

ORIZONT ȘI STIL

1935

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 filosofiei? 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 disocieri 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 suprafața, ci prin-tr-o latură mai 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 filosofică, 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 oriret 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 rus 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 descopere 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

4

decît în cadru stilistic, în adevăr, frecventînd mai stăruitor istoria culturii, istoria artelor, etnografia, dobîndești impresia hotărîită că în domeniul manifestărilor creatoare nu există vid stilistic. Ceea ce pare lipsă de stil nu e propriu-zis „lipsă”, ci mai curînd 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 pînă 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 neînteruptă. Stilul e ca un jug suprem, în robia căruia trăim, dar pe care nu-l simțim decît arareori ca atare. Cine simte greutatea atmosferei sau mișcarea pămîntului? Cele mai copleșitoare fenomene ne scapă, ne sunt inezisabile, din moment ce suntem integrați în ele. Astfel și stilul. Să nu se mire nimenea 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 întîi la alții, așa cum și mișcarea astronomică o sezisăm mai întîi 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 acelu sistem de puncte de reper necesar descrierii și inventarierii

fenomenului.

Ideea de stil are sfere de diversă amploare. Ne mișcăm într-o sferă mai strimțată, 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 egemonică a unui stil e cu atât mai greu de stabilit, ca 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 întolaltă și nu mai puțin înălțarea pină la o viziune sintetică. Fără de contactul susținut, cu amănuntele, și fără de suișul

5

dîrz spre unitatea stăpînitore, conceptul de stil rămîne inabordabil. Ciuntirea unilaterală a facultăților noastre de transpunere în concret, sau ale acelora de transportare în abstract, ne taie deopotrivă orice posibilitate de acces spre fenomenul „stil”. Rămîne 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 adînci, se datorește unor factori în cea mai mare parte inconștienți, cîtă 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 cît sfera creațiunilor, 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 cîteva note caracteristice, stilul lui Rembrandt; e însă neasemănat mai greu să pui în evidență, de pildă, unitatea stilistică, sub semnul căreia se strîng, recom-punînd un imens, dar secret organism, membrele disjuncte ale barocului. Dificultățile sporesc cînd, în afară de operele de artă, luăm în considerare și operele de gîndire metafizică, sau chiar instituții și structuri sociale. Trebuie să-ți fi însușit oarecare știință a zborului și a planării peste amănunte, cînd e vorba să cuprinzi cu privirea, în același ansamblu stilistic, de exemplu tragedia clasică franceză, metafizica lui Leibniz, matematica infinitesimală și statul absolutist. Numai de la mare, stăpînitore altitudine se vor putea sezisa 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 ordinei ierarhice, un credit excesiv acordat rațiunii, etc. Din astfel de note recompunem „barocul”.)

6

Fenomenul „unității stilistice” nu e o plămuire conștientă, urmărită ca atare, programatic, din partea spiritului; în fond ingineria spirituală, lucidă, e mult mai puțin productivă, decît se crede. Planul conștient nu poate niciodată înlocui pe deplin axele unei creșteri organice. Fenomenul stilului, răsad de seve grele ca sîngele, își are rădăcinile împlîntate în cuiburi dincolo de lumină. Stilul se înființează, ce-i drept, în legătură cu preocupările conștiente ale omului, dar formele, pe care le ia, nu țin decît prea puțin de ordinea determinațiilor conștiente.

Pom limi-nar, cu rădăcinile în altă țară, stilul își adună sucurile de acolo,, necontrolat și nevămuț. 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 faptură magică din marele și întunecatul basm al vieții telurice, întrebarea: care sunt substraturile unui stil? — ne conduce pînă în pragul primejdios și încîntător al „naturii naturante”. Nimic mai ușor de altfel, decît să arăți, cît de puțin conștient se plămădește fenomenul „stil”. Oricît creatorii ar prinde de veste că sunt părinții unor fapte spirituale, ei nu-și dau decît foarte stins, sau aproape de loc, seama, de caracterul stilistic mai profund al produselor lor. În cele mai multe cazuri, creatorii nu ajung pînă 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. Ori stilul nu e alcătuit numai din petale vizibile; stilul posedă și rînduri — rînduri 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 epoce, au fost așa de surprinși de logica și consecvența lăuntrică a acestora, încît 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 de loc 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,

7

iar nu pe temeiul, pe de-a-ntregul inventat, al unei treaz susținute „voințe de formă”. De obicei numai oamenii, care geogra-ficește 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 bănuț măcar corespondențele de stil, pe care astăzi le stabilim fără caznă între un templu acropolean și matematica euclidiană, sau între sculptura lui Praxitei 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 metafizice scolastice sunt înfrățite prin pecetea unuia și aceluiași stil, și că aceste diverse produse ale geniului uraan posedă undeva, în temeliile lor, un cotor comun de forme. Creatorii sunt totdeauna mult mai înrădăcinați în stilul lor, decît ei ar putea să prindă de veste. Creatorii au de obicei numai conștiința periferială despre stilul lor. Cei din-tîi care au cuprins ideea stilului gotic, de pildă, trebuie să fi fost italicei; acei italici de veche cultură, care stăruiau în tradiția romanului, și care cu toată ființa lor refuzau să vadă în fenomenul gotic altceva decît un grav neajuns și o primejdie de sălbăticitie. Ideea despre gotic a acestor italici echivala cu o reacțiune; ei înțelegeau stilul gotic ca un snop de negațiuni, ca o pădure de stihii ale nopții încă nedomesticite, ca o abatere profund condamnabilă de la o veșnică normă. Reacțiunea aceasta implica totuși apercipiția unui fenomen unitar într-o masă de aparențe haotice. De la o asemenea reacțiune, de mare amploare apercipiivă, dar negativă, pînă 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 clasicistă, romanticii, împinși de o secretă afinitate, au privit cei dritii cu totul treji, fenomenul gotic, prețuindu-l ca atare sub toate aspectele, și pînă la exaltare. Se vede diri acest unic exemplu istoricește controlabil, cît de epigonice e „cunoașterea” stilului, față de „fenomenul” în sine al

stilului.

Ideea de stil, în genere, e o cucerire relativ tirzie a spiritului european. O astfel de idee a fost imposibil să se ivească cîtă vreme o colectivitate creatoare de stil trăia încercuită în sine însăși.

8

Ori europeanul a trăit pînă 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 cînd oamenii au luat în chip neașteptat contact, succesiv sau deodată, cu mai multe stiluri străine lor, fie atingînd 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, cîștigînd 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, o dată alcătuită, s-a dovedit rodnică; înconjurată și de un prielnic interes teoretic, ea a fost apoi, încetul cu încetul, mult adîncită, mult lărgită. Tot mai multe genuri de produse ale activității umane începură 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, cînd spiritul european, pătuns de gustul descompunerii, se complăcea într-un foarte anarhic amestec de stiluri. Apărînd 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 atitudine profetice, patetic susținute, în lumina ideii de stil, Nietzsche condamna mai ales un prezent fără de culoare și fără de față. Pe urmă ideea, dezbărîndu-se de orice romantism, s-a consolidat, desfășurîndu-se ca meditație filosofică curată, vastă și lucidă. La un Simmel, Riegl, Worringer, Frobenius, Dvorak, Spengler, Keyserling și alții, ideea de stil devine aproape „o categorie” dominantă, pur cognitivă, prin pervazul căreia sunt privite toate creațiunile spiritului uman, de la o statuie pînă la o concepție despre lume, de la un tablou pînă la un ase-zămînt de însemnătatea statului, de la un templu pînă 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, încît nu-i mai acordăm favoarea nici unui singur gînd 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

9

trebui să luăm puțin seama, dacă voim să scăpăm întrucîtva de complexul de inferioritate, ce ne ține fixați, în nici o altă epocă, omul european nu se poate mîndri cu o atît 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 atît 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 cînd și unde realități atît de străine pentru continentul nostru, cum sunt duhul african, sau duhul antic - și medievai-american, sau duhul asiatic au mai fost obiectul unei atît de comprehensive simpatii ca astăzi, pe acest tîrziu pămînt 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 originar, de fenomen masiv, făcînd loc amestecului și promiscuității. Sunt oare „stilul”, ca apariție reală și masivă, și „sensibilitatea

stilistică elastică" - fenomene alternante, care își dispută, geloase, pînă 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 rînduială dată prin chiar firea lucrurilor. Istoria ne servește destule argumente investite cu darul de a împlînzi întrucîtva 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 leonardesc, ale unui E.A. Poe, ale unui dramaturg ca Hebbel, ale unui Paul Valery, reduc la tăcere chiar și cele mai gureșe argumente potrivnice. Istoria artelor și morfologia culturii și-au cîștigat în ultimele decenii, prin cercetări de splendide eforturi, merite considerabile, punînd în lumină fenomenul „unității stilistice”.

10

Cercetătorii în această direcție s-au străduit în primul rînd să scoată în evidentă fenomenul însuși, dîndu-i relieful necesar, înainte de a fi explicat, fenomenul cerea să fie constatat ca atare. Dar însăși „constatarea” prezenta, chiar în cazul acesta, mai mult decît în cazul altor fenomene, dificultăți descurajante. Grație ostenețelor depuse, fenomenul ni se pare astăzi mult mai firesc, decît putea să fie pentru cei ce l-au observat întîia oară. Perspectiva aceasta e însă de dată cu totul recentă. Să nu uităm că sute și sute de ani, oamenii au trecut orbi pe lîngă acest fenomen omniprezent. Cei ce au izbutit întîia oară să taie în varietatea, cu înfățișare de anarhie, a creațiunilor umane, relieful unor unități stilistice, trebuie să fi simțit o imensă satisfacție. Descoperirea echivala aproape cu o creațiune din nimic. Satisfacția lor trebuie să fi fost de puterea aceleia resimțite de Goethe, cînd 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 creațiunilor 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, săvîrșită timp de cîteva decenii sub acest semn, nu dez-minte prin nimic pretenția ei la acest titlu și epitet.

Să trecem la o chestiune mai aridă. Stilul, ca fenomen, pune unele probleme delicate metodologiei filosofice. 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”, îcîndu-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 procedeelelor și tehnicele 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, ©perei concomitent cu crearea ei; dar acest efect n-are loc în

11

cadrul unei intenționalități conștiente. Oricit 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 ordine de dincolo de conștiință. Ori, după cum ni se va descoperi în cursul acestui stadiu, 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 descrierea 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 curînd, 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, cîtă vreme „fenomenele originare”, sau formele „primare”,

12

„dominante”, spre oare tinde morfologia, sunt dinamice și curgătoare. Fenomenologia, adusă în situația de a studia aceleași fapte, se va ostent 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. Ori „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.

De altfel fenomenologia și morfologia se mai diferențiază și sub alte unghiuri. Cîtă 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 cît vrea să scoată la iveală și latura criptică a fenomenului luat în studiu.

„Stilul” ni se descopere 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 sezișare ale morfologiei. Aceasta, fiindcă fenomenul stil constă nu numai din „forme”,

<nota>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, eorolă, 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 mi ni se pare potrivită cercetărilor în orice domeniu. Terenul cel mai adecvat metodei morfologice l-am găsit în domeniul filosofiei culturii. Cu aceasta n-ara voit însă să eliminăm din filosofia culturii celelalte metode, care ar duce la rezultate efective.

</nota>

13

ci și din alte elemente, precum: orizonturi, accente și atitudini. Ori 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 rămîne hotărît debitoare. Morfologia va putea să descrie în parte fenomenul, dar nu-l va putea cîtuși de puțin „explica”, în lucrarea noastră, răspunzînd 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.

14

<titlu> CELĂLALT TĂRIM

Pentru psihologia curentă „inconștientul” trece în genere drept o realitate de natură psihică. Nu toți psihologii sunt însă convinși 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 pilda 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,

15

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, cari voiesc să elimine din știință noțiuni sau construcțiuni 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 proscrisie. 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, prefăcînd-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, arătînd în ce măsură și acest atac poate fi socotit ca un efect steril al unui excesiv zeu pozitivist, cu toate că lovitura nu vine de loc 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 pînă 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 sfîrșit să se bucure de o popularitate suspectă, ce dă de gîndit. Nu constituie oare această popularitate un semn că învățătura psihanalitică se apropie răspicat de pragul judecății?! Să sperăm că impresia aceasta nu ne înșeală. Poate că nu e nevoie decât de încă un efort de dezmeticire, pentru ca psihologia, doctrină clădită pe o poziție expusă tuturor vînturilor, 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. Farade 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

16

a unor conținuturi refulate. Aceste merite nu ne obligă însă de loc la recunoașteri totale și

necontrolate. Cu toate că nu intenționăm să intrăm într-o critică amănunțită, vom face ioc 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 rîndurile psihanalizatorilor. Cînd 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 decît reluînd 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 „filosofia naturii”, pe care au propus-o cu neasemuit patos diverși gînditori romantici, precum Schelling, Carus, sau poeți-gînditori ca Goethe, dar și alții din aceeași epocă. Romanticismul, mișcare de o foarte elastică sensibilitate, s-a aplecat cu imens interes și cu acaparantă pasiune peste clarobscurul vieții sufletești. Acei gînditori, poeți și medici, toți de bună-credință, deși uneori de îndoielnică faimă, atacau problema inconștientului cu totul din altă parte, decît s-a făcut mai târziu. Nimeni nu va tăgădui, că ei știau totuși lucruri cîteodată din cale afară de interesante despre viața psihică inconștientă. Rostind acestea, nu voim decît să restituim romanticismului un merit la care are un drept de necontestat.

Faptul că acest merit a fost dat uitării e întrucâtva explicabil. Romanticii și psihanalizatorii atacă anume problema inconștientului din puncte așa de diferite, încît 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 decît la o viziune globală, dar cam goală sau foarte rarefiată, despre inconștient. Conceptul era oarecum de natură fiduciară. Psihanalizatorii 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. Afișînd un nejustificat dispreț față de orice perspective metafizice, psihanalizatorii și-au cucerit degrabă

17

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. Psihanalizatorii se cred în posesia inconștientului total, cîtă vreme de fapt ei nu au pus piciorul decît în zone mărginașe. Ideea inconștientului e amenințată să devină manivela unei flașnete cu melodii stereotipe. Psihologiei și gîndirii filosofice i 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 captușită 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 adînc. Ambele învățăături sunt trunchiate, parțiale; una e prea anemică, cealaltă sufocată. Problematicile 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, începînd cu Schelling și sfîrșind cu Garus sau cu Hartmann. Dar inconștientul nu are nici numai simplul caracter receptacular, pe care i-l atribuie psihanalizatorii; 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 „haos1” 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 lăuntric, 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 „cosmos2”

18

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 ordine 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 afirmațiunea, 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 caracterele 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 cosmetice. 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 vîrtos cu conținuturi de proveniență conștientă. Se știe cât de mult școala lui Freud stă sub obsesia și în strîmtoarea 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 alcătuiește, polar față de plăsmuirile și conținuturile conștiinței, un fel de plăsmuiri și conținuturi de compensație.
 2. Jung pretinde că inconștientul, în zonele sale mai adinei 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, întîi cu înjghebări psihice compensatorii față de conștiință, al doilea cu conținuturi de proveniență ancestrală, și al treilea cu devansări

19

ale conștiinței. Examinînd 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 întrucîtva aceleia a psihologiei de acum cîteva veacuri, cînd 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." Ori 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 cosmetică 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 îngăduirii, atribuind inconștientului elemente și complicațiuni interioare, o dinamică proprie, structuri, daruri și calități, care, pînă la un punct cel puțin, îl dispensează de a se folosi de conștiință ca izvor de alimentare. Inconștientul ni-l închipuim, chiar și atunci cînd 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 senzualistilor: „nihil est in intellectu, quod non prius fuerit in sensu", a fost înlocuită la r.n moment dat cu propoziția mai rodnică „nihil est in intellectu, quod i.^i 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

20

categoriilor și forme cognitive proprii, tot prin anticipație mai atribuim inconștientului și moduri de reacțiune proprii cînd e vorba de „trăiri" și propriile izvoare de informație, cînd e vorba de „cunoaștere".

În „perspectivă cosmetică", toată problematica inconștientului «îștigă 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 cîteva probleme posibile în legătură cu substanța inconștientului. Este inconștientul, o dată 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 cîteva 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 cîteva 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 cît 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?

21

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 cosmetică”. 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 altădată. Deocamdată contribuția noastră la problema inconștientului se desenează în sensul că în afară de structurile și aspectele psihice (stări afective, trăiri, imagini) cari 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 aceia al „libidoului sexual” și al „sublimării”. Pe acest teren, care prin firea sa reclamă o comprehensiune nuanțată, psihanaliztii 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 f apte noi, nu lipsite cu totul de interes, dar care la rîndul 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 pînă 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

22

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 pînă 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; apăs 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 trans-formabile. Ori, 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. Cît 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 decît 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 trebuiesc 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 gîndit, 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 cît de decisive ar fi pentru toată viața omului întîile experiențe și comportări sexuale ale sugaciului și ale copilului. Teza n-a fost într-adins formulată astfel numai ca să exaspereze sentimentalismul burghez. Psihanalizatorii 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

23

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 pudici-tatea pînă la tăgăduirea sexualității infantile, vom nega însă cu toată hotărîrea accentul de fatalitate, pe care psihanalizatorii îl pun pe această sexualitate. Psihanalizatorii prefac întîia manifestare a unui individ, aparținînd 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 întîile 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 inepeuizabil 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 gîndire. Primele comportări infantile au cel mult semnificația unor prime manifestări sau conturări ale unui tip bio-psiho-logic. 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 psihanalizatorii. Primele comportări ținînd 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. Psihanalizatorii 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, cîcă momente decisive, care vor modela în întregime însuși tipul, căruia îi va aparține un ins oarecare. Acesta e accentul de fatalitate cu care psihanalizatorii apasă asupra „copilăriei”. Diversele complexe, cel matern, cel patern, cel anal etc., sunt privite de către psihanalizatorii drept cauze determinante ale unor structuri tipologice. Aceasta nu e cu puțință decît printr-un tur de forță și printr-un abuz de gîndire cauza-listă. Îndrăznelile psihanalizei nu se întemeiază pe virtuțile de cercetători ale psihanalizatorilor, 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. Diformarea psihanalitică n-a fost posibilă de-cît ca rezultat al gîndirii de obicei foarte materiale a medicilor, dintre care s-au recrutat întîi psihanalizii. Nu știm dacă această interpretare, piezișe, care implică o eroare de metodă și căreia psihanalizii 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 decît încă o dată penibila deficiență filosofică a psihanalizilor.

Aceste rezerve, o dată formulate, oricît de serioase, nu ne împiedecă 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 decît psihanaliza. Modul cum refulează și ceea ce e dispus sau e în stare să refuleze insul sunt în funcție, în cele din urmă, de tipul integral, de un sistem de predispoziții, căruia insul îi aparține. Psihanalizii s-au apropiat de această problemă pe călcîie puțintel scîlciate. Adepți ai unei gîndiri, 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, o dată refulate, e sigur că nu încetează cu aceasta de a fi elemente active în viața noastră psihică. De aici pînă la afirmațiunea că ele determină, ca un deus ex ma-china, forma și structura personalității, e însă un salt, la care psihanalizii 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 gîndi, în genere mult prea material și mecanicist, a împins pe psihanalizii spre concepția despre inconștient ca re-zervoriu 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. Făcînd drumul invers, de la inconștient la conștiință, psihanalizii 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 psihanalizii și-o fac despre inconștient, care, anarhic și imoral prin natura conținuturilor, derlănțuindu-se ca atare, s-ar manifesta ca un agent producător de haos. Din partea noastră opunem concepției despre inconștient ca rezervoriu 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 filosofilor. 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 împotrivrile contemporanilor. Nu ne putem hotărî să facem aci inventarul tuturor părerilor potrivnice ideii despre inconștientul de natură psihică. Ne vom opri totuși puțin asupra criticei, de care

26

gânditorul Ludwig Klages învrednicește teoria despre inconștient. În faimoasa sa operă intitulată *Der Geist als Widersacher der Seele* (voi. I, pag. 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 dezvelește suficient de limpede sensul criticei, 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 sulizele și verva lui Klages se proiectează în acest peisaj filosofic, 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 conștiință”, teoria lă-sînd astfel nesoluționată problema conștiinței, — obiecția lui Klages, zicem, luptă cu sublimă seriozitate cu „mori de vînt”. Considerațiile critice ale lui Klages, ciocănite cu osul degetului, trădează sonorități de doage goale. Prin emiterea ipotetică a ideii despre „inconștientul psihic” credem că nici un psiholog n-a ridicat vreodată pretenția de a „explica” conștiința ca atare, adică conștiința întru cît e „conștiință”. Să concedem, 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

27

și simplu să explice numai anume fenomene ale conștiinței, cîteodată 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. Procedul 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 aci, ca și pe teren psihologic, să obiectioneze: 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 filosofului 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 de loc acuzați de nerozie. Ori 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 cî-tuși de puțin zguduită sau diminuată în prestigiul ei pe urma întâmpinărilor lui Klages.

Ideea despre inconștientul psihic o socotim ca un punct cîș-tigat, cel puțin în sensul unui postulat teoretic. Urmează natural să se elucideze de-acu înainte, prin avansări precaute, din etapă în etapă, structura inconștientului. Atribuindu-se

28

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 pînă acum desigur prea mult prin analogie cu conștiința. Să admitem de pildă că inconștientul gîndeste. Întrebarea, ce se pune numai-decît, e dacă inconștientul gîndeste la fel ca și subiectul conștient, sau cu totul după alte norme. În principiu înclinăm spre părerea că inconștientul, dacă gîndeste, gîndeste altfel decît după regulile de gîndire ale conștiinței. Problema astfel pusă ațîță nespus curiozitatea. Gercetîndu-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”. Cînd e vorba de elucidarea structurilor inconștientului trebuie să ne mobilizăm imaginația teoretică, mai din plin decît s-a făcut pînă acum. Psihicul și spiritul sunt — ca orizonturi, ca atitudini, ca inițiative, poate chiar ca gîndire, ca memorie, ca imaginație — cu totul altfel structurate în regiunea inconștientului, decît 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” dobîndește o efectivă potență explicativă în raport cu fenomenele de conștiință.

Ținta noastră, anunțată în capitolul introductiv, e să punem în lumină factorii inconștienței, care stau la temelia fenomenului „stil”. Expunerile de mai înainte despre inconștient, ținute pe cît cu putință în termeni foarte generali, n-au avut alt rost decît 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 datorește consistența „stilistică” a creației spirituale.

29

<titlu> DESPRE PERSONANȚĂ

„Inconștientul”, fie individual, fie colectiv, depășește prin însăși definiția sa barierele conștiinței. „Cunoașterea” inconștientului nu e posibilă în consecință decât pe temeuri constructive, în cadrul conștiinței nu există enclave de ale inconștientului, care prin ele înșise 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 de loc, 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, cită vreme ne încapăținăm să ni le lămurim în ordinea conștiinței, toate aceste fenomene, și câte-s ca acestea, refuză categoric să fie asimilate unui sens. Aceleași fenomene pot să fie însă integrate într-o rețea plină de tîc 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

30

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 tărîm 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”. Toată 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, atîrnă în mare parte de orientările noastre metafizice. Ideea inconștientului reprezintă un comentariu posibil în marginea unor fapte de empirism psihologic, care prin ele înșise 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 temeuri dorim să le stabilim.

Ce rol metodologic îi revine observației (introspective și analogice) în raport cu inconștientul? Oricît 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 enunțării despre existența inconștientului. Ideea inconștientului, o dată 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

31

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 înșile 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 per-sonare). E vorba aci despre o însușire, grație căreia inconștientul răzbate cu structurile, cu undele și cu conținuturile sale, pînă sub bolțile conștiinței. Efectele personanței, unele permanente, altele instantanee, sunt incalculabile. De o parte inconștientul colorează 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. Penetrat iun ile sau iradiat iunile inconștientului în conștiință au un aspect cînd difuz, cînd 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 înainte de toate de relief și de adncime. Conștiința dobîndește o înfățișare reliefată grație diferențelor de lumină și umbră stîrnite în ea prin necurmata răsfrîngere a inconștientului. Fără de personanțele inconștientului, viața conștientă ar cîștiga 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

32

un adaos de aspecte paradoxale de adîncitoare dizarmonii și de rodnice dezechilibruri.

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 în-

chegat 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 luînd formă concentrată de gheizer, cu deosebire în creația spirituală. Prin 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 decît a conștiinței, un ritm interior, consolidat într-un fel de tainic simțămînt al destinului, un apetit primar de forme, o efervescentă a închipuirii dătătoare de sens, adică un mănunchi de inițiative de o putere spărgătoare de stăvili 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 psihanaliști în forma unei „deghizări” a acestui conținut. Conținutul inconștient, spre a fi acceptat în ordinea conștiinței, îndură așadar transformări, uneori pînă la nerecunoaștere. Am spus în capitolul precedent, ce credem în fond despre procesul „sublimării”, într-o formă mai atenuată, decît și-o închipuie psihanaliștii, se prea poate ca imaginea despre acest proces să corespundă unui fapt real. Cît 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”.

33

<titlu> CULTURĂ ȘI SPAȚIU

Istoria artelor și morfologia culturii vorbesc de la un timp despre „sentimentul spațiului” ca despre o componentă dominantă a „stilului”. Relațiunea, ce se face între „stil” și „sentimentul spațiului”, ar avea aplicații generale indiferent că e vorba despre un stil artistic, în sens restrîns, 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 desiş, vom pune în evidență, prin cîteva trăsături, efigiile unora dintre cercetătorii, care s-au cheltuit intru punerea și soluționarea problemei. Concursul fericit de colaborări, cîteodată știute, cîteodată neștiute, grație cărora problema și-a dobîndit relief și termenii, a durat cîteva decenii. Credem a nu ne înșela afirmînd 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 diversilor istorici și critici de artă, nu numai sub beneficiu de inventar, ci ca motiv de pasionantă meditație. S-a bănuit adică de la început și cu bună dreptate că diferența de moduri nu poate să fie o simplă întîmplare și că fericmeriul trebuie să aibă un tîlc mai profund. Istoria artelor, critica și estetica au fost întărite în supozițiile lor, cînd s-a remarcat tratarea diferită a „spațiului” în angrenajul diverselor stiluri arhitectonice: egiptean, romanic, gotic, baroc, etc. Aceasta era o linie de cercetări; o a doua,

asupra căreia ne vom opri mai la vale, izvora pe terenul etnologiei și se

34

prelungea în filosofia culturii. Să amintim că de-abia la capătul unui lung drum și al unei serii de preocupări, unele paralele, altele fățiș convergente, a apărut și o filosofie, care se încumeta, fișnită pentru necunoscători ca din nimic, să facă bilanțul tuturor acestor cercetări. Se știe că Spengler asază, în centrul generator al unei culturi, un anumit sentiment al spațiului. Cu această teză, care ocupă de altfel un loc central în opera sa, Spengler pune coperișul peste o seamă de cunoștințe trunchiate, la care au parvenit o seamă de cercetători. De la studiul perspectivei s-a ajuns treptat la problema: ce funcție are sentimentul spațiului, nu numai în artă, ci și în procesul de plămădire al unei culturi? Problema e vastă și comportă soluții cu repercusiuni de natură vădit filosofică. De la preocupări strict stilistice, Spengler, bunăoară, se ridică pînă 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 sensibilității, variabil ca și diversele culturi...”. (W. Worringer, *Aegyptische Kunst*, 1927, pag. 97.) De la considerații stilistice, de interes mai mult sau mai puțin restrîns, s-a ajuns la punerea unei probleme de mare anvergură.

Între acei cercetători, care au pregătit în chip decisiv problematica aceasta, trebuie menționate îndeosebi două nume: Alois Riegl și Leo Frobenius.

Alois Riegl a fost întîiul istoric al artelor, care și-a dat cu toată claritatea necesară seama de împrejurarea că arta diverselor timpuri și locuri nu zace pe o singură linie de evoluție a capacității 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 înrîurire asupra istoriografiei artelor. Critica artistică s-a adaptat unghiului, acceptând în genere să considere arta unei anumite epoci potrivit unor valori imanente ei. Dar Riegl mai are o însemnătate întru cît 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 „sfiială de spațiu”, sentiment, care ar sta la baza arhitecturii din Valea Nilului. Această „sfiială de spațiu” iese la iveală în arhitectura egipteană mai ales acolo unde interesele practice sau rituale cereau spații închise de proporții mari. Egipteanul stăpînit de sfiiala caracteristică umple aceste spații cu colonne dese și grele, care anulează complet impresia spațială (A. Riegl,

35

Spätromische Kunstindustrie, Wien, 1901, pag. 22). În diferențierea sentimentului spațial, atît Riegl (cît și Worringer de altfel) nu ajung decît pînă 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 decît Riegl sau Worringer. Concepția despre fizionomia culturilor și despre geneza lor, condiționată totdeauna de un anumit „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 atît de la problema perspectivei sau de la tratarea spațiului în arhitectură, ca istoricii artelor, cît 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 apăsătorul luminător de străfunduri, Frobenius rămâne nu numai un exemplu de îndrăzneță strădanie și generozitate înțelegătoare, ci și ca un inițiator de remarcabile concepții filosofice, 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

36

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, „sămînța” culturii), sunt îndrumați spre păreri cu totul asemănătoare despre „simbolurile spațiale” ale diverselor culturi. Ambii gânditori dezvoltă concepția, că un anume spațiu structurat într-un anume chip poate fi privit drept simbol al unei anume 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 Africei, 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, strimt și apăsător, care predispune la disperare și fanatism. Creațiunile 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 Africei, implică prin tot felul său, prin creațiile sale spirituale, spațiul infinit, 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 uaiunii cu toată firea. Aceasta e diferențierea sentimentului spațial la care Frobenius revine neconținut: sentimentul infinitului și sentimentul peșterii cosmice. Aceste

37

sentimente spațiale, care pătrund culturi întregi, determinându-le pînă 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 spațiu-lui-boltă (vom vedea mai târziu cât de greșită e această generalizare) .

Spengler a dezvoltat în cunoscuta sa operă de filosofie culturală *Der Untergang des Abendlandes*, pînă la exces, acest simbolism spațial, încercînd, 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 cuvînt, încă de la Nietzsche, care încerca să lămurească fenomenul, clar și adînc în același timp, al tragediei grecești, prin dubla tendință a apolinicului și a dionisicului. Apolinicul, ca principiu al individuației, 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, încercînd un comentariu și o sinteză asupra creațiilor culturale antice, înlătură dionisicul și păstrează numai apolinicul. „Corpul”, material, stingher, limitat, palpabil și veșnic prezent, despoiat 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 întrucîtva modificat, în comen-tarul 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 „fugei” muzicale, sau matematica infinitului mare sau a infinitului mic. Apolinică e pictura, care redă corpuri bine conturate (fresca lui Polygnot), faustiană e pictura care plăsmuiește, din lumină și din umbră, spații perspectivice (Rembrandt). Apolinică e în genere existența greului, care-și numește eul „soma” (corp) și căruia îi lipsește propriu-zis sufletul

38

de mari evoluții interioare și cu aceasta și „istoria”. Faustiană e în genere o existență trăită profund conștient, care se privește pe sine însăși și se cufundă în sine cu veșnic și infinit nesațiu; 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 pînă acum pe globul terestru: egipteană, babilonică, indică, chineză, antică (grecească), arabă, maya, occidentală, rusească. Dintre acestea, cultura maya (America) riu s-a putut dezvolta pînă la capăt, fiindcă a fost ucisă în floare, sugrumată în zenit, sau pe aproape, prin invazia spaniolilor creștini. (Ce accente patetice nu găsește Spengler, cînd 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 făgădui-toare. Spengler nu desfășoară în sintezele sale culturale decît trei din aceste culturi: antică, occidentală și pe cea arabă, de-a cărei descoperire, în toată amploarea ei, e îndeosebi mîndru. Despre celelalte culturi, Spengler ne dă mai mult schițe vag și aproximativ înseilate, sugestii de abia șoptite, indicații din cîteva linii și uneori nici atît. „Simbolurile spațiale”, la care s-ar reduce diferitele culturi, le găsim resfirate 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 1 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

39

poate... cel mai bine circumscrie prin cuvântul «drum»" (Unter-gang des Abendlandes, 1923, pag. 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 nicăiri 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: infinitul 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 ni 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-o dată

<nota>

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 rolcoale, culturii grecești: spațiul sferic, culturii arabe: spațiul per-delat, culturii românești populare: spațiul ondulat, etc. (a se vedea Religie și spirit, 1942, Și Știință și creație, 1943).

</nota>

40

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 despre intuiția spațiului, opunându-se, trebuie să aibă și un temei 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 a! 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 simțămîntul 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 întîmplă 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 cîști-găm 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, decît cele ale conștiinței.

Să acordăm cuvîntului „orizont” același sens elementar, de care termenul se bucură în uzul cotidian. Acest sens poate fi mai curînd arătat cu degetul decît 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

41

găsește central situat subiectul conștient, aceste orizonturi au un caracter intuitiv-indefinit. Structura și forma spațiului sau a timpului e dată și hotărîtă în fiecare clipă de textura ca 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 dobîndesc 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. Sfătuim 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 ca un apostrof. Spațiul și timpul, ca forme de sine stătătoare, au pe planul sensibilității concrete o existență apostrofică. Aspectele se schimbă cînd 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 in-determinația 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. Ori 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 aceluși proces, pe care l-am numit „personanță”. Atenția ne e abătută mai ales spre creația spirituală cu conținuturile ei, care

42

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, rămîne 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 rămîne 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 decît și-au închipuit-o cercetătorii de pînă acum.

43

<titlu> ÎNTRE 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 desăvîrșire autonom și de un ordin superior tuturor soiurilor de organisme cunoscute. Poate fi un anume „sentiment al spațiului” sămînța, din care crește un asemenea organism? Un organism e un fapt extrem de complicat, iar „sămînța” 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 simțămînt al vidului și nesigurantei, sau cel puțin de sim-țămîntul unei transparențe împăinjenite. De aci 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 filosofiei culturii la cel al teoriei mediului, profesată cu un ostenitor lux de argumente în veacul trecut. Ar fi neapărat imprudent să tăgăduim legăturile felurite dintre anume aspecte ale unei culturi și peisajul, în care ea apare. Aici ne mișcăm însă pe un plan de adîncimi și ne interesează factorii, care determină un stil, adică consecvențele de structură intimă a unei culturi, sau a unor creațiuni spirituale, iar nu aspectele de suprafață ale lor. Nu facem opoziție de dragul opoziției și ne-am da bucuros 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 speci-

43

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! Relațiunea, 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 tabela 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 relațiunea aceasta. La capătul operației de apropiere se ivește umbra aceleiași nedumeriri: de ce n-ar fi putut în cele din urmă să agară 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 ne-

45

demnă 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 serioasă gîndire 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 strînsă între peisajul unei culturi și viziunea sa spațială, e caducă. O altă întrebare rămîne totuși în picioare: ce reprezintă viziunea spațială dacă ea nu este numai diagrama peisajului? Întrebarea, oricît 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 întîie 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-numitului sentiment spațial specific al unei culturi sau al unui complex de crea-țurii 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 numaidecît. 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, durîndu-și o perspectivă sau un orizont, se solidarizează cu el, ca și cu un cadru organic al său.

46

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 întîie categorică expresie într-un anume orizont spațial, totdeauna structurat într-un anume chip și nu altfel, conștiința insului se poate deplasa prin orice peisaje, oricît de diverse; în pofida împrejurărilor caleidoscopice schimbătoare, conștiința insului va fi pătrunsă de rezonanțele adînci și grave ale orizontului său inconștient unic, persistent. De ecourile orizontului inconștient se vor resimți permanent creațiile spirituale ale insului, indiferent de peisajele, în care el e vremelnic statornicit. Operăm astfel o distincție adînc 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, aparținînd 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 întîi — 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. Relațiunea dintre peisaj și viziune spațială nu e așa de simplă și fără echivoc, cum au imaginat-o morfologii. Relațiunea 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 între într-un asemenea angrenaj, rămînînd aci 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 decît pînă 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, deun 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 dîrz, ingineresc, al unei gigantice lupte cu natura. Acest vast cadru organic și inconștient și l-a adus poporul saxon cu dînsul, chiar acu 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, încercînd să și-o închipuiască 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 întîia oară o doină, că această muzică ar aduce cu cea rusească. Apropierea se făcea desigur sub înrîurirea întîieii 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 presimțim puternic și obsedant în dosul cînteelului 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 cîntecului. Doina și balada noastră au rezonanța specifică a infinitului ondulat, întocmai cum un cîntec alpin, gîlgîitor multiplicat de propriile ecouri, nu se poate imagina fără de planurile verticale ale marelui munte, întocmai cum într-un cîntec de joc argentinian ghicești nemărginirea melancolică și fierbinte a întinselor pampas, întocmai cum un ciardaș 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 suiş și coborîș. Starea sufletească, cea mai insistent cîntată în poezia noastră populară, e „dorul”. Să se asemene o

dată cuvîatul „dor” cu corespondentul său german „Sehnsucht”. Cuvintele acestea au, fiecare, o fizionomie proprie; cu cît le ascuți mai de aproape, cu atît 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, decît „Sehnsucht”-ul. Ga semnificație „Sehnsucht”-ul poartă accentul unui vag sentimentalism. Raportate mai ales la orizonturile spațiale implicate, cuvintele acestea dobîndesc 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. Cîtă vreme „dorul” e colorat mai ales de năzuința de a depăși orizontul închis al văii sau al dealului. (Se știe cît 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 creațiuni 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, stăpînitor 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 amîndouă în stăpînită îmbinare și armonie, căci cadrul ei spațial (dealul-valea) nu îngăduie ipertrofia unei tendinți 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”.

49

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, cîntîndu-și din fluier doina, își creează atmosfera de veșnic suis și coborîș a spațiului său mioritic.

În exemplul „spațiului mioritic”, ne-am simțit îndrumați spre amalgamarea orizontului inconștient cu peisajul. („Infinitul ondulat” cu „plaiul”). Această îmbinare nu înseamnă totuși o confundare sau o identificare. Aci e vorba de un caz fericit în care „peisajul” intră fără rezistențe într-un angrenaj sufletesc. „Peisajul” îmbracă de fapt o semnificație secundară, sufletească, împrumutată prin reflex din partea substanței umane. Niciodată „plaiul”, prin sine însuși, nu ni s-ar descoperi cu semnificația unui „infinite ondulat”, de accente sufletești. Că nu suntem de loc 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 bărgane. Cîntîndu-și doina, românul își evocă și pe șesurile natale, în permanență, duhul legănat al spațiu-lui-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 obîrșie. Peisajul american sau australian nu l-au răzbit într-atît ca să-și schimbe orizontul-matrice.

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

50

„personant” pînă 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 țese

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 hotărîm 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 decît 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 gîrlici pentru a vedea aieva fantomele ce locuiesc în pivniți? 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 decît prea firesc ca aceste orizonturi să fie deci în mai mare măsură ale ființei noastre, decît sunt și pot să fie vreodată orizonturile de peisaj ale conștiinței. Orizonturile inconștiente ne reclamă în alt grad decît peisajul. Orizonturile inconștientului, oarecum inalienabile, fac parte din ființa și substanța vieții noastre, cîta 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 tindanoii 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-atît că întrezărim nu unul, ci un șir de factori, de egală însemnătate și deopotrivă angajați în determinarea fenomenului „stil”.

51

Cercetătorii, care au încercat să sondeze substraturile fenomenului stil, și-au concentrat luarea-aminte aproape exclusiv asupra „sentimentului spațiului”. După destilarea acestui factor, teoreticienii s-au oprit, crezînd că dețin explicația totală a fenomenului. Totuși, nu mai departe decît doctrina tradițională despre formele sensibilității, sau experiența de fiecare clipă, ar fi trebuit să le rezeze suficiența și să-i silească la afirmații mai precaute. În afară de orizontul spațial, conștiința posedă și un orizont temporal. După considerațiile de pînă aci 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. Răspunzînd afirmativ, nu facem, desigur, decît să toarcem mai departe firul unei analogii ispititoare. Cerem cetitorului 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 de loc structura timpului fizic sau psihologic al sensibilității conștiente. Timpul sensibilității conștiente ni se înfățișează ca un mediu omogen, cînd e înregistrat fizicește, iar psihologicște, în genere, ca o succesiune indefinită de momente indiferente, care trec cînd mai repede, cînd 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 succedază

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,

52

trecutul, viitorul. Forma, ce o ia timpul ca orizont inconștient, atîrnă 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 atîtea 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 cîte puțin lîngă 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 acapa-rantă, 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 structurei 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 atît mai mult prin ceea ce se petrece în el, înseamnă cădere, devalorizare, decadentă. Clipa, ce vine, este, prin faptul doar că bate mai tîrziu, oarecum inferioară clipei antecedente. 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 decît au fost cele ale trecutului sau vor fi cele ale viitorului. Prezentul

53

de ieri, de astăzi, de mîine, e privit de fiecare dată ca existînd pentru sine, sieși suficient, nici treaptă spre ceva mai înalt, ceva 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 ecvațională 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 nune putem face decît o idee de a doua mîină, reflectată, simbolică. De aci nevoia de a recurge din capul locului la modele materiale, la metafore precum „cascada”, „havuzul”, „fluviul”.

În istoria gîndirii umane, de multe ori poate mai dramatică decît cea a faptelor, s-au zămislit, concomitent cu tot atîtea treziri și lărgiri 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 respi-rînd, trăind, sperînd, sufletul ebraic, își are accentul hotărît 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 afirmațiunea că pentru sufletul și mentalitatea ebraică viitorul e mesianic, ca dimensiune temporală în sine. Viitorul e mesianic, nu fiindcă apariția Mesiei a fost profețită pentru viitor; situația ni se prezintă mai degrabă tocmai invers: în cadrul ebraic ceasul Mesiei a fost profețit 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.

54

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, trecînd 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 realizîndu-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 filosofică și științifică a evoluționismului, doctrina ce s-a bucurat la un moment de-o supremație nediscutată asupra opiniilor veacului al 19-lea. Hegelianismul și evoluționismul științific sunt cele două firme pe fața secolului trecut. Reprezentantii 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 sînge. 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 atît mai eterogen organizată în sisteme stabile și cumpănite, cu cît e mai avansată în timp. Timpului i se imprimă cu alte cuvinte virtuți creatoare. Tot ce trăiește în timp e supus unei complicațiuni 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 decît cea trecută. Prin definiție timpul înseamnă intensificare crescîndă, amplificare neîntreruptă, de valori. Desigur că acest „timp-havuz” e și substratul inconștient al tuturor ideilor progresiste. Credința în progres nu e decît 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 fră-mîntat duhul mediteranean spre sfîrșitul lumii antice. Să ne oprim pentru un moment lîngă acea complexă epocă de efervescentă spirituală, de dezmetică și factice știință, de luptă între Eros și moarte, de asceză și dezmațare, cunoscută îndeobște sub numele de „elenism”. Caracteristice veacului sunt cu osebire sistemele gnostice și neoplatonice. Să însemnăm că e vorba despre o mulțime amețitoare de sisteme, scoale, rituri, eclesii. Apologeții creștini, cari se socoteau apărători ai dreptei ortodoxii, singuri, fac amintire despre cîteva duzine de sisteme gnostice, de nuanță creștină. Calculul probabilităților ne autorizează să adăugăm la acestea cel puțin tot atîtea, de nuanță pagină. Flora a fost deci cu totul considerabilă, mai ales dacă ținem seamă și de împrejurarea că despre multe sisteme esoterice, cunoscute numai din partea inițiaților, s-a pierdut orice urmă, mai înainte de a încăpea pe mîna laicilor. O abstracțiune adesea artificială și o fantazie inorganică au colaborat frenetic la plăsmuirea acestor sisteme. Miturile, ideile și alegoria și-au dat întîlnire într-o universală orgie, ca să alcătuiască împreună stranii constelații de gînduri, ce nu pot fi gîndite, și întortocheate ierarhii de vedenii, ce nu pot fi văzute. Acest mare carnaval al filosofiei, în care substanțele apar pitoresc mascate, într-atît că nu le mai poți recunoaște, și în care alegoriile reprezintă de multe ori adevărate mostre de artificialitate, a durat cîteva veacuri. Sistemele gnostice și neoplatonice, oricît de diverse prin elementele lor pitorești și locale, ni se descopăr totuși, la o privire mai din apropiere, ca fiind articulate după o schemă și pe o osatură comună. 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, alunecînd 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 originală, 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 întîietate în timp, se bucură și de întîietate 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 răsfrîngere a concepției despre faza de lumină și de aur a începutului? Concepția e chiar așa de generală, încît unii gînditori 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 platonice, după care lumea Umbrelor, atinsă de imperfecție și crestată de urîtenie, 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,

57

punându-și speranța în posibilitatea unei tehnice 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 stăpîn. 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-cascădă 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 decît mai lăaturalnic, sau prin tangentă. Un timp ciclic implică de pildă concepția naturalistului Cuvier, despre crea-țiunile repetate, în opoziție cu Lamarck și cu ideea evoluției, prin etape infinitesimale, Cuvier explica formațiunile geologice și rămășițele paleontologice, plantele și animalele fosile, prin catastrofe gigantice și prin repetate creațiuni divine. Timpuri

58

ciclice cuprind mai departe diverse cosmogonii, la inzi, la greei. 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, pînă în cel mai mic detaliu.

Ideea despre veșnica reîntoarcere e unul din motivele cele mai poetice speculate în cântecul și în evanghelia lui Zarathustra. „Eu mă reîntorc, 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, Re-convalescentul). 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, atîrnă de fiecare dată, în ultima instanță, de un anumit orizont temporal inconștient. Ideea că ar exista o „istorie” pur și simplu, ca agonisală 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 atîrnă 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” dobîndește 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 cvasi-filosofică a istoriei nu e rezultatul unor elaborări conștiente și nici nu se exprimă în concepte clare și netede, date oarecum la rîndea, ci e dictată totdeauna de un orizont temporal inconștient. Catolicismul de pildă concepe istoria umanității ca devenire a împărăției lui Dumnezeu pe pământ. Centrul gravitațional fiind, teoreticește, localizat în viitor, toate evenimentele istorice al« trecutului și ale prezentului sunt interpretate unilateral și pieziș în lumina acestui viitor. Cît de totalitară și de absorbantă

59

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 Mîntuitorului, a răspîndit acele legende cu intenția evident drăcească de a produce confuzii și de a stîrni 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 încoace — ci toată istoria) ca un progres continuu, cîteodată retardat, dar în fond niciodată anulat, spre idealul suprem al libertății individuale. E și aci vorba despre proiecțiunea 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 dobîndesc în concepțiile romantice o noimă sau un tîlc, 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 desăvîrșirea, pe urmă a venit zgura, tot mai netrebnică. Acestei cosmogonii gnostice i se

alături cîte un pan-dant aparținind 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 pămînt, 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

60

spiritului critic modern, fără puțință de renaștere. Dar iată că în ultimii ani se ivesc tot mai mulți gînditori, care pe temeiuri,, poate nu mai puțin științifice decît 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 Dacque închipuie un om primar înzestrat cu puteri magice și cu facultăți vizionare, de proporții și de-o calitate cu totul miraculoase. Alți gînditori 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 decît 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. Înriurirea lui Bachofen se simte în toate aceste construcții de preistorie. În orice caz, o seamă de gînditori înclină să judece și să condamne „istoria”, ca fiind o arenă de necurmată pervertire și destrămarea 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 a-și da seama de aceasta cu toată precizia, toți cercetătorii dispuși a judeca orice epocă, orice fază, orice eveniment sau apariție istorică, după un criteriu immanent lor. Acest mod de a vedea și-a croit drum, credem, cel dintîi în istoria artelor, poate în momentul cînd, după sleirea clasicismului veacului al 18-lea, istoricii au prins suflet în prezența goticului, într-atîta ca să privească evul mediu, sub unghiul unor valori imanente și ca întrupare a unor norme de sine stătătoare. Conturări mai sigure dobîndește acest mod istoriografie în momentul cînd preraphaelismul fixează sensul propriu al artei italiene dinainte de renaștere, nu ca o pregătire, avansînd de la stîngă 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 încît socotea

51

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 pînă 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 cît de mult așa-zi-sele „adevăruri istorice”

sunt de fapt pătrunse de semnificații, care se desprind nu atât din vreo comunicare cu „adeArărul 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 culturii, 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, atîrnă, 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. Oricît de abstractă ar fi o concepție metafizică, ea e totdeauna pătrunsă de filoanele lirismului propriu sufletului uman, ca un obraz de zvicnirile albastre ale vinelor. Lirismul și spiritul metafizic, fiecare cu făgașurile sale, dar ce împletituri dau cîteodată 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 sămînță de lumină în cealaltă!

62

<titlu> **TEORIA DUBLETELOR**

Kant, creatorul atîtor termeni fericiți, a dat orizontului spațial și orizontului temporal al lumii empirice un certificat de identitate, numindu-le „forme ale sensibilității”. Sfiata, ce ne încearcă în fața problemelor cu paiul melițat și răzmelițat în ograda filosofiei, ne face să ne ferim cu toată grija de întrebările, care poartă asemenea stigme, întru cît 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 hotărîm 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 atît orizontul spațial cît și orizontul temporal există în spiritul nostru în chipul unui dublet. Intrebuițind expresia „în spiritul nostru” e vădit lucru, să socotim spiritul ca o zonă mai largă decît 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 cîte 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 decît 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

63

un fel de acte creatoare, atît în raport cu lumea sensibilă, cît și în raport cu lumea inteligibilă,

în raport cu lumea sensibilă, întru cât orizontul sau viziunea inconștientă nu ni se înfățișează ca o simplă diagramă a peisajului, iar în raport cu lumea inteligibilă — întru cât viziunea inconștientă nu e pentru toate subiectele umane aceeași. Inconștientul își creează orizonturile, oarecum după chipul și asemănarea sa. Ne-am exprimat în treacăt părerea, undeva mai sus, că orizonturile inconștiente sunt un fel de emisiuni pe plan de imaginație a naturii intime a inconștientului, un fel de proiecțiuni, sau un fel de prelungiri organice ale acestuia. Inconștientul, creîndu-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. Gîta vreme orizonturile inconștiente sunt constitutive pentru substanța umană, orizonturile sensibile ale conștiinței sunt numai factori integranti ai obiectului conștiinței, dar nu ale substanței conștiinței. Orizonturile sensibile nu exprimă natura însăși a conștiinței, ci alcătuiesc doar cadrul inevitabil al obiectelor sale. Intre 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, căutînd să se statornicească în orizonturi specifice, se găsește pe drumul categoric al împlinirii sale. Orizontul spațial și temporal al conștiinței nu ating întru nimic firea conștiinței ca atare, căci orizonturile sensibile reprezintă pentru conștiință numai un coeficient al obiectelor sale. Când se întîmplă ca inconștientul să se decidă pentru un alt orizont de altă structură, decît cel pe care îl avusese înainte, e cazul să afirmăm că inconștientul a suferit o remaniere sau o reformă în însăși constituția sa; cîta 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

64

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, decît inconștientul. Conștiința e desigur totdeauna revărsată asupra unui peisaj, dar ea nu absoarbe, ea nu asimilează niciodată un peisaj pînă 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, pînă la organică solidaritate. Orizonturile inconștiente sunt ceva mai mult decît 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, atît orizontul spațial cît 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.

Eterogeneitatea celor doi termeni ai dubletului spațial e și funcțională și de conținut. Exact aceleași afirmațiuni 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 rămîne unul și același cadru indeterminat pentru orice conștiință, de oriunde. Oricît ar varia peisajele, orizontul sensibil își păstrează acest caracter intuitiv indeterminat, pentru orice subiect conștient. Oricît ar varia configurativ peisajele reale,

65

oricare ar fi conformația oculară și nervoasă a insului, un fapt rămîne 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 de loc 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 o dată stabilit poate servi ca punct de reper în ordinea de idei ce ne preocupă. Să fixăm atențiunii îndeosebi următoarele: cîtă 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 oricînd 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 cît pătrundem mai adînc în inconștient, cu atît „ne e dat să străbatem regiuni tot mai puțin atinse de înrîririle accidentale și fluctuante ale individuațiunii. Cu cît coborîm mai adînc în inconștient, cu atît mai anonime devin stratificările și structurile. Orizonturile inconștiente sunt desigur mai puțin individuale, în aceeași măsură deci mai colective, decît aspectele peisagiste ale orizonturilor conștiente, în regiunile inconștientului stăpînesc 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 tîrziu.

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, exprimîndu-și sufletul în doină,

66

crează în jurul său atmosfera înaltă, de suiș și coborîș, 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 dezrădăcinării și un sentiment nostalgic, care îl îndeamnă spre alt peisaj, structurat mai în concordanță cu orizontul spațial inconștient al său. Această dezrădăcinare și această nostalgie

sunt mult mai profund întemeiate decât obișnuitele deprădăcinări și nostalgii, de toate zilele, mai curînd 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 vînturile istoriei, a colindat sute și sute de ani, toți Carpații și toate meleagurile balcanice ; orizontul mioritic inconștient l-a menținut cele 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 pînă acum în obscuritate, dar de-o mare însemnătate teoretică. Teoria dubletelor sugerează înainte de toate considerații, care țin de teoria cunoașterii, și îndeosebi de filosofia „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, susținînd 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, punîndu-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 restrînsă față de dimensiunile umanității). La rîndul nostru, supunînd unui examen critic atît teoria kantiană cît și teoria morfologică, găsim suficiente motive pentru a le acuza deopotrivă de o indiferențiere oarecum embrionară, în amîndouă teoriile intervine o confuzie între ceea ce este o simplă viziune teoretică a conștiinței, și ceea ce este o formă

67

a sensibilității conștiente, adică o confuzie de planuri. Cum se prezintă situația din punctul de vedere al teoriei noastre despre „dubletele orizontice”?

K; nt susține constanța „formelor sensibilității” ca un fapt propriu conștiinței umane, de oricînd și de pretutindeni, și o dată 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 gîn-ditor 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 cîtuși de puțin un mediu omogen, tridimensional, infinit, cum pretinde filosoful criticelor. „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 filosofice de „sistem”, orizontul spațial al sensibilității conștiente ni se descoperă ca avînd 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”). Ori, 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

68

geografică și istorică în funcție de răspîndirea unei anume structuri inconștiente. Viziunea teoretică a spațiului tridimensional, infinit, nu corespunde deci unei constante a umanității. Morfologia culturii opunînd 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, cari nu și-au adîncit îndeajuns problema, anulînd înainte de vreme perspectivele posibile, în reflexul celor arătate de noi, e cazul să ripostăm: sensibilitatea conștientă a omului nu se realizează nicăiri 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, cîta vreme socotim aceste orizonturi drept forme ale sensibilității conștiente, în perspectiva teoriei noastre despre dubletele orizontice și restrîngînd 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, atît sub raportul conținutului lor ca atare, cît 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.

69

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, aparținînd 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 răspîndi 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 întru nimic înrîuri 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 gînditori descinzînd 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 cari 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, muta-tis 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 eterogeneității funcționale și de conținut în acest domeniu, despicat în planuri, al teoriei cunoașterii și al filosofiei culturii.

70

În „constanța” atribuită sensibilității conștiente umane de pretutindeni Kant a văzut prea multe determinatuni, adică mai mult decât trebuie, în variabilitatea atribuită orizonturilor, morfologii au văzut întrucîtva mai puțin decât trebuie; morfologii localizează anume această variabilitate în cadrul sensibilității conștiente în loc s-o coboare în adîncimile inconștientului. De altă parte nici Kant, nici morfologii n-au remarcat că sensibilitatea conștientă se realizează în orizonturi intuitive-indeterminate. 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.

71

<titlu> ACCENTUL AXIOLOGIC

Înceind partea dinții 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 adîncirea 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 pînă la ceilalți agenți de cari atîrnă fenomenul, ce ne interesează. Ni s-a dat să stabilim în cele precedente că inconștientul își clădește, printr-un fel de proiecțiune organică, cele două orizonturi: spațial și temporal. Acestor orizonturi, o dată 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 investește 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 numaidecît și o solidaritate pe podișul valorilor, sau sub unghi axiologic. Exemple foarte apropiate confirmă această stare de lucruri. Te simți organic solidar

72

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 cîtuși de puțin să admiri în tine însuși întruparea unor maxime valori. Tot așa te simți organic solidar cu etnicul, în care te integrezi prin obîrșie și dispoziții lăuntrice, prin sînge și chemări ancestrale. Aceasta nu înseamnă însă numaidecît 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 temei 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 metafizicei indice. Se impune firește din capul locului o înfățișare fără discriminări și fără preferințe preconcepute. Să arătăm care aspecte ale artei și metafizicei indice se dato-resc unei solidarizări organice ca un anume orizont, și care aspecte ale artei și metafizicei indice se datoresc accentului axiologic, cu care indul înzestreață acest orizont.

Orizontul spațial, cu care indul se simte organic solidar, trebuie să fie vizibil manifest înainte de toate în anume particularități ale artei sale plastice. Arta plastică indică stîrnește mai mult interesul decît entuziasmul nostru, și aceasta grație felurimii aspectelor, care o diferențiază, pînă la singularizare, de arta de aiurea. Sculptura, reliefurile, arhitectura, ornamentul, alcătuiesc

73

În India, încleștîndu-se unele în altele, mai mult decît oriunde, un complex unitar, aproape indivizibil. Faptul acesta, foarte izbitor și foarte obștesc, e merit 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, încăpățînata confuzie a genurilor, și să privim totul făcînd 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 re-licvii, țarcuri sacrale cu portale, colonne simbolice. Arta plastică indică s-a diferențiat, precum se înțelege de la sine, în diferite stiluri, în funcție de timpuri, aentre și comunități. Aici ne -interesează însă mai puțin detaliile stilistice, cît aspectele generale. Să ne oprim la ceea ce este reprezentativ. Iată templele de un caracter curat brahmanic de la Elefanta (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 Udepur, de tip numit Șicara (stil nordic), sau turnurile de tip Vimana (stil sudic). Artă cu totul specifică, locală, avem prilejul să contemplăm în columnele și portalurile țarcurilor sacrale, din primăvara budismului, de la Santsi, 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 Mahaya-nei. Dacă facem abstracția cuvenită de prea văditele înrîuriri și infiltrații eleniste, putem să luăm în considerare și arta de la Gandhara, de un suprem rafinament, și care vorbește mai de-a dreptul și mai convingător sensibilității europene. Această enu-merație 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 rînduială. 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 rînd prin excesul fără zăgazuri și cu adevărat tropic,

74

sălbatic, rafinat și barbar, al fantaziei plastice. Doar barocul european (descinzînd de altfel din alt duh, mai puțin erotic) și aceasta numai în cele mai proifice clipe ale sale, mai reamintește pe departe bogăția debordantă, sufocantă, a fantaziei plastice indice; nu ca stil, firește, dar întrucîtva ca orgie de forme, indul, întru cît 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. Judecînd după codul sensibilității noastre, vom găsi la rîndul nostru, că arta indică suferă de o suprasaturație de forme. Ceea ce se impune atenției de la întîia întîlnire cu arta plastică indică este, în afară de desfrîul formelor, o ciudată compensație ponderatoare a acestui aspect; ne referim la fenomenul repetiției obsedante a aceluiași motiv. Bogăția fantaziei plastice, fierbinte, și neliniștită ca aerul amiezii solare, dobîndește prin repetiția motivelor, un stăruitor, calmant aspect de monotonie. O mor-tificantă monotonie revărsată peste un exces de forme plastice, iată nota dominantă a artei indice în toate stilurile ei. Această artă crește, luîndu-se parcă la întrecere cu flora tropică a peisajului. Artă plastică, cu codrii ei de simboluri, cînd vii, cînd stinse, pare în India o anexă exuberantă, un joc și o oglindire, a vegetației și a formațiunilor geologice. Turnurile templelor de la Bhuvanesvara, țîșnite ca din întîmplare, în toate dimensiunile cu puțință, unul lîngă celălalt, într-o dizordine magic respectată, par uriașe cactee de piatră într-o lume contaminată de logica basmului. Elefantul înțelept, tigru crud, calul nobil, maimuța, caricatura viciilor umane, și alte fabuloase făpturi, 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 adînc o dată mîntuite, se pune o întrebare mai esențială: ce latent orizont spațial își găsește expresia în această artă?

Invităm cititorul să ia în mînă 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 Bhuvanesvara, sau un perete al unei peșteri-templu de la Elefanta, frămîntat de relieful. Se va remarca numai-decît în arta aceasta ca un fel de horror vacui, de care pare

75

pătruns izvoditorul. Artistul e parcă pînă la obsesie preocupat de problema să umplă cu un

conținut plastic fiecare loc gol al cadrului, ce-i stă la dispoziție, în fața unui perete dominat de reliefurile colosale ale zeului Siva și ale soției sale Parvati, 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 cadrul și al figurilor stăpâni-toare privirea spectatorului e astfel îndrumată, ca de la artere, spre venele 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 stăpînit de același orizont infinit hotărăște invers: el pornește de la un cadru, dar te silește să adîncești acest cadru, într-un orizont infinit, interior cadrului. De la un cadru, dat sau fixat dinainte, europeanul pleacă spre infinitul mare dinafară; de la un cadru, dat sau fixat, indul purcede oarecum prin involuție spre infinitul mic dinăuntrul 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. Cele 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 înția vedere, apare europeanului hotărît condamnat, cel puțin ca o „lipsă de stil”, dacă nu chiar ca o monstruoasă. Ori faptul e atît de generalizat, că merită o altă interpretare, mai generoasă. Fenomenul e prea obștesc, ca să însemne lipsă de stil; el e mai curînd simptom eclatant al unui „alt” stil. Fenomenul e chiar

76

„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, procedînd prin involuție și voind să avanseze de la cadru spre infinitul interior cadrului, nici nu are altă posibilitate tehnică, decît aceea obținută prin juxtapunerea colosalului și miniaturalului. Această stare de lucruri foarte normală și de loc precară n-a prea fost înțeleasă din partea comentatorilor europeni, anchilozăți în anume obiceiuri optice. Rămîne, firește o problemă pentru sine — întrebarea, de ce adică indul, trăind într-un orizont infinit, ca și europeanul, sfîrșește în cele din urmă, prin a trata acest orizont după un procedeu tocmai contrar. Credem că nu ne înșelăm, interpretînd această inversare de procedeu ca efect al unei atitudini de nensolidarizare axiologică în raport cu orizontul. Subliniem că indul trăiește datorită unui legămînt inconștient, poate mai mult chiar decît europeanul, cu toate simțurile și cu toți porii în orizontul infinit. Indul e organic solidar cu acest infinit, într-un fel mai hotărît chiar decît 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 nonva-loare. În consecință artistul, purcezînd de la un cadru, nu va mai integra acest cadru în infinitul mare, cum o face europeanul, potrivit logicei 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 ind, pînă la singularizare, este nu atît orizontul, cit 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.

77

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 destila 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”. Ori, 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 atît prin ele înșile, cît 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 vedico., care purta în inima lui sămînța upanișadelor, ciobanul care venea de undeva de la miazănoapte și da năvală într-o țară solară, ciobanul, care, lîngă capiști improvizate, cînta imnuri cerului, vrăjii și focului, avea ochiul dintru început îndreptat și pierdut în infinit, închipuirea lui nesățioasă captura un univers nesfirșit, mintea lui se prăvălea peste un orizont fără limite. -Imaginația lui, sălînd 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 întîia oară un rol în istoria gîndirii umane, în diversele cosmogonii indice. Dar nu numai atît. Orizontul indului nu era infinit numai în sensul desfășurării în larg, același orizont infinit se deschidea indului și spre zarea cealaltă., a „micului”, pînă la dispariția în nimic. Prin substanța sa sufletească inițială indul vibrează așa de mult într-un orizont infinit, încît sub privirile sale se sfarmă orice hotar, în toate direcțiile și în toate domeniile. Indul își dilată „eul” pînă la a deveni eul unic al întregii lumi. Se întîmplă însă și să nu și-l dilate; atunci sub presiunea aceluiasi orizont infinit, indul își multiplică eul

78

închipuind legea Samsara, 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, cînd mai radicale, cînd mai atenuate; el e însă prezent în toate sistemele metafizice, cînd pe față, cînd pierdut ca drojdia într-un aluat: astfel în mistica brahma-nică, cuprinsă în upanișade, în acel misticism al pierderii de sine pentru un sine mai înalt, care-și găsește încoronarea tîrzie în vasta doctrină monistă a lui Șamkara, nobilul comentator; astfel în sistemul dualist Samkhya, în doctrina de mare patos etic a jainismului, în învățăturile budhiste, atît în cele de fază primară, cît și în scolastica

întortocheată a mahayanei.

1. Mistica brahmanică admite drept existent numai principiul absolut și impersonal, adică unitatea supremă, ascunsă: Atman. Potrivit unghiului de vedere monist al misticei brahmanice, orizontul spațial infinit e numai mreaja sau forma mayei, a iluziei, a jocului, de care ascetul nu trebuie să se lase nici a-tras, 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 înfinită amăgire.

2. Doctrina Samkhya clădește pe un dualism inițial: se admite pentru început o pluralitate de unități psihice, și materia compusă din elemente. Doctrina Samkhya 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 Samkhya 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 Samkhya 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 mîntuirii prin mortificare, prin asceză, de sub jugul reîncarnat iun ii, și-a găsit înțîia dezvoltare înfoiată tocmai în

79

doctrina Samkhya („Samkhya" 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 gînditorii își torc firele după cum i-ajută priceperea și înclinările. Doctrina Samkhya alcătuiește, cel puțin în parte, atlt baza jai-nismului, cît și baza budhismului, deopotrivă preocupate de tehnica salvării de sub jugul Samsarei sau al legii reîntropărilor).

3. Jainismul dezvoltă pînă la cele din urmă consecințe, de-o înfățișare aproape maniacă, învățătura despre „ahimsa". Ahimsa e porunca de a nu omorî si 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 aci, ea închipuie o întregă rețea de precepte și comportări în vederea salvării individuale. (Jainistul umblă bunăoară tot cu gura acoperită pentru ca nu cumra să înghită vreun țintar.) Existența în orizontul spațial, și temporal, e considerată ca o nonvaloare. Curmarea reîncarnățiunii e urmărită cu strategia întregii vieți ca un suprem ideal. Ce stăruință în suprimarea celor mai firești înclinări, cîta 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 pînă. la jertfa de sine, față de orice viață, și în același timp hotărîrea. de a socoti viața drept o nonvaloare!

4. Problema curmării reîncarnățiunilor se situează și în centrul preocupărilor budhiste. Budhismul propovăduiește, ca tehnică ducătoare la țintă, îndeosebi desfacerea lăuntrică de orice interes pasional acordat vieții proprii, apoi mila față de toata ființele și grija de a le mîntui fără deosebire pe toate, toate fiind supuse aceleiași fatalități a reîntoarcerii. Cîta vreme mistica brahmanică privește orizontul spațial infinit ca o iluzie emanată din Atman, sau ca un joc fără de noimă, pe care și-l îngăduie în singurătatea sa un Dumnezeu stingher (învățătură exoterică, de-a doua mînă), budhismul s-a simțit chemat să radicalizeze accentul negativ, afirmînd că în dosul iluziei simțurilor noastre și in dosul ideii despre substanță, nu se găsește nimic. „Nimicul", ca substrat al unei cosmice iluzii, iată în esență concepția budhistă. În această doctrină despre rîul fără prund al iluziilor și-au dat întîlnire neantul și nălucirea. S-ar părea, că o mai masivă îngrămădire de negațiuni nici nu e posibilă.

Budhismul de mai târziu, înflorind în scolastica învoaltă a mahayanei, face totuși încă un pas în sensul radicalizării negative. Gînditorul Nagariuna, furat de-o abstractă beție nihilistă, propune învățătura despre „absolutul gol” (sunyata): 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 rîndul lor tot numai iluzii. Negațiunile se rezolvă aci în vârtej și în exaltare fără deznodămînt. 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 frîu, în orizontul infinit al vieții.

Arta și metafizica indică, de-o amețitoare bogăție de forme și gînduri, exemplifică ad oculos, că a avea un orizont este un lucru, și a încunjura acest orizont de nimbul unei valori este altul. Sunt aci în joc doi termeni autonomi, două puteri separate. Într-adevăr, în magnifica vegetație a artei și metafiziceice indice se întretaie sau se întîlnesc doi factori distincți, cari 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 dobîndesc un sens divergent grație accentelor, cu care sunt înzestrate. E cert că împerecherea dintre orizontul infinit și accentul negativ împrumută culturii indice, în întregul ei, nota unei fascinante paradoxii, un profund farmec, care cheamă și înspăimîntă, o vrajă de care ne simțim atrași și stingheriți în același timp.

Trecînd pe planul concluziilor, vom susține, cu alte cuvinte, că pot să existe culturi foarte diferite ca stil, cu toate că ele cresc în atmosfera aceluiasi 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 decît orizontul spațial, care din întîmplare, după cum văzurăm, poate să fie locul comun al mai multor culturi. Stilul unei culturi nu

e hotărît de pecetea unui singur factor. Două culturi, implicînd același orizont, pot să fie totuși foarte diferite; datorită tocmai celorlalți factori, cari determină fenomenul stilului. La fel cu europeanul gotic, inzii aveau o intensă viziune a infinitului, totuși ei au izbutit să devie 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 bin-tuită de manie monoideică. Unul dintre factorii eterogeni, datorită cărora cultura europeană și cultura indică se diferențiază pînă 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 întîmpla 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.

<titlu> ATITUDINEA ANABASICĂ ȘI CATABASICĂ

Un alt factor, care se intercalează în rețeaua determinațiunii lor 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 seamă de predispozițiuni native. Inconștientul își creează, prin simpla actualizare a latențelor sale, ca o întîie proiecțiune, un cadru primar, organic, de natură orizontală. Același inconștient înzestrează apoi „existența” în cadrul orizontic, sau orizonturile ca atare, cu un „accent axiologic”. Cu aceasta inconștientul s-a hotărît la o întîie atitudine prețuitoare, de care se va resimți efectiv orice prețuire conștientă de mai tîrziu. Aci e locul unde, în seria determinațiunilor 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 rînd liniei imanente a vieții, sau mai precis: acest sens se acordă vieții global, înțeleasă ca mișcare, ca traiectorie, în raport cu un anume cadru orizontal. Sensul, ce se atribuie vieții, ca traiectorie în cadrul unui anume orizont, este sîmînța 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 rămînea la exemplele noastre, se simte în orizontul său infinit, prin tot ce îndeplinește, prin fiecare pas, prin fiecare act, prin fiecare miș-

care 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 re-trăgîndu-se sau întorcîndu-se din ea, adică părtaș la etica non-înfăptuirii. Acesta e sensul, pe care inconștientul indul îl acordă destinului său terestru; de această atitudine „catabasică” se resimte 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 orizontal, nu trebuie confundat cu accentul axiologic. Avem de-a face aci 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 numaidecît

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 binecuvîntate 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 lesne de-cît să imaginezi un suflet drăcesc — cuceritor, care negînd valoarea existenței în cadrul unui orizont, să porceadă - nu la retragere - ci la înaintare, la ofensivă distrugătoare împotriva

84

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 ana-basic al destinului. Ori indul, deși consideră viața în cadrul orizontic, ce i s-a hărăzit, ca o nonvaloare, nu se gîndește 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, cari nu se stingheresc, și cari pot să coexiste în același suflet. Cu aceasta analiza factorilor stilistici produce încă o mărturie despre complexitatea sufletului indic.

Acordînd 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 decît 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 etiope, ne sugerează concluzia că sentimentul etiopului față de destin nu e nici anabasic, nici catabasic. Etnologia înclină a ne prezenta omul etiop ca ducînd în mare măsură viața unei plante. Pămîntul, sugrumat de soare, și înviorat de ploile cerului, sezoanele luxuriante, succesiunea fenomenelor, ritmul astral, procesele prin care se înfiripă viața, moartea cu aspectul îmblînzit al unui fapt arhifiresc, integrat în ordinea naturii și a fecundării, toate aceste fapte și momente sunt, după cum ni se spune, trăite și gîndite din partea omului etiop, nu mult mai altfel, decît le-ar trăi și le-ar gîndi 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 sfîrșit. Etiopul nu se simte un intrus în ordinea firii, ci un moment și o prelungire a ei. Această deplină integrare conferă vieții etiope

85

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 fața de destin nici sentimentul, care îndeamnă la „înaintare” și la expansiune, dar nici sentimentul, care îndeamnă la „retragere”. Sufletul etiop, neclintită limbă de cîntar, 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, cîteodată, culturi respirînd 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 inconștient într-un orizont specific față de care el nu se simțea însă înaintind, 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 pînțelele 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 mormînt. Grijă 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 cît 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 decît 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,

86

sunt, într-o formă sau alta, tot așa de răspîndite 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 înrîurit de orizont, și colorat de sensul fundamental, ascuns, atribuit oricărei mișcări posibile în cadrul acestui orizont. Ascultînd 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 ondulat. Omul spațiului mioritic își simte destinul ca un veșnic, monoton repetat, suș și coborîș.

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 adîncimi inconștiente — modul și sfemdnra unui stil, individual sau colectiv. Dar factorul ana- sau catabasic, sub al cărui semn tutelar stă uneori cîte o întregă 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 îndreptătesc să afirmăm că determinantele unui stil se pot combina în diverse chipuri. Structura intimă a unui stil atîrnă, cu alte cuvinte, nu numai de o anume „viziune spațială”, cum s-au grăbit să creadă diverși istorici ai artelor și filosofi ai culturii, contribuind prin această unilateralitate a lor la congelarea prematură a posibilităților exegetice. Structura unui stil atîrnă de-o seamă de alți factori determinanți, cari variază sau se repetă de la stil la stil, producînd prin combinarea

și contopirea lor, de fiecare dată, o nouă constelație sui-generis, o nouă zodie eficientă.

87

<titlu> NĂZUINȚA FORMATIVĂ

Rămîne să medităm încă puțin asupra unui al patrulea factor, care determină fenomenul stilului, nu mai puternic desigur, dar poate mai vizibil, decît ceilalți factori despre care am vorbit pînă acum. Factorul, la a cărui descripție și analiză procedăm, îl vom numi „nisus formativus”. Am încercat altădată, cu mijloace mai puține, și pe un plan mai redus, să încetățenim în estetică acest termen împrumutat biologiei teoretice, în micul nostru studiu despre Filosofia stilului. Din nefericire, în momentul cînd 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 inițiați în tainele de subsol și ocrotite de întuneric ale fenomenului, ne-am lăsat impresionați, mai mult decît trebuia, de calitățile prin excelență vizibile ale stilului, adică de aspectele sale pipăite sau pur formale. Nu mai puțin însă, diferețiam, de atunci chiar, o diversitate de tendințe formative, la care nici o considerație nouă, produsă în răstimp, nu ne îndeamnă să renunțăm. Noile lumini, izvorîte din viziunea de ansamblu, dar și dintr-o analiză dusă mai departe, ne silesc doar la schimbarea unor termeni.

„Nisus 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 din 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

88

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 aparținînd 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, susținînd-o pe liniile unei consecvențe lăuntrice, în „cultură” năzuința formativă e de puterea a doua. Aici nu vom vorbi decît 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 atîrnă 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 înșile. Distanța dintre natură și cultură este sub acest unghi așa de mare, încît 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 adevărata natură. Unii își închipuie că ajung la aceasta pe calea

89

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 separe instabil. Sensul, ce se atribuie acestui concept, depinde în multe privințe tocmai de „năzuința formativă”, căruia 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”, trebuiesc disociate după un criteriu imanent lor, iar nu în raport cu „natura”¹. De altfel, după cum vom vedea, năzuința formativă intervine nu numai în tratarea „naturii”; ea se manifestă bunăoară, în chip eclatant, chiar și în metafizică, în modul de a concepe „transcendentul”.

Să ilustrăm prin cîteva 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, caracterizînd media unei întregi culturi, a suferit cînd o întetire, cînd 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. Oricît de vînjoase ar fi fost influențele străine suprapuse, dragostea subterană față de individualul unic, fără pereche reapărea, iarăși și iarăși, fățișă, sau deghizată, în diverse chipuri (Diirer). Pentru indentificarea modului individualizant să ne gîndim mai departe la personajele, singulare pînă la întortochere, care circulă cu aerul lor ireal, de poveste, prin romanele romanticilor germani, sau la acele subtile și labirintice analize psihologice, izvorîte 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 piesaj local, care, de bine de rău, domină literatura

¹ Na-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.

90

și arta germană aproape cu exclusivitate, și uneori pînă 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 pînă 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 decît 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 individualității. Rembrandt aspiră la o realitate metafizică; într-un sens el atribuie portretului, cu accentele sale individualizante, o mai intensă realitate decît 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: faptele își dobîndesc realitatea supremă, ultimă, prin individualizare, prin cît mai vîrtoasă 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 învîrtoșirea 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 aci poate nevoia de a îmbrăca faptele 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 iperzelul individualizant al lui Shakespeare? Cine se mai încumetă să vorbească astăzi despre Hamlet sau despre Regele Lear, altfel decît ca despre niște ființe, în fond mult mai reale, decît ființele

91

așa-zise reale din preajma noastră? Întruchipările lui Shakespeare, de o abundență păstoasă de trăsături individuale, nu sunt numai existențe unice, ci mai mult decît atît. 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.

Trecînd 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, gînditorul 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 gîndirii europene, consistă mai puțin în faptul că imaginează monadele ca unități de-o desăvîrșită discontinuitate, cît 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 decît o singură dată. Niciodată în istoria gîndirii umane imaginația speculativă nu s-a lăsat cu același entuziasm antrenată de tendința individualizantă, ca în cazul acesta al metafizicei leib-niziene.

Avem aci de-a face cu cazul rar al unui stil de gîndire, realizat pînă în ultimele consecințe. Poate nu e lipsit de interes să notăm că această concepție leib-niziană 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 filosofic, o dată cu formularea principiului Pauli, este: exprimă acest principiu o realitate obiectivă

92

sau mai curînd un „stil de gîndire”? Prin tot sistemul nostru epistemologic, înclinăm spre interpretarea că e vorba și aci ca și în cazul metafizicei leibniziene despre o realizare extremă a unui „stil de gîndire”.

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, delautimp chiar mai mult decît 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 Diirer, 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 decît oricare altul, marele Fichte. Împrospătăm puțin cunoștințele filosofice 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 gînditorii, cari au mînecat de pe podișurile kantiene, s-au simțit nu puțin înstrăinați, și chiar respinși de acest gol, înghețat, și țepăn formalism etic. Unii dintre acești gînditori au încercat să încălzească la focul inimii schelăria de oțel a lui Kant. Alții s-au simțit îndemnați să toarne, menținîndu-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 pînă la capăt. Fichte consideră rolul omului în lumea morală-socială, într-un fel cu totul individualist, sus-ținînd, că în această ordine fiecărui om îi revine o funcție, pe care numai el singur o poate îndeplini, și nimenea altul. Fiecare om, intercalat în ordinea morală-socială, își are aci și acum locul său, pe care trebuie să-l umplă 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

93

coboară pe pămînt, 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 individualizarea, cuprinsă în concepția etică fichteiană, nu va scăpa observației nimănui. Excursia prin tărîmul 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 întrupările 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 substituiesc. 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 aidoma 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 moștile existenței e Ideea

94

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 curînd echivalentul unor complexe monadice, iar monadele știm că sunt, fiecare pentru sine, atît 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, atît a individualului, cît 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 decît 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 redevabil. Un Leonardo și un Raffael, un Racine sau un Goethe (cel al dramelor Tasso și Ifigenia, al lirice romane, dar întrucîtva și cel al „fenomenelor originare”), un David sau Ingres, într-o anume privință Paul Valery al zilelor noastre, sunt tot atâtea personalități legate subteran și prin secole prin aceeași pasiune tipizantă. Toți acești creatori sunt îndrăgostiții plastice ideale, ai conturului necesar, ai construcției logice și măsurate. Justificarea teoretică a acestui mod se găsește în filosofia platonice, dar nu mai puțin și în teologia catolică, întru cît aceasta a asimilat platonismul.

Să trecem la a treia năzuință formativă, la tendința stihială („elementarizantă”). (cuvînt în greaca veche = 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

95

și prin accentuarea necesarului generic. Modul stihial forțează pînă la exces procedeul 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, acordînd un interes foarte zgîrcit 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 cîteva aspecte esențiale, după un calapod întrucîtva străin, dar impus lucrurilor în chip suveran și dinafară. Esența lucrurilor e adaptată la rigorile unui duh, care plutește stăpînitor 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 elementar, se oglindește astfel mai mult o statică sau o dinamică universală (sau în orice caz ceva cu totul elementar), decât propriul tip ideal, sau propria individualitate a acestor lucruri. Un Rembrandt, pictorul fără pereche al modului individualizării, redă ființa umană, subliniind și întind 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 Raffael, pictorul modului tipizant, ignoră cu voință, chiar și în portretistică, pe cît posibil, accidentalul și individualul, ca să înalțe făpturile 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 făptura închipuită se integrează într-o vastă și impresionantă statică universală, aderență pe care viața organică n-o are niciodată. Rembrandt, împins de năzuința

96

individualizantă, utilizează cu deosebire acele aspecte ale făpturilor, 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”.) Raffael utilizează mai ales acele aspecte ale făpturilor, pe care le pipăie spiritul uman, spiritul desprins din rețeaua contingențelor cotidian-biologice, grație viziunii ideative. prin mijlocirea căreia cuprindem genurile. Pictorul bizantin, stăpînit de năzuința stihială, se orientează, după aspecte cu totul elementare ale făpturilor, pe care nu le vedem cu ochii trupești și nici simplu ideativ, dar despre care se poate bănui ca le vede Dumnezeu însuși. Spre a vedea lucrurile și făpturile, 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 regretabile diformări. 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 atîta timp, cît IP 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 împruținați la suflet, au uitat cu desăvîrșire să vadă și să simtă altfel decît biocentric sau ideocentric. Față de pozițiile sensibilității curente, formele bizantine se prezintă doar ca forme diforme, ceea ce oricum revine la o negațiune. 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, întrucipările în stil bizantin dobîndese ca un reflex de imuta-bilitate; ceva din statica necreatului, măreață, elementară, universală, de dincolo de viață și moarte. Cu sensibilitatea de astăzi, care-și are fîgașurile ei, anevoie ne vom mai putea transpune, cu totul, în sufletul unui Basileus, ctitor de biserici, care își avea cu smerită mîndrie portretul în tinda clădirii sale, — ne puteai doar întrucîtva închipui sporul secret de conștiință al aceluia,

97

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 cîteva 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 Sncă spre a i se recunoaște o existență independentă în tratatele de estetică. E timpul să închidem acest proces. Situația e cu atît mai ciudată, cu cît existența acestui de al treilea mod formativ a fost vag bănuțit chiar din partea unor gînditori mai vechi. Filosofia romantică, acea filosofie căreia îi revine meritul de a fi lărgit considerabil sensibilitatea europeană, este cea dintîi, care își îndreaptă cu mai mult interes atențiunea asupra așa-zisei „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 filosof ia romantică a ținut 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. Cuvîntul „simbol”, în accepție curentă, are înțe-l esul de semn cnciet și sensibil pentru o idee, sau pentru un conținut abstract. Ori, un „simbol” poate fi propriu-zis întrucipat în oricare din modurile formative: individualizant, tipizant, sti-hial. 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 Rubezahl 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; ori în formele artei stihiale nu se exprimă idei cu orice preț, sau nu mai mult decît în alte arte. În orice artă, de oricare caracter formativ, se exprimă în primul rînd „trăiri”. Arta stihială exprimă în aceeași măsură trăiri ca și arta individualizantă și ca și arta tipizantă. De fiecare dată e vorba numai de altfel de trăiri. Deosebirea dintre arta individualizantă și arta stihială nu corespunde de loc deosebirei 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 curînd biocentric, celălalt plan e mai curînd teocentric. Cei ce numesc arta 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 arta individualizantă sau cea tipizantă. Asemenea păreri trebuie denunțate ca fiind cel puțin superficiale. Găsi modul individualizant sau cel tipizant, modul stihial este un mod fundamental, formație, de care depinde aspectul, ce se întipărește oricărui produs al spiritului uman. În „gîndire” 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 într-un tot în forma stihială, cu toate că van Gogh nu pictează decât peisaje; grădini cu măslini, cîmpuri cu holde, livezi, ogoare, floarea-soarelui, dealuri cu chiparoși și stele. Pictura lui van Gogh e însă un exemplu, prin care se demonstrează hotărîtor cît de nepotrivit este epitetul „simbolică” acordat artei stihiale. Peisajul și fapăturile, 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 învîrtesc ca roțile, drumurile curg ca rîurile, florile luminează ca soarele, măslinii au brațe chinuite ca vinele omului. Fapăturile lui van Gogh își retac caracterul individual, dar adesea și caracterul generic de specie, sau numele, cu atît mai mult însă aceste fapături ni se destăinuiesc, datorită formei, ce le-o imprimă pictorul, ca purtătoare ale unui dinamism cosmic nelimitat și atotstăpînitor. Aost dinamism convinge în chip imediat, asasi 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 aci cu totul altă semnificație, decât în arta bizantină, despre care de asemena am spus că e oarecum teocentrică. În pictura bizantină fapăturile sunt integrate într-o statică universală a necreatului sau adefinitivmîntuitului; aci, 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 „stoi-cheion”, adică ceva elementar și cosmic. Acest „stoi-cheion” 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 „stoi-cheion”.

Termenul de „tendință stihială”, ca năzuință formativă, îl introducem în această problematică, noi, aici înțîia oară, fiindcă ni se pare a caracteriza cel mai bine tendința, care se alătură individualizantului și tipizantului și care pînă acum nu a fost nici precis determinată și nici sugestiv sau potrivit denumită din partea nimănui.

Denumirea de artă simbolică, acordată artei stihiale sau elementarizante nu poate să producă decât confuzie. Făcînd abstracție de alte obiecțiuni, 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 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 formativ, cel „stihial”. Acest nisus forțează lucrurile să-și părăsească individualitatea și întiucîta 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 ti-pizant, am amintit și cîte un exemplu metafizic (sistemele lui Leibniz și Plato) să ilustrăm și modul stihial printr-un exemplu

<nota>

1. Max Deri își închipuie bunăoară, cu totul greșit, că a treia tendință consistă m «individualizarea accentuată, exagerată» (Die Malerei im XIX. Jahrhundert).

</nota>

100

metafizic. Cea mai bună ilustrare ne-o oferă însăși metafizica bizantină. Leibniz pune accentul existențial pe individualizare: aceasta e calea urmată de monade, spre a-și ajunge plenitudinea sensului. Plato pune accentul existențial pe tipic: făpturile individuale primesc un reflex de demnitate din partea Ideii. Metafizica bizantină (adică a bisericii sinoadelor ecumenice) apasă mai vîrtos 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 potente stilistice, se remarcă în artă, în metafizică, tot așa însă și în domeniul moral. Răsfoind o istorie oarecare a doctrinelor morale, nise 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:

„Fii tu însuși!”

„Fii cum e măiestrul!” (Șeful academiei sau al școalei).

„Fii cum a fost unul singur!” (Hristos, Budha, Confucius).

În fiecare dintre aceste maxime se face de fapt apel la altă valoare. Se subliniază pe rînd 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. Realizîndu-se consecvent și pînă 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 zace în chiar firea protestantismului să se fărîmițeze, în tot mai multe și mai penibil restrînse cuiburi religioase. Descompunerea aceasta, adînc înrădăcinată chiar în principiul protestantismului, are loc în ritm cu atît mai accelerat, cu cît mișcarea e mai avansată pe drumul său propriu. Față de protestantism, pentru care devenirea coincide aproape cu o disoluție, ortodoxia — atît cea veche din zenitul auriu al Bizanțului, cît 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

101

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, acceptînd 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, decît ortodoxia sau protestantismul. Această labilitate e poate în directă legătură cu duhul de acomodare preventivoare la contingențele 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 întîmplare. Nenumăratele stătulețe germane istorice legate într-olaltă prin ideea „imperiului” s-au menținut, cu îndîrjire, izolate în adversități locale, veacuri de-a rîndul; 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. Trecînd 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 asiatiche. Aceste biserici reprezintă în alcătuirea lor ecumenică, fără îndoială, tot atîtea 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

102

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 de loc 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 hotărît inconștient cu atîta energie pentru orizontul infinit, 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 pînă la abuz în explicațiile morfologice, nu reprezintă decît o mică fracțiune din constelația determinantă, de care afirmă pecetea unui stil. Faptul are însemnătatea unei răscruci, și învederează luminos o exagerare, la care s-a pretat filosof ia 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, optînd pentru orizontul spațial infinit, se

identifică în același timp, de preferință, cu năzuința formativă stihială. O statuie sau un relief al lui Siva sau al lui Budha exprimă totdeauna un „stoicheion”: „distrugătorul”, „liniștea întru absolutul gol”. Aceeași independență a factorilor stilistici o regăsim în cultura chineză. Deoarece însă pînă acum nu am vorbit despre cultura chineză, ar fi poate nimerit să cercetăm mai întîi, cari 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. Aci 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-zicînd, 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,

103

printr-o dinamică infinită a ochiului; spațiul e mai curînd mediu care silește spectatorul la deplasare, într-un asemenea orizont — elementul succesiunii joacă un rol esențial. Spațiul se clădește pe rînd prin alveole în jurul deplasării omului. Orizontul spațial al europeanului e echivalentul absolutei simultaneități; în cuprinderea subiectivă a orizontului european rolul decisiv îl are dinamica funcțională a ochiului, de-o extremă intensitate și amplexare, 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 stăpînit 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. Ori, acest mod stihial e pe deplin determinat în sine însuși, și nu atîrnă întru nimic de un anume orizont spațial. Natural că acești doi factori, combinîndu-se, se nuanțează reciproc.

Despre fenomenul stil, sub unghi genetic, nu s-a scris prea mult în literatura filosofică. Spre deosebire de alte probleme, în jurul cărora s-a produs un asfixiant bîlci de opinii, problema aceasta plutește într-o rariște teoretică de-a dreptul surprinzătoare. Filosofiei i se deschid aci 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 cari fără deosebire aparțin spontaneității creatoare umane, și nu ne sunt dați dinafară 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 cari, de la un stil la altul, constituiesc garniturile de bază necesare, variază independent unul de celălalt. Diversele stiluri nu se deosebesc numai de cît prin tot ansamblul factorilor de bază; unii dintre acești factori pot să fie, cel

104

puțin în expresia îor 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, cari

implică totdeauna astfel de orizonturi, dar cari nu sunt condiționați sau determinați în structura și în modul lor, de orizonturile, cari 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.

105

,titlu> MATRICEA STILISTICĂ

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

1. orizontul spațial și orizontal temporal al inconștientului,

2. accentul axiologic,

3. atitudinea anabasică, catabasică (sau neutră),

4. năzuința formativă

se grupează, alcătuind 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 zgronțuroasă 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 fiecare 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 culorile tari, mai mult vagul decât precisul. Alt exemplu de apropiere 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

106

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 cata-basic la inzi și la egipteni, și mai mult neutru la chinezi. Arta egipteană și arta 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.

Cît 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 putința acestor factori de a

alcătui mănunchiuri de-o apreciabilă stabilitate. O astfel de constelație de factori, de-o considerabilă rezistență interioară, se poate statornici în inconștientul uman, dobândind aci 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”, întrebuițat în acest plan de idei, nu are nimic din sensul cvasi — sau fățiș „patologic”, cu care a-cest termen circulă printre psihanaliști, 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 întrebuițarea de toate zilele.)

Pentru a preîntîmpina eventuale nedumeriri, să stabilim un alibi. Prin teoria despre „matricea stilistică” nu avem cîtuși 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 aci un prag, peste care n-am călcat. Misterul darului creator ne scapă în întregime, și ține poate de ordinea misterelor cosmogonice. Prin teoria despre „matricea stilistică” încercăm doar să lămurim cum și de ce creațiunile poartă o pecete stilistică. Există creațiuni, nu lipsite de calitatea „creațiunii” ca atare, dar care nu se încadrează într-un stil unitar și organic. Autorii unor asemenea creațiuni 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 adîncimilor inconștiente, sau „Celuilalt tărîm”. Inconștientul acestor autori este locul de interferență al mai multor stiluri.

107

În introducerea acestui studiu, constatăm 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, ajungînd la capătul texturii sale 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 pînă 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, atît de impresionant, cum fără nici o îndoială este consecvența stilistică a unor creațiuni. „Unitatea stilistică” se realizează într-o puritate adesea miraculoasă; miraculoasă, mai ales dacă se ține seama de mediul psihologic atît de întrerupt, de incert, de nelinear, de caleidoscopic și de agitat, în care apare „unitatea”. Trăirile și problemele, avînturile și nedumeririle, pasiunile și îndoielile, toată masa de impulsuri întîmplătoare și de proiecte aleatorii, ale conștiințelor individuale, n-ar da decît un spectacol deconcertant, dacă sub ele și dincolo de ele n-ar stărui ca o armătură o „matrice stilistică”; tiparele acesteia decid, în primul rînd, asupra structurei stilistice a creațiunilor artistice, metafizice, culturale.

Despre stabilitatea acestor tipare se poate vorbi cu adevărat în superlative. Nu ni se pare de loc exagerat să susținem că o asemenea matrice stilistică, o dată statornicită în inconștient, suportă inalterabilă, orice bombardament al conștiinței. Să presupunem bunăoară că în urma

oarecărui împrejurări, conștiința e abătută într-o direcție care nu mai corespunde orientărilor

108

inconștiente, consolidate într-o matrice stilistică. Dintr-o îndelungată frecvență 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 cari 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 muchi, 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 vigoarei combative a conștiinței sale. De obicei matricea stilistică inconștientă rezistă, cu încăpăținarea 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 dezbărat, 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.

109

Mai cu seamă nu trebuie să uităm că inconștientul e neasemănat mai puțin susceptibil de schimbări decât conștiința. Inconștientul e conservator prin definiție. Cele mai adesea inconștientul izbutește să se mențină, identic cu sine însuși, în alvia sa subterană, în pofida oricăror zvîrcoliri 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 (infiniul, 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 întrucât 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 crede K ani 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 trebuiesc respinse sau corectate.

110

1. Teoria simbolismului spațial. Frobenius și Spengler, situând în centrul generator al fiecărei culturi un anumit sentiment al spațiului, ajung la concluzia, capitală pentru sistemele lor, că sufletul difuz al unei culturi poate fi simbolizat, printr-un anumit spațiu. După Frobenius cultura hamitică 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 anumită viziune spațială poate în adevăr să caracterizeze o anumită 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 împiedecă 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 anumită viziune spațială nu e nici factor unic în determinarea unei culturi, și nici nu aparține cu exclusivitate unei anumite culturi, ca să o putem preface în „simbol” al acesteia.

2. Teorii despre baza generatoare a unui stil. Teoria noastră despre dubletele orizontale 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 răspîndi prin „imitație”. Avem de a face aici de altfel cu o părere, spre care înclinăm 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 răspîndirea lui ar avea cu alte cuvinte înfățișarea unui incendiu sau a unei epidemii. O a doua teorie, de mai restrînsă

111

circulație, refuză individului paternitatea unui stil, și preface individul în simplu „purtător” al

unui stil. Stilul ar fi mai curînd un fenomen înzestrat cu puteri originare, care apare dintr-o dată, copleşind 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 Ideei. Omul nu are nici o putere asupra Ideei; omul este la dispoziția Ideei. În analogie cu această concepție, unii gânditori privesc stilul ca o realitate mai esențială decît 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. Oricît de efectivă s-ar dovedi imitația în ceea ce privește răspîndirea unui stil, faptul acesta al imitației, singur, nu explică totul și mai ales nu — esențialul. Cît de epidermică e teoria imitației, ni se descopere mai cu seamă luînd 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 mină, 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 cîtiva ani mai tîrziu 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, alcătuiind lumea exclusiv din senzații, și eliminînd cu zor și sîrguință din domeniul preocupărilor științifice orice construcție conceptuală, precum ar fi ideea materiei, a energiei, a atomilor. Ori, nimic mai lesne decît 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, întîlnindu-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 de loc

112

explicat prin „imitație”. Dat fiindcă un astfel de paralelism secret are loc, ni se pare natural să admitem că el e de fapt un fenomen mai general decît se crede, și că de multe ori acest soi de paralelism e în joc chiar și atunci, cînd 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, decît 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, decît ceea ce are loc în conștiință. De obicei o matrice stilistică variază de la individ la individ, într-un anume loc și într-o anume epocă, numai prin determinante cu totul secundare sau accidentale; în cheagul ei, această matrice stilistică rămîne însă de obicei aceeași în cadrul unei întregi colectivități. Uneori dintr-o „matrice stilistică” dispar anume determinante mai labile, putînd să fie înlocuite, de la individ la individ, cu altele. După părerea noastră se depune o insistență cu totul nefolositoare, cînd, pentru explicația unor asemănări stilistice, se recurge numaidecît 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 tainic 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 lămurește 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 obiecțiuni 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

113

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 „Idea”, 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 nebuloasă de flăcări reci. Concepția satisface doar preocupări exclusiv metafizice. Ori, 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 subie-nomenal, 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. Sămînța de mac „adoarme”, fiindcă conține „vis dor-mitiva”. Există o cultură sau un stil, fiindcă există un suflet generator corespondent. Dar să trecem peste această obiecțiune. 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 schimbă, intru 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, prefăcînd 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 aci, alternant și global, unele dificultăți menite să anuleze efectiv oportunitatea teoriei.

114

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, aparținînd 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, decît prin „neînțelegere”, fie reciprocă, fie unilaterală, însemnăm că morfologii culturii, și cu deosebire Spengler, ermit

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 filosofii. Spengler nu face, în fond, decât să transpună, de pe un plan metafizic pe planul filosofiei 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 spontaneitate. 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

115

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 filosofiei 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 cosmetică. 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 de loc 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 pînă 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, funcționînd suveran după propriile sale norme, grație unei închegări de atitudini, accente, și năzuinți, puternic constituite, și care împrumută conștiinței individuale suportul continuității și neștiute legături cu colectivitatea. Căci, prin orizonturile inconștiente și prin matricea stilistică, suntem, într-o măsură cum nici nu visăm, ancorați într-o viață anonimă.