concludent mai ales când temele sau motivele asimilate s-au prezentat spiritului etnic cu prestigiul intangibilității, cu aureola magică a lucrului tabu, supus în prealabil unui regim special de protecție. Când în ciuda intangibilității de natură sacrală și în pofida sancțiunilor ce le implică orice schimbare a motivului spiritual, autoritativ și canonic, spiritul etnic procedează totuși la modificarea, sau amplificarea motivului, avem de a face desigur cu un proces de asimilare mult mai revelator decât sunt asimilările curente, de fiecare zi. Cercetătorii care se interesează de diversitatea substanțelor etnice ne-au rămas încă datori un pasionant studiu despre modul cum au fost și sunt asimilate cultura biblică sau diferitele motive dogmatice la feluritele popoare europene.

Literatura noastră populară cuprinde un imens material încă deloc studiat sub acest aspect. În credința că ne găsim în situația de a da unele sugestii, vom alege din nenumăratele exemple de modificare a unor motive sacrale ce ne stau la dispoziție vreo două-trei, după părerea noastră foarte lămuritoare.

Iată o legendă care circulă în felurite variante în diferite regiuni ale țării noastre. „Cică la început, când a făcut Dumnezeu cerul și pământul, s-a brodit de a făcut pământul mai mare

decât cerul, și nu încăpea pământul sub cortul cerului, nu se mai vedea nici soarele, nici picătură de ploaie sau fulg de zăpadă. Ce să facă Dumnezeu ca să dreagă lucrurile? Să ceară sfat la arici! Cheamă pe albină și o trimite la arici. Albina se duce și-i spune: «Uite, nene arici – cum o fi zis ea acolo –, m-am trimis Dumnezeu să te întreb: cum ar putea el să bage tot pământul sub cer?» – «Și tocmai la mine te-ai trimis, la un ghemuit ca mine? Da' ce știi eu, zice ariciul cu supărare. Du-te de-i spune că nu mă pricep eu la asta!» Albina plecă, dar în loc să iasă pe ușă, se așeză pe clanța ușii, iar ariciul, crezând că a rămas singur, începe a dondăni: «Hm, el, Dumnezeu, după ce și-a bătut joc de mine și m-a făcut așa de ghemuit și de urât, acum ar pofti să-l învăț cum să micșoreze pământul. De ce nu mi-a dat putere multă să strâng pământul în labe, până s-o încreți, să se facă munți și văi, să vezi atunci cum încap.» Sbr! atunci și hoțoaica de albină de pe clanța ușii și fuga cu vestea la Dumnezeu...» (Tudor Pamfile, *Povestea lumii de demult*, Socec, Buc., 1913, pp. 25–26). Astfel făcu Dumnezeu munții și văile. Legenda despre arici, ca animal al iscusinței, circulă în multe variante, din Bucovina până în Muntenia. Putem dezghioca vreun sens mai adânc, ascuns sub învelișul pitoresc al acestei legende? Nimic mai simplu. Termenii legendei implică o seamă de înțelesuri. Ni se spune mai întâi că lucrurile lumii nu au fost făcute toate prin actul creator inițial. Întâiul rezultat al genezei se bănuiește a fi fost o mare dizarmonie între cer și pământ, care a trebuit să fie înlăturată printr-un act epigenetic. Unele fapte (munții și văile) sunt creații de circumstanță, de impas, simple mijloace de a înlătura un neajuns primar, prea târziu remarcat în construcția lumii. Cert, cosmogonia biblică e, chiar și numai prin aceste câteva detalii, considerabil depășită și modificată. Din legendă se mai desprinde sensul reconfortant pentru slăbiciunea umană că nici Dumnezeu n-a izbutit, din

capul locului și cu un singur act, să făurească o operă de desăvârșită armonie, dimpotrivă, alcătuirea suferea de o meteahnă, oricum penibilă. Dar legenda mai cuprinde și un alt sens latent, mult mai grav, și care contrazice temeinic tema sacrală: Dumnezeu n-a fost în stare singur să îndrepte ceea ce ratase. A avut – zice-se – nevoie de „un sfetnic cosmogonic”. Că acest sfetnic cosmogonic s-a nimerit să aibă o înfățișare atât de insignifiantă nu trebuie să ne tulbure. Sfântul Duh s-a mai întrupat el și în alte fapte insignifiante. Legenda adâncește deci în chip neașteptat perspectiva metafizică a genezei biblice, prin aceea că imaginează ca prim rezultat al genezei o imensă discrepanță cosmică, a cărei prezență cerea neapărat și de urgență un al doilea act, de desăvârșire. Paralel cu această adâncire a perspectivei, constatăm în termenii legendei și o surprinzătoare umanizare a Creatorului, care nu mai e privit ca atotștiutor.

Un alt exemplu de variațiune pe o temă sacrală. Acum câțiva ani Nichifor Crainic, într-un preafrumos eseu publicat în *Gândirea*, atrăgea întâia oară atenția asupra unui fapt folcloric nu îndeajuns studiat. În unele colinde, texte ale unei liturgici laice cu cadențe și aer de ritual păgân, se spune că „grâul ar fi făcut din trupul lui Hristos”, iar „vinul din sângele lui Hristos”. Despre această credință populară, care și-a găsit răsunetul în versuri de colind, am dori să spunem și noi câteva cuvinte. Răsfoind istoria cultelor și feluritele mitologii, s-a întâmplat ca atenția să ne fie reținută de niște interesante analogii ale credinței populare românești. Iată câteva motive similare:

În mitul lui Mitras e jertfit un taur, din trupul căruia derivă toate lucrurile vizibile: grâul din coarnele taurului, vinul din sângele taurului etc. Cititorul poate să toarcă singur firele analogiei între mitul lui Mitras și credința populară. Alt exemplu. Unul din miturile cosmogonice indice presupune existența, la începutul începuturilor, a unui om, Purușa, din ale cărui membre și părți trupești s-a făcut lumea cu tot ce se vede. E vorba în

aceste exemple despre analogii ale superstiției noastre populare. Dar tema sacră cu care vom aduce în legătură credința populară românească despre originea grâului și a vinului este în realitate aceea cuprinsă în taina eucaristică. Abaterea de la temă consistă în împrejurarea că credința populară inversează, ca să zicem așa, raportul dat în formula eucaristică. Termenii formulei sacramentale creștine îndură în credința populară o ciudată dislocare. După credința eucaristică un oarecare grâu se prefăce în trupul lui Hristos; după credința populară tot grâul, element al pâinii noastre de toate zilele, e făcut din trupul lui Hristos. Misterul sacramental e prefăcut într-un fel de mit naturalist. Avem sub ochi un gen de cosmogonie în miniatură, fragmentar realizată, ca un comentariu în jurul hranei umane. Abaterea de la modelul sacral odată stabilită, suntem îndrumați spre considerații comparative cu mitul mitraic. Asemănarea e ispititoare până în amănunte, dar și deosebirea e certă: cosmogonia mitraică are semnificația unui mit integral al naturii, mitul popular echivalează cu o cosmogonie trunchiată. Analogia dintre credința populară românească și mitul indian al lui Purușa e destul de vădită. Dacă gândirea populară nu s-ar fi stăvilit singură, la jumătatea drumului, și ar fi rămas cu consecvență în exercițiul virtuților sale, cosmogonia la care ar fi ajuns ar fi culminat poate în afirmația că lumea e zămislită din trupul lui Isus Hristos. (Inexactitățile de cronologie nu supără imaginația populară.) Într-o poezie din Maramureș am găsit pe Isus Hristos localizat în preajma genezei:

*O făcut Domnul Christos
Pe Adam foarte frumos.*

(T. Papahagi, *Graiul și folclorul Maramureșului*, Ed. Cultura Națională, 1925, p. 74.) Oamenii de catedră, închinați prin profesiune faptelor ca atare, se vor impresiona poate de analogiile citate, într-atât că s-ar simți poate dispuși să vorbească

despre „influențe“. Credința populară românească despre originea grâului și a vinului ar dobândi greutatea unei rămășițe arheologice a cultului mitraic, despre care se știe îndeajuns cât de răspândit a fost în părțile noastre. Din partea noastră ne declarăm mai puțin dispuși să urmăm aceste sugestii lăaturalnice și piezișe ale analogiilor. Oricât cultul mitraic ar fi înrăurit cultul bisericilor creștine (fapt istoric de necontestat) nu înclinăm deloc spre ipoteza unei influențe mitraice asupra credinței populare românești despre originea grâului și a vinului. Asemănarea nu e neapărat o dovadă de contaminare. Ea se poate explica și pe altă cale; ea poate fi de natură mai accidentală. Din moment ce există o mentalitate creatoare de mituri, se poate ușor întâmpla ca același obiect să prilejuiască mituri asemănătoare în spiritul unor popoare nemolipsite încă de cauzalismul raționalist. Dacă s-ar analiza oarecând articulația secretă și modul de a proceda ale gândirii mitice, s-ar vedea că analogia adesea tulburătoare dintre miturile aparținătoare unor ținuturi sau timpuri, distanțate prin mari intervale, e un fapt prea firesc, adică un fenomen primar, care nu cere altă explicație. Avem suficiente motive să bănuim că acesta e și cazul similitudinii dintre credința populară în discuție și mitul mitraic, sau mitul indian. Dincolo de aceste considerații, existența unei asemenea credințe populare, care inversează raportul dintre termenii unei teme sacrale, constituie o dovadă grăitoare despre prezența încă deosebit de vie în spiritul poporului nostru a factorului pe care-l numim: gândire mitică. E lucru știut că doctrina bisericii creștine a acceptat în alcătuirea ei, prin disimulare, o mulțime de elemente păgâne. Procesul de cristianizare a păgânismului a durat multe veacuri. În credința populară asupra căreia ne-am oprit, surprindem însă un fapt ce face parte dintr-un proces cu mișcarea tocmai întoarsă: e aici vorba despre păgânizarea unei teme creștine.

Un alt exemplu de variațiune pe o temă sacrală. Raiul și iadul, și cu deosebire judecata din urmă, au aprins cu putere

de obsesie permanentă imaginația populară. Dogma creștină e precisă: la judecată se prezintă omul. El e singura ființă pământeană care se bucură de acest tragic privilegiu. Oponem acestei credințe dogmatice următoarele versuri populare:

*Foaie verde grâu mărunț,
Câte flori sunt pe pământ,
Toate merg la jurământ;
Numai spicul grâului
Și cu vița vinului
Și cu lemnul Domnului
Zboară-n naltul cerului,
Stau în poarta raiului
Și judecă florile,
Unde li-s miroasele.*

(I. Corbu, *Doina*, Bistrița, 1925.) Poezia de față e remarcabilă nu numai ca întruchipare poetică, dar și ca schimbare vastă de orizont a motivului dogmatic. Oricât de simbolice ar fi aluziile acestui bocet, viziunea primară cuprinsă în cele câteva versuri se impune și ca atare; iar viziunea ca atare cuprinde o escatologie mult lărgită față de aceea a doctrinei creștine. În planul insondabil al judecății și al sfârșitului nu joacă rol numai omul, ci oarecum toate ființele, chiar și regnul vegetal. Plantele încetează de a mai fi simplu stafaj, participând și ele la misterul și la drama imaginată. Această „escatologie a florilor“, în care regnul vegetal e trimis la judecata din urmă, și în care miresele dobândesc prestigiul înalt al unor fapte de domeniu moral, care atrag după sine salvarea sau osânda, implică un original, profund și excepțional simț metafizic. În discuțiile de multe ori sterile, reluate cu spirit și părăsite cu pasiune, în preajma firii poporului nostru, s-au încumetat unii să afirme, fără controlul necesar, că poporul românesc ar

suferi de oareșicare deficiență metafizică. Autorii unor asemenea propoziții trec cu vederea împrejurarea că simțul metafizic popular, dacă există, are, ca orice mod popular, un caracter profund organic, iar nu intelectual-discursiv, și că acest simț se poate consuma și fără retorică, discret, în arzătoare, dar stăpânite viziuni. Am ales din materialul ce stă oricui la dispoziție un umil exemplu, pierdut fără strigăt într-o colecție oarecare. Nu credem că celelalte literaturi populare europene ne vor putea servi ceva asemănător.

Nu ne-ar fi greu să înmulțim exemplele. Toate aceste variațiuni pe teme sacrale au o semnificație fie de adâncire, fie de lărgire, fie de inversare a perspectivelor temelor sacrale. O mai atentă studiere a materialului folcloric, după teme, ar scoate la iveală linia de mișcare proprie spiritului nostru etnic. S-ar vedea degrabă că poporul românesc nu s-a juruit motivelor sacrale, ci își merge drumul său interior, înscris în structura ce-l diferențiază de alte popoare. Cultura biblică și bisericească sunt asimilate în spirit creator. Surprindem în funcția creatoare pe care cultura biblică și bisericească o dobândesc cu prisosință în sufletul poporului nostru o particularitate care aparține, precum bănuim, și celorlalte popoare balcanice, dar care ne deosebește de popoarele apusene, mai ales germanice, și nu mai puțin de poporul rusesc. La popoarele germanice, restrângând considerațiile la sufletul popular, cultura biblică e investită mai mult cu o funcție disciplinară decât creatoare. La aceste popoare cultura biblică nu fecundează în sens creator, ci se vrea mai curând izbândă practică. Cultura biblică devine astfel înainte de toate un izvor de precepte și imperative. Ea canalizează și disciplinează energiile sufletului colectiv. Poporul nostru asimilează preceptele în chip mai organic și într-un fel mai puțin conștient. Interesant e că în genere românul nu prea face saltul în schisma spirituală. Ispita aceasta se istovește în sufletul nostru popular printr-un proces de sublimare, pe planul

imaginației legendare și poetice. Tendința schismatică, atât de generală în Europa, dar mai puțin acută în cadrul ortodoxiei, își găsește la poporul românesc un ventil în creații care nu depășesc cadrul unui anume joc al imaginației și care pot să circule fără nume, fără paternitate și fără răspundere. Ispita schismatică se sublimază în vis liber și în viziuni care nu obligă și se pierde în anonimat; nu se dezvoltă în doctrină și nu ajunge la creația sectară, de noi cuiburi de viață religioasă. Ne găsim aici în fața unei trăsături psihologice prin care ne deosebim bunăoară de poporul rusesc. Cultura biblică și bisericească fecundează sufletul poporului rusesc de multe ori în sensul practic al schismei, al eresului și al sciziunii sectare. Poporul rusesc aproape că nici nu poate fi despuiat de această notă sufletească. Se poate risca paradoxul că însăși mișcarea „celor fără Dumnezeu“ are în Rusia, ca substrat psihologic, „ispita schismatică religioasă“, care a dus și duce acolo la toate înjgheburile sectare. La popoarele apusene sectarismul e foarte înfloritor. Dar acolo sectarismul nu e un rezultat al fecundității religioase ca în Rusia, cât al tendinței prin care am caracterizat sumar rolul culturii biblice și bisericești la apuseni. Cultura biblică se vrea în sufletul popoarelor apusene realizată ca doctrină practică, și aceasta în forma cea mai „pură“. Din această sistematică și foarte susținută tendință spre puritate se nasc acolo fără curmare mișcările sectare. În Rusia sectele iau ființă nu din năzuința spre paradisul pierdut al doctrinei pure și originare, cât dintr-o fecunditate religioasă naturală. Noi ne deosebim sub acest raport atât de apuseni, cât și de ruși. E adevărat că în ultimele decenii și poporul românesc a fost invadat de secte, dar toate sunt străine, nu un produs al pământului. Românul variază spontan motivele dogmatice și canonice, dar nu până la „schismă“. El pune în spontaneitatea sa o visătoare cumpătare și o mare discreție.

PITORESC ȘI REVELAȚIE

Dragostea de pitoresc, o trăsătură caracteristică multor popoare, e mai mult decât un simplu subiect de psihologie etnică; ea se pretează de fapt la aprofundări care țin așa-zicând de investigația abisală. Două popoare pot să manifeste deopotrivă o intensă dragoste de pitoresc; această înclinare poate să aibă totuși de fiecare dată un alt înțeles tainic, care urmează să fie pus în lumină. În analiza fenomenului ni se pare indicat să coborâm până în regiuni care țin de împărăția inconștientului. Psihologia etnică tradițională studiază fizionomia sufletului popular pornind de la aspecte foarte vizibile, și rămânând la ele. Investigația abisală surprinde fizionomia etnică în dedesubturile ei câteodată deloc vizibile. Afirmând că dragostea de pitoresc e obiect de cercetare abisală, ne angajăm pe un drum ce promite să ne ducă până în pragul unor semnificații care zac dincolo de ceea ce ni se revelează în chip nemijlocit.

Mai întâi câteva cuvinte despre un aspect economic al chestiunii. La popoarele apusene interesul arătat de sufletul țăranesc podoabci și în general pitorescului, ca un cadru de viață, începe de obicei numai de la o anume treaptă de bunăstare în sus. La aceste popoare înclinarea ce ne preocupă e ca floarea Edelweiss, care apare numai dincolo de linia de gheață. De la un anume standard de trai gospodăresc în jos, ne găsim în Apus întotdeauna în imperiul sărăciei, cu tot alaiul ei de neajunsuri suplimentare. Sărăcia e însoțită în Apus de efecte imediate dezastruoase. De ea

țin totdeauna demoralizarea și un dezinteres dezolant față de tot ce este simplă înfrumusețare sau cadru înviorător. În Răsăritul și în Sud-Estul european sărăcia nu e o stare cu repercusiuni atât de demoralizante ca în Apus. Aici simțul pentru podoabă nu e condiționat în așa mare măsură de un prielnic standard economic. În Răsăritul și în Sud-Estul european simțul pitorescului pare deci a avea rădăcini sufletești mai adânci decât în Apus. O notă caracteristică a popoarelor apusene ni se descoperă în împrejurarea că estetica vieții cotidiene este grav alterată și copleșită de duhul economic. Țăranul apusean se menține, chiar și în condiții excepțional de înfloritoare, cu încăpățănare în cercul intereselor practice, refuzând gratuitul; el e subjugat de simboluri materiale mai mult decât de pofta de a-și înfrumuseța decorativ viața. În satele elvețiene, cu gospodăriile lor exemplare sub toate punctele de vedere, te izbește o priveliște cu totul de neînțeles pentru un răsăritean. Țăranul elvețian își așază cu pedanterie inginerescă produsul grajdurilor, adică gunoiul preparat cu paie, spre stradă, în fața casei, în enorme cuburi geometric tăiate. Strada (nu o numim „uliță“, fiindcă în Elveția nu există decât străzi) e un impozant defileu printre aceste cuburi de materie rustică. Recunoaștem în mândrul mod de a clădi viitoarea hrană a ogoarelor în forme de templu egiptean un ostentativ simbol de măreție gospodărească. Această contabilitate palpabilă, în care citești diagrama prosperității unui sat, acest gunoi de optsprezece carate, reprezintă de fapt întâietatea interesului economic față de orice alt interes. Bogata viață țărănească de aiurea, din Olanda spre pildă, sau din Germania, stă mărturie, prin alte aspecte doar, pentru același primat indiscutabil al economicului. Teoria marxistă cu privire la primatul economicului, croită după chipul și asemănarea vieții proletare din centrele industriale, și-ar fi putut găsi desigur și unele confirmări în felul vieții țărănești din Apus. În orice caz această teorie, indiferent

de valoarea ei de principiu, corespunde în Apus mult mai mult unei stări de fapt decât în Răsărit. Țăranul român, ca să nu vorbim decât despre el, fiindu-ne cel mai apropiat, manifestă orientări care dezmint hotărât primatul intereselor economice, acel primat ce n-ar îngădui eflorescențele frumuseții decât ca o anexă sau ca un epifenomen. Nu prea e locul să intrăm într-o discuție, de atâtea ori părăsită și reluată, asupra teoriei marxiste, dar în considerațiunile ce ne preocupă e bine să păstrăm în ocolul atenției noastre împrejurarea impresionantă că țăranul răsăritean nu uită nici în cea mai neagră sărăcie podoba și pitorescul ca pervaz firesc al vieții. Despre țărancă noastră îndeosebi se poate spune că ea se va lipsi de orice, dar nu de inutilitatea unui adaos de forme și coloare la mediul ei de toate zilele. Mizeria, nepregătirea, veacurile de robie au împins, ca o necurmată bătaie de vânt, pe țăranul român la dezordine gospodărească, la trai neigienic, câteodată la stări de civilizație neolitică, dar nu l-au putut face să renunțe la pitorescul înadins sporit și alimentat la fiecă pas al vieții. Căsuța, oricât de redusă la elementele necesare adăpostirii, va purta întotdeauna ca un semn de liberă noblețe stâlpii pridvorului; bisericuța, oricât de puțină la trup, se va mândri adesea cu un peristil. Urciorul din care se astâmpără setea va fi totdeauna împodobit cu un decor bătrânesc, iar peretele, oricât de pustiit de nenoroc, va purta oricum o icoană. Dacă nu s-a pus la o parte destulă agoniseală pentru clădirea unui arătos lăcaș de închinare, se va tăia, cu răbdurie migală, din lemn, o troiță, care prin formele și creștăturile ei ornamentice poate să țină loc de altar și turlă. Dragostea de pitoresc și de ornament are în viața țărănească, sau ciobănească, românească o întâietate atât de precumpănitoare asupra economicului, încât o vedem activă și manifestă chiar și acolo unde omul e absorbit ca o simplă tristă unealtă într-un sistem de exploatare impus silnic de duhul întârziat al vremii. Dragostea de pitoresc și de

podoabă a răsăriteanului stă mărturie învederată și de nerăsturnat împotriva teoriei materialismului istoric, după care orice interes artistic n-ar apărea decât ca o efulgurațiune, rece și fără substanță proprie, pe vatra unei structuri economice. Fapt e că țăranul român nu crede cu aceeași seriozitate de scarabeu ritual în caratele gunoiului ca țăranul elvețian. Dintr-un punct de vedere, aceasta e neapărat un rău, și simptom nepoftit al unei situații condamnabile; din alt punct de vedere aceasta e o dovadă reconfortantă despre un stil de viață, minor, ce-i drept, dar de-o incomparabilă distincție. Din ce nebănuite profunzimi trebuie să izvorască în Răsăritul nostru această distilată dragoste de pitoresc și de podoabă, ca să reziste, precum rezistă, unor porniri atât de fără de frâu cum sunt cele economice? Vom încerca să arătăm, în cele ce urmează, dimensiunile problemei.

Deocamdată să ne îmbibăm sufletul de aspectele felurite ale unui „pitoresc“ la care colaborează, cu satisfacția unor egale contribuții, omul român și natura, întovărășiți parcă sub curcubul unui singur destin.

Câteva cuvinte despre cadrul arhitectonic al acestei vieți. Drumurile ardelene duc prin sate unde în nemijlocită apropiere găsești două concepții arhitectonice cu totul diferite: una românească, alta săsească. Străvechile, masivele sate săsești și-au studiat mult și până în detalii – cel puțin așa pare – locul unde aveau să fie clădite. Din felul cum satele săsești zac îndesate între drepte imaginare, se desprinde impresia de calcul. În alinierea caselor, în frontul lor compact, simți prezența unei energii umane canalizate colectiv, potrivit unui plan primordial impus naturii. Satele românești sunt așezate nu mai întâmplător, dar mai firesc, ele cresc din peisaj atât de organic, că nici nu-ți poți închipui ca ele să nu fi fost totdeauna acolo unde sunt. În neorânduiala vie a acestor sate simți prezența unei imaginații umane, care prelungește natura

până dincolo de ea, până în zone de miracol și de poveste. Te poți aștepta să vezi ieșind de sub o poartă săsească o mașină de tinerat. Dintr-o casă românească te poți aștepta să vezi ieșind pe Muma Pădurii. Sașii, vechi coloniști, neam de o dârză, statornică și înceată vrere, și-au ales, după criterii îndelung cumpănite, pământul unde aveau să-și ridice casele și să-și scape mormintele; ei au gustat precauți apa, au cântărit lumina și au măsurat cu grijă grosimea humei, s-au ferit prevăzători de înălțimi prea accidentate și au încercat cu steagul și cu nările direcția vânturilor. Rânduiala aceasta chibzuită și-au păstrat-o satele săsești până astăzi. Ele n-au crestat cu entuziasm stângaci din peisaj, precum cele românești; ele au fost aduse parcă în acest peisaj ardelean gata de aiurea, prin văzduh sau pe altă cale, dintr-o țară unde anemia solului i-a învățat pe oameni să convertească natura la pravila lor, să muncească drept și cuminte, și cu o geometrică statornicie ce nu sare niciodată din făgaș. Satele românești, înălțate vertiginos pe o muchie, luând pieptiș o prăpastie, sau împrăștiate într-o vale ca turmele, s-au născut parcă din inspirația capricioasă a naturii însăși în mijlocul căreia ele sunt așezate. Casele săsești stau cot la cot, alcătuiind împreună un singur mare zid către stradă, severe, cu ferestre înalte, care nu îngăduie nici o privire din afară, și purtând pe frontispiciu convențional câte o maximă biblică: comuna săsească e o colectivitate rațională de oameni închiși, fiecare având nevăzut crestat pe frunte imperativul categoric. Casele românești sunt mai liber laolaltă, ele sunt despărțite și distanțate prin grădini, au pridvoare împrejur și ferestruici așa de joase că poți vedea totul înăuntru; casele formează grupuri nesimetrice ca țărani când se duc în dezordine la o înmormântare sau la o nuntă: comuna românească e o colectivitate instinctivă de oameni deschiși, iubitori de pitorescul vieții.

În satele săsești vezi adesea, rămășițe târzii dintr-un ev mișcat și plin de primejdii, întunecate biserici gotice împresurate

de ziduri enorme. Sunt așa-numitele „biserici-cetăți“. În vremuri de cumpănă sasul se retrăgea aici. Biserica devenea cetate, apărătoarea celor vii. În drumuri de cumpănă românul se retrăgea în codru. Biserica rămânea în urmă, ca să fie arsă și să acopere cu cenușa ei mormintele satului. Arhitectura săsească era menită să reziste intemperiilor sorții, și era născută dintr-un viguros simț al timpului văzut ca o proiecție rectilinie în viitor. Arhitectura românească era făcută fără raportare prea strânsă la rezistența temporală, din duhul intermitenței sezoniere. Casele și bisericile cresc și dispar, dispar și cresc, ca spicul secerat, ca grâul semănat, ca frunza care, căzând, a lăsat în locul ei latența altei frunze.

Casele săsești, deși bogate, sunt reduse la util; casele românești, deși în cea mai mare parte sărace, ne întâmpină pretutindeni cu belșugul lor de inutilități, dovadă numai pridvorul cu stâlpi care-l înconjoară de obicei. Această horbotă de inutilități a caselor românești mărturisește nu numai despre prezența unui simț artistic. Remarca aceasta prezintă un interes relativ. Inutilitățile mărturisesc în primul rând despre o pornire nativă a sângelui, care se vrea cu orice preț statornicit într-o lume de pitoresc. Casa săsească are la temelie mai mult o concepție etică decât estetică despre rosturile vieții. Sasul e preocupat de securitatea economică și morală în raport cu natura, cu vrăjmașul și cu cerul. Viața întreagă el se tot asigură pe toate aceste planuri. Sașii sunt ingineri născuți, ei impun naturii ordinea din sufletul lor, ei își aliniază casele prin hotărâre colectivă de a se apăra în front masiv de orice element de nesiguranță. Românul se adaptează la natură superstițios; insuficient educat în această direcție, el nu-și prea organizează destinul din proprie inițiativă, ci silit doar de grave întâmplări; dar și prin firea sa el se așază mai curând într-un raport de vasalitate plină de încredere față de destin. El înaintează în imprevizibilul timpului, în orânduile lumii exterioare cu

sentimentul că răul și binele ți se dă după înaltă socoată. E aici latura pozitivă a sentimentului său cu privire la destin. Grație acestui sentiment, se poate spune că nu există nici o situație care să ducă pe român la disperare anihilantă. Nu e vorba așadar de un fatalism de accent tragic. În sentimentul destinului propriu sufletului românesc, alternează ursita și grația divină, ca valea și dealul. Românul nu va încerca prea mult să schimbe cursul întâmplărilor; el va modifica, dar nu va forța configurația pământului. El își clădește casa și la spatele lui Dumnezeu, știind pesemne că Dumnezeu are ochi și în spate. Ulițele unui sat de munte românesc se pierd printre stânci șerpuitoare ca pâraiele. Ulițele, în loc să taie stâncile, mai bucuroși le ocolesc. Colaborează la acest fel atât dragostea invincibilă de pitoresc, cât și respectul religios față de „fire”, în ale cărei rosturi și măruntaie e „păcat” să intervii silnic. După ordinea săsească capriciile arhitectonice ale românului te izbesc ca dezordine; dar dezordinea nu e decât altă ordine: expresie concretă a unui fel de a fi, a unei vieți înzestrate cu anume inalterabile orizonturi lăuntrice, și care se hrănește dintr-un sentiment structurat al sorții. Un popor așa de evident orientat spre pitoresc e departe de orice primejdie conformistă de a crea după clișee și în serie. Nimic mai variat de altfel decât tipurile de case țărănești din țara noastră. Ne referim firește numai la acelea care ar putea fi socotite cu oareșicare aproximație „românești”. „Românești” nu în sensul unei paternități exclusive, ci mai curând în sensul unei aderări obștești la ele. Cine a creat aceste tipuri, de unde derivă ele? – iată întrebări care nu ne pot interesa deocamdată. Ne interesează faptul în sine că tipurile de case sunt răspândite într-o întreagă regiune, indiferent că au fost create sau adoptate, împrumutate sau adaptate de țărănimea românească. Ar prezenta desigur un imens interes să se știe în care tip de case a intervenit cel mai mult spontaneitatea românească, dar pentru studii de asemenea natură se cer investigații de o viață. Aici

trebuie să ne mărginim la constatări și perspective ce pot fi formulate fără riscuri pe temeiul unor impresii generale. Încercând să arăți notele comune, concrete, ale tipurilor de case românești, s-ar putea întâmpla să nu rămâi cu nici una în mână. Ce e comun casei din Munții Apuseni cu acoperișul de paie, de atâtea ori mai înalt decât zidurile, cu streșinile lăsate ca poalele peste pereți până aproape de pământ, și casei cu acoperișul de stuh, mult mai turtit, din satele din Muntenia? Sau ce e comun între casa din Muntenia și casa cu acoperișul treptat ca o cascadă din Basarabia? În legătură cu această diversitate tipologică se pot pune desigur diferite probleme. Este „coperișul-casă” din Munții Apuseni un produs mai local decât coperișul-cascădă din Basarabia? Este acoperișul-cascădă din Basarabia un ultim ecou al acoperișului pagodei asiatice? Întrebări de acestea, și câte or fi la fel, vor fi poate îndreptățite, dar cine le dă satisfăcător răspunsul? Dacă ne restrângem la considerații asupra circulației motivelor concrete, ne va fi cu neputință să formulăm sau să circumscriem „românescul”. Căci în arhitectură nu e mult mai altfel decât în poezie. Motivul baladesc al Meșterului Manole circulă între mai multe grade de latitudine și longitudine geografice. Specific românesc nu poate fi numit, dar românească e interpretarea și sublimarea lui sofianică. O originalitate există fără îndoială și în arhitectura noastră populară, dar ea trebuie căutată nu atât în motivele și elementele ei, cât în imponderabilul dozajului lor. Cel mai general element arhitectonic e încă pridvorul cu stâlpi, dar nici acesta nu e atât de obștesc, încât să poată alcătui un coeficient necondiționat al unei formule stilistice valabile pentru tot pământul românesc. E neîndoios că în aspectul casei românești de pretutindeni intră un remarcabil număr de elemente inutil estetice, și de asemenea un pitoresc sui-generis, aceasta mai ales dacă o asemănăm cu casa croită pe calapod etic și practic, tip răspândit la popoarele apusene, franco-germane. Pentru a fixa locul casei

românești în scala posibilităților stilistice e necesar să notăm în același timp o distanțare față de înclinarea spre pitoresc a altor popoare. Tipurile casei românești se relevă bunăoară printr-o negrăit de binefăcătoare „discreție“ în utilizarea pitorescului, în asemănare cu exuberanța descătușată și violentă a celorlalte popoare răsăritene. Ajunge, străbătând Bucovina, să treci dintr-un sat românesc într-un sat ucrainean, pentru a încerca sentimentul demarcațional al unui salt în altă lume. Nu trebuie să ai ochiul tocmai specializat într-un meșteșugul unor atare diferențieri. Cât privește apetitul pitorescului se remarcă ușor și de la întâiul contact, mai ales în arhitectura bisericească, o anume „discreție“ românească, și o anume „exuberanță“ ucraineană. În mediul ucrainean pitorescul ia proporții de recoltă și de strălucire înadins adunate la un loc, pentru a demonstra bogăția formală și coloristică a lumii. Poporul românesc e fără îndoială îndrumat dintru adâncul său spre pitoresc. El pune totuși în această patimă a lui o măsură, un ritm și un duh atât de degajat, cum nici unul dintre toate neamurile înconjurătoare.

Oricâtă înfrânare și-ar impune sufletul românesc în ceea ce privește pasiunea pitorescului, această înclinare ține incontestabil de anatomia sa: ca atare ea devine uneori un fel de organ, un organ cu care duhul românesc asimilează elemente străine. Faptul ni se pare de o deosebită importanță, meritând o subliniere. Un lucru e să iubești pitorescul și să-l crezi, altceva e să asimilezi motive și elemente străine, integrându-le într-o viziune de pitoresc. E de relevat că aceste motive și elemente străine asimilate posedă la origine de obicei cu totul altă funcție decât aceea ce li se acordă prin încorporarea într-o viziune pitorească. Să dăm niște exemple din domeniul arhitecturii. Istoria ne dă pilde de motive evident străine care au fost totuși foarte organic asimilate din partea arhitecturii românești, grație tocmai orientării spre „pitoresc“ a acesteia. Motivele de împrumut își pierd rostul original, dobândind în realizările românești o nouă funcție. Să ne gândim bunăoară

la bisericile de lemn din Maramureș, din Bihor etc. Socotim aceste biserici printre cele mai prețioase și mai fără de rezervă admirate produse ale geniului nostru popular. Atributele cele mai caracteristice ale lor sunt de o parte acoperișul coborât peste navă până aproape de pământ, parcă vrea să adăpostească cine știe ce făpturi telurice, și de altă parte sulița turnului țâșnit spre cer de câteva ori mai înalt decât trupul bisericii. Câteodată aceste biserici par niște colibe cu turnuri. Turnurile, disproporționat săgetate spre stratosferă, sunt fără îndoială de origine gotică. Curios e însă că nu avem de a face cu un simplu gotic împrumutat, ci cu o consecință îndrăzneț desfășurată, cu un gotic superlativ și potențat, de o parte, cu un gotic adaptat la material (lemn) de altă parte. Aspectul arhitectural de ansamblu al acestor biserici te împiedică totuși să atribuie turnurilor aceeași funcție, de îndrumare spre înalt, ce le revine de drept în stilul gotic. În prezența fenomenului gotic original ești dispus să urmărești linia verticală cu sentimentul revărsării în transcendență, într-o lume de dincolo plină de grave mistere. În ansamblul arhitectural al bisericilor maramureșene verticala turnurilor completează în chip fericit doar „pitorescul“ întregului. Verticala gotică a fost deci asimilată nu pentru funcția ei estetică originală, ci pentru a fi încorporată unei viziuni pitorești. Turnurile bisericilor noastre de lemn au în comparație cu năzuința severă, chinuită și noptatică a goticului, ușurința unei sigure nădejdi, o sprintenă svelțețe, un aer luminos, idilic solar. Între morminte și peste morminte coperișul bisericii se apleacă cu grijă ocrotitoare, ca o cloșcă peste pui, iar turnul suleget se înalță feciorelnic, aproape jucăuș, simbolizând parcă siguranța învierii morților. Totul se integrează într-o vedenie cosmică liniștitoare, împeștrită de bucuria pitorescului, ca haină a unei permanente minuni. Orientarea pitorească a înlesnit arhitecturii noastre în general asimilarea multor elemente străine, care își pierd însă funcția lor de obârșie. Contraforturile de origine gotică ale diverselor biserici din

Bucovina (Voronet, Sucevița, Rădăuți, Vatra Moldoviței etc.) devin pe sol românesc simplu decor. Contraforturile își pierd cu desăvârșire rostul lor inițial de sprijin, de piteni ai unor ziduri, care caută înălțimi amețitoare, și devin un adaos decorativ, aceasta mai ales în cazurile când ele vor fi acoperite și cu fresce. În asemenea cazuri s-ar părea că arhitectul a urmărit înadins să câștige cât mai mult spațiu pentru fresce. De altfel și aceste fresce „exterioare” depășesc o anumite intenție inițială. Rostul original al frescei era acela al unei revelații ce are loc exclusiv în interiorul privilegiat al bisericii. Prin apariția debordantă a frescei pe pereții din afară, zidurile bisericii încetează de a mai fi un izolator față de natură. Natura va fi înțeleasă ea însăși ca o vastă frescă revelatoare. Rostul frescei exterioare este să arate că nu trebuie neapărat să intri în biserică pentru a vedea puterile și cetele cerești. Aceste puteri și vedenii le poți zări și dinafară, stând sub soarele zilei în mijlocul naturii. Sensul frescelor exterioare este să desființeze izolatoarele zidurilor puse între natură și biserică. Natura și biserica încep a se confunda. Am ajuns aici la un punct asupra căruia ne-ar plăcea să stăruim puțin. La bisericile de stil romanic și gotic, zidurile despart hotărât spațiul ritualului de lumea din afară. Zidurile izolează, tranșant spațiul interior al bisericii de natura în care e situată biserica. Semnificația izolării este limpede: interiorul bisericii reprezintă de fapt altă lume decât cea din afară. Măreția exterioară a bisericilor romanice și gotice te pregătește numai pentru cea dinăuntru. Zidurile sunt cenzura între două lumi, care nu au nimic comun. Acest rost al zidurilor corespunde perfect atât modului spiritual catolic cât și celui protestant. Semnificația zidurilor este în cadrul ortodoxiei în general alta. Zidurile despart spațiul intern de lumea din afară în măsura în care le și leagă. Ele izolează, dar și împreună. Acest duh al împreunării celor două lumi, și al legării lor, se manifestă în diverse chipuri și e omniprezent în lumea românească. Frescele exterioare

deosebit de bogate, acoperind toată biserica, cum le găsim pe unele lăcașuri din Bucovina, dar și frescele exterioare mai reduse, ale unor biserici din Muntenia și Oltenia, sunt destinate să lege spațiul ritual intern de lumea din afară. Stând afară te poți simți oarecum tot ca într-o biserică. Aceeași funcție mijlocitoare între spațiul intern și lumea din afară îl are peristilul, pridvorul atâtor biserici românești de aproape pretutindeni. Pridvorul, examinat mai de aproape în rosturile lui, răspunde unui sentiment metafizic care cere o legătură între natură și lumea de dincolo, sau cea lăuntrică a spațiului ritual. (Deosebit de organic este mai ales pridvorul care înconjoară întreaga clădire al unor biserici de lemn din Ardeal). Frescele exterioare și pridvoarele simbolizează legătura între cele două lumi, care în fond sunt deopotrivă privite ca niște revelații ale divinității.

Duhul pitorescului îl întrezărim – aceasta e aproape de prisos s-o mai spunem – pretutindeni în țara noastră și ca generator al portului românesc. Dar și în cazul costumelor rămâne o trudă rău plasată orice încercare de a stabili elemente generale sau motive de circulație pe țară. Afirmând că portul țărănesc e excepțional de variat și că în unele regiuni el se felurește exploziv și de la un sat la altul, nu facem decât să repetăm ceea ce de atâtea ori s-a spus. Avem în fața noastră o colecție bogată de păpuși etnografice¹, un mic popor românesc multicolor și pestriț din cale afară. Parcă ar ieși dintr-o biserică acest mic popor, atât e de vioi și de sărbătoresc. A pornit ceata spre iarmaroc sau se împrăștie numai după un joc zgomotos și fierbinte, într-o duminică mare de sat? Iată o țărăncuță din Gorj, cu zigzaguri galbene, cu ia de culoarea zăpezii; aceea cu catrință neagră și cu broboadă bogată coboară de la Hațeg.

1. Tăiate în lemn, desenate și colorate de profesoara Laura Vlad (Lugoj).

Grănicerul din Banat e aici, cu pălăria țuguiată, cu cămașa simplă împodobită cu ornamente pătrate. Nu lipsește nici primarul de la Chizătău cu pieptarul cu borduri negre de fină ornamentație, închipuită din linii, ce par urme de pasăre în zăpadă. Ciobănașul cu ținuta cafenie vine din Muscel, iar cel cu ținuta mai scurtă din Prahova. Alături e țăranul monumental, în costum de o mare linie clasică, din Dolj și gorjanul cu pieptar de podoabă neastâmpărată și cu cămașa lungă și înfoiată. Îndreaptă-ți ochii la costumul de uimitoare efecte, obținute prin simplitate, al hațeganului, sau spre bucovineanca cea baroc încărcată de culoare, de bani, de flori. Dobrogeanul te atrage mai puțin, fiindcă ține să illustreze influențe tătărăști destul de sumbre. Din cealaltă parte se apropie sălișteanca cochetă cu mult negru și alb, femeia de-un aspect cam mănăstiresc din Vlașca, bănățeanca din Graniță cu cărpa încornorată și cu opreg din șerpi multicolori. Pădureanca purtând pe mâneci podoabă masivă, compactă și cu mărgelile, care dau ritm și linie șoldului. Te izbește costumul țăranicii de la Pitești, strigător ca un răsărit de soare, nu mai puțin și aproape antipodic lugojanul în negru solemn. Trecerea în revistă poate să continue după plac. Galeria acestor contemporani, și strămoși în același timp, e vastă cât țara.

Dar nu numai viața cotidiană, costumul, casa, arhitectura, câmpul cu fântânile și cu troițele, sau cimitirul cu crucile de lemn și cu stâlpi, pe care coboară porumbelul Sfântului Duh, poartă pecetea unui stil pitoresc. Același stil determină și tot ce ține de imaginație, metafora în cântec și în descântec, culoarea și fantazia superstiției sau ale proverbului.

„Pitorescul“ a invadat metafizica și mitologia populară cuprinse în superstiție sau în credințele deșarte. În Bucovina se crede că femeia care vrea să se facă frumoasă trebuie să se spele cu apă din care bea curcubeul. Rețeta e poetică. Eficacitatea ei ar fi neîndoielnică și fără greș, păcat numai că remediul propus

e condiționat de circumstanțe irealizabile. Superstiția aceasta, ca și multe altele la fel, confirmă însă invazia pitorescului până și în magia populară. Într-o regiune din Moldova se crede că lemnele pe care le-ai ars în zi de iarnă își pun noaptea frunzele lor pe fereastră. Această viziune pitorească despre stafile frunzelor denotă un intens animism și o impresionantă mitologie fragmentară. Aceeași pitorească mitologie și în următoarele exemple. În Transilvania se crede că în lună șade Avel cu capul spart de Cain, care îl ține aplecat peste un ciubăr, ca să i se scurgă sângele. Când ciubărul va fi plin, vor pica din el trei picuri pe pământ. Pământul se va aprinde: vremea de apoi. E o stranie viziune de pitoresc apocalips. În Bucovina se crede că nu e bine a vărsa mazăre pe jos, căci ele ar fi lacrămile Maicii Domnului (a se vedea: *Credinți și superstiții* de Artur Gorovci, col. Acad. Rom., 1915).

Când pitorescul pătrunde înțelepciunea populară, aceasta ia înfățișarea „sfătoșeniei“. Proverbele românești sunt cel mai adesea produsul unei înțelepciuni alimentate de simțul pitorescului. Anton Pann, „cel isteț ca un proverb“, a avut în valul de romantism – prietenos poporului – de-acum un veac, fericita inspirație de a aduna proverbele noastre și de a le grupa după subiect. Pentru fiecare mănunchi a dat și o *Poveste a vorbei*, o anecdotă, o povestire versificată, drept tâlc al proverbelor. Iscusița neobișnuită și duhul pitoresc, pe care Anton Pann le-a pus în legarea proverbelor în rachete cu explozii multicolore, și exegeza naivă ce le-o alătură fac din *Povestea vorbei* una din cele mai originale și mai simpatice cărți ale literaturii noastre. Unele mănunchiuri de proverbe sunt atât de strâns și de firesc legate în zale, încât le crezi creații dintr-un singur bloc. Uneori proverbele se dezvoltă unul din celălalt, cu o spontaneitate gălgâitoare, ca poveștile din *O mie și una de nopți*. În Anton Pann s-au întrupat pe deplin întâia și ultima oară proverbul românesc și spiritul latent al

acestuia. Apariția lui Anton Pann a fost în felul său desăvârșită. Ce s-a mai făcut după el se reduce la un adaos mecanic de colecții. Nu s-a mai găsit un al doilea care să trăiască în aceeași măsură proverbul, să aibă același tact, aceeași dragoste și vioiciune în întrebuintarea lui ca Anton Pann. Proverbele sunt aforismele poporului, dar ele au un ce greu definibil, aproape cu neputință de realizat unui creator cult, anemiât de îndoielile reflexiei: un firesc ce înduplecă inima și inteligența cea mai incoruptibilă, o grație a întâmplătorului, ceva mai presus de bine și rău, ceva mai presus de adevăr și neadevăr. Avem proverbe care prin finețea lor par niște cuvinte de spirit azvârlite pe câmp unul altuia de zei-plugari. Avem proverbe care sunt biciuri de foc și proverbe care, înainte de a se preface în cuvinte, au fost flori. Unele, discrete, deschid orizonturi metafizice. Altele sunt surâsuri desprinse dintr-o stăpânită resemnare în fața vieții. Unele au urâtul obicei al dascălilor care moralizează. Altele un umor izbăvitor de tristețe. Adâncime, joc, grotesc întâlnești la fiecă pas. Nu la oricare țaran, firește, dar în belșugul de înțelepciune al acelu țaran fără de nume, sinteză supremă a geniului unui întreg popor, rămas aproape același prin cel puțin zece veacuri. Observație căreia nu-i scapă nici o nuanță a realității, interpretare adeseori divinatorie a existenței, spirit ce se joacă cu relativitatea valorilor, imaginație care fixează pentru eternitate o icoană grăitoare găsești din plin în înțelepciunea acumulată în acea miraculoasă memorie a poporului numită tradiție. Trebuie să deschizi pagini de mare literatură ca să mai găsești imagini plastice și pitorești ca aceasta: „fățarnicul mănâncă sfinți și scuipe draci“; ironii ca aceasta: „fă-ți cruce mare că dracul e bătrân“; răutăți naive ca aceasta: omul sărac și nevoiaș „se îmbracă numai pe dinăuntru“; sau imagini sugestive precum următoarea: „ochii omului sunt din mare, fiindcă se bucură tot la mare“. Cât privește vioiciunea imaginației, dătătoare de

semnificații, țăranul nostru ia biruitor concurența cu oricare din vecinii săi. („Dintr-un răsur iese și trandafir, și mărăcine.“ „Unde nu e pisică, șoarecii steag ridică.“ „Bătaia e totdeauna din rai.“ „Nimeni nu e ușă de biserică.“ „Nebunul nu asudă, nici la vale, nici la deal.“ „Din coada pisicii sită de mătase nu se face.“ „Mincinosul se îmbolnăvește când spune adevărul.“ „Lumânarea se aprinde pentru cei ce văd, nu pentru orbi.“ Blestemul: „S-ajungi slugă la cai albi.“ „Ascultă cucu, până-ți cântă.“) Acest peștiș și scânteietor proverb întrupează desăvârșit înțelepciunea clădită pe imagini și pe pitorescul naturii.

Dragostea de pitoresc, de detaliu, de podoabă, de arabesc, de culoare e o trăsătură caracteristică tuturor balcanicilor, ca și celor din Orientul Apropiat, adică băștinașilor din Asia Minoră. Această obștească dragoste de aparență peștișă, excesivă, violentă, cu toată atmosfera rezultând din ea, o cunoaștem din călătoriile noastre sau ale altora sau cel puțin din literatura romanticilor, care au relevat-o întâia oară cu mai multă insistență. Setea de culoare, de amănunt, de variație, de belșug de forme, jocul sieși suficient al imaginației, beția ornamentului și aventura arabescului se realizează în Sud-Estul european și în Răsăritul Apropiat ca haină a unei întregi culturi, parcă spre a întări o dată din plin teoria frumosului ca „finalitate fără de scop“. Ajunși aici trebuie să ne întrebăm dacă această împrejurare, pe care nimeni n-o va tăgădui, nu posedă o semnificație mai profundă, ce trece dincolo de faptul în sine. Care e sensul ascuns al acestei orientări insistente spre pitoresc?

Apusul a îndrăgit și el, în diverse timpuri și locuri, pitorescul. Dar orientarea lui spre pitoresc a fost mai puțin excesivă, mai accidentală, niciodată atât de substanțială și de permanentă ca a răsăriteanului. Dragostea de pitoresc apare în sufletul apuseanului, bunăoară, după o saturație de rigorism spiritual sau după privațiuni cărora le e supus ca cetățean, chinuit de monotonie zidurilor afumate și a cotidianului mecanic și nefiresc. Dragostea de pitoresc a răsăriteanului nu apare numai din când

în când, ci constituie o dominantă psihologică. Această dragoste a răsăriteanului mai are apoi și alt substrat subconștient decât al apuseanului. Dragostea de pitoresc a apuseanului este aceea a unui om care din pricina închistării sale în abstracțiuni sterile, sau din cauza traiului silnic în cărușele civilizației, a pierdut natura și care prin reacțiune se simte îndrumat să-și creeze un surrogat al ei. Dragostea de pitoresc a răsăriteanului este aceea a unui om care, solidar cu natura, vrea o îmbogățire și o întrecere debordantă a ei printr-o lume-podoabă. Dar mai există între dragostea de pitoresc a apuseanului și aceea a răsăriteanului și o altă deosebire, care merge în adâncime. Dragostea de pitoresc a apuseanului e de obicei despuiată de orice substrat metafizic. Apuseanul iubește la anume ceasuri ale istoriei sale „pitorescul”, fiindcă simte nevoia să fugă de monotonie și abstracțiune. Evadând, el se identifică epicureic cu acest pitoresc. Altul e cazul răsăriteanului. Pentru a înțelege orientarea spre pitoresc a acestuia, trebuie să pornim de la un fapt care la întâia privire s-ar părea lăaturalnic, dar care aruncă unele lumini esențiale și ultime asupra acestui involburat aspect răsăritean. Ne referim la existența unui misticism cu totul particular, care aparține Asiei Minore. E vorba despre un misticism doctrinar care a creat multe școale în cadrul culturii islame. Acest misticism doctrinar nu ar fi atât de răspândit pe cât este, dacă la temelia sa n-ar sta un misticism latent popular, ce poate fi întâlnit pretutindeni în regiunea despre care vorbim. Să însemnăm că potrivit misticismului, endemic la acea răscruce de continente, misterul divinității e conceput într-un chip cu totul aparte. Misterul divinității e închipuit ca un ce „ascuns”, ca un ascuns care, pentru a se putea arăta, are nevoie de haină, de aparențe. Dumnezeu, invizibilul, pentru a se face văzut, e silit să îmbrace forme și colori. Orice lucru e o manifestare a divinității. Divinitatea nici nu se poate manifesta altfel decât prin lucruri, prin forme, prin detalii concrete, prin pitoresc. Dumnezeu își impune pitorescul ca mod de a se arăta.

Pitorescul e deci revelație. Cu cât pitorescul e mai divers și mai intens, cu atât plenitudinea revelației e socotită mai neștirbită. Sentimentul acesta metafizic e în chip firesc însoțit de o prețuire din cale afară a pitorescului, de o prețuire care duce în cele din urmă la exaltarea pitorescului, la un cult al pitorescului. Poporul românesc e situat la marginea unui câmp peste care plutește această atmosferă de cult al pitorescului. Întreaga Peninsulă Balcanică ni se pare într-o câtva contaminată de atmosfera aceasta. Problema pitorescului ca orientare spirituală are deci varii aspecte și dimensiuni:

1. Există o orientare spre pitoresc cu totul accidentală și de suprafață, chiar dacă ia proporții de mare amploare și chiar dacă e obștească într-o anume regiune sau epocă. Surprindem o asemenea orientare de pildă la popoarele apusene, sau în romantismul european.

2. Există o orientare spre pitoresc, care echivalează cu o determinantă stilistică, inconștientă, organică, constitutivă. Această orientare poate să invadeze în sens creator toate domeniile de manifestare ale vieții spirituale și culturale. Determinanta poate fi și un puternic organ de asimilare a unor influențe străine. Ea figurează ca atare de pildă în matricea stilistică a poporului românesc.

3. Există o orientare spre pitoresc ca dominantă stilistică. În cazul acesta orientarea ia proporții de cult, țâșnit dintr-un insondabil și copleșitor sentiment metafizic. Pentru spiritul astfel orientat „pitorescul“ devine „revelație“ a dumnezeirii (Asia Minoră).

DUH ȘI ORNAMENTICĂ

Ornamentica artei populare se învrednicește, sub diferite unghiuri, și nu mai puțin decât alte plăsmuiri ale geniului anonim, de toată atenția celui care analizează determinantele stilistice ale unei culturi. Ornamentica, prin invenția ei de forme libere, de sine stătătoare, ades mai presus de natură și de orice context al ei, ornamentica prin născocirile ei liniare, prin ritmica și prin colorile utilizate, trebuie privită ca expresie directă, ca spovedanie și comunicare a unui duh. Ornamentica e depozitară unor taine colective: din avântul sau din frăgezimea unei linii, din preferința arătată dreptei sau arcului, din accentul pus pe masa compactă sau pe motivul rarefiat, din sublinierea figurației naturale sau a geometrismului abstract, se poate, cu ajutorul intuiției, a puterii analitice necesare și a empatiei, reconstitui oarecum „grafologic“ duhul unei populații. Plăsmuind forme ornamentale, omul crede că se dedă unui simplu joc. În realitate acest joc înseamnă auto-trădare, mărturisire, rostire, manifestare involuntară a unei substanțe secrete. În Apus grafologia trece astăzi drept o tehnică, după unii chiar drept o „știință“, care, prin cuceririle și succesele ei de netăgăduit, și-a asigurat un locșor, chiar și în considerația, totdeauna târzielnică, a oficialității universitare. Experiențele grafologice de până acum asigură un destul de serios temei ideii că formele și configurațiile scrisului uman se integrează, cu o putere simbolică, în vaste și complexe configurații psihologice. Configurațiile scrisului și conformațiile

psihologice manifestă secrete corespondențe, putând fi privite ca aspecte ale aceleiași semnificații unice sau, mai bine, ca părți corelative ale unui întreg organic. Grafologii încearcă să reconstituie omul dintr-o sedilă, cum paleontologii refac balaurul dintr-o unghie. Pe baza ornamenticii pe care arta populară de pretutindeni ne-o așterne ca un dar la picioare, se poate proceda la un fel de grafologie colectivă, în stare să ne reveleze aspecte dintre cele mai ascunse ale duhului unei populații. Ar fi și în cazul acesta vorba despre o corespondență tainică de configurații: de o parte sufletul uman, de alta plămuirea ornamentală. Depinde numai de priceperea tălmăcitorului de visuri (și ornamentica e un vis) descoperirea echivalenței. Vom încerca o asemenea tălmăcire, plimbându-ne prin arta populară europeană. Osteneala va fi poate răsplătită de rezultatele pe care le întrezărim. Ne surâde anume posibilitatea de a stabili pe această cale câteva trăsături caracteristice ale duhului românesc. Ornamentica la care ne vom referi ține de arta textilă, de ceramică, de sculptura în lemn etc.

Pornim din Elveția. Ceramica elvețiană, alcătuită mai ales din urcioare cu capac de metal, din blide sau din cărămizi de cămin smălțuite, prezintă o ornamentație în care recunoști numaidecât florile domesticite ale grădinilor, sau cele evadate din nou în sălbăticie ale pădurilor alpine. Laleaua este un motiv frecvent. Între flori care reprezintă probabil peisajul, se schițează adesea silueta muzeală a unei biserici sau a altor clădiri reprezentative, vrednice de a fi gravate în memoria smălțului. Câteodată în acest amestecuş fragmentar se rătăcește fără de nici o logică un motiv acvatic, de pildă un păstrăv. Blidele, predominant multicolore, de nuanțe grase, adesea întunecate, sătule, oferă ochiului curios un fond de desene: vreun vânător eternizat pe luciul fragil, fără de măreția simbolică a lui Wilhelm Tell, dar pedant redat până în cele mai mici detalii, ca să recunoști cel puțin genul proxim al penei de la pălărie și calitatea nasturilor jilecii. Desenul blidelor reprezintă scene

familiale sau idile, bunăoară vreo cucoană cu mandolină și căței. Verdele, roșul-brun împestritează, dându-i viață, această ceramică. Geometrismul este aproape absent în această ornamentică, reducându-se în general la însăși forma obiectului. Geometrismul, în funcție de util, pare deci dictat mai mult de rostul practic al obiectului decât de considerente estetice. Ceramica e în orice caz foarte încărcată ca ornamentație; abundă motivele naturaliste sau de intenție naturalistă. Belșugul decorului e prea greoi pentru a comunica simțământul beției; el derivă mai curând dintr-un fel de meschină nevoie de a utiliza orice spațiu disponibil. Locul gol, precum marginea blidului, e adesea umplut cu slovele medievale ale unei maxime biblice, sau ale unei înțelepciuni nu lipsite de burghez umor. Pornind din Elveția spre răsărit vom descoperi cam aceeași ceramică în Austria, unde se cultivă motive naturaliste de același gen. Ornamentica manifestă aici totuși o ușoară tendință, dacă nu spre stilizare, cel puțin de simplificare. Formele sunt în general mai sumare și colorile poate mai vesele. În această regiune, de un specific climat spiritual, apar mai des, precum e și foarte firesc, motivele catolice; de pildă mielul cu crucea subsuoară. E vorba și în cazul acesta de o variantă locală a unei arte ornamentale răspândită pe un vast teritoriu în țările apusene. În arta populară din Apus, sau din Europa Centrală, de exemplu în cea germană, ne întâmpină în afară de motivele naturaliste și motive naturale schematizate după un calapod geometric impus de material (în țesături de pildă de însuși mersul ițelor). Schematizarea figurilor naturale nu rezultă dintr-o necesitate organică de stil, ci e artificială, sau, în cazuri optime, cerută de materialul utilizat. Ornamentica germană redă scene de viață, de ale epocii, bunăoară, ca o pauză a duhului de disciplină, idile cu soldați rococo, câteodată, din lipsă de spontaneitate imaginativă, aspecte de orașe sau, ca o obsesie școlară, motive biblice, cum ar fi pomul paradisiac, cu Adam și Eva, reprezentați mai mult pentru morala fablei

decât pentru frumusețea priveliștii. Sub unghi coloristic predomină nuanțele de roșu și albastru, alăturate întâmplător, fără interes pronunțat pentru armonia lor. Reminiscențe și infiltrații de origine cultă, proprii goticului, barocului, clasicismului, se amestecă și se împletesc stăruitoare printre motive și urzeli ornamentale din viața de la țară. În orice caz, aici, spontaneitatea nativă a artei populare pare grav alterată și stânjenită de influențe „culte”, „majore”. Artă populară, trădată de ideea ei imanentă, devine soare-sec, penibil și steril clișeu, ecou fără substanță proprie, stârnit de un copleșitor model, care este cultura majoră a orașelor. Ornamentica populară e supraîncărcată și fără de nici o logică interioară; în ea fac nuntă arabescul simplist cu totul lipsit de harul închipuirii și motivele naturale transcrise întocmai după natură, sau geometrizzate, când mai violent, când mai ușor, după porunci intrinseci materialului întrebuintat. Trebuie să ne ducem până departe spre miazănoapte pentru ca să găsim o artă populară ce și-a mai păstrat ceva din vigoarea și calitățile de altădată. Adică până în țările scandinave. Ne vin în amintire, în acest pomelnic ilustrativ, acele vase de lemn, de băut, în chip de păsări stilate, împovărate de o ornamentație crestată, de un geometrism dinamic, alcătuit din linii radiante, din viguroase arce întretăiate, și vopsite cu gust și cu un remarcabil, sobru simț al combinației coloristice. Linia unduitoare susținută, cercul solar, repetat ca să închipuie un lanț, șarpele multiplu împletit sunt motive care se văd din belșug pe mobila țărănească, pe obiectele gospodărești. Colori, pline dar mate, tonuri adânci, niciodată strigătoare, se întregesc complementar în acorduri de orgă. Toate aceste aspecte, precum și motivele de animale mitologice, aduse cu poveștile, de la miazănoapte de sub candela lumii, de la miazăzi, sau din celălalt tărâm, pe nume: grifonul, ursul, leul, care împodobesc adesea căminele, amintesc atât prin dinamica lor, cât și prin glasul viguros și profund al colorii anume intenții ale goticului ancestral scandinav. În

Norvegia și în Suedia apare, mai ales în arta textilă, un învolt și vânjos geometrism, foarte consecvent sub unghi stilistic. Motivele naturale sunt stilizate unitar, geometrismul le întrepăște asonant: în toate este aceeași mișcare viguroasă, aceeași neliniște căutătoare, care-și găsește noima și tâlcul în sine însăși. Simți în ornamentica scandinavă prezența unei voințe suverane, care se complace în viziuni de ansamblu, stăpânitor situată în centrul unui câmp străbătut de linii de forță. Înaintând spre nord, vom găsi în Finlanda o artă textilă care prin felul ei ne inițiază în tainele subpolare. Țesăturile finlandeze au nu numai prin material, ci și prin ornamentație, un aspect poros, lănos, moale: geometrismul formal al ornamenticii finlandeze imită parcă, mărite sub lupă, cristalele destrămate și fără consistență ale zăpezii. Mai departe nu credem că e necesar să urmărim vânatul. Ne întoarcem deci în zone mai temperate.

Nu ne oprim decât în grabă tangențială asupra ornamenticii franceze, spaniole și italiene. Ornamentica ceramicii populare franceze variază motive de același soi ca și partea cea mai mare a ceramicii apusene: florile, păsările, animalele, figurația umană; motivele iau doar o înfățișare locală. Ornamentica franceză se singularizează însă prin procedeele ei mai economice, ea nu e așa de încărcată precum aiurea, ea e rarefiată și de o compoziție mult mai ritmică. Colorile spre care înclină francezul vibrează de o reținută căldură. Broderiile spaniole prezintă o ornamentică de un pronunțat geometrism, adesea de pătrățele și de o compoziție foarte densă și compactă, în colori vii, dominante fiind roșul, negrul, albul, violetul. Cât privește ceramica, ornamentica spaniolă, dacă se face abstracție de unele motive locale, cum ar fi taurul, și unele infiltrații maure, nu se recomandă prin trăsături prea specifice. Artă textilă italiană o socotim printre cele mai încărcate și mai variate ca ornamentică: aici se ivește din plin și acel geometrism dreptliniar, al cărui zenit îl vom putea admira apoi în Peninsula Balcanică. De notat numaidecât este că acest geometrism

decât pentru frumusețea priveliștii. Sub unghi coloristic predomină nuanțele de roșu și albastru, alăturate întâmplător, fără interes pronunțat pentru armonia lor. Reminiscențe și infiltrații de origine cultă, proprii goticului, barocului, clasicismului, se amestecă și se împletesc stăruitoare printre motive și urzeli ornamentale din viața de la țară. În orice caz, aici, spontaneitatea nativă a artei populare pare grav alterată și stânjenită de influențe „culte”, „majore”. Arta populară, trădată de ideea ei imanentă, devine soare-sec, penibil și steril clișeu, ecou fără substanță proprie, stârnit de un copleșitor model, care este cultura majoră a orașelor. Ornamentica populară e supraîncărcată și fără de nici o logică interioară; în ea fac nuntă arabescul simplist cu totul lipsit de harul închipuirii și motivele naturale transcrise întocmai după natură, sau geometrificate, când mai violent, când mai ușor, după porunci intrinseci materialului întrebuițat. Trebuie să ne ducem până departe spre miazănoapte pentru ca să găsim o artă populară ce și-a mai păstrat ceva din vigoarea și calitățile de altădată. Adică până în țările scandinave. Ne vin în amintire, în acest pomelnic ilustrativ, acele vase de lemn, de băut, în chip de păsări stilate, împovărate de o ornamentație crestată, de un geometrism dinamic, alcătuit din linii radiante, din viguroase arce întretăiate, și vopsite cu gust și cu un remarcabil, sobru simț al combinației coloristice. Linia unduitoare susținută, cercul solar, repetat ca să închipuie un lanț, șarpele multiplu împletit sunt motive care se văd din belșug pe mobila țărănească, pe obiectele gospodărești. Colori, pline dar mate, tonuri adânci, niciodată strigătoare, se întregesc complementar în acorduri de orgă. Toate aceste aspecte, precum și motivele de animale mitologice, aduse cu poveștile, de la miazănoapte de sub candela lumii, de la miazăzi, sau din celălalt tărâm, pe nume: grifonul, ursul, leul, care împodobesc adesea căminele, amintesc atât prin dinamica lor, cât și prin glasul viguros și profund al colorii anume intenții ale goticului ancestral scandinav. În

Norvegia și în Suedia apare, mai ales în arta textilă, un învolt și vânjos geometrism, foarte consecvent sub unghi stilistic. Motivele naturale sunt stilizate unitar, geometrismul le întregeste asonant: în toate este aceeași mișcare viguroasă, aceeași neliniște căutătoare, care-și găsește noima și tâlcul în sine însăși. Simți în ornamentica scandinavă prezența unei voințe suverane, care se complace în viziuni de ansamblu, stăpânitor situată în centrul unui câmp străbătut de linii de forță. Înaintând spre nord, vom găsi în Finlanda o artă textilă care prin felul ei ne inițiază în tainele subpolare. Țesăturile finlandeze au nu numai prin material, ci și prin ornamentație, un aspect poros, lănos, moale: geometrismul formal al ornamenticii finlandeze imită parcă, mărite sub lupă, cristalele destrămate și fără consistență ale zăpezii. Mai departe nu credem că e necesar să urmărim vânatul. Ne întoarcem deci în zone mai temperate.

Nu ne oprim decât în grabă tangențială asupra ornamenticii franceze, spaniole și italiene. Ornamentica ceramicii populare franceze variază motive de același soi ca și partea cea mai mare a ceramicii apusene: florile, păsările, animalele, figurația umană; motivele iau doar o înfățișare locală. Ornamentica franceză se singularizează însă prin procedeele ei mai economice, ea nu e așa de încărcată precum aiurea, ea e rarefiată și de o compoziție mult mai ritmică. Colorile spre care înclină francezul vibrează de o reținută căldură. Broderiile spaniole prezintă o ornamentică de un pronunțat geometrism, adesea de pătrățele și de o compoziție foarte densă și compactă, în colori vii, dominante fiind roșul, negrul, albul, violetul. Cât privește ceramica, ornamentica spaniolă, dacă se face abstracție de unele motive locale, cum ar fi taurul, și unele infiltrații maure, nu se recomandă prin trăsături prea specifice. Artă textilă italiană o socotim printre cele mai încărcate și mai variate ca ornamentică: aici se ivește din plin și acel geometrism dreptliniar, al cărui zenit îl vom putea admira apoi în Peninsula Balcanică. De notat numaidecât este că acest geometrism

apare în Italia (de ex. în Abruzzi) impur, intermitent sfâșiat de motive animale, de figurație umană și de aproape savante reminiscențe mitologice. În ornamentica populară italiană se păstrează, îngrămădite până la saturație, vechi zăcăminte de infiltrații urbane. De obicei figurile animale și umane sunt abrupt geometrizate, sau alcătuite din unități geometrice prin însumare. Colorile ornamentale sunt pline, chiar strigătoare, de preferință fiind utilizate – roșul, verdele, albul, galbenul, negrul. Fața țesăturii nu posedă nici un câmp liber, ci e în întregime cotropită de beția ornamentală, spațiul disponibil devenind un adevărat bâlci de motive și colori. Spațiul e tratat cu respect utilitarist, nici un locșor nu e îngăduit să rămână pârloagă. Ceramica italiană a păstrat totuși ceva din gravitatea ceramicii romane, ascultând în genere de poruncile unui stil mai puțin încărcat decât al artei textile.

Luând în studiu arta textilă, broderii, covoare, scoarțe, cât și ceramica din Peninsula Balcanică, vom găsi cea mai bogată documentație pentru o ornamentică extrem de variată, care, după regiuni, aduce, când mai mult, când mai puțin, cu ornamentică noastră populară. Iată de pildă ornamentica textilă neogreacă: de la întâiul contact cu ea ne izbește împrejurarea că geometrismul liniar, cu paralelele sau cu întretăierile sale de drepte zburcitate în figuri de mare și întortocheată invenție, devine stăpânitor, și adesea exclusiv. Ornamentica aceasta geometrică, cu sau fără câmp intermediar, e cel mai ades foarte densă; încărcată până la a nu-ți mai da răgazul să răsufli. Colorile sunt de multe ori violente. Când există un câmp intermediar, acesta e nu arareori negru sau roșu, cu îngăduință și față de alte colori; figurile ornamentale, închipuite din jocul sprinten al riglei, se desprind albe pe câmp negru, sau aurii pe câmp cărămiziu etc. etc., combinațiile de colori putând fi cele mai felurite. Se găsește și o ornamentație care nu aducea deloc cu a noastră: un fel de figuri care amintesc pietrele nu tocmai regulate ale unor ziduri ciclopice. Ele apar în masă compactă.

Motivele naturale, precum plante și animale, sunt mai rar utilizate. Constatarea ni se pare valabilă mai ales pentru Grecia de Nord. În Atica geometrismul dreptliniar mai cedează, făcând loc unui geometrism mixt, în care intervine și linia curbă. În Grecia insulară aceste moduri de geometrism apar amestecate, alăturându-li-se și motive naturaliste. În unele insule, ca în Creta, ornamentica e de o complexitate și de o virtuozitate foarte savante, exemplul nemaiputând fi citat sub nici un unghi ca termen de comparație cu arta noastră populară.

Prin ce se deosebește în fond ornamentica artei populare neogrecești de aceea a artei românești? Ornamentica românească, cea geometrică, este în general mai stăpânită, mai sobră, mai puțin încărcată, de o invenție figurativă mai simplă. În ornamentica românească avem adesea a face cu un foarte susținut geometrism dreptliniar, câtă vreme în Grecia geometrismul e mai abrupt, mai zigzagat, mai învult, mai exploziv. Unele motive, cum sunt acelea pe care le-am comparat cu bolovanii ciclopici, lipsesc la noi chiar cu desăvârșire. De altă parte în ornamentica noastră, cu deosebire în aceea a scoarțelor, se utilizează mai mult decât în cea greacă motive naturale „stilizate“, cum ar fi floarea și mai ales frunza sau ramurile. La noi motivul e frecvent ca „frunza verde“ în poezia populară, al cărei corespondent ornamentic el și este de fapt. (A se vedea scoarțele oltenești.) Stilizările proprii artei românești sunt expresia unei vădite nevoi de stil; ele nu reprezintă simple schematizări abrupte, geometrizzate, dictate de tehnica sau de materialul artei. Stilizarea se face de-a dreptul împotriva structurii materiale și a dezideratelor ei. Ornamentica noastră suportă multe epitete, dar ar refuza ofensa de a fi numită „încărcată“; mai cu seamă dacă se ia ca termen de comparație arta, doldora de ciorchinii decorului, a popoarelor vecine. Sub unghi coloristic grecii își au idolii lor, care nu sunt și ai noștri. Ei manifestă o predilecție pentru „colorile“ mai tari, câtă vreme românul preferă „nuanțele“, nuanțele fine, stinse, stoarse din sângele diafan al

buruienilor. Până a nu se introduce colorile chimice, curcubeiele industriale, care au pervertit priceperea și au stricat cu totul gustul poporului, rețetele noastre coloristice alcătuiau o întregă îngerească alchimie. Asemănările și deosebiri de ornamentică formulate mai sus, și altele de abia întrezărite, ne îndreptățesc să afirmăm că arta populară neogrecă și cea românească se raportează una la cealaltă – ca „barocul“ la „clasic“, ca „ionicul“ sau „corinticul“ la „doric“. Vom scuti cititorii de osteneala de a-și mobiliza cunoștințele de istoria artelor, precizând că e vorba de-o simplă comparație graduală. Ornamentica noastră, de un aspect de singulară distincție, de o discreție de mari nuanțe, de o simplitate refugiată în subtilități, și de o măsură clasică, apare în arta neogrecă diferențiată până la forme parazitare, altoite și supraaltoite, și până la sublinieri de o exuberanță și specificare barocă. Se înțelege de la sine că prin acești termeni („clasic“ și „baroc“) nu facem deloc aluzie la motive și aspecte stilistice, care ar fi „clasice“ și „baroce“ în accepția obișnuită, ca denumiri ale unor stiluri culte și majore. Prin „clasic“ și prin „baroc“ nu înțelegem decât moduri și grade de complexitate în întrebuițarea unor motive care în fond nu sunt nici clasice, nici baroce, ci simplu populare. Întrebuițăm deci acești termeni ca în regula de trei, într-un înțeles care circumscrie numai proporția. Când se întâmplă ca românul și grecul să dezvolte aproximativ același geometrism sau unele motive stilizate, românul aderă la moduri mai stăpânite, mai reținute, mai puțin ostentative. (Adăugăm că în ornamentica și în arta populară sud-est-europene figurația umană, atât de frecventă în Apus și în Europa Centrală, e aproape absentă. Aceste popoare se fereșc să redea figura umană, cum mahomedanii ocolesc reprezentarea divinității. E în joc desigur o anume sfială cu substraturi magice. În iconografia balcanică se cultivă totuși din plin și figurația umană, dar aceasta redă exclusiv personaje religioase: trinitatea, sfinții, biblici și legendari. Aceste personaje sunt, prin chiar attributele și calitatea

lor sacră, la adăpost de orice înrâurire magică și vrăjitoarească.) Să continuăm considerațiile comparative. La celelalte popoare balcanice, mai ales slave, geometrismul pare a-și pierde dominanța exclusivă, făcând loc și motivelor naturale. Motivele vegetale și animale iau în arta acestor popoare uneori un aspect vădit naturalist, departe de orice intenție stilistică. Colorile ornamentale, cărora li se închină toate aceste popoare, sunt adesea tari; arta lor fuge de nuanță. Tot ce nu e saturat li se pare mort. E aici desigur o chestie de gust. De altă parte și geometrismul sud-slav este, în asemănare cu cel românesc, mult mai încărcat, mai bombastic. Figurile sunt compoziții complicate, parazitare, rezultate din încrucișarea tuturor formelor geometrice: zigzaguri suprapuse pătratelor și cercurilor, radiantul suprapus crucii etc. Se mai remarcă în ornamentica sud-slavă o penibilă inconsecvență lăuntrică, adică un strigător amestec de stiluri: geometrismul apare, împotriva oricăror legi și corespondențe interioare, împerecheat și cu ornamentația de gen naturalist. Acest dezacord iritant îl constatăm și în arta populară ucraineană și rusească. Simțul stilistic mult mai exclusivist al românului adoptă în toate împrejurările numai îmbinarea geometrismului cu motive naturale stilizate. Această orientare e așa de obștesc românească, încât orice abatere poate fi cel puțin în principiu privită ca „străină“. La secui, care se pot mândri cu o frumoasă artă populară, se remarcă, alături de ornamentica „naturalistă“, un geometrism masiv, alcătuit în preponderență din linii curbe și din volute. În satele secuiești am putut ghici ici-colo reminiscențe de baroc major. Foarte consecventă cu ea însăși este – trebuie să o recunoaștem – arta populară cehoslovacă: în comoara ei de podoabe stăpânesc suverane motivele vegetale, naturale, doar puțin simplificate și viu colorate. Ornamentica cehoslovacă ocolește grijulie orice geometrism dreptliniar; ea adoră alături de pitorescul grădinăresc îndeosebi linia curbă, arcul, sinuozițiile mixte, spirale, ca ale cârcelului viței-de-vie. Grație ambianței sale istorice,

arta populară cehoslovacă se resimte, poate mai tare decât oricare alta, în afară de cea austriacă, de reflexe culte, urbane, majore, ale stilului baroc. Nu credem să exagerăm afirmând că arta populară cehoslovacă poartă în fizionomia ei anume eredități bastardizate de ale barocului cult, cum de pildă arta populară românească aduce cu sine din veacuri ceva din statica bizantină și ceva din statica preistorică.

Ne-am străduit în rândurile de mai sus să răzbatem prin desișuri până în pragul „esențelor“ artei populare din diferite țări. Operația diferențială și examenul tipologic n-au fost cu puțință decât în crochiu sumar, firește. Ne-am mărginit înadins la ornamentică, fiindcă pentru sufletul uman generator aceasta e foarte dătătoare de măsură și deosebit de concludentă. Din cele câteva caracterizări rezultă oricum că artei populare românești și ornamenticii ei li se pot atribui un loc privilegiat în studiile de filozofie a culturii. Artă populară românească se bucură de virtuți intrinseci excepționale, în ciuda faptului că i se pot opune sub diverse unghiuri fenomene paralele spre comparație. Aproape orice comparație, obiectiv desfășurată, se mântuie, după cum văzurăm, într-un final de judecată în avantajul nostru.

Cât privește faimosul geometrism și năzuința de stilizare, proprii artei noastre populare, e cazul să se facă următoarele apropieri și diferențieri:

1. Există un geometrism copiat oarecum după natură: poate nu suntem prea departe de adevăr afirmând că în ornamentica finlandeză se găsesc figuri destrămat-poroase, alcătuite pe axe imaginare, și uriaș crescute, după chipul cristalelor de zăpadă.

2. Există un geometrism de invenție, dincolo de formele naturii, viguros și liniar-dinamic, ca în țările scandinave.

3. Există un geometrism de asemenea de invenție, liniar-abrupt, cvadratic sau zigzagat, bogat diferențiat, încărcat, ca în Grecia.

4. Există un geometrism de curburi, de arce și volute, ca la slovaci sau la secui.

5. Există un geometrism de invenție, predominant dreptliniar, static, relativ, rarefiat, discret: la români.

Cât privește întrebuințarea ornamentală a motivelor naturale (plante, animale, oameni), diferențiem de asemenea mai multe moduri:

1. Motive naturale, redade naturalist sau mai ușor simplificate: exemple în toată arta apuseană, dar și în arta tuturor vecinilor noștri.

2. Motive naturale schematizate geometric, după considerente tehnice și materiale. Ilustrații se găesc în arta de pretutindeni.

3. Motive naturale stilizate dintr-o năzuință stihială. Un exemplu în această privință ne oferă arta populară românească. (Ea nu e însă unicul exemplu.)

Modurile coloristice sunt, de asemenea, mai multe. Se întrebuințează:

1. Colori vii – fără prea mult interes pentru armonie (Elveția, Germania).

2. Colori viguroase, armonice (Suedia).

3. Colori fine, de nuanță (Franța).

4. Colori tari, strigătoare (țările slave).

5. Colori stinse (țara românească).

În asemănare cu ornamentica altor popoare înconjurătoare, cea românească reprezintă cazul rar al unei arte populare de natură clasică, în sensul că e măsurată, discretă. Ea întrunește, dincolo de acest aspect, și alte calități. Ea împreunează într-o viziune sintetică geometrismul static, năzuința stihială în tratarea motivelor naturale și orientarea spre nuanță coloristică, ceea ce dă împreună un complex de determinante deosebit de armonice, un mănunchi simfonic de acorduri parcă prestabilite. Complexul e singular, dacă nu prin fiecare din determinantele sale, atunci în totalitatea sa; el nu reconstituie un fenomen de aiurea. El e unic. Acest complex, așa cum ni se prezintă, constituie o constelație care figurează o singură dată pe cerul duhului uman. Aceasta în pofida tuturor comparațiilor pe care constelația le-ar îngădui, unilateral, sub diferitele sale aspecte.

Desigur că ornamentica populară românească, variat ilustrată prin exemplele chilimurilor oltenești, a scoarțelor moldavo-basarabene, a costumelor de pretutindeni, a maramelor, troițelor, ouălor încondeiate etc., nu posedă decât prea puține motive și elemente de desen sau de culoare pe care să i le putem atribui cu exclusivitate. Într-o asemenea situație se găsesc însă cele mai multe popoare. Zonele de circulație ale motivelor și ale elementelor ornamentale și hotarele etnice nu se acoperă. Întâile debordează pe cele din urmă. Învățații, sau mai bine zis călătorii noștri, care au făcut întâia oară cunoștință cu elementele ornamentice asemănătoare celor românești din Peninsula Balcanică, din Lituania sau din Suedia, s-au văzut, în naivitatea lor, nevoiți să-și ascundă un fel de sentiment de decepție, dacă nu chiar de consternare. Ei s-au simțit oarecum deposedați prin surprindere și pe cale nedreaptă de un patrimoniu ce li se părea definitiv asigurat. Călătorii români, amărâți și jenați, se vedeau în chip neașteptat puși în fața unui fapt nou, care-i făcea să creadă că arta populară românească ar fi mai puțin originală decât și-au închipuit. Aceste decepții sunt într-o măsură explicabile, dar în fond prea puțin motivate. Din analizele de mai sus, s-a putut vedea că orice afirmație cu privire la o pretinsă lipsă de originalitate e gratuită. Asemenea afirmații dezvălesc doar o deficiență a sensibilității acelor care le enunță. Originalitatea artei populare românești există. Ea există dincolo de generozitatea circulatorie a anumitor motive și elemente în arta unor popoare megieșe. Să ni se dea voie să nu punem aici sub nici o formă problema originii acelor motive și elemente comune. Din punct de vedere istoric, problema ni se pare încă foarte departe de pragul iluminat al unei soluții. Ce datorăm tracilor? Ce e aric? Ce derivă din Asia Minoră? Ce e bizantin? Ce descinde din zone egiptene sau coptice? Ce e de obârșie „geologică”? Jocul acesta de întrebări e ispititor, dar rămâne joc sau duce la sfadă între specialiști. Pe noi ne interesează îna-

inte de toate originalitatea de fapt, fenomenală, a artei populare românești, iar aceasta credem că o putem constata în primul rând pe un podiș înalt și eterat, dincolo de elementele ei ca atare, care pot să fie călătoarele ca vântul, ce nu ține seama de vămile neamurilor și de străjerii văzduhului. Originalitatea artei noastre populare, cât privește ornamentica, o identificăm în aspecte care depășesc motivele grosier optice. Fiind de natură funcțională, ea scapă investigațiilor de metodă simplistă, care pornește de la elemente și se oprește la elemente. Termenii problemei sunt în fond destul de clari. Dacă originalitatea artei noastre populare nu e de motive care se mută, precum din om în om, într-o întreagă regiune continentală, această originalitate poate să țină totuși de ordinea mai puțin sevizabilă a faptelor funcționale, ea poate fi un coeficient de raportare, de dominantă a motivelor și elementelor, sau de dozaj al acestora. În adevăr, sub unghiul dominanței și al dozajului, descoperim că în ornamentica românească suveranitatea geometrismului drept-liniar și a figurației stilizate e mai hotărâtă decât în altă parte, iar dozajul între geometric și motive organic-stilizate – nicăieri așa de echilibrat. Arta populară românească excelează așadar printr-o consecvență stilistică de mare accent. Dar ea mai excelează și prin altceva: prin măsura și prin ritmul manifest în distribuția motivelor. Cât echilibru și câtă măsură în întrebuințarea elementelor „decorative“ și a „câmpurilor“! Ce alternanță de plin și gol, de accent și neaccent, de substanță și spațiu, de pildă în chilimurile oltenești cu câmpurile lor ultramarin albastre sau roșii închise, și în covoarele basarabene cu fondul negru în care respiră liber motivele vegetale. Popoarele vecine, mai ales cele peninsulare, suferă de un fel de *horror vacui*, câtă vreme românul e cel din urmă care să se lase pradă acestei frici de gol. Golul nu e simțit din partea românului ca un neajuns, care trebuie neapărat desființat, ci ca un mediu necesar articulării unui ritm. Golul nu e privit ca un cadru, care

trebuie numaidecât umplut cu ceva, ci ca element constitutiv și integrant al viziunii artistice. Prin funcția pozitivă a golului, a vidului, a câmpului, ca factor ritmic, prin acest mod degajat, arta populară românească reprezintă în Răsărit o insulă de duh european într-o regiune de artă asiatic congestionată, într-o mare de exuberanță, de excese și de strălucire cel puțin barocă și plebec, dacă nu barbară. Această poziție insulară ni se pare în orice caz cu atât mai remarcabilă, cu cât duhul de care pomenim se realizează într-un capital disponibil de motive, care nu sunt vest- sau central-europene, ci particulare sau de circulație regională. Spuneam „duh european“. Europeanismul e a se înțelege de astă dată ca duh al măsurii, care caracterizează în genere spiritul european în comparație cu cel asiatic, sau cu cel al Răsăritului Apropiat sau cu cel arab-mediteraneean. Nu este așadar vorba de un europeanism de motive, ci de un europeanism de învederată atitudine spirituală.

La cele câteva trăsături de originalitate să mai adăugăm încă o particularitate, care, dacă nu ne aparține în chip exclusiv, e totuși cu osebire pusă în relief de arta populară românească. Atenția noastră e îndrumată spre tehnica specială, de virtuțile cărcia, îndeobște ignorate până acum, se resimt geometrismul și năzuința stihială proprii artei populare românești. Notăm că atât geometrismul, cât și năzuința stihială, consecvent și programatic urmărite ca atare, sunt prin chiar felul lor pândite de o enormă primejdie. Și anume de primejdia de a cădea în abstracțiune moartă și fără vibrație, de a degenera în clișeu hieratic, nenoroc căzut la un moment dat asupra spiritului bizantin. Geniul românesc s-a priceput să ocolească în chip minunat acest pericol de autoanulare. Despre influența bizantină asupra artei noastre populare, asupra iconografiei sau arhitecturii bisericești, s-a scris suficient la noi, fără de a se istovi însă toate nuanțele problemei. Vom recunoaște că influența a fost considerabilă. În studiile ce s-au făcut a rămas însă nere-

marcat un fapt, în aparență accidental, în realitate de o însemnătate capitală. Critica artistică prea raționalizantă și unilaterală, nu îndeajuns aplecată asupra subtilităților stărilor de fapt, a luat notă de influența bizantină asupra artei românești, dar n-a prea înțeles reacțiunea românească declarată deodată cu acceptarea înrâuririi. „Reacțiunea“ există totuși. Românul opune stilului bizantin, pretutindeni unde acesta a fost adoptat, o tehnică specială, prin care se înconjură primejdiile inerente acestui stil. Problema trebuie deci pusă fără ocol. Reacțiunea preventivă, instinctivă și nu conștientă, împotriva mortificării consistă în aplicarea unei tehnici „organice“. Cert, stilul bizantin invită, prin chiar legea sa interioară, la virtuozitatea care duce inevitabil la o artă abstractă, mumificată. Țăranul român, acceptând să slujească unui canon stihial, s-a ferit cu îndreptățită sfială de obligațiile virtuozității. Românul realizează în icoanele pe sticlă, sau pe lemn, figurația umană și supraumană de înfățișare stihială, înconjurându-se totdeauna de anume stângăcii și devieri de la norma perfecțiunii, prin ceea ce stilul hieratic dobândește un aer organic și viu. Farmecul cu totul particular al acestor icoane se datorează unor interferențe de tendințe polare: năzuința stihială, hieratică, nu e rece dusă până la capăt, ci e atenuată prin contraponderea tehnicii organice. Virtuozitatea savantă, care pe plan stihial sfârșește totdeauna în desăvârșire țeapănă și conformistă, seacă și sterilă, repugnă instinctului artistic al țăranului nostru, ca tot ce e artificial, și pare înadins ocolită. Țăranul român a optat în arta sa ornamentală stăruitor pentru acel geometrism dreptliniar pe care am încercat să-l definim. Interesant și demn de relevat e că țăranul se va feri totuși să tragă o linie dreaptă cu rigla; aceasta atât în arta textilă sau în ornamentica smalțurilor, cât și în arhitectură. Utilizarea riglei, reale sau fictive, nu este pentru țăranul nostru un temei pentru înălțarea frumuseții. Tratarea unui subiect după criteriile riglei i se pare o perversiune, o denaturare

a rosturilor și rânduielilor artistice. „Linia“ realizată de mâna țăranului-zugrav sau arhitect va manifesta în consecință totdeauna anume abateri vii de la definiția liniei. Linia va prezenta totdeauna anume perceptibile iregularități: de aici aspectul însuflețit al acestui geometrism. Euclid corectat de zvâcnirile sângelui. În ornamentică românul iubește linia dreaptă, dar el îi imprimă o pulsație; tot așa românul iubește stihialul, dar acestuia el îi dă un aspect sub care palpită viața. Pe acest plan de semnificații „stângăcia“ încetează de a mai fi stângăcie, fiind ridicată la rang de noimă. Ocolirea virtuozității ni se pare tocmai în acest mod de artă, geometrizantă și stihială, mai necesară decât în oricare alt mod. Este tocmai ceea ce țăranul român a nimerit cu un splendid instinct. Vom descoperi în arta populară românească o sinteză de tendințe opuse, o polaritate de un ultim rafinament, soluționată cu mijloace primare și necăutate, pe temeiul unei uimitoare intuiții despre sensul artei. Această echilibristică între tendințe opuse, între geometrism stihial și organicism, această armonie sub auspiciile echivocului, l-a ferit pe țăranul român de desăvârșirea morficantă. Virtuozitatea l-ar fi condus spre o artă în aparență mai învoaltă, dar în realitate de o mai redusă complexitate și semnificație interioară. Sasul din Ardeal, în puțina sa artă populară, sau secuiul chiar, dar și celelalte popoare din preajma noastră, au desfășurat adesea o virtuozitate mai susținută decât românul, dar arta lor nu emană atâta vibrație. Artă vecinilor e totdeauna de sens unic, mai aproape de clișeu, mai precisă, mai seacă, mai industrială, mai de tipar, mai de serie, mai neînsuflețită. În arta populară românească înflorește un mănunchi de imponderabile. Definierea lor pune probleme funcționale, de raportare a unor elemente, de dozaj al unor năzuințe polare, de evidențiere a unor interferențe. Aceste puncte de vedere odată stabilite, originalitatea artei noastre și a complexului ei de determinante apare inteligenței teoretice tot așa de clară ca și intuiției.

DUH ȘI ORNAMENTICĂ (1888)

Ornamentica	Geometrismul	Motivele naturale	Coloarea	Compoziția	Aspecte stilistice
1. Scandinavă	liniar, viguros, dinamic	animale, umane, vegetale, puternic stilizate	colori pline, nu strigătoare	ritmică, armonică	consecvență, stil dinamic, prezența voinței
2. Neogreacă	dreptliniar, zigzagat, cvadratic	vegetale, animale, schematizate	colori vii	încărcată, <i>horror vacui</i>	nu totdeauna consecvent sieși, virtuozitate
3. Cehoslovacă	de curburi, mixt, volute	dominante cele vegetale, simplificate naturalist	colori violente	ritmică, ornamente și câmpuri	consecvență, aspect baroc
4. Franceză	reduc la minimum	vegetale, animale, umane, naturalist simplificate	nuanțe calde	rarefiată, degajată	discreție
5. Germană	reduc	vegetale, umane, animale, simplificate, geometrize	colori vii sau mate	accidentală	aspect burghez
6. Sud-slavă	geometrism mixt	naturale, geometrize	colori strigătoare	încărcată	inconsecvență, aspect bombastic, plebeic
7. Ucraineană	geometrism mixt	naturale, schematizate	colori strigătoare	încărcată	inconsecvență, aspect bombastic, plebeic
8. Românească	dominant dreptliniar	vegetale, animale, organic stilizate, uneori geometrize	colori stinse	rarefiată, degajată, ornamente și câmpuri	consecvență, stil static, distincție

DESPRE DOR

Completăm cele spuse cu privire la înclinarea spre „nuață” și „discreție” cu încă vreo câteva lămuriri și considerațiuni care n-au putut fi intercalate în capitolele precedente. Înclinarea spre nuață și discreție a poporului nostru nu e vizibilă numai în preferința arătată de pildă colorilor „stinsse” sau rarefiatulul în ornamentică. Există un corespondent sau un pandant al acestei înclinări în muzică și în poezie. În cântecul popular românesc, în doină, în cântecul de dans, în bocete, substanța sonoră e alcătuită în mare parte din tonuri intermediare, imprecise, de stăruitoare „nuațare” a stărilor sufletești. Cântecul nostru popular se mișcă cu o uimitoare siguranță pe linia acestor tonuri intermediare atât de labile în ele însele, și pe care urechea așa de bucuroasă le-ar dezagrega, împingându-le spre pozițiile fără echivoc ale portativelor. Ce varietate de nuațe în aparenta monotonie de ansamblu a cântecului popular. Și ce discreție în modulațiile melancolice ale acestui cântec al nostru, în asemănare cu exesele de disperare ale muzicii din Asia Minoră, care în unele privințe aduce de altfel cu muzica noastră.

Un alt exemplu al înclinării spre nuață ni-l oferă substanța lirică a poeziilor noastre populare, bogat înflorită cât vegetația unei lumi întregi. Stările cele mai des cântate și exprimate sunt, precum se știe: „dorul”, „jalea”, „urâtul”. Or toate aceste stări, care alcătuiesc substanța celor mai multe poezii populare, sunt stări de „nuață”. Nici unul din cuvintele dor, jale, urât nu e traductibil în altă limbă. Ele denumesc stări sufletești românești.

Fiindcă a traduce de pildă cuvântul „dor“ prin „Sehnsucht“ nu înseamnă a traduce, ci a circumscrie o neputință. Cuvinte de asemenea natură constituie impermeabilitatea unui grai. Starea „dor“ e așa de particulară și așa de mult împletită din nuanțe, încât de ea țin până și vocala și consonantele însele ale cuvântului „dor“. Asemenea cuvinte nu „înseamnă“ numai ceva, ci ele fac parte, prin chiar sonoritatea lor, din ceea ce ele înseamnă. Și tot așa e cazul stării „jale“ și al stării „urâtului“.

Situația se complică și se nuanțează și mai mult când trecem la exprimarea poetică a acestor stări. Să supunem unui examen infinitezimal sau unei „analize spectrale“ – dorul ca motiv liric. O cercetare a colecțiilor noastre de poezii populare ne va lămuri degrabă că adesea dorul nu e cântat prin intermediul obiectului spre care e orientat (iubita, casa, familia, peisajul); dorul e cântat pentru el însuși, ca stare aproape fără obiect, ca stare al cărei obiect e oarecum retăcut sau numai discret atins. Cu alte cuvinte dorul se transformă adesea dintr-o stare subiectivă în obiect liric. Unii cercetători, cu discernământul insuficient familiarizat cu astfel de subtilități, și seduși poate și de unele aparențe, au afirmat că poezia noastră populară „personifică“ dorul. Să ni se dea voie să credem că termenul e insignifiant și că nu redă procesul negrăit de fin ce are loc în sufletul popular. În realitate nu e vorba atât de o personificare, cât de o „ipostazare“ a dorului. Diferența e considerabilă, atât prin ea însăși, cât și prin efecte. Dorul e socotit când ca stare sufletească învârtoșată, ca o ipostazie, când ca o putere impersonală, care devastează și subjugă, când ca o vrajă ce se mută, când ca o boală cosmică, ca un element invincibil al firii, ca un alter ego, ca o emanație materială-sufletească a individului. Cântărețul tratează dorul în consecință: i se închină sau se luptă cu el, îl transmite sau îl primește, îl macină ca pe o materie, îl seamănă ca pe o plantă. Atâtea forme ale dorului nu prea pot fi subsumate categoriei

„personificării“. Dar toate suportă și solicită epitetul ce l-am propus. Poporul ipostazează dorul. Și la fel – jalea, urâtul, norocul etc. Câteva exemple:

*Pe unde umblă dorul
Nu poți ara cu plugul,
Că s-agață plugu-n dor,
Trag boii de se omor;
Pe unde umblă jalea
Nu poți trece cu grapa
Că s-agață grapa-n jele,
Trag săraci vacile mele.*

sau:

*Măi bădiță, bunule,
Sămăna-ți-aș numele,
Să samăn numele tău
Mestecat cu dor de-al meu.*

sau:

*Și din al tău să răsară
Floare mândră, floare rară,
Să răsar-un rosmarin,
Din al meu un trandafir etc.*

sau:

*Câtă boală-i pe sub soare
Nu-i ca dorul arzătoare,
Că dorul unde se pune
Face inima cărbune.
Câtă boală-i pe sub lună
Nu-i ca dorul de nebună,
Că dorul unde se lasă,
Face lacrimelor casă.*

s.iii:

*Ș-am auzât, auzât,
Că este moară de vânt
De macină la urât.
Nu știi Doamne ce aș da
Moara aia de-aș afla
La urât aș măcina,
La urât, cu feldera.*

sau:

*Maică norocelul meu
L-au băut boii-n părau,
Nu știi boii l-au băut,
Ori eu noroc n-am avut,
Nu știi boii l-au mâncat,
Ori Dumnezeu nu mi-a dat.*

sau:

*Frunzulită merișor
Măi bădiță, bădișor,
Nu-mi trimite-atâta dor
Și pe vânturi și pe soare
Și pe cald și pe răcoare,
Și pe stele mărunțele
Și pe zbor de rândunele,
Trimite-mi mai pușintel
Și vină și tu cu el.*

(Citate după H. Teculescu,
Pe Mureș și pe Târnave, Sighișoara, 1929)

Procedeele acesta, primar și subtil în același timp, al ipostazării dorului, jalei, urâtului etc., ferește poezia populară de

„personificării“. Dar toate suportă și solicită epitetul ce l-am propus. Poporul ipostazează dorul. Și la fel – jalea, urâtul, norocul etc. Câteva exemple:

*Pe unde umblă dorul
Nu poți ara cu plugul,
Că s-agață plugu-n dor,
Trag boii de se omor;
Pe unde umblă jalea
Nu poți trece cu grapa
Că s-agață grapa-n jele,
Trag săraci vacile mele.*

sau:

*Măi bădiță, bunule,
Sămăna-ți-aș numele,
Să samăn numele tău
Mestecat cu dor de-al meu.*

sau:

*Și din al tău să răsară
Floare mândră, floare rară,
Să răsar-un rosmarin,
Din al meu un trandafir etc.*

sau:

*Câtă boală-i pe sub soare
Nu-i ca dorul arzătoare,
Că dorul unde se pune
Face inima cărbune.
Câtă boală-i pe sub lună
Nu-i ca dorul de nebună,
Că dorul unde se lasă,
Face lacrimelor casă.*

sau:

*Ș-am auzât, auzât,
Că este moară de vânt
De macină la urât.
Nu știi Doamne ce aș da
Moara aia de-aș afla
La urât aș măcina,
La urât, cu feldera.*

sau:

*Maică norocelul meu
L-au băut boii-n părau,
Nu știi boii l-au băut,
Ori eu noroc n-am avut,
Nu știi boii l-au mâncat,
Ori Dumnezeu nu mi-a dat.*

sau:

*Frunzuliță merișor
Măi bădiță, bădișor,
Nu-mi trimite-atâta dor
Și pe vânturi și pe soare
Și pe cald și pe răcoare,
Și pe stele mărunțele
Și pe zbor de rândunele,
Trimite-mi mai pușintel
Și vină și tu cu el.*

(Citate după H. Teculescu,

Pe Mureș și pe Târnave, Sighișoara, 1929)

Procedeele acesta, primar și subtil în același timp, al ipostazării dorului, jalei, urâtului etc., ferește poezia populară de

două grave neajunsuri: de efuziunile sentimentalismului și de ariditatea alegorismului. Dacă poetul popular ar cânta din starea subiectivă ca atare, ar cădea repede într-o pernicioasă poezie sentimentală. Obiectivarea ipostatică a stării e o soluție găsită prin instinct împotriva acestei primejdii. De altă parte, dacă poetul ar „personifica“ starea sufletească, el ar aluneca degrabă în desfrâul sec și fără ecou al alegorismului, ca poezia bizantină de pildă. Simpla ipostazare îl pune la adăpost și de această primejdie, menținându-l într-o naivitate apropiată de viața și trăirile reale. În orice caz ipostazarea stărilor sufletești ține de stilul naivității noastre populare. Mai însemnăm că lirica aceasta a ipostaziilor care se ține deopotrivă departe de excesele sentimentalismului, cât și de fantazia abuzivă și neputincioasă, inerentă alegoriei, se încadrează de minune, ca un exemplu mai mult, în acel duh al nuanței și al discreței cumpătări, propriu creației poporului nostru.

Amatorii de speculații ontologice ar putea, în legătură cu examinarea stării „dor“, să facă și o excursie laterală prin „filozofia existențială“. Le servim sugestii pentru un itinerar care pe noi înșine nu ne seduce deocamdată. Gândirea contemporană a încercat, mai ales sub influențe kierkegaardiene, să definească specificitatea existenței umane în mijlocul lumii. Heidegger, celebrul gânditor german contemporan, s-a însărcinat să încerce o asemenea reducere a existenței umane la substanța ei lirică de ultimă expresie. El s-a oprit la termenul „îngrijorare“. Nu-și face Heidegger o iluzie crezând că definirea existenței umane ca atare, prin substanța ei lirică, ar putea să dea o formulă absolută? Ne încuviințăm dreptul să ne îndoim de valabilitatea generală a definiției. Unui român, în legătură de sânge cu matca etnică, i s-ar putea ușor întâmpla, încercând să-și făurească o filozofie existențială, să circumscrie aceeași substanță prin termenul „dor“. Dorul s-ar revela deci ca ipostază românească a „existenței“ umane. Probabil că

atmosfera psihologică de după război, prea catastrofică, l-a făcut pe Heidegger să vadă existența omului într-un fel destul de budist, ca îngrijorare și ca existență spre moarte, spre „nimic“. Dacă se ține seama de omniprezența dorului în poezia noastră populară, s-ar putea aproape afirma că existența e pentru român „dor“, aspirație trans-orizontică, existență care în întregime se scurge spre „ceva“.

INTERMEZZO

Sub învelișul permeabil al culturii noastre folclorice, care a îngăduit în cursul timpurilor netăgăduite procese de osmoză, se găsește un nucleu iradiant și consistent. E „matricea stilistică“, inalienabilă, a duhului nostru etnic. Ne-am alternat în cele de mai înainte interesul și efortul întru fixarea câtorva determinante ale ei. Ilustrarea materială a acestor abstracte străduințe ar putea să umple volume. Cum din parte-ne ne-am propus să ne menținem la o anumită altitudine filozofică, fertilă înainte de toate prin sugestii, nu ne putem îngădui aglomerarea documentară. Am căutat să conturăm determinantele stilistice nu atât în calitatea lor de cadre ale unei culturi consumate, cât în calitatea lor de potențe creatoare. Determinantele alcătuiesc o matrice relativ atemporală, o substanță în mare măsură neatinsă de contingențele vremelnice și istorice. Această matrice reprezintă identitatea cu sine însuși a românismului în cursul veacurilor; ea constituie permanența și puterea noastră, în aceeași măsură ca plasma germinativă; ea e porțiunea noastră de „omenească veșnicie“ în succesiunea necurmat înprospătată a generațiilor. Matricea stilistică colaborează la definirea unui popor tot așa de mult ca sângele și graiul. Ea poate să crească sau să scadă, dar când se stinge, se stinge și poporul. Această matrice stilistică, mănunchi secret de puteri eficiente, este de altfel singura noastră mare „tradiție“. Tradiția noastră, care se confundă cu matricea stilistică, nu e de natură temporală, nici heraldică sau istorică.

În Apus „tradiția“ e alcătuită din însumarea pedantă a unui trecut, din galerii strămoșești, din cronica unor fapte, din răbojul strămoșilor, din urmarea generațiilor sub scutul magic al aceleiași steme, țărănești sau aristocratice. Tradiția are în Apus un caracter istoric, muzeal. Tradiția e acolo contabilitate retrospectivă, timpul călcând peste morminte, trecutul acumulat în prezent, memorie și atmosferă memorială. O tradiție în acest înțeles, de pulbere de oseminte așezată pe ambianța vieții, lipsește la noi. Tradiția noastră e de natură mai invizibilă; ea nu permite decât o formulare metaforică sau metafizică. Tradiția noastră e mai atemporală, ea se confundă cu potențele stilistice creatoare, neistovite, „magnifice ca în prima zi“. Tradiția noastră e matricea stilistică, în stare binecuvântată ca stratul mumelor. Mocnind uneori, neîntrerupt vie, ea se manifestă în timp, deși, măsurată cu orizontul nostru efemer, ea e mai presus de timp. Creatoare fiind, tradiția aceasta a noastră are un caracter „muzic“, iar nu „muzeal“. În Apus tradiția e semn de vârstă, de multe ori o povară; despărțirea de ea înseamnă revoluție liberatoare. Tradiția noastră e fără vârstă ca frunza verde; ca matrice stilistică ea face parte din logosul inconștient. O despărțire de ea ar însemna apostazie.

În paginile ce urmează, vom transcrie unele fețe vremelnice ale modului cum s-a revelat matricea stilistică în mersul cu noroc atât de schimbăcios al „istoriei“ noastre. Vom vedea că istoria noastră, judecată cu singurele măsuri legiuite, adică după criteriile ce se desprind de la sine din matricea ei stilistică, ia adesea o înfățișare problematică, și că nu avem de fapt o singură istorie, ci mai multe feluri de „istorii“; o istorie de tip deplin câteva veacuri, pe urmă o istorie de tip ezitant, și uneori de tip diminuat.

EVOLUȚIE ȘI INVOLUȚIE

Termenul de „istorie“ posedă, în afară de definiția vagă, de toți întrezărită, ce i se atribuie în întrebuințarea cotidiană, și alte definiții, care nu sunt de circulație, ci rezultatul unei aprofundări de natură filozofică. Semnificația termenului a fost în ultimele decenii obiectul unor vii dezbateri. Pentru cugetul simplificator și aproximativ al omului de toate zilele, care folosește cuvintele ca banul care umblă, „istoria“ este suma evenimentelor și a prefacerilor ce au loc într-un anumit timp, într-un domeniu oarecare al activității umane, de un interes supraindividual. Pentru conștiința de toate zilele „istoria“ coincide cu dimensiunea temporală a existenței și a activității omenești, care, prin importanța ei, răspunde unor interese, mai mult sau mai puțin colective. Definiția e ușurată de orice balast, abordabilă – ea nu sperie pe nimeni. Sub acest unghi fapte „istorice“ ar fi de pildă crearea unei legi, căreia i s-a supus sau împotriva căreia a reacționat la un moment dat o colectivitate; tot așa viața, cu sau fără războaie, a unui domnitor; întemeierea unei instituții de binefacere careia s-a bucurat mai mult decât unul singur, plăsmuirea unei opere de artă, care a stârnit sau poate să stârnească un interes obștesc, sau cel puțin un interes mai larg decât al individului creator. (Acest interes stârnit nu e, firește, și un criteriu pentru valoarea operei.) Unde sunt doi adunați în numele unui interes comun, e și „istoria“ între ei. Această definiție a istoriei, ca dimensiune temporală a

existenței și a activității umane de un interes depășind sfera individuală, se bucură de colaborarea și aderența noastră cotidiană. Semnificația ei e mai mult simțită decât clar articulată. Definiția aceasta ține așadar de graiul obișnuit și de simțul comun, pline de utile obscurități, și nu obligă deloc o conștiință critică. De multe ori însă aprofundarea, chiar și cea mai conștiincioasă, a unei idei sau a unui termen nu face decât să confirme definiția de circulație, îmbogățind firește semnificația. Conștiința critică nu face abstracție de semnificația uzuală a termenului, ci îi sporește doar caratele. Istoricii, mai ales aceia care și-au adâncit puțin perspectivele, ceea ce nu se întâmplă tocmai așa de des, vor găsi că sensul uzual al cuvântului „istorie“ nu e greșit, însă cam incomplet și anemic. Pentru a atribui unui fapt oarecare epitetul „istoricității“, iubitorii de zări mai adânci vor cere în consecință ca faptul să îndeplinească neapărat și alte condiții decât cele implicate de definiția cotidiană. Orice concepție de natură filozofică va fi desigur de acord să înscăuneze „istoria“ în dimensiunea temporalității, și tot așa să pună sub sceptrul ei faptele care aparțin activității umane de interes supraindividual. Conștiința critică sau de o orientare mai sintetică și mai vizionară va cere însă ca aceste fapte umane să se integreze într-o linie ritmică sau de vastă continuitate, într-o dinamică de anume anvențură, în forme și într-o dialectică pline de semnificații speciale, care depășesc tâlcul vieții individuale și cărora insul le este subjugat ca unor puteri majore. Aceasta e „istoria“ ca existență de înalt format și de o logică interioară cu totul particulară, ca entitate vastă, ca amplă înlănțuire, care implică inițiative individuale, dar nu se explică prin ele.

Încercată cu cele două definiții, una obișnuită, cealaltă filozofică, istoria românilor ne apare sub aspecte paradoxale. Întâia definiție, care satisface doar simțul comun, e incapabilă de a acoperi întocmai înțelesul multiplu al acestei istorii. A doua

definiție, care-și sporește obiectul cu o perspectivă, este adesea ca o haină prea largă, pe care realitățile noastre istorice nu o umplu decât parțial. Această de a doua definiție pune adeseori faptele în situația delicată de a fi mult întrecute de ideea „istoricității“.

În Dacia Traiană a existat, sub unghiul etnic, o populație relativ mixtă, de-o remarcabilă cultură populară și de o nu mai puțin impunătoare civilizație urbană. Cultura populară, mai ales, trebuie să ne-o închipuim vecină cu înflorirea. Nodurile urbane, cu dinamismul lor și cu linii de forță răspândite în câmpul și în substanța culturii populare, nu se găseau desigur la un nivel vital și spiritual inferior celor din alte regiuni europene, unde „istoria“ avea să-și declare atât de vajnic înaltele ei febre creatoare. În Dacia Traiană situația prezenta sub toate aspectele condiții optime pentru înjghebarea și declanșarea unei „istorii“ de viguroasă linie interioară, fie în cadrul imperiului, fie independent de imperiu. Dar au venit năvălirile, așa-zise barbare, care mai întâi au zguduit și pe urmă au distrus cadrul acestor posibilități de istorie. Începuturile românismului coincid astfel cu o „retragere“ din „istoric“, și din toate posibilitățile ei ritmice și dialectice, într-o viață nu lipsită de cultură, nu despuiată de forme, dar anistorică. Pentru câteva veacuri viața preromânească și apoi românească a fost nevoită, sub presiunea evenimentelor ce se desfășurau fulgerător pe drumurile și în văzduhul Daciei, să renunțe la „istorie“, să se retragă adică într-o existență organică-sufletească, oarecum atemporală. Această existență, de o fizionomie proprie, era condamnată să se mențină închistată într-o autonomie redusă. Autonomia era tocmai suficientă pentru apărarea, cel puțin pasivă, a acestui fel de existență. Ea era tocmai suficientă și pentru a salva anume posibilități imanente pentru împrejurări mai prielnice. Preromânismul s-a retras gasteropodic în scoica sa, unde în veacurile de somn aveau să se înfripe întâile deter-

minante ale matricei stilistice românești. Românismul era adăpostit în așezări uneori sătești, mai adesea însă în cătune de munte sau în stânille ciobănești. Istoria de înaltă anvegură presupune totdeauna, ca organ al ei, o populație de energii organizate. Istoria, ca izbucnire pe plan major a unor potențe stilistice, nu se poate decât anevoie închiperi fără de o dinamică pornită din puternice centre de viață, având la dispoziție cultura sătească, materialul și sufletul uman, rural, ca un substrat sau ca un mijloc efectiv utilizabil. Focarele de viață concentrată, cu raze emise pentru canalizarea energiilor anonime, sunt purtătoarele sau cel puțin coeficientul cel mai important al istoriei, ca „istorie“. Când populația din Dacia preromânească a părăsit, nu de bunăvoie și nici din proprie inițiativă, această viață potențată și de forme complexe, ea se retrăgea *eo ipso* din „istorie“ într-o viață anistorică. Viața anistorică e stăpânită de categoriile și de imperativele organicului; ea nu îngăduie potențelor stilistice decât manifestări pe un plan minor. E foarte probabil așadar că acea populație nu-și părăsea cu totul cultura. Ea renunța mai ales la angrenajul material al unei culturi, și la toate posibilitățile de a-i da o expresie învoaltă sau monumentală. Cultura se reducea de acum în cazul cel mai grav și mai penibil la plasma ei germinativă, permițând totuși, după împrejurări, și manifestări de dimensiuni diminutive, de altfel singurele manifestări compatibile cu această viață ce voia simplu să se conserve sub ocrotitoare auspicii anistorice. Limba românească păstrează, ca nici o altă limbă romanică, vădite rămășițe ale aceluși proces, de lungă durată, al retragerii din „istorie“ în viața de tip „organic“. Iată două cuvinte românești, care mărturisesc despre acest proces: „pământ“ și „bătrân“. Cuvântul „pământ“ derivă din latinul „pavimentum“, care însemna „arie făcută din pietriș și mortar bătut, podea de cameră, pavaj de stradă, stradă pavată cu piatră sau cărămidă“ (C.C. Giurescu, *Istoria românilor*, I, ed. I, p. 132). Derivația filologică a cuvântului

„pământ“ nu mai oferă desigur nici o problemă. Cu atât mai interesantă e evoluția semantică, de la „pavimentum“ la „pământ“. Valorosul istoric, încercând să-și lămurească evoluția semnificației, crede că „strămoșii au fost așa de impresionati de trăinicia acestor drumuri și în general a construcțiilor romane, se vede foarte numeroase în Dacia, încât au dat cuvântului «pavimentum»... un înțeles pe care nu-l mai are nici o limbă romanică, anume acela de pământ“ (*Ibid.*, p. 132). Explicația nu e lipsită de ingeniozitate, dar tâlcul evoluției ce a avut loc pentru ca „pavimentum“ să devină „pământ“ nu ni se pare prins în toată amploarea sa. „Pavimentum“ e un termen de civilizație urbană sau de civilizație stăpânită de cea urbană, un termen care implică o anumită participare a populației care îl întrebuințează la un cadru de viață „istorică“, de tip relativ monumental. Termenul își pierde apoi acest înțeles în întregime, adoptând un altul, acela de „pământ“, care, oricât l-am analiza, nu mai implică decât o viață „organică“, fără de nici un aspect major istoric. Evoluția semnificației ni se pare o frumoasă mărturie, cântărind mai mult decât orice document, despre procesul de retragere al unei populații din „istorie“ într-o viață de orizonturi organice. Evoluția semnificației „pavimentum-pământ“ este o dovadă despre o schimbare totală a stilului de viață, mutat de pe un plan major pe un plan minor. Fenomenul trebuie văzut în toată amploarea sa, cu atât mai mult cu cât poate fi sprijinit și cu alte mărturii analoage. Nu e vorba despre o oarecare schimbare trecătoare, ci de o schimbare profundă, totală, de tip de viață, și fără întoarcere la poziția odată părăsită. Despre această mutație mărturisește și evoluția plină de tâlc a cuvântului „veteranus“, care devine „bătrân“. Sensul cuvântului „veteranus“ (soldatul de o viață care a trecut la pensie cu drept de împământenire) presupune un fundal de civilizație de caracter major, istoric. Or, semnificația cuvântului îndură o mutație, oprindu-se la acea designată în

limba românească prin cuvântul „bătrân“. Sensul cuvântului „bătrân“ nu mai posedă ca fundal decât o viață de orizont organic și anistoric. Orice alt înțeles sau subînțeles care ar aminti de „veteranus“ s-a atrofiat. Invităm pe istoricii și filologii noștri să cerceteze mai de aproape evoluția semantică a diverselor cuvinte românești care au ca rădăcină niște termeni latini legați la obârșie de noțiuni proiectate pe un fond de civilizație istorică, majoră. S-ar confirma credem degrabă procesul pe care-l bănuim și la care ne referim. Întrezărim aproape existența unei legi psihologice-filologice, care ar îngădui eventual să fie formulată astfel: cuvintele latine designând noțiuni proiectate pe un fond de civilizație istorică, majoră, sau se vor pierde, sau, până să devină românești, vor adopta în genere un înțeles care nu mai implică decât un stil de viață organică. Acest efect de transpunere dintr-un tip de viață într-altul trebuie scrutat cu toată atenția cuvenită.¹ Cuvintele latine de o semnificație care nu implică o civilizație sau o viață istorică pe plan major tind a-și păstra în limba românească – înțelesul original (*granum*-grâu, *stella*-stea, *fulgur*-fulger, *cicuta*-cucută, *coelum*-cer etc., etc.), fără ca alterările de sens să fie însă excluse. Alterările, deplasările de sens ale cuvintelor de acest soi sunt în orice caz mai accidentale și se explică simplu numai prin întrebuințarea lor „metaforică“. Un alt interesant document pentru procesul de retragere a preromânilor din „istorie“ într-o viață de tip „organic“ este de pildă și cuvântul „oaste“. El derivă din „hostis“, care după cum se știe în latinește înseamnă „dușman“.

1. Iată câteva cuvinte care ar putea veni în discuție în ordinea aceasta de idei. Înainte de toate însuși cuvântul „cuvânt“, care derivă din „conventum“ (înțelegere-convenție, întrunire; în franțuzește „conventum“ a dat „couvent“ = mănăstire). „A depărta“ = „de quartare“ (de la „quartus“), care înseamnă „a alunga dintr-un cartier al urbei“. „Femeie“ = „familia“ (ca noțiune juridică). Etimologiile sunt citate după *Etymologisches Wörterbuch der rumänischen Sprache* de Sextil Pușcariu (Heidelberg, 1905).

Sensul cuvântului românesc „oaste“ datează deci tocmai dintr-o epocă în care preromânii se dezbrăcaseră de viața pozitivă, majoră, în cadrul unui stat, adaptându-se la o viață anistorică, de aspect organic, într-o țară în care armatele nu mai erau ale lor, ci totdeauna ale dușmanilor (*hostis*). De unde încetul cu încetul cristalizarea semnificației de astăzi a cuvântului „oaste“. Nu am sărui asupra fenomenului dacă nu i-am atribui oarecare însemnătate și sub alte unghiuri. În adevăr, o întrebare se ridică: într-un cât acest fenomen de evoluție semantică, implicând o transpunere radicală de la un tip de viață pe un plan major la un tip de viață pe plan minor, ar putea forma un document istoric cu privire la continuitatea românismului în Dacia Traiană? Procesul, de incommensurabile efecte, al retragerii din istorie într-o viață de tip organic ni se pare că nu ar fi putut avea un tot așa de pregnant profil în sudul Dunării ca în nord. În sudul Dunării populația pre-românească, și apoi românească, rămânând în imperiul său la marginea imperiului, a fost de fapt tot Evul Mediu, într-o formă sau alta, mult mai angajată la viața „istorică“ decât în nord. Această împrejurare sporește probabilitatea pentru teza că evoluția semnificațiilor despre care vorbim s-a putut produce mai lesne în nordul Dunării. Punem aici cu toată precauția cuvenită numai termenii unei probleme, vrednică de a fi atacată cu tot aparatul științific. Ar fi interesant să se cerceteze întreg vocabularul nostru sub acest aspect, să se scruteze, adică, urmele lăsate pe corpul cuvintelor, în chip de stigme semantice, de marele proces al retragerii din istorie într-o viață de tip organic.

Aspectele geografice ale acestei retrageri pun o chestiune de fapt mult mai secundară. Unii istorici, mai catastrofici, înclină să imagineze refugiarea ca o retragere totală în munți, alții atenuază grozăvia veacului și-i multiplică pitorescul închipuind retragerea și ca o ascundere în pădurile de șes. Importantă în ambele cazuri nu e atât retragerea într-un peisaj sau altul, cât

retragerea duhului unei populații, care renunță la istorie, la viața de tip major, și se salvează în viața de tip organic, minor. De aici încolo portativul major „istoric“ al Daciei este ocupat de cântecul altor populații și noroade, care se așază aici, mai vremelnic sau mai statornic, după cum le îngăduie steaua sângelui și a norocului. Ele vor deveni stăpânitoare, fiind angajate tot timpul în ritmul și în rețeaua dinamică a „istoriei“ ca atare. Seminții revărsate din coșul Mumei Noroadelor, seminții germanice, hunice, slave, bulgare, avare, pecenege, cumane, ungare, toate au venit, au stat, s-au dus sau au rămas. Mulți dintre cei rămași s-a întâmplat să fie absorbiți de buretele anonim al unei populații autohtone, care nu voia în nici un fel să se lase târâtă în „istorie“. Aceasta era trăsătura cea mai izbitoare a populației autohtone. În adevăr, timp de o mie de ani aproape, preromânii și românii manifestă un fel de atitudine instinctivă de autoapărare care se poate numi boicot al istoriei. Ei nu se adună în mase organizate ca să se lanseze în acțiuni de largă desfășurare, care i-ar fi ademenit, epic, în istorie. O populație, în care câțva timp a trăit poate vag amintirea unei vieți de tip major, boicota instinctiv, pe urmă chiar și fără de acea amintire, orice încercare de a o smulge din viața de tip organic și de a o atrage în vârtejurile și în apele istoriei. Ea presimțea că această istorie, ce se făcea și se desfăcea în protuberanțe inconsistente, nu putea în nici un chip să fie a ei. Nu mai puțin populația românească, fixată la un moment dat nu numai într-un anume peisaj, ci și într-un anume orizont interior, care formează cadrul său stilistic, dezvoltă pentru ea o viață sufletească și materială, religioasă și culturală, când mai plină, când mai redusă, o autonomie firească în limitele îngăduite de vitrege circumstanțe, totdeauna însă numai până la malul alviei în care curge cu valuri gâlgâitoare „istoria“. Orizontul interior al acestei populații era cel „mioritic“. Acest orizont s-a constituit ca un cadru al unui anume sentiment al destinului, și coincidea

cel mai adesea și cu mediul fizic (plaiul) în care s-a statornic cu deplasări sezoniere, omul român. Sub unghiul organizat vieții sociale, acest „orizont” nu se putea realiza prea amplitudin din cauza stăpânirilor suprapuse: el se reducea la viziune „țării”; țara era alcătuită de obicei dintr-o vale între liniile unor dealuri sau măguri. „Țara”, o entitate de natură aproape miraculoasă, o vietate ținută laolaltă și însuflețită de magia unui rău, coincide oarecum cu o unitate ritmică a spațiului mioritic. Autonomia acestor unități, supuse exterior unei stăpâniri străine, era desigur considerabilă. Populația românească arăta rezervă împinsă până la boicot – e vorba despre un boicot firesc și nu lucid organizat – față de stăpânirea recunoscută exterior dar nu lăuntric. Stăpânirea, planând deasupra ca zodiacul, dar schimbăcioasă ca zodiacul, nu s-a dovedit niciodată în stare să răpească pe români în volbura istoriei ei. Acest boicot al istoricilor foc arzând sub cenușa marii liniști, era înțelepciunea vitală strămoșilor noștri, darul cu care au fost binecuvântați deodată cu frunza verde. Când împrejurările îngăduiau o destindere „țările” românești respirau, făcând exerciții de expansiune. La începutul secolului al nouălea, ungerii, la sosirea lor, au găsit voievodate străzinate românești, pe cale de a-și începe „istoria”, pe temelii de inițiativă proprie, plină de verzi făgăduințe. Așezarea ungerilor în apăsări pecenege și cumane au zădărnicit apoi din nou manifestarea acestui potențial istoric, pentru încă o mie de ani în Transilvania, pentru câteva veacuri în Muntenia și în Moldova. Trei sute de ani după așezarea ungerilor în cea mai bine aleasă pustă a pândelor, se găsesc indicii istorice mai presus de orice îndoială despre formațiuni românești cvasietatiste, ezitante și de minusculă înfățișare, în Muntenia. Una dintre aceste formațiuni câștigă apoi, e greu de știut în ce împrejurări și prin ce mijloace, dintr-odată o preponderență decisivă, luând o temerară, puternică inițiativă de angajare a populației românești pe o linie majoră, creatoare de istorie. Matricea stilistică roma-

nească se trezea și încerca să se realizeze învoaltă, năzuind spre roade depline, cum sunt cele obținute prin autoaltoiarea unor vlăstare alese pe un trunchi naiv și sălbatic. E negrăit de impresionant cât de consecvent și de liniar crește și cât de persistent se consolidează, pas cu pas, sentimentul spațial al întâilor creatori de istorie românească. Poate nu e tocmai lipsit de interes să se amintească împrejurarea că populația daco-română s-a retras din viața de tip major în timpul când Imperiul Roman își pierdea definitiv suveranitatea asupra regiunii noastre și că românii se încumetă din nou în viața de tip istoric sub auspiciile de periferie, s-ar putea zice tragic-favorabile, create fără de voie de o altă mare formațiune imperială, de cea mongolică. (Cineva se întreba dacă nu cumva i-a ajutat pe acest drum al găsirii sinelui și exemplul cavalerilor teutoni, care, o mână de oameni, au știut așa de bine să se organizeze prin părțile locului.) Evocarea timpului e posibilă doar prin imagini și ipoteze. Fapt e că dinamica aceea, de început, nu poate fi asemănată decât cu a seminței trezite. Ce efervescentă celulară, de vigoare embriologică, creatoare de stat și de istorie între Carpați și Dunăre în partea a doua a secolului al XIII-lea! Se încerca un proces cu fața hotărât îndreptată spre viitor, tocmai invers celui ce se petrecuse o mie de ani în urmă. Trecutul era definitiv uitat. Rămășițele rare erau atribuite unor fâpturi de poveste, uriașilor. Începea ceva nou. Probabil că și despre acest nou proces s-au păstrat mărturiile lingvistice. Nu ni se pare tocmai exclus ca din acest timp să dateze cristalizarea statornică a semnificației cuvântului „țară” ca „stat”, după ce originar acest termen fusese „terra” (pământ). De la o semnificație ce implică o viață de tip organic (terra), se face trecerea la o semnificație ce implică o viață de tip major, istoric (țară). Ce mijire ca de auroară, ce creștere a sentimentului spațial de la Seneslau la Tihomir, de la acesta la Basarab, de la Basarab pe urmă la Mircea cel Bătrân. Doar câteva decenii mai târziu decât în Muntenia se înfripă

același proces și în nordul românismului, în Maramureș și în Moldova. De la Dragoș la Bogdan, pe urmă sub Mușatini, până la Ștefan cel Mare, sentimentul spațial se găsește în exuberantă creștere. „Statul“, de acum, nu mai e o formațiune străină, fără nervuri în substanța populației, ci un acoperământ prielnic substanței ocrotite, ale cărei latențe izbucnesc cu rară vânjoșie, înflorind pe un podiș de remarcabilă continuitate ascendentă, și luând chipul celei mai autentice „istorii“ ce se poate imagina. Viața cu apele mișcate de un întunecat-luminos destin, înfăptuirile clădite pe sânge, țâșnind ca dintr-o putere telurică, bisericile clădite pe lumină, și toată opera, de zmeu și de arhanghel, ale lui Ștefan cel Mare alcătuiesc împreună mica noastră veșnicie revelată în timp. Călcăm pe pământ sfânt: iată, cu adevărat, o substanță și forme „istorice“! E aici o viață care reprezintă o istorie autentică, nu mai puțin decât viața împăraților medievali germani, cum ar fi aceea a Hohenstaufilor, de pildă, deși dimensiunile ei sunt, prin forța împrejurărilor, desigur neasemănat mai scăzute. Dinamica, geniul, energia, demnitatea voievodală, spiritul de inițiativă și vitalitatea excepțională puse de Ștefan cel Mare în destinul său istoric ar fi fost, prin virtuțile lor, suficiente să ducă la crearea unui spațiu moldovenesc de întinderi și proporții imperiale. Ștefan a fost din belșug înzestrat cu toate calitățile pentru plăsmuirea unor asemenea zări împărătești de largă respirație istorică. Împrejurări excepțional de grave (irezistibila expansiune turcească) l-au silit însă, în cea mai mare parte, și intermitent, la defensivă, la reacțiune, la consolidarea celor dobândite. Nici o altă epocă sau moment din trecutul nostru nu ne dăruiește un așa de intens prilej de a simți aroma măreției până la care ar fi putut crește istoria românească. Dar în faza ei cea mai hotărâtoare istoria noastră n-a avut norocul, nu să se facă în pace, căci istoria nu se face în pace, dar norocul să fie cruțată de evenimente debordante și să nu fie oarecum fizic zădărnicită în posibilitățile

ei, prin intervenția unor factori absolut copleșitori. Ștefan cel Mare a fost prin chemare pe drumul unui cosmos românesc. Energia și intuiția creatoare, puse în tot ce a făcut pentru pământul său în puținul răgaz ce i l-a îngăduit permanenta apărare, încoronată de atâtea triumfuri, ar fi meritat să nu fie tăiate atât de brutal în calea desfășurării lor firești. Sub stăpânirea lui Ștefan stilurile arhitectonice, bizantin și gotic, se adaptează uimitor la necesități organice și la matca locală; sinteza lor nouă e în stare, prin simplitatea soluțiilor ei, să comunice oricui regretul că au fost prematur întrerupte. Câte posibilități nu s-au stins deodată cu domnia lui Ștefan, sub care Răsăritul și Apusul se întâlnesc într-o alvie atât de prielnică unei noi viziuni arhitectonice și metafizice. Însăși natura românească era pe drumul de a deveni, datorită bisericilor și mănăstirilor, care se integrează așa de grațios și de bărbătesc în ea, o „natură-biserică“, de mare aspect pitoresc și solar-sofianic. Dar atât clădirea spațiului imperial, cât posibilitățile unei monumentale culturi (pentru o asemenea cultură se pusese bazele populare deodată cu încreștinarea românilor) au fost zădărnicate prin unul din acele fulgere năprasnic-absurde care bântuie istoria omenirii. De astă dată lipsa de noimă a istoriei poartă în manuale titlul: „Expansiunea Imperiului Otoman“. Retezarea posibilităților românești a fost de lungă durată. Un al doilea prilej atât de prielnic pentru desfășurarea pe plan major a matricei stilistice românești nu se va mai da niciodată românismului. Pentru această matcă bătea atunci un ceas unic, care nu se mai repetă: niciodată! Acest „niciodată“ e de fapt semnificația ultimă a dramei ce s-a petrecut atunci. Nu faptul în sine că țara trebuia închinată sub o formă sau alta unei alte puteri era tragic, ci împrejurarea că prin închinare se pierdea, în momentul cel mai hotărâtor, o dată pentru totdeauna, posibilitatea unei evoluții organice și firești a românismului. Atunci începe de fapt „criza“ poporului românesc, care de patru sute de ani se menține aceeași în felurite forme,

metamorfozându-se de la o generație la alta. Temeiul acestei crize este întreruperea evoluției firești, ce fusese săltată atât de fâgăduitoare și cu atâtea realizări pe o linie majoră în perioada voievodală până în secolul al XVI-lea. Geniul, vitejia și faptele de război ale lui Ștefan cel Mare n-au fost în stare să salveze evoluția istorică firească a poporului românesc. El n-a putut să lase urmașilor decât visul, cu fața întoarsă spre trecut, al unor posibilități. Faptele lui, ca și cele de mai înainte ale lui Mircea cel Bătrân din cealaltă țară românească, și ca și faptele epice de mai târziu ale lui Mihai Viteazul, acel haiduc și cruciat într-o singură persoană, care izbutește să mute pentru o clipă zărilor românești, nu reușesc să mântuiască „evoluția” istoriei noastre. Ei reușesc numai să facă din nou posibilă involuția duhului românesc. Ceea ce de asemenea e o faptă. Duhul românesc se retrage încă o dată din „istorie”, sau nu va mai participa la ea decât tangențial sau în aparență. Începe cu alte cuvinte în alt chip un nou boicot al istoriei, de înfățișări diferite, după regiuni. Ceea ce se desfășurase oricum până la proporții de stat organic și de cultură majoră, sub Ștefan, devine iarăși viață anistorică, cultură țărănească, matrice stilistică cu înfloriri, uneori de respectabilă densitate, dar pe plan minor. Vom asista de acum iarăși vreme de câteva veacuri la acea specifică reacțiune românească de noncooperare cu istoria. E o mângâietoare dovadă de vitalitate și de instinct conservator acest mod de a reacționa. Nu toate popoarele ajunse în zonele neguroase ale ursitei sau înfrânte și subjugate manifestă această reacțiune „involutivă”. Din frecventarea trecutului recoltăm chiar impresia că acest fel de popoare e destul de rar. În adevăr cele mai multe popoare, mai mărunțele, se lasă după înfrângere ispitite să participe la „istoria” ce se face cu ele, peste ele, împotriva lor. Rezultatul e de obicei dispariția lor, dacă nu fizică, cel puțin spirituală. Poporul românesc „boicotând istoria” se retrage, mocrnind interior, într-o viață de tip organic; aceasta nu împiedică deloc

ca arta țărănească, arhitectura de stat, poezia și cântecul popular să trăiască chiar un timp de frumoasă eflorescență, într-o epocă pentru ele „anistorică“. Recunoaștem că de astă dată retragerea din istorie nu mai e așa de totală ca în vârsta de mijloc. O clasă așa-zisă mai de elită, care nu încetează să participe la „istoria“ ce se face prin blestemată substituție din partea altora pentru români, se complace, câteodată destul de condamnable, într-un fel de „surogat de istorie“. Din mătasea cuvintelor, din caierul împrăștiat în toți spinii țării, se toarce chiar o limbă literară românească, menită să îmbrace în vrajă și sărbătoare umile preocupări religioase (îndeosebi traducerile Bibliei) și cronicărești (Miron Costin, Neculce). Această viață culturală, cu tot cuprinsul ei, un maximum anevoie cucerit, deficient, de-un caracter fortuit, te lasă cu presimțirea amăruie că totul trebuia să fie altfel decât s-a întâmplat să fie. În parantezele deschise în cadrul istoriei „altora“ au loc desigur și evenimente politice „românești“, toate purtând însă mai mult pecetea „aventurii“ decât a unor fapte „istorice“. Aventurile, fie chiar de simbolică anvergură, nu pot fi în nici un caz confundate cu istoria. Între aceste aventuri de culoare cvasiistorică, socotim de pildă cele izvorâte din visurile bizantine imperiale, citite mai curând din nori decât din stele, ale unui Vasile Lupu, domnitor cu momente neîndoios frumoase, dar cam vanitos și prea aplecat spre strălucire găunoasă. Tot astfel și faptele politice ale genialului Dimitrie Cantemir se clasează toate la rubrica aventurilor. Nu fiindcă, într-un moment de cumpănă istorică a Răsăritului, nu a prevăzut îndeajuns cine va învinge în războiul ruso-turc, ci fiindcă chiar de învingea Petru cel Mare, țarul intempestiv al tuturor rușilor, acesta năzuind spre moștenirea cezarilor din imperiul răsăritean, Cantemir ar fi fost în orice caz osândit să devină ceea ce a devenit căzând: un simplu consilier al țarului. Pentru judecata domnilor români circumstanțele sunt desigur atenuante: în adevăr nu li se

permitea decât echilibristică, combinații, intrigi, aventuri, din când în când câte o faptă bună, dar nu „istorie“. Aproape singure domnia și opera lui Constantin Brâncoveanu, minunat amestec de Renaștere și de bizantinism, de baroc și de orientalism, altoit pe românism și creștinism, ne apar, cu horbota lor artistică și de binefaceri, ca o aluzie reconfortantă la ceea ce ar fi putut să fie o epocă de adevărată „istorie“ românească. Rămânând în pervazul criteriilor noastre inițiale, trebuie să stabilim că după Mihai Viteazul nu se mai poate vorbi despre o „istorie“ în țările românești. Poporul a luat drumul involuției și, rămânând cu sine însuși, s-a realizat uneori într-o floră de o bogăție uluitoare, pe un plan minor. Ceea ce se petrece deasupra merită doar epitetul de „cvasiistorie“. Epoca aceasta de suferință și pitoresc, baladescă, dar nu epică, și-a avut cronicarii; ea nu poate avea nici astăzi altceva decât cronicari, fiindcă structura și greutatea ei nu o fac aptă pentru a fi cântărită cu măsuri „istorice“. Se pare însă că poporul păstrează într-un fel și în această epocă un „dor“ de „istorie“: viața și faptele haiducilor le țin loc de istorie și de epos. E timpul în care înfloresc baladele haiducești, și care cronologicește ar fi poate de multe ori mai nimerit să fie împărțit după viața haiducilor, dacă am avea urme mai sigure despre ei, decât după calendarul unor domnii de pripas. În Ardeal de altă parte, ceea ce ar fi putut lua înfățișare istorică a fost deviat, împlinindu-se hibrid, pe poteca denaturărilor. Un Ion Huniade, splendidă personalitate, făcea, în mare parte cu ostași români, istorie ungaro-europeană.

Fiul său, Matei Corvinul, cu desăvârșire smuls din mediul etnic, s-a transplantat într-o „Renaștere“ de duh străin. Singurii români ardeleni care au făcut „istorie“ s-au simțit din nefericire ispitiți de steaguri care nu interesează destinul nostru decât indirect. Ei reprezintă cazuri cu totul excepționale, suficiente totuși pentru a dovedi că am fi avut cu vârf și îndesat

apținuturi creatoare de istorie. Aceste exemple nu trebuie niciodată uitate când e vorba să se illustreze apținuturile de rasă. Indiferent însă de ceea ce fii izolați și înstrăinați ai săi cucereau lăaturalnic, poporul românesc din Ardeal continua în realitate instinctiv boicotul istoriei, retras în viața de tip organic, cu cultura ei etnografică-religioasă. Subliniem că boicotul istoriei nu apare în nici o altă provincie așa de dârz și de consecvent ca la țărănimea românească din Ardeal. Iată câteva strălucite documente. Una dintre cele mal importante prefaceri pe care o înregistrează istoria europeană este neapărat Reforma. Reforma a produs schimbări enorme în viața sufletească, culturală și politică a continentului. Ardealul a fost, precum se știe, printre cele dintâi țări invadate de noul duh (ca varietate de idei religioase, Ardealul face până astăzi concurență Elveției). Au pătruns aici sporadic husitismul, masiv protestantismul, calvinismul, ca un infiltrat unitarismul, iar catolicismul și ortodoxia existau dinainte. Aproape toate aceste mișcări, fiecare pornind din fanatismul „singurei“ doctrine salvatoare, s-au străduit să reformeze și pe români. Evident, cu acceptarea într-o formă oarecare a Reformei, aceștia s-ar fi contaminat de agentul febrei istorice și s-ar fi îndrumat spre o viață de linie majoră. Dacă se dovedește undeva eclatant boicotul istoriei, ca atitudine și reacțiune românească, este aici. Români, deși alcătuiau cea mai numeroasă și cea mai jefuită de drepturi populație a Ardealului, rezistă tentației multiforme. Ei rămân compact în afară de Reformă. Sașii trec unanim. Ungurii și secuii în masă. Români persistă în conchilia lor sătească, strămoșească, disprețuind chemarea ceasului lumii. Același lucru s-a petrecut și în secolul al XVIII-lea, când catolicismul de stat a încercat decenii în șir să atragă pe români în istorie. Catolicismul a eșuat. (Căci capturarea unei părți a românilor a însemnat o simplă schimbare de firmă. Unirea cu Roma nu le-a putut altera nici duhul religios, nici stilul

cultural.) În genere românii s-au ferit, prin nepăsare, să participe la o istorie care nu era expresia ființei lor. Nu mai puțin însă ei s-au apărat din răspuțeri, cu izbucniri elementare, când amestecul străin le amenința patrimoniul vieții lor de tip organic, matricea stilistică, sămânța unui viitor presimțit, autonomia sărăciei lor. La jumătatea veacului al XVIII-lea călugărul Sofronie, înconjurat de garda lui de doisprezece haiducei după chipul și asemănarea apostolilor, magnetizează și răscoală țărănimea ortodoxă din Ardeal, devenind un fel de voievod neîncoronat, stăpân absolut pe o mare parte a Ardealului: în luptă pentru apărarea ortodoxiei. Se făcea un fel de istorie de tip special, un fel de istorie prin „reacțiune“ față de ceea ce venea din afară. Boicotul istoriei, atitudinea de totdeauna, ia din când în când proporții istorice. Noncooperarea încetează prin scurte intervale de a fi rezistență pasivă, prefăcându-se în reacțiune organizată. Cam același lucru avea să se întâmple, pe un plan nu numai religios ci și social-economic și național, în revoluția lui Horia (1784), iar mai târziu, fără aspectul religios, în rezistența activă a lui Avram Iancu (1848). Boicotul istoriei, de amploare istorică, izbucnea de fiecare dată, în esență, pentru apărarea conchiliei spirituale și materiale a satului românesc.

La începutul veacului al XIX-lea, după Revoluția Franceză și cutremurul napoleonic, deodată cu înviorarea obștească a ideii naționale în Europa, se ivesc și sub tăria românească întâile semne ale unor acțiuni politice conștiente, care, consecvent, programatic și norocos urmărite, vor duce peste un secol, cu logică de fier, strâns sprijinită de soartă, la unitatea politică a poporului românesc (1918). Etape importante și necesare în dialectica și în strategia imanentă a acestei întregiri au fost unirea principatelor românești și cucerirea independenței politice a vechiului regat. Din momentul în care s-a constituit o Românie politică independentă, satul românesc, conchilia, putea desigur, și fără alt

descântec, să-și emită substanța și să iasă în sfârșit din atitudinea de noncooperare cu istoria, și să apuce iar calea evoluției ca să umple cu gânduri și cu forme proprii cadrele statului. Conchilia însă, deși trează în felul său, nu s-a putut dezvolta așa de repede cum cereau necesitățile de stat și rețeaua complexă a interdependenței europene. Conchiliei i-ar fi trebuit timp, fiindcă orice evoluție firească cere timp. Această încetineală, ce se înțelege de la sine, a făcut însă ca statul să fie invadat de forme confecționate, străine și improprii. De altfel împrejurarea că posibilitățile de nouă evoluție ni s-au hărăzit de-abia într-o fază de cultură europeană consumată ne făcea cu neputință o evoluție absolut firească. Ne cuceream independența prin virtuți proprii de o parte, dar și prin jocul forțelor europene. Nu puteam deci să ne menținem și să ne dezvoltăm ca stat decât integrându-ne în Europa, și acceptând, de multe ori netrecute prin nici o strungă, forme croite cu foarfeci străine. Satul românesc, păstrătorul matricei noastre stilistice, rămânea în urmă; el își lua un sfânt și iritant răgaz. Recunoaștem că nu se putea altfel. O evoluție firească urmează șoapta unor pravile misterioase, ea nu se face la poruncă și nici nu se poate accelera pe cale chimică. De altă parte nu era deloc recomandabil să nu acceptăm anumite forme de circulație europeană fără de a ne expune din nou primejdiei descompunerii. Să învățăm pentru încă puțin timp sfânta și iritanta răbdare. Satul, cu matricea sa stilistică, se găsește în ofensivă împotriva tiparelor care nu sunt făcute pentru făpturile noastre, și va umple încetul cu încetul, cu substanță proprie, atât pe tărâm material, cât și pe tărâm spiritual, cadrele vieții noastre de nivel major. Poate numai urechile noastre sunt de vină că încă nu aud cântecul creșterii și al înaintării.

INFLUENȚE MODELATOARE ȘI CATALITICE

Veacul al XIX-lea s-a însărcinat să înregistreze toate etapele și peripețiile emancipării politice a poporului românesc, încheiată și împlinită deodată cu sfârșitul Marelui Război. Strategia eliberării, cu concesiile inevitabile ce trebuiau făcute situației și constelațiilor epocii, ne-a silit din capul locului să acceptăm anume influențe, spirituale și de civilizație, europene. Când judecăm unele aspecte nu tocmai simpatice pe care le-am adoptat, de-a gata și prin import, deodată cu renașterea noastră, nu trebuie să uităm împrejurarea atenuantă că acest proces, decisiv pentru însăși existența noastră, nu se putea în nici un caz produce fără de o hotărâtă încorporare a noastră în cultura și în civilizația europeană. Rezultatele încorporării sunt oricum demne de luat în seamă, câteodată chiar cu totul remarcabile, iar cele latruri penibile rămân în fond răscumpărate de avantajul fără pereche al libertății. O privire în jurul nostru ne prilejuiește mângâierea naivă, și un pic răutăcioasă, dacă voiți, că nu numai noi am trecut prin procesul cu două fețe, una de zi și una de noapte: adică prin procesul de autoconstituire și de imitație. De asemenea nu numai noi suferim de viciile de atâtea ori explicabile ce au fost infiltrate mai ales păturii sociale conducătoare în lunga perioadă de dependență. Popoarele care ne înconjoară suferă și ele în diverse măsuri de aceleași păcate, chiar și atunci când n-au fost supuse acelorași vicisitudini. Nu trebuie prin

urmare să ne osândim cu cuvinte nedrepte, dar nu trebuie nici să prezentăm ca virtuți niște simple neajunsuri. Fără de a fi cătuși de puțin romantici, putem afirma că noi, din clipa în care a fost înmormântat Ștefan cel Mare, nu mai puteam avea o „istorie“ nealterată. Istoria noastră nu mai putea să fie decât cvasiistorie, sau pseudoistorie, istorie deviată sau istorie prin reacțiune, dar nu istorie de evoluție firească. Printre păcatele cele mai dureroase de care ne-am molipsit în perioada de dependență este desigur acela de a fi pierdut simțul viitorului, orizontul temporal al evoluției și al liniei majore. Credința că improvizând – crezi e de fapt dușmanul de altădată, care întârzie printre noi în forma propriei noastre deficiențe.

Integrarea noastră în rețeaua determinantelor europene s-a făcut prin acceptarea categorică, uneori chiar programatică, a unor înrâuriri apusene crezute salutare. Unele ne-au sosit în numele unor amintiri ancestrale din țările romanice; la început sporadice din Italia, pe urmă stăruitoare, masive, copleșitoare, din Franța. Alte influențe ne-au încercat ca o solie din țările germanice. Acestea și-au împlinit rostul, câteodată prin strecurare osmotică, de la vecin la vecin (catena nu e tocmai lungă), câteodată datorită stăruințelor unor oameni crescuți de-a dreptul într-un duh mai de la miazănoapte. Nu e locul să ne pierdem într-o disertație asupra constituirii vieții noastre de stat ca atare; în privința aceasta nici n-am avea multe de adăugat la cele îndeobște știute; dorim totuși să spunem câteva cuvinte despre influențele spirituale. Vom încerca să arătăm deosebirea de esență între influența franceză și cea germană, exercitate, întâia necurmat, a doua mai incidental, de un secol asupra vieții noastre culturale. S-au remarcat desigur, câteodată chiar prea insistent, atât din partea criticilor români, cât și din partea străinilor, urmele acestor tipare pe substanță românească, dar nu s-a pus încă deloc problema naturii acestor influențe. S-a afirmat doar global că inducțiunea franceză a fost

mai masivă și mai susținută, ceea ce de altfel e profund adevărat. Vom vedea însă mai la vale că diferența dintre cele două înrâuriri nu e numai de grad, de intensitate și de amploare, ci și de gen, de calitate. Ceea ce, să sperăm că nu înadins, a rămas de fiecare dată fără mențiune.

Mai întâi câteva cuvinte despre cultura franceză și despre cultura germană, și o caracterizare sumară a lor, sub unghiul capacității lor inductive. Cultura franceză și cultura germană, fiecare cu calitățile și cu scăderile sale, reprezintă două mari aspecte și alcătuirii culminante ale spiritului european. Atât cultura franceză cât și cea germană au o „istorie“ a lor, de evoluție relativ firească, realizată la adăpost de incizii deformante, în timp de multe secole. Ambele culturi se desfășoară în faze, cu stadii intermediare, pe o linie majoră de dialectică stilistică. Succesiunea stilurilor, cronologia lor, nu e chiar paralelă în Franța și în Germania. Când una, când cealaltă șchiopătează în urmă. Inițiativa stilistică aparține pentru unele domenii Franței, pentru altele Germaniei. Vrednic de luat aminte este îndeosebi faptul că realizările stilistice corespunzătoare din Franța și din Germania manifestă un coeficient etnic care menține între ele permanent aceeași deosebire. Acest coeficient diferențial intervine de fiecare dată, fie că e vorba despre gotic, despre clasicism, despre baroc, fie că e vorba despre rococo, despre romantism, despre naturalism sau despre simbolism. Diferența dintre goticul francez și cel german, dintre clasicismul francez și cel german, dintre barocul francez și cel german se istovește într-o formulă egală. Formula e aceasta: francezul e în toate stilurile sale mai măsurat, mai sobru, mai discret, mai „clasic“ decât germanul. Germanul e în toate stilurile sale mai demăsurat, mai excesiv, mai particular, mai „romantic“ decât francezul. Goticul german e mai „romantic“ decât cel francez, barocul francez e mai „clasic“ decât cel german. Clasicismul german e mai romantic decât clasicismul francez, care e clasic până la „academic“. Și așa

mai departe. Nu credem să se găsească în toată istoria celor două popoare nici un fenomen excepțional care să nimicească valabilitatea acestei formule. De unde vine această permanentă diferență? Ne e teamă că nu vom putea răspunde întrebării decât circumscriind încă o dată constatarea. Diferența nu poate fi lămurită decât printr-un coeficient etnic. Francezul, oricare i-ar fi tendințele iscate de epocă, se simte îndrumat spre o spiritualitate de forme mai rotunjite, mai clare, mai stăpânite, mai discrete. Francezul tinde spre lamură transparentă, spre o cultură care e tipică, lege diafană, un cristal, un model universal; el jertfește individualul de dragul măsurii, al retușei și al echilibrului. Germanul cultivă particularul, individualul, ceșosul și păduraticul, și are un orizont care îl îndeamnă spre exces și demăsurat în toate manifestările sale stilistice. Cultura germană are un caracter mai local, mai particularist, mai romantic, mai viu, mai puțin conformist și mai puțin academic decât cea franceză. Francezul ca „ins“ e absorbit de un tip generic. Germanul crește lăuntric, debordând legea, umplându-și cadrele individualității sale ca atare.

Ce urmează de aici în ceea ce privește capacitatea inductivă a acestor culturi, în raport cu spiritul altor popoare? Cultura franceză își arogă, prin însăși natura sa, demnitatea unei valabilități universale; ea se consideră „model“ mai presus de orice discuție, și în raport cu „celălalt“ ea nu admite decât să fie „imitată“, ca exemplu suprem, ca lege și arhetip. Francezul de altfel, care își impune sie însuși acest tipar, nici nu s-a silit niciodată să se transpună în psihologia altor popoare. El e omul cel mai despuiat de darul de a ieși din cercul magic al stilului său. Aceasta nu fiindcă darul i-ar fi lipsit dintru început, ci fiindcă în curs de secole el și-a sacrificat posibilitățile de acest fel, lăsându-se absorbit de forme crezute valabile ca atare. Cultura franceză dictează oricărui străin care se apropie de ea: „Fii cum sunt eu!“ Francezul nu va înțelege niciodată

pe străinul care va răspunde: Nu! Această atitudine i s-ar părea cel puțin monstruoasă. Cultura germană, fiind cu totul altfel orientată, nu va ridica niciodată pretenția: Fii cum sunt eu! Cultura germană are conștiința măreției sale, dar ea se simte particulară, ea își cunoaște înălțimile și adâncimile, dar în același timp ea își dă seama de caracterul ei local și individualist. Ea nu se recomandă neapărat ca un model, fiindcă nu tinde spre clasic; prin tot belșugul ei de forme și alcătuiți ea e romantică, izvorând dintr-un cult primordial al individului. Când apare în fața străinului, ea, prin chiar firea ei, sfătuiește: „Fii tu însuți.“ A nu înțelege acest apel intrinsec înseamnă a nu înțelege nimic din natura intimă a culturii germane. Influența spiritului german asupra celorlalte popoare a avut deci mai puțin caracterul unui model de imitat, cât caracterul unui apel la propria fire, la propriul duh etnic al acestor popoare. Cunoaștem din chimie substanțele care, fără de a se combina cu anume alte elemente, înlesnesc numai combinația acestora între ele. Acele substanțe active, care rămân totuși pe din afară, se numesc „catalitice“. Influența germană e mai mult de natură catalitică decât modelatoare. Ea e un agent prielnic unei reacțiuni de sine stătătoare. Ea avantajează formațiunea proprie a celuilalt. Ea înlesnește un joc, în care nu intră. Ea „moșește“ în sens socratic. Cultura franceză e ca un maestru care cere să fie imitat; cultura germană e mai curând un dascăl care te orientează spre tine însuți.¹ E oportun să amintim că așa-numitul curent al slavofilismului, de pildă, de ale cărui atitudini și ideologie se resimte toată viața spirituală rusească de un secol încoace, s-a ivit și a înflorit sub magia ocrotitoare a romantismului german. Gânditorii ruși, vizionarii

1. Aceste idei despre cultura franceză și germană au fost adesea exploatare de publiciști români fără de a indica izvorul lor. Se cuvine deci să amintim că studiul nostru a apărut întâia oară în aprilie 1936.

stepei, care cereau o valorificare necondiționată a vieții religioase ortodoxe, și care, cei dintâi, și-au îndreptat interesul spre mujicul rus, ca spre Mesia sau spre purtătorul misiunii rusești în lume, descind dintr-o cunoscută metafizică germană. Trebuie să recunoaștem că rușii au asimilat această filozofie, nu ca o masă doctrinară în stare să-i copleșească pe dinăuntru, ci în forma unui „apel“ la ei înșiși. Ei au luat deci contact mai mult cu atmosfera, primăvăratec fertilă, a filozofiei germane, și în această atmosferă ei și-au văzut deodată crescând toate potențele particulariste. Era un contact aproape magic, ce i-a stârnit ca o ridicare de steaguri dintr-un somn ce ținea chiar de la începutul vremurilor. Atingerea a avut efecte tocmai contrare celor ce prin anticipație se atribuie de obicei unei „întrâuriri“. Unii gânditori ruși s-au aplecat cu totul asupra mujicului teoforic, asupra duhului local, și au început de pe această poziție, cu miros de tămâie și humă, să critice cu o impresionantă impetuozitate întreaga cultură apuseană. Critica și problematizarea culturii europene au început la dreptul vorbind în Rusia, mult înainte ca această despărțire de sine însuși să se fi ivit în Europa, ca autocritică. Criza culturii europene a fost cel dintâi presimțită de accia pe care i-a trezit întru spirit. Expresia cea mai înaltă a curentului slavofil rămâne Dostoievski, pentru care Europa era un „scump cimitir“. Slavofilismul constituie cea mai strălucită dovadă cu privire la capacitatea „catalitică“ a culturii germane. Un popor străin are prilejul să simtă efectele acestei culturi în primul rând ca un apel la sine însuși. Prin atmosfera ei această cultură nu îndeamnă la imitație, cât la găsirea sinelui și la o reacțiune împotriva a tot ce acoperă sinele. Identificăm desigur și într-un asemenea proces de trezire datorită unui agent din afară o formă a influenței, dar se va recunoaște că acest fel de influențe merită alte epitete decât acelea care duc la imitație pur și simplu. Genul „catalitic“ e compatibil cu demnitatea umană, oricât de înaltă idee am avea despre ea.

La fel cu rușii ne găsim și noi, într-o situație hotarnică, debitorii Apusului. Interesant e că influențele de natură catalitică ne-au venit, sub forma apelului la noi înșine, aproape totdeauna de la germani. Luați istoria literaturii și a spiritualității românești de la 1800 până astăzi și veți descoperi că cel puțin momentele mai importante de întoarcere la noi înșine, de căutare și de găsim a românescului, se datorează unui contact „catalitic”, direct sau indirect, cu spiritul german. Respectând proporțiile, semnalul învierii pe care l-a dat Gheorghe Lazăr echivalează pentru noi cu fapta răscolitoare de conștiințe a unui Fichte pentru Germania. Cu Lazăr începe la noi conștiința filozofică a limbii românești. El visa să facă din acest grai haina unei culturi majore. A nu se uita: Lazăr era un elev al gândirii germane. Undeva în fund de zare se ivesc zeii tutelari, de prezența cărora el însuși poate nu-și da seama: monadologia individualistă a lui Leibniz și folclorismul lui Herder. Impulsul lui Lazăr a fost hotărâtor, dar poate nu destul de puternic pentru ca evoluția de apoi să nu mai fie expusă nici unui fel de crize. La un moment dat, când spiritul roman (antic și catolic) a sedus unele nobile spirite românești la o imitație pe cale de a denatura cu desăvârșire graiul românesc, reacțiunea decisivă și istorică a venit promptă și tranșantă, ca o lovitură de spadă, tot din partea unei personalități, care s-a nimerit să treacă prin școală germană: Titu Maiorescu. Am însemnat cele două momente numai în treacăt, ca să ne oprim cu mai mult interes asupra fenomenului, de o adâncime și de o amploare unice, prin care se ilustrează hotărâtor teza noastră despre natura catalitică a influenței germane asupra duhului românesc. E vorba despre Eminescu.

Conștiința etnică, din ale cărei formule ne mai hrănim și astăzi, a lui Eminescu a fost formată grație unei ample inducțiuni germane, dar o anume vrajă de acest soi a descătușat în el și izvoarele inconștiente, cele mai profunde, ale cântecului

românesc. Istoria și critica noastră literară au făcut, după cum se știe, o adevărată vânătoare după ideile de împrumut ale lui Eminescu. Satisfacția gonacilor de a fi făcut o descoperire, reală sau fictivă, a cam împiedicat pe istoricii și criticii noștri să se aplece mai de aproape peste configurația nativă a poetului. Figura poetului a fost reconstituită, stângaci și nedemn, mai mult printr-o tehnică de mozaic. Puținii care s-au declarat împotriva metodei de reconstituire exterioară din hârburi colorate vorbesc cu îndreptățit entuziasm despre „duhul eminescian” și despre „sufletul românesc” care și-a găsit expresie superioară în opera poetului. Acest fel de a vorbi e însă global; „duhul eminescian”, „sufletul românesc” sunt cuvinte, simple cuvinte frumos cadențate și amenințate să devină fabulă, cât timp nu le substitui o viziune mai precisă. Întrebarea e: în ce consistă duhul eminescian și sufletul românesc? Partea întâi a întrebării, referitoare la duhul eminescian, depășește considerabil măgura preocupărilor cărora ne-am dedicat în studiul de față. Dat fiind însă că în lucrarea noastră am vorbit tot timpul despre „matricea stilistică” românească și despre determinantele ei, e cazul să arătăm cum s-a revelat această matrice în Eminescu. Nu credem să ne lăsăm seduși de năluciri afirmând că revelația a avut în adevăr loc. Ea a fost înlesnită de o inducțiune catalitică de altă natură decât obișnuitele influențe ale căror urme pot fi arătate cu degetul. Ceea ce e important a fost însă consecvent trecut cu vederea. Schopenhauerismului și budismului li s-a dat în schimb, în opera lui Eminescu, proporții de elefantiază. Prea puțini și-au dat seama că aceste împrumuturi nu devin constitutive pentru personalitatea lui Eminescu, ci rămân elemente de conștiință suprapuse, prin natura lor poate tocmai contrare substanței sufletești intime a poetului. Eminescu cel adevărat e accesibil numai unei analize mai reverențioase. În fața operei lui Eminescu trebuie să ținem, ca în fața operei nici unui alt român, seama de „inconștient” și de „personanțele” acestuia. De aici trebuie abordat fenomenul. În inconștientul

lui Eminescu întrezărim prezența tuturor determinantelor stilistice pe care le-am descoperit în stratul duhului nostru popular, doar altfel dozate și constelate, din pricina factorului personal. Acel orizont al spațiului ondulat, specific duhului nostru popular, apare personant și foarte insistent în poezia lui Eminescu. E drept că structura orizontică, ondulată, nu e simbolizată, în opera lui Eminescu, atât prin imaginea „plaiului“, cât prin imaginea „mării“ și a „apei“. Ondularea, valurile, legănarea – sunt elemente dintre cele mai frecvente în poezia eminesciană. S-ar putea afirma chiar că poetul recurge hipnotic, iarăși și iarăși, la aceste elemente de expresie. Marea nu e pentru Eminescu un prilej de pierdere în infinit, sau un simbol al dinamicii furtunoase, cât un simbol al ondulării, al legănării, un simbol al unui anume melancolic sentiment al destinului, ritmat interior ca o alternanță de suișuri și coborâșuri. Culegem la întâmplare câteva exemple, care ilustrează această structură orizontică.

*Stelele-n cer
Deasupra mărilor
Ard depărtărilor,
Până ce pier.*

*După un semn,
Clătind catargele,
Tremură largele
Vase de lemn:*

*Niște cetăți
Plutind pe marile
Și mișcătoarele
Pustietăți.*

Din *Luceafărul* acest peisaj orizontic:

*El tremură ca alte dăți
În codri și pe dealuri,
Călăuzind singurătăți
De mișcătoare valuri.*

Sentimentul legănării:

.....
*Luminiș de lângă baltă
Care-n trestia înaltă
Legănându-se din unde
În adâncu-i se pătrunde
Și de lună și de soare
Și de păsări călătoare,
Și de lună și de stele
Și de zbor de rândunele
Și de chipul dragei mele.*

Avem aici imaginea unui întreg cosmos contaminat de „legănare“.

*Ce te legeni, codrule,
Fără ploaie, fără vânt,
Cu crengile la pământ?*

Structura orizontică a „ondulării“ e îmbibată la Eminescu până la saturație de un sentiment al destinului.

În afară de această structură orizontică presimțim în opera lui Eminescu, mai rar manifestată ce-i drept, și determinanta sofianică. *Luceafărul* are, nu numai prin motivele de poveste, ci și în toată atmosfera sa, ceva din reflexele aurii ale transcendenței

coborâtoare în lume. Luceafărul ca personaj e frate bun cu Eonii intermediari între cer și pământ, din sistemele gnostice. În prima formă a poeziei *Luceafărul*, în prima încercare de poetizare și versificare a basmului ce l-a inspirat pe Eminescu, Luceafărul este numit „Eon”. În finalul poeziei definitive personajul de lumină rostește sentința, static transfigurat și dominator, ca o figură de arhanghel teocratic:

*Trăind în cercul vostru strâmt
Norocul vă petrece,
Ci eu în lumea mea mă simt
Nemuritor și rece.*

Năzuința spre pitoresc își găsește o documentație dintre cele mai ample în opera lui Eminescu. Ajunge să amintim de pildă pe *Călin*. Iar dacă ar fi să ilustrăm simțul de nuanță și de discreție al poetului, ar fi indicat poate să cităm aproape în întregime *Sara pe deal*, sau versurile „Și dacă ramuri bat în geam și se cutremur plopii”. Dincolo de acest mănunchi de determinante, personal colorate, dar care țin de o matcă stilistică etnică, există în inconștientul lui Eminescu și determinante pur personale, care-l leagă însă definitiv de matricea etnică. Vom mai scoate în relief un nucleu sufletesc, dinamic, central, din care ni se pare că derivă laturi aproape indefinibile ale configurației sale spirituale. Pentru a ne tăia drum până la acest sâmbure, trimitem lăaturalnic la unele cercetări pe tărâmul psihologiei abisale. Cercetători prestigioși au arătat, ca să ne oprim numaidecât la un exemplu concret, că în adâncul subconștient al americanului de astăzi, de obârșie anglo-saxonă, se păstrează ca un cheag definitiv statornicit, un ideal omenesc, spre care americanul din toate clasele tinde, fără a-și da seama, și de care el se lasă subconștient înrâurit în toate atitudinile de viață, secretă sau fățișă, cotidiană. Idealul subconștient, de

magia căruia se resimte toată viața americanului, este reprezentat prin figura bărbătească a indianului, căpetenia de trib, arhicunoscut din literatura pentru tineret, și cu care s-au luptat strămoșii actualului american. Dacă s-ar face un sondaj abisal în psihologia românului de toate zilele sau a omului balcanic în genere (deloc în sens peiorativ), s-ar descoperi, credem, undeva în zonele sale sufletești cele mai obscure, un ideal bărbătesc colectiv, și anume acela al „haiducului“. Multe laturi psihologice ale balcanismului se explică prin persistența, în zone sufletești umbratice, a acestui ideal colectiv, caracteristic unei întregi regiuni. Dar nu insistăm. Voiam să dăm numai niște exemple. Emitem anume părerea că, întocmai cum americanul se identifică subconștient cu căpetenia indiană, sau omul balcanic cu haiducul, tot așa Eminescu personal pare a se fi identificat și el cu un ideal subconștient, cu totul particular: anume cu acela al „tânărului Voievod“. Voievodul român, icoană luminoasă alcătuită din suprapunerea mai multor imagini din epoca de istorie românească dinaintea lui 1500, este pentru Eminescu efigia secretă care-l absoarbe, care-i compensează insuficiențele, care îl magnetizează. Subconștient, raportarea la un ideal voievodal ia proporții de identificare. Subconștient Eminescu se vedea un tânăr voievod. Acest fapt apare uneori lămurit, uneori numai „personant“ în poezia lui. În unele poezii identificarea se declară în termeni neîndoielnici. În poezia *Doina* e evocat Ștefan cel Mare. Poetul apelează la marele Voievod să execute ceea ce el însuși ar face:

*Ștefane Măria Ta,
Tu la Putna nu mai sta
Las' arhimandritului
Toată grija schitului... etc...*

„Luceafărul“ (simbol al Ideii Eminescu) întrupându-se:

*Părea un tânăr Voievod
Cu păr de aur moale,
Un vânăt giulgi se-ncheie nod
Pe umerele goale.*

Nu e nevoie să aruncăm pe cântarul documentației *Scrisorile*, unde epoca voievodală e evocată insistent și tematic. Că Eminescu a fost atras de epoca voievodală e o remarcă simplisimă, care n-a scăpat până acum desigur nici celui din urmă elev de liceu. Tematica aceasta e însă numai semnul vizibil al unor atitudini și stări sufletești care emană dintr-un nucleu mai profund al personalității lui Eminescu. Susținem din parte-ne, cu hotărâre, că identificarea subconștientă cu „tânărul Voievod“ face parte integrantă din structura și substructura sufletească a lui Eminescu. Una dintre poeziile cele mai desăvârșite ale lirismului eminescian este fără nici o îndoială răvașul pe care tânăra odraslă voievodală îl scrie „dragei sale de la Argeș mai departe“:

*De din vale de Rovine
Grăim, Doamnă, către Tine,
Nu din gură, ci din carte,
Că ne ești așa departe.
Te-am ruga, mări, ruga,
Să-mi trimiți prin cineva
Ce-i mai mândru-n valea Ta:
Codrul cu poienele,
Ochii cu sprâncenele;
Că și eu trimite-voi
Ce-i mai mândru pe la noi:
Oastea mea cu flamurile,
Codrul și cu ramurile,*

*Coiful nalt cu penele,
Ochii cu sprâncenele.
Și să știi că-s sănătos,
Că, mulțămind lui Cristos,
Te sărut, Doamnă, frumos.*

Această minune poetică (câte s-au scris la fel în literatura universală?) nu poate fi produsul simplu al unei preocupări tematice, nici rezultatul aplecării unui poet romantic asupra unui subiect ce-i cădea întâmplător în mână. Poezia izbucnește prea firesc și prea organic decât să ne putem declara mulțumiți cu o asemenea interpretare. Lirismul lui Eminescu, de forme îndelung muncite cu o pasiune lionardescă pentru desăvârșirea aceluiași motiv, ia aspecte de un firesc și de o atât de sugestivă, vâjnoasă și fragedă în același timp, naivitate, tocmai în clipa când el poate în sfârșit să scrie ca un „tânăr Voievod“, acel alter ego subconștient al său. Dincolo de tematica istorică-romantică, ce poate fi și accesorie, identificarea cu tânărul voievod e un coeficient structural al poetului, un coeficient fără de care Eminescu nu ar mai fi Eminescu. Poetului i se pare că pădurea îi șoptește:

*În al umbrei întuneric
Te asemăn unui prinț
Ce se uit-adânc în ape
Cu ochi negri și cumiți;*

*Și prin vuietul de valuri
Prin mișcarea naltei ierbi,
Eu te fac s-auzi în taină
Mersul cârdului de cerbi.*

Imaginea Voievodului îl obsedează; ea e definitivă, ea devine metaforă, debordând de semnificații. Iată, de pildă, Codrul i se pare un asemenea Voievod:

*Împărat slăvit e codrul,
Neamuri mii îi cresc sub poale,
Toate înflorind din mila
Codrului, Măriei Sale.*

*Lună, Soare și Luceferi
El le poartă-n a lui herb,
Împrejuru-i are dame
Și curteni din neamul Cerb.*

E aici o viziune voievodal-sacrală despre natură. Natura păstrează astfel la Eminescu ceva din aerul voievodal-sacral și atunci când „Voievodul“ nu mai apare, ca termen explicit, în evocările sau în descrițiile sale. Eminescu cântă natura în așa fel că ea devine un cadru în care se simte prezența unui Voievod, chiar și atunci când Voievodul nu e amintit în nici un chip. Ca un alter ego mai profund, „tânărul Voievod“ este oarecum subiectul liric subînțeles, implicat, al poeziilor. Codrul, marea, lumea, lacul, dealul, valea – sunt cântate de mulți poeți, de către cei mai mulți, dar așa cum le cântă Eminescu, toate acestea, codrul, marea, luna, lacul, dealul, valea – dobândesc nu știm ce particulară domnească demnitate, aproape sacrală; parcă în mijlocul lor ar fi permanent prezent un invizibil tânăr Voievod. Oare acea melancolie specific eminesciană nu derivă între altele și din dezacordul între realitatea conștiinței și viziunea sa despre natură, izvorâtă dintr-un dor subconștient, elevată prin secreta prezență voievodală? E o lume întregă, simțită și trăită, care se clădește în sufletul lui Eminescu în preajma personajului cu care el se identifică. Această prezență nevăzută, tainică, necurmată, împrumută o atmosferă unică lumii poetului. Cel mai adesea e vorba desigur numai despre o aromă, despre tonalități, despre imponderabile elemente de magie poetică, de abia simțite, vag întrezărite, bănuite. Să cităm poezia *Peste vârfuri*:

*Peste vârfuri trece lună,
Codru-și bate frunza lin,
Dintre ramuri de arin
Melancolic cornul sună.*

*Mai departe, mai departe,
Mai încet, tot mai încet,
Sufletu-mi nemângâiet
Îndulcind cu dor de moarte.*

*De ce taci, când fermecată
Inima-mi spre tine-ntorn?
Mai suna-vei dulce corn,
Pentru mine vreodată?*

Proiectați peste figura lui Eminescu aura voievodală și veți înțelege liniștea sacrală a acestei melancolii. În multe din poeziile lui Eminescu, și poate că în cele mai caracteristice, transfigurarea lirică se datorează unei tainice contopiri cu un vis voievodal. Ne permitem în privința aceasta o paralelă între Eminescu și un alt mare poet. Ne gândim la poetul german: Stefan George (de astă dată o paralelă care nu poate fi deloc în dezavantajul lui Eminescu, deoarece Stefan George a început să scrie binișor după moartea poetului nostru). Lumea spirituală a lui Stefan George este determinată, credem, de așijderea, de o subconștientă identificare cu un tip ideal, a cărui centrală permanență împrăștie o lumină și o culoare cu totul aparte asupra lucrurilor plăsmuite de acest poet și asupra trăirilor sale: avem de a face de astă dată cu prezența secretă, în natură și în lume, a unui împărat medieval roman-german. A celui împărat, simbol al unui spațiu larg, continental, de atribute spirituale mixte, italo-germanice, sub oblăduirea căruia se întrupează dorul de miazăzi de totdeauna al omului de la

miazănoapte și setea barbarului de a se întrece pe sine însuși, însușindu-și forme solare.

Înseilând aceste considerații, nu putem pretinde să fi istovit figura spirituală deosebit de complexă a lui Eminescu. De asemenea intenție ne-a distanțat obiectul însuși al examenului nostru. Nu ascundem totuși bucuria și satisfacția de a fi putut atrage atenția asupra câtorva aspecte ale acestui poet, care se integrează concludent în viziunea noastră despre matricea stilistică românească. Un adânc proces, organic-românesc, a izbucnit din „tărâmul celălalt“, grație substanței spirituale a poetului în primul rând, dar nu în mică măsură și datorită unor înrâuriri străine, care, reduse la ultima expresie, însemnau de fapt un stăruitor apel la el însuși. Au cântat și Bolintineanu și Alecsandri trecutul și prezentul românesc, dar la aceștia totul rămâne pe un plan tematic, decorativ, conștient, local patriotic. La aceștia totul e substituie de termeni unui model imitat lucid și cu sârguință. Pastelurile lui Alecsandri sunt românești prin temele lor, tratate descriptiv după preceptul: hai să fim români. Când Eminescu spune „dulce corn“, sugerează o lume de subterane melancolii și o natură în care simți, fără să fie amintită, prezența unor taine umbroase, care nu pot fi captate tematic. Poezia lui Eminescu e clădită pe mai multe portative. Ea e plină de complexe „personanțe“ ale unor structuri inconștiente. De altfel în asemenea aspecte trebuie să căutăm pe Eminescu, iar nu în bielele reminiscențe schopenhaueriene-budiste, sau în motivele brute, călătore, care îl arată tributar romantismului timpului. De aceste împrumuturi a putut face atâta caz numai o critică incapabilă de a vedea dincolo de materia unei opere literare. Există o „Idee Eminescu“, iar aceasta s-a zămislit sub zodii românești. Ea poate fi lesne dezghiocată de aparențele derutante, și nu mai puțin lesne ea poate fi periată de cenușa unor vulcani de aiurea ce i-a căzut

pe umeri. Eminescu, din moment ce a izbutit să-și realizeze într-o seamă de bucăți poetice substanța proprie, urmează să fie judecat în primul rând după aceste bucăți, nu după acelea unde el nu e el. Există o Idee Eminescu; ea s-a împlinit când i-a bătut ceasul, întâi fiindcă omul care o purta s-a născut așa ca substanță și aptitudini, și al doilea fiindcă înflorirea a fost prielnic ocrotită de acea atmosferă educativă a culturii în a cărei școală omul și-a făcut ucenicia.

Pentru sprijinirea tezei noastre despre existența unei influențe de natură catalitică, dincolo de cea modelatoare propriu-zisă, ar fi suficient cazul Eminescu. Dar fiindcă un alt exemplu ne stă tocmai la îndemână, să-l amintim și pe acesta. Satul românesc avea să-și găsească, sub înfățișarea sa de sănătate idilică, o expresie adecvată într-un alt poet, căruia de asemenea i-a fost dat să crească sub o înrâurire pe care am convenit s-o înțelegem ca școală întru găsirea sinelui. L-ați ghicit desigur. E vorba despre George Coșbuc. Ca material poetic Coșbuc e mai românesc decât Eminescu. Coșbuc realizează însă românescul prin descrierea vieții folclorice. De asemenea și temperamentul lui Coșbuc e un ecou al temperamentului țărănesc. În Eminescu matricea stilistică românească, cu apriorismul ei profund inconștient, devine creator pe un plan major. Eminescu e de un românism sublimat, complex, creator. El e mai aproape de ideea românească; Coșbuc e mai aproape de fenomenele românești. Coșbuc ar reprezenta poporul românesc printr-un fel de consimțământ plebiscitar, Eminescu îl reprezintă printr-un fel de legitimism de ordin divin.

Critica noastră a ținut la fiecare pas să facă o confuzie cu totul regretabilă, pe care ne-am străduit să o înlăturăm. Problema importantă a diferenței de natură între felurile influențe culturale trebuia ridicată. Disocierea influențelor în una „catalitică“ și alta „modelatoare“ se explică în fond prin însăși

natura culturilor de la care pornesc inducțiunile. Cultura românească alcătuiește un vast câmp de verificare a acestei disocieri. Fapt e că unei linii (Gheorghe Lazăr–Kogălniceanu–Măiorescu–Eminescu–Coșbuc) de inducțiune germană (influență catalitică), îi putem opune o linie de inducțiune franceză (Alexandrescu–Bolintineanu–Alecsandri–Macedonski), care se înfiripă și se desăvârșește sub auspiciile unei influențe „modelatoare“. Natural că alături de cele două genuri de influențe există și forme mixte. Să ni se dea voie să renunțăm la ilustrarea liniilor prin exemple de personalități în viață. Operația aceasta o lăsăm în grija cititorilor. Mai însemnăm doar că privim cazul lui Caragiale ca fiind între linii; spiritul său epigramatic e peninsular, venind neapărat de la sud, prin rasă. Se spune despre Caragiale că iubea într-un fel cvasireligios muzica germană. Teatrul său mărturisește în orice caz despre puternice influențe franceze. Despre Caragiale se crede de obicei că n-ar fi descoperit decât o singură realitate autentică: pe aceea a mahalalei balcanice-românești, de care se simțea legat printr-un soi de dragoste cu semn negativ. Să nu uităm însă nici *Hanul lui Mânjoală*, povestire în care Caragiale realizează, cu personaje de burghezie incipientă, o atmosferă locală aproape baladescă. Ce meșteșug în împletirea elementelor de viață organică și de magie, de pitoresc sud-est-european și de aventură suprareal crescută în poveste! Darul cu care Caragiale știe să dozeze toate aceste elemente și să ne comunice o viziune atât de complexă, fără să pară deloc încărcat, ne pune în contact cu substraturi sufletești ale lui, pe care satira lucidă, căreia el i s-a-nchinat în toate felurile, ne face prea adesea să le trecem cu vederea.

APRIORISM ROMÂNESC

În ciuda influențelor care-și dispută inutil pământul nostru, în ciuda interferențelor care își fac jocul nestatornic în țara și în sufletul poporului nostru, există un „românism“, în înțelesul superior al unui complex, sau al unei constelații, cu totul aparte, de determinante spirituale. Dincolo și mai presus de misterul sângelui, românismul e un patrimoniu stilistic, alcătuit în parte din determinante ce-i aparțin exclusiv, în parte dintr-un raport intim, de natură funcțională și de dozaj, al unor determinante care-l depășesc. Există o vie matrice stilistică, în lumina căreia românismul ne apare ca un ansamblu, conturat din latențe și realizări. Nimic nu ne prilejuiește, ca această matrice stilistică, posibilitatea de a vedea în românism un complex susceptibil de a fi cuprins într-o imagine ideal sporită. Ne-am făurit despre acest românism spiritual, dincolo de faptele și de jocul de ape al folclorului și al istoriei, o viziune menită poate unui destin pragmatic. E viziunea unui cristal viu, a unui complex de potențe creatoare. Care sunt aceste potențe? E înainte de toate un anume undulat orizont spațial, cel mioritic, și la fel un orizont de avansare legănată în timp. Ele formează coordonatele unei spiritualități. Fuzionează cu aceste orizonturi înainte de orice un sentiment al destinului, trăit tot ca o undulare, ca o alternanță de suișuri și coborâșuri, ca o înaintare într-o patrie siderală, unde se urmează ritmic dealurile încrederii și văile resignării. Vine pe urmă șiragul celorlalte determinante: o preferință arătată

categoriilor „organicului“, ale lumii, și o tendință de transfigurare „sofianică“ a realității. Năzuința formativă se conturează și e activă îndeosebi ca orientare spre forme geometrice și stiliale, aceasta într-un chip organic atenuat. Adăugăm mănunchiului o invincibilă dragoste de pitoresc și de asemenea un foarte vădit simț al măsurii și al întregului. Pentru rotunjirea complexului să mai notăm că toate determinantele se realizează oarecum sub surdină; parcă în izbânda lor se pune un mare frâu; totul se înfăptuiește cu un uimitor simț pentru nuanță și cu tot atâta simț al discreției.

La constituirea viziunii abstracte despre românism, ne-am refuzat aportul cert sau problematic al elementelor de natură istorică. Nu operăm decât cu elemente transcrise – în spiritul teoriei noastre stilistice – după realități folclorice-culturale. Nu ne-a interesat nici un moment geneza istorică a acestor fapte, ci faptele, esența și substratul lor. Ne-am ferit de speculații în preajma unor elemente de situație istorică, precum: dacismul, slavismul, romanitatea. Deocamdată întrebările: ce e dacic, ce e romanic, ce e vechi slav? – nu sunt tocmai vitale pentru noi. Nici vitale, nici prea invitatoare pentru dezlegătorii de ghicitori. Astfel de întrebări ne azvârlă, în situația actuală a cercetărilor, într-un imens labirint, pentru care Ariadna nu și-a tors încă firul salvator. În adevăr, certitudinile în acest domeniu încețoază de îndată ce depășim bunăoară hotarele filologiei, iar filologia nu avem impresia că ne-ar putea conduce până în pragul substanțelor. Am crezut deci că ne găsim pe un teren mult mai sigur încercând să circumscriem un dozaș de determinante, de-o vădită eficiență, și să reținem câteva aspecte singulare, care fac din noi o relativă entitate. Ne-am dat însă în același timp seama, dintru început, că ne mișcăm pe un tărâm de fenomene plastice și într-o atmosferă de imponderabile și de arome. Axele acestei zone elastice, de spontaneitate și de interferențe, pot fi arătate ca linii certe de orientare numai

printr-un ușor exces de imaginație abstractă. Ne-am îngăduit și această licență, de care nu se poate scuti nici o ideologie. În studiul nostru *Orizont și stil*, am arătat cum toate potențele care se îmbină în mănunchi pentru a alcătui împreună o matrice stilistică joacă de fapt pentru duhul uman rolul unor „categorii”. Ele se imprimă inconștient tuturor creațiilor umane, adică viziunii despre lume a omului. Ar fi vorba așadar despre un fel de „apriorism” al spontaneității umane în genere, spre deosebire și mai presus de apriorismul simplu al „cunoașterii”. Apriorismul stilistic, al cărui cuib și vatră e inconștientul. Îl închipuim variabil de la o regiune la alta, sau de la un popor la altul. Expunerile care ocupă toată întinderea acestui studiu ne îndreptățesc să enunțăm teza despre existența unui apriorism românesc. Să nu ne sperie termenul. În fond acest apriorism nu înseamnă altceva decât o circumscriere filozofică mai pregnantă a afirmației despre existența unor factori stilistici activi, care-și pun pecetea neîndoielnică pe produsele geniului nostru etnic.

Împrejurarea că până acum „matricea stilistică” a fost împiedicată de vicisitudinile veacurilor să se manifeste, în întregime și consecventă cu sine însăși, altfel decât pe plan minor, ajungându-se doar la o foarte înfloritoare cultură populară (mai înfloritoare decât a popoarelor apusene), nu constituie un element de bilanț definitiv. Judecând după unele simptome, avem suficiente motive să sperăm că duhul inconștient al nostru se va manifesta în viitor și pe un plan major. Am afirmat mai sus că „istoria” noastră nu mai poate fi o succesiune de forme ingenuie, din ea însăși, partenogenetică, pură, nealterată. Tot atât de adevărat e însă că o matrice stilistică, existentă, rămâne un puternic organ de asimilare a influențelor străine. Ea poate să se afirme în pofida tuturor inducțiilor spirituale de aiurea. Matricea noastră stilistică nu va mai putea fi, firește, pusă la adăpost de asemenea inducțiuni. Prinsă în rețeaua determinațiilor continentale, ea va utiliza de acum totdeauna și un material

și forme de împrumut. Nu mai puțin însă ea va putea să-și afirme suveranitatea.

Răsfoind cu atenția cuvenită istoria popoarelor apusene, remarcăm că desfășurarea ei are un caracter eminentement ritmic. Istoria poporului francez, a celui german, a celui italian ni se înfățișează ca o alternanță, ca o cadență de „epoci“. Totul se petrece ca și cum popoarele apusene și-ar desfășura posibilitățile, formative și materiale, în chip succesiv. Acest gen de istorie, dinamică, dialectică, absolut temporală, succesiv-ritmică, reprezintă un tip de istorie, propriu în orice caz popoarelor apusene. Ne întrebăm însă dacă istoria de linie majoră trebuie neapărat să aibă un caracter succesiv-dialectic. Din frecventarea istoriei altor popoare, asiatice în primul rând, culegem impresia că ar exista și o istorie în care posibilitățile, formative și materiale, ale unui popor se realizează, în timp ce-i drept, dar simultan, paralel și rectiliniar; adică nu succesiv-dialectic, cu faze mai mult sau mai puțin unilaterale, ci ca o creștere masivă și de aspect continuativ. Posibilitățile inerente unei matrice stilistice se pot deci înfăptui pe plan major, fie într-o istorie succesiv-dialectică, fie într-o istorie simultană, de creștere dreaptă. Ce drum va apuca matricea stilistică românească e greu de întrezărit. Dar câteodată o simplă constatare poate să țină loc de profeție: noi nu ne găsim nici în Apus și nici la soare-răsare. Noi suntem unde suntem: cu toți vecinii noștri împreună – pe un pământ de cumpănă.

Animatorii culturii românești, flăcări de sacru elan în poarta vânturilor, își întind, de un secol și mai bine, unul altuia, moștenirea de îndemnuri. Nici unuia dintre ei nu i se poate reproșa sumeția, sau uitarea de sine, de a fi atribuit poporului nostru o misiune mesianică în lume. Ei s-au ținut departe de asemenea hibride extazuri, și bine au făcut. Cunoaștem îndeajuns, din colindările noastre prin Europa, iluminările caraghioase și grimasele, jalnic lipsite de duhul autoironiei, ale unora dintre

mesianicii noștri vecini. De acest steril foc lăuntric ne-a apărut până acum Dumnezeu bunului-simț. Să nădăjduim că ne vom putea cuviincios îndeplini rolul nostru sub acest petic de cer și fără de a îmbrăca mantia mesianică. De la o vreme această mantie pare o haină de confecție, care nu împrumută o prea frumoasă figură nici măcar popoarelor cu putere de inducțiune mondială. Până acum nici un popor nu a devenit mare – pornind de la un program mesianic.

Examenul atent și stăruitor al culturii noastre populare ne-a dus la concluzia reconfortantă despre existența unei matrice stilistice românești. Latențele ei, întrezărite, ne îndreptățesc la afirmația că avem un înalt potențial cultural. Tot ce putem ști, fără temerea de a fi dezmințiți, este că suntem purtătorii bogați ai unor excepționale posibilități. Tot ce putem crede, fără de a săvârși un atentat împotriva lucidității, este că ni s-a dat să luminăm cu floarea noastră de mâne un colț de pământ. Tot ce putem spera, fără de a ne lăsa manevrați de iluzii, este mândria unor inițiative spirituale, istorice, care să sară, din când în când, ca o scânteie, și asupra creștetelor altor popoare. Restul e – ursită.

III
GENEZA METAFOREI
ȘI SENSUL CULTURII

lui Basil Munteanu

CULTURĂ MINORĂ ȘI CULTURĂ MAJORĂ

Filozofia contemporană face o deosebire între culturile „minore“ și culturile „majore“, dar disocierea suferă încă de grave imprecizii. Culturile minore poartă și numele de culturi „etnografice“, iar culturile majore sunt denumite și culturi „monumentale“. Când se vorbește despre o „cultură minoră“, desigur că nu toți cercetătorii acordă epitetului o accepție peiorativă. În adevăr, termenii aceștia denumesc mai curând fapte distincte prin natura lor decât o gradație care ar implica o judecată de apreciere. Între o cultură minoră și o cultură majoră se poate stabili o întâie deosebire, sumară, pe temeiul unui criteriu exterior, dimensional. Natural că acest criteriu dimensional, fiind exterior, nu e decisiv. Spre a deveni operant, el cere în orice caz să fie aplicat în spiritul unei foarte îngăduitoare elasticități. O cultură minoră se menține îndeobște pe planul unor plâsmuiri sau creații de dimensiuni mai mărunte, câtă vreme cultura majoră ar putea să fie identificată în creațiile hiperdimensionale. Ajunge însă să rostești această propoziție, spre a-ți da seama că în adevăr nu prea poți să beneficiezi de avantajele punctului de vedere dimensional decât făcând unele rezerve. Orice rigiditate în aplicarea criteriului compromite sau anulează numaidecât foloasele posibile. Astfel se știe bunăoară că o cultură așa-zisă minoră poate foarte bine să îmbrățișeze creații de proporții impresionante, cum sunt epopeile populare. Dar tot așa se știe că și dintr-o cultură majoră

pot să facă parte nu numai plăsmuiri cu înfățișare de munte, ci și atâtea creații care nu întrec propozițiile unei aripi de zefir sau ale unui cântec popular. Una dintre minunile liricii apusene în cadrul unei întregi culturi majore este neîndoios acea poezioară a lui Goethe care începe cu versul „Über allen Gipfeln ist Ruh“. Și poezia nu e mai lungă decât adierea unui suspin. A vorbi despre o cultură majoră sau minoră în perspectiva exclusivă a criteriului dimensional rămâne așadar un procedeu care ar putea să dea loc unor penibile neînțelegeri. O cultură nu poate fi privită cu atât mai majoră, cu cât produsele ei se nimeresc să fie de dimensiuni mai gigantice. Criteriul de diferențiere dimensional, fiind cel puțin insuficient, solicită o completare cu un criteriu calitativ-structural. Mai înainte de a propune un asemenea criteriu structural, amintim că morfologia culturii a încercat să deosebească cultura minoră și cultura majoră sub unghiul „vârstelor“. Morfologii au abordat cu un fel de familiaritate naivă această chestiune și, privind cultura ca un „organism“ de sine stătător, înzestrat cu un „suflet“ al său, au căutat să înțeleagă cultura majoră și cultura minoră ca două vârste ale unuia și aceluiași organism. Cultura minoră ar echivala cu copilăria, iar cultura majoră cu maturitatea uneia și aceleiași culturi. Subiectul, eul vârstelor, ar fi după concepția morfologică unul și același: un anume „organism cultural“. Cultura minoră și cultura majoră sunt diferențiate de astă dată sub unghiul creșterii în timp a unei existențe organice de sine stătătoare. Să reținem acest lucru: „vârstele“ culturii nu au, în concepția morfologică, nimic de-a face cu vârstele „omului“, căci nu omul este subiectul creator de cultură, ci cultura cu „sufletul“ său e subiect pentru sine, și-și are ca atare vârstele sale proprii, ca orice organism autonom. Definiția aceasta a avut poate norocul să îndestuleze curiozitatea unor decenii orientate cu totul biologic. Pe noi nu ne mulțumește. Morfologii au simplificat lucrurile mult dincolo de limitele îngăduitului,

căzând și în păcatul de a preface o metaforă curentă în ipostază reală. În studiul de față vom avea de mai multe ori prilejul să arătăm că în realitate cultura nu este un „organism“ și nici purtătoarea unui „suflet“ special. Nefiind un organism de sine stătător, cum pretind morfologii, cultura nu poate avea nici „vârste“. Teoria vârstelor culturii stă sau cade cu teoria morfologică-biologică despre cultură, teorie căreia ne-am luat sarcina să-i eliberăm certificatul de deces. Și totuși, „copilăria“ și „maturitatea“ ne îmbie două concepte care servesc de minune la diferențierea culturii minore de cultura majoră. Trebuie să ne înțelegem doar asupra sensului cu care urmează să încercăm aceste cuvinte. Vârstele pot să fie privite din două puncte de vedere: ca faze, ca simple etape, fără de axă proprie și cu limite curgătoare, dar și ca structuri autonome, ca două focare, care-și afirmă neatârnată. „Copilăria“, privită ca etapă, este desigur numai o pregătire în vederea maturității, o fază provizorie; „maturitatea“ este și ea, ca etapă, doar o deltă în care se revarsă copilăria. Ca realizare autonomă însă copilăria își are *structurile ei unice, incomparabile*, mulțumită căreia ea încetează de fapt de a mai fi o simplă fază provizorie. Ea e un ținut îngrădit, o durată autarhică cu centrul în sine însăși, bucurându-se de o deplină suveranitate în hotarele ei. Nu mai puțin și „maturitatea“ își are, și ea, felul său autonom, structurile sale ireductibile, indiferent de aspectul ei fazic ca atare. Vârstele, ca simple etape pe o simplă linie ascendentă, sunt cazuri într-o configurație temporală în fond neîntreruptă. Privite însă ca structuri, iar nu ca etape, copilăria și maturitatea își au, fiecare pentru sine, *autonomia* lor, prin aceea ce continuitatea liniei se sfarmă. Copilăria se afirmă prin aspecte, valori, structuri unice, incomparabile; ea are o înflorire și o culminație în sine și pentru sine. Cert, copilăria privită sub unghiul acestor structuri încetează de a mai fi o simplă pregătire pentru vârstele celelalte. Structurile psihologice autonome ale copilăriei și ale

maturității umane ne dau posibilitatea unei diferențieri structurale între cultura minoră și cultura majoră. Trebuie să încetăm însă de a privi cultura ca un subiect aparte, ca un organism, care și-ar avea vârstele sale, și să o înțelegem exclusiv în funcție de om și de psihologia vârstelor *acestuia*. Cultura minoră are ceva asemănător cu structurile autonome ale copilăriei omenești. Iar cultura majoră are ceva asemănător cu structurile autonome ale maturității omenești. Vom vedea că aceasta este cu totul altceva decât cele enunțate de concepția morfologică, care vorbește despre vârstele „culturii“ ca atare. Că o cultură minoră nu este însă vârsta copilărească a unei culturi, care ar crește ca un organism independent, parcurgând faze inevitabile, se dovedește eclatant prin faptul istoricește controlabil că o cultură minoră poate să dăinuie mii și mii de ani, să devină aproape atemporală, fără ca să mai adopte vreodată altă structură. „Copilărescul“ culturii minore nu are înfățișarea unei faze de o anumite durată, ci aspect de structură, care poate fi *eternă*. Cultura minoră nu este așadar întâia vârstă a unei culturi înțeleasă ca subiect de sine stătător, destinat să se maturizeze încetul cu încetul, cum se întâmplă cu orice organism independent. Cultura este obiect de creație umană, nu „subiect organismic“ independent, ca un parazit al omului. Astfel cultura minoră este o cultură creată prin prisma structurilor copilărești ale *omului*, și ca atare ea poate să dăinuie și să se perpetueze indefinit. La fel, cultura majoră nu este vârsta inevitabilă a maturității unui pretins organism cultural suprapus omului; o cultură majoră este numai creată prin darurile și virtuțile maturității *omului*, pe temeiul și datorită structurii acesteia ca atare. Omul, în calitatea sa de creator de cultură își realizează plăsmuirile fie prin darurile și structurile copilăriei, fie prin cele ale maturității. Creatorii sunt și pot să fie însă oameni de orice vârstă. Interesant e cum, în cadrul unei culturi *minore*, toți oamenii creatori, de orice vârstă, stau

sub constrângerea unor norme și structuri proprii *copilăriei*. Copilăria, ca un complex de structuri, poate deveni deci un fel de prismă, prin mediul căreia se realizează o matrice stilistică în forma particulară a unei culturi minore. Maturitatea ca un complex de structuri poate de așijderea să devină o asemenea prismă, prilejuind o cultură majoră. Aspectul minor sau major al unei culturi este în consecință exclusiv o problemă de *psihologie* a creatorilor și a colectivității, iar nu o problemă de vârstă „reală” nici a creatorilor de o parte, dar nici a unui pretins subiect organic al culturii, parazită suprapus omului, de altă parte. Producerea unei culturi majore sau minore nu este, zicem, o chestie de vârstă reală a oamenilor creatori. Intervine aici în funcționarea demiurgului dominața exclusivă și foarte ciudată a unor structuri proprii unei *anume* vârste. E desigur un paradox aproape de necrezut că oameni *maturi* se supun docili unor structuri care anatomic și fiziologic nu le mai aparțin, intrând cu entuziasm în robia *copilăriei*. Și tot un paradox e împrejurarea ca niște copii să poată crea sub constrângerea unor structuri care anatomic și fiziologic încă nu le aparțin, intrând în robia *maturității*. Dar așa se petrec lucrurile. S-ar zice că creatorii de cultură au două vârste: una e vârsta reală, biologică, individuală – cealaltă e o *vârstă adoptivă*, sub ale cărei auspicii ei creează ca sub înrâurirea unei atotputernice zodii. Cultura minoră este așadar o cultură creată sub dominația și sub constrângerea structurilor proprii copilăriei, în înțeles de „vârstă adoptivă” a creatorilor. O cultură minoră poate să fie însă deosebit de înfloritoare și de bogată. Cât de înfloritoare și de bogată poate să fie o cultură minoră, care nu merită niciodată disprețul nimănui, o știm bunăoară din experiențele noastre cu privire la cultura populară românească. Cititorii ne vor însoți pe drumul amintirilor până în satul românesc, spre a se familiariza puțin cu o asemenea cultură minoră, de multiple și înflorite aspecte.

Amintirile noastre din copilăria petrecută la sat coincid desigur cu ale celor mai mulți dintre cititori. Ne aducem aminte: vedeam satul așezat oarecum înadins în jurul bisericii și al cimitirului, adică în jurul lui Dumnezeu și al morților. Această împrejurare, care numai târziu de tot ni s-a părut foarte semnificativă, ținea oarecum isonul întregii vieți ce se desfășura în preajma noastră. Împrejurarea era ca un ton mai adânc, ce împrumuta totul o nuanță de necesar mister. Localizam pe Dumnezeu în spațiul ritual de după iconostas, de unde îl presimțeam iradiind în lume. Nu era aceasta o poveste, ce ni s-a spus ca multe altele, ci o credință de neclintit. Făceam o tranșantă deosebire între „povestea-poveste“ și „povestea adevărată“. Topografia satului era plină de astfel de locuri mitologice. La fiecare pas perspectivele se adânceau și se înălțau. Tinda vecinului, totdeauna foarte întunecoasă, era fără doar și poate un loc în care, cel puțin din când în când, și mai ales dumineca, se refugia diavolul. Nu am încercat într-o zi, cu alți douăzeci de copii, toți pătrunși de fiorii unui sfânt război, să-l izgonim, stârnind cu fel de fel de unelte niște zgomote ca de trib african? Tinda aceea, ungher simplu ca toate tindele, avea pentru noi ceva din aura neagră a infernului. Dar undeva lângă sat mai era și un sorb; convingerea noastră era că acel noroi fără fund răspundea de-a dreptul în iad, de unde ieșeau și clăbucii. Trebuie să te transpui în sufletul unui copil care stă tăcut în marginea sorbului și-și imaginează acea dimensiune „fără fund“, ca să ghicești ce poate însemna pentru om o geografie mitologică. Satul întreg era cuibărit de fapt într-o geografie mitologică. În râpa roșie, prăpăstioasă, din dealul viilor, sălășluia aieva un căpcăun. Acesta se ținea departe și sta oarecum la pândă la marginea lumii. Astfel satul era situat în centrul existenței și se prelungea prin geografia sa nemijlocit în mitologie și în metafizică. Mitologia și metafizica alcătuiau pervazul natural și de la sine înțeles al satului. Satul există în conștiința copilului ca o lume, ca *unica* lume, mult mai complex alcătuită și cu alte zări, mai vaste, decât le

poate avea un mare oraș, sau metropolă, pentru copiii săi. Atingem cu aceasta problema deosebirii dintre „sat” și „oraș.” Satul nu este situat într-o geografie pur materială și în rețeaua determinantelor mecanice ale spațiului, ca orașul; pentru propria sa conștiință satul este situat în centrul lumii și se prelungește în mit. Satul se integrează într-un destin cosmic, într-un mers de viață totalitar, dincolo de al cărui orizont nu mai există nimic. Aceasta este conștiința latentă a satului despre sine însuși. Îndrăznim să facem afirmația fiindcă așa e înțeles și trăit satul în apogeul copilăriei, a cărei sensibilitate singură posedă o perfectă afinitate cu modul existențial al satului. Să privim în schimb orașul. Copilul se pierde aici părăsit de orice siguranță. La oraș conștiința copilului precoce e molipsită de valorile relative ale civilizației, cu care el se obișnuiește, fără de a avea însă și posibilitatea de a o înțelege. Credem că nu exagerăm spunând că la oraș copilăria n-are apogeu; orașul taie posibilitățile de dezvoltare ale copilăriei ca atare, dând sufletelor degrabă o îndrumare bătrânicioasă. La oraș copilul este în adevăr „tatăl bărbatului”, adică o pregătire pentru vârstele seci. La sat copilăria devine o structură autonomă, care înfloreste pentru sine. Omul crescut la oraș parvine să înțeleagă, sau să se prefacă a înțelege, cauzalitățile împrejmuitoare, dar el nu face personal niciodată experiența vie a lumii ca totalitate, adică o experiență muiată în perspective dincolo de imediat și de sensibil. A trăi la oraș înseamnă a trăi în cadrul fragmentar și limitele impuse la fiecare pas de rânduielile civilizației. A trăi la sat înseamnă a trăi în zăriște cosmică și în conștiința unui destin emanat din veșnicie. Ne luăm voie să evocăm o conversație între copii. Nu o inventăm pentru a broda literatură pe marginea ei; ci o reproducem de pe discul de ceară al celei mai fidele memorii. Nu aveam mai mult de șapte ani. Eram vreo cinci băieți, toți cam de aceeași vârstă; stam în cerc, calmi, în mijlocul uliței, pe înserate. Nu mai știm în ce legătură s-a întâmplat ca unul să arunce întrebarea: „Cum o

fi, când ești mort?“ Unul dintre noi a răspuns neîntârziat, ca iluminat: „Mort trebuie să fie ca și viu. E așa că nici nu știi că ești mort. Noi bunăoară stăm aici în cerc și vorbim, dar poate că suntem morți, numai că nu ne dăm seama.“ Încă o dată – scena s-a petrecut întocmai. N-am împodobit-o cu nici un detaliu imaginar. Ne-aducem desăvârșit de bine aminte și de fiorul încercat în fața prăpăstioasei perspective deschise prin răspunsul aceluia băiat. Era acel cutremur, ce-l încerci în copilărie, ca și mai târziu, când calci prin preajma ultimului hotar. O fetiță, prietenă de joacă, se cățara în prunii cimitirului, crescuți din morminte. Spunea sărind că vrea să vadă „ce gust au morții“, și încerca prunele. Când mușca dintr-o prună amară, spunea că mortul de la rădăcină trebuie să fi fost om rău. Când nimerea în alt pom o prună dulce, zicea că mortul de la rădăcină trebuie să fi fost om bun. Iată concepții, viziuni, presimțiri care nasc în chip firesc, în lumea satului. Ne amintim foarte bine cum ieșeam câteodată seara în ogradă. În beznă zăream dintr-odată calea laptelui și stelele, ca ciorchinii grei și mari, coborâte până aproape de coperișele de paie. Priveliștea era copleșitoare; sub impresia ei trăiam în credința că într-adevăr noaptea stelele coboară până aproape în sat, participând într-un fel la viața oamenilor și ascultându-le răsufierea în somn. Sunt aici în joc sentimente și vedenii nealterate de nici un act al rațiunii și de nici o cosmologie învățată și acceptată de-a gata. Iată experiențe vii, care leagă cerul de pământ, care fac o punte între viață și moarte, și amestecă stihiiile după o logică primară, căreia anevoie i te poți sustrage, și care ni se pare cu neputință în altă parte decât în mediul, înțeles și trăit ca o „lumă“, al satului. Fiecare sat se simte, în conștiința colectivă a fiilor săi, un fel de centru al lumii. Numai așa se explică orizonturile vaste și naive în același timp ale creației populare, în poezie, în artă, în credință, și acea trăire care participă la totul, precum și siguranța fără greș a întruchipărilor, belșugul de subînțelesuri și de nuanțe, implicațiile de infinită rezonanță și însuși sponta-

neitatea neistovită. Omul satului, întrucât izbutește să se mențină pe linia de apogeu, genială, a copilăriei, trăiește din întregul unei lumi – pentru acest întreg; el se găsește în raport de supremă intimitate cu totul și într-un neîntrerupt schimb reciproc de taine și revelații cu acesta. Omul orașului, mai ales al orașului care poartă amprentele timpurilor moderne, trăiește în dimensiuni și stări tocmai opuse: în fragment, în relativitate, în concretul mecanic, într-o trează tristețe și în lucidă superficialitate. Impresiile omului de la oraș, puse pe cântar de precizie, îngheață, devenind mărimi de calcul; ele nu se amplifică prin raportare intuitivă la un cosmos, nu dobândesc proporții și nu se rezolvă în urzeli mitice, ca impresiile omului de la sat.

Despre satul românesc se poate în genere afirma, fără de vreo restricție esențială, că mai păstrează ca structură spirituală aspecte de natura aceloră despre care tocmai vorbim. Ne putem foarte bine închipui că, până mai acum vreo sută și ceva de ani, psihologia, structura sufletească „adoptivă“ a săteanului nostru, de orice vârstă, să fi fost de natură „copilărească“. Desigur că pe urma contactului deformant, direct și indirect, cu civilizația timpului, satul românesc s-a depărtat și el, câteodată chiar destul de penibil, de această structură. Nu e mai puțin adevărat însă că în toate ținuturile românești mai poți să găsești și astăzi sate care amintesc ca structură sufletească „copilărescul“. „Copilăresc“ este satul care se socotește pe sine însuși „centrul lumii“, și care trăiește în orizonturi cosmice, prelungindu-se în mit. Ca tip antipodic al acestui sat, credem că s-ar putea cita de ex. așezările mărunte, cu înfățișare ca de sate, din America de Nord, acele sumbre și uniforme așezări de lucrători și fermieri, ținute laolaltă de un interes rațional colectiv, dar niciodată de magia naivă a unui suflet colectiv. Dacă satul nostru este clădit în jurul bisericii, din care iriază Dumnezeu, în pomenitele așezări americane biserica e mai puțin un sălaș al lui Dumnezeu, cât un fel de întreprindere ca și banca coloniei, o societate pe acțiuni. Pastorul ține predici cu invitații ca la cinematograful și

cu prețuri de intrare. Nu vom pune numaidecât și întru totul la îndoială credința acelor bravi cetățeni (se spune că unii sunt foarte credincioși), dar credința lor e integrată, ca un șurub bine uns, în angrenajul vieții profesionale, închinată cu totul succesului practic. Să ni se îngăduie mândria de a afirma că din punct de vedere uman săteanul nostru reprezintă un tip, mult superior, mult mai nobil, mult mai complex, în naivitatea sa. Satul nostru reprezintă o așezare situată și crescută organic într-o lume totală, care e prezentă în sufletul colectiv ca o viziune permanent efectivă și determinantă. Fermierul american, simțindu-se alungat la periferia existenței, e veșnic abătut de nostalgia orașului, cu gândul la bogăție, cu frica de mizerie. Cu Dumnezeuul său localizat într-o singură celulă a creierului, el nu se integrează deschis în cosmos, ci se simte doar chemat să exploateze „rațional“ un fragment al acestuia, sau să-l părăsească în clipa când fragmentul nu mai rentează.¹

Am încercat în studiile noastre de filozofia culturii să punem în relief aspectele sau categoriile stilistice ale vieții și ale duhului nostru popular. Nu vom repeta aici ce am spus în acele studii despre „matricea stilistică“ a culturii noastre. Am putut doar să întregim punctele de vedere puse în evidență altă dată cu câteva noi observații. Satul românesc, în ciuda sărăciei și a tuturor neajunsurilor cuibărite în el prin vitrega colaborare a secolelor, se învrednicește în excepțională măsură de epitetul autenticității. Mai precis: între nenumăratele sate românești găsim atâtea și atâtea așezări care realizează ca structură sufletească întocmai termenii definiției pe care o acordăm „copilăriei“. Satul ca așezare de oameni este o colectivitate cuprinsă în formele interioare ale unei matrice stilistice, dar întregul său „stil“ se realizează oarecum prin prisma structurilor autonome ale „copilăriei“. Cosmocentrismul satului nu trebuie înțeles ca

1. Eseistul nostru Vasile Băncilă a scris pagini magistrale despre structura sufletească a săteanului în *Gând românesc*, pp. 140–156, 1937.

o grotescă trăsătură de megalomanie colectivă, ci ca o particularitate ce derivă dintr-o supremă rodnică naivitate.

O cultură minoră și o cultură majoră pot să fie până la un punct realizările plastice ale uneia și aceleiași matrice stilistice; în cazul acesta cultura minoră nu reprezintă vârsta copilăriei, iar cultura majoră vârsta maturității, ca și cum ar fi vorba de creșterea unui singur mare organism de sine stătător. Că nu e vorba de vârste ale culturii însăși, se dovedește, o repetăm, prin împrejurarea deosebit de concludentă că atât o cultură minoră, cât și o cultură majoră pot avea norocul să dăinuie indefinit de mult timp, chiar mii de ani. Ceea ce ar fi o imposibilitate dacă cultura minoră ar fi în adevăr o vârstă reală a unui subiect viu. Vârstele au un profil și o configurație de o durată precisă și limitată. De fapt o populație creează o cultură minoră atunci când își realizează, în plâsmuirii de tot soiul, posibilitățile stilistice, cu darurile și virtuțile proprii copilăriei; o populație creează o cultură majoră când își realizează aceleași posibilități prin jgheburile structurale proprii maturității ca atare. Cultura majoră nu este apogeul sau piscul celei minore, căci atât cea minoră, cât și cea majoră își au, ambele, apogeul lor, de sine stătătoare. Examinând conformațiile, aptitudinile și habitusul copilăriei, și cele ale maturității, ni se dă posibilitatea de a circumscrie sugestiv notele caracteristice ale culturii minore, spre deosebire de cele ale culturii majore. Copilăria ca structură e imaginativă, pasiv deschisă destinului, spontană, naiv cosmocentrică, de o fulguranță sensibilitate metafizică, improvizatoare de jocuri, fără simțul perenității. Maturitatea e în primul rând volițională, susținută și metodic activă, ea se afirmă cu încăpățănare în fața destinului, își organizează un câmp de înrâurire, e expansiv-dictatorială, dar și măsurată din prudență, e rațională, are simțul perspectivelor și al trăinicieii, e constructivă. Copilăria manifestă un pronunțat simț pentru totalități nediferențiate, maturitatea excelează printr-un simț al diferențierii și pentru domenii specializate. Copilul, deși mai

vegetativ, se simte un mic demiurg și se comportă naiv ca atare; omul matur, deși mănunchi de energii, își dă seama de limite și se intercalează în natură și în societate ca în sisteme ierarhice. Copilul se complăce ca subiect al jocului de unul singur chiar în colectivitate; omul matur înțelege avantajele activității concentrice și ale colaborării și se înrolează îngăduitor întru inițiative a căror ducere la capăt implică grupuri și mulțimi. O cultură minoră este izbânda unui stil întruchipat de un suflet colectiv, de o populație oarecare, prin darurile și virtuțile proprii copilăriei. Aceasta nu înseamnă însă că o asemenea cultură e făcută de „copii”. O cultură *minoră* e creată de oameni *maturi*, care însă în calitatea lor de creatori de cultură stau într-un fel sub zodia „copilăriei”. Chiar dacă altfel sunt oameni serioși și raționali. Precum se vede vârsta reală nu obligă pe creatori la comportări în consecință. O cultură majoră realizează posibilitățile stilistice ale unui suflet colectiv prin darurile și virtuțile proprii „maturității”. Nici aceasta nu înseamnă însă că o asemenea cultură e făurită numai de oameni maturi, ea poate fi făcută de oameni de orice vârstă, care stau în chip secund sub zodia maturității. Ioana d'Arc, Mozart, Rimbaud, deși copii, sunt creatori de istorie și cultură majoră. Încă o dată așadar: cultura minoră nu este copilăria unei culturi, care va deveni neapărat majoră, în creștere ca un singur organism, parazitar suprapus omului. Cultura minoră e creată doar sub constelația eficientă a „copilăriei”, în înțeles de *vârstă adoptivă* a unei întregi *colectivități*. Totuși cultura minoră e creată de oameni maturi, sau, dacă voiți, de oameni de orice vârstă. Mutatis mutandis, aceleași afirmații se rostesc cu egală îndreptățire și cu privire la cultura majoră.

Trecutul omenirii oferă suficiente probe pentru trecerea de la o cultură minoră la o cultură majoră. Cultura majoră a vechiului Egipt, atât de admirată de câteva decenii încoace, și despre care mult timp s-a crezut că a apărut oarecum dintr-odată, gata, cu scut și cu lance, ca știuta zeiță din capul

știutului zeu, avea o corespondență minoră anterioară acelei majore. La vreo sută de kilometri spre apus de actuala albie a Nilului, s-a găsit vechea albie, astăzi complet seacă și acoperită de nisipurile deșerturilor. Pe malurile străvechiului Nil s-au descoperit însă rămășițele unei culturi minore, care prezintă aproximativ aceleași motive și aceleași aspecte stilistice ca și cultura egipteană majoră. Despre cultura și arta gotică monumentală se știe astăzi că n-a apărut dintr-odată, neprevăzută, ca un havuz țâșnit spre cer. Aceleași motive și aspecte stilistice au existat și mai înainte, ca realizări consecvent susținute, în cadrul unei culturi populare, etnografice, la diverse seminții germane sau celte. Trecerea aceasta de la minor la major nu se face însă fiindcă ar fi vorba de o creștere liniară inevitabilă, a unui organism care de la copilărie ar merge spre maturitate. Trecerea se face fiindcă creatorii de cultură, oamenii, de orice vârstă, dar mai ales oamenii maturi, evadează la un moment dat din vraja vârstei adoptive care-i încercuiește și acceptă altă vârstă, tot în sensul unor structuri adoptive. Oamenii unei colectivități încețază la un moment dat de a mai crea prin prisma structurilor copilăriei și încep să creeze prin prisma structurilor maturității. *Faptul ține de ordinea atitudinilor spirituale și nu a vârstelor organice reale.* Structura autonomă a unei anume vârste poate să joace deci rol de constelație determinantă în creația culturală, indiferent de vârsta reală a creatorilor, care poate fi oricare. *Copilăria ca vârstă adoptivă a colectivității și a creatorilor prilejuiește culturi minore; maturitatea, ca vârstă adoptivă a colectivității și a creatorilor, produce culturi majore.* În cadrul culturilor minore se face că omul nu devine creator decât prefăcându-se, într-un anume fel, iarăși în „copil”. În cadrul culturilor majore, omul nu devine creator decât adoptând o mentalitate matură, chiar dacă se întâmplă ca el să fie un copil, ca Ioana d'Arc, ca Mozart sau ca Rimbaud. Cultura minoră și cultura majoră se explică deci prin fenomenul de psihologie

colectivă al „vârstelor adoptive“. Problema aceasta de psihologie colectivă a vârstelor adoptive, pe care o deschidem întâia oară ca atare, e susceptibilă de altfel de o lărgire și de nuanțare. N-ar fi desigur lipsit de interes să se cerceteze în ce măsură aproape fiecare epocă, chiar de durată mai scurtă, din istoria culturii europene e stăpânită de fiecare dată de atmosfera unei alte vârste adoptive, de care se pătrunde întreaga psihologie creatoare a unei colectivități, în curs de-o generație sau mai multe. Sunt perioade magic străbătute de atmosfera „tinereții“ în tot ce se creează, chiar dacă creatorii nu sunt toți oameni cu adevărat tineri (Sturm und Drang, sau perioada expresionismului), sunt perioade străbătute de măsura și vigoarea liniștită a „bărbăției“, chiar dacă creatorii se întâmplă să fie oameni tineri (clasicismul francez sau german, neoclasicismul contemporan). E vorba și aici de același fenomen de psihologie colectivă al „vârstelor adoptive“. De observat că succesiunea vârstelor adoptive nu prea ține seama de succesiunea celor reale. După ce o generație întreagă a stat bunăoară sub imperiul bătrâneții, ca „vârstă adoptivă“, urmează, să zicem, o generație care intră în robia vârstei adoptive a tinereții.¹ Vârsta adoptivă a oamenilor de la sat este în genere copilăria; vârsta adoptivă a oamenilor de la oraș, sau din cetăți, este în genere maturitatea. E fără îndoială un lucru negrăit de curios că structurile copilăriei și ale maturității joacă în destinul omenirii și un alt rol, și au și

1. Există o problemă analogă, tot de psihologie colectivă, și anume aceea a „genului adoptiv“. Sunt anume epoci stăpânite de atmosfera „femininului“ (rococoul) și epoci străbătute de atmosfera „masculinului“ (barocul). Aici e vorba despre genul sau sexul spiritualității unei epoci. Paradoxul e că de obicei creatorii sunt bărbați, dar ei par a-și însuși, sub unghiul spiritual, în fiecare epocă un anume „gen adoptiv“, colectiv. Structurile spirituale și suflereși ale diverselor vârste și ale genurilor posedă privilegiul ciudat de-a deveni structuri adoptive ale unei întregi colectivități dintr-un anume loc și timp.

altă semnificație, decât aceea de vârstă reală, biologică, a indivizilor. Această a doua ipostază a copilăriei sau maturității nu ține de viața celulară și fiziologică, nici de psihologia conștiinței individuale, ci de *ordinea faptelor spirituale colective și inconștiente*.

Într-o cultură minoră fiecare ins reprezintă o „universalitate nediferențiată“. Fiecare individ își e gospodarul și meseriașul, poetul și cântărețul, țăranul și arhitectul. Insul creator, cu posibilitățile sale, dă măsura planurilor la a căror realizare se procedează. Individul nici nu prea concepe planuri pe care să nu le poată realiza de unul singur. De aceea creația insului are în cadrul culturii minore înfățișarea unei firești improvizații, cu precizarea că această improvizație, fiind de nenumărate ori încercată de același sau de alții, nu însemnează o schițare nedesăvârșită, ci o realizare, foarte economică ce-i drept ca tehnică, dar de o remarcabilă virtuozitate. Există desigur și în cadrul culturilor minore creații vaste, colective, dar acestea au crescut firesc, încetul cu încetul, prin acumulare și colaborare organică, iar nu pe baza unui plan prealabil. În general în cadrul culturii minore creația nu prea depășește puterile unuia singur, și e adaptată, sub toate aspectele ei posibile, la ceea ce poate să realizeze în adevăr individul, ca ins „universal nediferențiat“. În cultura minoră insul creator adoptă o dată mai mult psihologia copilului, care de asemenea e universalitate nediferențiată. Viziunea despre spațiu, în cultura minoră, nu prea depășește, ca amploare, orizontul vizibil; satul, așezarea, cătunul, e centrul lumii, iar lumea e vizibilă aproape în întregime dintr-un singur loc; orizontul văzut se prelungește de-a dreptul în mitologie. Într-o cultură minoră viziunea despre timp nu prea depășește durata organică a unei vieți individuale; dincolo de acest orizont timpul e oarecum ceva suspendat sau ceva amorf. În cadrul unei culturi majore devin suverane structurile *maturității*. Insul creator nu mai e universalitate nediferențiată, ci „organ specializat“ al unei colectivități. Insul se poate astfel închina viața întregă unei singure ocupațiuni sau unei singure

opere. Multilateralitatea se strâmtează, sau încetează cu totul; începe unilateralitatea, elefantiaza specialismului. Prin deliberare rațională și prin hotărâri de voință, individul se integrează adesea chiar într-un front creator, prin care se urmăresc planuri a căror realizare cere neapărat ajutorul multor inși și uneori o durată de generații. Începe creația dirijată. Planurile nu mai sunt la dispoziția individului, ci indivizii sunt subjuțați unui plan. Insul creator se situează în orizonturi spațiale și temporale care fizicește debordează enorm vizibilul. „Istoria“, ca timp articulat și cu spinare, este dimensiunea în care se desfășoară și crește o cultură majoră. Orașul-cetate nu mai este centrul unei lumi vizibile totale, ci se alătură, dominant sau periferial, altor așezări similare într-un spațiu care se întinde dinamic invizibil, înglobând văi și munți, șesuri și țări, mări și continente. Timpul nu sfârșește cu viața insului, ci e vastă proiecție, arcuire uriașă peste generații. Cu asemenea orizonturi se calculează efectiv; ele intră ca factori constitutivi în planurile creatoare, care alimentează și susțin o cultură majoră. Cu o astfel de expansiune bărbătească a viziunii spațiale și temporale începe totdeauna o „istorie“. Timpul simplu, ca desfășurare de evenimente, nu este încă istorie. Istoria își declară energia imanentă totdeauna cu o dilatare, cu o accentuare expansivă a cadrelor orizontice. Istoria e timp și spațiu articulat, viziune debordantă. Istoria implică coordonate prelungite dincolo de orizontul sensibil, ca o schelărie a năzuinței creatoare proprii unei colectivități diferențiate, sau unor inși care sunt tot atâtea organe specializate ale unei substanțe comune.

A pune problema diferențelor dintre o cultură minoră (anistorică) și o cultură majoră (desfășurată istoric) înseamnă a atinge în cele din urmă și întrebarea cu rezistențe de zid liminar: ce are mai mare preț, o cultură minoră sau o cultură majoră? Problema valorii tipurilor de cultură comportă însă o mulțime de puncte de vedere. Fiecare tip de cultură își are calitățile și defi-

ciențele, avantajele și dezavantajele. Înainte de toate șansele lor de durabilitate diferă impresionant, și aceasta chiar din pricina constituției lor. Ni se pare destul de sigur că o cultură minoră, născută din permanentă improvizație și gălgâitoare spontaneitate, ca și dintr-o totală lipsă a sentimentului perenității, poate să dureze în statica ei multe mii de ani; câtă vreme o cultură majoră, născută tocmai din setea de a înfrânge și de a întrece spațiul și timpul vizibile, e mult mai expusă, prin dinamica ei, catastrofelor și pieirii. Natural că șansele de durabilitate nu sunt neapărat simptome ale „valorii“. Se poate afirma că tragedia, catastrofa sau riscul au chiar darul de a spori nimbul celui căzut sau al celui ce se avântă spre a cădea.

Cultura minoră ține pe om îndeobște mult mai aproape de natură. Cultura majoră îl depărtează și-l înstrăinează de rânduiala firii. Filozofic privind, nu se știe dacă în cele din urmă avantajele spirituale ale unei culturi majore, tensiunile și problematica acesteia, curiozitățile ce le stârnește și satisfacțiile ce le prilejuiește nu sunt cucerite cu prețul unui dezavantaj care le ține aproape cumpănă: cu înstrăinarea prea mare a omului de veșnica Mumă. Vrem să spunem cu aceasta numai că o comparație a culturii minore și a culturii majore, sub unghiul valorii, nu e tocmai simplă. Ea ni se pare chiar așa de complicată, încât ne vedem sfătuiți să nu o atingem decât cu sfiala și cu tăcerea noastră. Preferăm să lăsăm această problemă deocamdată deschisă.

GENEZA METAFOREI

„Stilul“ unei opere de artă, sau al unei creații de cultură, manifestă multiple aspecte, dintre care unele cel puțin posedă desigur o profunzime și un sens „categorial“. Aceste aspecte categoriale sunt de natură orizontică, de atmosferă axiologică, de orientare, de formă. Ne-am ocupat cu această latură a creației de artă, sau de cultură, pe larg în *Orizont și stil. Ce rămâne încă de spus în aceeași linie de idei va urma mai târziu, cu atât mai mult cu cât suntem pândiți de surprize, unele de deosebită însemnătate pentru filozofie în general, iar altele de o înaltă semnificație metafizică. Dar înainte de a despărți negurile în care locuiesc surprizele, găsim necesar să extindem considerațiile noastre și asupra unei alte laturi a creației. Cert, aspectele stilistice nu istovesc creația. O operă de artă, și în general o creație de cultură, mai au în afară de stil și o „substanță“. Va trebui să facem așadar, și pentru moment, abstracție de stilul ce-l îmbracă această substanță și să ne întrebăm ce particularități prezintă substanța însăși, sub înfățișarea ei cea mai generică. De substanța unei opere de artă, a unei creații de cultură, ține tot ce e materie, element sensibil sau conținut ca atare, anecdotic sau de idee, indiferent că e concret sau mai abstract, palpabil sau sublimat. Să anticipăm puțin: spre deosebire de substanța lucrurilor reale din lumea sensibilă, substanța creațiilor nu posedă o semnificație și un rost prin ea însăși: aici substanța ține parcă totdeauna loc de altceva; aici substanța este un precipitat, ce implică un transfer*

și o conjugare de termeni ce aparțin unor regiuni sau domenii diferite. Substanța dobândește prin aceasta așa-zicând un aspect „metaforic“.

Anticipația noastră e menită să stârnească unele nedumeriri. Cititorul va da din umeri și va întreba numaidecât: „Bine, dar metaforicul nu ține de stil?“ Nu este oare capitolul despre metafore unul din cele mai importante în toate manualele de „stilistică“, care au ieșit din teascurile tiparnițelor de pretutindeni? Nedumerirea e psihologic justificată, dar formularea ei e chemată doar prin puterea unei obișnuințe consacrate. Ne vom strădui în cele ce urmează să legitimăm și celălalt fel de a vedea lucrurile.

Înainte de a lărgi semnificația metaforicului, să analizăm puțin metaforele în accepție obișnuită; să ne limităm la metaforele care se realizează cu mijloace de limbaj.¹ Deosebim două grupuri mari sau două tipuri de metafore:

1. Metafore plasticizante.

2. Metafore revelatorii.

Metaforele plasticizante se produc în cadrul limbajului prin apropierea unui fapt de altul, mai mult sau mai puțin asemănător, ambele fapte fiind de domeniul lumii, date închipuite, trăite sau gândite. Aproximarea între fapte sau transferul de

1. Cuvântul metaforă vine de la grecescul *metapherein* (*meta-pherō*) care înseamnă „a duce dincolo, a duce încolo și înapoi“. Autorii latini din Evul Mediu și de mai târziu traduceau termenul cu acela de translație, transport; astăzi am zice „transfer“. Aristotel s-a ocupat de metafore în *Poetica* sa deosebind mai multe variante, mai ales pe temeiul teoriei genurilor. Clasificarea metaforelor diferă considerabil de la autor la autor. Cum noi vom da în studiul de față metaforicului o semnificație cu tendințe de generalizare, nu vom intra în analize de amănunt, și mai ales nu vom întreprinde o vânătoare de variante metaforice încă necunoscute. Față de însemnătatea ce i-o atribuie cercetările de până acum, metafora câștigă pe urma meditațiilor noastre enorm în importanță.

termeni de la unul asupra celuilalt se face exclusiv în vederea plasticizării unuia din ele. Când numim rândunelele așezate pe firele de telegraf „niște note pe un portativ“, plasticizăm un complex de fapte prin altul, în anume privințe asemănător. În realitate nu plasticizăm un fapt prin alt fapt, ci expresia incompletă a unui fapt prin expresia altui fapt. E de remarcat că metaforele plasticizante nu îmbogățesc cu nimic conținutul ca atare al faptului la care ele se referă. Metaforele acestea sunt destinate să redea cât mai mult carnația concretă a unui fapt, pe care cuvintele pur descriptive, totdeauna mai mult sau mai puțin abstracte, nu-l pot cuprinde în întregime. Adevărul e că cuvintele sunt așa de anemice, încât ar fi nevoie de un alai infinit de vocabule, esențiale și de specificare, pentru a reconstitui cu mijloace de limbaj faptul concret. Metafora plasticizantă are darul de a face de prisos acest infinit alai de cuvinte. Metafora plasticizantă are darul de a suspenda un balast ce pare inevitabil și de a ne elibera de un proces obositor și nesfârșit, pe care adesea am fi siliți să-l luăm asupra noastră. În raport cu faptul și cu plenitudinea sa, metafora plasticizantă vrea să ne comunice ceea ce nu e în stare noțiunea abstractă, generică, a faptului. Expresia directă a unui fapt e totdeauna o abstracțiune mai mult sau mai puțin spălăcită. În aceasta zace deficiența congenitală a expresiei directe. Față de deficiența expresiei directe, plenitudinea faptului cere însă o compensație. Compensația se realizează prin expresii indirecte, printr-un transfer de termeni, prin metafore. Metafora plasticizantă reprezintă o tehnică compensatorie, ea nu e chemată să îmbogățească faptul la care se referă, ci să completeze și să răzbune neputința expresiei directe, sau, mai precis, să facă de prisos infinitul expresiei directe. Când se întâmplă să vorbim despre „cicoarea ochilor“, ai unei anume persoane, nu facem decât să plasticizăm o expresie virtual infinită pentru colorarea unor anume ochi. Metafora nu îmbogățește cu nimic faptul în sine al acestor ochi, dar răzbună anume insuficiențe ale expresiei directe, care ar începe

bunăoară cu epitetul „albaștri“ și s-ar vedea nevoită să se reverse într-o acumulare de adjective, pe cât de nesfârșită, pe atât de neputincioasă. Metaforele plasticizante nasc din incongruența fatală dintre lumea concretă și lumea noțiunilor abstracte. Din setea de a restaura congruența între concret și abstract, se recurge la metafore plasticizante. Metafora plasticizantă ține așadar loc de concret în ordinea abstracțiunilor. Omul, silit, prin propria sa constituție spirituală, să exprime lumea concretă exclusiv prin abstracțiuni, ceea ce solicită un proces infinit, își creează un organ de redare indirectă, instantanee, a concretului: metafora. Metafora, în această formă a ei, încearcă să corecteze, cu un ocol, dar cu imediat efect, un neajuns constituțional al spiritului omenesc: dezacordul fatal dintre concret și abstracțiune, dezacord care altfel n-ar putea să fie simetrizat decât în schimbul unui penibil balast adjectival. Nu exagerăm deci întru nimic afirmând că metafora plasticizantă a trebuit să apară în chip firesc chiar sub presiunea condițiilor constituționale ale spiritului omenesc. Finalitatea metaforei, ca organ, e în adevăr minunată. Metafora plasticizantă reprezintă o reacțiune finalistă a unei constituții împotriva propriilor sale neajunsuri structurale. Ea e o urmare, sub unghi finalist, *inevitabilă* a unei constituții, și deci într-un sens contemporană cu ivirea acestei constituții. Metafora plasticizantă nu are o geneză în înțeles istoric și nu se lămurește prin împrejurări de natură istorică. Geneza metaforei plasticizante e un moment nonistoric, care ține de geneza constituției spirituale „om“ ca atare. Metafora plasticizantă n-are un aspect dictat de necesități temporale, de exigențe, care pot să se declare și pe urmă să dispară. Metafora ține definitiv de ordinea structurală a spiritului uman. Descrierea, analiza și explicarea ei fac împreună un capitol de antropologie.

Nu lipsesc natural încercările de a se aduce geneza metaforei în legătură cu ivirea unei anume mentalități cu totul particulare și trecătoare în evoluția omenirii. Astfel s-a afirmat bunăoară că

metafora, în semnificația ei de expresie indirectă, ar fi condiționată de apariția conștiinței magice, care pune sub interdicție anume obiecte (tabu). Populații de mentalitate tabuizantă opresc și refuză numirea directă a anumitor obiecte sau fapte, de la care ar putea să emane efecte nedorite, fiindcă numele însuși, cuvântul, designarea, fac parte, după concepția magică, din obiectul pe care ele îl exprimă. Anume cuvinte, expresii vor fi astfel supuse unei sacre opreliști. Cum omul, integrat fiind într-o societate, ajunge totuși inevitabil în situația de a vorbi despre aceste obiecte, ființe, lucruri, se recurge, pentru ocolirea pericolului inerent cuvântului, la circumscrierea sau denumirea metaforică, indirectă, a obiectului tabu. Mentalitatea magică, tabuizantă, cu inerentele ei interdicții de a numi diverse obiecte sau ființe, își are paralela, atenuată puțin, în sfiala țăranilor noștri de a rosti numele ființelor mitologice sau reale, rele și primejdioase. Când țăranul nu îndrăznește să numească pe Diavolul altfel decât „Ucigă-l toacă“, sau „Cel de pe comoară“, sau ursul din pădure „Moș Martin“, el e desigur vag stăpânit de îngrijorarea că rostirea numelor adevărate ar putea să stârnească numaiedecât apariția reală a acestor ființe. Țăranul preîntâmpină primejdia prin întrebuițarea unor nume care sunt în fond tot atâtea eufemisme metaforice. Metafora posedă anume darul de a arăta obiectul, fără a face parte din aura și substanța lui magică. Omul stăpânit de mentalitatea magică recurge la metafore din instinct de autoconservare, din interesul securității personale și colective. Pentru mentalitatea magică, metafora nu mai este așadar simplă metaforă, ci armă de apărare și un reflex preventiv. Împrejurarea aceasta ar fi trebuit să dea puțin de gândit teoreticienilor care cred că obiectul tabuizat și respectarea lui ca atare ar duce chiar la *geneza* metaforei și că mentalitatea tabuizantă ar fi astfel condiția prealabilă a metaforei. Această teorie leagă originea metaforei de calitatea magică a obiectelor tabu și a denumirii lor, adică de o treaptă precisă și efemeră în evo-

luția mentalității umane, iar nu de constituția spirituală *permanentă* a omului, despre care am vorbit mai sus. Geneza metaforei ar fi o problemă de sociologie sau de istorie, iar nu de antropologie. Nu vom contesta ipotezei o anume vrajă, dar nu credem ca ea să reziste analizei critice. Sunt argumente decisive care trec peste ea cu greutate de tăvălug. Elementele care supraviețuiesc cadavrului își găsesc ușor întrebuintarea în altă constelație teoretică. Departe de a condiționa nașterea metaforei de mentalitatea tabuizantă, suntem mai curând dispuși să inversăm raportul. În adevăr mentalitatea tabuizantă presupune existența prealabilă a modului metaforic. Și iată de ce. Omul trăind într-o societate nu poate să *nu* vorbească despre obiectele tabu. E constrâns la aceasta de viață și de realități. Vorbirea despre sau aluziile la obiectele tabu i se impun neconținut. Noi credem în consecință că aceste obiecte sau ființe nu ar fi devenit niciodată „tabu“, dacă omul nu ar fi fost investit din capul locului cu posibilitatea de a le numi indirect, *metaforic*. De abia puțința prealabilă a omului de a designa obiectele prin circumscriere metaforică a făcut, la dreptul vorbind, posibilă *tabuizarea* obiectelor, și cu aceasta interdicția de a le spune pe nume. Altfel tabuizarea ar fi însemnat un lux incredibil și un balast incomensurabil atât pentru biata ființă umană, cât și pentru societate. De altfel mentalitatea magică a tabuizării nu lămurește nici unul din aspectele esențiale ale modului metaforic ca proces spiritual. Momentul tabuizării preface doar metafora în reflex preventiv și duce cel mult la anume exagerări, calitative și cantitative, ale modului metaforic. Socotim deci modul metaforic o condiție prealabilă pentru ca mentalitatea magică a tabuizării obiectelor să poată în genere să ia ființă, iar tabuizarea unor obiecte poate cel mult să altereze modul metaforic deja existent. Mentalitatea tabuizantă cu tendința ei de a ocoli cât mai tare obiectul tabu va folosi îndeosebi metafore obscure, de analogie depărtată. La fel mentalitatea tabuizantă va

spori uzul, frecvența modului metaforic, dar nu explică câtuși de puțin geneza ca atare a modului metaforic.

Există însă, după cum precizăm la început, și un al doilea tip de metafore, „metaforele revelatorii“. Câtă vreme metaforele tip I nu sporesc semnificația faptelor la care se referă, ci întregesc expresia lor directă, cuvântul ca atare, metaforele tip II sporesc semnificația faptelor înseși la care se referă. Metaforele revelatorii sunt destinate să scoată la iveală ceva *ascuns*, chiar despre faptele pe care le vizează. Metaforele revelatorii încearcă într-un fel *revelarea* unui „mister“, prin mijloace pe care ni le pune la îndemână lumea concretă, experiența sensibilă și lumea imaginară. Când de pildă ciobanul din *Miorița* numește moartea „a lumii mireasă“ și pieirea sa „o nuntă“, el revelează, punând în imaginar relief, o latură *ascunsă* a faptului „moarte“. Metafora îmbogățește în cazul acesta însăși semnificația faptului la care se referă și care, înainte de a fi atins de harul metaforelor în chestiune, avea încă o înfățișare de taină pecetluită. Când ciobanul spune:

*am avut nuntași
brazi și păltinași,
preoți munții mari,
păsări lăutari,
păsărele mii,
și stele făclii*

faptele asupra cărora se revarsă avalanșa de metafore constituie întreaga „natură“. Prin metaforele rostite, aceasta dobândește o nouă semnificație: parcă natura întregă devine o „biserica“. Se poate spune despre aceste metafore că au un caracter *revelator*, deoarece ele anulează înțelesul obișnuit al faptelor, substituindu-le o nouă viziune. Aceste metafore nu plasticizează numai niște fapte în măsura cerută de deficiența

numirii și expresiei lor directe, ci ele suspendă înțelesuri și proclamă altele. Metaforele revelatorii sunt cu totul de altă natură decât cele plasticizante pur și simplu, și au cu totul altă origine. Câtă vreme metaforele plasticizante rezultă, după cum văzurăm, dintr-un dezacord imanent al structurilor spirituale ale omului (dezacordul dintre concret și abstracțiune), metaforele revelatorii rezultă *din modul specific uman de a exista, din existența în orizontul misterului și al revelării*. Metaforele revelatorii sunt întâiele simptome ale acestui mod specific de existență. Nu idealizăm deloc situația afirmând că metaforele revelatorii mărturisesc și ele tot despre un aspect antropologic, despre un aspect profund, dat deodată cu ființa omului ca atare. Cât timp omul (încă nu de tot „om“) trăiește în afară de mister, fără conștiința acestuia, într-o stare neturburată de echilibru paradisiac-animalic, el nu întrebuițează decât metafora plasticizantă, cerută de dezacordul dintre concret și abstracțiune. Metafora revelatorie începe în momentul când omul devine în adevăr „om“, adică în momentul când el se așază în orizontul și în dimensiunile misterului. Abia mai târziu ne vom face drum până la acel punct teoretic de unde vom înțelege în toată adâncimea sa acest mod existențial, specific uman, și în ordinea acestor considerații valoarea *simptomatică* a metaforei revelatorii. Precizăm deocamdată că metafora are două izvoare cu totul diferite, care nu îngăduie nici o confuzie. Un izvor este însăși constituția sau structura spirituală a omului, cu acel particular dezacord dintre concret și abstracțiune. Al doilea izvor este un mod de a exista, care caracterizează pe om în toată plenitudinea dimensională a spiritului său, ca „om“: existența într-un mister. Pentru a familiariza cât mai mult pe cititori cu cele două tipuri de metafore, vom ilustra fiecare tip cu câteva exemple culese la întâmplare din opera unui poet, al cărui nume nu importă. De altfel exemplele nu sunt alese pentru valoarea lor poetică, ci pentru

a ilustra cele două clase posibile ale metaforei.

I. Metafore plasticizante.

Iată jocul „valurilor“ la țărmul mării:

*În joc cu piatra câte-un val
și-arată solzii de pe pântec.*

Iată un „Septemvrie“ în pădure:

*Prin ceasul verde-al pădurii
otrăvuri uitate adie.*

Iată „licuricii“ în noapte:

*Licuricii cu lămpașe
semne verzi dau spre orașe
pentru-un tren care va trece...*

Iată „ploaia“ într-un vechi oraș:

*Pe uliți, subțire și-naltă
ploaia umblă pe cataligi.*

Iată un „peisaj“:

*Zăbovește prin rostul
grădinilor pajul,
Un zbor de lăstun
iscălește peisajul.*

II. Metafore revelatorii.

Iată misterul „somniaului“ tălmăcit într-o viziune:

*În somn sângele meu ca un val
se trage din mine
înapoi în părinți.*

Un mister revelat în legătură cu „Ninsoarea“:

*Cenușa îngerilor arși în ceruri
ne cade fulguind pe umeri, și pe case.*

Iată o semnificație revelatorie a unui „Asfințit marin“:

*Soarele, lacrima Domnului,
cade în mările somnului.*

Iată misterul vieții apropiat de cel al morții:

*Mamă – tu ai fost odat' mormântul meu, –
De ce îmi e așa de teamă, mamă,
să părăsesc iar lumina?*

Nu dispunem de suficiente mijloace de expresie spre a sublinia cum se cuvine că felul metaforic de a vorbi despre lucruri nu este un fenomen periferic al psihologiei omului sau un ce întâmplător; felul metaforic rezultă inevitabil ca un corolar necesar din constituția și existența specific umane. Se impune evident afirmația că metafora s-a iscat deodată cu omul. Modul metaforic nu este ceva ce ar putea să fie sau să nu fie; din moment ce omul și-a declarat „omenia“, ca structură statornică și ca mod existențial imutabil, felul metaforic există cu aceeași persistentă intensitate, cu aceeași stringență declarată, ca și omul însuși. Geneza metaforei coincide cu geneza omului, și face parte dintre simptomele permanente ale fenomenului om. Geneza metaforei nu este în consecință o problemă spre a fi soluționată cu „datări“, sau prin condiții speciale în dimensiunea timpului. Surprindem metafora într-o geneză permanentă ca să zicem așa. Metafora s-a ivit în clipa când s-au declarat în lume, ca un miraculos incendiu, acea structură și acel mod de existență numite împreună „om“, și se va ivi necurmat atâta timp cât omul va continua să ardă, ca o feștilă fără creștere și fără scădere, în spații și dincolo de spații, în timp și dincolo de

timp. Felul metaforic n-a apărut în cursul evoluției sau al istoriei umane; metafora este, logic și real, anterioară istoriei. Ea este simptomul unei permanențe aproape atemporale. S-a pus de multe ori întrebarea care este diferența specifică a omului față de animal. Întrebarea își recâștigă, se pare, interesul ce i-l acordau cei vechi, care însă la un moment dat au devalorizat-o prin soluții ce se pretau din cale afară la comic. Fapt e că s-au propus felurite formule. De la Aristotel a rămas faimoasa definiție: „Omul este animalul politic.“ Mai îndreptățită decât oricare din formule ni se pare aceasta a noastră, care nu e culeasă chiar la întâmplare de pe ulițele gândului: „Omul este animalul metaforizant.“ Accentul ce-l dorim pus pe epitetul „metaforizant“ este însă destinat aproape să suprime animalitatea, ca termen de definiție. Ceea ce ar însemna că în geneza metaforei trebuie să vedem o izbucnire a specificului uman în toată amploarea sa.

Metafora, emanând din cele două izvoare, e limitată, ca funcție spirituală, la cele ce rezultă din condițiile, mai presus de vicisitudinile timpului, ale genezei sale. 1. Ea e chemată sau să compenseze insuficiențele expresiei directe pentru un obiect, sau 2. să reveleze laturi și semnificații ascunse, reale sau imaginare, ale unui obiect. Când nu face nici una, nici alta, metafora poate fi un joc agreabil, sau vremelnic impus prin termenii unei situații date, dar e despuiată de o justificare mai adâncă și nu e necesară. Unei asemenea metafore, oricât de seducătoare, îi vom retrage din capul locului creditul. Metaforismul care nu rezultă nici din constituția, nici din modul existențial specific umane, ci mai curând din împrejurări cu totul accidentale sau chiar din hotărârea capricioasă a omului, va reprezenta într-un fel sau altul totdeauna o anomalie. Una dintre aceste anomalii ale metaforismului este aceea produsă prin tabuizarea magică a obiectului. Metaforismul e dictat în acest caz de interdicția voită din partea societății de a numi direct anume obiecte. Metafo-

rismul acesta e stârnit de existența unei mentalități efemere și e simptomul trecător al unei precise constelații sociologice. Foarte de aproape înrudit cu acest metaforism este cel produs prin tabuizarea „estetică“ a obiectelor. Căci se poate în adevăr vorbi și despre o asemenea tabuizare. În perioade de efervescență spirituală decadent-barocă, se întâmplă ca, din pretinse motive estetice, obiectul să fie oarecum supus unei interdicții, unei adevărate *tabuizări*. Obiectul e înconjurat de o ciudată opreliște, nemaifiind îngăduit să fie arătat sau descoperit prin expresia directă, ci numai prin circumscriere metaforică. Aceasta dintr-o pretinsă detașare și distanțare poetizantă față de obiect. Să ne gândim la poezia lui Góngora. Ca exemple mai recente pot fi amintite unele metafore ale lui Mallarmé și ale poezilor care l-au urmat. E desigur în acest metaforism un exercițiu intelectual interesant și uneori chiar un joc frumos – dar atât. Iată „azurul“ lui Mallarmé:

*... L'azur triomphe, et je l'entends qui chante
 Dans les cloches. Mon âme, il se fait voix pour plus
 Nous faire peur avec sa victoire méchante,
 Et du métal vivant sort en bleus angélus!*

„Azurul“ e descompus aici în imagini, cum steaua e descompusă prin analiza spectrală într-un întreg curcubeu. Mallarmé e legănat de credința că poate să redea misterul azurului pe această cale. Mallarmé și-a declarat de atâtea ori oroarea de anecdotă, se pare însă că anecdota se răzbună asupra acestei tentative de eliminare, furișându-se într-un fel între ultimele elemente cu care operează poetul. Azurul devine un subiect viu care cântă, care inspiră teamă, care-și afirmă victoria și se metamorfozează în vecernie albastră! Ce însuflețire forțată și ce dramatizare ineficace! Mallarmé făcea odată parnasienilor reproșul: „Les Parnassiens prennent la chose entièrement et la

montrent. Par là ils manquent de mystère. Ils retirent aux esprits cette joie délicate de croire qu'ils créent. Il doit y avoir de l'enigme en poésie." Acest reproș făcut altora ni se pare un foarte prețios document, deoarece ne destăinuiește țința spre care se îndreaptă Mallarmé. El *voia* misterul, fiindcă de fapt și el l-a pierdut. Mallarmé se credea în stare să-l refacă „metodic” prin descompunerea totală a obiectului în metafore excesive, prin tabuizarea obiectului. Dar metoda ni se pare că duce nu la trăirea adevărată a misterului, ci la un mister artificial, de retortă. Se crede îndeobște că metoda mallarmeană ar reprezenta o invenție epocală, fără precedent. Or, cazuri similare există în poezia barocului de complicată armatură, dar nu mai puțin și în literatura populară nescrisă. Cimiliturile reprezintă un joc intelectual analog. Nu facem o glumă de prost gust afirmând aceasta. Se constată chiar un fel de mallarmeism vechi de mii de ani și exemple de asemenea natură ne oferă toată literatura nescrisă a popoarelor primitive, care ocolesc metaforic obiectele tabu. Melanezienii circumscriu sexul feminin (organul) prin cuvintele: „Pomul destinului care ucide sufletele morților.” La insularii din Sumatra se găsește un descântec, în care „actul fecundării” e descris prin cuvintele: „umbra care cade în mare”. O tabuizare de o clipă a obiectului, voită de dragul jocului intelectual, se găsește în cimilituri. Obiectul e înlocuit de obicei printr-o metaforă depărtată, pentru ca ghicirea să nu fie prea lesnicioasă. Iată câteva exemple din literatura populară românească:

Într-un vârful de pai

Mănăstire de crai.

(Păianjenul)

În vârful înflorit,

La mijloc uscat,

La rădăcină verde,

Cine are ochi îl vede.

(Cernil)

*Am un vițeluș,
Sparg cu cornul
Drege cu coada.*

(Acu!)

*Sunt două păduri întinse
Două ape aprinse.*

(Sprâncenele și ochii!)

*Am două gheme negre:
Cât le-arunc,
Atât se duc.*

(Ochi!!!)

Găsim nu arar în cimilituri metafore de o incontestabilă splendoare, dar metaforele acestea apropie totdeauna termenii excesiv de depărtați. Se simte numaidecât că metafora s-a detașat de funcția revelatoare firească și s-a adaptat la scopul urmărit. Scopul cimiliturilor e în cele din urmă un simplu joc intelectual. Plăcerea ce o prilejuiește cimilitura consistă în exercițiul unor funcțiuni ca atare, aplicate asupra unei probleme de imaginație și de agerime în același timp. Metafora conținută circumscrie obiectul, dar, în loc să-l *reveleze*, tinde mai curând a-l *întuneca*. Metaforele rezultând dintr-o tabuizare, fie magică, fie estetică, fie intelectuală, a obiectului, iau o înfățișare excesivă sau catacrezică, cum ziceau grecii. Tabuizarea obiectului alterează deci funcția și caracterul *revelator* al metaforei. Catacreza circumscrie, dar și întunecă obiectul. Cu ea se ivește un fel de mister artificial sau mai bine zis *un surogat de mister*. În poezie bunăoară un Paul Valéry nu e totdeauna străin de aceste mistere de laborator. Trădat de sensul firesc al misterele cosmice, Valéry și le confecționează de multe ori „metodic”. Când Paul Valéry zice:

*Tête complète et parfait diadème,
Je suis en toi le secret changement –*

s-ar înțelege numai anevoie că e vorba despre „Amiază“, dacă nu am avea o indicație anterioară precisă pentru această identificare a obiectului sub imaginile care îl întunecă. Sau când același poet cântă:

*Tu procèdes de l'âme, orgueil du labyrinthe.
 Tu me portes du coeur cette goutte contrainte,
 Cette distraction de mon suc précieux
 Qui vient sacrifier mes ombres sur mes yeux,
 Tendre libation de l'arrière-pensée!
 D'une grotte de crainte au fond de moi creusée
 Le sel mystérieux suinte muette l'eau.
 D'où nais-tu? Quel travail toujours triste et nouveau
 Te tire avec retard..., de l'ombre amère?*

el se dedă unei subtile construcții de metafore extreme, pe schelăria aceluiași secret principiu care e fără îndoială prezent și în creația „cimiliturilor“. Firește că poetul nu uită să ne sară în ajutor, intercalând în locul punctat de noi cuvântul „larme“. Datorită acestei intercalări, procesiunea de imagini dobândește o semnificație, dar desigur nu altfel decât înseși cimiliturile, prin cuvintele scrise în paranteze și de-a-ndăratelea sub ele. Cititorii au toată libertatea să adere, sau nu, la o estetică sub unghiul căreia se poate afirma fără teamă de a fi contraziși că cimilitura noastră populară despre păianjen:

*într-un vârful de pai
 mănăstire de crai,*

se așază alături de cele mai autentice metafore valeriene. Poate nu e chiar lipsit de interes să mai amintim fie și în treacăt că unul dintre gânditorii cei mai ageri, unul din logicienii cei mai avansați și mai ireductibili în același timp ai secolului al XIX-lea, Fr. Brentano (un dascăl al lui Husserl), își umplea orele libere

scornind „ghicitori“. (S-a publicat după moartea sa un volum întreg.) E fără îndoială simptomatică plăcerea ce-o procură acestor spirite de logicieni absoluți surogatele de mistere produse prin înlocuirea unui obiect printr-o catacreză.

Tabuizarea obiectului, fie magică, fie estetică, fie simplu intelectuală, conduce deci la hipertrofia și alterarea metaforismului. Metafora în acest caz, ca o imagine alambicată, *suplește* un obiect, dar nu adaugă nimic faptelor în sine, nu încearcă să le descopere misterul de la spate, și nu e nici imperios solicitată de un neajuns constituțional al spiritului uman. Metafora desprinsă din tabuizarea obiectului are totdeauna ceva steril, întrucât ea n-are alt rost decât de a fi un duplicat al obiectului, un duplicat destinat să prefacă un obiect, oricum concret și de o claritate sensibilă, într-un fel de falsă taină, prin mijlocul unei algebre de imagini. Nu putem scăpa prilejul fără de a atrage luarea-aminte că la mulți poeți contemporani metaforismul prezintă acest regretabil aspect. Metaforele lor rezultă dintr-o interdicție voită a expresiilor directe, adică dintr-o tabuizare estetică a obiectelor. Avem impresia, de altfel răbduriu controlată, că acești poeți au pierdut sentimentul natural al misterului real, singura substanță care aspiră la revelare prin metafore, și care merită și cere acest efort. Ravagiile carenței sunt îngrijorătoare. Acești poeți sunt de obicei spirite raționaliste din cale afară, cetățeni dezabuzați care, pierzând contactul neprefăcut cu misterul cosmic, își fabrică penibil de metodic un surogat. Precipitatul din retortă e botezat pe urmă „poezie ermetică“. Metoda reține atenția în primul rând ca un grav impas. Prin tabuizarea obiectului metafora e de fapt destituită din funcțiile ei normale, care sunt fie aceea de a plasticiza, fie aceea de a revela, dar nu aceea de a ține loc de obiect dat. Un obiect *dat* înseamnă prin aspectul său „dat“ deja o *revelație*. Metafora e chemată să sporească volumul revelației, adică să încerce o dezvelire a laturii de la sine ascunsă a obiectului dat.

A întuneca ulterior, și încă voit, ceea ce e dat înseamnă de fapt a lua în răspăr pornirile și drumul cele mai naturale cu puțință ale spiritului uman. A substitui obiectelor date niște metafore abuzive nu e o faptă ce ar putea fi concepută drept moment serios și *rodnic* în drumul spiritului. Iată o operație care nu contează pentru spirit, deși slujbașii ei susțin sus și tare că o săvârșesc tocmai în numele spiritului. Operația nu duce decât la metafore fără mesaj. Acest uz metaforic are cel mult aspectele unui „joc“, ale unui joc cu reguli date și cu trucuri, pe care și le însușește oricine degrabă prin autodresaj, dar nimic dintr-o necesitate organică.

Să trecem la problema raportului dintre metaforă și stil. Spuneam că toate „poeticile“ din lume înșiră printre mijloacele prin care se constituie un stil, în primul rând diversele variante ale metaforei. Evident, clasificarea în sine a acelor mărgăritare poate fi o ocupație interesantă și de invidiat. Din parte-ne am încercat însă chiar de la început să prezentăm cititorilor metafora și stilul drept termeni *diferiți*, care designează aspecte foarte distincte ale creației artistice și de cultură. Așa cum ni se prezintă nouă lucrurile în această filozofie a culturii, metaforicul și stilul sunt de fapt componentele polar-solidare ale unui act revelator. În orice caz ele sunt aspecte diferite ale creației. Că metafora nu e propriu-zis unul din mijloacele cu care se creează stilul, se dovedește simplu prin aceea că metaforele însele posedă când un stil, când altul. Metafora își schimbă stilul, nu mult mai altfel decât orice creație spirituală, de la epocă la epocă. În timpuri clasice metafora poartă faldurile altui stil decât în timpuri baroce. Literatura bizantină oferă meditației metafore de alt stil decât literatura lui Shakespeare. În poezia bizantină metafora se întrebuițează mai ales pentru a scoate în transfigurat relief o latură elevată, stihială, a obiectului; în drama shakespeariană metafora, adesea hiperbolică, sporește conturul individual și masivitatea zgrunțuroasă ale obiectului.

Problema aceasta a stilului metaforelor îngăduie încă largi cercetări. Sunt timpuri când metaforele se clădesc în așa fel că se aseamănă „întreguri“ cu „întreguri“, pe baza unui *minim* de asemănare foarte abstractă. În lirica liturgică răsăriteană Maica Precistă e numită bunăoară „casa Domnului“. Asemănarea pe temeiul căreia ia ființă metafora este aici numai împrejurarea că „femeia“ și „casa“ pot fi deopotrivă spații închise, care pot să cuprindă ceva; o trăsătură analogică de esență foarte abstractă, care declanșează totuși imaginația metaforică a poetului bizantin. Sunt timpuri când metaforele nu se clădesc decât pe temeiul unui *maximum* de asemănare între întregurile apropiate unul de celălalt. În viața cotidiană, care te condamnă la platitudine, ți se poate întâmpla să numești „vulpe“ un anume exemplar uman, mai ales când persoana nu e numai vicleană, dar are și fizionomia unei vulpi. Sau: căderea fulgilor de nea o poți numi „o scuturare de pene“, desigur fără de vreun efort mai remarcabil al imaginației. Suveica, ce poartă firul între termenii unei metafore, trebuie să consume așadar distanțe, când mai mari, când mai mici. Aici e locul să mai amintim ceva și despre „catacreză“. După cum se știe pentru vechii greci catacreze erau metaforele abuzive, artificial constituite prin termeni ce nu prea pot fi conjugați. Înzestrați cu simțul de măsură prea cunoscut, grecii nu îngăduiau alăturări prea îndrăznețe. Sentimentul limitelor era foarte sever. Felul metaforelor era dictat mai ales de năzuința spre „tipizare“. Operație pentru care mitologia cu arhetipurile ei furniza materialul necesar, sau centrele de cristalizare ale imaginației metaforice. Anacreon, vorbind despre greieri, îi aseamănă, în lipsa lor de griji și în fericirea lor, cu zeii. În timpuri baroce sau să zicem expresioniste, dimpotrivă, catacreza devine aproape o regulă, un uz și un imperativ normal, conștiința limitelor fiind foarte laxă. În asemenea timpuri apropierea excesivă a termenilor dispați nu sperie pe nimeni, și nu pare niciodată prea temerară. Ceea ce pentru clasici ar fi un abuz

acuzat, satisface pe omul barocului ca un lucru neted asimilabil. La unul dintre cei mai faimoși reprezentanți ai barocului liric, la Marino (născ. 1569), găsim asemenea metafore fără de frâu. Într-o poezie a acestuia „Donna își usucă părul umed de suspinele îndrăgostitului la fereastră; dar nu soarele-i usucă părul, ci razele propriilor ei ochi“. Pentru sensibilitatea barocă, care se complace în forme debordante, imprecise și în clarobscur, un abuz metaforic aproape că nici nu există – sau, dacă există, el începe, să zicem, acolo unde după judecată clasică s-a declarat deja demența. Fapt e că criteriile catacrezei variază, omul fiind când mai îngăduitor, când mai puțin, față de isprăvile ei. Aceasta sporește argumentele în favoarea tezei noastre că metafora e impregnată de aspectele stilistice, care sub unghi logic se deosebesc de „metaforicul“ în sine. Metaforicul se produce prin însuși actul transferului sau conjugării termenilor, în vederea plasticizării sau a revelării; „stilul“ metaforei naște din categoriile abisale, ce se imprimă oricărei plăsmuirii a spiritului uman, oricărei creații de cultură, din adâncurile inconștientului. Una din cele mai interesante și învoalte înfloriri ale metaforicului este „mitul“. Dar un examen al mitului va vădi încă o dată același lucru: că „metaforicul“ și „stilul“ sunt două aspecte diferite ale plăsmuirii spirituale.

Omul, privit structural și existențial, se găsește într-o situație de două ori *precară*. El trăiește de o parte într-o *lume concretă*, pe care cu mijloacele structural disponibile *nu o poate exprima*; și el trăiește de altă parte în *horizontul misterului*, pe care însă *nu-l poate revela*. Metafora se declară ca un moment ontologic complementar, prin care se încearcă corectura acestei situații de două ori precară. Admițând că situația aceasta a omului rezultă din chiar ființa și existența sa specifică, suntem constrânși să acceptăm și teza despre rostul *ontologic al metaforei* ca moment complementar al unor stări congenital precare. Metafora nu poate fi deci numai obiectul de cercetare și de analiză al

„poeticii“ sau al „stilisticii“ ce figurează în programele școlare; importanța ei se proiectează imensă pe zările meditației. Metafora este a doua emisferă prin care se rotunjește destinul uman, *ea este o dimensiune specială a acestui destin*, și ca atare ea solicită toate eforturile contemplative ale antropologiei și ale metafizicii.

DESPRE MITURI

Ne propunem să restituim termenului „mit“ înțelesul său de obârșie. Asemenea restaurații spirituale își au folosul lor și se impun din când în când poruncitor. În eseistica și filozofia deceniilor din urmă, atât de mișcate și cu un profil atât de vulcanic, s-a abuzat de acest termen în chip aproape incalificabil. Dacă ne-am orienta după eseistica zilnică, „mit“ ar fi orice idee acuzat ireală, îmbibată de o credință mistică. Sau, dacă ținem seamă de o întrebuițare și mai ștearsă a cuvântului, „mit“ ar fi orice idec care, despuiată de orice altă valoare, și-a mai păstrat doar prețul unei ficțiuni utile, ori chiar inutile, în economia vieții sau în gospodăria cunoașterii umane. În acest trist și decăzut înțeles, cuvântul „mit“ circulă, zdrențuit și subțiat, și apare la toate colțurile și în toate șanțurile publicisticii, ca un bețivan suferind de delir periodic. Termenul ține de-acum de recvizitele geniului banalității. Între gânditorii de mare răspundere care au dat impulsul la această degradare și banalizare masivă a termenului „mit“, trebuie să socotim neapărat pe Nietzsche. Natural că el nu putea să prevadă ravagiile acestui impuls. Fapt istoric este că Nietzsche a fost întâiul care s-a decis să socotească ideea de „atom“, de „substanță“, de „cauză“ etc., adică atât conceptele fundamentale ale științei, cât și ideile categoriale ale inteligenței umane de totdeauna, drept simple mituri ale spiritului uman, drept mituri uneori inevitabile, uneori condamnabile, uneori vrednice de a fi exaltate. Criteriul

după care Nietzsche judeca miturile era acela al finalității biologice. Unui mit ce părea destinat să contribuie la intensificarea și ascensiunea vieții pe linia ei firească (supraomul era în chip arbitrar fixat ca țintă a acestei linii) i se acorda certificat de liberă circulație. Din contră, unui mit ce i se părea agent de anemie pernicioasă sau moment menit să micșoreze potențele vieții, i se tăgăduia orice legitimitate. Nietzsche închipuia deci o judecată din urmă, în fața căreia urmau să apară toate miturile să se legitimeze. El, fiul omului, adică supraomul, se erija în judecător. De pe această poziție s-a urnit faimoasa și penibila luptă a lui Nietzsche împotriva creștinismului. Criteriul nietzscheean, grimasă isterică a unui decadent, n-a prea avut darul să-și facă drum în opinia publică europeană. Cu atât mai mult a pătruns însă sfatul său, subînțeles, de a se lărgi și de a se dilua cuvântul „mit“ până la nonsemnificație. Ne găsim astăzi în situația nenorocită că nu mai știm ce *nu* este „mit“. Căci, cel puțin după opiniile curente, aproape totul trebuie să fie „mit“. N-a fost taxată drept „mit“ însăși ideea de „rațiune“ sau de „raționalitate“? N-a devenit „mit“ ideea atât de îmbujorată și de concretă a „sângelui“? Ba, ce e mai paradoxal, n-a devenit simplu mit însăși noțiunea de „fapt concret“? Există în orice caz teoreticieni ai cunoașterii care ne asigură că „faptul concret“ pune, prin structura sa, la contribuție o mulțime de ficțiuni, și că în consecință el ar fi în aceeași măsură de natură mitică. Cititorul presimte desigur impasul de care ne apropiem vertiginos. Ce *nu* este mit, dacă prin simplă definire și determinare conceptuală orice lucru concret își însușește un aspect mitic? Întrebarea circumscrie o gravă nedumerire. Înțelesul atribuit termenului s-a pulverizat. Se impune deci o întoarcere la un sens limitat al cuvântului, la acel sens latent anterior fazei de dezagregare. Vom încerca să restrângem din nou termenul și să-l potrivim congruent conținutului sui-generis al mitologiilor. Operațiile de lămurire ne vor conduce spre o separație tranșantă a

domeniilor, făcând cu neputință pomenirea în aceeași zi de pildă a ideii despre atom și a „miticului“ în general. Separația, odată săvârșită, ne va da prilejul de a culege unele importante roade filozofice, dar totodată și de a ne mira că o atât de copilăroasă confuzie a fost posibilă.

Toate miturile vor să fie într-un anume fel revelații ale misterului. Răsfoind diversele mitologii vom diferenția două mari grupuri de mituri: 1. Miturile semnificative, și 2. Miturile trans-semnificative. Miturile semnificative revelează, cel puțin prin intenția lor, semnificații care pot avea și un echivalent logic. Miturile trans-semnificative încearcă să reveleze ceva fără echivalent logic. Revelări ale misterului vor să fie însă și teoriile și ipotezele filozofice și științifice. Va să zică tocmai ideile precum aceea a „atomilor“, a „vibrațiilor“, a „eterului“ a „substanței“ etc. Pentru început ne vedem deci îndemnați să diferențiem miturile autentice de asemenea idei științifice și filozofice, care la un moment dat și prin abuz au fost numite și ele „mituri“. E clar din capul locului că o comparație diferențială nu poate avea loc decât între aceste idei științifice și filozofice și miturile *semnificative*, convertibile în termeni logici. Distanța dintre mituri și construcțiile ipotetice ale cunoașterii științifice și filozofice nu vom măsura-o în nici un caz, după cum poate că cititorul se așteaptă, sub unghiul controlabilității lor, sau sub unghiul verificării lor posibile. Verificarea și rezultatele ei nu sunt un suficient criteriu de diferențiere, de o parte fiindcă multe idei științifice rămân permanent suspendate în vidul incontrollabilului, și de altă parte fiindcă multe asemenea idei sau construcții au căzut jertfă verificării, fără ca prin aceasta să-și fi pierdut însă caracterul științific, sau să fi dobândit calitatea mitică. Spre ilustrare ne gândim bunăoară la sistemul ptolemeic în astronomie, sau la ipoteza „flogistonului“ în chimie. Aceste construcții trebuie privite ca definitiv căzute și înlăturate. Totuși ele fac, irevocabil, parte din istoria științei, iar nu din mitologie. Cu alte

cuvinte o idee care se dovedește a fi o simplă ficțiune nu devine cu aceasta un „mit“. Termenul „mit“ nu e un termen de procedură degradantă. Termenului „mit“ trebuie să i se restituie demnitatea inițială. Miturile și plâsmuirile cunoașterii științifice se deosebesc prin chiar structura lor, ele nu trebuie să-și aștepte clasificarea în discuție de la o trecere prin strunga verificării. Există plâsmuiri ideale care nu rezistă verificării, dar care prin acest accident nu-și pierd neapărat caracterul științific sau filozofic. Să ne îndreptăm atenția asupra unor mituri cu semnificație precisă și să încercăm să le diferențiem de ficțiunile de natură științifică. Diferențele de structură sunt multiple. Iată omul, străvechiul om înzestrat cu posibilități de viziune mitică; el privește bunăoară Calea-Lactee. Într-o clipă de inspirație el afirmă de pildă că acea lucire alburie care se întrezărește noaptea pe cer ar fi laptele unei zeițe care a țâșnit pe boltă într-o anume împrejurare. Miturile de acest gen încearcă desigur revelarea unei necunoscute, ca și construcțiile ipotetice ale științei. Aceasta nu e decât prea adevărat. Mitul se deosebește însă de construcțiile științifice, care și ele pot să fie simplu produs imaginar, prin *modul* și *mijloacele* la care recurge în năzuința sa de a revela un mister. Desigur că spiritul științific nu este apajul timpurilor moderne. Ca să rămânem la același fenomen galactic, vom aminti că în Antichitate erau unii astronomi, care credeau că soarele a descris cândva un alt drum pe cer decât astăzi: Calea-Lactee ar fi urmele de lumină, ogașele pe care soarele le-a lăsat pe sfera de cristal a cerului. Această încercare de descifrare a Căii-Lactee este fără îndoială o simplă frumoasă ficțiune, ca și viziunea mitologică despre laptele zeiței, dar cine i-ar putea tăgădui caracterul „științific“? Să supunem însă cele două plâsmuiri unui examen structural. Atât mitul cât și ipoteza științifică pun, în constituirea lor, la contribuție metoda metaforică a analogiei. Cu o deosebire: spiritul mitologic pornește de la lucirea alburie a sistemului galactic, și, prin

analogie cu colorarea laptelui, afirmă: lucirea aceea pe care o văd e lapte. Un minim analogic servește ca substrat pentru saltul într-un maximum, postulat, de analogii. Pornind de la analogii înfime de aspect, spiritul mitologic clădește excesiv maximumuri analogice totalitare. Acest salt de la un minim la un maxim e foarte caracteristic pentru modul cum spiritul mitic uzează de analogie. Spiritul științific utilizează și el analogia, dar puțin altfel. Acel salt de la un minimum la un maximum analogic îi este, cel puțin atâta timp cât spiritul științific se respectă, cu totul străin. Spiritul științific, pornind de la lucirea alburie a Căii-Lactee și găsim o asemănare cu lumina solară afirmă: Calea-Lactee e rest de substanță solară pe sfera cristalină a cerului! În operațiile sale, constructive, spiritul științific își impune față de analogie o vădită măsură și o vădită rezervă. Spiritul mitologic e robul orgiastic al analogiei, spiritul științific e suveranul plin de tact al analogiei. Spiritul mitologic, pornind de la oarecare analogie, nu mai e în stare să facă alt pas constructiv decât în sensul unui plus analogic învult, în sensul unui postulat excesiv. Vechiul egiptean vedea soarele mișcându-se pe cer. Împrejurarea simplă, și fără de consecințe, că soarele e rotund ca și globul de gunoi al scarabeului îl făcea să-și închipuie că și soarele e împins pe drumul său ceresc de un mare sfânt scarabeu. Acesta e drumul firesc și general al spiritului mitic, de la un minimum analogic – la un maximum analogic, imaginar. Cu totul altele sunt procedeele științifice. Spiritul științific se arată atât de suveran în utilizarea analogiei, încât el sparge prin două moduri extreme logica analogiei. Aceste moduri, extreme, de evadare din cercul de vrajă al analogiei sunt cu totul străine spiritului mitic. Cele două moduri sunt: 1. Spiritul științific poate să substituie bunăoară unei nonanalogii o analogie. Mersul lunii în jurul pământului n-are aparent nimic comun cu o „cădere“ a lunii spre pământ. Totuși spiritul științific construiește dintr-o

nonanalogie o analogie. După Newton luna „cade“ la pământ, ca și mărul rupt din pom. Sau: „starea pe loc“ e o stare tocmai diametral opusă „mișcării“, totuși știința face din ele o „analogie“: „starea pe loc“ e privită ca mișcare = zero. 2. Spiritul științific e în stare să facă dintr-o analogie o nonanalogie. Știința naturală ne spune că balena nu e pește, ci mamifer. Sau un exemplu din fizica modernă: între raza de lumină și o linie dreaptă este atâta analogie aparentă, cât privește geometrismul, încât suntem obișnuiți să privim raza de lumină ca reprezentantă fizică a dreptei. Spiritul științific izbutește să introducă aici dizanalogia în forma afirmației că raza de lumină e în realitate „curbă“. Cele două moduri de evadare din logica analogiei sunt cu totul străine spiritului mitic. Or, tocmai prin aceste moduri, ținând de felul însuși în care spiritul științific înțelege să se distanțeze de sugestiile imediate ale analogiei, se demonstrează o suveranitate efectivă asupra analogiei. Spiritul mitic e vasalul de aventuri al analogiei. Cu constatările de față reliefăm o stare de fapt, din care ne ferim însă înadins să toarcem consecințe cu privire la valabilitatea ultimă a mitului și a ipotezei. În cele de mai înainte nu s-a rostit nici o judecată asupra îndreptățirii mitului sau a ficțiunii științifice, nici asupra priorității normative a unui spirit asupra celuilalt. În privința aceasta înclinăm spre părerea, pe care nu ținem să o dezvoltăm deocamdată, că există domenii unde spiritul mitic, în slujba analogiei, e mai îndreptățit decât cel științific, care s-a retransat într-o anume distanță interioară față de analogie. Într-un domeniu unde corespondențele de configurație între aspectele multiple ale unei realități sunt o dominantă, se poate lesne întâmpla să se obțină rezultate de cunoaștere mult mai rodnice prin spiritul mitic decât cu cel științific. Cine a frecventat puțin științele în care se fac îndeosebi cercetări morfologice va înțelege degrabă acest elogiu. Analizele grafologice de pildă par unui neinițiat de-a dreptul mitologice

(și de fapt ele au un substrat în aplicarea orgiastică și din plin a analogiei), totuși analizele grafologiei și teoria lor ni se par atât de controlabile, încât cel ce intră într-o discuție asupra lor nu riscă deloc să fie gratificat cu epitetul de obscurantist. Ultimele decenii au recucerit astfel analogiei, ca metodă, drepturi ce păreau definitiv îngropate.

Să trecem la alte deosebiri între spiritul mitic și spiritul științific. Spuneam că atât unul, cât și celălalt tind să reveleze misterul prin viziuni plăsmuite. Vom observa însă că, într-o viziune mitică, raportul dintre ceea ce este „cunoscut“ și „revelație“ e altul decât cel ce ni se oferă într-o viziune științifică. În general spiritul mitic operează cu cunoscutul lumii concrete, cu datele sensibile, fără a le diminua în vreo privință ca atare. Aparențele concrete nu sunt supuse unor degradări, ci sunt *integrate* într-o viziune mai complexă. Iată de ex. „focul“, ca fenomen natural. Pentru spiritul mitic focul este ceea ce ni se pare că este, și în plus încă ceva; focul este o ființă, un demon, sau o zeitățe, cu obiceiuri închipuite în analogie cu ale omului. Focul are o biografie și pasiuni, și înainte de orice el „mănâncă“, el mănâncă tot ce întâlnește, și e în foarte personală dușmănie cu apa. Flacăra este un organ al ființei, o manifestare; dar flacăra este cu adevărat așa cum ne apare. Or, soarta aparențelor concrete devine cu totul alta de îndată ce ele ajung în atingere cu spiritul științific. Câtă vreme mitul *asimilează* aparențele concrete întocmai, viziunile științifice tind să se *substituiască* aparențelor. Spiritul științific amenință aparențele concrete cu desființarea. Aparențele concrete sunt pentru spiritul științific totdeauna numai un punct de plecare în vederea unor construcții, care pe la spate anulează aparențele. Iată focul; vom aminti o veche teorie din veacul al XVIII-lea cu privire la ardere. Teoria a fost de mult trecută la hala de vechituri mult încăpătoare a ficțiunilor, deoarece i s-a întâmplat micul neajuns de a nu fi rezistat verificării. Totuși ficțiunii nu i se va nega

caracterul științific. Precizăm, e vorba despre faimoasa teorie a flogistonului. După opinia înflorită în formă de teorie a chimicienilor veacului al XVIII-lea (Stahl), „focul“, „arderea“, consistă în eliminarea dintr-o combinație chimică a unui element specific al focului, căruia i s-a dat numele de flogiston. O combinație chimică își poate recăpăta caracterul anterior arderii, compensându-și deficitul, prin aceea că i se adaugă substanțe care conțin flogiston. Flogistonul era deci închipuit ca un element supus tuturor regulilor aritmetice ale cântarului. Când un mai minuțios examen al proceselor chimice a arătat că arderea nu poate fi *eliminare* a unei substanțe, deoarece prin ardere substanțele devin mai grele (Lavoisier), aderenții teoriei flogistonului au replicat că flogistonul trebuie să fie o substanță cu greutate negativă, care prin prezența sa în corpuri ar face pe acestea mai ușoare. Prin ardere, adică prin eliminarea flogistonului, corpurile ar deveni în consecință mai grele. Oricât de inconsistentă s-a dovedit această teorie, pentru salvarea căreia s-a recurs chiar la o ficțiune absurdă cum este aceea a greutății negative, trebuie să recunoaștem că ea și-a apărut obrazul cu multă iscusință. În orice caz teoria flogistonului, cu toate că a fost îmbrâncită în neant, se caracterizează printr-un pronunțat profil științific. Aparențelor obișnuite că focul consumă substanțele aplicat lor din afară, spiritul științific le substituie o altă imagine, potrivit căreia corpurile conțin chiar în starea lor normală o anumită cantitate de foc (flogiston); arderea n-ar fi decât procesul de eliminare din corpuri a flogistonului. Spiritul științific tinde cu alte cuvinte să substituie aparențelor o viziune, în constituția căreia intră cu totul alte elemente decât cele aparente. Aparențele sunt desființate sau degradate în însăși existența lor. Sunetului i se substituie viziunea vibrațiilor; luminii i se substituie viziunea unor corpuscule infinitezimale, sau imaginea abstractă a perturbațiilor ondulatorii într-un câmp magnetic. Spiritul mitic *întregește* aparențele

în sensul că acestea ar fi manifestări aidoma ale unor puteri invizibile. Spiritul științific *desființează* aparențele substituindu-le alte structuri.

O altă deosebire între viziunea mitică și viziunea științifică iese la iveală de îndată ce ne întrebăm: care este originea elementelor din care se constituie viziunile? Spiritul mitic își plăsmuiește viziunea revelatoare din elemente care țin de experiența vitalizată a omului. Această experiență circumscrie ființe, care trăiesc, lucruri cu mască vie, care reacționează organic și cărora li se acordă un interes vital. Această experiență îmbrățișează o lume de întâmplări, la care omul participă pasionat, activ, chiar și atunci când e simplu privitor. Orice mișcare ce are loc în această lume a omului e simțită ca un efort făcut de un subiect prezent sau secret. Această experiență e împletită din elemente lirice, epice și dramatice. Lumea ei e străbătută de spaimă, de chiot, de suferințe, de zbucium, de bucurii. Omul e viu și se simte trăind într-o lume vie. Vitalizarea experienței nu se face voit și nici metodic. Ea e involuntară. Când trăiești o mare suferință sau o mare bucurie, acestea se revarsă asupra lumii, chiar fără să vrei și chiar *împotriva* voinței. Orice gest al realității, orice aspect al ei, clătinarea unei frunze, căderea unei raze, participă la suferința și la bucuria omului. Această lume e în anume sens o prelungire a trupului nostru. Când copacul își mișcă o creangă, omul simte această mișcare ca un efort al brațului său. Când suflă un vânt, omul simte această suflare ca o suflare a sa infinit crescută. Lumina e simțită ca o trezire și ca o înviere, colorile ca bucurie și sănătate. Or, elementele din care se clădește o viziune mitică sunt totdeauna elemente ale acestei experiențe vitalizate. Din contră, spiritul științific se rupe, se smulge din această experiență. Spiritul științific izolează voit lumea de om, și-și construiește viziunile din elemente devitalizate, adică din forme care nu sunt vii, din mișcări care nu sunt eforturi, din tendințe care nu sunt

doruri, din acțiuni care nu înseamnă nici bucurie, nici suferințe, din substanțe care se amestecă și se desfac fără ură și fără elan.¹

Spiritul mitic, vasal orgiastic al *analogiei*, tinde să *integreze* lumea concretă în viziuni clădite din elemente de experiență *vitalizată*. Spiritul științific, suveran asupra analogiei, tinde să *substituiască* lumii concrete viziuni clădite din elemente de experiență *devitalizată*. Pot fi puse, în asemenea condiții, construcțiile, fie și numai fictive, ale științei alături de mituri? Hotărât nu. Ficțiunile științifice și miturile au la baza lor procedee diverse, elemente diverse. Nu au ele oare și menire diversă? Vom vedea aceasta de îndată ce ne îndreptăm atenția asupra celui alt mare grup de mituri.

În adevăr deosebirea dintre mit și ficțiune științifică (sau filozofică) se cascadează și mai mare atunci când e vorba despre cel de al doilea impozant grup de mituri, despre miturile *trans-semnificative*. Miturile acestea, îmbibate de mister, sunt clădite după aceleași procedee și din același fel de material ca și miturile cu semnificație precisă. Deosebirea e că cele trans-semnificative sunt învoalte, impunător dezvoltate, și că ceea ce ele *revelează* nu poate fi convertit în termenii preciși ai unei semnificații. Refuzul de a se destăinui printr-un sistem de noțiuni inteligibile, clarobscurul, ține de însăși natura acestor mituri. Timpurile cu pasiuni exegetice, cum a fost epoca elenistă-alexandrină, sau cum e epoca noastră, s-au apropiat cu vajnic interes de aceste mituri, căutând să le traducă secretul

1. Ernst Cassirer, în *Philosophie der symbolischen Formen*, încearcă să caracterizeze gândirea mitică prin alterările de structură pe care le introduce în spiritul uman ideea puterii sau a substanței magice. Ideea despre puterea sau substanța magică se găsește desigur în cele mai multe mitologii, dar prezența acestei idei nu este, după părerea noastră, absolut necesară, și ea nu condiționează „miticul”. Miticul și magicul nu se confundă. Miticul e posibil și fără elementul magic.

în semnificații și formule. Miturile trans-semnificative au fost simțite totdeauna ca un fel de revelații, care ele însele ascund o ultimă taină. Am ajuns astăzi așa departe că nu mai denunțăm miturile, ci încercările exegetice. Exegezele pornesc toate fără deosebire de la o neînțelegere. Exegeții raționalizanți nu-și dau seama că miezul de taină face parte constitutivă din aceste mituri, și că a încerca să dezvelești taina înseamnă în fond a distruge mitul ca atare, sau a introduce viermele morții sub coaje. Prin exegeză, prin dezvelirea și pronunțarea unei pretinse semnificații, „mitul” e prefăcut în „alegorie”. A încărca de semnificații un asemenea mit nu înseamnă a-i realiza latențele, nici a-l salva din vârtej la mal, din întuneric la lumină, ci a-l ucide. Gnosticul Simon Magul, personaj problematic de la începutul erei creștine, căzând peste mitul paradisului (Adam și Eva), a crezut că fericește omenirea dând mitului transparențele unei semnificații logice. După părerea sa mitul paradisului simbolizează preexistența intrauterină a fiecărui om în sânul matern. Mitul e prefăcut în „alegorie” a unui complex de fapte banal. Este cam același lucru pe care-l întreprinde astăzi în marginea miturilor școala de nuanță psihanalitică a lui Jung. După Jung și adepții săi, miturile sunt expresii *simbolice*, reductibile la amintiri embriologice și infantile, la experiențe subconștiente. Astfel mitul paradisului, de pildă, își găsește exact aceeași interpretare la Jung, cel din zilele noastre, ca și la Simon Magul, contemporanul lui Isus. Mituri precum al paradisului, al învierii, al judecății din urmă, al lui Heracle în luptă cu diferiții monștri, miturile întruchipărilor lui Vișnu, ca pește, ca broască țestoasă, ca leu, ca Râma și Kṛṣṇa, și acele despre toate aventurile și peripețiile sale în lupta cu demonii cosmici, sau mitul cosmic al dramei dintre lumină și întuneric din mitologia iraniană, și atâtea altele, au fost supuse de nenumărate ori exegezei și prefăcute în alegorii. S-a pornit în aceste încercări de la ideea că miturile ascund în adevăr o semnificație,

și că aceasta poate fi prin urmare dezvelită. Ascunsul invită, cheamă, solicită actul dezvelirii. Or tocmai în acest punct avem impresia că mintea interpreților a fost de fiecare dată eclipsată de o iluzie. O dovadă despre această situație, nu peremptorie ce-i drept, ar constitui-o însăși repetarea permanent fără succes a trudei exegetice. Romanticii vedeau în mituri, cărora le arătau de altfel o entuziastă simpatie, revelarea primitivă și pe planul imaginației a unor „idei“ care și-ar găsi însă expresia adecvată de-abia în faza filozofică a omenirii. A vedea în „mit“ o simplă haină primitivă a „ideii“ constituie o gravă neînțelegere a mitului ca „mit“. În privința aceasta ar fi de spus că nici un filozof n-a fost în stare să arate până acum destul de convingător care este acea idee, miez secret al unui mit oarecare (încă o dată: ne referim la marile mituri trans-semnificative ale omenirii). A despuia mitul de latura aceea grație căreia el rămâne de fapt la periferia unei semnificații, înseamnă a nu-l trăi ca mit, ci cel mult ca alegorie; or alegoriile ne-au făcut totdeauna impresia unor ființe care umblă cu intestinele în afară. Să rostim cuvântul care corespunde situației. Ceea ce revelează în adevăr miturile la care ne referim nu este o semnificație, ci oarecum *cadru*l unor semnificații, caliciul lor, sau mai bine zis o *trans-semnificație*. Revelând o trans-semnificație, mitul apare mentalității obișnuite numai cu semnificații ca un vid iritant. Zona semnificațiilor nu are nimic corespunzător în acest fel de mituri. Mitul trans-semnificativ, ca produs al spiritului uman, nu poate fi măsurat și comparat cu o idee decât în sens negativ. Ideea redă desigur un conținut care poate fi plasat în „golul imanent“ al unui mit. Dar ea nu poate să redea *trans-semnificația revelată metaforic* de un mit. Se poate afirma deci că miturile trans-semnificative, prin golurile lor imanente, pot fi alegoric interpretate în *foarte multe* feluri, dar că în realitate miturile nu se referă prin latura lor pozitivă și revelatoare la *nici una* din semnificațiile logice ce li se pot atribui.

Miturile, de mare anvergură, asupra cărora spiritul uman s-a fixat sute și mii de ani ar fi chemate în cele din urmă să reveleze cadre, sau trans-semnificații, dar câtuși de puțin ceva ce seamănă a „semnificație“ de contururi materiale. De altfel împrejurarea că aceste mituri s-au salvat din toate și peste toate catastrofele omenirii, mult mai credincioase lorși decât orice amintire istorică, alcătuiește o suficientă dovadă cât de mult spiritul uman se simte solidar cu ele. Solidaritatea ar fi inexplicabilă dacă spiritul uman n-ar avea permanent sentimentul vag că miturile îl apropie sau îl așază în pragul unor trans-semnificații domiciliate într-un orizont metafizic. Din momentul în care ideea și noțiunea materială au început să joace un rol tot mai proeminent în spiritul uman, omul și-a părăsit sau și-a pierdut tot mai mult atitudinea potrivită față de miturile trans-semnificative. Nu mai puțin însă omul s-a simțit fără încetare stingherit, turburat de conținutul miturilor, pe care spre liniștire a căutat să le transpună pe portativul logic. Orice trudă a eșuat, căci revelația acestor mituri se referă la aspecte presimțite, dar inconvertibile pe cale logică. Hruvimii mitologici creștine sunt, precum se știe, înzestrați cu mai multe aripi. Două dintre aceste aripi sunt folosite de heruvimi nu pentru a zbura, ci pentru a acoperi cu ele lumea inferioară, ca să nu o vadă. Aceste aripi sunt folosite ca un fel de scut și ca apărare a ochilor. Miturile trans-semnificative manifestă, ca și acești heruvimi, o sfială față de lumea inferioară lor, a „semnificațiilor“. Pentru cuprinderea semnificațiilor avem disponibile, ca organ special, „ideile“. Pentru cuprinderea trans-semnificațiilor avem modul „miturilor“. Mitul nu poate fi deci tălmăcit în graiul ideilor. Ceea ce ni se revelează prin mituri nu este revelabil decât pe această cale. Acest ceva e inaccesibil ideii. Întocmai cum ceea ce este „poezie“ într-o poezie nu poate fi tradus în proză. A prozaiza mitul înseamnă a-l degrada la alegorie, și este o ocupație seacă și fără duh a pedanților, care focului astral îi preferă zgura. De altfel un spirit cu adevărat

mitic, cu sensul și nervul înăscute ale acestui mod, nici nu simte nevoia de a traduce miturile în alegorii încărcate de semnificații logice. Procedul le repugnă chiar. Mitul trans-semnificativ și ideea au un obiectiv diferit; în realitate ele nu se întâlnesc deloc prin revelațiile lor. Astfel ideile nu vor fi de fapt niciodată în stare să înlocuiască miturile, sau să le facă de prisos. Fapt e că oricât omul modern a găsit că trebuie să se dezbare de mituri ca de un balast inutil, el continuă, fără să-și dea seama, să trăiască pasionat într-o permanentă atmosferă mitică. Ca o mărturie despre această atmosferă mitică stau chiar *cuvintele* noastre. Întocmai cum diferitele obiecte poartă, fiecare în diversă măsură, o sarcină electrică, tot așa *cuvintele* noastre, chiar izolate, poartă în diversă măsură o *sarcină mitică*. Cuvinte precum „înaltul“, „josul“, „cerul“, „pământul“ etc. sunt încărcate cu o cu totul altă sarcină mitică decât cuvinte ca „verticalul“, „linia“, „inferiorul“ etc. Cuvântul „toiag“ poartă altă sarcină mitică decât cuvântul „baston“, care e deșertat de orice asemenea sarcină. (Iată un lucru pe care nu l-au prea înțeles poeții noștri contemporani, în goană, pe cât de metodică, pe atât de mărginită, după cuvinte fără sarcină mitică.)

Am pomenit despre o școală psihologică modernă, care s-a oprit la formula că miturile ar fi expresii simbolice ale realităților noastre inconștiente, adică *visurile colective* ale popoarelor. Întocmai cum, după școala psihanalitică, în visuri și-ar găsi un ventil simbolic anume porniri refulate și legate de străfundurile vieții noastre inconștiente, tot așa în mituri și-ar găsi un ecou *simbolic* străfundurile vieții inconștiente colective. Astfel zeii cosmici, stăpânii lumii luminii, ar exprima simbolic *conștiința* umană, câtă vreme contra-zeii întunericului, demonii haosului, ar exprima, tot simbolic, *inconștientul* uman, cu toate pornirile sale monstruoase. În luptele mitologice, de proporții cosmice, dintre zei și demoni, s-ar oglindi și s-ar concretiza imaginar lupta dintre conștiință și pornirile inconștiente ale omului. Încuviințăm că interpretarea e ingenioasă. Dar interpretarea

preface din nou o trans-semnificație într-o semnificație materială; mitul e din nou prefăcut în alegorie. Ne îngăduim deci observația că, mai înainte ca miturile să exprime simbolic structurile psihice ale omului, situația reală ni se pare tocmai pe de-a-ndoaselea. În realitate psihanaliza nu s-a mărginit la sondaj psihic, ci a imaginat structurile psihice ale omului în *analogie cu imaginile mitologice!* Psihanaliza, în pofida faptului că se crede așa departe de orice gânduri „preconcepute”, închipuie de fapt conștiința ca lume a zeilor, iar inconștientul ca haos, ca iad, ca lume a demonilor. Iată o dovadă cât de mult omul modern, chiar în exemplare atât de intelectualizate și cu atâta maniacă grijă de a se deparazita de așa-zise prejudecăți, ca Freud și Jung, trăiește sub sugestii mitice. Din parte-ne ne-am ridicat în *Orizont și stil* împotriva concepției despre inconștient ca haos și dezordine, în favoarea unui inconștient cosmotoc și în favoarea chiar a unui *noos inconștient*. Dar să revenim în chip critic la ipoteza că miturile ar fi un fel de visuri colective. Chiar dacă am admite analogii materiale între visuri și mituri (în acest sens a interpretat bunăoară Heinrich Zimmer într-o lucrare recentă mitologia indică), nu trebuie să scăpăm din vedere nici dizanalogiile. Dar dizanalogiile sunt așa de impresionante și prezintă un profil atât de viguros, încât, odată surprinse pe zăre, vom fi împiedicați o dată pentru totdeauna de a mai defini *miturile* ca „visuri”. Am caracterizat miturile ca încercări ale spiritului uman de a revela metaforic, analogic, și în material de experiență vitalizată, anume trans-semnificații. Miturile sunt plâsmuiri de intenție revelatorie, și întâile mari manifestări ale unei culturi. În această calitate a lor ele vor purta întotdeauna pecetea unor determinante stilistice; ele vor fi modelate, interior, de categoriile abisale ale unui popor. Miturile se desprind din matricea stilistică a unui neam sau grup de neamuri, întocmai ca și celelalte produse ale culturii. Cu aceasta se rostește însă și diagnoza diferențială față de visuri. Să se remarce că visul

nu apare niciodată *stilistic modelat*. Visul, cel de pe planul psihologic, e *a-stilistic*, ca orice fenomen natural. Psihanaliza, în unul din momentele ei fericite și de inspirată seriozitate, a definit „visul“ ca un ventil pentru redobândirea unui echilibru psihologic. Iată caracterizarea unui rost conceput sobru și verosimil, care ni se pare însă de tot eronată, ori cel puțin piezișă, când vrea să însumeze și miturile. Dacă visul e *a-stilistic* și face parte din tehnica *echilibristicii* psihice, ținând astfel pur și simplu de ordinea naturală a omului și oarecum de aparatura securității sale interioare, cu totul altul e cazul miturilor. *Mitul* apare în coordonate *stilistice*, e *determinat de categoriile abisale* și ține de *destinul creator* sau *demiurgic* al omului. Tot atâtea aspecte și planuri de desfășurare, cu care visul n-are nici un contact. Câteva exemple vor demonstra caracterul stilistic al miturilor.

În *Orizont și stil* am stabilit câteva determinante stilistice ale artei și filozofiei indice. Supunând unui examen mitologia indică, vom descoperi degrabă o nespus de surprinzătoare analogie. Mitologia indică se mișcă așa de mult pe aceleași linii, parcă ar vrea înadins să producă o dovadă eclatantă că ar exista, sub aspect stilistic, un fel de armonie prestabilită între ea și celelalte produse ale spiritului indic. Cititorii studiului nostru și-aduc aminte că acest spirit indic se complăce într-un orizont infinit, într-un fel, după cum spuneam, mult mai accentuat chiar decât spiritul apusean. În aventurile mitologice, ramificate fantastic, pline de ciorchinii vremelniciei ca o floră ecvatorială, în luptele vast desfășurate ca lumile, dintre zei și demoni, în puterea nesecată de a se transforma arbitrar a acestor ființe, în salturile lor meteorice săvârșite în spații, în voința lor tutelă întinsă peste timpuri cosmice, în proporțiile sărite din țâțâni ale acestor ființe, descoperim chiar de la întâiul contact o umflare, o *gigantomanie*, cu care mitologiile europene nu au ținut deloc să ne obișnuiască. Vișnu este atoatecreatorul și atoatepurtătorul, substratul existenței. Toată

lumea, toți zeii, toate timpurile și făpturile sunt produse trecătoare și jocul (māyā) lui Vișnu. Acest Vișnu s-a întrupat odată ca pitic. Sub vraja unui act spiritual piticul crește, pe urmă, devenind uriașul cosmic. „Și atunci piticul deveni un nepitic și-și relevă într-o clipă figura sa care era alcătuită din toți zeii. Luna și soarele erau cei doi ochi ai săi, cerul era capul, pământul picioarele. Degetele de la picioare erau monștri mîncători de oameni. Degetele de la mâini erau cobolzi de peșteră, zeii universului erau la genunchii săi, alții la pulpe, cobolzi i se născură sub unghii și femeii cerești în liniile pielei. Toate zodiile erau în privirea sa, părul său – razele soarelui, stelele erau porii, iar firele de păr din pori erau marii vizionari... Gura sa era foc, flacăra vetreilor tuturor oamenilor, testiculele sale erau domnul tuturor creaturilor... în spatele său se ascundeau zeii comorilor, la încheieturi zeii furtunii, toate strofele sfinte și luminile cerului erau dinții săi strălucitori și fără de pată. În pieptul său era Śiva, marele zeu, în liniștea sa de neclintit mărele lumii, în burta sa nășteau spiritele fericite, pline de mare putere“ etc... (Heinrich Zimmer, *Maya, der indische Mythos*, Stuttgart, 1936, p. 206). Această mostră de imaginație exuberantă, de orizont nesfârșit, de particulară monotonie în îngrămădirea excesivă a detaliilor, caracterizează spiritul indic. În fața noastră se încheagă parcă dintr-odată un uriaș templu indic, cu acele cascade de forme, interior îngheșuite, sau un fantastic relief plastic, hiperbaroc încărcat de amănunte, în care ești pe urmă silit să descoperi tot alte și alte amănunte. Cu ce cifre astronomice se operează în mitologia indică ni se arată în legătură cu același Vișnu, la împărțirea timpurilor cosmice și la împroprietărirea zeilor cu aceste timpuri. Cât de minuscule ni se par dintr-odată viziunile despre timp cu care suntem obișnuiți noi europenii! Perspectiva orizontală infinită nu se deschide numai în mare, ci și în mic. Astfel de exemplu zeul Indra, gonit de demoni, se ascunde odată într-un atom și găsește acolo o lume întreagă, cu stăpâ-

nirea căreia el se declară pentru câțva timp mulțumit. Nu putem repeta, aici, expunerile noastre cu privire la celelalte determinante ale culturii indice. Amintim categoria stilistică de atmosferă a negației, și categoria orientării *catabasice*. Aceste determinante speciale ies cu deosebire în evidență în filozofia întrupată în cele vreo 350 de sisteme ale Indiei. De interes în ordinea preocupărilor noastre este că determinantele stilistice le întrezărim mijind în felurite chipuri chiar în mitologia indică. Încă în faza mitologică indul se îndrumă spre o atitudine negativă față de orizont și față de lucrurile ce se petrec în zăriștea sa. Cu cât se cristalizează cultura indică, cu atât mai vădit se schițează atitudinea de retragere din orizont. Tot ce are loc, prinzând înfățișare mai mult sau mai puțin fluidă în orizontul hiperdimensional al timpului și al spațiului, e socotit drept „māyā“, drept produs pe jumătate existent, pe jumătate năzărit, plasmatic emanat din atoateizvodorul și atoatepurtătorul Vișnu. Fenomenele și fapăturile posedă o existență umbilical legată de un substrat care le poate absorbi precum le-a emis, sau o ființă efemeră de vis. „Individualul“ nu există pentru ind, decât poate într-un înțeles degradat. Zeii, nu mai puțin decât oamenii, sunt și ei fapături pe un plan de existență *visată*. Existență adevărată, deplină, este numai aceea a substratului vișnuitic. Oricât de demăsurat și cu oricâtă pasiune se lansează în aventuri și în lupte, în fapte și în minuni zeii și demonii, peste toate sacrele elanuri și gravele dușmăniei ale lor plutește parcă, în întreaga mitologie indică, surâsul degajat al unei superioare distanțări, surâsul lui Vișnu însuși, care în toată această seriozitate a dramei cosmice nu vede decât un joc al său. Ascetul, care avansează cel mai departe pe linia acestei distanțări vișnuitice, pe linia *retragerii* surâzânde din orizont, se bucură în mitologia indică de o supremă considerație. Se întâmplă uneori ca zeii înșiși să devină oarecum geloși când se ivește câte un ascet de incandescentă putere. Reprezentanții divini ai luminii nu se

sfiesc, în meschinăria lor, să trimită femeii de cerești farmece să ispitească pe asceți, când aceștia le ațâță prea mult invidia. Asceza, înflorind ca atitudine pe o structură fundamentală a spiritului indic, este socotită drept cel mai important izvor de putere. Chiar demonii, când vor să-și mărească puterea, cunosc cea mai bună rețetă: ei se supun ascezei până la incandescență. Și un alt aspect al mitologiei indice poate fi explicat prin retragerea din orizont: incertitudinea valorilor legate de ceea ce are loc în acest orizont. Într-o lume de întruchipări, cărora indul e așa de dispus să le întoarcă spatele, toate valorile devin nesigure. Mitologia indică e plină de zei, care de obicei urmăresc binele, dar care adesea se luptă și ei între ei, care omoară uneori fără rațiune suficientă, mai mult spre a-și demonstra puterea, sau care se pretează la fapte din punctul nostru de vedere cel puțin condamnabile. Așa e cazul zeului care trimite la un ascet ispita unei femei frumoase din simplă gelozie. Procedul e de-a dreptul infam. Apariții cu totul paradoxale ni se par și demonii care fac asceză. Ce ciudată inversare de roluri și de contaminare hibridă între valori opuse! E adevărat că demonii se hotărăsc la asceză cu scopul precis și oarecum lucrativ de a-și mări puterile. Dar faptul în sine că demonii sunt socotiți capabili de a se supune ascezei dovedește îndeajuns fluiditatea valorilor în lumea indică. Fapta bună și fapta rea sunt deopotrivă un simplu joc vișnuitic.

Cunoaștem din istoria artei indice nesiguranța exuberantă a formelor. Se manifestă în universală hibriditate și bastardizare, în metamorfozele și amestecurile himerice, puterea de emanații și talentul infinit de a se întrupa ale lui Vișnu. O putere „mâyă”, de aceeași natură, doar mult mai mărginită, și derivată, posedă și alte ființe divine sau demonice. Zeii, demonii și celelalte ființe ale mitologiei indice nu prezintă prin aspectele lor nimic individual, ca o comoară inalienabilă de trăsături accidentale, nici contururi absolute prin întâmplătorul lor. Toate ființele mitologice ale Indiei sunt elementare, fap-

turi stihiale de o mare capacitate transformistă. Stihialul multiform e trăsătura lor de căpetenie. Reprezentantul suprem al acestui stihial multiform este însuși Vișnu, căruia de altfel nici nu i se atribuie alte preocupări în afară de jocul transformist de unul singur: el e actorul, el e privitorul. Figurile mitologice reprezintă în India totdeauna un ce elementar: puterea, răutatea destructivă, rezistența indestructibilă, salvarea, iubirea etc. Formele nu există de dragul formei ca atare, ci ca purtătoare ale unei ființe elementare. Vișnu, din care se produc toate formele ce apar în spațiu și în timp, își are de fapt lăcașul, intangibil și de neînchipuit, dincolo de spațiu și timp. Astfel fapăturile, toate câte apar, nu pot niciodată să fie identificate grație formelor, faptelor, locului lor: toate fapăturile posedă un suprem alibi: Vișnu.

Să ne apropiem cu intenții comparative de mitologia germană. Suntem izbiți din capul locului că nu găsim în mitologia germană nici o urmă despre un substrat divin, din care să izbucnească și în care să recadă, absorbiți ca niște protuberanțe inconsistente, divinitățile și demonii, lumea, spațiile și timpurile. Nu există în mitologia germană nici o urmă a ideii că zeitățile și lumea ar avea un rost degradat, aproape iluzoriu. Mitologia germană alcătuiește lumea din zei și demoni, din ființe și fapături vizibile, care sunt așa cum se arată. Mitologia germană este, în acest sens, străbătută de o puternică notă realistă. Stăpânește desigur o soartă peste toate existențele, dar fiecare existență culminează și se rotunjește în individualitatea sa, aici și acum. Luptele dintre zei și demoni sunt lupte pentru putere într-o lume ce *merită* să fie stăpânită. (Valhala este un paradis al războinicilor.) Totul are o orientare *spre* lume, iar nu *din* lume *afară*. Zeii și demonii fuzionează cu spațiul, cu locul; lăcașul lor face parte din ei. Se găsesc neapărat și în mitologia indică și în cea greacă zei și demoni locali, dar în nici una din aceste mitologii localizarea nu e închipuită cu un atât de stăruiitor accent ca în mitologia

germană. Germanii nu-și puteau închipui zei și demonii altfel decât legați de locuri, de anume munți, de anume ape, de anume păduri. Știm din descrierile lui Tacitus cu ce sfântă sfială și cu ce reculegere intrau germanii în păduri. Ei intrau în codru ca într-o divinitate. Germania întreagă era plină de sfinte rariști. Când secerau, germanii credeau că demonul holdei se retrage în spicele neatinse. Ultimul mănunchi de spice era astfel sfielnic păstrat, ca să nu fie omorâtă zeitatea, verde sau aurie, ce s-a refugiat în ele. Atât de concret și atât de local imaginau germanii zei și demonii.¹ Zeii și demonii trăiesc osmotic în spațiu și în timp, aici și acum. Zeii sunt așa de legați de timp, încât în nici o altă mare mitologie nu apare așa de impresionantă și cu atâta patetic accent *caducitatea* lor (amurgul zeilor). Localizarea radicală în spațiu și în timp a zeilor și demonilor e de fapt o formă a tendinței *individualizante*, căreia i s-au închinat și i se închină semințiile germane de atunci și până astăzi. Să examinăm și un alt aspect al mitologiei germane. Transformismul mitologic e desigur un bun aproape general al omenirii. E interesant însă cum motivul se diversifică după regiuni etnice. În mitologia indică transformarea unei ființe se datorează puterii mǎyā; ființa se trans-

1. Se cunoaște din filozofia germană actuală teoria morfologică despre cultură, ai cărei părinți sunt Frobenius și Spengler. Ambii gânditori concep cultura ca manifestare a unui *duh specific* al culturii. „Sufletul culturii“ *fuzionează*, după concepția lor, cu un *peisaj*. Privită mai de aproape, această concepție despre sufletul unei culturi amintește de fapt foarte de aproape trăsătura, despre care tocmai vorbirăm, a mitologiei germane. Sufletul culturii e, după părerea lui Frobenius și a lui Spengler, nu numai la figurat ci de fapt, un duh, un demon, o zeitate, care crește și trăiește într-un *peisaj* și numai în acest *peisaj* al său. E vorba aici despre aceeași localizare osmotică și împreunare până la fuzionare a unui demon cu locul pe care le remarcăm și în vechea mitologie germană. Teoria morfologică despre cultură este deci o teorie specific germană. Această caracterizare a teoriei înseamnă și o denunțare a relativității ei.

formă de obicei în totalitatea sa (sau cu o fracțiune a sa, cum e cazul suprem al lui Vișnu). În mitologia germană zeul Odin (dar la fel și oamenii) are un dublet material, care, în timp ce zeul însuși doarme, zăcând ca mort, se schimbă luând felurite forme. Trupul *există*, ceea ce se „schimbă” e numai un *dublet* al trupului. Trupul zeului nu este o formă iluzorie, ci o realitate individuală în cea mai deplină accepție a cuvântului. Constatăm în genere în mitologia germană un pronunțat realism, un realism crescut fantastic; la fel o afirmare anabasică a lumii, un orizont vast, un infinit palpabil, deși nu atât de exuberant ca la inzi. Pentru realismul fantastic al mitologiei germane cităm, ca mărturie, înfățișarea cu metehne fizice, producătoare de spaimă, chiar a zeilor principali. Votan are un singur ochi ca monștrii canibali de polifemică pomenire, iar ca moșulică erotic el are ceva aproape grotesc. Donar mănâncă și bea enorm și dizgrațios câte doi boi, câte opt somni și trei buți de met dintr-odată. Zeul Ziu-Tyr are un singur braț... E în aceste imagini ale unor făpturi deficiente, sau monstruos disproporționate, același realism sporit, apăsător, care o mie sau două mii de ani mai târziu ni se va revela în Eva cu abdomenul diform a lui Jan van Eyck, sau în viziunile lui Pieter Brueghel. Că mitologia germană nu s-a sfârșit să închipuie așa de schimonosiți chiar zeii principali e o dovadă că așa vedeau germanii *toată lumea*. În ierarhia cosmică zeitățile își au rangul pe care îl au grație *puterii* lor, niciodată grație înfățișării lor. Germanul se complace în această lume, în care obștescul poate fi și mătăhălos, cu condiția să fie tare și aspru. În mitologia greacă un Zeus, un Apollo, Ares, Hera, Atena, Artemis, Afrodita etc. sunt arhetipuri de frumusețe și de armonie. Pe aceste meleaguri frumusețea califică pentru grade divine. Se știe că teogonia greacă începe cu haosul, dar culminează în orânduirea cosmosului. Zeitățile intermediare dintre haos și cosmos, cele indecise și neîmplinite, ca Uranos sau Cronos, sunt înfrânte și înlăturate de Zeus, ca niște vreascuri

netrebnice, iar Zeus e mai presus de toate un părinte și reprezentant al ordinii. Urâțenia și metehnele sunt în mitologia greacă un atribut degradant în sine, al monștrilor sau al zeilor întunericii. Pe aceștia îi întâlnești în marea fără de forme, la răspântii suspecte, în ascunzișuri de abia tolerate, sau în Hades. În genere zeii greci au o filiație, și de la naștere începând o dezvoltare; dar dezvoltarea lor e pe urmă brusc oprită de cântarul de precizie al momentului lor culminant. Organismele zeilor se opresc în zenitul desfășurării și al pulsației lor, adică în plenitudinea fără scădere a tuturor facultăților. Ajunși în zenitul sorții lor organice, zeii se bucură de nemurire. Să se compare acest zenitism etern al zeităților grecești cu caducitatea zeilor germani, care la un moment dat îngălbenesc și se prăbușesc tomnateci ca frunzele copacului cosmic Yggdrasil. În zenitismul zeilor grecești deslușim un reflex al idealismului tipizant propriu spiritului grec, câtă vreme în caducitatea zeităților germane se exprimă realismul fantastic al spiritului german. Ordinea e legată în mitologia greacă de măsură și mărginire, de un orizont finit, dincolo de care nu poate să fie decât inexistentul. De făptura și ființa zeilor grecești țin și limitele, limitele în genere. Zeii nu se deplasează decât creând margini. Față de localizarea radicală a zeităților germane, divinitățile grecești apar ceva mai lax localizate. Ele pot să locuiască undeva, dar nu fuzionează fizic cu locul. Olimpul însuși devine un fel de loc ideal al zeităților, un for și un punct de observație oarecum omniprezent în finitul lumii grecești. Zeitățile grecești, deși au legături de sânge, de înrudire, ele între ele, apar totuși ca ființe ideale, cu totul separate. Ele nu sunt emisiuni vremelnice ale haosului inițial, în sensul în care zeitățile indice sunt protuberanțe ale substratului lor comun Vișnu. Zenitismul atribuit zeilor grecești pune hotare între ei. Zeii devin autonomi, și existența le aparține ca atare, deplină, întru separație și autonomie. În mitologia greacă existența absolută se obține de fapt prin

această mărginire tipizantă. Haosul, odată înfrânt, a fost înlocuit prin ordinea cosmică a zeităților de sub conducerea lui Zeus. În mitologia indică toate zeitățile sunt mǎyă și ca atare condamnate să fie reabsorbite, după timpuri cosmice, cu atoatevisătorul Vișnu. Ceea ce există cu adevărat pentru mitologia indică este substratul inițial; restul este plăsmuire, vis. Ceea ce există cu adevărat pentru spiritul grec este ființa mărginit-armonică, deplină, zenitică, tipizată; substratul (haosul) a fost definitiv înlăturat, fiindcă el prin chiar natura sa nu putea să „existe“. Ceea ce există cu adevărat pentru spiritul german este concretul, cel mai adesea diform, și individualul fantastic prelungit.

În diversele mitologii surprindem cu alte cuvinte manifestarea aceluiași categorii abisale ca și în culturile corespunzătoare, cu arta, cu filozofia și morala lor. Mitologia este în ordinea cronologică întâia mare întruchipare a categoriilor abisale care alcătuiesc matricea stilistică a unui popor, sau grup de popoare.

Absența totală a aspectului stilistic în domeniul visurilor dă de gândit. Înainte de a privi miturile ca visuri ale popoarelor, ca expresii simbolice ale inconștientului haotic (iad al tuturor apetiturilor inferioare), trebuie să le privim, spre deosebire de visuri, ca manifestări și plăsmuiri directe ale celui noos abisal, inconștient, în care noi vedem izvorul secret al cosmosului stilistic. Dacă visul apare ca o simplă reacțiune pentru redobândirea unui echilibru psihologic, mitul ca metaforă revelatorie, învoaltă și stilistic structurată – apare evident în altă ordine, în ordinea destinului nostru creator. Vom vedea mai târziu care este semnificația deplină a acestui destin.

ASPECTELE FUNDAMENTALE ALE CREAȚIEI CULTURALE

Am văzut așadar că „mitul“ are de o parte înfățișarea unei „metafore“ dezvoltate și că de altă parte el poartă și ampren-tele unui „stil“. Faptul că întâia creație mare a popoarelor reprezintă ceva „metaforic“ în cadre strict „stilistice“ ne invită să formulăm întrebarea dacă nu s-ar putea reduce în cele din urmă orice creație culturală la aceste două aspecte îngemănate: „metaforicul“ și „stilul“. Nimic nu ne împiedică să credem că o asemenea reducere e nu numai posibilă, dar și deschizătoare de cuprinzătoare perspective. Vom încerca să arătăm aceasta cu câteva exemple spicuite din diverse ținuturi ale creației culturale. Dar mai înainte de a încerca o generalizare a semnificației metaforicului, e poate nimerit să analizăm puțin chiar articulația structurală a celor două tipuri de metafore, a metaforei plasticizante și a metaforei revelatorii.

Metafora plasticizantă. Un exemplu: „Cicoarea ochilor“. Concretul unui fapt „a“ (coloarea ochilor) este exprimat prin imaginea „b“ (cicoarea). Metaforei plasticizante îi revine o funcție prin excelență expresivă. Imaginea „b“, evocată spre a reda concretul „a“, vrea să fie un echivalent expresiv al acestui „a“, deși „a“ și „b“ sunt imagini oricum eterogene. Când se conjugă deci într-o metaforă plasticizantă un fapt cu altul, ambele fiind de natură eterogenă, această apropiere interesează și se face exclusiv de dragul aspectului *analogic* al celor două

fapte apropiate. Dizanalogia lor e trecută cu vederea și nu joacă nici un rol în finalitatea metaforei. Metafora plasticizantă e generată în primul rând datorită analogiei.

Metafora revelatorie. Un exemplu: „Soarele, lacrima Domnului, cade în mărele somnului.“ De astă dată faptul concret „a“ (soarele) nu este simplu numai exprimat prin imaginea „b“ (lacrima Domnului). Metafora nu se reduce la expresie; imaginea „b“ nu vrea să fie doar un echivalent al faptului „a“. Situația e mai complicată. Faptul concret „a“ (soarele) e de astă dată privit numai ca un semn vizibil al unui „x“, prin ceea ce el e prefăcut într-un „mister deschis“, care cheamă și provoacă un act revelator. Un mister solicită, prin latura sa ascunsă, o revelare, nu o simplă expresie. Revelarea se încearcă prin suprapunerea și altoirea integrantă peste faptul „a“ (soarele) a imaginii „b“ (lacrima Domnului). Conținuturile efectiv palpabile, apropiate, sunt „a“ și „b“, dar ecuația ce se va declara nu are loc între „a“ și „b“, ci între „a + x“ și „b“ ($a + x = b$). Într-o metaforă revelatorie nu interesează așadar numai analogia dintre „a“ și „b“, ci și dizanalogia, care e tocmai destinată să completeze debordant pe „a“. Desigur că și în cazul metaforelor revelatorii inițiativa generatoare pornește de la o analogie, dar semnificația totală, revelată prin metaforele de acest tip, se obține prin suprapunerea analogic-dizanalogică a conținuturilor celor două fapte apropiate. În metaforele revelatorii dizanalogia are deci o funcție efectivă în constituirea metaforei, nu ca în metaforele plasticizante, în care interesul e cu desăvârșire absorbit de analogie. Metaforele plasticizante sunt simplu expresive, ele caută echivalentele unor fapte pe temei de analogie. Metaforele revelatorii amalgamizează sau conjugă două fapte analogice-dizanalogice spre a revela în acest fel un x, sau latura ascunsă a unui mister. Metaforele plasticizante exprimă, pe temei analogic, faptul „a“ prin faptul „b“; „b“ e acceptat ca factor metaforic exclusiv mulțumită unor echivalențe speciale în raport cu „a“. Metaforele revelatorii încearcă

să reveleze un „x“ prin amalgamizarea a două fapte analogic-dizanalogice (a și b). Această afirmație cu privire la metaforele revelatorii ne servește un punct de reper în analiza substanței ca atare a creației de cultură în genere.

„Metaforicul“ e foarte vădit înainte de toate în creația metafizică. Creația metafizică tinde în chip conștient spre revelarea misterului cosmic. Priviți orice mare concepție metafizică din istoria gândirii umane și veți găsi în ea un puternic nucleu metaforic. Iată de pildă ideea-imagie a „monadei“, care dă nucleul sistemului lui Leibniz. Această idee-imagie vrea să fie puntea hotărâtoare în procesul de revelare a misterului cosmic. În acest sens ea e de fapt o metaforă. Inițial cosmosul sensibil („a“) e prefăcut în aspect concret-arătat al unui mister (x). „Monada“ (b) este un conținut analogic-dizanalogic în raport cu „a“. Prin conjugarea lui „a“ și „b“ se încearcă revelarea unui x. Sistemul filozofic al lui Leibniz reprezintă amalgamizarea într-un singur mare complex a conținuturilor analogic-dizanalogice b și a, aceasta pentru a revela un x. În procesul teoretic de amalgamizare a lui „b“ și „a“, proces care duce în largă măsură la o substituie a lui „a“ prin „b“, intervin o mulțime de momente intermediare și nu mai puține dislocări de semnificații. Ne-am ocupat altă dată într-un studiu amplu cu toate aceste articulații interioare ale procesului teoretic (în *Cunoașterea luciferică*). Momentul rodnic și decisiv, de care depinde tot procesul teoretic, ni se pare tocmai găsirea inspirată a unei idei-imagini, care va fi suportul și centrul întregii problematice. Un nucleu metaforic revelatoriu se găsește în orice concepție metafizică: indiferent că centrul concepției se cheamă Brahman, Ātman, ideea, entelehia sau eul, voința etc.

Metaforicul e prezent în felurite chipuri și în problematica științifică, mai cu seamă în așa-numitele teorii și ipoteze constructive. Când Goethe spunea că toate organele plantei sunt metamorfoze ale „foii“, făcea o metaforă. Când fizica afirmă că „sunetul“ este „vibrație“, face o metaforă. Și metafora

științifică nici nu se deosebește de metafora poetică totdeauna prin aceea că ea ar avea mai multe șanse de a fi verificată. E drept că metafora științifică e alimentată de speranța secretă că în fond însăși realitatea are o structură care iese întru întâmpinarea metaforei. Cele mai adesea însă această premisă implicată rămâne fără urmări, un simplu deziderat. Există totuși o deosebire foarte mare, care ține chiar de modul și de structura lor, între metafora cum o găsim în mituri și în artă și metafora ca nucleu al plămuirii teoretice (în metafizică și în știință).

1. Metafora mitică și poetică se produce prin amalgamizarea conținuturilor analogic-dizanalogice (a și b) pe bază de paritate de drepturi. Acesta e *un* aspect. Al *doilea* aspect: amalgamizarea celor două conținuturi eterogene (cu aspecte analogice) se face de-a dreptul, adică fără elemente intermediare intercalate între ele. În metafora „Soarele, lacrima Domnului, cade...“, imaginea „a“ (soarele) dobândește prin amalgamizarea directă cu imaginea „b“ (lacrima Domnului) o semnificație nouă, care înseamnă revelarea unui x, dar imaginea „a“ nu pierde nimic ca existență și conținut, ea nu îndură nici o degradare, ea continuă să fie un tot, și ca atare este doar absorbită de alt tot mai vast, din partea căruia ea primește un reflex de nouă semnificație.

2. În metaforele intercalate în procesele teoretice (în metafizică și știință) amalgamizarea conținuturilor analogic-dizanalogice (a și b) nu se face pe bază de paritate de drepturi și nici direct, ci prin intermediul unor factori accesorii. Când teoria afirmă: „sunetul“ este „vibrație“ – imaginea „a“ (sunetul) e amalgamizată cu ideea-imagine „b“ (vibrație), dar imaginea „a“ (sunetul) își pierde accentul existențial și se dizolvă în derivat iluzoriu. Imaginea „a“ (sunetul) iese din procesul metaforic complet degradată. Iar pentru a se putea realiza amalgamizarea imaginilor „a“ și „b“ într-un singur complex, se recurge și la idei accesorii: se afirmă bunăoară că simțurile falsifică aspectul în sine al „vibrației“, comunicându-ne despre ea senzația „sunetului“, care ar fi însă pur subiectivă.

Rolul jucat de metaforă în precipitarea substanței poetice e prea știut decât să mai stăruim. Totuși aspectele metaforice ale poeziei nu sunt sesizate de obicei decât în momentele ei izolabile, brute. Se crede îndeobște că limbajul poetic conține metafore numai ca niște noduri, din când în când. Or, limbajul poetic, în afară de aceste noduri metaforice evidente pentru oricine, este în cea mai intimă esență a sa ceva „metaforic”. Evidențierea acestui lucru nu este însă tocmai simplă. Pe cât de simplă e în general poezia pentru intuiția, sensibilitatea și instinctul nostru, pe atât de complicată e de fapt teoria poeziei. Ne vom strădui totuși să arătăm analitic *esența* metaforică a limbajului poetic, mai presus de metaforele izolabile ca atare. Cititorii își aduc fără îndoială aminte de poezia lui Eminescu: *Peste vârfuluri*. O reproducem, rugând cititorii să zăbovească puțin lângă ultimele versuri:

*Peste vârfuluri trece lună,
Codru-și bate frunza lin,
Dintre ramuri de arin
Melancolic cornul sună.*

*Mai departe, mai departe,
Mai încet, tot mai încet,
Sufletu-mi nemângâiet
Îndulcind cu dor de moarte.*

*De ce taci când fermecată
Inima-mi spre tine-ntorn?
Mai suna-vei dulce corn
Pentru mine vreodată?*

Este desigur în ultimele două versuri o exclamație întrebătoare, menită să dea expresie unor stări de lină melancolie. Poezia acestor versuri nu consistă însă numai în împrejurarea

că poetul a izbutit să dea o expresie concretă unei întrebări și nedumeriri abstracte, care privește durata vieții sale. Dacă aceste două versuri ar fi simplă expresie concretă a acestei întrebări, ne-ar fi dată posibilitatea să remaniem cuvintele și ordinea lor prin expresii echivalente. Să încercăm o dată operația de substituire. „Vei mai cânta vreodată dulce bucium pentru mine?“ Ni se va concede că această expresie, deși logic și concret echivalentă, nu poate înlocui pe aceea a versurilor. Cuvântul „suna-vei“ are, prin neobișnuitul inversiunii gramaticale, carate rare, un aer indecis între firesc și solemn; cuvântul „dulce“ din complexul „dulce corn“ obține, prin sonoritatea sa, el însuși o nuanță de dulceață sufletească; iar cuvântul „corn“, scurt și de o substanță vocalică relativ profundă, are ceva dintr-o melancolie nesentimentală, organic stăpânită, a unui om care nu se complace deloc în prelungirea retorică a stărilor sufletești. Cuvântul „vreodată“, pus la urmă, sugerează, prin poziția sa în frază chiar, ceva din pierderea contemplativă în timp. Pe urmă întregul acestor două versuri se leagă, definitiv, în sine, ca un monom, pe care nimic nu-l mai poate sparge, ca un monolit fără fisuri și atât de închegat că pare a rezista în materialitatea sa oricărei chimii adverse. Cuvintele, prin sonoritatea, ritmul, muzicalitatea, prin poziția lor în frază etc., dobândesc în limbajul poetic virtuți și funcții pe care nu le au ca simple expresii cotidiene. În limbajul poetic cuvintele nu sunt numai expresii, ci sunt corpuri, substanțe, care solicită atenția și ca atare. S-ar zice că stările sufletești exprimate în poezie câștigă, datorită acestor virtuți actualizate ale cuvintelor, potența unui mister revelat în chip definitiv. Cuvintele limbajului poetic devin deci revelatorii prin însăși substanța lor sonoră și prin structura lor sensibilă, prin articularea și ritmul lor. Ele nu exprimă numai ceva prin conținutul lor conceptual, ci devin revelatorii prin însăși materia, configurația și structura lor materială. Limba poetică nu întrebuițează cuvintele numai pentru darul lor expresiv-conceptual, ci și pentru unele virtuți

latente ale lor, pe care tocmai poetul știe să le actualizeze. Aceste virtuți țin de substanța sonoră și ritmică ca atare. Cuvântul „poetic“ este în materialitatea sa desigur *altceva* decât o stare emotivă sau un gând, dar el prezintă tocmai în materialitatea sa și ceva *analogic* stării emotive sau gândului. Limbajul poetic este prin urmare prin latura sa materială, ritmică și sonoră ca atare, ceva „metaforic“. Datorită limbajului poetic, o stare sau o trăire, ca mistere deschise, ne apar dintr-odată revelate. Încă o dată: limbajul cu adevărat poetic are acest aspect „metaforic“, chiar și atunci când nu utilizează metafore propriu-zise. Limba poetică se deosebește de proza zilnică tocmai prin acest aspect, mulțumită căruia ea, în calitate de lume sonoră și ritmică, devine icoana miraculoasă a unor stări sau lucruri, exprimate de altă parte și conceptual prin ea. Limba poetică e așadar revelatorie, nu simplu expresivă, și întrucât e revelatorie ea poate fi investită cu epitetul „metaforicului“, indiferent că utilizează sau nu metafore propriu-zise. În literatura universală credem că numai anevoie se va găsi un al doilea exemplu atât de probant, care să ilustreze cu aceeași forță ceea ce afirmăm despre caracterul metaforic al limbii poetice în sine și în totalitatea ei (chiar când ea nu utilizează metafore) decât poezia germanului Hölderlin. Versurile lui Hölderlin contaminatează și pătrund cu „fizica“ lor, adică tocmai prin caracterul total-metaforic al limbii sale ca atare. Prin ritmul și prin poziția cuvântului în frază, prin neobișnuita clădire sintactică, ca și prin sonoritate, aceste versuri sugerează irezistibil și cu o putere fără pereche melancolia spiritualizată, suferința și înțelepciunea sublimată ale poetului. Vorbind despre esența metaforică a limbii lui Hölderlin în întregul ei, facem abstracție de metaforele propriu-zise, care apar ici-colo ca mărgăritare cusute în țesutul graiului. Nu s-ar putea afirma că Hölderlin excelează în aceeași măsură și prin strălucirea sau uzul metaforelor, ceea ce însă nu-i scade întru nimic vraja și prestigiul. Puterea cu care se comunică limbajul poetic, care

precum arătam e metaforic în însăși materialitatea sa, a fost numită pentru penetrația ei, fizică și imponderabilă în același timp, și „magie“ poetică. În afară de faptul că posedă o funcție expresivă, purtătoare de semnificații, limbajul poetic dobândește așadar și demnitatea specială de a putea fi și un corp sui-generis, în atâtea privințe *analog* stărilor, gândurilor, trăirilor, pe care același limbaj le exprimă. Caracterul acesta *integral* și *secret metaforic* al limbajului poetic ne îndrumă spre contemplarea unui aspect similar al artelor plastice și al muzicii. Rolul pe care în poezie îl are limbajul revine în sculptură materiei și volumului, în pictură pasteii, liniei, formelor, în arhitectură masei tectonice și organizării spațiului, în muzică tonurilor, melodiei, armoniei. Rămâne un miracol această virtute a materiei de a colabora atât de hotărâtor la revelarea misterelor, proces a cărui inițiativă stă în puterea artistului. Când pictorul vrea de pildă să întruchipeze într-o operă o viziune îmbibată de o anume liniște interioară a sa, se anunță ca la o chemare vrăjită și colaborarea materiei: liniile, colorile, formele se înființează cu precizia, transparența și claritatea lor ca să sporască viziunea întruchipată, până la potența unui mister revelat. Plăsmuirea, în latura sa pur materială, devine prin chiar aspectele ei neînglobate într-o semnificație conceptuală o „metaforă“ revelatorie. În punctul tangențial cu artistul, materia dobândește, în toate artele, o secretă funcție metaforică. Oare materia, dezmaterializată, despuiată de greutate, redusă până la a deveni linie dinamică, substanță arhitectonică a catedralei gotice, nu este, deși simplă „piatră“, în același timp o analogie, adică o metaforă, a extazului întru divinitate al arhitectului și al unei întregi colectivități?

Substanța obiectiv întruchipată a creației de cultură de orice natură este în ultima analiză, și într-un fel oarecare, totdeauna metaforă revelatorie, sau dacă voiți un țesut, o împletire de metafore revelatorii. Acest aspect face parte din însăși

definiția creației de cultură. O plăsmuire de cultură (mitică, artistică, metafizică, teoretic-științifică) are două aspecte îngemănate: unul metaforic, altul stilistic. O plăsmuire de cultură este „metaforă” și „stil”, într-un fel de uniune mistică.

Știm atât din unele pasaje ale acestui studiu, cât mai ales din studiile noastre *Orizont și stil și Spațiul mioritic*, în ce măsură plăsmuirile culturale poartă amprentele unor categorii abisale. Viziunea metafizică a lui Plato despre Idei posedă aceleași aspecte stilistice ca și sculptura praxiteliană, ca și miturile homerice, ca și cosmosul lui Parmenide, ca și fizica lui Aristotel. Toate aceste plăsmuiri de cultură posedă, spre a ne opri numai asupra celor mai vădite, aspectele categoriale al „orizontului limitat” și al „tipizantului”. („Orizontul limitat” și „tipizantul” sunt categorii diferite, discontinue. Într-un „orizont limitat” sunt posibile și forme „individualizate” ca și forme „stihiale”. „Orizontul limitat” nu cheamă după sine în chip necesar forme *tipizate*, iar formele tipizate nu implică neapărat un „orizont *limitat*”. O dovadă în privința aceasta avem în clasicismul Renașterii sau în clasicismul francez și german, care *tipizează* formele, menținându-se însă într-un orizont *infini*t. Clasicismului antic *tipiza* formele într-un orizont *limitat*. Această deosebire între clasicismul antic și clasicismele moderne n-a fost remarcată până acum.) Cosmosul lui Parmenide e rotund, glob absolut, adică limitat și tipizat. Cosmosul nu e infinit, căci e divin, iar divinul se confundă cu tipicul și limitatul. Pentru grecul antic infinitul nu înseamnă desăvârșire, ci indeterminație, scădere. În fizica lui Aristotel forma fundamentală a „mișcării” nu este cea rectilie care se pierde în infinit, ca în fizica lui Galilei, ci „mișcarea *cercuală*”, fiindcă aceasta posedă dublul aspect: este formă geometrică tipizată, și e și limitată, întrucât se întoarce în sine însăși. Categoriile „tipicului” și a „limitatului” sunt categorii abisale ale spiritului grec, atât de hotărâtoare, încât Aristotel nu putea să conceapă

drept mișcare originară decât tocmai mișcarea „cercuală”. Tipicul e o trăsătură pusă în eclatant relief atât de concepția platonice a Ideilor, care trebuie privite ca tot atâtea entități tipice, dar și de toată sculptura din epoca pericleică. Tipicul mai joacă încă o dată un rol decisiv și în fizica lui Aristotel. Tipicul determină anume, după concepția Stagiritului, apetitul dinamic cel mai profund al lucrurilor. După fizica lui Aristotel orice lucru își are în lume un așa-numit „loc natural” al său. Locul natural al pietrelor, bunăoară, ar fi centrul pământului. Piatra va tinde prin urmare spre centrul pământului, ca pasărea spre cuibul ei. O piatră azvârlită recade la pământ deoarece ea e stăpânită de dorul de a ajunge la locul ei natural. Piatra tinde spre centrul pământului fiindcă numai acolo ea devine „piatră *tipică*”. Statul grecesc, ca organizație socială, nu poate să fie alcătuit dintr-un număr prea mare de indivizi. Aristotel cerea statul limitat, statul-cetate. Numărul locuitorilor unui stat nu poate să treacă peste câteva mii, astfel încât un orator de la tribună să poată fi auzit de toți cetățenii. Unul din punctele canonului artistic al clasicității era: un grup sculptural trebuie să fie astfel alcătuit, încât să poată fi văzut în întregime din orice loc apropiat, fără de a fi ocolit. Iată puterea cu care se imprimă plăsmuirilor și concepțiilor o categorie abisală: orizontul limitat.

Să trecem în revistă și unele categorii abisale ale spiritului indic. Indul, spre deosebire de greci, e lăuntric dominat de categoria orizontică a *infinitalui* (spațial și temporal). Lucrurile în acest orizont iau în imaginația plăsmuitoare a indului forme *stihiale*. Existența în orizont e învelită în categoria *negației*; iar destinul și mișcarea în orizont sunt determinate de categoria *retragerii* (catabasicul). Cert e că nicăieri nu găsim un simț așa de dezvoltat și așa de acut al „infinitalui”, ca în India. Câtă vreme nemărginirea a fost inaccesibilă spiritului grec, pentru inzi infinitul este orizontul permanent al respirației lor de

fiecare clipă. Cât privește tendința spre *stihial*, spre elementar, spre impersonal, e de remarcat că deja în perioada imnurilor vedice apare în cugetarea indică ideea unității supreme a tuturor lucrurilor. În mitul creației, și încă într-un alt cântec, se afirmă explicit că „numai poezii numesc multiplicitate ceea ce în fond este o unitate“. De la început istoria filozofiei indice înseamnă un susținut efort de a determina mai de aproape „unitatea absolută“. Până la *Upanișade* s-a încercat definirea unității supreme, mai ales prin două noțiuni: „Brahman“ și „Ātman“. Inițial „brahman“ înseamnă „rugăciune“, voința și puterea ce-l ridică pe om către Dumnezeu. Încetul cu încetul puterea rugăciunii e divinizată ea însăși și prefăcută în fondul *stihial*, *elementar*, al existenței. Brahman, fiind o putere prezentă în fiecare lucru și mai ales în fiecare individ, are dintru început atributul *impersonalului*, și e înconjurat ca atare de toată simpatia imaginației indice. Ātman la rândul său înseamnă „eul însuși“. Evident, „comun“ pentru toți indivizii ar putea să fie în cele din urmă tocmai „eul însuși“. Pas cu pas, Ātman, fiind o noțiune care face abstracție de toate diferențele individuale ale ființelor, e tot mai mult conceput ca esență metafizică a realității. Iar ideea centrală a *Upanișadelor* este: singura realitate e Ātman. Orientarea spre aspecte *stihiale* face ca acest popor să considere „individualul“ numai ca o negație a *impersonalului*. Individualul, fiind o simplă negație, este *fără* valoare – cunoașterea individualului ar însemna în consecință neștiință sau chiar iluzie (*māyā*). Cu timpul Ātman devine pentru cunoașterea filozofică ceva incognoscibil, sau cognoscibil numai printr-o supracunoaștere, adică printr-o identificare supra-intelectuală a subiectului cu obiectul. În aceasta culminează metafizica impersonalului sau a *stihialului*. La filozoful Śaṅkara găsim o povestire: Vașcali roagă pe Bahva să-i dea învățătura despre Ātman, zicând: „Învăță-mă, venerabile, învățătura despre Ātman.“ Dar Bahva tăcu; când Vașcali întrebă a doua sau a

treia oară, Bahva răspunde: „Te învăț doar învățătura despre Ātman, dar tu nu înțelegi. Ātman e tăcere.“ Nu putem prin nici un cuvânt exprima esența ultimă, *impersonală, stihială*, a lucrurilor. Meditând asupra lui Ātman, trebuie să tăcem, și de aceea se spune, printr-o întorsătură atât de caracteristic indică: „Ātman e tăcere.“ Absolutului, fiind incognoscibil, nu-i putem atribui nici o însușire de a fenomenelor pe care le vedem, sau dacă totuși, atunci numai în chip simbolic. Dumnezeu impersonal e pretutindeni, în lume și în noi: identitatea infinitului mare al lumii și a infinitului mic din inima noastră se exprimă prin cuvintele: „Tat tvam asi“: „acela ești tu“. Orizontul spiritului indic e infinit, dar toate lucrurile și fenomenele ce umplu acest orizont sunt muiate într-o atmosferă de negație. Ele n-au preț. Indul tinde să se retragă din acest orizont, revărsându-și interesul asupra absolutului, care e ultima expresie stihială a lucrurilor. Aceleași categorii abisale, ce le descoperim la temelia metafizicii indice, le regăsim și în problemele practice de viață. Existența ca „individ“ în orizontul spațial și temporal e un rău. Scăpăm de ea recunoscând că e iluzie. Mântuirea omului e o mântuire nu de păcat, ci de viețuirea ca individ. Faptele, fie bune, fie rele, pot fi săvârșite numai cât timp ești individualitate separată. De aceea nici o faptă, oricât de bună ar fi, nu te poate mântui. Mântuirea e retragere din orizont și revărsare în impersonal, în absolutul stihial.

În *Upanișade* apare credința fundamentală a inzilor, credința în Saṃsāra, care va trece, în calitate de dogmă, oarecum centrală, în toate sistemele lor de filozofie. Saṃsāra e legea revenirilor. Sufletul omenesc se reîncarnează de nenumărate ori pe pământ, realizând un fel de destin, care depășește enorm zarea îngustă a vieții individuale. E și în acest mit al Saṃsārei o irupție a orizontului infinit. Se dă expresie în acest mit setei nemărginite a individului de a exista ca individ, o sete așa de mare, că nu e satisfăcută cu o singură existență, ci îi trebuie

infini de multe. Precum știm însă, existența individuală este pentru ind încapsulată într-o vastă categorie a negației și ca atare un rău – prin urmare cea mai frumoasă dorință ce o poate hrăni un ind este scăparea din vecinica reîntoarcere, din repetata viațuire ca ins de sine stătător. Saṃsāra e cel mai mare rău, iar cel mai mare bine e ieșirea din legea ei. Sistemele mari de filozofie ale Indiei nu vor, în ultima analiză, altceva, decât să propună un mijloc, o cale, o metodă, de evadare efectivă din ocolul Saṃsārei. Așa sistemul Saṃsāra, așa Budismul, așa Yoga, așa Vedānta.

Sāṃkhya: concepția acestui sistem e dualistă, în sensul că admite două principii: materia și spiritul. Din legătura aparentă dintre spirit și materie rezultă toate durerile vieții. Spiritul triumfă asupra durerilor în clipa când înțelege pe deplin că el n-are în definitiv nici o legătură cu materia și că e cu totul independent de ea. Între sistemele mari Sāṃkhya e cel mai realist, totuși el nu pronunță ultima consecvență a realismului; astfel Sāṃkhya nu parvine bunăoară să afirme cu hotărâre existența conștiinței „individuale“. De multe ori Sāṃkhya pune problemele ca și cum ar exista de fapt un singur spirit, iar nu nenumărate. Tendința stihială atenuază astfel realismul sistemului. Budismul: are ca punct de plecare, ca și Sāṃkhya, existența durerii în lume. Buddha a fost un geniu moral, care nu acorda un prea mare interes metafizicii. Întrebat fiind o dată cu privire la starea de după moarte, el n-a voit să răspundă. Cele două mari biserici budiste actuale cultivă păreri diametral opuse cu privire la Nirvāna, dar Buddha, dacă s-ar reîntoarce, le-ar combate cu hotărâre teoriile, căci Nirvāna pentru el n-a fost o teorie despre existența sau neexistența spiritului după moarte, ci o experiență, o experiență spirituală și mai ales o victorie pe drumul spiritualizării. Buddha și-a nimicit încetul cu încetul voința de a trăi ca „individualitate“, și-a omorât pornirile vieții, și-a domolit și și-a mutilat instinctele. Liniștea ce-o gustă în starea aceasta, e „Nirvāna“. Tocmai cum Isus când

a predicat împărăția lui Dumnezeu nu s-a gândit în primul rând la o existență fericită dincolo de viață, ci mai curând la o comoară lăuntrică din sufletul viu al fiecăruia, așa și Buddha a dat precepte mai curând pentru un anumit mod de a trăi pe pământ. Buddha voia ca omul să-și nimicească așa de radical setea de a vieții ca individ, încât să poată să spună: „Sunt neexistența, o neexistență vie: Nirvāna!“ Ideea despre Nirvāna sau starea nirvanică este în fond expresia categoriilor abisale obștești ale Indiei. Ea poartă pecetea „retragerii“ din orizontul infinit al lumii și al Saṃsārei, și a tendinței spre *stihial* (liniștea impersonală). Sistemul Yoga: se caracterizează mai ales prin tendința practică de a ajunge suprema țință: revărsarea individului în absolut prin extaz, sau eliberarea prin asceză a spiritului de materie. La adepții yoghini găsim aspectele stilistice ale spiritului indic transpuse din domeniul plăsmuirilor în acela al vieții și al practicii zilnice. Străvechiul idealism al *Upanișadelor* și-a găsit înflorirea cea mai consecventă în sistemul Vedānta al lui Śaṅkara (veacul al VIII-lea d. Hr.), unul din cei mai mari metafizicieni ai tuturor vremurilor. Sub unghi stilistic sistemul e cea mai pură realizare a gândirii indice, cristalul suprem al *Upanișadelor*.

Să ilustrăm fenomenul unității stilistice și cu exemple mai apropiate. Vechea cultură bizantină poartă și ea amprente de la unele categorii abisale cu totul specifice. Orizontul omului bizantin nu mai e *limitat* ca al vechilor greci, dar poate nici *infinit* ca al spiritului indic, sau al apuseanului modern. Orizontul bizantin ni se pare mai curând ceva intermediar: un *tot dezsmărginit*, un volum vast, imprecis dilatat. Acest orizont dă cadru „bisericii“, care este concepută ca un organism ecumenic, pătruns de un duh unitar. Biserica este un organism dezsmărginit, care inundă spațiul și timpul. În cultura bizantină individualitatea nu e negată ca în India, nici transformată în simplă „iluzie“; individualitatea rămâne o realitate efectivă, care se transfigurează

însă lăuntric potrivit duhului unitar ce încheagă și ține laolaltă acel tot dezmarginat numit „biserică“. Formele la care aderă omul bizantin sunt de natură *stihială*, dar e vorba și aici de un stihial mai măsurat, mai cumpătat, străin exuberanței și desfrâului care caracterizează formele indice. Pentru duhul bizantin realitatea materială a lumii poate fi străbătută de ploaia torențială a grației divine, spațiul poate fi vas în care coboară transcendența; de unde urmează că lumea, ca atare, *nu e negată* precum în India, ci *afirmată*, afirmată nu pentru aspectele ei proprii, cât pentru virtutea *transfigurărilor* ei posibile. Natura nu e iluzie (*māyā*) ca pentru mentalitatea indică, ci o realitate ce poartă reflexele transcendenței. Pentru spiritul bizantin, natura e un organism dezmarginat, sofianic transfigurat, adică „biserică“, și afirmată în această calitate a ei de „biserică“, și întrucât ea consimte să fie „biserică“.

Din cultura Apusului am putea oferi spre meditare nenumărate exemple, toate deopotrivă de concludente. Să ne oprim de pildă la epoca barocului. Desigur că în gândirea metafizică nici un alt cugetător nu reprezintă barocul cu aceeași putere ca Leibniz, autorul monadismului. Celui care se îndoiește de utilitatea teoretică a punctului de vedere stilistic în considerarea fenomenelor culturale îi propunem să încerce un examen comparativ între concepția monadismului și pictura barocului. Iată câteva trăsături ale acestei picturi. 1. Pictura barocului se complace într-un orizont infinit. 2. Ca năzuință formativă ea manifestă un pronunțat caracter „individualizant“. 3. Pictura barocă transpune realitatea, cu o supremă insistență, în grai „dinamic“. 4. Și cultivă în toate privințele virtuțile „clarobscurului“. Să se observe că, fără a ne gândi la altceva decât la pictura lui Rembrandt, atât de reprezentativă pentru baroc, am pus degetul pe câteva epitete care delimitează la perfecție și metafizica lui Leibniz. Monadele sunt concepute ca niște centre cu substanță desăvârșit transformată în putere *dinamică*.

Statica atomistă e cu totul înlăturată. Orizontul în care se realizează armonia prestabilită între monade este un orizont *infini*t, iar fiecare monadă, privită pentru sine, este o lume care izvoarăște din sine însăși, o lume în miniatură, comprimată, de o structură mai mult sau mai puțin *clarobscură*, după gradul ei de desăvârșire. Fiecare monadă are un caracter absolut *individual*; nu există în toată lumea două monade la fel. Corespondența între metafizica lui Leibniz și pictura lui Rembrandt e desăvârșită.

Dar în trilogia aceasta a culturii am citat suficiente dovezi cu privire la existența unor complexe stilistice, încât avem poate dreptul de a ne crede scutiți de datoria de a mai insista. În concluzie se poate spune că creația de cultură (mitică, artistică, filozofică, științifică) posedă un aspect îngemănat: 1. Creația e de o parte, și într-un fel, metaforă sau țesut metaforic. 2. Creația poartă de altă parte o pecete stilistică. Dublul aspect definește profilul și structura plăsmuirilor spirituale care în ansamblul lor alcătuiesc „cultura“.

În stăpânirea acestei definiții pe temei de analiză structurală, ne vedem transportați în situația de a ataca cu șanse de izbândă interesanta problemă a deosebirii dintre „cultură“ și „civilizație“. Graiurile europene disociază felurit cei doi termeni. Totuși, sub înrâurirea gândirii germane, opinia publică europeană, chiar și cea franceză, începe a se împăca, de voie de nevoie, tot mai mult cu sensul înspicat al termenilor ce ne preocupă. Din păcate însă când e vorba să se indice domeniile aparținătoare „culturii“ și „civilizației“, se procedează de obicei printr-o simplă delimitare convențională și prin enumerare. Harta delimitărilor are inconvenientul că variază după autori. Ca și cum ar putea fi vorba de o târguală. O deosebire tranșantă, dar în lipsa unui criteriu structural tot numai pe bază de delimitări nominale, se operează mai ales de la cartea de fabulos succes a lui H.St. Chamberlain *Temeliile veacului al XIX-lea*.

Chamberlain înțelege prin „cultură“ creațiile spiritului uman în domenii spirituale (metafizică, religie, artă). „Civilizația“ ar fi, după același autor, ansamblul bunurilor și întocmirilor, al rânduielilor și invențiilor care țin de viața materială a omenirii. Știința, megieșă și cu una și cu cealaltă, ar ocupa o poziție intermediară. Spengler a adoptat întru câțva această delimitare, punând însă un accent foarte apăsător asupra fatalității, datorită căreia o „cultură“ se schimbă în „civilizație“. Cei doi termeni au la Spengler cam același înțeles ca la Chamberlain, dar câtă vreme la Chamberlain cele două ramuri ale creației umane înfloresc paralel, alcătuind oarecum o polaritate *simultană* și având un înalt grad de *contingență*, la Spengler polaritatea are un caracter de *fatală succesiune*. După ce o cultură sufletească și-a ajuns cele din urmă culmi de înflorire, ea s-ar transforma sub imperiul unei fatalități inevitabile în „civilizație materială“. Civilizația ar fi sfârșitul fatal al oricărei culturi. Civilizația ar reprezenta faza iernatică a unei culturi, adică ultima bătrânețe. Nu vom descâlci aici detaliile acestei teorii foarte discutabile, care cade sau stă cu acea teză spengleriană potrivit căreia cultura ar fi un „organism“ superior, de sine stătător, care-și scandează vârstele în ritm inevitabil, ca etapele unui destin. Cum nu acceptăm această concepție „organismică“ despre cultură, refuzăm și teza despre raportul de succesiune fatală între „cultură“ și „civilizație“. Nu ne este cunoscută până acum vreo încercare, nici mai serioasă, nici mai puțin serioasă, de a defini creația culturală, spre deosebire de civilizație, sub unghi structural. Considerațiile de mai sus, cu privire la cele două aspecte fundamentale ale creației de cultură, deschid acest lămpiș. Vom adopta, firește, diferențierea după domenii, devenită uz. Urmează însă să desțelenim regiunea cu tractorul, iar nu cu plugul de lemn. În adevăr, privind faptele de civilizație, de exemplu ordinea socială, întocmirile materiale ale omenirii, uneltele

scornite în necurmata luptă cu materia, invențiile felurite întru sporirea confortului, vom remarca un lucru, vrednic de a fi reținut nu numai sub beneficiu de inventar. Toate aceste fapte de civilizație poartă desigur, la fel cu creațiile de cultură, o pecete *stilistică*; le lipsește însă celălalt aspect: *metaforic*. Faptele de civilizație nu sunt destinate să *reveleze un mister* prin mijloace *metaforice*. Ele sunt ceea ce sunt: o ordine, o unealtă, o regulă de muncă sau de luptă. Produsele civilizației nu sunt judecate după criterii imanente lor, nici după virtutea lor revelatorie, cât după utilitatea lor în cadrul unei finalități pragmatice. Chiar aspectele stilistice pe care le manifestă faptele de civilizație apar nu tocmai ca o necesitate; stilul e aici un adaos, ceva accesoriu, ceva ornamental, suplimentar. (Vom avea prilejul să vedem mai târziu că, sub unghi mai adânc, „cultura“ este expresia unei *mutații ontologice* ce se declară în univers, mutație datorită căreia omul devine în adevăr „om“; ceea ce nu se poate afirma despre civilizație. O civilizație ar putea fi produsă în cele din urmă și de o specie animală, înzestrată cu o bună inteligență.) Aprofundarea atentă a condițiilor civilizației ne face să conchidem că aspectele *stilistice* pe care ea le manifestă sunt efectul unui simplu reflex. O armă veche poate fi datată și localizată, adică identificată sub raport istoric, după ornamentica și forma ei, tot așa o mobilă, care însă, mai mult decât plugul sau armele, îndură contagiuni artistice. Modele îmbrăcăminte umane au fost în preponderență dictate de orientări stilistice. Nu mai puțin formele vieții sociale și modurile conviețuirii și ale contactului de la om la om. Nu e o simplă și nici ne semnificativă întâmplare că eticheta curților și-a ajuns maximul de complicație și întortoचere tocmai în timpul barocului. Tot ce ajută, sporește, ușurează viața materială poate să se învelească, indiferent de finalitatea practică, în darurile unui stil. Dar „civilizația“ acceptă această situație debitoare numai sub ploaia de răsfrângeri

Chamberlain înțelege prin „cultură“ creațiile spiritului uman în domenii spirituale (metafizică, religie, artă). „Civilizația“ ar fi, după același autor, ansamblul bunurilor și întocmirilor, al rânduinelor și invențiilor care țin de viața materială a omenirii. Știința, megieșă și cu una și cu cealaltă, ar ocupa o poziție intermediară. Spengler a adoptat întru câțiva această delimitare, punând însă un accent foarte apăsător asupra fatalității, datorită căreia o „cultură“ se schimbă în „civilizație“. Cei doi termeni au la Spengler cam același înțeles ca la Chamberlain, dar câtă vreme la Chamberlain cele două ramuri ale creației umane înfloresc paralel, alcătuind oarecum o polaritate *simultană* și având un înalt grad de *contingență*, la Spengler polaritatea are un caracter de *fatală succesiune*. După ce o cultură sufletească și-a ajuns cele din urmă culmi de înflorire, ea s-ar transforma sub imperiul unei fatalități inevitabile în „civilizație materială“. Civilizația ar fi sfârșitul fatal al oricărei culturi. Civilizația ar reprezenta faza iernatică a unei culturi, adică ultima bătrânețe. Nu vom descâlci aici detaliile acestei teorii foarte discutabile, care cade sau stă cu acea teză spengleriană potrivit căreia cultura ar fi un „organism“ superior, de sine stătător, care-și scandează vârstele în ritm inevitabil, ca etapele unui destin. Cum nu acceptăm această concepție „organismică“ despre cultură, refuzăm și teza despre raportul de succesiune fatală între „cultură“ și „civilizație“. Nu ne este cunoscută până acum vreo încercare, nici mai serioasă, nici mai puțin serioasă, de a defini creația culturală, spre deosebire de civilizație, sub unghi structural. Considerațiile de mai sus, cu privire la cele două aspecte fundamentale ale creației de cultură, deschid acest lămiș. Vom adopta, firește, diferențierea după domenii, devenită uz. Urmează însă să deștelenim regiunea cu tractorul, iar nu cu plugul de lemn. În adevăr, privind faptele de civilizație, de exemplu ordinea socială, întocmirile materiale ale omenirii, uneltele

scornite în necurmata luptă cu materia, invențiile felurite întru sporirea confortului, vom remarca un lucru, vrednic de a fi reținut nu numai sub beneficiu de inventar. Toate aceste fapte de civilizație poartă desigur, la fel cu creațiile de cultură, o pecete *stilistică*; le lipsește însă celălalt aspect: *metaforic*. Faptele de civilizație nu sunt destinate să *reveleze un mister* prin mijloace *metaforice*. Ele sunt ceea ce sunt: o ordine, o unealtă, o regulă de muncă sau de luptă. Produsele civilizației nu sunt judecate după criterii imanente lor, nici după virtutea lor revelatorie, cât după utilitatea lor în cadrul unei finalități pragmatice. Chiar aspectele stilistice pe care le manifestă faptele de civilizație apar nu tocmai ca o necesitate; stilul e aici un adaos, ceva accesoriu, ceva ornamental, suplimentar. (Vom avea prilejul să vedem mai târziu că, sub unghi mai adânc, „cultură“ este expresia unei *mutații ontologice* ce se declară în univers, mutație datorită căreia omul devine în adevăr „om“; ceea ce nu se poate afirma despre civilizație. O civilizație ar putea fi produsă în cele din urmă și de o specie animală, înzestrată cu o bună inteligență.) Aprofundarea atentă a condițiilor civilizației ne face să conchidem că aspectele *stilistice* pe care ea le manifestă sunt efectul unui simplu reflex. O armă veche poate fi datată și localizată, adică identificată sub raport istoric, după ornamentica și forma ei, tot așa o mobilă, care însă, mai mult decât plugul sau armele, îndură contagiuni artistice. Modele îmbrăcăminte umane au fost în preponderență dictate de orientări stilistice. Nu mai puțin formele vieții sociale și modurile conviețuirii și ale contactului de la om la om. Nu e o simplă și nici ne semnificativă întâmplare că eticheta curților și-a ajuns maximul de complicație și întortoचere tocmai în timpul barocului. Tot ce ajută, sporește, ușurează viața materială poate să se învelească, indiferent de finalitatea practică, în darurile unui stil. Dar „civilizația“ acceptă această situație debitoare numai sub ploaia de răsfângeri

a „culturii“. Dacă omul n-ar fi creator de cultură (ca o componentă a culturii stilul are în adevăr o funcție *constitutivă*), ni se pare mai mult decât probabil că civilizația ar fi cu totul străină de transfigurările stilului. Invențiile, uneltele, obiectele, menite confortului și securității, se impregnează de semnele unui stil doar prin imitație, printr-un fel de *mimicry*. Uneltele și mașinile acceptă mimetic liniile unui stil, ca unele insecte care, trăind în pădure, iau înfățișarea frunzelor.

Creația culturală este așadar o plăsmuire a spiritului omenesc, o plăsmuire de natură metaforică și de intenții revelatorii, și poartă *constitutiv* o pecete stilistică. Creația de civilizație este o plăsmuire a spiritului omenesc în ordinea intereselor vitale, a securității și a confortului; n-are caracter revelatoriu, dar poate avea prin reflex un aspect stilistic accesoriu. Aceste definiții nu le formulăm spre a le ceda uzului public ca niște simple definiții. Ele declanșează de fapt o problemă nouă. Ni se pare anume că cultura și civilizația se diferențiază mult mai radical decât au putut să o bănuiască gânditorii care s-au ocupat cu această chestiune. Vom vedea în alt capitol că cultura este de fapt expresia *unui* mod de existență, iar civilizația expresia *altui* mod de existență. *Cultura răspunde existenței umane întru mister și revelare, iar civilizația răspunde existenței întru autoconservare și securitate*. Între ele se cascadează deci o deosebire profundă de natură *ontologică*.

Definiția creației culturale pe care tocmai o formularăm înlesnește în chip neprevăzut și unele precizări în legătură cu chestiuni de un incontestabil interes filozofic. Îndeosebi teoria cunoașterii pare aleasă să culeagă importante beneficii pe urma definiției de mai sus. Găsim că teoreticienii cunoașterii nu diferențiază cum se cuvine ideile, ipotezele, teoriile, privind toate aceste momente ale spiritului, în ansamblul lor, sub un unghi de vedere prea unitar. Amintim bunăoară numai punctul de vedere al lui Nietzsche, după care toate ideile,

chiar și categoriile, pe urmă ipotezele, teoriile, ar fi deopotrivă „mituri“, sau teza lui Vaihinger potrivit căreia „ideile“ ar fi toate, deopotrivă, simple „ficțiuni“, de mai mare sau mai mică utilitate. Această reducere la un numitor comun, această împachetare sub aceeași etichetă, nu e prin nimic legitimată. Știm ce e mitul, știm ce e o creație de cultură. Or, de aceste rezultate urmează să se ia act și în teoria cunoașterii. „Categoriile“ (de exemplu ideea de substanță, cauzalitate, unitate etc.), intră fără îndoială constitutiv și în „mituri“ ca și în cunoașterea empirică, dar ele nu sunt „creații“ și nici destul de complexe spre a putea fi numite „mituri“. Mitul e o creație de cultură și are ca atare o constituție determinată prin cele două aspecte: „metaforic“ și „stilul“. Or, „categoriile“ nu au nici caracter acuzat metaforic (adică nu sunt născute din conjugarea unor termeni analogic-dizanalogici) și nici nu poartă, mai ales, o pecete stilistică, spre a putea fi „mituri“ sau „creații de cultură“. Categoriile, cele despre care vorbesc obișnuit filozofii, sunt momente funcțional-constitutive ale inteligenței, iar nu „creații de cultură“. Din contră, ipotezele constructive, teoriile științifice, concepțiile metafizice sunt de fapt „creații de cultură“ și ca atare ele vor fi prin chiar substanța lor de natură „metaforică“ și vor purta amprentele unui „stil“. Categoriile nu îndură în nici un fel înrâuriri stilistice. Ele nu sunt supuse unor variații de asemenea natură. *Imunitatea* categoriilor față de eventuale alterări de natură stilistică, iată o împrejurare sortită să singularizeze categoriile în economia complexă a spiritului uman și să condamne la neputință orice încercare de a le trata drept „mituri“ sau „creații de cultură“. Despre categorii nu se poate spune în nici un caz că ar fi „plăsmuiri“ ale spiritului omenesc în sensul în care această afirmație se poate face despre orice creație culturală. Întâi, rămâne o întrebare deschisă dacă ideile categoriale sunt în genere simple plăsmuiri; ele par înainte de toate structuri sau factori funcționali, iar ca structuri

ele ar putea să fie impuse spiritului uman prin ceea ce altă dată numeam „cenzură transcendentă“, și în consecință ele ar putea să fie tot atâtea momente cu tâlc într-o rânduială și finalitate metafizică. Dar chiar dacă am socoti categoriile simple plâsmuiri ale spiritului uman, ele nu sunt în nici un caz „creații de cultură“. Ele n-au nici semnificație metaforică și nici nu sunt ieșite din tipare stilistice. Orice act revelator-metaforic implică deja condiții categoriale. Categoriile se izolează așadar de o parte prin aceea că față de orice metaforă ele au un caracter implicat. Categoriile se izolează pe urmă evident prin *imunitatea* lor la *inducțiunile stilurilor*. Categoriile prin urmare nu pot fi rânduite în aceleași rafturi alături de concepții, ipoteze și teorii. Da, ipotezele constructive, teoriile, concepțiile sunt „plâsmuiri“ sau „creații de cultură“ și ca atare au dublul atribut al „metaforicului“ și al „stilului“.

O greșeală asemănătoare celei nietzscheene comite și Vaihinger când reduce la același numitor comun al „ficțiunilor utile“ atât categoriile, cât și ipotezele, teoriile, concepțiile. Vaihinger trece cu vederea înainte de orice un lucru, și anume că aceste alcătuirii sunt prea deosebite ca să poată fi legate într-o singură propoziție. Ideile categoriale, ca structuri a-metaforice și imune la inducțiunile de stil, se deosebesc profund de plâsmuirile culturale (ipoteze, teorii, concepții), care sunt substanțial metaforice și poartă pecete stilistică. Ficționalismului lui Vaihinger îi mai descoperim pe urmă și alte neajunsuri, care trebuie denunțate. În afară de neajunsul că nu disociază suficient genurile ideilor, Vaihinger, mai dă acestora și o interpretare prea exclusiv în spiritul biologismului, manieră veac al XIX-lea. Vaihinger interpretează ideile fără deosebire ca „ficțiuni“ în serviciul „vieții“. Iată o răstălmăcire, cu care nu ne-am putea declara de acord. Vaihinger, privind toate soiurile de idei ca ficțiuni biologic și pragmatic utile, prefăce, în definitiv, plâsmuirile de natură teoretică în ceva analog inven-

țiilor și produselor de civilizație. Vorbind în termeni de-ai noștri, Vaihinger elimină de fapt plâsmuirile teoretice ale omenirii din cadrul „culturii” și le subsumează „civilizației”. Or, după analizele noastre, o asemenea operație nu rămâne un gest indiferent. „Cultura” și „civilizația” nu denumesc numai în chip convențional ținuturi diverse. „Cultura” rezultă, precum spunem, cu totul din alt mod de existență a omului decât „civilizația”. Cultura este expresia existenței omului într-un mister și revelație, câtă vreme civilizația este expresia existenței într-un autoconservare, confort și securitate. Radicalizăm deosebirea dintre cultură și civilizație, dându-i proporții *ontologice*. Lui Vaihinger, îi scapă cu desăvârșire împrejurarea că plâsmuirile teoretice derivă în cele din urmă din tendința omului spre revelație și că ele răspund complementar unui mod specific uman de existență: existenței într-un mister. Vaihinger ignoră acest caracter intențional-revelatoriu al plâsmuirilor teoretice, și în afară de asta el mai ignoră și substratul profund, stilistic, al acestora. În consecință Vaihinger nu va putea lua act nici de faptul notoriu că plâsmuirile teoretice ale omului sunt și trebuie judecate după criterii imanente lor, iar nu după criterii exterioare, biologic-utilitariste, ca produsele „civilizației”. În teoria cunoașterii ne găsim cu totul pe altă poziție decât Vaihinger. Ficționalismul lui Vaihinger despoaie plâsmuirile teoretice ale omenirii de o seamă de dimensiuni pe care ele totuși le posedă în chip de necontestat. Teoria ficționalistă a lui Vaihinger concepe creațiile teoretice ale omenirii nu ca plâsmuiri de „cultură”, cum le înțelegem noi, cu toate consecințele ce le incumbă această interpretare. Vaihinger înțelege creațiile teoretice ca produse analoage celor ale „civilizației”. El nu cunoaște cu alte cuvinte decât modul de existență biologic al omului, pentru securitate și succes pragmatic, și derivă totul din acest mod de existență. Din parte-ne, enumerând plâsmuirile teoretice ale omenirii printre creațiile de „cultură”,

le înzestrăm cu toate însușirile ce rezultă din existența cu adevărat umană, care este existența întru mister și revelație. În această ordine existențială plămădirile teoretice ale omenirii dobândesc însușirile fundamentale ale creației de cultură: ele sunt substanțial-metaforice în raport cu un mister și posedă înainte de toate ca aspect *constitativ* un „stil“.

CATEGORIILE ABISALE

Rar o problemă care să fi ademenit patima iscoditoare a filozofilor mai mult decât aceea a categoriilor. Sunt faze în istoria gândirii când problema aceasta s-a transformat aproape în osie a filozofiei. Potrivit tradiției, vom înțelege prin „categorii“ anume expresii fundamentale, și eterate în același timp, ale existenței, sau cel puțin ale cunoașterii umane. Ele ocupă un loc privilegiat în ierarhia conceptelor. Noțiuni precum a „existenței“, a „unității“, a „multiplicității“, a „lucrului“, a „însușirii“, a „cauzei și efectului“ etc. au fost investite cu demnitate categorială. Filozofii s-au arătat totdeauna înclinați să confere categoriilor o funcție specială între noțiunile cu care operează inteligența umană. Din nefericire însă ei nu au prea putut să cadă de acord nici asupra criteriilor electivă, nici asupra naturii însăși a demnității cu care urmau să fie unse categoriile. Opiniile asupra acestei demnități diferă așa de izbitor de la gânditor la gânditor, încât, dacă ar fi să închipuim rezultanta, n-am rămâne decât poate cu părerea, cam puțintică și firavă, că demnitatea categorială consistă chiar în interesul sacral cu care filozofii iau în dezbatere unele concepte. În orice caz categoriile trebuie privite ca noțiuni, înzestrate cu o particulară aureolă, care tronează în ierarhia ideal-arhitectonică a cosmosului. Istoria problemei începe poate cu tabla contrariilor propusă de școala pitagoreică. Gânditorul care venea să lărgească imperial hotarele cugetului uman, Plato, avea pe deplin

conștiința însemnătății lor, numindu-le, cu o ridicare rituală a brațelor, *megista gene*. Aristotel, geniul sistematic al Antichității, le-a dat botezul definitiv, încercând enumerarea lor, ca poezii homerizi, care trec în revistă oștile în ajunul epiceii băătăii.

Discuția mai recentă asupra chestiunii întru cât categoriile sunt expresii fidele ale existenței sau simple produse sau efulgurațiuni ale conștiinței umane e departe de a se fi istovit. Kant, socotind categoriile drept produse ale subiectului cognitiv (ale conștiinței transcendente) sau ca anticipații parțial alcătuitoare de experiență, încearcă o precizare sistematică și deductivă a lor, articulându-le atât conținutul conceptual, cât și dimensiunea numerică. Kant își justifică întreprinderea, întemeindu-se pe felurile judecăților în care se ramifică arhitectonic apercepția transcendentă. Un moment s-ar fi părut că secretul a fost în sfârșit revelat și biruit. Filozofia postkantiană, cea în adevăr critică și prudentă, pare a fi renunțat însă tot mai mult la credința în posibilitatea unei deducții logice, dintr-un singur principiu, a categoriilor, mărginindu-se mai degrabă la analiza și enumerarea lor descriptivă, oarecum cartografică, după loturile sau modurile existenței. Încercările unor filozofi de a reduce numărul categoriilor statornicit în tabla, cu pretenții canonice, a lui Kant nu se poate spune că s-ar fi bucurat de vreun răsunet. Dimpotrivă, filozofia ultimului veac s-a arătat foarte generoasă cât privește dimensiunea numerică a categoriilor. Poporul categoriilor, împărțit pe caste, a fost găsit din ce în ce mai numeros, cu cât recensământul se făcea cu mai mare și mai pedantă meticulozitate. Instructive rămân numărările unui Ed. v. Hartmann sau a unui Husserl. Mai mult decât atât. O privire fugară peste filozofiele ultimelor decenii ne îndrituiește la afirmația că actualmente categoriile nu mai sunt privite ca un sistem fix și închis, ci ca un sistem generator și deschis. Cunoașterii umane i se atribuie

caracterul unui proces spornic, în stare să-și constituie singur, prin succesive puneri, noi și noi categorii. Nu se știe dacă baza pentru acest mod de a considera categoriile nu a pus-o în cele din urmă tot Kant, care, precum trebuie amintit, alături de categorii mai îngăduia și niște noțiuni pur intelectuale derivate („predicabili“), cum ar fi acelea ale „puterii“, „acțiunii“, „rezistenței“, „schimbării“ etc. Notăm că, făcând aceste repri-viri, nu intenționăm să dăm o schiță istorică, nici fugară măcar, despre problema categoriilor. Istoria problemei e de fapt aproape tot așa de amplă și plină de peripeții ca istoria filozofiei însăși. Oferind cele câteva puncte de reper, ne-am străduit să înlesnim cititorului drumul spre niște considerații și spre un examen care depășesc răspicat stadiul actual al cercetărilor circumscrise de problema categoriilor.

Ne-am îngăduit să atragem atenția asupra diversității opiniilor filozofice în legătură cu feluritele aspecte ale categoriilor. În adevăr diversitatea de opinii, cât privește natura, originea și valabilitatea categoriilor, e mai mult decât pitorească. Sunt categoriile înnăscute, sau dobândite? Dacă sunt dobândite, pe ce cale? Prin abstracțiune sau prin generare independentă de materialul simțurilor? Iată întrebări întru dezlegarea cărora gânditorii s-au muncit veacuri în șir. Dacă unii metafizicieni creștini se îndoiau de aplicabilitatea categoriilor asupra divinității, filozofii laici au prins să se îndoiască și de valabilitatea categoriilor în genere dincolo de împărăția simțurilor. Conținutul categoriilor poate fi derivat din materialul imediat al experienței, sau categoriile sunt cu totul altceva decât o abreviatură sublimată a acestui material? Sunt categoriile oglinda unei existențe ontologice, sau doar expresia unor funcții, organizatoare de experiență, ale spiritului uman? Pot fi categoriile creații ale conștiinței umane, și concomitent și expresia unui „ce“ transcendent? Își afirmă categoriile valabilitatea și dincolo de experiență? În ce măsură? Sau categoriile se demască singure ca simple ficțiuni, ca ficțiuni

utile vieții ca atare, despuiate însă de orice posibilitate de a fi ridicare la rang de cunoaștere obiectivă? E posibilă o cunoaștere fără categorii, sau fără unele din ele, sau categoriile sunt necesar constitutive pentru cunoașterea umană? Cu această avalanșă interogativă n-am amintit decât o fracțiune din întrebările cărora li s-a dat în cursul timpurilor cele mai variate răspunsuri. Harta bălțată a acestei problematici nu ținem, aici, deloc, să o sporim și cu răspunsurile noastre. Fapt e că indiferent de soluțiile cu care s-a încercat satisfacerea curiozității în legătură cu toate aceste probleme, interesul era circumscris îndeobște de *categoriile cunoașterii*. (S-a mai vorbit încă, ce e drept, și despre anume categorii de natură axiologică – frumosul, binele, adevărul – care ocupă un loc aparte și asupra cărora vom reveni și noi mai la urmă.) Dincolo de acest fel de categorii ale cunoașterii (și dincolo de cele axiologice), filozofia nu a bănuț nici măcar vag prezența în spiritul uman și a unui alt gen de categorii cu desăvârșire altfel decât cele obișnuite. Filozofia a fost preocupată exclusiv de categoriile cunoașterii și ale atitudinilor axiologice *conștiente*. În afară de aceste categorii, ivite ca niște focare organizatoare în cadrul *conștiinței*, există însă după părerea noastră și o garnitură completă, și oarecum paralelă, de categorii secrete ale *inconștientului*, care țin de ordinea și finalitatea spontaneității noastre. Aceste categorii subterane ale inconștientului au format obiectul investigațiilor noastre în studii speciale. Rezultatele cercetărilor ne îndreptățesc să enunțăm ipotetic existența acestui mare grup de categorii secrete, în slujba cărora suntem angajați, cel mai adesea fără s-o știm. Sub dictatura lor se pare că stăm nu în mai mică măsură decât sub dictura categoriilor care ne mijlocesc cunoașterea existenței și judecarea valorilor. Lumea în care e situat omul e văzută ca o urzeală, ca un material sensibil, sau gândit, îmbrăcat într-un ansamblu de categorii cognitive și de categorii de valori. Subiectul cognitiv are latitudinea de a se apleca de exemplu asupra unui obiect ideal,

cum ar fi bunăoară un raport numeric oarecare într-o operație matematică. Subiectul vede și judecă acest obiect ideal al său, trecându-l prin strunga unei „categorii“, cum ar fi de pildă aceea a „raportului“. Subiectul cognitiv are latitudinea de a se apleca de exemplu asupra unui „lucru“ ce-i este dat în experiența sensibilă; subiectul cunoaște și judecă acest obiect de pildă prin categoria „substanței“. În orice caz categoriile de care s-a interesat filozofia țin de *receptivitatea* umană. Indiferent că exprimă adecvat un „ce“ sau că sunt simple „momente subiective“, categoriile acestea își găsesc întrebuințarea ca niște cadre, și intervin efectiv într-un proces de *receptivitate* umană, într-un proces de luare de act, într-un proces de cunoaștere deschisă unui obiect. Obiectul cunoașterii poate fi o existență logică, matematică, pur ideală, sau o existență fenomenală sau transfenomenală.

Am încercat în două studii ample (*Orizont și stil și Spațiul mioritic*) să arătăm că în afară de categoriile receptivității, datorită cărora se organizează cosmosul cunoașterii (și în afară de categoriile care diversifică lumea valorilor), mai există un mare număr de categorii, și anume acele ale spontaneității umane în genere. Categoriile acestea, aparținând în primul rând inconștientului (și numai prin personanță conștiinței), alcătuiesc cotorul tănuit al florei spirituale umane. Ele stau la rădăcina tuturor *plăsmuirilor* umane de natură culturală, adică la baza cosmosului stilistic, la temelia însăși a stilurilor de viață și de cultură. Un stil posedă ca substrat, după cum am avut prilejul să o demonstrăm, un complex de factori inconștienți, cărora lesne le găsim câte o expresie „categorială“. Am numit un asemenea complex abisal de factori categoriali *matrice stilistică*. O distincție esențială se impune din capul locului. Categoriile care compun o matrice stilistică sunt, atât prin structura cât și prin funcția lor, cu totul altceva decât categoriile receptivității, sau ale lumii ca obiect de cunoaștere imediată. Categoriile abisale, stilistice, își pun pecetea

pe ceva, mai înainte ca ele să joace un rol în cunoașterea umană, sau indiferent că vor juca vreodată acest rol. Categoriile stilistice determină lumea plăsmuirilor umane în calitatea lor de *plăsmuiri*. Categoriile celelalte, gnoseologice, determină lumea „dată” ca obiect de „cunoaștere”. Categoriile acestea, ale receptivității cognitive, pot să fie, ce e drept, și ele, rezultatul unor funcții inconștiente, dar numai în sens liminar „inconștiente”; în plinitudinea lor actualizată ele aparțin însă *conștiinței*. Categoriile spontaneității sunt, dimpotrivă, factori inconștienți într-un sens mai pozitiv și mult mai profund; ele apar ca stigme ale plăsmuirilor noastre, de cele mai multe ori fără a ne da seama despre ele. Conștiința despre ele e ceva secundar, suplimentar. Dacă ni se permite să întrebuițăm o metaforă, am spune că există un etaj al conștiinței și un subsol al inconștientului, fiecare cu garnitura sa specifică de categorii, deosebite prin chiar structura lor. Dacă există bunăoară câte o categorie a spațialității și a temporalității în lumea conștientă a receptivității noastre cognitive, vom admite că există undeva în inconștient și niște *dublete orizontice* ale lor, adică niște funcții care se exprimă prin viziuni spațiale și temporale de altă structură decât cele conștiente. Acele orizonturi inconștiente (spațial și temporal) se imprimă într-un fel tuturor plăsmuirilor noastre spirituale. Cu aceasta am dat numai *un* exemplu de structurare categorială pe cele două planuri, ale conștiinței și inconștientului. Categoriile abisale ale inconștientului sau ale spontaneității noastre plăsmuitoare sunt însă *multiple*. Ele nu se reduc la aceste viziuni inconștiente despre spațiu și timp. În genere o matrice stilistică e alcătuită din următoarele categorii *principale*:

1. Categoriile orizontice sau de perspectivă:

a) Orizontul spațial (de exemplu spațiul tridimensional infinit, sau infinitul ondulat, sau spațiul alveolar, sau spațiul plan etc.).

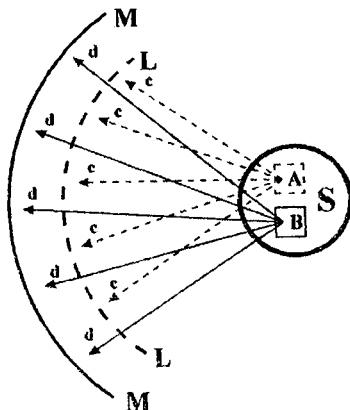
b) Orizontul temporal (timpul-havuz, timpul-cascadă, timpul-fluviu).

2. Categoriile de atmosferă: afirmarea globală, sau negarea, sau neutralitatea, față de tot ce se petrece în orizontul spațial și temporal. (Aceste categorii pot fi numite și „inconștient axiologice“.)

3. Categoriile orientării: anabasicul, catabasicul, starea pe loc.

4. Categoriile formative: individualul, tipicul, stihialul. (Cât privește semnificația precisă a acestor termeni trimitem la studiile *Orizont și stil și Spațiul mioritic*.)

Matricea stilistică conține, precum am afirmat și altă dată, în afară de aceste categorii principale, și alte multe categorii de însemnătate mai secundară, asupra cărora nu trebuie neapărat să ne oprim aici. Pentru cititorii care nu sunt în curent cu scrierile noastre repetăm că un stil, o cultură, nu le privim ca rezultat al unui singur factor, nici ca un organism de sine stătător, monadic, cu membrană impermeabilă, produs al unui vag „suflet“ al culturii, cum vrea așa-numita teorie morfologică (Spengler, Frobenius). Stilul (și cultura ca un ansamblu de stiluri) este rezultatul unor factori *multipli, discontinui*, de expresie *categorială*, care prin amestecul și uneori prin interferența lor constituie o matrice stilistică, cu cuibul în *inconștientul* omului (fig. 1).



S = spiritul uman

A = conștiința

B = inconștientul

L = lumea dată concret

M = orizontul misterului

c = categoriile conștiinței

d = categoriile abisale

Spiritul uman, complex structurat, posedă deci două feluri de *garnituri categoriale complete*: categoriile receptivității cognitive și categoriile spontaneității plăsmuitoare. Prin ce se deosebesc în genere cele două feluri de garnituri categoriale? Vom trece în revistă deosebirile esențiale:

Categoriile receptivității aparțin în grad intens conștiinței, prin ele se constituie cunoașterea. Categoriile acestea pot fi produsul unor funcții inconștiente, dar numai în sens liminar „inconștiente“. Dimpotrivă, categoriile spontaneității aparțin inconștientului abisal: de acolo ele determină stilul plăsmuirilor spirituale. Aspectul stilistic al plăsmuirilor poate foarte ușor să scape neștiut tocmai creatorilor.

Categoriile receptivității, sau ale cunoașterii imediate, tind, tocmai pentru a putea constitui o cunoaștere, să se mențină într-o stare de maximă constanță structurală. Ele pot spori ca număr, dar nu manifestă tendința de a se schimba ca structură. Ele se acumulează și se conservă. Dimpotrivă, categoriile spontaneității, chemate să determine lumea plăsmuirilor, nu sunt supuse acestui principiu al acumulării și al constanței. Categoriile abisale ale spontaneității, odată realizate în plăsmuiri mai mult sau mai puțin desăvârșite, cad jertfă istovirii. În cazul acesta ele pot fi *remaniate*. O categorie abisală poate fi înlocuită cu alta de același „gen“, existentă sau produsă, proaspăt ivită. De altfel categoriile abisale au posibilitatea de a se combina între ele în cele mai felurite chipuri, pentru a alcătui tot alte și alte matrice stilistice.

Categoriile receptivității sunt, sau cel puțin tind a deveni, „universale“, „ecumenice“. Categoriile abisale ale spontaneității variază, sau pot să varieze, de la o regiune geografică la alta, de la epocă la epocă, de la popor la popor, întru câtva chiar de la ins la ins.

Categoriile receptivității, redând aspecte sau articulații diferite ale cosmosului, se completează una pe cealaltă, ele se

juxtapun. Ele se întregesc, ele nu-și fac concurență, ci dimpotrivă, oricât de contrarii ar fi uneori, ele colaborează insistent la organizarea ideală a cosmosului. Cosmosul e așa de complex încât are loc pentru toate aceste grefări categoriale, ba acest cosmos e așa de bogat încât suscită se pare necurmat producerea de noi categorii. Nu mai puțin subiectul, care le acceptă pentru propriul său uz, le încape de asemenea pe toate. Din contră categoriile abisale sunt mult prea numeroase decât să încapă toate într-o singură matrice stilistică a inconștientului. Inconștientul poate opta pentru *anume* categorii, în nici un caz însă pentru toate cele existente și cele posibile. O matrice stilistică inconștientă e constituită înainte de toate dintr-un fel de *locuri categoriale*, care pot fi ocupate de anume categorii specifice numai prin *alternanță*. Numărul categoriilor abisale e incomparabil mai mare decât al „locurilor categoriale“ de care dispune o matrice stilistică. O matrice stilistică dispune de exemplu de un „loc categorial orizontal“, de un „loc categorial formativ“ etc. Există însă o mulțime de structuri categoriale care aspiră să ocupe un „loc categorial“. Bunăoară la „locul categorial“ *orizontal-spațial* aspiră să zicem spațiul infinit tridimensional, sau spațiul ondulat, sau spațiul plan, sau spațiul-boltă etc. La „locul categorial“ *temporal* aspiră de pildă timpul-havuz sau timpul-fluviu, sau timpul-cascădă. Într-o matrice stilistică nu poate intra decât câte una din aceste structuri categoriale. Așa e cazul cu „locul“ categoriilor de atmosferă, cu „locul“ categoriilor de orientare, cu „locul“ categoriilor formative. La fiecare din aceste locuri aspiră o mulțime de categorii specifice, dar fiecare poate fi ocupat numai de o singură categorie specifică. Categoriile spontaneității, fiind așadar prin funcția și structura lor alternante, *sunt*, cel puțin întrucât aparțin aceluiași gen, *substituibile* una alteia. Din numărul existent de categorii abisale se pot produce pe această cale prin combinații diferite – o mulțime de matrice stilistice. Ar

fi de notat, în aceeași ordine de idei, că uneori categoriile cu aspirații legitime la unul și același „loc” interferează între ele, alterându-se reciproc, sau contaminându-se. Astfel de exemplu „tipicul” se poate contamina cu „stihialul”, dând împreună o categorie hibridă. Sau „timpul-fluviu” poate fuziona cu „timpul-havuz” etc. Un loc categorial poate fi deci ocupat și de o structură categorială derivată, secundară, produsă prin contaminare între categorii specifice. Matematica combinațiilor și permutărilor și-ar găsi aici un vast domeniu de aplicare. În orice caz o disociere se impune. În cadrul categoriilor receptivității nu există acest fel de „locuri categoriale”, nici această substituibilitate, nici posibilitatea fuzionării hibride între categorii.

Admițând cu Kant că diversele categorii care constituie lumea cunoașterii noastre sunt momente subiective ale spiritului uman, vom fi cu atât mai îndreptățiți să admitem această teză în ceea ce privește categoriile abisale care determină lumea plâsmuirilor. Categoriile abisale sunt factori acuzat subiectivi. Există cu alte cuvinte nu numai un apriori cognitiv, ci și un apriori abisal-stilistic. Lumea noastră, dată și închipuită, e determinată de un dublu apriori, de două garnituri de categorii apriori. Lumea noastră, cât privește cadrele ei categoriale, se înfruptă deci din izvoarele spiritului uman cu o intensitate *exponențială*. E aceasta o formulă care dă măsura apropierii și distanțării noastre în raport cu filozofiele curente referitoare la chestiunea în discuție. De reținut pe urmă că aprioritatea pur cognitivă tinde spre constanță și ecumenicitate, câtă vreme aprioritatea abisală se complace, până la un punct și în anume condiții, în variație și individualizare. („Apriorismul” are pentru noi numai semnificația unui „funcționalism subiectiv” creator de „ordine”, sau „modelator”, în raport cu un material oarecare. Apriorismul cognitiv-receptiv e stăpânit de principiul „conservării”, iar apriorismul abisal de principiul „istovirii” prin „realizări plâsmuite”.) Din toate acestea urmează că așa-zisele categorii

cognitive ale receptivității țin mai mult de destinul nostru *existențial* ca atare, consubstanțial cu instinctele noastre de autoconservare și de orientare, câtă vreme categoriile abisale țin de destinul nostru *creator* prin excelență. Existența categoriilor abisale, a matricei stilistice, constituie sub unghi metafizic chiar mărturia cea mai hotărâtă despre destinul creator al omului în lume. Categoriile receptivității nu furnizează însă nici un argument în acest sens. Problematika amplă, dar cam monocordă a categoriilor se revarsă astfel într-o problemă complexă și contrapunctică. Alături de tabla felurit clasificată a categoriilor, care au preocupat pe filozofi până acum ca o simplă numărătoare de mătăanii, se așază dintr-odată un șirag de categorii, care populează subsolul conștiinței și care au rămas neobservate până acum ca atare, adică tocmai în calitatea lor categorială și apriorică. Cele două masive și complete garnituri de categorii, care mobilează, la figurat vorbind, etajul și subsolul spiritului uman, diferă una de alta atât prin structura cât și prin funcția și finalitatea lor. Cu aceasta nu am fi îmbogățit numai cu o nouă perspectivă problematica categoriilor, dar am fi făcut o întâie încercare de a întemeia filozofia culturii pe o teorie inedită a categoriilor. Concepția morfologică înțelege cultura ca un organism de sine stătător, înzestrat cu un misterios „suflet“ (după Spengler, „paideuma“ după Frobenius), și aceasta nu într-un înțeles metaforic, ci în înțelesul deplin și cel mai autentic al termenilor „organism“ și „suflet“. Ni se va concede că opiniile noastre, care întemeiază stilul (cultura) pe o complexă, amplă *teorie categorială și pe funcții abisale*, s-au despărțit definitiv de ipotezele morfologice.

Stabilirea categoriilor abisale, stilistice, sau ale spontaneității, oferă anumite avantaje și pe alte planuri de cercetări. Enunțarea existenței lor ne pune în situația de a vedea într-o lumină neașteptată și unele categorii de ordin ideal, despre care s-a vorbit îndeajuns și până acum, fără să se ajungă însă la o epuizare

a chestiunii. Ne referim de astă dată la categoriile numite „axiologice“ care oglindesc lumea valorilor (de pildă: adevărul, eroarea, binele, răul, frumosul, urâtul etc.). Categoriile de asemenea natură circulă, fiecare pentru sine, încărcate de semnificații dintre cele mai diverse. Să medităm puțin de exemplu asupra categoriei „frumosului“. Această categorie posedă, înainte de toate, o semnificație vagă, generală, rarefiată, echivalentă aproape cu aceea a plăcutului estetic. Estetica însă a găsit încă de mult timp că are toate motivele să facă deosebire între un „frumos natural“ și un „frumos artistic“. Și cu bună dreptate. (Filozofia, nu totdeauna bine sfătuită, s-a căznit mult timp să reducă cele două genuri de „frumos“ la un numitor comun. Făcând o reprivire, chiar foarte îngăduitoare, asupra soluțiilor propuse, nu s-ar putea afirma că încercările ar fi izbutit, măcar câtuși de puțin. Unii filozofi încearcă să reducă totul la frumosul natural. Alții propun rețeta contrară, de a se reduce frumosul natural la cel artistic. Kant însuși credea că poate să treacă de la unul la celălalt printr-o simplă schimbare de perspectivă. El afirma că în natură e frumos ce pare operă artistică, iar în artă e frumos ce pare operă a naturii. Soluția kantiană pare ingenioasă și în același timp simplă ca faimosul ou. Dacă însă gânditorul german ar avea dreptate, ar trebui să masacrăm istoria artelor și să decimăm pe artiști. Cu definiția kantiană nu ne putem apropia, ca să nu mergem prea departe, nici măcar de pictura bizantină! Această artă, și în general arta egipteană și arta răsăriteană, se refuză categoric definiției kantiene. Concluzia practică ar fi să se renunțe o dată pentru totdeauna la reducția la un numitor comun a frumosului „natural“ și „artistic“.) Epitetul frumosului se altoiește totdeauna fie pe un fenomen „natural“, fie pe un produs „artistic“. Or epitetul frumosului se grefează în fiecare din aceste două posibilități pe *altfel* de categorii. Un „cal“ în cadrul naturii poate fi „frumos“, desigur. De remarcat e însă că în acest

caz „frumosul“ e sesizat în directă legătură cu conceptul biologic, de specie, și numai cu acesta, al calului. În natură un cal e „frumos“ când reprezintă în toată plenitudinea sa vitală media biologică. Același cal, fotografic redat, s-ar putea să fie „neutral“ sub unghiul frumosului artistic. Ca operă de artă o statuie ecvestră poate fi desigur de asemenea „frumoasă“; în acest caz epitetul frumosului se grețează – nu pe conceptul biologic ca atare – ci pe o seamă de categorii, inconștient aplicate, pe categoriile din care se împletește o matrice *stilistică* și care nu intervin niciodată în judecarea unui fenomen natural (decât poate printr-o perversiune a instinctelor firești). În artă un cal e găsit „frumos“ după cum variază „stilul“: în unele epoci calul trebuie să aibă un aspect foarte „individualizat“, alte dăți calul trebuie să aibă o înfățișare „stihială“, spre a i se acorda un epitet apreciativ *pozitiv*, sub unghi *artistic*. De remarcat e că „individualizantul“, „stihialul“, judecate după criteriile frumosului „natural“ par monstruozi. Interesant e că și o operă de artă creată sub imperiul categoriei „tipizante“ poate să prezinte aspecte „monstruoase“ sub unghiul frumosului „natural“. Cele mai ideale statui de zei grecești sunt bunăoară lipsite de „pupile“. În cadrul „naturii“ acest aspect e „monstruos“. Sculptorul grec stăpânit de categoria abisală a „tipicului“ s-a ferit să redea „pupilele“ ochilor dintr-un sentiment foarte just că nimic nu „individualizează“ o ființă așa de hotărât ca tocmai „pupilele“ ochilor. Sculptorul grec le-a anulat deci, pentru a se menține pe planul „tipicului“, chiar cu riscul de a vulnera criteriile frumosului „natural“. În judecarea frumosului natural și a celui artistic intervin criterii cu totul diferite, între care nu este nici o punte de trecere. Frumosul artistic e, atât ca plăsmuire, cât și ca obiect de apreciere, condiționat între altele de existența categoriilor abisale, sau ale spontaneității, care se imprimă de altfel tuturor plăsmuirilor umane. Valoarea frumosului artistic se constituie și o operă artistică e cântărită pe

temeiul unei matrice stilistice, de natură inconștientă. De existența categoriilor abisale urmează deci să țină seama și estetica, în chiar diferențierea categoriilor sale axiologice, la definiția frumosului și a celorlalte valori ale sale.

Un alt fapt, paralel, din domeniul gnoseologiei, se cere singur sub condei. Ne gândim la categoria axiologică a „adevărului”. Există desigur o definiție nominală a adevărului, înțeles ca ecuație între idee și realitate. Dar definiția aceasta ideală echivalează cu un simplu postulat, pentru realizarea căruia nu ne sunt date nici o certitudine, nici un criteriu de judecare și nici posibilitățile vreunui control. *De fapt* „adevărul” e judecat după criterii exterioare oricărei necesități imanente ideii de adevăr, după criterii care i se adaugă oarecum din afară. Vom asista astfel la ramificarea adevărului într-un fel de „adevăr natural” și un „adevăr plăsmuit”. Adevărul „natural” e cântărit după criterii care consistă în aplicarea categoriilor cognitive asupra unui material *sensibil*, un proces care duce la organizarea unei „experiențe *faptice*”. Adevărul acesta „natural” aparține cunoașterii pe care altă dată am numit-o „paradisiacă”. Kant a încercat să arate că adevărul acesta este: o strânsă urzeală de categorii și de material de intuiție. Numai cât el n-a ținut seama în criteriile pe care le propunea de vasta zonă a adevărilor „plăsmuite”, produse complicate ale cunoașterii pe care altă dată am numit-o „luciferică”. Însăși știința naturală și exactă și cosmologia sunt surprinse la fiecare pas asupra delictului de a se deda „construcțiilor”. Or, tocmai în problematica cunoașterii luciferice, care e cu totul altfel articulată decât problematica cunoașterii paradisiace, intervin criterii de apreciere a „adevărului” cu totul sui-generis. Aceste adevăruri nu sunt judecate numai după criterii logice și de intuiție concretă – ele poartă și pecetea celorlalte categorii, *adică stigmatetele categoriilor abisale, stilistice, care nu joacă nici un rol în judecarea adevărilor naturale*. Când cosmologia imaginează de pildă un spațiu infinit tridimensional,

această construcție teoretică nu-și are temeiul și nu-și găsește criteriile în spațialitatea sensibilă, indeterminată, ci mai curând într-o categorie orizontală inconștientă, abisală, de natură *stilistică*. Unui om de știință, înzestrat cu o anume matrice stilistică, i se vor părea „verosimile“ numai plăsmuirile ipotetice și constructive care, în afară de argumentele logice și intuitive, oglindesc prin stuctura lor și categoriile sale *abisale*. Judecățile de apreciere, care se referă la adevărurile „plăsmuite“, vor varia deci după cum variază matricea stilistică a oamenilor, de la regiune la regiune, de la epocă la epocă. Teoria categoriilor abisale aduce cu alte cuvinte noi lumini și în domeniul gnoseologic. În orice caz definiția kantiană a adevărului, sau mai bine zis criteriile pe care filozoful le propune, păcătuiesc prin unilateralitate. Prin ele se reduce cunoașterea umană la un „torso“ penibil mutilat. A te mulțumi cu acea definiție ar fi ca și cum în estetică n-ai vrea să vorbești decât despre frumosul natural și ai trece cu vederea domeniul mult mai complex al frumosului artistic.

Categoriile abisale ale spontaneității participă așadar constitutiv la structurarea unor variante foarte importante ale categoriilor axiologice. N-am dat decât exemple din domeniul estetic și gnoseologic. Examenul altor termeni axiologici poate fi continuat după modelul exemplelor date.

După ce am caracterizat diferențial categoriile „conștiinței“ și ale „inconștientului“, se pune în chip inevitabil problema: cum poate în genere conștiința să ia act de existența categoriilor inconștientului? Problema e, în parte cel puțin, și una de metodologie.

Categoriile inconștientului dobândesc o prezență în conștiință pe două căi:

1. Prin „eficiență“.
2. Prin „personanță“.

Creațiile de cultură, ca atare, sunt prin *unitatea* și *consecvența* lor de *stil* o probă despre eficiența reală a categoriilor

abisale. Categoriile abisale sunt deci prezente în conștiință sub forma realizată în creații de cultură.

Valorile, normele, criteriile de care conștiința se lasă condusă în *aprecierea* creațiilor de cultură sunt, în parte cel puțin, rezultatele unei „personanțe” din inconștient, adică un ecou al categoriilor abisale.

O conștiință individuală poate lua însă act și de categorii abisale străine ei, aceasta examinând atent creațiile de cultură produse mulțumită unor asemenea categorii. Natural că nicio dată conștiința nu poate să sezeze direct categoriile abisale în funcția lor generatoare, sau mai precis modelatoare, ca atare. Avem posibilitatea de a cunoaște asemenea categorii abisale, străine nouă, numai datorită amprentelor pe care ele le lasă asupra operelor de cultură.

CONCEPTE FUNDAMENTALE ÎN ȘTIINȚA ARTEI

În dorința de a da un relief cât mai răspicat teoriei noastre despre categoriile abisale ale inconștientului, credem nimerit să ne spunem părerea asupra unor încercări ale științei artei de a stabili anume „concepțe fundamentale“ în vederea studiului operelor de artă. Asemenea încercări s-au ivit destul de numeroase și destul de fecunde în ultimele decenii. Ne vom scuti de sarcina obositoare de a ghida cititorii prin desișul sau prin labirintul tuturor acestor tentative, ceea ce de altminterlea ar fi și suficient de inutil pentru scopul ce-l urmărim. Nu ne putem priva totuși de plăcerea de a examina în privința aceasta cel puțin rezultatele unui studiu reprezentativ. E vorba despre studiul-model, foarte temeinic în felul său, al lui Heinrich Wölfflin: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*¹ (ed. I, 1915, ed. VII, 1929, München), care a stârnit o seamă de discuții și un concurs de năzuințe similare, nu numai în știința artei, dar și în știința literaturii. Preocupat mai presus de toate de problema *evoluției stilistice* în artele plastice, Wölfflin e mânat precumpănitor de ambiția înaltă de a descoperi o „lege“. Dacă această ambiție e în adevăr și bine sfătuită sau numai greșit îndrumată de spiritul științific al veacului trecut, rămâne încă să se vadă. Fapt e că cercetările lui Wölfflin

1. *Principii fundamentale ale istoriei artei*, în românește de Eleonora Costescu, Editura Meridiane, București, 1968 (n. ed.).

culminează în enunțarea unei preținse „legi evolutive“: există după părerea sa în istoria artelor plastice o evoluție psihologică necesară de la „clasic“ la „baroc“, de la „static“ la „dinamic“. Ar exista adică un ritm istoric, care se găsește desăvârșit ilustrat prin succesiunea dată a celor două epoci, în arta „Renașterii“ și a „barocului“. Dualismul evolutiv al acestor faze poate fi privit însă, după Wölfflin, ca lege psihologică, ca o schemă potrivită pentru studiul și descrierea celor mai multe perioade evolutive ale artelor. Cele două momente sau faze, fiecare avându-și prețul în sine, se deosebesc sub unghi stilistic printr-o seamă de aspecte, pe care Wölfflin le fixează în anume „concepte fundamentale“. Evoluția de la clasic la baroc s-ar face totdeauna astfel:

1. De la „liniar“ la „pictural“.
2. De la „planuri“ la „adâncime“.
3. De la „forma închisă“ la „forma deschisă“.
4. De la „multiplicitate“ la „unitate“.
5. De la „claritatea absolută“ la „claritatea relativă“.

Sensul ce-l dă Wölfflin acestor termeni e însă mult mai puțin variat decât pare la întâia privire. Astfel clasicismul e surprins sub o serie de aspecte, care în fond sunt foarte asemănătoare și care prin corespondența lor interioară se leagă unul de celălalt. Clasicul înclină spre liniar, clădește perspectiva în planuri izolabile unul de celălalt, se complăce în forme închise, în multiplicitate precizată și în claritate absolută. Unei descripții similare îi e supus și barocul. Barocul e pictural, cunoaște adâncimea în sens dinamic, tinde spre forme deschise, vagi, spre unitatea imprecisă a întregului și spre o claritate doar relativă. Wölfflin ilustrează fiecare dintre aceste perechi de concepte polare (liniarul–picturalul, planul–adâncimea, forma închisă – forma deschisă etc.), cu exemple sugestive și incontestabil cuce-

ritoare din arta secolelor al XVI-lea și al XVII-lea. Să examinăm din punctul *nostru* de vedere aceste așa-zise „concepte fundamentale“. Din expunerile lui Wölfflin rezultă în orice caz că ar exista o corespondență desăvârșită, o reciprocitate congruentă între fețele clasicului, privite în ele și pentru ele; și tot așa între fețele barocului. Atributele clasicului: liniarul, procedeul perspectivă prin planuri izolabile, forma închisă, multiplicitatea precisă, claritatea absolută, sunt înțelese ca aspecte înrudite prin conținutul lor, ca aspecte care se produc parcă la fel cu echivalențele în geometria proiectivă; ele formează o catenă de momente similare. La fel cele cinci atribute ale barocului. Nu e decât logic ca Wölfflin să mărturisească la un moment dat el însuși că oricare ilustrație dată pentru unul din aspectele clasicului e valabilă în cele din urmă și pentru oricare alt aspect al clasicului. Aceași afirmație se impune și în cazul barocului. Wölfflin ne asigură pe urmă că cele cinci concepte fundamentale ale clasicului pot fi considerate, cu oarecare libertate, ca simple fețe diverse ale unuia și aceluiași lucru (p. 245). Dată fiind această situație se pune întrebarea dacă așa-zisele „concepte fundamentale“ ale clasicului și ale barocului relevate de Wölfflin posedă însușirile necesare spre a putea fi numite „categorii“ în accepția deplină a acestui termen, așa cum filozofia l-a adoptat de la Kant încoace, sau cel puțin în sensul ce i-l atribuim noi în teoria despre „categoriile abisale“. Ne putem îngădui un răspuns foarte răspicat: între conceptele clasicului (sau ale barocului) stabilite de Wölfflin există, după părerea noastră, o prea masivă corespondență sau congruență de conținut pentru ca ele să poată fi privite drept *tot atâtea* „categorii“. Conceptele prin care Wölfflin determină un stil posedă ele între ele un numitor comun care aproape le anulează diferențele. Toate conceptele clasicului (liniarul, planurile izolabile, forma închisă, multiplicitatea precisă, claritatea absolută) au la Wölfflin semnificații care, cântărite și

analizate mai de aproape, apar numai ca moduri de ale *preciziei statice* sau ale „clarității distincte“ realizată pe rând în material de-o crescândă complexitate. De așijderea conceptele barocului (picturalul, adâncul dinamic, forma deschisă, unitatea imprecisă, claritatea relativă) sunt, în interpretarea ce le-o dă chiar Wölfflin, numai moduri de ale *vagului dinamic*, care se realizează fie asupra unui material mai simplu, fie asupra unui material mai complicat. Între conceptele prin care Wölfflin vrea să fixeze un stil, există, cu alte cuvinte, numai o diferență de complexitate, dar nu de *esență*. Sub unghiul esenței conceptele lui Wölfflin, destinate să redea semnalmamentele unui stil, își corespund intens și masiv, ele formează o catenă de similitudini, mai mult decât familiare. Fiind reductibile la un nucleu comun, aceste concepte nu pot fi, după părerea noastră, socotite drept tot atâtea „categorii“. Conceptele lui Wölfflin, întru cât sunt reductibile, pot să implice categorii, dar nu sunt ele însele „categorii“. Să ne aducem aminte că, între categoriile cunoașterii propuse de Kant în faimoasa sa tablă, se remarcă totdeauna și o diferență ireductibilă de *esență*. Fiecare categorie e „categorie“ între altele și fiindcă aduce prin conținutul ei conceptual ceva radical nou față de tovarășele sale. Ideea de „unitate“, de pildă, e sub unghiul conținutului ei cu totul altceva decât ideea de „cauzalitate“; ideea de „existență“ înseamnă altceva decât aceea a „necesității“ etc. Categoriile pot desigur să se implice uneori, cum de exemplu ideea de cauzalitate implică pe aceea a substanței, totuși de la una la alta nu se trece în nici un caz prin porțile echivalenței, ci numai peste scândurile de salt ale eterogenului. Categoriile manifestă cu alte cuvinte, întru cât sunt plurale, și o pronunțată *discontinuitate de conținut*. Noi înșine, stabilind dincolo de categoriile cunoașterii și existența secretă a unor „categorii *abisale*“ (ale inconștientului), ne-am referit la idei divers înspicate ca semnificație. De această diversitate a semnificațiilor ne convingem lesne printr-o simplă

operație comparativă. Să privim tabla acelor categorii – orizontice, de atmosferă axiologică, de orientare, sau formative. Fiecare categorie se afirmă ca un *spor* hotărât și ireductibil în raport cu toate celelalte. Un lucru e bunăoară „spațiul ondulat” și *altceva* „timpul-havuz”. Un lucru e „anabasicul” și *altceva* categoria formativă a „tipicului”. Un lucru e „individualizantul” – cu totul altul „stihialul”. Nici una dintre aceste categorii nu cheamă și nici nu implică cu necesitate pe celelalte. Ele nu alcătuiesc o catenă omogenă grație unor similitudini de conținut. În fond categoriile își merită cu adevărat numele numai când nu au nici un alt atribut comun, mai relevant, în afară de nota „categorială”, adică în afară de funcția creatoare de ordine ca atare. Liniarul, forma închisă și determinată, multiplicitatea precisă, claritatea absolută, așa cum le înțelege Wölfflin, sunt de fapt concepte seriale, care reprezintă același „model”, executat fie mai simplu, fie mai complicat. Conceptele wölffliniene, oricât de fundamentale ar fi pentru artă, nu sunt „categorii” în accepția obișnuită a acestui termen, întrucât le lipsește eterogenitatea profundă ce caracterizează categoriile. Potrivit teoriei noastre, propusă în studiul de față și în lucrări anterioare, o „matrice stilistică” posedă ca momente constitutive un număr indeterminat de „categorii abisale”. Între categoria orizontică, categoria de atmosferă, categoria orientării și cea formativă, nu surprindem însă vreo corespondență copleșitoare sau un nucleu comun absorbant. Ele nu sunt concepte seriale, interior congruente, căci fiecare exprimă ceva cu totul nou față de toate celelalte. Oricare categorie abisală se prezintă ca o sferă ireductibilă și se afirmă ca un focar de organizare de sine stătător. Sub unghiul esenței categoriile abisale sunt deci ca și categoriile cunoașterii, *discontinue*, și nu suportă între ele în nici un fel semnele ecuației. Dacă între categoriile abisale există totuși o solidaritate, aceasta nu e de similitudine familiară sau de congruență de conținut. În general categoriile

nu alcătuiesc un lanț grație unei simetrii de esență; între ele se declară doar, în chip secund, o solidaritate de *completare reciprocă*. Ele se adaugă una alteia cu un spor arhitectonic, pentru ca împreună și prin împletire să constituie osatura și articulația unui „cosmos”, sau mai precis a unui „cosmoid”. Categoriilor, deși profund distincte, le atribuim deci o convergență, o sinergie cosmogenetică. Astfel categoriile conștiinței receptive compun, prin convergența lor, arhitectonic, un cosmos natural; iar categoriile abisale, ale spontaneității noastre, compun prin sinergia lor un cosmoid stilistic. N-am vrea ca aceste câteva observații în marginea cercetărilor atât de oneste ale științei artei să fie răstălmăcite. Nu negăm cercetărilor cărora li se închină cu atâta sârguință știința artei fertilitatea. Dimpotrivă. Ținem doar să precizăm că Wölfflin și tovarășii săi nu și-au tăiat drum până la sacrele rădăcini, adică până la categoriile autentice ale creației. Stăruind în preajma unor concepte periferiale, ei nu au presimțit nici *abisalul*, în preajma căruia noi ne-am oprit cu uimire. Cât de departe e încă Wölfflin, și toți câți l-au urmat, de această teorie a „categoriilor abisale” ale Inconștientului se desprinde lămurit chiar din textul său. Wölfflin accentuează adesea că conceptele fundamentale (cele două serii: liniarul... picturalul...) sunt *forme conștiente*. Wölfflin se găsește, cu oareșicare întârziere încă, pe drumul arătat de Alois Riegl, în preajma lui 1900, și nu se abate de la itinerarul urmat de toți gânditorii „conștiinței”. Fără de a le diminua întru nimic contribuția, conceptele fundamentale wölffliniene le privim ca moduri ale așa-zisei „voințe artistice”. Ca atare locul lor în teoria generală a stilului e cu totul periferial. Desigur că analizele wölffliniene, și cele similare, au colaborat efectiv la reliefașia științifică a stilurilor și poate chiar la vădirea unui aspect ritmic în evoluția artelor plastice. Dar aceste contribuții nu răstoarnă gheața până în dedesubtul generator. Ele rămân în lumina zilei și au astfel mai mult un

caracter descriptiv. Aici e vorba de înfățișarea cea mai concretă a unor stiluri, de carnația lor înflorită, iar nu de acel secret câmp dinamic subteran care guvernează geneza stilurilor. Conceptele fundamentale în care au culminat aceste cercetări de știința artei sunt și pot fi fundamentale pentru știința artei dar nu sunt fundamentale pentru *spiritul uman*. Ele nu sunt categorii autentice, fiindcă le lipsește discontinuitatea de esență și în același timp sinergia cosmogenetică. Ele nu reprezintă focare de sine stătătoare, centre de cristalizare independente; ele au un caracter derivat, iar prin conținutul lor ele sunt reductibile la o semnificație identică. În fond cercetările wölffliniene revin la caracterizarea și lămurirea unui stil printr-o singură notă: toate aspectele clasicului sunt văzute ca variații sau peripecții ale „preciziei statice“, iar aspectele barocului ca variații ale „vagului dinamic“. Toate aspectele unui stil sunt prin urmare după Wölfflin în cazul cel mai bun variante ale unei *singure* „categorii“. Și de vreme ce nu ni se vorbește decât despre „clasic“ și „baroc“, pentru toate perioadele evolutive din istoria artelor am avea în total două categorii, invocate spre a lămuri și a istovi toată această îmbelșugată istorie a artelor. Cam puțin pentru a ne lămuri varietatea stilistică de o explozivă și tropicală divergență de forme a operelor artistice din atâtea timpuri și locuri. Și cam puțin e mult prea puțin. Viziunea e, să ni se ierte expresia, penibil de simplistă, iar potența ei explicativă așa-zicând nulă. Wölfflin e tot așa de monocategorial în expozeul său explicativ asupra stilurilor ca și Spengler sau Frobenius, sau Riegl, care, precum am arătat altă dată, vor să vadă fiecare stil drept rezultat al unui sentiment al spațiului, și atât. Dar poate avea un singur factor sau un singur concept energia și substanța necesare spre a fi cosmogenetic? Punând întrebarea, am dat, dacă nu ne înșelăm, și răspunsul. La fel cu înaintașii și urmașii săi, Wölfflin se mișcă pe urmă exclusiv în sfera „conștiinței“, ceea ce îl îndepărtează

încă o dată de sacrele rădăcini. Când Schmarsov, unul dintre cercetătorii cei mai merituoși în domeniul științei artei, a încercat să lămurească substratul aspectelor stilistice, a recurs la configurația anatomică a omului, vorbindu-ne despre felul cum sunt puși ochii în cap – despre verticala trupului omenesc, despre chipul omului de a se mișca etc., ca și cum toate aceste particularități invocate nu ar fi general-omenești și de totdeauna. Or, prin condiții general omenști și de totdeauna, poți lămuri orice, numai varietatea imensă a stilurilor – *nu!* Până la concepția despre „matricea stilistică”, înțelegă ca un complex cosmogenetic pluricategorial și abisal, nu și-a tăiat drum, după câte știm, nimeni până acum. (Categoriile sunt aici înțelese în sensul deplin al termenului: ca factori discontinui, eterogeni, de o sinergie cosmogenetică suficientă sieși.) Filozofia și gândirea de până acum nu și-au putut închipui că spiritul uman posedă două garnituri *complete* de categorii: o garnitură de categorii ale conștiinței, de organizare receptivă a lumii empirice; și o altă garnitură de categorii abisale ale inconștientului, de întruchipare spontană și plâsmuitoare a unei simili-lumi. (Acestea variază enorm, după timpuri și locuri.) Știm din capitolul precedent prin ce se disting aceste garnituri una de cealaltă, încât găsim de prisos să mai stăruim asupra diferențelor. Deosebirea conferă în orice caz spiritului uman, sub unghi structural, un aspect etajat și oarecum contrapunctic.

COSMOS ȘI COSMOIDE

„Categoriile abisale“ alcătuiesc împreună, ca și categoriile de cunoaștere, cadrele și coordonatele unui *întreg* cosmic. În general categoriile se orânduiesc de la sine într-un complex arhitectonic și formează, sub unghi numeric, în chip necesar o *pluralitate* tocmai suficientă pentru a constitui, prin convergența lor, osatura și articulația unui „cosmos“. Urmează din acestea că încercările intermitente ale unor anume gânditori de a reduce, pe cât posibil, numărul categoriilor, câteodată chiar la una singură, pornește dintr-o gravă neînțelegere inițială a situației. Acești gânditori ignoră tocmai finalitatea cosmogenetică a categoriilor. Categoriile, fiind destinate să articuleze un cosmos, nu pot să fie decât plurale. De una singură, oricare dintre ele ar rămâne ineficace. De altfel categoriile se întregesc arhitectonic până la evidență și parcă înadins spre a articula un tot cosmic. Aceste afirmații sunt valabile și cu privire la categoriile „abisale“. Categoriile abisale, care compun o matrice stilistică, sunt eterogene, distincte chiar prin esența lor, nu mai puțin ele manifestă însă și o convergență, o sinergie cosmogenetică. Categoriile abisale, care se imprimă unei lumi plăsmuite, sunt, precum am arătat, *altfel* structurate decât categoriile conștiinței, care se imprimă lumii date, empirice. Totuși între categoriile conștiinței și cele ale inconștientului există, până la un punct, un fel de para-corespondență. Să lămurim această afirmație. O lume plăsmuită posedă mai întâi, ca și lumea sensibilă, niște cadre orizontice: cadrul spațial și cadrul temporal. Para-corespondența despre care vorbim consistă în faptul că aceste cadre orizontice

sunt *într-un* fel structurate, când e vorba despre o lume plăsmuită, și *altfel* când e vorba de lumea sensibilă. Bunăoară, orizontul spațial al lumii sensibile este extensiv, intuitiv, dar indeterminat ca formă, confundându-se totdeauna cu peisajul. Cadrul spațial al unei lumi plăsmuite e un dublet al acestui orizont sensibil, dar de-o structură mult mai *determinată*. (El poate fi spațiu tridimensional infinit, sau spațiu ondulat, sau spațiu plan, sau spațiu boltă etc.) Cadrul temporal al unei lumi plăsmuite (de exemplu timpul-havuz, sau timpul-cascadă, sau timpul-fluviu) e și el un dublet al cadrului temporal în care se desfășoară lumea sensibilă, dar un dublet mai precis structurat și de o anume configurație. Acestea cât privește „orizonturile”. Dar lumea nu e compusă numai din „orizonturi”, ci și din „lucruri”. Or, lucrurile din lumea sensibilă au o para-corespondență în lucrurile „plăsmuite” și de intenție revelatorie. Spunem „para-corespondență”, fiindcă și de astă dată lucrurile plăsmuite îndură determinațiile unor categorii cu totul particulare, care în forma aceasta nu participă la determinarea și articularea lucrurilor din lumea sensibilă. Lucrurile plăsmuite iau un aspect și o formă radical și consecvent unilaterale, fie individualizate, fie tipizate, fie stihiale. Aceste categorii nu intervin în determinarea lucrurilor din lumea sensibilă, decât poate în chip miraculos, sau printr-un accident al naturii. Avem așadar până acum „orizonturile” și „lucrurile” cu structurile lor categoriale și specifice, după cum e vorba despre lumea sensibilă sau despre o lume plăsmuită. La aceste categorii orizontice și formative se adaugă o altă clasă de categorii: cele ale atmosferei axiologice. Câtă vreme lucrurile concrete din orizonturile sensibile sunt divers prețuite în existența și valoarea lor, de la caz la caz și de la subiect prețuitor la subiect prețuitor, lucrurile „plăsmuite cu intenție revelatorie” sunt parcă înconjurare în *totalitatea* lor de o comună atmosferă axiologică. Se poate firește întâmpla ca lucrurile lumii sensibile să fie înglobate în chip secundar în orizonturile lumii revelator-imaginare, și ca atare să adopte la

rândul lor același accent axiologic pe care-l au lucrurile plătuite. Lucrurile sensibile participă însă la o asemenea atmosferă axiologică numai în chip indirect. Fapt e că lucrurile integrate în orizonturile revelator-imaginare poartă în totalitatea lor un accent axiologic fie de afirmare, fie de negare, fie neutral. Astfel de pildă pentru spiritul european existența în orizonturile închipuite (și prin reflex secundar existența în orizonturile sensibile) apare parcă înzestrată cu un semn pozitiv, câtă vreme pentru spiritul indian aceeași existență e investită cu un semn negativ. Pentru spiritul european toate lucrurile integrate în orizontul său infinit, imaginar-revelator, sunt înconjurare și străbătute de aerul unei afirmări inițiale, câtă vreme aceleași lucruri pentru spiritul indian sunt împrejmuite și pătrunse de aerul unei răgăduiri originare, debordante, care se revarsă asupra întregului conținut posibil al cadrelor orizontice. Indiferent așadar de prețuirea, intensă sau mai puțin intensă, de care se bucură individual lucrurile sensibile, empirice, în viața cotidiană, conținuturile cadrelor orizontice imaginar-revelatorii poartă în *totalitatea* lor ca un fel de aură axiologică, grație căreia ele sunt sau *global afirmate* sau *global negate*, sau *global neutralizate*. (A se vedea în privința aceasta capitolul „Accentul axiologic“ din *Orizont și stil*.) La accentul dobândit datorită categoriilor axiologice se adaugă semnificația categoriilor inconștiente ale „orientării“. În lumea sensibilă lucrurile pot avea cele mai *diverse* mișcări și orientări în raport cu orizontul lor, adică o diversitate de o infinită variație și cu totul accidentală. Când e vorba însă de lucrurile, de subiectele și obiectele plasate în orizonturile imaginar-revelatorii, situația se schimbă. Mișcărilor și orientărilor, ultime și oarecum secret prezente în lucruri, li se imprimă parcă un ritm sincronizat și un sens *unic*. Subiectelor li se atribuie parcă un anume destin comun, și lucrurilor o anume mișcare sau o orientare interioară, colectivă, fie de *înaintare* în orizont, fie de *retragere* din orizont, fie de *stare pe loc*. Printr-un act rezumativ și de totalizare, se atribuie lucrurilor o atitudine fie

expansivă, fie de retragere, fie de stare pe loc față de coordonatele spațiului și ale timpului. Subiectele se integrează avansând cu entuziasm în orizont, sau se izolează încercând parcă o ieșire din orizont, sau vegetează neutrale în orizont. Am numit altă dată aceste sensuri de orientare: categoria anabasicului, categoria catabasicului și categoria stării pe loc. Pentru orientarea și pentru destinul stăpânit de categoria „anabasicului“ de pildă, stau mărturie viața, arta și problematica europene. Pentru orientarea și destinul stăpânit de categoria „catabasicului“ sau a retragerii din orizont, găsim ilustrații supreme în viața, arta și problematica indice.

Cu acestea am fi reconstituit sumar, și sub unghiul sinergiei cosmogenetice, tabla celor patru clase sau genuri de categorii abisale, cărora li se adaugă însă *multe și varii* categorii de a doua mână, asupra cărora nu e necesar să stăruim aici.¹

Vom socoti de acum, așadar, drept o particularitate emnamente „categorială“ nu numai discontinuitatea de esență și pluralitatea, ci și sinergia arhitectonică, convergența cosmogenetică. Categoriile abisale dau și ele în felul lor osatura unei lumi, ca și categoriile cunoașterii receptive. Or, alcătuiind o garnitură cosmogenetică sieși suficientă, categoriile abisale nu pot fi puse alături și în aceeași serie cu categoriile conștiinței sau ale cunoașterii. Puse alături în cadrul conștiinței, cate-

1. Factorii care determină conținutul și structura unei creații de cultură nu pot fi reduși toți la funcții „categoriale“. Sunt unii factori prea *complecși*, prea secundari, prea locali și prea personali ca să îngăduie o asemenea reducere „categorială“. Totuși și acești factori pot să țină de ordinea atitudinilor spirituale inconștiente și să se lege de „matricea stilistică“. Astfel de factori sunt de pildă „vârsta adoptivă“, „sexul adoptiv“, despre care am vorbit în capitolul privitor la „Cultura minoră și cultura majoră“. Dar un astfel de factor e de exemplu și „eul adoptiv“, inconștient, despre care am vorbit în *Spațiul mioritic*. Un asemenea „eu adoptiv“ este „eul voievodal“ al lui Eminescu, sau „eul medieval-împărătesc“ al poetului german Stefan George.

goriile pe care le numim *abisale* ar altera cu structura lor pe cele ale cunoașterii, făcându-le concurență prin para-corespondența lor. Câtă vreme filozofia și știința artei s-au văzut îndrituite să lămurească aspectele unui stil în sens monocategorial, această categorie „solitară“ putea foarte lesne să fie anexată, ca un compartiment inofensiv, *conștiinței*. Din momentul în care explicăm însă aspectele unui stil printr-o pluralitate de categorii, printr-o întreagă garnitură, sieși suficientă și cosmogenetică, aceste categorii nu mai pot fi simplu anexate conștiinței. Ele trebuie să aparțină altei regiuni spirituale, căci altminterlea ar încăleca și ar denatura, prin para-corespondența lor, structurile categoriale ale conștiinței. Categoriile abisale compun o garnitură aparte *completă*. Împrejurarea că aceste categorii abisale sunt plurale, făcând o garnitură sieși suficientă și para-corespondentă celor ale cunoașterii, împrejurarea că ele posedă o discontinuitate de esență și în același timp o sinergie cosmogenetică furnizează un argument decisiv în favoarea tezei noastre că ele *nu* aparțin conștiinței. Dar care regiune a spiritului uman ar putea să fie populată de asemenea categorii, dacă conștiința nu le suportă fără primejdia alterării? Evident, numai *Inconștientul*. Lumea alcătuită arhitectonic, datorită convergenței categoriilor abisale, nu este așadar identică cu lumea empirică, la care se referă implicit categoriile conștiinței. Cele două lumi sunt diverse sau para-corespondent structurate. Înainte de toate lumea impregnată de categoriile abisale nu este o lume dată, ci o lume plăsmuită și de intenții revelatorii. Iar o lume plăsmuită se deosebește de lumea dată, empirică, și prin alte aspecte decât cele ce rezultă din diferențele categoriale. Să reținem bunăoară că lumea dată, empirică, e *una* singură; ea e compusă din lucruri, evenimente, subiecte și obiecte. Toate aceste lucruri, evenimente, subiecte și obiecte se sumează ca să facă împreună o singură lume. În lumea empirică, lucrurile nu sunt decât „părți“, „fragmente“, care împreună sunt chemate să compună „lumea“. Or pe podișul plăsmuirilor revelatorii nu

există la dreptul vorbind o singură lume, ci *nenumărate*. Ori-care din lumile plăsmuite poate fi clădită în cadrele și pe coordonatele unor categorii abisale, care de fiecare dată pot să fie parțial sau în întregime tot altele și altele. Creațiile de cultură, privite izolat, individual (o operă de artă, o teorie, un mit, o concepție etc.) nu sunt simple „părți“, „fragmente“, ca lucrurile care alcătuiesc lumea empirică. În realitate orice creație de cultură, cu adevărat realizată ca atare, pe temeiul unor categorii abisale, e într-un fel o „lume“, căci orice plăsmuire de asemenea natură poartă în sine și pentru sine pece-tea unei *garnituri întregi* de categorii. Câtă vreme lucrurile care compun lumea empirică sunt condamnate să-și împartă orizontul spațial și temporal, există, în raport cu lumea lor, totdeauna numai ca „parte“; creația de cultură există, nu numai ca „parte“, care solicită neapărat suplimentul sau adaosul altor părți, ci ca un fel de lume, ca o „simili-lume“. Câtă vreme orice lucru din lumea dată e un simplu fragment, care cere imperios să fie integrat în frontul tuturor celorlalte lucruri, o creație de cultură (de exemplu o operă de artă) este în sine și pentru sine un *cosmoid*. Un lucru empiric coexistă spațial cu toate celelalte; o creație de cultură își poartă orizontul spațial și temporal, specific ei, în ea însăși. Un lucru oarecare, din lumea empirică, nu e purtătorul categoriilor care îl determină, decât în complexul amplu al experienței, adică numai ca moment în cadrul lumii sensibile, iar niciodată izolat. Despre un lucru sensibil nu putem face la dreptul vorbind nici o afirmație categorială, dacă îl izolăm. Dobândind determinații categoriale, cum ar fi de pildă aceea de unitate, de substanță, de existență etc., lucrul se integrează de fapt într-o lume care îl depășește enorm. Cu totul altul e cazul creațiilor culturale. O plăsmuire artistică își poartă în sine categoriile abisale, ca aspecte când manifeste, când latente. O creație de cultură e o simili-lume, un cosmoid, iar categoriile care îi stau la temelie le descifrăm din structurile ei ca atare. Chiar și o plăsmuire în aparență simplă, cum este de exemplu teoria vibrațiilor în

fizică, ni se înfățișează ca un „cosmoid“. În adevăr această plăsmuire teoretică poartă, tatuată pe făptura ei, tiparele categoriilor abisale ale omului european. Teoria că lumina este vibrație a eterului nu putea să fie construită decât de o minte care se simte înconjurată de un orizont spațial matematic, omogen, infinit; ea nu putea fi construită decât de o minte care *afirmă* existența, căci altfel nu i-ar căuta un substrat; ea nu putea fi construită decât de un spirit „anabasic“, singurul care se aventurează într-o asemenea problematică prin excelență expansivă. Din semnele întipărite pe făptura oricărei plăsmuiri de cultură se poate reconstitui, cu oarecare divinațiune, matricea stilistică ce-i stă la bază.

Acestea odată precizate, vom putea lua în dezbatere unele păreri cu privire la raportul dintre opera de artă și o așa-zisă concepție despre lume, păreri care se bucură actualmente de o largă circulație. Știința artei, estetica și filozofia s-au ocupat de la o vreme cu arzător interes de această problemă. Un Dilthey, un Nohl, un Dvořák, un Ermattinger, și mulți alții, și-au jertfit sezoanele cele mai fericite ale vieții spre a arăta că opera de artă este expresia intuitivă, plastică, a unei concepții sau viziuni despre lume. În opera de artă ei caută cu pasiune, și nu fără îndemânare, răsfrângerile unui weltanschauung. Afirmția că opera de artă ar fi precipitatul intuitiv al unei viziuni cosmice poate fi desigur sprijinită cu impunător lux de argumente, numai cât toate aceste argumente, fără deosebire, intră în discuție pe călcăie scâlciate. În adevăr nimic mai simplu decât să extragi cu oarecare imaginație dintr-o operă de artă un weltanschauung și să te legeni pe urmă în naiva închipuire că opera de artă e transpunerea în plan intuitiv sau un echivalent plastic al acestui weltanschauung. Într-o asemenea operație explicativă intervin, fără știrea autorilor firește, anume trucuri de prestidigitație, pe care trebuie să le denunțăm. Teza e falsă în sine și primejdioasă prin consecințe. De n-ar fi decât împrejurarea că o asemenea teză duce la foarte deplasate criterii de apreciere a operei de artă și am avea suficient motiv să-i tăiem

răsuflarea. Dacă, din imprudență, am accepta teza ar urma să conchidem că cele mai reprezentative și mai înalte opere de artă sunt poemele didactice. Dar chiar și cea mai embrionară sensibilitate artistică e, prin firea ei, ferită de asemenea grosolane criterii. Opera de artă nu rostește o concepție despre lume, nici un anume sentiment al lumii, cum se exprimă unii, ca să îmblânzească poziția. Opera de artă *este* în felul său o „simili-lume“, un „cosmoid“, iar aceasta datorită categoriilor abisale care îi imprimă pecetea. Ceea ce este cu totul altceva. Nu se poate desigur tăgădui posibilitatea de a face o paralelă între o anume operă de artă și anume concepție despre lume. (Există de exemplu o corespondență între un dom gotic și metafizica mistică a unui Meister Eckhart.) Paralelizarea se justifică însă prin aceea că ambele creații sunt „cosmoide“, care au ca bază *aceleași* tipare abisale. În realitate concepția despre lume nu este un „prius“ explicativ față de opera de artă; cele două creații paralelizate, fiind „cosmoide“ pe temeiul acelorași tipare abisale, sunt de fapt „surori“. Trucul despre care vorbeam consistă în înlocuirea pe furiș a unei *matrice stilistice*, adică a unei garnituri sieși suficiente de categorii abisale, printr-o așa-zisă „concepție despre lume“. Or, un complex de categorii abisale nu e o concepție despre lume; categoriile abisale reprezintă un mănunchi de factori pur dinamici, inconștienți, câtă vreme concepția despre lume sau sentimentul lumii sunt formațiuni conștiente, mai mult sau mai puțin închegate, adică rezultate elaborate, un rod, un sfârșit, iar nu un început și nu un substrat. Pe baza trucului întrebuintat s-ar putea afirma și că în *viziunea despre lume* a unui timp oarecare se reflectează sau se precipită *orientarea artistică* a timpului. Tezele sunt deopotrivă de adevărate și mai ales deopotrivă de eronate. Teoria unui Nohl sau Dvořák despre funcția generatoare de artă a concepțiilor despre lume cere numaidecât o corectură. Aerul unor similitudini familiare, ce apropie uneori o operă de artă de o anume concepție despre lume, a sedus pe acești teoreticieni să vadă în viziunea despre

lume o „mumă“ a operei de artă. Era mai nimerit și mai conform realității dacă ei ar fi văzut aici un raport fratern. Confuzia s-a produs din pricina că acești teoreticieni, mișcându-se exclusiv în domeniul *conștiinței*, nu vedeau decât concepții despre lume sau opere de artă. Între două fenomene, subteran înrudite, ei au introdus astfel un iluzoriu raport de procreare. Dacă ar fi bănuțit cătuși de puțin măcar existența categoriilor *abisale*, *inconștiente*, ei ar fi fost scutiți de o asemenea răstălmăcire și de sarcina tragic-inutilă de a produce argumentele necesare.¹

Estetica și știința artei au privit opera de artă în două chipuri: sau ca expresie intuitivă, pentru uzul obștesc al sensibilității

1. Italianul Francesco Flora (*Dal romanticismo al futurismo*, Milano, 1925) are o concepție analogă despre creația de artă când afirmă: „Realitatea în totalitatea ei curge în sufletul artistului; în actul spiritual pe care el îl îndeplinește este, în afară de valorile pur sensibile ale ochiului, ale pipăitului, ale urechii, lumea întreagă, care se încheagă într-o viziune individuală.“ O operă de artă e privită aici ca un simbol al lumii întregi. Creația de artă, o operă, e socotită așadar, în raport cu totalitatea lumii date, că ea ar întruchipa o viziune personală despre lume. Păcatul acestei definiții este neclaritatea cuvântului „viziune“, care poate să însemne tot felul de lucruri. Părerea noastră e că opera de artă nu întruchipează o viziune cosmică, ci e o simili-lume, un „cosmoid“, iar aceasta în sensul precis că materia sau conținutul operei de artă sunt impregnate de articulațiile unui complex întreg de *categorii abisale*, cosmogenetice. Aceste „categorii“, care alcătuiesc osatura operei de artă, sunt însă cu totul *altfel structurate* decât categoriile lumii sensibile. O operă de artă nu este deci un „simbol“ al lumii totale, sensibile, și nu-și primește valoarea, ca un reflex, de la totalitatea lumii sensibile. O operă de artă este un cosmoid, o lume specială, cu intenții *revelatorii* și care tinde a se *substitui* lumii sensibile. Lumea sensibilă, totală iese deci din comparația cu opera de artă, degradată.

În *Spațiul mioritic* am vorbit și noi despre o „metafizică“ a unei opere de artă, și anume a catedralei Sfintei Sofii. Cu aceasta n-am înțeles însă nici un moment că o anume metafizică este muma operei de artă. „Sofianicul“ trebuie înțeles de fapt ca o categorie abisală, care se manifestă depotrivă în metafizică, în artă, în religie etc.

umane, a unei viziuni despre lume, ceea ce precum văzurăm este greșit, sau prin prisma unor *concepte pur formale* (Wölfflin, Schmarsov etc.), ceea ce se demască drept încercare cel puțin nesatisfăcătoare. Întâia teză se datorează unei confuzii, scuzabile prin anume aparențe, iar a doua teză se datorează sfeliei de a depăși prea mult un anume empirism. Ambele teze au, în ciuda pozițiilor lor adverse, ceva comun. Ele vor să explice aspectele operei de artă prin condiții care țin deopotrivă de „conștiință“. Din partea noastră am crezut că putem înfrânge dificultățile încercând să lămurim aspectele operei de artă prin condiții care zac dincolo de barieră: prin „categoriile abisale“ ale Inconștientului. Am arătat, nădăjduim destul de convingător, că noțiunile formale propuse de Wölfflin și de tovarășii săi nu sunt nici categorii *autentice* și nici mai ales categorii *abisale*. Că noțiunile formale în chestiune nu sunt categorii autentice se dovedește prin aceea că însumarea lor nu dă cadrele și coordonatele unui „cosmoid“. Conceptele formale ale unui stil sunt, în forma propusă de Wölfflin, reducibile la o *singură* „categorie“. Or, categoriile, atât cele ale cunoașterii (kantiene), cât și cele abisale (ale noastre), au ca particularități esențiale: 1. discontinuitatea de esență și pluralitatea sieși suficientă; și 2. convergența cosmogenetică. Categoriile, atât cele ale cunoașterii, cât și cele abisale, alcătuiesc două garnituri complete, și fiecare garnitură furnizează osatura unei lumi, sau cel puțin a unor „cosmoide“. Categoriile cunoașterii, precum: spațiu, timp, unitate, lucru, substanță, cauzalitate, existență, necesitate etc., posedă evident această convergență cosmogenetică, rotunjită în sine (pe plan ideal-cognitiv). Dar și categoriile abisale pe care le-am stabilit, precum categoriile orizontice, cele formative, cele ale atmosferei axiologice și de orientare etc., posedă, la rândul lor, exact aceeași convergență

cosmogenetică, rotunjită în sine (pe plan ideal-plăsmuitor). Această convergență cosmogenetică, rotunjită și sieși suficientă, lipsește însă conceptelor formale (serial reductibile la câte o singură categorie) pe care le propun un Wölfflin, un Schmarsov și alții, investindu-le cu un rost alfabetic în studiul operelor de artă. Conceptele lor, oricât de utile pentru analiza și identificarea stilistică a operelor de artă, nu sunt hotărâtoare pentru soluționarea întrebării cu privire la substraturile stilului. Conceptele formale la care s-au oprit sau pe care le reeditează din când în când, remaniate puțin, știința artei sunt recomandabile ca mijloace descriptive ale unui stil, dar ele eșuează în fața problemei mai grave: Cum se explică *complexitatea cosmoidală* a unui stil, cum se explică asemănarea sau deosebirea, când parțială, când mai profundă, dintre stiluri și cum se explică varietatea însăși, incomensurabilă, a stilurilor? Complexitatea cosmoidală a unui stil nu poate fi lămurită fără de discontinuitatea, eterogenitatea și pluralitatea categorială imanentă unei matrice stilistice inconștiente. Iar asemănarea, deosebirea și varietatea stilurilor implică în chip necesar posibilități nelimitate de combinare și permutare între categoriile abisale.

Conceptul cosmoidelor ne oferă pentru întâia oară un criteriu pentru determinarea volumului și complexității categoriale ale unei matrice stilistice. *O matrice stilistică trebuie să posedă în structura ei atâtea categorii abisale câte sunt necesare pentru ca prin însumarea lor convergență și arhitectonică să se obțină un cosmoid.* Opera de artă e un cosmoid, dar și celelalte creații de cultură, mitul, construcția ipotetică, teoria, concepția metafizică, sunt de asemenea „cosmoide”. Produsele unei matrice stilistice fiind totdeauna cosmoide, se lămurește și de ce o matrice stilistică nu poate să fie „monocategorială”. O matrice stilistică nu poate să conțină mai puține categorii decât sunt efectiv necesare pentru plâsmuirea unui cosmoid. O singură categorie,

oricare ar fi ea, nu poate însă avea o asemenea potență. Sub acest unghi vom înțelege caducitatea tuturor încercărilor de a explica stilul ale unui Nietzsche, Riegl, Frobenius, Spengler, Wölfflin, Schmarsov etc. Greșeala lor a fost aceea de a fi încercat să înțeleagă stilul „monocategorial“, în cadrul conștiinței, sau chiar necategorial în cadrul conștiinței. Finalitatea cosmoidală a unei matrice stilistice ne obligă să concepem matricea nu numai ca fiind constituită dintr-o garnitură categorială cosmogenetică sieși suficientă, dar ne mai obligă în același timp să atribuim această garnitură, completă în felul ei, de categorii, *inconștientului*, iar nu conștiinței.

Filozofia, istoria și știința artei au fost stăruitor preocupate în ultimele decenii și de problema evoluției stilurilor. Wölfflin și mulți alți cercetători s-au străduit chiar să ne dea o „lege evolutivă“. Înțelegând stilurile monocategorial, acești cercetători au crezut că pot să stabilească o rânduială, cu forță de lege, o pendulare dialectic-polară între „clasic“ și „baroc“, sau între „liniar“ și „pictural“, între „tectonic“ și „contratectonic“ etc. Dacă privim lucrurile sub unghiul teoriei noastre stilistice, căutarea unei legi în acest domeniu se demască singură ca o jalnică himeră. Toate încercările de acest soi sunt osândite să rămână eforturi fără folos. Dacă stilurile ar fi monocategoriale, s-ar putea în adevăr spera să se găsească o asemenea lege de pendulare dialectică și de contrast istoric. Un stil e însă pluri-categorial, iar experiența istorică ne arată că o matrice stilistică nu e niciodată *total* atinsă de dialectica tezei și antitezei, ci numai parțial. De pildă în istoria picturii stilul „clasic“ e urmat de stilul „romantic“ (ilustrate prin opera unui David și Delacroix). Observăm în acest proces că anume categorii, cum ar fi „orizontul infinit“ și „tipizarea“, se afirmă deopotrivă în stilul clasic ca și în cel romantic; dialectica istorică atinge numai alte categorii: de exemplu „staticul“ clasic e înlocuit

prin „dinamicul“ romantic!¹ Se poate deci afirma că matricea stilistică rezistă sau cedează dialecticii istorice totdeauna numai parțial, ceea ce revine la afirmația că dialectica istorică nu are putere de *lege* asupra stilului. Situația se agravează pentru căutătorii de legi și prin împrejurarea că într-o anume situație dată nu se poate deloc prevedea care categorie dintr-o matrice stilistică va fi atinsă la un moment dat de dialectica istorică pentru a face loc unei categorii contrare. Evoluția este așadar imprevizibilă. Nu negăm fenomenul istoric al succesiunii prin contrast. Susținem numai că această dialectică nu are loc între stiluri privite global, ci numai parțial, între *aspecte* stilistice.

1. După Hegel „Idea“ nu e o formă imobilă a cerului platonice. Din proprie inițiativă Ideea iese neconținut din sfera cristalină a eternității, se realizează în natură – și pe urmă se întoarce iarăși la sine în conștiința omului și în creațiile spirituale ale acestuia în istorie. Ideea e în felul acesta în neîntreruptă *mișcare*; se transformă de la sine în contrarul ei și, îmbrățișându-se cu momentul contrar, se înfăptuiește iarăși și iarăși sintetic pe planuri tot mai înalte. Ideea, expresie a tipicului, nu mai e statică, ci se mișcă cu un patos niciodată istovit, în tact de trei, articulând ritmic o universală devenire. Dumnezeu nu este, Dumnezeu *devine*: prin catastrofe și reculegeri. Filozofia aceasta, așa mișcată cum e, poate servi drept analogie pentru cele mai multe apariții ale timpului. Pictura lui Delacroix, după răceala și rigoarea clasicilor, înseamnă o asemănătoare ieșire din statica Ideilor platonice. *Zeița libertății duce poporul pe baricade*: mișcarea patetică din acest tablou rezumă toată înclinarea spre „dinamic“ a epocii. Formele sunt desigur tot atât de idealizate ca și la clasici, dar sunt forme în mișcare, forme agitate, tumultuoase. În poezie Byron s-a pătruns mai mult decât oricare altul de același patos al mișcării. De la Don Juan aventurierul până la Cain, căutătorul de moarte, personajele întruchipate de Byron se adâncesc în vârtejuri lăuntrice sau se descarcă în fapte cuceritoare de lumi. Byron însuși a avut una din cele mai agitate vieți: în *Faust* Goethe l-a eternizat în acel clocotitor personaj, Euforion, născut din dragostea Elenei și a lui Faust. „Euforion“ nu e numai Byron, ci e romantismul însuși, o împreunare a formelor *tipice* cu *dinamica* cea mai răscolitoare.

Or, cum stilul e multicategorial, nu se poate ști niciodată dinainte care anume aspect va suferi o substituție printr-un aspect contrar. A căuta deci o lege evolutivă în acest domeniu înseamnă în cazul cel mai inofensiv – pierdere de timp.

Cititorii se vor întreba de ce numim o operă de artă un „cosmoid”, iar nu un „microcosm”. Ținem să ne asigurăm cititorii că nu recurgem niciodată la alcătuirea unor noi termeni fără de a fi constrânși de împrejurări, sau de obiectul cercetat. Termenul de „microcosm” posedă o semnificație consacrată prin îndelungată întrebuințare, o semnificație care nu este însă de nici un folos pentru ceea ce am dorit să formulăm. „Microcosm” înseamnă, în filozofie, cu totul altceva decât ceea ce înțelegem prin cuvântul „cosmoid”. Microcosmul e o lume în miniatură prin complexitatea sa *materială*, prin *substanța* și *conținutul* său ca atare. Cosmoidul e altceva; cosmoidul e o simili-lume, și aceasta în primul rând prin cadrele și articulațiile sale *categoriale*. Cosmoidul, oricât de complex ca osatură categorială, poate fi ceva foarte simplu ca substanță. Alte deosebiri: microcosmul e totdeauna gândit în forma acelorași categorii ca și macrocosmul empiric. Or, cosmoidul se prezintă sub cu totul alte forme și aspecte categoriale decât macrocosmul empiric. Câtă vreme un microcosm face parte integrantă din macrocosm, cosmoidul e o plăsmuire revelatorie a spiritului uman și ca atare face concurență macrocosmului, tinzând să i se substituie. Potrivit acestor diferențieri, omul real, sau individul cu trupul și cu sufletul său, de pildă, poate fi privit ca un „microcosm”, dar o operă de artă nu îndeplinește condițiile unui „microcosm”. Opera de artă e un „cosmoid”.

SUB SPECIA STILULUI

Există o mulțime de probleme întru soluționarea cărora teoria despre matricea stilistică (înțeleasă ca un complex de categorii abisale) e chemată să aducă o hotărâtoare contribuție, probleme pe care felurite discipline și le-au pus în cursul timpurilor și care nu și-au găsit până acum decât soluții parțiale sau contradictorii. Amintim câteva asemenea probleme: cum trebuie să înțelegem raportul dintre „individ” și „colectivitatea etnică”? Este colectivitatea etnică o unitate reală? În ce măsură? Este individul numai un „exponent” al etnicului? Sau etnicul este o simplă umbră abstractă, real fiind numai individul? Iată aici un șir de întrebări cărora li s-au dat soluțiile cele mai felurite, răspunsuri care în fond n-au izbutit însă decât să permanentizeze ceața stăpână peste acest ținut. Unii gânditori au sperat cu tot dinadinsul să poată conferi etnicului accepția unei entități metafizice, în virtutea căreia un popor ar apărea ca întrupare a unei „idei divine”. Filozofii și istoricii romantici, precum și odraslele lor nemijlocite, s-au legănat o jumătate de secol în acest gând, sufocat pe urmă de un anume scientism pozitivist. Gânditori porniți la drum sub steagurile naturalismului, înfruntând orice ispită metafizică, s-au străduit să definească etnicul mai curând în sens biologic, ca o rezultată, în înceată devenire, a unor factori precum: masa ereditară, înrâuririle peisajului, ale climatului sau ale ocupației. Naturalismul reduce etnicul oarecum la o medie statistică

extrasă, prin calcul abstract, din norma reactivă a unui număr de indivizi. Gânditorii după opinia cărora etnicul este întruparea unei idei metafizice prefac individul în simplul exponent al ideii, al etnicului. Etnicul ar fi substanța, individul numai un accident sau o expresie. Cealți gânditori, de orientare naturalistă, înclină evident să vadă în individ singura realitate efectivă; etnicul ar fi doar o noțiune, o noțiune eminentemente abstractă, în care se încheagă notele comune ale unui mai mare sau mai mic număr de indivizi asemănători sub unghiul normei lor reactive. Deodată cu mistică etnicului, și cu mișcările ei adiacente mai recente, „etnicul“ se găsește parcă în căutarea calității sale metafizice de odinioară. Antinomia „etnic“ – „individ“ persistă deci, cu alternanțe de accent. În dezbaterile stârnite în jurul acestei probleme s-a făcut apel la un moment dat și la avantajele posibile ale punctului de vedere stilistic. Cum însă stilul e conceput în general „monolitic“, ca o entitate monocategorială, nu s-a putut ajunge nici pe calea aceasta la o soluție convenabilă a antinomiei în chestiune. Situația teoretică creată prin concepția monolitică despre stil nu îngăduia decât o soluție tranșantă și unilaterală a problemei. Căci, sau identifici „etnicul“ cu un anume „stil“ (monolitic), și atunci individul devine un simplu „exponent“, sau identifici „individul“ cu un anume „stil“ (monolitic), și atunci etnicul devine o simplă umbră abstractă. Noi nu vedem stilul ca o entitate absolută, ci ca produsul unei matrice, alcătuită din categorii abisale, discontinue, dar sinergic și arhitectonic combinate. Sub unghiul acesta avem latitudinea și libertatea nestânjenită să trecem fără de nici o dilemă de la etnic la individ și de la individ la etnic. Sub unghi stilistic etnicul îngăduie în adevăr o definiție printr-o sumă *elastică* de categorii abisale. De la etnic la individ nu se trece nici ca de la substrat la exponent, ca de la substanță la accident, dar nici ca de la abstract la concret; de la etnic la individ se trece ca de la un complex numeric mai

redus, la un complex numeric mai amplu de categorii abisale. Niciodată individul nu va fi deci un simplu exponent al etnicului, fiindcă individul posedă totdeauna, alături de categoriile abisale ce aparțin etnicului, mai multe ori mai puține categorii abisale ce-i aparțin numai lui. Iar de cealaltă parte, niciodată etnicul nu e o simplă abstracțiune, o medie extrasă comparativ și analogic din normele reactive ale indivizilor. Ținându-se seama de elasticitatea chestiunii, etnicul poate fi realmente exprimat printr-o sumă de categorii abisale, care sunt puteri efective, reale, prezente în inconștientul colectiv al indivizilor. Raportul dintre etnic și individ e sub unghi stilistic labil și variabil. Câteodată individul adaugă, continuativ, categoriile *sale* abisale la cele *etnice*, deosebindu-se de etnic numai prin categorii de însemnătate mai periferică; câteodată însă individul se izolează *abrupt* de categoriile abisale etnice, în sensul că în el se declară efectiv numai *unele* categorii abisale etnice, dar nu toate; acești indivizi se deosebesc de etnicul la care totuși participă, nu numai prin categorii periferice, ci și prin categorii abisale de primă importanță; acești indivizi au un profil mai individualizat și se găsesc într-un fel de statornică tensiune în raport cu etnicul care alcătuiește fundalul lor. E clar că aici nu desfășurăm problema raportului dintre etnic și individ decât în perspectiva stilistică. Ce rol joacă de pildă graiul și sângele în constituirea etnicului și inclusiv a individului rămâne o chestiune importantă în sine, dar lăaturalnică pentru ideile ce ne preocupă.

Mai există și alte probleme care nu au fost totdeauna norocos aduse în legătură cu teoria stilului. Așa e chestiunea „perioadelor“ istorice, sau aceea a „generațiilor“. Rezultatele acestui mariaj de perspective apar din nefericire viciate de aceeași prejudecată generală a concepției monolitice despre stil. Cert e că istoria se pretează la o împărțire în „epoci“, în „perioade“. Cu privire la valabilitatea unor asemenea împărțiri se impune

însă o serioasă restricție: niciodată perioadele nu trebuie imaginate ca și cum ar reprezenta întreguri monolitice. Din momentul în care adoptăm concepția că un stil e întemeiat pe un număr considerabil de categorii abisale, discontinue, care nu numai că nu sunt egal de rezistente față de izbeliștele vremilor, dar care din propriu secret îndemn *tind* chiar spre primenire, independent una de cealaltă, se va înțelege că orice periodizare a proceselor istorice nu poate avea decât un aspect unilateral. *Oricare* categorie dintre cele abisale ale unei matrice stilistice poate fi prefăcută în perspectivă și prilej de „periodizare“ a unui proces istoric. De pildă sub unghiul categoriei formative a *tipizării* clasicismul și romantismul artei plastice franceze (David–Delacroix) pot fi considerate ca o *singură* „perioadă“, câtă vreme, sub unghiul categoriei „stării“, același proces istoric apare divizat în epoci diametral opuse: clasicismul e „static“, romantismul e „dinamic“. Teoria noastră stilistică confirmă posibilitatea periodizărilor, dar ne dezbară în această privință de orice dogmatism.

Câteva observații în legătură cu raportul dintre conceptul de stil și conceptul de generație. Un stil poate uneori să coincidă cu o generație biologică, dar nu *trebuie* să coincidă. O generație (ca unitate biologică de loc și timp) este uneori în adevăr cuprinsă și stăpânită de un stil colectiv (cu diferențe individuale minime de la ins la ins), dar tot așa o generație poate fi divizată de cercurile întretăiate a două sau a mai multor stiluri. (În Franța bunăoară naturalismul și simbolismul sunt până la un punct contemporane. La fel în Germania clasicismul și romantismul se încălecă, cel puțin câtva timp.) Natural că atâta vreme cât gândim stilul monolitic, vom fi prea dispuși să confundăm „generațiile“ cu „stilurile“. Din momentul însă în care ne hotărâm să privim stilul sub unghiul discontinuității categoriilor abisale, înțelegem numaidecât că generația și stilul dau concepte, care nu se leagă în chip necesar, care pot adică să coincidă, dar care *nu trebuie* să coincidă.

Filozofia istoriei și a culturii ar fi cruțată de multe rătăciri inutile, dacă s-ar hotărî să-și revizuiască ideea despre stil. Înainte de orice filozofia trebuie să înceteze de a gândi stilul *monolitic*. Iată câteva revizuiți nu numai posibile, dar și necesare:

1. Orice stil e „cosmoidal“. Stilul se întemeiază adică totdeauna pe un *complex* de categorii abisale discontinue, sinergic, arhitectonic combinate. O categorie e totdeauna substituibilă prin altele de același gen.

2. Unitatea de stil nu e un ce absolut. Stilul, fiind întemeiat pe o combinație arhitectonică de factori discontinui, manifestă o remarcabilă elasticitate.

3. Există stiluri „individuale“. Niciodată însă un stil nu e individual prin *toate* categoriile sale abisale. Cel puțin câteva, dintre cele importante, sunt totdeauna colective.

4. Există stiluri „colective“. Nu putem generaliza însă prea mult un stil, fiindcă cu cât îl generalizăm, cu atât îl restrângem la mai puține categorii abisale. Or un stil are, precum știm, caracter cosmoidal, ceea ce înseamnă că trebuie să-l legăm cel puțin de un anume număr minim de categorii abisale. Când reducem stilul și dincolo de acest minim, nu mai avem de a face propriu-zis cu un „stil“, ci doar cu categorii abisale izolate.

Această concepție despre stil demonstrează vizibil cum se poate trece fără dileme teoretice de la un stil colectiv la un stil individual și de la un stil temporal de lungă durată, la un stil instantaneu. Și invers.

SEMNIIFICAȚIA METAFIZICA A CULTURII

Nu s-ar putea spune că la baza culturii ar sta o pretinsă nemulțumire a omului cu imediatul și o necesitate de a evada cu orice preț din urzelile și nimicniciile acestuia. Nemulțumirea cu imediatul nu ni se pare – înainte de toate – un fapt destul de primar, capabil de explozii atât de creatoare. Nemulțumirea cu imediatul e mai curând un fapt secundar, un aspect derivat, care se produce tocmai din pricina că omul se simte încărcat cu alt destin decât acela al existenței întru și pentru imediat. Într-un fel nemulțumirea cu imediatul presupune cu alte cuvinte o depășire prealabilă a acestuia, cel puțin virtuală. Lumea, ca prezență concretă, ca împletire amplă de date imediate, n-a fost niciodată în stare să satisfacă, pentru a ne rosti astfel, capacitatea existențială a omului. Pentru această capacitate prezența concretă a fost totdeauna numai „material“, un simplu „moment“, „punte de salt“. Omul, din chiar clipa când i s-a declarat „omenia“, a bănuț cu prisosință că imediatul nu este locul său, planul și cuibul chemării sale. Cert e că în toate timpurile, chiar în cele mai nesigure, omul s-a situat singur sub constelații invizibile, încercând să vadă dincolo de imediat, dincolo – nu în sensul dimensiunilor spațiale și temporale ale acestui imediat, ci într-un sens mai adânc. „Dincolo“ în sensul transcenderii. A aduce însă imediatul în relație simptomatică cu un „dincolo“ înseamnă a te situa într-un „mister“ ca atare. Nu am atins oare aici pulsul omenescului la încheietura sa cea mai caracteristică?

Nu începe de fapt existența umană, spre deosebire de existența zoologică, tocmai cu această situație în mister? Un gânditor contemporan a încercat, cu impresionantă caznă scolastică, să arate că existența omului, ca fel specific, ar fi „existența în lume”. Dar, oricât de grea de sens, această „existență în lume” nouă ni se pare cel mult gradual, ca intensitate de conștiință și sub unghiul complexității, deosebită la om și la soiurile felurite de zoon. Într-un fel fiecare animal trăiește în lumea sa. Aspectul nu ni se pare deloc specific uman. Printr-o asemenea definiție omul îndură de fapt o animalizare, ceea ce înseamnă că pe această cale nu se prea poate pune temeiul unei antropologii. Gândirea contemporană a animalizat întru câțiva omul și prin consecințele ce le scoate din așa-zisa „existență în lume”. Pentru circumscrierea lirică a acestei existențe ni se oferă termeni ca „îngrijorare”, „anxietate” etc., ceea ce iarăși nu este ceva specific uman. Nu, existența umană este ca aspect fundamental „existență în mister”, existență săltată într-un orizont, datorită căruia *eo ipso* lumea ca împletire și urzeală de date imediate e depășită și cade ca țărâna de pe călcâie în mers. A exista ca om înseamnă din capul locului a găsi o distanță față de imediat prin situarea în mister. Imediatul nu există pentru un om decât spre a fi depășit. Imediatul există pentru om numai ca pasaj. Ca simptom al unui altceva, ca signal al unui „dincolo”. Dar situarea în mister, prin care se declară incendiul uman în lume, cere o completare; situației îi corespunde un destin înzestrat cu un permanent apetit; nevoia de a încerca o *revelare* a misterului. Prin încercările sale revelatorii omul devine însă creator, și anume creator de cultură în genere. Facem deci aici o deducție a condițiilor culturii, *adâncind înseși dimensiunile existențiale* ale omului. Cultura, în această perspectivă, nu este un lux pe care și-l permite omul ca o podoabă, care poate să fie sau nu; cultura rezultă ca o emisiune complementară din

specificitatea existenței umane ca atare, care este *existență în mister și pentru revelare*. Ne găsim aici în fața unei definiții, scormonite din adânc și cu miros de rădăcini, smulse din huma cea mai secretă a existenței umane, o definiție de care nu se împărtășește și nu se învrednicește în nici un fel existența zoologică. Ne găsim aici pe o linie de demarcație cum nu este alta. „Omenia“, ca atare, a omului se declară în momentul când omul biologic se lansează, în chip cu totul inexplicabil și neîmpins de nici o împrejurare precisă, într-o existență înconjurată de orizontul misterului și al unor virtuale revelări. Prin această inițiativă ce s-a declarat în el omul a devenit ceea ce el va rămâne pentru totdeauna: praștie și piatră în același timp, arc și săgeată. Momentul e decisiv, căci desparte pe om de toate celelalte fapte terestre. Momentul e plin de grave consecințe, căci sub impulsul său se declanșează de fapt destinul creator al omului. Momentul e punctul de înfîrșire, punctul origo al unui jgheab, care ține de ființa omului mai mult decât anatomia acestuia. Cu acel moment de transpunere în orizontul misterului, fără întoarcere, cu acel moment de declanșare ireversibilă a unui destin revelator-creator, apare ceva nou în lume. Existența se îmbogățește cu cea mai profundă variantă a sa. Cultura este semnul vizibil, expresia, figura, trupul acestei variante existențiale. Cultura ține deci mai strâns de definiția omului decât conformația sa fizică, sau cel puțin tot așa de strâns. Ni se va obiecta că nu toți oamenii sunt creatori de cultură. Desigur. Dar virtual, sau de fapt, toți oamenii participă la cultură în măsura omeniei lor, activ sau receptacular. Să risipim o eventuală neînțelegere. Cultura n-o privim aici neapărat în înțeles umanist, ca mijloc de atenuare a animalității, sau ca reacțiune împotriva animalității ca atare. Ne dăm dimpotrivă seama că atât crearea culturii, cât și unele faze sau tipuri de cultură, chiar dintre cele mai mărețe, își au cruzimile și barbaria lor aproape incredibile. Să ne gândim numai la

metoda faraonică de a crea cultura, sau la cruzimile inerente medievalismului, izvoditor și el de monumentală cultură. Creația cere câteodată negrăite jertfe: ea ucide și devastează. Creația își are pârjolul ei. Meșterul Manole și-a zidit soția sub pietre și var, pentru ca să înalțe biserica. Surprindem gâlgâind în această legendă ecoul crud al conștiinței sau al presimțirii că o creație trece peste vieți și devastează adesea chiar pe creator. „A crea“ nu înseamnă pentru creator dobândirea unui echilibru, după cum o prea naivă și plată interpretare ar vrea să ne facă să credem. Se creează cu adevărat cel mai adesea numai la înalte tensiuni, căroră organele de execuție nu le rezistă totdeauna. Creația sfarmă adeseori pe creator. Și creatorul de cultură în genere nu poate să aibă măcar mângâierea că atenuază cruzimile inerente vieții. Dimpotrivă, uneori el le agravează, sau îi adaugă noi cruzimi. Creatorul de cultură poate deci să spună cu Isus: N-am venit să aduc pace pe pământ ci sabie! – Dar să reluăm firul. Cultura nu e un epifenomen, sau ceva contingent în raport cu omul. Ea e împlinirea omului. Ea e așa de mult împlinirea omului, încât acesta nici nu are posibilitatea de a o nega cu adevărat și efectiv, chiar dacă ar fi convins de inutilitatea și primejdiile ei. Ea nu e deci o podoabă, pe care s-o poți azvârli când nu mai excită, sau o haină pe care s-o poți lepăda când nu mai ține de căldură. Ea este expresia vizibilă a existenței umane catexohin, care este existență în mister și pentru revelare. Cultura nu este adaos suprapus existenței omului, un arabesc nefolositor tolerabil. Dar cultura nu este nici un adaos suprapus omului, ca un *parazit demonic*, cum o înțelege Spengler. În adevăr, după Spengler, cultura ar fi produsul unui „suflet“ separat, care trăiește ca un parazit pe ființa unei populații ce se găsește într-un anume peisaj. Sufletul unei culturi este, după Spengler, ca un parazit, care se alimentează din ființa umană, subjugând-o. Acest parazit (termenul ne aparține, dar el acoperă perfect concepția spengleriană) are ca

plantele, ca lichena de pe brazi, o viață și o biografie a sa. Un exemplar ar trăi cam o mie de ani, pe urmă moare, perpetuându-se în cazul cel mai bun ca mumie. Pentru a ne lămuri fenomenul culturii, am produs însă suficiente dovezi, în studiile noastre, că nu trebuie să recurgem la un asemenea animism mitologic. Cultura este expresia directă a unui mod de existență sui-generis, care îmbogățește cu un nou fir, cu o nouă culoare canavaua cosmosului. Omul a devenit creator de cultură în clipa promițătoare de tragice măreții când a devenit cu adevărat „om“, în momentul când el a început să existe *altfel*, adică structural pe un alt plan decât înainte, în alte dimensiuni, pe podișul sau în tărâmul celălalt, al misterului și al revelației. Cultura e condiționată de începerea în lume a unui nou *mod*, mai profund și în aceeași măsură mai riscant, *de a exista*. Acest mod aduce cu sine firește o smulgere din imediat și o transpunere permanentă în non-imediat, ca orizont veșnic prezent. Cultura nu e condiționată numai de geniul și talentul omului sau ale câtorva oameni. Mai înainte de a implica exemple umane excepționale, creatoare ca atare, cultura presupune o condiție structurală general-omenească, esențial omenească: o existență în alvie adâncită și sub bolți cu rezonanțe transcendente. Ni se va concede că geniul și talentul sunt simple mijloace prelabile, sau prilejuri fericite, disponibilități, care puteau fi puse și exclusiv în serviciul securității și al instinctului de dominație ale vieții. Pentru ca geniul omului să devină creator de cultură, acest act a trebuit să fie precedat de o schimbare radicală a modului de a exista. Fără o schimbare a modului, planului, orizontului existențial, cultura nu s-ar fi ivit niciodată, oricât geniu ar fi tresărit sub țeasta umană. Sunt aici în joc izbucniri de atitudini inedite și înfloriri de noi zări peste creștete, alături și dincolo de imediat, sau care răstoarnă imediatul: existența în mister și pentru revelație. În fundamentarea culturii nu se poate evita acest motiv ontologic, de dește-

lenire inițială a câmpului existențial. De altfel numai concepând cultura ca rod, figură și grai direct ale unui mod sui-generis de existență, obținem acel punct de vedere datorită căruia ea dobândește suprema demnitate. Orice încercare de a vădi cultura altfel decât ca o expresie a variantei ontologice despre care vorbim duce la o degradare și la o depreciere a culturii. Existența în mister și pentru revelare se găsește, ca miez implicat, în orice creație de cultură, cum faimosul *cogito* mocnește în orice judecată a cunoașterii umane. Această interpretare ontologică e singură compatibilă cu valorile imanente ale culturii. Definind cultura ca expresie directă a unui mod de a exista, subit adâncit, și pus sub alte zări, se va înțelege superficialitatea tuturor încercărilor teoretice de a explica cum și de ce s-a produs cultura, recurgându-se la viața omului în natură și la condițiile ei. Un mod de existență, o *mutație ontologică*, izbucnește în felul său, nu se știe cum și de ce; e vorba aici de un fapt ireductibil care se declară pur și simplu. *Așa cum în natură admitem mutații biologice de apariție subită prin salturi a unor noi specii, trebuie să admitem în cosmos și mutații ontologice de noi moduri de a exista ca atare.* Cultura este semnul vizibil al unei asemenea *mutații ontologice*. Cultura nu este un organism superior, așa cum crede un Frobenius sau un Spengler, sau efectul unei mutații *biologice*. Apariția culturii, în genere, este identică cu apariția unui nou mod de existență, ceea ce este mult mai important și mai decisiv. Atragem atenția asupra împrejurării că în natură sunt *milioane* de specii de organisme, produse poate că toate prin tot atâtea mutații biologice. Câtă vreme în cosmos nu există decât *foarte puține moduri de a exista*, sau mutații ontologice. Or, cultura este efectul unei asemenea rare mutații, de unde și imensa ei însemnătate simptomatică. Facem așadar întâia oară o diferențiere de mare importanță: mutațiile biologice, creatoare de forme vitale, de specii și variante, sunt altceva decât mutațiile ontologice, creatoare de moduri specifice

de a exista. În om converg sau se suprapun două mutații de natură diferită; una este cea biologică, cealaltă este o mutație ontologică. Se poate desigur întâmpla ca mutația biologică „om“ să fi fost un fapt împlinit când s-a produs în el și mutația ontologică. Pentru ideea completă de om, această de a doua mutație ni se pare însă mai importantă, deoarece mulțumită ei omul se diferențiază mult mai temeinic de animalitate decât prin mutația biologică.

Nevoia de a depăși imediatul și de a crea, sau tendința de a revela un mister, au fost totdeauna privite ca un simplu fenomen psihologic între altele, ca un derivat, ca o rezultată, ca un fapt „de explicat“. Aici inversăm perspectiva și afirmăm că „existența în orizontul misterului și în vederea revelării“ e tocmai faptul *fundamental* al spiritului uman, un fapt care se declară printr-o zbuclire din adânc, ceva originar și ireductibil, o condiție implicată fără de care omul nu e om, o premisă pentru orice explicație referitoare la cultură. În adevăr „cultura“, sau „creația“, implică o condiție generală și necesară, și această condiție implicată, *sine qua non*, este „existența în mister și pentru revelare“. Cultura o privim ca precipitat al unui mod specific de a exista într-un anumit orizont, iar acest mod, condiție primară, inițială, înscrisă în cartea facerii, se declară datorită unei *mutații ontologice*. Sunt felurite moduri „de a exista“. Într-un fel există piatra, altfel planta, altfel animalul, altfel omul. *Existența specifică* a omului, datorită căreia el este ceea ce este, nu se produce prin mutație *biologică*, căci mutațiile biologice conduc numai la noi configurații vitale, la noi „specii“. Or, *toate* „speciile animale“, deși produse probabil prin tot atâtea mutații biologice, nu reprezintă decât un singur tip *ontologic*, adică o singură mutație *ontologică*, întrucât toate animalele „există“ în unul și același fel: întru imediat și pentru securitate. „Omul“ a fost produs printr-o mutație biologică numai cât privește formația sa de specie vitală; cât privește însă modul său *de*

a exista (în orizontul misterului și pentru revelare) omul s-a declarat datorită unei mutații *ontologice*, singulară în univers.¹

Existența în orizontul misterului se rotunjește complementar cu existența pentru revelare. Omul tinde să-și reveleze sieși misterul. Lucru posibil pe două căi: prin acte de cunoaștere, sau prin acte plăsmuitoare. Revelarea prin plăsmuiri duce în genere la creație culturală. Pentru a ne explica geneza culturii (creația) nu e deci deloc necesar să recurgem la ipoteza unui „suflet special“ al culturii. Repetăm, cultura e trupul și expresia unui anume mod de existență a omului. Pentru a fi creator de cultură, omul nu trebuie să fie decât om, adică o ființă care

1. Fenomenologia contemporană a dus, ca metodă și concepție, la un *pluralism* de sfere, la o disoluție a lumii în „sfere existențiale“, la un *pluralism* de sfere între care, prin sine însăși, fenomenologia nu mai e în stare să facă legătura. Precizia pe care fenomenologia o aduce, desigur, în descripția singuraticelor regiuni existențiale e răzbunată de-o disoluție completă a viziunii totale.

Fenomenologia a tăiat firul secret pe care erau înșirate mărgăritarele. Fenomenologia, neputând prin propriile ei puteri să reconstruiască colanul, invită la depășire. Viziunea metafizică, construcția, e singura în stare să refacă unitatea. Ideea noastră despre *mutațiile ontologice* pe care o propunem aici e o idee metafizică, concepută în analogie cu *mutațiile biologice*, dar pe un plan mult mai profund. Ideea noastră despre *mutațiile ontologice* e destinată să ierarhizeze și să corecteze metafizic „pluralismul fenomenologic“ și să netezească din nou calea spre o viziune totală, unitară. În adevăr, ideea despre mutațiile ontologice implică concepția că modurile existențiale sunt susceptibile de-o coordonare și de-o ierarhizare. O mutație superioară încapsulează pe aceea peste care ea se clădește. Astfel de pildă modul „existenței umane în orizontul misterului pentru revelare“ încapsulează modul existenței animale într-un imediat și securitate. În legătură cu mutațiile ontologice se ridică firește numaidecât și problema metafizică dacă și în ce măsură o asemenea mutație superioară este virtualmente cuprinsă în modul inferior, sau dacă ea corespunde unui nou act creator, unei intervenții generatoare a *fondului izvoditor*. Cu această problemă ne vom ocupa însă altă dată.

trage consecințele existenței sale specifice, într-un anume orizont și între anume coordonate; o ființă care dă urmare unui destin înscris în structura sa. Nu zărim nicăieri și în nimic eventualele avantaje ale ipotezei despre un „suflet“ special al „culturii“, ca parazit al omului. Această ipoteză despre un suflet al culturii poate fi cel mult o metaforă poetică. Acest animism e însă pe plan explicativ inutil și fără beneficii teoretice. Ceea ce ipoteza animistă ar voi să explice, adică aspectele unitare și totalitare ale unui stil cultural, am văzut că se lămurește mai eficace prin teoria noastră despre matricea stilistică, înțeleasă ca un complex inconștient de funcții sau categorii abisale. Teoria ce o propunem noi oferă însemnate foloase față de teoria despre așa-zisul *suflet* al unei culturi, conceput realmente ca un demon, ivit într-un anume peisaj și legat de el. Teoria animistă este fără scăpare osândită să înțeleagă culturile ca *monade absolute*, ceea ce e împreună cu foarte multe serioase neajunsuri și deloc probat prin fapte. Teoria noastră despre matricea stilistică, văzută ca un complex de o consistență oricum relativă de categorii abisale, demonstrează dimpotrivă, și ca să zicem așa aproape ostentativ, o largă înțelegere tocmai față de interferențele culturale, un fenomen atât de obștesc, ce a avut loc totdeauna și pretutindeni. În adevăr, dacă privim lucrurile mai de aproape, vom descoperi că în fond, atât în istoria mare a popoarelor, cât și în culturile etnografice, n-au existat decât complexe stilistice, de o unitate și de o durată relative, și că interferențele, combinațiile, încălecările și permutările categoriilor abisale sunt așa-zicând o regulă generală.

Ajunși la acest act de rotunjire a teoriei noastre despre stil și cultură, ne-am putea declara sosiți la limitele controlabilului, ceea ce ne-ar îndreptăți să punem un punct de încheiere. Amânăm totuși gestul. Descoperim încă în noi o tentație, pe care mulți cititori vor socoti-o simplă concesie făcută unei slăbiciuni pentru metafizică. Recunoaștem că este așa, și pasul ce ne este

secret solicitat îl vom face cu toată grija și precauția cuvenite. Ispita ce ne taie drumul este în adevăr aceea de a încorona expunerile noastre cu o viziune despre o semnificație metafizică a culturii. Această viziune metafizică despre sensul culturii o privim noi înșine ca un adaos la cele expuse până aici, ca un adaos care nu urmează cu necesitate din cele expuse până aici, dar nici nu le contrazice; ca un adaos, cu alte cuvinte, care să îmbie tuturor, dar nu obligă pe nimeni, nici chiar pe aceia care ar fi dispuși să accepte integral teoria noastră despre stil și cultură desfășurată până aici. O viziune metafizică răspunde unor necesități spirituale prezente în primul rând în autorul ei și reprezintă de obicei un salt în incontrolabil. O viziune metafizică e totdeauna însoțită de strigătul artificial sugrumat al autorului: sunt prezent! Orice afirmație metafizică face înainte de orice vizibilă o prezență autorică. Metafizica este afirmarea unui spirit, a unei personalități, pe platoul unui suprem compromis între creație și răspundere. Cu orice afirmație metafizică, autorul pare a spune: „Stau aici, nu pot altfel!“ Argumentele împotriva metafizicii nu ajută la nimic, cum argumentele nu sunt o rețetă eficace de pildă împotriva iubirii. Cum de fapt nici un om nu trăiește fără metafizică și cum îndrăznelile metafizice n-au fost niciodată mai grav pedepsite decât cu moartea, nu credem că trebuie să ne speriem de argumente, oricare ar fi ele. Vom proceda deci la încoronarea metafizică a teoriei noastre.

Am avut altă dată prilejul de a arăta că în domeniul cunoașterii umane există anume limite structurale, impuse spiritului nostru, înadins, pentru ca el să nu poată revela, în chip pozitiv și absolut, nici un mister. Ne-am îngăduit să vorbim altă dată despre o „cenzură transcendentă“, căreia cunoașterea umană i-ar fi supusă din partea Marelui Anonim. Pentru păstrarea și asigurarea unui echilibru existențial în lume, Marele Anonim se apără pe sine și toate creaturile sale de orice încercare a spiritului uman de a revela misterele lor în chip pozitiv și absolut.

Spiritul uman nu ar fi deci îngrădit prin natura sa finită ca atare, cum se crede de obicei, căci el își dovedește capacitatea de transcendere chiar prin aceea că alcătuiește ideea de mister în nenumăratele ei variante. Din motive de echilibru cosmic, și poate pentru ca omul să fie menținut în necurmată stare creatoare, în orice caz în avantajul existenței și al omului, acestuia i se refuză însă, pe calea unei cenzuri transcendente, impuse structural cunoașterii, posibilitatea de a cuprinde în chip pozitiv și absolut misterele lumii. Această deficiență umană nu rezultă dintr-o simplă neputință firească a omului, ci ea are un rost într-o finalitate transcendentă, un tâlc metafizic, prin ceea ce așa-zisa deficiență încetează de a fi deficiență, devenind *noimă*. Excluderea omului de la cunoașterea absolută rezultă dintr-o cenzură transcendentă, și trebuie interpretată ca expresie a unei măsuri de apărare a rosturilor existenței în genere.

Dar omului i se deschide și altă posibilitate de a revela misterul decât este aceea a cunoașterii directe și de contact. Această de a doua posibilitate este calea *plăsmuirilor*. Și anume, fie prin plăsmuiri concrete, prin creații artistice, fie în genere prin creații de cultură. Dar – căci și aici intervine o uriașă restricție –, dar dacă receptivitatea cognitivă a omului e grijuliu supusă unei cenzuri din partea Marelui Anonim (principiul suprem al existenței), trebuie să presupunem că și *spontaneitatea plăsmuitoare* a omului e de asemenea supusă unui analog control transcendent.¹ Trebuie adică să presupunem că există un pandant al cenzurii transcendente (pe care o socotim limitată la receptivitatea noastră cognitivă), un pandant care se referă la spontaneitatea

1. Gânditorul și misticul răsăritean Dionisie Areopagitul (anul 500) a numit pe Dumnezeu incidental „cel fără de nume“, „anonimul“. Concepția noastră despre Marele Anonim diferă însă fundamental de concepția Areopagitului. A se vedea *Cenzura transcendentă* (1934) și *Diferențialele divine* (1940).

creatoare a omului în genere. Câtă vreme categoriile intelectuale (de exemplu ideea de substanță, de cauzalitate etc.) le socotim drept momente și structuri impuse spiritului uman, datorită unei cenzuri transcendente, credem că suntem îndrituiți să facem afirmația că și categoriile abisale, stilistice, pot fi de asemenea socotite drept momente constitutive ale unui control transcendent. Matricea stilistică, categoriile abisale sunt *frâne transcendente*, un fel de stavile impuse omului și spontaneității sale creatoare pentru a nu putea niciodată revela în chip pozitiv-adekvat misterele lumii. Interesantă și cu totul paradoxală ni se pare împrejurarea că spiritul uman, care trăiește prin excelență în ordinea misterelor și a revelațiilor, are deschisă o singură cale de a depăși imediatul; această cale este, precum am mai spus, aceea a întruchipărilor *stilistice*. Stilul, prin toate aspectele sale categoriale, reprezintă neapărat o încercare de salt în non-imediat; dar același stil, cu categoriile sale de bază, reprezintă și un mănunchi de „frâne“, care împiedică atingerea pozitivă a non-imediatului sau a misterului. E locul să subliniem prin urmare că stilul apare la intersecția a două finalități. De o parte omul crede că prin plăsmuiri stilistice izbuteste să întruchipeze, să reveleze misterele, și să depășească astfel efectiv imediatul. Cert, stilul înseamnă o încercare de a depăși imediatul, dar în același timp stilul reprezintă, prin categoriile de temelie, și o frână abătută asupra omului în setea sa de a converti misterele. În măsura în care stilul posedă semnificația unei depășiri a imediatului, el înseamnă și un izolator, care ne desparte de mistere și de absolut. Acest antagonism interior de finalitate al stilului e desigur deconcertant. Să nu ne lăsăm însă înspăimântați de aspecte antinomice. Să privim situația bărbătește, într-un mare și cosmic ansamblu. Vom înțelege atunci degrabă un fapt esențial, vom înțelege anume că, numai datorită acestei duble finalități a stilului, *poate fi salvat destinul creator al omului*. Marele Anonim

se pare că vrea să țină pe om în permanentă stare creatoare, de aceea se acordă omului perspectiva și posibilitatea de a depăși imediatul prin întruchipări stilistice. De notat este însă că prin aceleași cadre stilistice i se pun omului ca un fel de frâne, care îl împiedică de a crea pe plan absolut, adică de a recrea misterele. Marele Anonim a înzestrat pe om cu un destin creator, dar prin frânele transcendente el a luat măsura ca omul să nu i se poată substitui. Creația de cultură o înțelegem deci ca un fel de compromis solicitat de conflictul virtual dintre „existența umană” însăși și „Marele Anonim”. Categoriile abisale, stilistice, sunt momentele decisive în constituirea unui asemenea compromis. În fiecare ins creator sau părtaș la un climat cultural, în fiecare popor, în fiecare regiune culturală, în fiecare epocă, acest conflict virtual dintre existența umană și Marele Anonim se rezolvă printr-un alt compromis. S-ar putea chiar afirma că, sub unghi spiritual, personalitatea individuală sau etnică consistă în găsirea unui compromis special între „existența umană” ca atare și „Marele Anonim”. – Cu aceasta viziunea noastră despre semnificația ultimă a stilului s-a rotunjit. Concluzii accesorii? Marele Anonim e suprastilistic; absolutul n-are stil. Omul rămâne pe dinafară de mistere, de absolut, tocmai prin ceea ce i se comunică convingerea că el le ajunge și le revelează: prin stil. Totuși stilul rămâne suprema demnitate a omului, fiindcă prin creație stilistică omul devine om, depășind imediatul; prin plâsmuiri de stil omul își realizează permanentul destin creator ce i s-a hărăzit și-și satisface modul existențial ce-i este cu totul specific. Stilul, cu rădăcinile în categoriile abisale, este mijlocul prin care Marele Anonim asigură de o parte destinul creator al omului, și prin care Marele Anonim se apără de altă parte, ca omul să i se substituie. Veleitatea omului de a i se substitui divinității, veleitate la care se face înflorită și poetică aluzie în unele mituri, nu are în fond nici o consecință, deoarece singura cale pe care omul încearcă să i

se substituie, reprezintă totodată și piedica definitivă. Stilul, care sub unghi uman înseamnă singura depășire posibilă a condițiilor imediatului și suprema satisfacție dată capacității noastre existențiale, este totodată și o frână transcendentă. Semnificația metafizică ce-o atribuim stilului și culturii, acest sens ultim, nu s-ar putea spune că nu e reconfortant pentru spiritul nostru. Această semnificație conferă un rost, un *tâlc*, tocmai *relativității* produselor și plăsmuirilor umane. Stilul nu poate fi absolut. „Stilul absolut“ e o contradicție *in adjecto*; în faptul stil se întretaie două rânduiri: una este aceea a destinului uman, pus în slujba creației și a transcenderii; cealaltă este aceea a Marelui Anonim, care se apără și reglementează. Stilul poate fi privit ca o aspirație înfrânată spre revelația absolută. O aspirație la absolut este stilul prin luminoasă vrednicie umană; înfrânarea vine din inițiativă transcendentă, sau din marea grijă boltită peste noi.

Privitor la creația culturală au circulat până acum două feluri de teorii: unele de nuanță naturalistă, altele de nuanță idealistă. Poziția metafizică pe care am ocupat-o ne permite o atitudine critică față de toate teoriile existente. Vom supune unui examen teoriile extreme, reprezentative pentru clasa lor.

În psihologia contemporană, cu deosebire în psihanaliză, se face caz, cu mult aparat publicistic, de o teorie care aduce creația culturală (artistică, filozofică etc.) în legătură cu pierderea și redobândirea echilibrului psihic. Creația culturală ar fi menită să restabilească un echilibru psihic alterat din diverse pricini, și ar izvorî din necesitatea acestei restaurații psihice. Cum urmează să fie înțeles un asemenea proces de echilibrare, ne vor vădi-o detaliile teoriei. Iată anexele suplimentare: psihanaliza arată că în anume cazuri restabilirea echilibrului psihic pierdut se realizează paradoxal prin fixarea subiectului uman într-o boală psihică. „Creația culturală“ și „boli“ ar fi deci, după psihanalști, două soluții alternante

pentru redobândirea unui echilibru pierdut. În consecință psihanaliza înclină să vadă creația culturală ca un echivalent al unor anumite boli, iar anume boli ca un echivalent al creației culturale. Precum se remarcă, ne găsim în fața unei teorii construite după criterii și în perspective cu totul medicale. Nu e de mirat că în asemenea perspectivă creației culturale i s-a putut atribui și o funcție terapeutică. Teoria aduce în sprijinul ei drept confirmări experimentale cazuri concrete de bolnavi care s-au vindecat fiind îndrumați spre creația culturală (rețeta Jung îndeosebi). Că există asemenea bolnavi vindecabili prin îndrumare spre creație – nu poate fi tăgăduit. Teoretic însă împrejurarea nu este atât de concludentă cum le place psihaliștilor să o prezinte. Interpretarea teoretică ce se dă faptului în cercuri psihanaliste ni se pare hotărât prea medicală. În cele din urmă nu este deloc de mirat că anume bolnavi se vindecă prin creație, căci destinul firesc al omului este, după cum am arătat, creația, sau cel puțin participarea la creație. Creația este expresia modului însuși de a exista al omului, mod declarat grație unei mutații ontologice. A scoate pe om din acest destin înseamnă o abatere, cum nici nu se poate alta mai gravă, de la o rânduială dată. Teza e valabilă pentru om în genere. Cu atât mai mult teza va fi valabilă pentru indivizii aleși; a scoate din acest destin pe un ins, predestinat prin geniul sau talentul său creației, înseamnă desigur a-l pune într-o situație absurdă și nefirească. Să ne mirăm că se va îmbolnăvi? Readus la destinul creator, un asemenea ins se poate realmente vindeca. De ce? Fiindcă înainte i-a fost alterat într-un fel chiar destinul. Există oameni cu destinul bolnav, alterat. Pentru aceștia, neapărat, creația poate avea o funcție terapeutică. De aici nu se poate însă deloc deduce că funcția creației în genere ar fi de natură terapeutică. Creației îi revine o funcție terapeutică în chip cu totul accidental. Aspectele periferiale și întâmplătoare nu pot fi însă

prefăcute în perspectivă metafizică. În esență, creația nu e chemată să „vindecă”. De asemenea creația nu poate fi privită nici ca un mijloc pentru dobândirea unui echilibru psihic pierdut. Creația e chiar destinul normal al omului, datorită căruia omul este ceea ce este. Omul nu ni se pare cu orice preț merit echilibrului, dar el e merit creației cu orice risc. Situația ni se pare deci tocmai inversă celei pretinse. În adevăr, prin mutația ontologică ce are loc în el, omul părăsește definitiv o stare de echilibru animalic-paradisiac și se lansează în *existența într-un mister și revelare*, plină de primejdii, tulburătoare, dinamică, creatoare. Că perspectiva psihanalitic-medicală nu atinge esența funcțională a creației culturale rezultă de altfel și dintr-un alt argument foarte simplu. E un fapt că valoarea creațiilor culturale nu e judecată după criterii terapeutice sau de echilibristică psihică. Creațiile culturale nu sunt socotite mai mult sau mai puțin valoroase după efectele lor vindecătoare sau după posibilitățile lor de a echilibra pe candidații la boli psihice. *Or, aceasta ar trebui să fie în adevăr un criteriu de apreciere* dacă creația culturală ar însemna, în esența ei, redobândirea unui echilibru psihic, sau dacă ea ar fi echivalentul, prin alternanță, al unei boli. Dar creațiile culturale, precum se știe, sunt judecate și cântărite după criterii *immanente* lor. În constituția, veșnic primenită, a acestor criterii intervin *categoriile abisale*, stilistice, adică tocmai niște factori care sunt structural întreșuți în destinul creator al omului. Împrejurarea, prin nimic escamotabilă, că întruchipările culturale sunt judecate după norme imanente lor, autonome, constituie o dovadă peremptorie că creația culturală nu poate fi în esența ei adusă în legătură cu altceva decât cu însuși destinul creator al omului. Orice alt aspect e periferial sau întâmplător. Creația culturală (artistică, filozofică etc.) nu poate fi privită ca derivând din alt spirit decât din acela al revelației însăși. Acest apetit e de natură originală, ireductibilă, o condiție prealabilă a omului ca om, și

într-un chip prezent în orice ins, dacă nu altfel cel puțin ca nevoie de a participa la creația celorlalți și la o atmosferă unanimă. Izbucnește în acest apetit destinul uman prin excelență, acea mutație ontologică datorită căreia omul devine om, adică: existență în mister și pentru revelație. Toate încercările naturaliste de a deriva atitudinea creatoare din nevoi, precum aceea de echilibru, de compensație, de cheltuire de energie prisoselnică, de satisfacere a unor dorințe refulate etc., etc., cad alături de fenomen, sau pătrund cel mult până la periferia lui. Nici una din încercările naturaliste nu vrea să ia act de o împrejurare, fundamentală totuși: creațiile culturale sunt dominate de o matrice stilistică, fiind structurate pe calapoade abisale, care-și fac pe urmă loc și în cântărirea creației ca „valoare”. Încercările naturaliste, recurgând la factori de explicație care țin de condițiile *biologice* ale omului sau în caz extrem de tehnica *echilibristicii psihice*, introduc în chip fatal criterii de apreciere a creației în fond cu totul străine de aceasta. Singurul punct de vedere just este acela de a aduce creația culturală exclusiv în legătură cu însuși destinul creator al omului, cu modul său existențial și cu nimic altceva. Faptul că toate creațiile culturale sunt judecate potrivit unor norme *immanente* lor este un argument decisiv că în om s-a produs cu adevărat o mutație ontologică, datorită căreia creația este simplu numai expresia unui mod specific de a exista.

Celălalt grup de concepții despre cultură e alcătuit din cele idealiste. Exemplarul culminant ni se îmbie în filozofia lui Hegel. Nu va fi lipsit de interes să ne precizăm poziția și față de hegelianism. După Hegel cultura este realizarea spiritului absolut, sau întoarcerea Ideii la sine însăși. Etapele culturii istorice, sau după regiuni, ar fi tot atâtea faze în evoluția dialectică a Ideii însăși, a Logosului Divin. Omul și creațiile sale se substituie, după concepția hegeliană, până la identificare, Divinității. Omul este marea șosea a Divinității, sau a rațiunii

universale. În filozofia culturii pe care am expus-o în diverse lucrări, vorbim și noi incidental despre un „noos“. Un examen comparativ arată însă că acest noos nu are nimic comun cu logosul hegelian. Ca substrat al unui stil (sau al culturii) noi admitem ceva ce s-ar putea numi „noos“, dar aici e vorba despre un *dublet* al noosului conștient; aici e vorba despre un *noos inconștient cu totul altfel structurat* decât cel conștient. Prin termenul „noos inconștient“ noi delimităm, doar descriptiv, o complexitate de structuri funcționale, discontinue: adică „matricea stilistică“ sau „categoriile abisale“. Filozofia hegeliană se găsește în orice caz cu totul în afară de aria acestor diferențieri. Tălmăcite în grai hegelian stilurile ar fi etapele succesive, pe o linie ascendentă, ale unui logos dinamic suveran, sau autorealizările tot mai înalte și mai complexe ale Divinității. *După concepția noastră, stilurile reprezintă, pe plan metafizic, tot atâtea cadre prin care spiritul uman încearcă să reveleze misterele, dar și tot atâtea frâne transcendente, adică tot atâtea autoapărări ale Marelui Anonim față de aceste încercări umane.* Noosului inconștient îi revine deci în concepția noastră o funcție pe cât de *revelatoare*, pe atât de *izolatoare*. Prin categoriile abisale (noosul inconștient) cu care suntem înzestrați, Marele Anonim ne ține la *rodnică distanță* de sine însuși, și de toate marile și măruntele mistere. Privind stilurile, nu putem concepe deci o superioritate categorică a unuia față de altul și nici vreo legătură, pe o unică linie ascendentă, între ele. *Sub unghi metafizic stilurile sunt echivalente.*

Notăm, în afară de deosebirile profunde și de viziune totală amintite, și unele deosebiri de amănunt. De ex.: Hegel închipuie logosul ce se realizează în istorie și în cultură structurat în analogie cu urzelile formale ale conștiinței umane. Etapele și momentele acestui logos sunt, după concepția hegeliană, „idei“, care toate vor figura ca momente constitutive și în conștiința umană. După teoria noastră noosul inconștient, această etichetă

pusă să denumească funcții abisale, este urzit din cu totul altfel de elemente decât cele ale conștiinței. După părerea noastră noosul conștient și noosul inconștient sunt contrapunctic sau mai bine zis para-corespondent, *dizanalogic, structurate*. Numai în acest chip noosul inconștient dobândește în genere o virtute explicativă. Ipoteza noosului inconștient ar rămâne altfel inoperantă. Să mai amintim că pe plan metafizic a vorbit cu masivă insistență și Ed. v. Hartmann despre un „inconștient“. Dar Hartmann concepea inconștientul în perfectă analogie structurală cu elementele ideative ale conștiinței. De aceea inconștientul are la Hartmann încă tot numai un aspect liminar și de vid global. Hartmann nu și-a făcut încă drum până la o concepție pozitivă și cu adevărat rodnică despre inconștient. Cât privește structura inconștientului Hartmann s-a oprit definitiv, naiv satisfăcut, la ceea ce oferă conștiința. Inconștientul operează, după Hartmann, exact cu aceleași idei ca și conștiința. După Hartmann între inconștient și conștiință ar exista doar o deosebire de... lumină, adică de mod, dar nu de structură. Acesta este motivul care i-a zădărnicit descoperirea „categoriilor abisale“, sau a matricei stilistice, descoperire ce ne aparține în întregime.

Încercând în cele de mai înainte să dăm o viziune metafizică despre semnificația ultimă a stilului și a culturii, sau despre destinul creator al omului, nu am putut ocoli cu totul unele imagini, care sunt mai mult de natură mitică decât filozofică. Am fost nevoiți să recurgem la asemenea ciudate imagini, fiindcă n-am găsit alt grai mai potrivit pentru a comunica cititorilor un gând ce s-a încheat în noi dincolo de exigențele noastre științifice, ca să zicem așa. Să nu uităm însă că în orice viziune metafizică se amestecă asemenea poate prea vii imagini mitice. Pe podișuri metafizice gândirea încețază adesea de a fi filozofie, devenind ceea ce mai potrivit s-ar putea numi „mitosofie“. Există desigur o enormă risipă de

sensuri, de noime, de gânduri liminare, de presimțiri, care nu îngăduie o formulare la rece, pur conceptuală. Pe la aceste răspântii clarobscur, filozoful devine mitosof. Nu am ținut să rostim cu această propoziție o scuză. Dimpotrivă; noi credem foarte mult în mituri și în virtuțile lor tainic revelatoare. Vrem numai să ni se recunoască o permanentă grijă de autocontrol. Dacă ne-am lansat și ne mai lansăm din când în când în mitosofie, nu e mai puțin adevărat că pe aceste drumuri am umblat întovărășiți totdeauna de conștiința deplină a sacrei crime.

IMPASURILE DESTINULUI CREATOR

În studiul de față, conceput pe diverse planuri, am încercat să precizăm alvia și condițiile destinului creator al omului. „Destinul creator“ – iată o expresie de care actualmente se cam abuzează în publicistica eseistică. Ca orice expresie căzută pradă frazeologiei cotidiene, ea circulă învestită cu o semnificație negrăit de ștearsă. Expresia și tainele ei sunt frecventate mai vârtos de un anume foiletonism alimentat de pasiunea incertului. Expresia e în adevăr vagă prin ambele componente. Atât cuvântul „destin“, cât și epitetul „creator“ sunt termeni încărcăți de oarecare mitologice aduceri-aminte și atât. Expresia va putea să lege, prin valențele ei, doar disponibilitățile lirice ale unui anume public. Gândirea filozofică reclamă însă obiecte de contururi mai închegate și mai precise, și repudiază semnificațiile care șovăie fără izbăvire între imperiul umbrelor și lumea făpturilor. Ne-am străduit, pe cât ne-a fost cu putință, să dăm expresiei despre „destinul creator“ o structură mai vârtoasă și chiar muchii de cristal, și ne-am făcut aproape un punct de onoare să nu o întrebuițăm decât după ce vom fi expulzat de pe teren toate umbrele. Am cântărit cu băgare de seamă greutatea posibilă a cuvintelor, iar hârtiei cu prețul asigurat doar de pretențioase efigii am căutat să-i procurăm o acoperire în aur. „Destinul creator“ al omului îl înțelegem înaintea de toate ca o traiectorie spirituală în urmărirea unei statornice ținte care i se refuză. Actul creator, veșnic reluat, în care se

complace acest destin vrea să fie în fond un act revelator, dar acest act, de intenție revelatorie, e permanent redus de rezistența unor anume maluri. Actul creator nu-l privim așadar ca o simplă, neîntreruptă, și irațională irupție de inedit, sau ca act intercalat gratuit într-o necurmată devenire, așa cum de la Heraclit încoace diverși gânditori înclină să-l vadă. Am făcut înadins abstracție de toate acele aspecte ale actului creator datorită cărora acesta apare ca o simplă „etapă” în eterna durată, și ca nimic altceva. Actul creator al spiritului uman posedă o demnitate specială: aceea de a ține loc de act revelator. Destinul creator al omului îl vedem într-un fel complicat, ca o întretăiere paradoxală de finalități. Destinul creator e o urzeală, ale cărei configurații se profilează pe diverse planuri. Destinul creator se vedește, prin actele sale, ca o magnific-deficientă împlinire a unei făgăduințe pe care omul și-o face în clipa când devine „om”, și care durează atâta timp cât omul rămâne „om”. Destinul creator despre care vorbim este, sub latura sa pozitivă, expresia unei adânciri native a însuși modului de existență al omului. Destinul creator al omului a fost declanșat printr-o *mutație ontologică* ce s-a declarat în el din capul locului. Deficiența însăși a acestui destin poartă pecetea supremului preț, întrucât e mărturia unei finalități transcendente. (A „exista întru mister și revelare” înseamnă calitativ cu totul altceva decât „a exista în lume” pur și simplu. Datorită întâiului mod de existență, omul se lansează într-un destin creator de intenții revelatorii; prin forța celui de al doilea mod de existență omul biologic ar rămâne permanent atașat la ceea ce este „dat“.) Destinul creator al omului, decurgând sub latura sa pozitivă dintr-o mutație existențială, este, prin latura sa negativă și mai secretă, de așa natură că trebuie să-l imaginăm ca și cum ar rezulta dintr-o rezistență activă și organizată, pe care i-o opune „misterul”. Rezistența supremă ce intervine, punându-i limite prin „frânele transcendente”

(categoriile abisale), împrumută destinului creator al omului o înfățișare tragică și magnifică în același timp. Caducitatea heraclitiană sau simpla „devenire“ nu sunt în stare să confere existenței umane un asemenea turburător aspect. Simpla caducitate sau simpla devenire împrumută destinului uman fie un aspect elegiac, de veșnică toamnă cu frunze iremediabil căzătoare, fie un aspect optimist de necurmat crescândă auroră. Tragic și măreț, cu adevărat, ne apare destinul creator numai când îl concepem situat între impulsuri opuse, mânat și susținut interior de un puternic antagonism de finalitate. Mutația existențială odată declarată în om, acesta e promovat pe o linie irevocabilă, unde toate încercările sale ar putea face concurență Marelui Anonim dacă ele nu ar fi stăvilite de permanente *frâne* „de dincolo“. Acestea sunt așadar coordonatele și termenii destinului creator și ale șanselor umane: „existența întru mister și revelare“ și „frânele transcendente“. În spațiul îngăduit de ele se împletește, se urzește, pe o muchie singulară în lume, destinul prăpăstios-privilegiat al omului. Suntem așa de mult robii acestui destin interior, încât orice încercare de a-l corecta nu face decât să agraveze situația. Orice tentativă de a ocoli, într-un fel sau altul, antinomia interioară, duce la impasuri și mutilează acest destin, fără de a-i găsi o soluție mai avantajoasă. Încercările de acest fel sunt echivalente pe plan spiritual ale automutilărilor fizice săvârșite pentru a fi scutit de înfruntarea unei primejdii. Vom atrage luarea-aminte asupra câtorva din impasurile în care poate să ajungă omul când nu-și respectă îndeajuns destinul, și încearcă inutil să evite antinomia lăuntrică sau să-și simplifice, raționalizat și neînțelegător, situația.

Impasurile tipice în care poate să ajungă destinul creator al omului se pot deduce chiar din aspectele actului creator, căci oricare din aceste impasuri nu înseamnă altceva decât reducerea actului creator, în chip unilateral, la unul sau câteva din aspectele

sale constitutive. Vrem să spunem că impasurile rezultă dintr-un anume „purism“, uneori mai radical, alteori mai puțin radical, dar totdeauna rău înțeles. Care sunt așadar aspectele firești ale creației de cultură? Creația de cultură:

1. este act „creator“;
2. de intenții „revelatorii“ în raport cu transcendența sau cu misterul;
3. utilizează imediatul ca material (metaforic);
4. depășește imediatul prin „stilizare“;
5. și se distanțează de transcendență (de mister) prin frânele stilistice și datorită metaforismului.

Toate aceste aspecte *împreună* fac actul uman creator de cultură. Adesea însă, din neînțelegere, actul creator a fost mutilat, fiind redus la unul sau câteva din aspecte.

1. *Transcendentomania*. Transcendentomania e o manie care face din când în când ravagii în domeniul culturii în general, sau uneori numai în unele sectoare și zone ale acesteia. Impasul rezultă din împrejurarea că omul condamnă uneori orice act creator, dată fiind imposibilitatea de a revela în chip *absolut* transcendentul. Vom lămuri impasul cu exemple istorice. Se cunoaște din istoria Imperiului Bizantin adversitatea dintre iconoclaști și iconoduli, degenerată de atâtea ori în grave lupte și excese, care răstimp de multe decade au scuturat din temelii împărăția. Unii împărați bizantini, de sângeroasă pomenire, îndurând, poate fără a-și da bine seama, înrâuriri asiatice-arabe, au găsit de cuviință să proclame că închinarea la icoane (deci implicit și plâsmuirea lor) ar păcătui, nici mai mult nici mai puțin, decât împotriva ideii supreme că transcendentul e mai presus de orice forme și imagini. Crezând fapta lor pe plac dumnezeiesc, acei împărați au condamnat icoanele, rostind aspre opreliști, și nu au șovăit să dezlănțuie o acțiune de proporții absurde, întru decimarea sau chiar exterminarea închinătorilor la chipuri plâsmuite. Pe motiv că orice imagine

e exterioară și degradează misterul suprem, adică în numele unei transcendențe pure și invulnerabile, iconoclasmul pune astfel sub interdicție destinul revelator-creator al omului. Iconoclasmul a însemnat o încercare de raționalizare unilaterală a situației umane. Or, fixarea imutabilă a omului asupra unei transcendențe inaccesibile și inconvertibile în plăsmuiri nu e mai puțin sterilă decât fabuloasa fixare a buricului ca metodă ascetică întru ajungerea desăvârșirii. Iconoclasmul, cu brutalitățile proprii oricărui purism, revine în ultima analiză la o atitudine anticulturală spre marea glorie, fals înțeleasă, a lui Dumnezeu. O orientare unilaterală sub egida misterului inaccesibil despoaie plăsmuirile omului de orice valoare și anulează cu aceasta destinul creator. Când iconoclasmul a fost înfrânt pentru totdeauna în Imperiul Bizantin prin intervenția unei bazilise, plină de grația firescului, când s-a revenit adică la bucuria nestânjenită și la libertatea de a întruchipa misterele, a învins parcă însuși spiritul original, aplecat spre plăsmuiri sensibile, al vechii Elade asupra transcendentomaniei. Dar nu mai puțin, și tot atunci, a triumfat de fapt însuși destinul creator al omului, vremelnic și sângeros zăgăzuit printr-o încercare, prea purist gândită, de simplificare. Adversitatea calvină-protestantă față de plăsmuiri, față de reprezentări, amintește pe aceea a iconoclaștilor. De această adversitate iconoclastă se resimte îndeobște orientarea apuseanului contaminat de calvinism. Se știe că în regiunile atinse de un climat calvin oamenii în general acordă un acut interes vocației practice, profesionale. Această prioritate acordată profesiei față de creația culturală e perfect explicabilă la niște oameni care sunt puși în situația de a alege între orientarea radicală spre transcendent sau profesiune. Oamenii care nu pot trăi în absolut, adică majoritatea zdrobitoare, se vor hotărî să trăiască pentru profesiune. În climatul calvin nu sunt luate în serios decât sau grația divină, transcendentul, revelația absolută, sau trăirea întru imediat și întru succesul

pragmatic. Acest climat nu priește destinului creator uman ca atare, acesta fiind privit ca un amestec hibrid și impur de planuri, ca trăire în minciună păgână. Actualmente teologia dialectică, mergând pe urme calvino-protestante și prin ogașe kierkegaardiene, a întins iarăși coardele sufletului uman până la plesnire. Teologia dialectică supune viața spirituală a omului unei judecări după criteriile inumane ale revelației absolute și divine, cerând oamenilor hotărârea supremă: „sau-sau“. Și cum în fața acestei alternative omul nu e decât om, teologia dialectică e dispusă să aștepte totul de la *grația divină*, dar nimic de pildă de la viața întru *cultură*. Teologia dialectică se complăce într-o atitudine de completă decepție față de cultură. Dar deziluzia aceasta nu e decât rodul unei fixări unilaterale asupra absolutului. Concepția noastră despre „frânele transcendente“ ne interzice însă măsurarea omului cu măsuri divine. Omul, fiind limitat oarecum prin intervenția activă și organizată a transcendentului, e clar că el nu poate fi măsurat decât cu propriile sale măsuri, iar nu cu ale transcendentului. Omul și plâsmuirile sale trebuie cântărite după criterii care se desprind din existența specific umană. Transcendentomania e anihilantă și inoportună. Fixarea unilaterală asupra misterului, transcendent ca atare, duce în chip fatal la iconoclastism și la fobie culturală.

2. *Imediatomania*. „Imediatul“, cu obiectele sale, sensibile, concrete, trăite, se integrează neîndoios în actele creatoare de cultură ale omului; el se integrează anume ca furnizor de material, de material în sens larg metaforic, în vederea revelării unui mister. Cert e că actul creator nu se poate scuti de oficiile și de asistența imediatului. De aici nu urmează însă că spiritul uman ar avea dreptul să prefacă imediatul în orizont unic și definitiv al său. Nu mai puțin piezișă decât vasalitatea față de transcendență, poate să devină și fixarea unilaterală asupra „imediatului“ dat, al lumii și al vieții. Trăirea întru și pentru

imediat duce pe altă cale, și pornind oarecum de la celălalt capăt, la aceeași negare a existenței umane întru mister și revelare, adică tot la o negare a destinului creator. În chip normal materialul concret și imediat al sensibilității și trăirii noastre nu e decât material, material care servește la plâsmuiri de intenții revelatorii, în cadre stilistice, dar care nu poate fi scop în sine. Însăși existența specific umană, adică existența întru mister și revelare, depășește efectiv imediatul, aservindu-și-l. A te fixa asupra imediatului ca scop în sine înseamnă a suprima dinamica subterană a matricei stilistice și a te sustrage chemării revelatorii. Vom recunoaște însă numai dacă o fixare absorbantă asupra imediatului nici nu e cu puțință omului, decât ca un inefectiv postulat teoretic. Acest postulat a izbutit totuși să deruteze, întru câtva și vremelnic, pe anume creatori de cultură. Epocile de derută provocată de aplecarea pasionată asupra imediatului se caracterizează prin dezagregare stilistică și prin anarhie spirituală (partea a doua a secolului al XIX-lea). În această jumătate de secol s-a dat largă urmare chemărilor de sirenă ale imediatului. Dacă realizarea postulatului ar fi fost posibilă, orientarea ar fi dus la o deosebit de gravă mutilare a posibilităților spirituale. Orientarea nu s-a putut schița în realitate decât ca o „tendință“, și totuși rezultatele au fost destul de dezastruoase. Exemple de orientare spre imediat se pot cita destule. Ceea ce s-a numit de pildă „impresionism“ în artă, „empirism pur“ în filozofie și știință, sau psihologismul bergsonian reprezintă asemenea încercări. Știm că pictorul Monet s-a străduit, în numele imediatului ca postulat suprem, pentru o pictură a nuanțelor imperceptibile, a vaporosului, a luminii; el a dezmaterializat universul în avantajul valorilor imediate ale impresiei ce se înfiripă proaspătă, și de nimic alterată, pe retina ochiului. Se pune însă întrebarea dacă impresionismul a izbutit cu adevărat să capteze imediatul. După părerea noastră încercarea rămâne problematică. Imediatul nu

poate fi în nici un fel cojit de toate acele sporuri non-imediate, pe care i le adăugăm, fără să știm și fără să vrem. Imediatul e ca ceapa cu nenumărate coji a lui Peer Gynt. Imediatul nu e susceptibil de a fi redat ca extract pur. Școala impresionistă s-a căznit, cu toată râvna imaginabilă, să purifice imediatul de orice adaos așa-zis „fals“, „neautentic“. Impresionismul s-a oprit la senzația nervului, la moment, la luminozitate și vaporozitate; el a desființat volumul precis, masa, greutatea, materia, timpul. Înseamnă însă această desființare și desubstanțializare o captare efectivă a „imediatului“? Monet nu a uniformizat și nu a simplificat oare prea mult imediatul, reducându-l la luminozitate și vaporozitate, nu a intercalat el prin această simplificare un paravan, care de fapt îl izola de imediat? Să amintim de pildă că școala futuristă, dintr-o înrudită sete de a cuceri imediatul, s-a oprit la impresia „subiectivă“, în care frânturile realității se amestecă haotic și dinamic. Ce e așadar imediatul? Vaporozitatea încă orânduită în spațiu a lui Monet, sau dinamismul haotic al unora dintre futuriști? Întrebarea rămâne fără răspuns, și cu aceasta impasul se demască singur. Artistul care vrea să reducă actul creator la reproducerea imediatului va ajunge la un moment dat să înțeleagă că încercarea sa e inutilă și că el s-a afirmat tot timpul de fapt ca un creator „fără de voie“. Exemplele citate spre a ilustra fixarea asupra imediatului nu figurează numai ca niște simple curiozități în istoria artelor. Nu, aceeași tendință se manifestă și în alte domenii. Filozofia de ex. s-a angajat și ea, paralel cu arta, în marea vânătoare asupra imediatului. Gânditorul și fizicianul Mach a descompus universul în senzații coordonate și a repudiat construcțiile atomismului, concepția energetică și chiar ideea de substanță, ca o mitologie „nedemnă“ pentru un om de știință. La fel Bergson a încercat să facă procesul întregii filozofii în numele „datelor imediate“. Bilanțul definitiv al tuturor acestor încercări a fost o decepție. S-a constatat anume

că așa-zisul „imediat“ e totdeauna o nălucă în straie ce nu-i aparțin, dar fără de care nălucă rămâne invizibilă. Gogorița imediatului (unii îi mai spun pretențios, și găunos, și *autenticul*) a intervenit astfel, ca un postulat steril, în felurite chipuri, pentru a abate pe om de la destinul său creator. Destinul creator, în toată amploarea și complexitatea aspectelor sale, se manifestă însă *autentic* numai când are la bază impulsurile subterane ale unei *matrice stilistice*. Cât de neputincioase au rămas intervențiile imediatului în istoria spiritului ne-o dovedește luminos împrejurarea că toți cei ce au voit să prindă imediatul n-au făcut decât să se abată de la el. Ca extract pur „imediatul“ a fost, este și va fi o utopie. Nu e mai puțin adevărat că, printr-o fixare asupra imediatului ca postulat, omul își reteză, sau cel puțin încearcă să-și reteză, orizontul specific uman. Sunt posibile mai multe feluri de dezrădăcinări. Câteodată dezrădăcinarea păcătuiește împotriva patriei și a sângelui. Câteodată împotriva trecutului, a tradiției și a peisajului. Cea mai gravă dezrădăcinare este însă aceea care te smulge din orizontul misterului și te azvârle în orizontul imediatului. Imediatul e predestinat unei singure slujbe: el nu poate fi decât un mare izvor de material utilizabil în transfigurările creatoare. A te opri definitiv în fața imediatului ca scop înseamnă a îmbrânci destinul uman într-un impas, vremelnice ce-i drept, dar impas.

3. *Creația fără obiect*. De o altă mutilare a actului creator se fac vinovați aceia care, în dorința de a revela transcendentul (misterul), înțeleg să facă totală abstracție de imediat, și să refuze oficiile metaforice ale acestuia. Acest impas ni s-a recomandat sub titlul solemn al „creației fără obiect“. Mai acum vreo douăzeci și cinci de ani pictorul rus Vasili Kandinski formula programul unui nou gen de pictură. Noul născut era „pictura absolută“ sau „pictura fără obiect“. Teoria picturii absolute era incontestabil interesantă, mai interesantă în orice caz decât realizările artistice ilustrative. Teoria a avut și darul de a stârni

numeroase dezbateri, care țin totuși mai mult de regiunile filozofiei decât de ale artei. Trebuie totuși să i se recunoască lui Kandinski eroismul traiectoriei străbătute. El a rămas credincios până la urmă artei fără obiect. Influența sa a fost remarcabilă, avem însă impresia că flăcările dezlănțuite ale picturii fără obiect au atins mai mult arta decorativă decât pictura însăși. Ce vrea în fond Kandinski? El cere să exprimi de exemplu sentimentul „dimineții“ fără a picta și cocoșul care cântă. Numai prin colori și forme primare, cum ai crea o simfonie! E posibilă o revelație a misterului, ocolind total obiectele imediate? Precum am văzut în studiul de față, creația este încercarea de a revela un mister; ea nu e deci niciodată fără obiect; obiectul ei e misterul. Mijloacele de revelație: materialul lumii imediate și stilizarea, pe temeiul unor categorii abisale! Că revelația unui mister nu trebuie încercată neapărat cu ajutorul obiectelor complexe ale realității sensibile, ca atare, ni se pare de la sine înțeles. Dar, în ultima analiză, de substanța și de metaforicul lumii sensibile nu te poți lipsi, oricâtă isterică oroare ai avea de obiecte! Din lumea obiectelor nu ne este dat să evadăm; misterul e revelabil numai metaforic, adică prin elemente indirecte, pe care ni le pun la dispoziție tocmai obiectele lumii sensibile. Curios e de altfel că teoria despre „creația fără obiect“ e contrazisă chiar de pictura lui Kandinski. Un artist face artă, *nolens volens*, spre a revela misterul cosmic. Metafora kandinskiană ocolește, ce e drept, obiectele mai complexe ale lumii umane și cele de toate zilele, dar în schimb metafora kandinskiană se constituie din elemente mai rare, care amintesc obiectele periferiale ale experienței umane. Kandinski a trecut prin felurite faze. Uneori el alcătuieste compoziții de colori și forme care amintesc explozii stelare sau cine știe ce divin joc de artificii, altă dată el face uz de forme și colori furate faunei și florei primare ale fundurilor de mare, fințelor unicelulare sau meduzelor de transparență irizantă, alte dăți pictorul se refugiază între forme geometrice elementare, care par o ilustrație la o secretă, orfică viziune pitagoreică. În

ultima fază Kandinski (ca și Picasso, probabil amândoi sub influența lui Arp) se oprește de preferință lângă formele embrionare ale vieții, inspirându-se parcă din tratate de anatomie și embriologie. În realitate Kandinski nu creează fără obiect. Acest „fără obiect“ e numai un postulat, și confuz, și iluzoriu, al teoreticianului. Kandinski încearcă să reveleze misterul cosmic prin metafore împrumutate din lumea sensibilă; el operează de predilecție cu formele primare și elementare ale vieții și ale geometriei. Dar dacă atât creația sa are un obiect, cât și mijloacele de revelare ale sale sunt de natură „obiectivă“ (de la periferia experienței), de ce acel postulat derutant impus artei prin lozincă „fără obiect“? Și dacă așa-zisa „pictură fără obiect“ frecventează formele *primare*, de ce repudierea formelor și a obiectelor mai *complexe*?

4. *Creația ca simplă visare*. Superrealiștii propun, în manifestul și prin practica lor artistică, un mod special de a crea visarea. Superrealismul, analizând actul creator, ignoră voit tot complexul de aspecte ale acestuia și încearcă să-l reducă la aspectul pur „creator“. Nu mai e vorba nici de intenții revelatorii, nici de transcendență, nici de imediat, nici de stil. Actul creator „pur“ ar fi identic cu procesul visării, sau cu acel proces al mărturisirilor, cunoscut din ședințele psihanalitice. Superrealistul se ține departe de orice autocontrol și, în această stare de visare, el dă drumul gălgâitului psihic. Superrealismul confundă „actul creator“ cu „visul“. Într-un alt capitol al acestui studiu am arătat că între „vis“ și „act creator“ este o diferență profundă de substrat și de structură. În actul creator intervin în chip constitutiv: intenția revelatorie și categoriile abisale, cu care „visul“, ca atare, n-are nici un contact. În modelarea unui vis pot să intervină tot felul de factori, este însă sigur că în acest proces nu intervine nicio dată o așa-zisă „matrice stilistică“. Programul superrealist și teoria actului creator ca „visare“ se întemeiază deci pe una din cele mai grave confuzii ce se pot face.

5. *Manierismul*. Anihilantă pentru destinul creator ni se pare și fixarea, cu intenții de statornicire eternă, asupra unui „stil“. Când un *anume* „stil“ este privit ca un pervaz *definitiv* de manifestare, omul creator apucă pe o cale înfundată și cade în manierism sau în pseudocreație. Orice stil, fiind deopotrivă expresia unei revelații, ca și expresia unei rezistențe active pe care ne-o opune misterul, nu poate fi de fapt decât un moment *relativ* în destinul creator al omului. A te fixa definitiv asupra unui anume stil înseamnă a-l substitui de fapt revelației absolute. În manierism, pe cât de rafinat, pe atât de steril, a alunecat fără a se mai reculege, la un moment dat, vechiul egiptean sau spiritul bizantin. Unei „matrice stilistice“ i se poate acorda, sub unghiul destinului creator, un drept de existență atâta timp cât ea posedă încă posibilități imanente de realizat. Din momentul fericit în care o matrice și-a dat roadele în mâinile culegătorilor, ea e de fapt condamnată a face loc alteia sau cel puțin a se remania. Orice fixare de țărâșul istoric al unui stil contrazice destinul creator al omului. Natural că matricea stilistică a unui popor are nevoie de sute și mii de ani pentru a-și împlini făgăduințele și a se realiza în plâsmuirii revelatorii. Matricea stilistică e un potențial inconștient și are o situație privilegiată. Poporul e legat de ea, se definește prin ea, se afirmă prin ea. De aceea nici un popor nu poate avea vreun interes de a-și stinge singur matricea stilistică sau de a se lepăda de ea, cât timp aceasta se găsește încă în stare binecuvântată. O matrice stilistică, alcătuită din categorii abisale, nu poate fi niciodată fertil înlocuită cu un program *conștient*, elaborat sau împrumutat de-a gata. Un program conștient, oricare ar fi el, e totdeauna inferior unei matrice inconștiente. Un program conștient poate fi rodnic în industrie, dar nu în cultură, iar un program împrumutat de-a gata nu poate să ducă în cultură decât la imitație. A adopta un program conștient de cultură, să zicem vest-europeană, ar însemna pentru noi o crimă împotriva matricei noastre inconștiente, ar fi un act naiv, lipsit

de răspundere, și ar avea aceleași șanse ca speranța unei femei de a deveni fertilă printr-o operație de autosterilizare. Natural că matricea stilistică a unui popor, fiind constituită dintr-un complex de categorii abisale, e și ea supusă unei remanieri sau contaminării cu alte matrice.¹

Destinul creator al omului posedă așadar un profil deosebit de complex; în urzeala lui se împletesc ca elemente constitutive, dozate după poruncile unor finalități metafizice: puterea creatoare, imediatul, misterul, categoriile abisale. Orice fixare asupra unuia sau câtorva din aceste aspecte echivalează cu o trădare a destinului creator și duce într-un fel la un impas. Impasurile destinului creator rezultă totdeauna dintr-un anume purism rău înțeles, căruia poezii, gânditorii, vizionarii și profeții fără mesaj îi cad jertfă din pofta de a simplifica situația umană și de a suprima prin raționalizare anume tendințe anti-nomice, resimțite ca o stânjenire în aspirația creatoare. Acești prea lucizi cavaleri, despuiți de mesaje, se pierd cu firea tocmai în fața aspectelor care fac farmecul înălțător și amar al existenței umane.

1. Cu aceasta n-am enumerat toate impasurile posibile. Despre impasul ce rezultă din tabuizarea obiectului și din evaziunea în metaforism am scris la capitolul despre metaforă. Impasul acesta se caracterizează prin anularea metodică a imediatului, dar totodată și prin restrângerea interesului „creator“ la circumscrierea metaforică, artificial-misterioasă, a imediatului. Actului creator i s-a tăiat saltul în „revelație“.

SINGULARITATEA OMULUI

Filozofia naturalistă a veacurilor din urmă a făcut aproape tot ce i-a stat în putere spre a degrada poziția omului în univers, spre a-i clătina privilegiile și a-i seculariza destinul. Insistențele puse în această preocupare de cosmică nivelare și democratizare a ierarhiilor ne dau impresia că filozofia a resimțit chiar o deosebită satisfacție de câte ori a găsit vreo nouă pricină sau vreun nou prilej de trivializare a „omenescului“. Filozofia naturalistă a căutat, în orice caz, în fel și chip, să demonstreze că destinul uman nu se desfășoară deloc sub auspicii excepționale, în asemănare cu destinul celorlalte făpturi. Ardoarea și ironia acestei filozofii nu au cruțat nici un atribut ce părea destinat să singularizeze pe om. Făcându-se abstracție de teologie, care, în permanentă defensivă apologetică și sub presiunea unor generale suspiciuni de a fi oricum prea interesată în această chestiune, a apărut cu simpatie optimistă, dar din punctul *ei* de vedere, poziția centrală a omului în lume, de abia s-au mai înregistrat în ultimele decenii vreo câteva încercări firave de filozofie spiritualistă preocupate să asigure omului un locșor deosebit față de al celorlalte ființe terestre. Ne înscriem printre acei puțini gânditori care cred în destinul și în poziția excepțională a omului. Ceea ce nu înseamnă însă că vedem acest destin și această poziție la fel cu gânditorii la care facem aluzie și a căror tovarășie ne încântă. Ne place să credem că am scos și până aici în relief unele aspecte, susceptibile de a fi interpretate ca

tot atâtea argumente peremptorii în favoarea singularității omului. Gândirea noastră se desfășoară sub suveranitatea unui anume ritm, și nu a sunat încă momentul rodnic spre a putea lua în dezbatere această problemă sub toate fețele. Dar nu putem nici să sufocăm anume concluzii, care în ordinea de idei atinsă se desprind aproape de la sine din expunerile noastre de până aici. Nu este „existența în mister și pentru revelație“, modul ale cărui adâncime și amploare le-am pus în conul de lumină al evidenței, tocmai felul specific uman de a exista, spre deosebire de felul tuturor celorlalte ființe terestre? Nu e destinul creator, cu sacrele sale rădăcini abisale, acea lansare măreață și de intenții revelatorii în „Non-imediat“, și pe urmă acele stavile transcendente ce i se opun, ceva specific uman, spre deosebire de particularitățile tuturor celorlalte ființe?

Filozofia naturalistă, mai ales aceea înrolată sub steagurile evoluționismului, și-a luat angajamentul să producă toate dovezile și să mobilizeze toate mărturiile ce puteau fi invocate în dezavantajul orgoliului uman, și s-a crezut triumfătoare când a izbutit să înmoaie chiar rezistențele apologetice ale teologiei. Teza evoluționistă, devenită loc comun, e prea știută: omul este o simplă „etapă“ în linia evolutivă a vieții, și ca atare despuia de orice drept de a se socoti deținătorul unei situații excepționale într-o pretinsă ierarhie, zisă naturală. Omului i se acordă, din grația științei, doar epitetul unei relative superiorități de natură graduală, dar nu calitativă, în univers. Sub rezerva surprizelor ce le ascunde viitorul, omul ar fi, până la clipa de față, ființa cea mai complex evoluată pe pământ. Că omul ar fi într-un fel sau altul *încoronarea de nedepășit* a evoluției e un gând straniu, pe care mentalitatea naturalistă, căreia excepționalul îi repugnă ca și miraculosul, nu-l poate în nici un chip asimila. În adevăr materia, biologicul, natura nu ne îmbie nici o posibilitate de a interpreta anume fenom-

mene ca simptome ale unui definitivat. În perspectiva logicii naturaliste, evoluția apare fără capăt. Din partea evoluționiștilor nu putem obține nici o fărâmbă de mângâiere că ni s-ar fi hărăzit o soartă profund și calitativ deosebită de a altor specii, adică altă stea decât aceea care tremură peste orice simplă „etapă”. Nietzsche n-a făcut decât să proiecteze pe linia imaginației o posibilitate, suficient alimentată de teoreticienii evoluționismului, când afirmă că omul nu e decât o *punte* între „maimuță” și „supraom”. În concepția nietzscheeană despre supraom izbucnește însă tocmai falsa mitologie conținută latent în teoria evoluționistă, așa cum o profesa veacul al XIX-lea. Dar despre aceasta mai la vale. Să amintim și peripeția bergsoniană a evoluționismului. Pe temeiurile unui evoluționism de nuanțe, Bergson a dezvoltat concepția că omul reprezintă până în momentul de față, desigur, un punct culminant, dar numai al curentului vital care a optat pentru avantajele *inteligenței*; după aceeași concepție ar exista însă în regnul animal al naturii și un al doilea curent, nu mai puțin important, pe ramificațiile căruia înfloresc mai vârtos virtuțile uimitoare ale *instinctului* (insectele). Evoluția vitală ar tinde, ramificându-se, spre mai multe culminații. Privită mai de aproape, filozofia aceasta jefuiește pe om chiar și de ultimul prestigiu ce-i rămăsese: acela de a fi pe piscul unic al evoluției, cel puțin până în clipa de față. Bergson pretinde că această culminație **umană** nu posedă semnificația unei superiorități integrale, ci e foarte unilaterală; prestigiul superiorității umane apare astfel aprig subminat prin concurența, de la egal la egal, ce o fac omului speciile care excelează prin darurile instinctului. În pofida finețurilor și a diferențierilor ce le operează, Bergson suferă într-o privință de cecitate cu care l-a însemnat filozofia naturalistă a timpului său. Până la un punct diferențierile sale s-ar putea să fie valabile, dar ele nu depășesc domeniul biologic.

În perspectiva naturalismului Bergson nu putea, în adevăr, să sesizeze alte diferențe între om și animal decât cele ce se cascadează între „intelligență“ și „instinct“. Or, perspectivele naturaliste nu ni se par prea generoase față de cei ce se găsesc în căutarea unor atari deosebiri. Perspectivele naturaliste sunt prea brute pentru a putea oferi mijloacele necesare și punctele de reper cele mai sigure în vederea soluționării tranșante a problemei ce ne preocupă. Categoriile naturaliste nu sunt îndeajuns de fine și nici îndeajuns de cuprinzătoare pentru o asemenea întreprindere. În cadrul „naturii“ omul este desigur un simplu animal înzestrat unilateral cu cea mai mare intelligență, dar această propoziție ni se pare pentru fondul chestiunii tot atât de irelevantă ca și cum ai spune că în cadrul naturii și în perspectivele ei o „statuie“ e un simplu *bloc de piatră cizelată*. Comparația reliefează suficient păcatul de care se face vinovată biologia când atacă problema omenescului, acceptând să privească lucrurile într-o perspectivă prea puțin indicată și iremediabil îngustă. Sub unghi biologic-naturalist problema diferențelor dintre om și animal nu-și poate găsi soluția amplă ce o comportă. Și e de mirat că tocmai un Bergson nu a știut să-și taie, în ceață, și alte perspective, atunci când situația teoretică a veacului l-a invitat să se îndrume spre taina omului. Să vedem ce perspective despică în această privință filozofia expusă în ciclul nostru de lucrări. Cert, animalul ca individ, în care pâlpaie o conștiință, există într-un fel vizibil legat de „imediat“. Conștiința animalică nu părăsește făgașele și contururile concretului. Tot ce, în comportarea animalică, pare orientare dincolo de imediat se datorează întocmirilor finaliste ale vieții ca atare și se integrează într-un soi de creație anonimă, ce pulsează în „specie“. Avem pe urmă latitudinea de a presupune, fără riscul de a ne înșela prea tare, că lumea în care există animalul-individ, înțeles ca un centru de conștiință,

e organizată, ca și lumea omului, potrivit unor cadre funcționale (potrivit unui anume a priori), care variază poate de la specie la specie. Sub acest unghi inteligența umană nu prezintă probabil decât însușiri de mai accentuată complexitate; va să zică o deosebire *graduală*. Animalul e însă cu desăvârșire străin de „existența în mister și pentru revelație” și de dimensiunile și complicațiile vieții ce rezultă din acest mod de existență. Existența într-un mister și revelație este un mod eminent uman. Specific uman va fi prin urmare și tot alaiul imens de consecințe ce se desprind din acest mod, adică destinul creator al omului, impulsurile, aparatura și îngrădirile acestuia. Dacă animalul produce uneori fie unelte, fie lăcașuri, fie organizații, actele sale nu izvorăsc din existența conștientă într-un mister și revelație. Aceste acte nu sunt „creatoare”; ele se degajă stereotip din grija de securitate a animalului, și mai ales a speciei, în lumea sa. Existența într-un imediat și pentru securitate este desigur un mod pe care nu-l depășește conștiința nici unui singur animal. Nici a animalelor inferioare, nici a celor mult laudate pentru superioritatea, fie a inteligenței, fie a instinctelor lor. Cât de cu totul altfel e omul! Omul e capturat de un destin creator, într-un sens cu adevărat minunat; omul e în stare pentru acest destin să renunțe câteodată chiar până la autonimicire la avantajele echilibrului și la bucuriile securității. Ceea ce se întâmplă să producă animalul, ca de exemplu lăcașuri, organizații, poate să fie judecat în înțeles exclusiv sub unghiul necesităților vitale. Aceste produse corectează sau compensează neajunsurile mediului și asigură animalului existența în acest mediu care în atâtea privințe răspunde insuficient exigențelor; aceste produse n-au nici caracter metaforic-revelatoriu, nici aspecte stilistice; ele nu sunt „creații” cu adevărat; ele nu constituie niciodată o lume aparte și nu cer să fie judecate după norme imanente lor, cum e cazul creațiilor de cultură ale

omului, fără deosebire. Creațiile de cultură sunt și pot fi judecate după norme imanente, după norme ale căror temeuri sunt întreșute, într-un fel, chiar în destinul creator al omului și în angrenajul acestuia. Rostind această propoziție, ne referim la *categoriile abisale* ale omului adică la acele categorii profunde ale inconștientului care alcătuiesc „matricea stilistică”. Dacă se poate imagina că animalul se găsește în posesia unei cunoașteri imediate, ne este desigur îngăduit să-i atribuim și anume funcții de organizare a lumii sale, adică un soi de „categorii intelectuale”. După toate semnele și experiențele *nu* putem însă atribui animalului *categoriile abisale*. Structura psihică a animalului, cognitiv și plăsmuitor, nu e alcătuită din îndoite garnituri categoriale, etajate, ci în cazul cel mai bun dintr-un singur rând și anume din categorii ale cunoașterii concrete. Animalul produce neapărat, și el, unelte și forme, dar aceste forme n-au la baza lor generatoare o matrice de categorii abisale, ci necesități vitale, și sunt construite sub porunca repetiției, stereotip, prin instinct; ele sunt permanent aceleași. Animalul nu produce pentru a revela un mister, ci pur și simplu pentru a-și asigura existența sa și a speciei. Se poate așadar afirma că animalul, ca specie, poate fi într-o măsură *autor* de „civilizație”. Cercetătorii traiului complicat al furnicilor și al albinelor ne pun desigur în uimire cu amănuntele surprinzătoare scoase la iveală. Totuși această civilizație animală se deosebește în multe privințe de civilizația umană. Organizația de stat a furnicilor sau a albinelor este miraculoasă, dar când o examinăm mai de aproape remarcăm că ea implică temeuri mai puțin complexe decât organizațiile umane analoage. Organizația de stat la furnici și la albine este doar expresia existenței prudente într-un imediat, o emanație a necesităților vitale și a grijii de securitate pentru colectivitate. În ordinea umană, organizația de stat și structurile ei depășesc

Întru câțva această finalitate, și se resimt, cel puțin indirect, de destinul creator, dincolo de simplele necesități de conservare ale omului, dincolo de criteriile securității. Statul uman, ca și toate produsele de civilizație, poartă în chip secund pecetea unor categorii abisale, un stigmat stilistic. De aceea forma organizației de stat a omului e așa de variată și așa de schimbăcioasă în cursul istoriei: ea e, prin reflex, dictată de „matricea stilistică” a grupului uman căruia îi aparține. Civilizația animală este spre deosebire de cea umană „astilistică”, și „atemporală”, adică nonistorică, adică noncreatoare. Omul, spre deosebire de animal, nu există numai întru imediat și pentru securitate, ci și în alt orizont: întru mister și revelare. Omul, și numai el, are în consecință un destin creator, care-i modifică și-i dezaxează chiar și legile biologice. Semnificația și implicațiile acestui destin, pe plan ontologic, psihologic și metafizic, le-am expus în alte capitole, ceea ce ne-ar dispensa de o revenire. Totuși repetăm: omul, pentru a deveni „om”, a îndurat în afară de *mutația structurilor biologice* și o *mutație ontologică*. În el se declară, printr-o izbucnire biologic *inexplicabilă*, un *nou* mod de a exista, *unic* în univers: existența în orizontul misterului și pentru revelare. Acest mod diferențiază pe om radical de tot restul lumii animale. Sub unghi metafizic ar fi de adăugat: omul „crează” spre a revela un mister; actul său creator depășește imediatul, e însă limitat prin „frânele transcendente”. Iată aspecte metafizice ce nu pot fi în nici un caz atribuite animalului, care produce cel mult pentru a corecta sau a compensa neajunsurile mediului, în măsura cerută de nevoile conservării sale.

Animalul e deplin caracterizat prin următoarele:

1. El există exclusiv întru imediat și pentru securitate.
2. El cunoaște în felul său lumea sa concretă.
3. Animalului i se pot atribui anume categorii cognitive în sens funcțional.

4. Animalul poate fi producător de civilizație, dar astilistică, stereotipă, atemporală.

Spre deosebire de animal, omul se caracterizează prin următoarele:

1. Omul nu există exclusiv întru imediat și securitate, ci și în orizontul misterului și pentru revelare.

2. Omul e înzestrat cu un destin creator de cultură (metaforică și stilistică).

3. Omul e înzestrat nu numai cu categorii cognitive ca animalul, ci și cu categorii abisale.

4. Omul are posibilitatea nu numai de a „produce“, ci și de a „crea“ o civilizație de aspect stilistic și istoric variabilă.

Să admitem că speciile ființelor terestre s-au ivit în adevăr pe rând, pe cale evolutivă, și *îndeobște prin mutații biologice*. Făcând o concesie felului mitic de a exprima faptele, rezultatele la care am ajuns sunt susceptibile de a fi formulate și astfel: animalul și omul sunt, ca „specii“, *obiecte* ale unor acte creatoare (mutațiile biologice), dar omul singur este și *subiect creator* (datorită unei mutații ontologice). Odată cu omul a apărut deci în cadrul naturii ceva radical nou. Odată cu omul s-a ivit în cosmos „subiectul creator“, în accepția deplină a termenului. Or, aceasta ar putea să însemne că omul încează de a fi obiect sau material în vederea unei noi creații biologice. Împrejurarea că omul a devenit om, adică subiect creator, datorită unei hotărâtoare mutații ontologice, ar putea desigur să aibă tocmai semnificația că în om s-a *finalizat* evoluția, care precedează prin mutații biologice, și că dincolo de el nu mai e posibilă o nouă specie biologică, superioară lui. Acestei propoziții i s-ar putea da și o formă întrebătoare, prin ceea ce s-ar deschide cel puțin o problemă, care merită nu numai să fie pusă, dar care cheamă și toate eforturile gândirii. Oricum, concepția biologică a lui Nietzsche despre supraom, ca o posibilitate evolutivă viitoare, a fost prea grăbit clădită,

fără a se ține seama de *singularitatea calitativă* a omului și de poziția sa excepțională în natură. Dacă omul ar fi simplu obiect, punte, sau material, în vederea unei noi creații biologice (supraomul), nu pricepem de ce omul se manifestă în cel mai plin înțeles al cuvântului, și cu toată vigoarea imaginabilă, ca un subiect cu destin creator, luând asupra sa tragice și mărețe riscuri și renunțând chiar la echilibrul și securitatea firești. Faptul că omul este un asemenea subiect ni se pare mai curând un argument că în om evoluția biologică s-a *finalizat*. Nici un nou tip biologic superior nu poate să se desprindă din om. Omul e un capăt: în el potențele mutațiilor biologice s-au stins, fiindcă s-au realizat în întregime, și fiindcă în el s-a declarat pe deasupra și o decisivă *mutație ontologică*, față de care toate speciile celelalte au rămas pe dinafară. Acestei concepții despre om avem latitudinea de a-i da și o formulare, să zicem, vecină cu mitul. Marele Anonim nu ar fi îngăduit omului să-și irosească atât de darnic puterile într-un destin creator și pe drumuri atât de primejdioase, dacă el, Marele Anonim, ar intenționa să utilizeze pe om numai ca temei, ca treaptă, ca etapă, pentru o nouă creatură biologică superioară. O asemenea risipă de energie și o asemenea abatere de la planul suprem ar fi intolerabile și de neconceput.

Cu aceasta am intrat însă iarăși în zone liminare și chiar în cețoase regiuni de dincolo, adică în ținuturile de mare densitate ale misterului, unde gândul nu se mai poate mișca decât îmbrăcându-se în tăceri rituale. Pasul se curmă de la sine. Dar dacă ne oprim, nu e din condescendență față de avertismentele neîncrezătoare ale științei, cât dintr-un simțământ de sfială, pe care ni-l comunică însuși peisajul transcendent între contururile căruia, nevăzute sau prezente, am înaintat ca în divine falduri. Satisfacția cea mai înaltă ce o dau explorările filozofice este tocmai aceea prilejuită de clipele clarobscurale ale unui tărâm de dincolo. Se povestește că poetul care pe vremuri

descriesese iadul și alte tărâmurî mărginașe, umblând pe străzile cetății sale, era arătat cu degetul din partea trecătorilor: „Iată omul care a fost în iad.“ Desigur că poetul nu dăduse pe acolo decât în imaginație. Dar niciodată el nu și-a luat osteneala să producă dovezile unui alibi, spre a dezminți degetele arătătoare ale străzii. Tâlcul acestei reticențe este poate tocmai acela că într-un anume fel, numai lui însuși știut și de necomunicat, poetul umblase totuși prin tărâmurile oprite.

CUPRINS

<i>Schiță biobibliografică</i>	5
<i>Notă asupra ediției</i>	7

I. ORIZONT ȘI STIL

Fenomenul stilului și metodologia	11
Celălalt tărâm	25
Despre personanță	44
Cultură și spațiu	49
Între peisaj și orizont inconștient	61
Orizonturi temporale	72
Teoria dubletelor	86
Accentul axiologic	97
Atitudinea anabasică și catabasică	111
Năzuința formativă	118
Matricea stilistică	140

II. SPAȚIUL MIORITIC

Spațiul mioritic	157
Spiritualități bipolare	173
Transcendentul care coboară	202
Perspectiva sofianică	210
Despre asimilare	235
Pitoresc și revelație	243
Duh și ornamentică	261
Despre dor	278
Intermezzo	284
Evoluție și involuție	286
Influențe modelatoare și catalitice	304
Apriorism românesc	323

III. GENEZA METAFOREI ȘI SENSUL CULTURII

Cultură minoră și cultură majoră	331
Geneza metaforei	348
Despre mituri	368
Aspectele fundamentale ale creației culturale	392
Categoriile abisale	415
Concepte fundamentale în știința artei	431
Cosmos și cosmoide	439
Sub specia stilului	453
Semnificația metafizică a culturii	458
Impasurile destinului creator	478
Singularitatea omului	491

„Matricea stilistică“ este ca un mănunchi de categorii care se imprimă, din inconștient, tuturor creațiilor umane, și chiar și vieții întru cât ea poate fi modelată de spirit. Matricea stilistică, în calitatea ei categorială, se întipărește, cu efecte modelatoare, operelor de artă, concepțiilor metafizice, doctrinelor și viziunilor științifice, concepțiilor etice și sociale etc. Sub acest unghi trebuie să notăm că „lumea“ noastră nu e modelată numai de categoriile conștiinței, ci și de un mănunchi de alte categorii, al căror cuib e inconștientul. *Frontul creator uman în raport cu „lumea“ nu e simplu, cum cred Kant și toți care l-au urmat, ci multiplu, sau cel puțin dublu. „Lumea noastră“ se înfruptă deci din spontaneitatea umană cu o intensitate exponențială.*

LUCIAN BLAGA

ISBN 978-973-50-2953-1



9 789735 029531