

## **GENEZA METAFOREI ȘI SENSUL CULTURII**

**Lucian Blaga**

**pentru literatură universală 1969**

**lui Basil Munteanu**

**1937**

261

### **CULTURĂ MINORĂ ȘI CULTURĂ MAJORĂ**

Filosofia contemporană face o deosebire între culturile „minore” și culturile „majore”, dar disocierea suferă încă de grave imprecizii. Culturile minore poartă și numele de culturi „etnografice”, iar culturile majore sunt denumite și culturi „monumentale”. Când se vorbește despre o „cultură minoră”, desigur că nu toți cercetătorii acordă epitetului o accepție peiorativă, în adevăr, termenii aceștia denumesc mai curînd fapte distincte prin natura lor, decît o gradație, care ar implica o judecată de apreciere, între o cultură minoră și o cultură majoră se poate stabili o întîie deosebire, sumară, pe temeiul unui criteriu exterior, dimensional. Natural că acest criteriu dimensional, fiind exterior, nu e decisiv. Spre a deveni operant, el cere în orice caz să fie aplicat în spiritul unei foarte îngăduitoare elasticități. O cultură minoră se menține îndeobște pe planul unor plăsmuiri sau creații de dimensiuni mai mărunte, cîtă vreme cultura majoră ar putea să fie identificată în creațiile iperdimensionale. Ajunge însă să rostești această propoziție, spre a-ți da seama că în adevăr nu prea poți să beneficiezi de avantajele punctului de vedere dimensional, decît făcînd unele rezerve. Orice rigiditate în aplicarea criteriului compromite sau anulează numaidecît foloasele posibile. Astfel se știe bunăoară că o cultură așa-zisă minoră poate foarte bine să îmbrățișeze creații de proporții impresionante, cum sunt epopeele populare. Dar tot așa se știe că și dintr-o cultură majoră pot să facă parte nu numai plăsmuiri cu înfățișare de munte, ci și atîtea creații, care nu întrec propozițiile unei aripi de zefir sau ale unui cîntec popular. Una dintre minunile lirice apusene, în cadrul unei întregi culturi majore, este neîndoios acea poezioară a lui Goethe, care începe cu versul „Uber allen Gipfeln ist Ruh”. Și poezia nu e mai lungă decît adierea unui suspin. A vorbi despre o cultură majoră sau minoră în perspectiva exclusivă a criteriului dimensional rămîne așadar un procedeu, care ar putea să dea loc unor penibile neînțelegeri. O cultură nu poate fi privită cu atît mai majoră, cu cît produsele ei se nimeresc

262

să fie de dimensiuni mai gigantice. Criteriul de diferențiere dimensional, fiind cel puțin insuficient, solicită o completare cu un criteriu calitativ-structural. Mai înainte de a propune un asemenea criteriu structural, amintim că morfologia culturii a încercat să deosebească cultura minoră și cultura majoră sub unghiul „vîrstelor”. Morfologii au abordat cu un fel de familiaritate naivă această chestiune, și privind cultura ca un „organism” de sine stătător, înzestrat cu un „suflet” al său, au căutat să înțeleagă cultura majoră și cultura minoră ca două

vârste ale unuia și aceluiași organism. Cultura minoră ar echivala cu copilăria, iar cultura majoră cu maturitatea uneia și aceleiași culturi. Subiectul, eul vîrstelor, ar fi după concepția morfologică unul și același: un anume „organism cultural”. Cultura minoră și cultura majoră sunt diferențiate de astă dată sub unghiul creșterii în timp a unei existențe organice de sine stătătoare. Să reținem acest lucru: „vârstele” culturii nu au, în concepția morfologică, nimic de-a face cu vîrstele „omului”, căci nu omul este subiectul creator de cultură, ci cultura cu „sufletul” său e subiect pentru sine, și-și are ca atare vîrstele sale proprii, ca orice organism autonom. Definiția aceasta a avut poate norocul să îndestuleze curiozitatea unor decenii orientate cu totul biologic. Pe noi nu ne mulțumește. Morfologii au simplificat lucrurile mult dincolo de limitele îngăduiului, căzînd și în păcatul de a preface o metaforă curentă în ipostază reală, în studiul de față vom avea de mai multe ori prilejul să arătăm că în realitate cultura nu este un „organism” și nici purtătoarea unui „suflet” special. Nefiind un organism de sine stătător, cum pretind morfologii, cultura nu poate avea nici „vârste”. Teoria vîrstelor culturii stă sau cade cu teoria morfologică-biologică despre cultură, teorie căreia ne-am luat sarcina să-i eliberăm certificatul de deces. Și totuși, „copilăria” și „maturitatea” ne îmbie două concepte, care servesc de minune la diferențierea culturii minore de cultură majoră. Trebuie să ne înțelegem doar asupra sensului, cu care urmează să încercăm aceste cuvinte. Vîrstele pot să fie privite din două puncte de vedere: ca faze, ca simple etape, fără de axă proprie și cu limite curgătoare, dar și ca structuri autonome, ca două focare, care-și afirmă neatîrnarea. „Copilăria”, privită ca etapă, este desigur numai o pregătire în vederea maturității, o fază provizorie; „maturitatea” este și ea, ca etapă, doar o deltă, în care se revărsă copilăria. Ca realizare autonomă însă copilăria își are structurile ei unice, incomparabile, mulțumită cărora ea încetează

263

de fapt de a mai fi o simplă fază provizorie. Ea e un ținut îngrădit, o durată autarhică cu centrul în sine însăși, bucurîndu-se de o deplină suveranitate în hotarele ei. Nu mai puțin și „maturitatea” își are, și ea, felul său autonom, structurile sale ireductibile, indiferent de aspectul ei fazic ca atare. Vîrstele, ca simple etape pe o simplă linie ascendentă, sunt cezuri într-o configurație temporală în fond neîntreruptă. Privite însă ca structuri, iar nu ca etape, copilăria și maturitatea își au, fiecare pentru sine, autonomia lor, prin aceea ce continuitatea liniei se sfarmă. Copilăria se afirmă prin aspecte, valori, structuri, unice, incomparabile; ea are o înflorire și o culminație în sine și pentru sine. Cert, copilăria privită sub unghiul acestor structuri, încetează de a mai fi o simplă pregătire pentru vîrstele celelalte. Structurile psihologice autonome ale copilăriei și ale maturității umane ne dau posibilitatea unei diferențieri structurale între cultura minoră și cultura majoră. Trebuie să încetăm însă de a privi cultura ca un subiect aparte, ca un organism, care și-ar avea vîrstele sale, și să o înțelegem exclusiv în funcție de om și de psihologia vîrstelor acestuia. Cultura minoră are ceva asemănător cu structurile autonome ale copilăriei omenești. Iar cultura majoră are ceva asemănător cu structurile autonome ale maturității omenești. Vom vedea că aceasta este cu totul altceva, decît cele enunțate de concepția morfologică, care vorbește despre vîrstele „culturii” ca atare. Că o cultură minoră nu este însă vîrsta copilărească a unei culturi, care ar crește ca un organism independent, parcurgînd faze inevitabile, se dovedește eclatant prin faptul istoricește controlabil că o cultură minoră poate să dăinuiască mii și mii de ani, să devină aproape atemporală, fără ca să mai adopte vreodată altă structură. „Copilărescul” culturii minore nu are înfățișarea unei faze de o anume durată, ci aspect de structură, care poate fi eternă. Cultura minoră nu este așadar întîia vîrsta a unei culturi înțeleasă ca subiect de sine stătător, destinat să se maturizeze încetul cu încetul, cum se întîmplă cu orice organism independent. Cultura este obiect de creație umană, nu „subiect organismic” independent, ca un

parazit al omului. Astfel cultura minoră este o cultură creată prin prisma structurilor copilărești ale omului, și ca atare ea poate să dăinuiască și să se perpetueze indefinit. La fel, cultura majoră nu este vârsta inevitabilă a maturității unui pretins organism cultural suprapus omului; o cultură majoră este numai creată prin darurile și virtuțile maturității omului, pe temeiul și datorită structurii acesteia ca

264

atare. Omul, în calitatea sa de creator de cultura își realizează plămuirile fie prin darurile și structurile copilăriei, fie prin cele ale maturității. Creatorii sunt și pot să fie însă oameni de orice vârstă. Interesant e, cum în cadrul unei culturi minore, toți oamenii creatori, de orice vârstă, stau sub constrângerea unor norme și structuri proprii copilăriei. Copilăria, ca un complex de structuri, poate deveni deci un fel de prismă, prin mediul căreia se realizează o matrice stilistică în forma particulară a unei culturi minore. Maturitatea ca un complex de structuri poate de așijderea să devină o asemenea prismă, prilejuind o cultură majoră. Aspectul minor sau major al unei culturi este în consecință exclusiv o problemă de psihologie a creatorilor și a colectivității, iar nu o problemă de vârstă „reală” nici a creatorilor de o parte, dar nici a unui pretins subiect organismic al culturii, parazită suprapus omului, de altă parte. Producerea unei culturi majore sau minore nu este, zicem, o chestie de vârstă reală a oamenilor creatori. Intervine aci în funcționarea demiurgului dominanța exclusivă și foarte ciudată a unor structuri proprii unei anume vârste. E desigur un paradox aproape de necrezut că oameni maturi se supun docili unor structuri, care anatomic și fiziologic nu le mai aparțin, intrînd cu entuziasm în robia copilăriei. Și tot un paradox e împrejurarea ca niște copii să poată crea sub constrângerea unor structuri, care anatomic și fiziologic încă nu le aparțin, intrînd în robia maturității. Dar așa se petrec lucrurile. S-ar zice că creatorii de cultură au două vârste: una e vîrsta reală, biologică, individuală, — cealaltă e o vîrstă adoptivă, sub ale cărei auspicii ei creează ca sub înrîurirea unei atotputernice zodii. Cultura minoră este așadar o cultură creată sub dominația și sub constrângerea structurilor proprii copilăriei, în înțeles de „vîrstă adoptivă” a creatorilor. O cultură minoră poate să fie însă deosebit de înfloritoare și de bogată. Cît de înfloritoare și de bogată poate să fie o cultură minoră, care nu merită niciodată disprețul nimănui, o știm bunăoară din experiențele noastre cu privire la cultura populară românească. Cititorii ne vor însoți pe drumul amintirilor pînă în satul românesc, spre a se familiariza puțin cu o asemenea cultură minoră, de multiple și înflorite aspecte. Amintirile noastre din copilăria petrecută la sat coincid desigur cu ale celor mai mulți dintre cititori. Ne aducem aminte: vedeam satul așezat oarecum înadins în jurul bisericii și al cimitirului, adică în jurul lui Dumnezeu și al morților. Această împrejurare

265

care numai tîrziu de tot ni s-a părut foarte semnificativă, ținea oarecum isonul întregii vieți, ce se desfășura în preajma noastră, împrejurarea era ca un ton, mai adînc, ce împrumuta totul o nuanță de necesar mister. Localizam pe Dumnezeu în spațiul ritual de după iconostas, de unde îl presimțeam iradiind în lume. Nu era aceasta o poveste, ce ni s-a spus ca multe altele, ci o credință de neclintit. Făceam o tranșantă deosebire între „povestea-poveste” și „povestea adevărată”. Topografia satului era plină de astfel de locuri mitologice. La fiecare pas perspectivele se adînceau și se înălțau. Tinda vecinului, totdeauna foarte întunecoasă, era fără doar și poate un loc, în care, cel puțin din cînd în cînd, și mai ales dumineca, se refugia diavolul. Nu am încercat într-o zi, cu alți douăzeci de copii, toți pătruși de fiorii unui sfînt război, să-l izgonim, stîrnind cu fel de fel de unelte niște zgomote ca de trib african? Tinda aceea, ungher simplu ca toate tindele, avea pentru noi ceva din aura neagră a infernului. Dar

undeva Ungă sat mai era și un sorb; convingerea noastră era, că acel noroi fără fund răspundea de-a dreptul în iad, de unde ieșeau și clăbucii. Trebuie să te transpui în sufletul unui copil, care stă tăcut în marginea sorbului și-și imaginează acea dimensiune „fără fund”, ca să ghicești ce poate însemna pentru om o geografie mitologică. Satul întreg era cuibărit de fapt într-o geografie mitologică, în rîpa roșie, prăpăstioasă, din dealul viilor, sălășluia aievea un căpcăun. Acesta se ținea departe și sta oarecum la pîndă la marginea lumii. Astfel satul era situat în centrul existenței și se prelungea prin geografia sa nemijlocit în mitologie și în metafizică. Mitologia și metafizica alcătuiau pervazul natural și de la sine înțeles al satului. Satul există în conștiința copilului ca o lume, ca unica lume, mult mai complex alcătuită și cu alte zări, mai vaste, decît le poate avea un mare oraș, sau metropolă, pentru copiii săi. Atingem cu aceasta problema deosebirii dintre „sat” și „oraș”. Satul nu este situat într-o geografie pur materială și în rețeaua determinantelor mecanice” ale spațiului, ca orașul; pentru propria sa conștiință satul este situat în centrul lumii și se prelungește în mit. Satul se întegrează într-un destin cosmic, într-un mers de viață totalitar, dincolo de al cărui orizont nu mai există nimic. Aceasta este conștiința latentă a satului, despre sine însuși, îndrăznim să facem afirmația, fiindcă, așa e înțeles și trăit satul, în apogeul copilăriei, a cărei sensibilitate singură posedă o perfectă afinitate cu modul existențial al satului. Să privim în schimb orașul. Copilul se pierde aci

266

părăsit de orice siguranță. La oraș conștiința copilului precoce e molipsită de valorile relative ale civilizației, cu care el se obișnuiește, fără de a avea însă și posibilitatea de a o înțelege. Credem că nu exagerăm spunînd că la oraș, copilăria n-are apogeu; orașul taie posibilitățile de dezvoltare ale copilăriei ca atare, dînd sufletelor degrabă o îndrumare bătrînicioasă. La oraș copilul este în adevăr „tatăl bărbatului”, adică o pregătire pentru vîrstele seci. La sat copilăria devin o structură autonomă, care înflorește pentru sine. Omul crescut la oraș parvine să înțeleagă, sau să se prefacă a înțelege, cauzali-tățile împrejmuitoare, dar el nu face personal niciodată experiența vie a lumii ca totalitate, adică o experiență muiată în perspective dincolo de imediat și de sensibil. A trăi la oraș însemnează a trăi în cadrul fragmentar și limitele impuse la fiecare pas de rînduiriile civilizației. A trăi la sat însemnează a trăi în zăriște cosmicăși în conștiința unui destin emanat din veșnicie. Ne luăm voie să evocăm o conversație între copii. Nu o inventăm pentru a broda literatură pe marginea ei; ci o reproducem de pe discul de ceară al celei mai fidele memorii. Nu aveam mai mult de șapte ani. Eram vreo cinci băieți, toți cam de aceeași vîrstă; stăm în cerc, calmi, în mijlocul uliții, pe înserate. Numai știm în ce legătură s-a întîmplat ca unul să arunce întrebarea: „Cum o fi, cînd ești mort?” Unul dintre noi a răspuns neîntîrziat, ca iluminat: „Mort trebuie să fie ca și viu. E așa că nici nu știi că ești mort. Noi bunăoară stăm aici în cerc și vorbim, dar poate că suntem morți, numai că nu ne dăm seama”, încă o dată, — scena s-a petrecut întocmai. N-am împodobit-o cu nici un detaliu imaginar. Ne-aducem desăvîrșit de bine aminte și de fiorul încercat în fața prăpăstioase! perspective deschise prin răspunsul aceluia băiat. Era acel cutremur, ce-l încerci în copilărie, ca și mai tîrziu, cînd calci prin preajma ultimului hotar. O fetiță, prietenă de joacă, se cățara în prunii cimitirului, crescuți din morminte. Spunea sărînd că vrea să vadă „ce gust au morții”, și încerca prunele. Cînd mușca dintr-o prună amară, spunea că mortul de la rădăcină trebuie să fi fost om rău. Cînd nimerea în alt pom o prună dulce, zicea că mortul de la rădăcină trebuie să fi fost om bun. Iată concepții, viziuni, presimțiri, care nasc în chip firesc, în lumea satului. Ne amintim foarte bine cum ieșeam cîteodată seara în ogradă. În beznă zăream dintr-o dată calea laptelui și stelele, ca ciorchinii grei și mari, coborîte pînă aproape de coperișele de paie. Priveliștea era copleșitoare; sub impresia ei trăiam în credința că într-adevăr

noaptea stelele coboară pînă aproape în sat, participînd într-un fel la viața oamenilor și ascultîndu-le răsufierea în somn. Sunt aci în joc sentimente și vedenii nealterate de nici un act al rațiunii și de nici o cosmologie învățată și acceptată de-a gata. Iată experiențe vii, care leagă cerul de pămînt, care fac o punte între viață și moarte, și amestecă stihiiile după o logică primară, căreia anevoie i te poți sustrage, și care ni se pare cu neputință în altă parte, decît în mediul înțeles și trăit ca o „lume”, a satului. Fiecare sat se simte, în conștiința colectivă a fiilor săi, un fel de centru al lumii. Numai așa se explică orizonturile vaste și naive în același timp, ale creației populare, în poezie, în artă, în credință, și acea trăire, care participă la totul, precum și siguranța fără greș a întruchipărilor, belșugul de subînțelesuri și de nuanțe, implicațiile de infinită rezonanță și însăși spontaneitatea neistovită. Omul satului, întrucît izbutește să se mențină pe linia de apogeu, genială, a copilăriei, trăiește din întregul unei lumi — pentru acest întreg; el se găsește în raport de supremă intimitate cu totul și într-un neîntrerupt schimb reciproc de taine și revelații cu acesta. Omul orașului, mai ales al orașului, care poartă amprentele timpurilor moderne, trăiește în dimensiuni și stări tocmai opuse: în fragment, în relativitate, în concretul mecanic, într-o trează tristețe și în lucidă superficialitate. Impresiile omului de la oraș, puse pe cîntar de precizie, îngheață, devenind mărimi de calcul; ele nu se amplifică prin raportare intuitivă la un cosmos, nu dobîndesc proporții și nu se rezolvă în urzeli mitice, ca impresiile omului de la sat.

Despre satul românesc se poate în genere afirma, fără de vreo restricție esențială, că mai păstrează ca structura spirituală, aspecte de natura acelora, despre care tocmai vorbim. Ne putem foarte bine închipui că pînă mai acum vreo sută și ceva de ani, psihologia, structura sufletească „adoptivă” a săteanului nostru, de orice vîrstă, să fi fost de natură „copilărească”. Desigur că pe urma contactului diformant, direct și indirect, cu civilizația timpului, satul românesc s-a depărtat și el, cîteodată chiar destul de penibil, de această structură. Nu e mai puțin adevărat însă că în toate ținuturile românești, mai poți să găsești și astăzi sate, care amintesc ca structură sufletească „copilărescul”. „Copilăresc” este satul, care se socotește pe sine însuși „centrul lumii”, și care trăiește în orizonturi cosmice, prelungindu-se în mit. Ga tip antipodic al acestui sat, credem că s-ar putea cita deex. așezările mărunte, cu înfățișare ca de sate, din America de

Nord, acele sumbre și uniforme așezări de lucrători și fermieri, ținute laolaltă de un interes rațional colectiv, dar niciodată de magia naivă a unui suflet colectiv. Dacă satul nostru este clădit în jurul bisericii, din care iriază Dumnezeu, în pomenitele așezări americane biserica e mai puțin un sălaș al lui Dumnezeu, cît un fel de întreprindere ca și banca coloniei, o societate pe acțiuni. Pastorul ține predici cu invitații ca la cinematograful și cu prețuri de intrare. Nu vom pune numai decît și întru totul la îndoială credința acelor bravi cetățeni (se spune că unii sunt foarte credincioși), dar credința lor e integrată, ca un șurub bine uns, în angrenajul vieții profesionale, închinată cu totul succesului practic. Să ni se îngăduie mîndria de a afirma, că din punct de vedere uman săteanul nostru reprezintă un tip mult superior, mult mai nobil, mult mai complex, în naivitatea sa. Satul nostru reprezintă o așezare situată și crescută organic într-o lume totală, care e prezentă în sufletul colectiv ca o viziune permanent efectivă și determinantă. Fermierul american, simțindu-se alungat la periferia existenței, e veșnic abătut de nostalgia orașului, cu gîndul la bogăție, cu frica de mizerie. Cu Dumnezeul său localizat într-o singură celulă a creierului, el nu se integrează deschis în cosmos, ci se simte doar chemat să exploateze „rațional” un fragment al acestuia, sau să-l părăsească în clipa cînd

fragmentul nu mai rentează1.

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

<nota>

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

</nota>

269

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

O cultură minoră și o cultură majoră pot să fie pînă la un punct realizările plastice ale uneia și aceleiași matrici stilistice; în cazul acesta cultura minoră nu reprezintă vîrsta copilăriei, iar cultura majoră vîrsta maturității, ca și cum ar fi vorba de creșterea unui singur mare organism de sine stătător. Că nu e vorba de vîrste ale culturii însăși, se dovedește, o repetăm, prin împrejurarea deosebit de concludentă că atît o cultură minoră, cît și o cultură majoră, pot avea norocul să dăinuiască indefinit de mult timp, chiar mii de ani. Ceea ce ar fi o imposibilitate, dacă cultura minoră ar fi în adevăr o vîrsta reală a unui subiect viu. Vîrstele au un profil și o configurație de o durată precisă și limitată. De fapt o populație creează o cultură minoră, atunci cînd își realizează, în plăsmuirii de tot soiul, posibilitățile stilistice, cu darurile și virtuțile proprii copilăriei; o populație creează o cultură majoră, cînd își realizează aceleși posibilități prin jgheburile structurale proprii maturității, ca atare. Cultura majoră nu este apogeul sau piscul celei minore, căci atît cea minoră, cît și cea majoră își au, ambele, apogeul lor, de sine stătătoare. Examinînd conformațiile, aptitudinile și habitusul copilăriei, și cele ale maturității, ni se dă posibilitatea de a circumscrie sugestiv notele caracteristice ale culturii minore, spre deosebire de cele ale culturii majore. Copilăria ca structură e imaginativă, pasiv deschisă destinului, spontană, naiv cosmocentrică, de o fulguranță sensibilitate metafizică, improvizatoare de jocuri, fără simțul perenității. Maturitatea e în primul rînd volițională, susținut și metodic activă, ea se afirmă cu încăpăținare în fața destinului, își organizează un cîmp de înrîurire, e expansiv-dictatorială, dar și măsurată din prudență, e rațională, are simțul perspectivelor și al trăinicieii, e constructivă. Copilăria manifestă un pronunțat simț pentru totalități nediferențiate, maturitatea excelează printr-un acut simț al diferențierii și pentru domenii specializate. Copilul, deși mai vegetativ, se simte un mic demiurg, și se comportă naiv ca atare; omul matur, deși mănunchi de energii, își dă seama de limite, și se intercalează în natură și în societate ca în sisteme ierarhice. Copilul se complăce ca subiect al jocului de unul singur chiar în colectivitate; omul matur înțelege avantajele activității concentrice și ale colaborării și se înrolează îngăduitor întru inițiative, a căror ducere la capăt implică grupuri și mulțimi. O cultură

270

minoră este izbînda unui stil întruchipat de un suflet colectiv, de o populație oarecare, prin darurile și virtuțile proprii copilăriei. Aceasta nu însemnează însă că o asemenea cultură e făcută de „copii”. O cultură minoră e creată de oameni maturi, care însă în calitatea lor de creatori de cultură stau într-un fel sub zodia „copilăriei”. Chiar dacă altfel sunt oameni serioși și raționali. Precum se vede vîrsta reală nu obligă pe creatori la comportări în consecință. O cultură majoră realizează posibilitățile stilistice ale unui suflet colectiv prin darurile și virtuțile proprii „maturității”. Nici aceasta nu însemnează însă că o asemenea cultură e făurită numai de oameni maturi, ea poate fi făcută de oameni de orice vîrsta, care stau însă în chip secund sub zodia maturității. Ioana d'Arc, Mozart, Rimbaud, deși copii, sunt creatori de istorie și cultură majoră, încă o dată așadar: cultura minoră nu este copilăria unei culturi, care va deveni neapărat majoră, în creștere ca un singur organism, parazită suprapus omului. Cultura minoră e creată doar sub constelația eficientă a „copilăriei”, în înțeles de vîrsta adoptivă a unei întregi colectivități. Totuși cultura minoră e creată de oameni maturi, sau dacă voiți, de oameni de orice vîrsta. Mutatis mutandis, aceleași afirmații se rostesc cu egală îndreptățire și cu privire la cultura majoră.

Trecutul omenirii oferă suficiente probe pentru trecerea de la o cultură minoră la o cultură majoră. Cultura majoră a vechiului Egipt, atît de admirată de cîteva decenii încoace, și despre care mult timp s-a crezut că a apărut oarecum dintr-o dată, gata, cu scut și cu lance, ca știuta zeiță din capul știutului zeu, avea o corespondență minoră anterioară acelei majore. La vreo sută de kilometri spre apus de actuala albie a Nilului, s-a găsit vechea albie, astăzi complet seacă și acoperită de nisipurile deserturilor. Pe malurile străvechiului Nil s-au descoperit însă rămășițele unei culturi minore, care prezintă aproximativ aceleași motive și aceleași aspecte stilistice ca și cultura egipteană majoră. Despre cultura și arta gotică monumentală se știe astăzi că n-a apărut dintr-o dată, neprevăzută, ca un havuz țîsnit spre cer. Aceleași motive și aspecte stilistice au existat și mai înainte, ca realizări consecvent susținute, în cadrul unei culturi populare, etnografice, la diverse seminții germane sau celte. Trecerea aceasta de la minor la major, nu se face însă fiindcă ar fi vorba de o creștere

271

liniară, inevitabilă, a unui organism, care de la copilărie ar merge spre maturitate. Trecerea se face fiindcă creatorii de cultură, oamenii, de orice vîrstă, dar mai ales oameni maturi, evadează la un moment dat din vraja vîrstei adoptive, care-i încercuiește, și acceptă altă vîrstă, tot în sensul unor structuri adoptive. Oamenii unei colectivități încetează la un moment dat de a mai crea prin prisma structurilor copilăriei și încep să creeze prin prisma structurilor maturității. Faptul ține de ordinea atitudinilor spirituale și nu a vîrstelor organice reale. Structura autonomă a unei anume vîrste poate să joace deci rol de constelație determinantă în creația culturală, indiferent de vîrstă reală a creatorilor, care poate fi oricare. Copilăria ca vîrstă adoptivă, a colectivității și a creatorilor prilejuiește culturi minore; maturitatea ca vîrstă adoptivă a colectivității și a creatorilor produce culturi majore, în cadrul culturilor minore se face că omul nu devine creator, decît prefăcîndu-se, într-un anume fel, iarăși în „copil”, la cadrul culturilor majore, omul nu devine creator decît adoptînd o mentalitate matură, chiar dacă se întîmplă ca el să fie un copil, ca Ioana d'Arc, ca Mozart sau ca Rimbaud. Cultura minoră și cultura majoră se explică deci prin fenomenul de psihologie colectivă al „vîrstelor adoptive”. Problema aceasta de psihologie colectivă a vîrstelor adoptive, pe care o deschidem înțîia oară ca atare, e susceptibilă de altfel de o lărgire și de nuanțare. N-ar fi desigur lipsit de interes să se cerceteze, în ce măsură, aproape fiecare epocă, chiar de durată mai scurtă, din istoria culturii europene, e stăpînită de fiecare dată de atmosfera unei alte vîrste, adoptive, de care se pătrunde întreaga psihologie creatoare a unei colectivități, în

curs de-o generație sau mai multe. Sunt perioade magic străbătute de atmosfera „tinereții”, în tot ce se creează,, chiar dacă creatorii nu sunt toți oameni cu adevărat tineri (Sturm und Drang, sau perioada expresionismului), sunt perioade străbătute de măsura și vigoarea liniștită a „bărbăției”, chiar dacă creatorii se întâmplă să fie oameni tineri (clasicismul francez-sau german, neoclasicismul contemporan). E vorba și aci de același fenomen de psihologie colectivă al „vîrstelor adoptive”. De observat că succesiunea vîrstelor adoptive nu prea ține seama de succesiunea celor reale. După ce o generație întreagă a stat bunăoară sub imperiul bătrîneții, ca „vîrstă adoptivă”, urmează,, să zicem, o generație care intră în robia vîrstei adoptive a

272

tinereții 1. Vîrsta adoptivă a oamenilor de la sat este în genere copilăria; vîrsta adoptivă a oamenilor de la oraș, sau din cetăți, este în genere maturitatea. E fără îndoială un lucru negrăit de curios că structurile copilăriei și ale maturității joacă în destinul omenirii și un alt rol, și au și altă semnificație, decît aceea de vîrsta reală, biologică, a indivizilor. Această a doua ipostază a copilăriei sau maturității nu ține de viața celulară și fiziologică, nici de psihologia conștiinței individuale, ci de ordinea faptelor spirituale colective și inconștiente.

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

<nota>

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

</nota>

273

ceva suspendat sau ceva amorf, în cadrul unei culturi majore devin suverane structurile maturității. Insul creator nu mai e universalitate nediferențiată, ci „organ specializat” al unei



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

A pune problema diferențelor dintre o cultură minoră (anistorică) și o cultură majoră (desfășurată istoric), însemnează a atinge în cele din urmă și întrebarea cu rezistențe de zid liminar: ce are mai mare preț, o cultură minoră sau o cultură majoră? Problema valorii tipurilor de cultură comportă însă o mulțime de puncte de vedere. Fiecare tip de cultură își are calitățile și deficiențele, avantajele și dezavantajele, înainte de toate șansele lor de durabilitate diferă impresionant, și aceasta chiar din pricina constituției lor. Ni se pare destul de sigur că o cultură minoră, născută din permanentă improvizație și gîlgîitoare spontaneitate,

274

ca și dintr-o totală lipsă a sentimentului perenității, poate să dureze în statica ei multe mii de ani; cită vreme o cultură majoră, născută tocmai din setea de a înfrînge și de a întrece spațiul și timpul vizibil, e mult mai expusă, prin dinamica ei, catastrofelor și pieirei. Natural că șansele de durabilitate nu sunt neapărat simptome ale „valorii”. Se poate afirma că tragedia, catastrofa sau riscul au chiar darul de a spori nimbul celui căzut sau al celui ce se avîntă spre a cădea.

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

275

## GENEZA METAFOREI

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

Anticipația noastră e menită să stîrnească unele nedumeriri. Cititorul va da din umeri și va întreba numaidecît: „Bine, dar metaforicul nu ține de stil?” Nu este oare capitolul despre metafore unul din cele mai importante în toate manualele de „stilistică”, care au ieșit din teascurile tiparnițelor de pretutindeni? Nedumerirea e psihologic justificată, dar formularea ei e chemată doar

276

prin puterea unei obișnuinți consacrate. Ne vom strădui în cele ce urmează să legitimăm și celălalt fel de a vedea lucrurile.

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

1. Metafore plasticizante.
2. Metafore revelatorii.

Metaforele plasticizante se produc în cadrul limbajului prin apropierea unui fapt de altul, mai mult sau mai puțin asemănător, ambele fapte fiind de domeniul lumii, date închipuite, trăite sau gîndite. Apropierea între fapte sau transferul de termeni de la unul asupra celuilalt se face exclusiv în vederea plasticizării unuia din ele. Cînd numim rîndunelele așezate pe firele de telegraf „niște note pe un portativ”, plasticizăm un complex de fapte prin altul, în anume privințe asemănător, în realitate nu plasticizăm un fapt prin alt fapt, ci expresia incompletă a unui fapt prin expresia altui fapt. E de remarcat că metaforele plasticizante nu îmbogățesc cu nimic conținutul ca atare al faptului, la care ele se referă. Metaforele acestea sunt destinate să redea cît mai mult carnația concretă a unui fapt, pe care cuvintele pur descriptive, totdeauna mai mult sau mai puțin abstracte, nu-l pot cuprinde în întregime. Adevărul e că cuvintele sunt așa de anemice, încît ar fi nevoie de un alai infinit de vocabule, esențiale și de specificare, pentru a reconstitui cu mijloace de limbaj faptul concret. Metafora plasticizantă are darul de a face de prisos acest infinit alai de cuvinte. Metafora plasticizantă are darul de a suspenda un balast, ce pare inevitabil, și de a ne elibera de un proces obositor și nes-fîrșit, pe care adesea am fi siliți să-l luăm asupra noastră, în raport cu faptul și cu plenitudinea sa, metafora

plasticizantă vrea să ne comunice ceea ce nu e în stare noțiunea abstractă, generică, a faptului. Expresia directă a unui fapt e totdeauna o abstracțiune mai mult sau mai puțin spălăcită, în aceasta zace deficiența

<nota>

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

</nota>

277

ența congenitală a expresiei directe. Față de deficiența expresiei directe, plenitudinea faptului cere însă o compensație. Compensația se realizează prin expresii indirecte, printr-un transfer de termeni, prin metafore. Metafora plasticizantă reprezintă o tehnică compensatorie, ea nu e chemată să îmbogățească faptul, la care se referă, ci să completeze și să răzbune neputința expresiei directe, sau, mai precis, să facă de prisos infinitul expresiei directe. Când se întâmplă să vorbim despre „cicoarea ochilor”, ai unei anume persoane, nu facem decât să plasticizăm o expresie virtual infinită pentru colorarea un or anume ochi. Metafora nu îmbogățește cu nimic faptul în sine al acestor ochi, dar răzbună anume insuficiențe ale expresiei directe, care ar începe bunăoară cu epitetul „albaștri”, și s-ar vedea nevoită să se reverse într-o acumulare de adjective, pe cât de nesfârșită, pe atât de neputincioasă. Metaforele plasticizante nasc din incongruența fatală dintre lumea concretă și lumea noțiunilor abstracte. Din setea de a restaura congruența între concret și abstract, se recurge la metafore plasticizante. Metafora plasticizantă ține așadar loc de concret în ordinea abstracțiunilor. Omul, silit, prin propria sa constituție spirituală, să exprime lumea concretă exclusiv prin abstracțiuni, ceea ce solicită un proces infinit, își creează un organ de redare indirectă, instantanee, a concretului: metafora. Metafora, în această formă a ei, încearcă să corecteze, cu un ocol, dar cu imediat efect, un neajuns constituțional al spiritului omenesc: dezacordul fatal dintre concret și abstracțiune, dezacord care altfel n-ar putea să fie simetrizat decât în schimbul unui penibil balast adjectival. Nu exagerăm deci întru nimic afirmând că metafora plasticizantă a trebuit să apară în chip firesc chiar sub presiunea condițiilor constituționale ale spiritului omenesc. Finalitatea metaforei, ca organ, e în adevăr minunată. Metafora plasticizantă reprezintă o reacțiune finalistă a unei constituții împotriva propriilor sale neajunsuri structurale. Ea e o urmare, sub unghi finalist, inevitabilă a unei constituții, și deci într-un sens contemporană cu ivirea acestei constituții. Metafora plasticizantă nu are o geneză în înțeles istoric și nu se lămurește prin împrejurări de natură istorică. Geneza metaforei plasticizante e un moment nonistoric, care ține de geneza constituției spirituale „om” ca atare. Metafora plasticizantă n-are un aspect dictat de necesități temporale, de exigențe, care pot să se declare și pe urmă să dispară. Metafora tine definitiv de ordinea structurală a spiritului uman. Descrierea, analiza și explicarea ei fac împreună un capitol de antropologie.

278

Nu lipsesc natural încercările de a se aduce geneza metaforei în legătură cu ivirea unei anume

mentalități cu totul particulare și trecătoare în evoluția omenirii. Astfel s-a afirmat bunăoară ca metafora, în semnificația ei de expresie indirectă, ar fi condiționată de apariția conștiinței magice, care pune sub interdicție anume obiecte (tabu). Populații de mentalitate tabuizantă opresc și refuză numirea directă a anumitor obiecte sau fapte, de la care ar putea să emane efecte nedorite, fiindcă numele însuși, cuvântul, designarea, fac parte, după concepția magică, din obiectul pe care ele îl exprimă. Anume cuvinte, expresii vor fi astfel supuse unei sacre opreliști. Cum omul, integrat fiind într-o societate, ajunge totuși inevitabil în situația de a vorbi despre aceste obiecte, ființe, lucruri, se recurge, pentru ocolirea pericolului inerent cuvântului, la circumscrierea sau denumirea metaforică, indirectă, a obiectului tabu. Mentalitatea magică, tabuizantă, cu inerentele ei interdicții de a numi diverse obiecte sau ființe, își are paralela, atenuată puțin, în sfera țăranilor noștri de a rosti numele ființelor mitologice sau reale, rele și primejdioase. Când țăranul nu îndrăznește să numească pe Diavolul altfel decât „Ucigă-l toaca”, sau „Gel de pe comoară”, sau ursul din pădure „Moș Martin”, el e desigur vag stăpînit de îngrijorarea că rostirea numelor adevărate ar putea să stîrnească numaidecît apariția reală a acestor ființe. Țăranul preîntîmpină primejdia prin întrebuițarea unor nume., care sunt în fond tot atîtea eufemisme metaforice. Metafora posedă anume darul de a arăta obiectul, fără a face parte din aura și substanța lui magică. Omul stăpînit de mentalitatea magică recurge la metafore, din instinct de autoconservare, din interesul securității personale și colective. Pentru mentalitatea magică, metafora nu mai este așadar simplă metaforă, ci armă de apărare și un reflex preventiv, împejurarea aceasta ar fi trebuit să dea puțin de gîndit teoreticienilor, care cred că obiectul tabuizat și respectarea lui ca atare ar duce chiar la geneza metaforei, și că mentalitatea tabuizantă ar fi astfel condiția prealabilă a metaforei. Această teorie leagă originea metaforei de calitatea magică a obiectelor tabu și a denumirii lor, adică de o treaptă precisă și efemeră în evoluția mentalității umane, iar nu de constituția spirituală permanentă a omului, despre care am vorbit, mai sus. Geneza metaforei ar fi o problemă de sociologie sau de istorie, iar nu de antropologie. Nu vom contesta ipotezei o anume vrajă, dar nu credem ca ea să reziste analizei critice. Sunt argumente decisive, care trec peste ea cu greutate de tăvălug. Elementele, care

279

supraviețuiesc cadavrului, își găsesc ușor întrebuițarea în altă constelație teoretică. Departe de a condiționa nașterea metaforei de mentalitatea tabuizantă, suntem mai curînd dispuși să inversăm raportul, în adevăr mentalitatea tabuizantă presupune existența prealabilă a modului metaforic. Și iată de ce. Omul trăind într-o societate nu poate să nu vorbească despre obiectele tabu. E constrîns la aceasta de viață și de realități. Vorbirea despre sau aluziile la obiectele tabu i se impun neconținut. Noi credem în consecință că aceste obiecte sau ființe nu ar fi devenit niciodată „tabu”, dacă omul nu ar fi fost investit din capul locului cu posibilitatea de a le numi indirect, metaforic. De abia puțința prealabilă a omului de a designa obiectele prin circumscriere metaforică a făcut, la dreptul vorbind, posibila tabuizarea obiectelor, și cu aceasta interdicția de a le spune pe nume. Altfel tabuizarea ar fi însemnat im lux incredibil și un balast incomensurabil atît pentru biata ființă umană, cit și pentru societate. De altfel mentalitatea magică a tabuizării nu lămurește nici unul din aspectele esențiale ale modului metaforic, ca proces spiritual. Momentul tabuizării preface doar metafora în reflex preventiv și duce cel mult la anume exagerări, calitative și cantitative, ale modului metaforic. Socotim deci modul metaforic o condiție prealabilă pentru ca mentalitatea magică a tabuizării obiectelor să poată în genere să ia ființă, iar tabuizarea unor obiecte poate cel mult să altereze modul metaforic deja existent. Mentalitatea tabuizantă cu tendința ei de a ocoli cît mai tare obiectul tabu va folosi îndeosebi metafore obscure, de analogie depărtată. La fel mentalitatea tabuizantă va spori uzul, frecvența modului metaforic, dar nu explică cîtusi de puțin geneza ca

atare a modului metaforic.

Există însă, după cum precizam la început, și un al doilea tip de metafore, „metaforele revelatorii”. Câtă vreme metaforele tip I nu sporesc semnificația faptelor, la care se referă, ci întregesc expresia lor directă, cuvântul ca atare, metaforele tip II sporesc semnificația faptelor însile, la care se reîferă. Metaforele revelatorii sunt destinate să scoată la iveală ceva ascuns, chiar despre faptele pe care le vizează. Metaforele revelatorii încearcă într-un fel revelarea unui „mister”, prin mijloace pe care ni le pune la îndemână lumea concretă, experiența sensibilă și lumea imaginară. Cind de pildă ciobanul din Miorița numește moartea „a lumii mireasă” și pieirea sa „o nuntă”, el relevează, punînd în imaginar relief, o lăture ascunsă a faptului „moarte”. Metafora îmbogățește în cazul acesta însăși semnificația faptului, la care se reîferă, și

280

care, înainte de a fi atins de harul metaforelor în chestiune, avea încă o înfățișare de taină pecetluită. Cînd ciobanul spune:

am avut nuntași brazi și păltinasi, preoți munții mari, păsări lăutari, păsărele rni, și stele făclii  
faptele, asupra cărora se revarsă avalanșa de metafore, constitu-iesc întreaga „natură”. Prin metaforele rostite, aceasta dobîndește o nouă semnificație: parcă natura întreagă devine o „biserica”. Se poate spune despre aceste metafore, că au un caracter revelator., deoarece ele anulează înțelesul obișnuit al faptelor, substituindu-îe o nouă viziune. Aceste metafore nu plasticizează numai niște fapte în măsura cerută de deficiența numirii și expresiei lor directe f ci ele suspendă înțelesuri și proclamă altele. Metaforele revelatorii sunt cu totul de altă natură decît cele plasticizante pur și simplu, și au cu totul altă origine. Cîtă vreme metaforele plasticizante rezultă, după cum văzurăm, dintr-un dezacord imanent al structurilor spirituale ale omului (dezacordul dintre concret și abstracțiune), metaforele revelatorii rezultă din modul specific uman de a exista, din existența în orizontul misterului și al revelării. Metaforele revelatorii sunt întîiele simptome ale acestui mod specific de existență. Nu idealizăm de loc situația afirmînd că metaforele revelatorii mărturisesc și ele tot despre un aspect antropologic, despre un aspect profund, dat deodată cu ființa omului ca atare. Cît timp omul (încă nu de tot „om”) trăiește în afară de mister, fără conștiința acestuia, într-o stare neturburată de echilibru paradisiac-animalic, el nu întrebuițează decît metafora plasticizantă, cerută de dezacordul dintre concret și abstracțiune. Metafora revelatorie începe în momentul cînd omul devine în adevăr „om”, adică în momentul cînd el se așază în orizontul și în dimensiunile misterului. Abia mai tîrziu ne vom face drum pînă la acel punct teoretic, de unde vom înțelege în toată adîncî-mea sa acest mod existențial, specific uman, și în ordinea acestor considerații valoarea, simptomatică a metaforei revelatorii. Precizăm deocamdată ca metafora are două izvoare cu totul diferite, care nu îngăduie nici o confuzie. Un izvor este însăși constituția sau structura spirituală a omului, cu acel particular dezacord dintre concret și abstracțiune. Al doilea izvor este un mod de a

281

exista, care caracterizează pe om în toată plenitudinea dimensională a spiritului său, ca „om”: existența întru mister. Pentru a familiariza cît mai mult pe cititori cu cele două tipuri de metafore, vom ilustra fiecare tip cu cîteva exemple culese la întîmplare din opera unui poet, al cărui nume nu importă. De altfel exemplele nu sunt alese pentru valoarea lor poetică, ci pentru a ilustra cele două clase posibile ale metaforei.

I. Metafore plasticizante.

Iată jocul „valurilor” la țărmlul mării:

„În joc cu piatra cîte-un val  
și-arată solzii de pe pîntec".

Iată un „Septemvrie" în pădure:  
„Prin ceasul verde-al pădurii  
otrăvuri uitate adie".

Iată „licuricii" în noapte:  
„Licuricii cu lămpașe  
semne verzi dau spre orașe  
pentru-un tren care va trece..."

Iată „ploaia" într-un vechi oraș:  
„Pe uliți, subțire și-naltă  
ploaia umblă pe cataligi".

Iată un „peisaj":  
„Zăbovește prin rostul  
grădinilor pajul,  
Un zbor de lăstun  
iscălește peisajul".

## II. Metafore revelatorii.

Iată misterul „somnului" tălmăcit într-o viziune:  
„În somn sîngele meu ca un val  
se trage din mine  
înapoi în părinți".

Un mister revelat în legătură cu „Ninsoarea":  
„Cenușa îngerilor arși în ceruri  
ne cade fulguind pe umeri, și pe case".

282

Iată o semnificație revelatorie a unui „Asfințit marin":  
„Soarele, lacrima Domnului,  
cade în mările somnului".

Iată misterul vieții apropiat de cel al morții:  
„Mamă — tu ai fost odat' mormîntul meu, —  
De ce îmi e așa de teamă, mamă,  
să părăsesc iar lumina?"

Nu dispunem de suficiente mijloace de expresie spre a sublinia cum se cuvine că felul metaforic de a vorbi despre lucruri nu este un fenomen periferial al psihologiei omului sau un ce întîmplător; felul metaforic rezultă inevitabil ca un corolar necesar din constituția și existența specific umană. Se impune evident afirmația că metafora s-a iscat deodată cu omul. Modul metaforic nu este ceva ce ar putea să fie sau să nu fie; din moment ce omul și-a declarat „omenia", ca structură statornică și ca mod existențial imutabil, felul metaforic există cu aceeași persistentă intensitate, cu aceeași stringență declarată, ca și omul însuși. Geneza

metaforei coincide cu geneza omului, și face parte dintre simptomele permanente ale fenomenului om. Geneza metaforei nu este în consecință o problemă spre a fi soluționată cu „datări”, sau prin condiții speciale în dimensiunea timpului. Surprindem metafora într-o geneză permanentă ca să zicem așa. Metafora s-a ivit, în clipa când s-a declarat în lume, ca un miraculos incendiu, acea. structură și acel mod de existență numite împreună „om”, și se va ivi necurmat atîta timp cît omul va continua să ardă, ca o feștilă fără creștere și fără scădere, în spații și dincolo de spații, în timp și dincolo de timp. Felul metaforic n-a apărut în cursul evoluției sau al istoriei umane; metafora este, logic și real, anterioară istoriei. Ea este simptomul unei permanențe aproape atemporale. S-a pus de multe ori întrebarea, care este diferența specifică a omului față de animal, întrebarea își recîștigă, se pare, interesul, ce i-l acordau cei vechi, care însă la un moment dat au devalorizat-o prin soluții, ce se pretau din cale afară la comic. Fapt e că s-au propus felurite formule. De la Aristotel a rămas faimoasa definiție: „Omul este animalul politic”. Mai îndreptățită decît oricare din formule nise pare aceasta a noastră, care nu e culeasă chiar la întîmplare de pe ulițele gîndului: „omul este animalul metaforizant”. Accentul, ce-l dorim pus pe epitetul „metaf ori/ant”, este însă destinat aproape să suprimă animalitatea, ca termen de

283

definiție. Ceea ce ar însemna că în geneza metaforei trebuie să vedem o izbucnire a specificului uman în toată amploarea sa. Metafora, emanînd din cele două izvoare, e limitată, ca funcție spirituală, la cele ce rezultă din condițiile, mai presus, de vicisitudinile timpului, ale genezei sale. 1. Ea e chemată sau să compenseze insuficiențele expresiei directe pentru un obiect, sau 2. să reveleze laturi și semnificații ascunse, reale sau imaginare, ale unui obiect. Cînd nu face nici una nici alta, metafora poate fi un joc agreabil, sau vremelnic impus prin termenii unei situații date, dar e despoiată de o justificare mai adîncă și nu e necesară. Unei asemenea metafore, oricît de seducătoare, îi vom retrage din capul locului creditul. Metaforismul, care nu rezultă nici din constituția, nici din modul existențial specific uman, ci maicurînd din împrejurări cu totul accidentale sau chiar din hotărîrea capricioasă a omului, va reprezenta într-un fel sau altul totdeauna o anomalie. Una dintre aceste anomalii ale metaforismului este aceea produsă prin tabuizarea magică a obiectului. Metaforismul e dictat în acest caz de interdicția voită din partea societății de a numi direct anume obiecte. Metaforismul acesta e stîrnit de existența unei mentalități efemere, și e simptomul trecător al unei precise constelații sociologice. Foarte de aproape înrudit cu acest metaforism este cel produs prin tabuizarea „estetică” a obiectelor. Căci se poate în adevăr vorbi și despre o asemenea tabuizare. În perioade de efervescentă spirituală decadent-barocă, se întîmplă ca, din pretinse motive estetice, obiectul să fie oarecum supus unei interdicții, unei adevărate tabuizări. Obiectul e înconjurat de o ciudată opreliște, nemaiîiind îngăduit să fie arătat sau descoperit prin expresia directă, ci numai prin circumscriere metaforică. Aceasta dintr-o pretinsă detașare și distanțare poetizantă față de obiect. Să ne gîndim la poezia lui Gongora. Ca exemple mai recente pot fi amintite unele metafore ale lui Mallarme, și ale poezilor care l-au urmat. E desigur în acest metaforism un exercițiu intelectual interesant și uneori chiar un joc frumos, — dar atît. Iată „azurul” lui Mallarme:

...L'azur triomphe, et je l'entends qui chante  
Dans les cloches. Mon âme, ii se fait voix pour plus  
Nous faire peur avec sa victoire mechante,  
Et du metal vivant sort en bleus angelus!

„Azurul” e discompus aici în imagini, cum steaua e discompusă prin analiza spectrală într-un

de credința că poate să redea misterul azurului pe această cale. Mallarme și-a declarat de atâtea ori oroarea de anecdotă, se pare însă că anecdota se răzbună asupra acestei tentative de eliminare, furișându-se într-un fel între ultimile elemente, cu care operează poetul. Azurul devine un subiect viu care cîntă, care inspiră teamă, care-și afirmă victoria și se metamorfozează în vecernie albastră! Ce însuflețire forțată și ce dramatizare ineficace! Mallarme făcea odată parnasienilor reproșul: „Les Parnas-siens prennent la chose entierement et la montrent. Par la ils manquent de mystere. Ils retirent aux esprits cette joie delicieuse de croire qu'ils creent. Il doit y avoir de l'enigme en poesie". Acest reproș făcut altora ni se pare un foarte prețios document, deoarece ne destăinuiește ținta spre care se îndrepta Mallarme. El voia misterul, fiindcă de fapt și el l-a pierdut. Mallarme se credea în stare să-l refacă „metodic" prin discompunerea totală a obiectului în metafore excesive, prin tabuizarea obiectului. Dar metoda ni se pare că duce nu la trăirea adevărată a misterului, ci la un mister artificial, de retortă. Se crede îndeobște că metoda mallarmeană ar reprezenta o invenție epocală, fără precedent. Ori, cazuri similare există în poezia barocului de complicată armatură, dar nu mai puțin și în literatura populară nescrisă. Cimiliturile reprezintă un joc intelectual analog. Nu facem o glumă de prost-gust afirmînd aceasta. Se constată chiar un fel de mallar-meism vechi de mii de ani și exemple de asemenea natura ne oferă toată literatura nescrisă a popoarelor primitive, care ocolesc metaforic obiectele tabu. Melanezienii circumscriu sexul feminin (organul) prin cuvintele: „Pomul destinului care ucide sufletele morților". La insularii din Sumatra se găsește un descîntec, în care „actul fecundării " e descris prin cuvintele: „umbra care cade în mare". O tabuizare de o clipă a obiectului, voită de dragul jocului intelectual, se găsește în cimilituri. Obiectul e înlocuit de obicei printr-o metaforă depărtată, pentru ca ghicirea să nu fie prea lesnicioasă. Iată cîteva exemple din literatura populară românească:

Într-un vîrf de pai  
Mănăstire de crai.  
(Păianjenul)

În vîrf înflorit,  
La mijloc uscat,  
La rădăcină verde,  
Cine are ochi îl vede.  
(Cerul)

Am un vițeluș,  
Sparge cu cornul  
Drege cu coada. (Acul)

Sunt două păduri întinse  
Două ape aprinse.  
(Sprîncenele și ochii)

Am două gheme negre:



Cît le-arunc,  
Atît se duc.  
(Ochii)

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

Tete complete et parfait diademe,  
Je suis en toi le secret changement -

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

Tu procedes de l'âme, orgueil du labyrinthe.  
Tu me portes du cœeur cette goutte contrainte,  
Cette distraction de mon suc précieux

286

Qui vient sacrifier mes ombres sur mes yeux,  
Tendre libation de l'arriere-pensee!  
D'une grotte de crainte au fond de moi creusee  
Le sel mysterieux suinte muette l'eau.  
D'ou nais-tu? Quel travail toujours triste et nouveau  
Te tire avec retard..., de l'ombre amere?

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

„într-un vîrf de pai  
mănăstire de crai”,

se așază alături de cele mai autentice metafore vaieriene. Poate nu e chiar lipsit de interes să mai amintim fie și în treacăt că vinul dintre gînditorii cei mai ageri, unul din logicienii cei mai avansați și mai ireductibili în același timp ai secolului al XIX-lea, Fr. Brentano (un dascăl al lui Husserl) își umplea orele libere scornind „ghicitori”. (S-a publicat după moartea sa un

volum întreg.) E fără îndoială simptomatică plăcerea, ce-o procură acestor spirite de logicieni absoluți, surogatele de mistere, produse prin înlocuirea unui obiect printr-o catacreză. Tabuizarea obiectului, fie magică, fie estetică, fie simplu intelectuală, conduce deci la ipertrofia și alterarea metaforismului. Metafora în acest caz, ca o imagine alambicată, suplinește un obiect, dar nu adaugă nimic faptelor în sine, nu încearcă să le descopere misterul de la spate, și nu e nici imperios solicitată de un neajuns constituțional al spiritului uman. Metafora desprinsă din tabuizarea obiectului are totdeauna ceva steril, întrucât ea n-are alt rost decât de a fi un duplicat al obiectului, un duplicat destinat să prefacă un obiect, oricum concret și de o claritate sensibilă, într-un fel de falsă taină, prin mijlocul unei algebre de imagini. Nu putem scăpa prilejul fără de a atrage luarea-aminte că la mulți poeți contemporani metaforismul prezintă acest regretabil aspect.

287

Metaforele lor rezultă dintr-o interdicție voită a expresiilor directe, adică dintr-o tabuizare estetică a obiectelor. Avem impresia, de altfel răbduriu controlată, că acești poeți au pierdut sentimentul natural al misterului real, singura substanță care aspiră la revelație prin metafore, și care merită și cere acest efort. Ravagiile carenței sunt îngrijorătoare. Acești poeți sunt de obicei spirite raționaliste din cale afară, cetățeni dezabuzăți, care pierzând contactul neprefăcut cu misterul cosmic, își fabrică penibil de metodic un surogat. Precipitatul din retortă e botezat pe urmă „poezia ermetică”. Metoda reține atenția în primul rând ca un grav impas. Prin tabuizarea obiectului metafora e de fapt destituită din funcțiile ei normale, cari sunt fie aceea de a plasticiza, fie aceea de a revela, dar nu aceea de a ține loc de obiect dat. Un obiect dat însemnează prin aspectul său „dat” deja o revelație. Metafora e chemată să sporească volumul revelației, adică să încerce o dezvelire a laturei de la sine ascunsă a obiectului dat. A întuneca ulterior, și încă voit, ceea ce e dat, însemnează de fapt a lua în răspăr pornirile și drumul cel mai natural cu puțință al spiritului uman. A substitui obiectelor date niște metafore abuzive nu e o faptă ce ar putea fi concepută drept moment serios și rodnic în drumul spiritului. Iată o operație, care nu contează pentru spirit, deși slujbașii ei susțin sus și tare, că o săvârșesc tocmai în numele spiritului. Operația nu duce decât la metafore fără mesaj. Acest uz metaforic are cel mult aspectele unui „joc”, ale unui joc cu reguli date și cu trucuri, pe care și le însușește oricine de grabă prin autodresaj, dar nimic dintr-o necesitate organică. Să trecem la problema raportului dintre metaforă și stil. Spuneam că toate „poeticele” din lume înșiră printre mijloacele, prin care se constituie un stil, în primul rând diversele variante ale metaforei. Evident, clasificarea în sine a acelor mărgăritare poate fi o ocupație interesantă și de invidiat. Din parte-ne am încercat însă chiar de la început să prezentăm cititorilor metafora și stilul drept termeni diferiți, cari designează aspecte foarte distincte ale creației artistice și de cultură. Așa cum ni se prezintă nouă lucrurile în această filosofie a culturii, metaforic și stilul sunt de fapt componentele polar-solidare ale unui act revelator, în orice caz ele sunt aspecte diferite ale creației. Că metafora nu e propriu-zis unul din mijloacele, cu cari se creează stilul, se dovedește simplu prin aceea că metaforele înșile posedă când un stil, când altul. Metafora își schimbă stilul, nu mult mai altfel decât orice creație spirituală, de la epocă la epocă, în timpuri clasice metafora poartă

288

faldurile altui stil, decât în timpuri baroce. Literatura bizantină oferă meditației metafore de alt stil, decât literatura lui Shakes-peare. În poezia bizantină metafora se întrebuințează mai ales pentru a scoate în transfigurat relief o lătură elevată, stihială, a obiectului ; în drama shakespeariană metafora, adesea iperbolică, sporește conturul individual și masivitatea

zgrunțuroasă ale obiectului. Problema aceasta a stilului metaforelor îngăduie încă largi cercetări. Sunt timpuri când metaforele se clădesc în așa fel că se aseamănă „întreguri” cu „întreguri”, pe baza unui minim de asemănare foarte abstractă, în lirica liturgică răsăriteană Maica Pre-cistă e numită bunăoară „casa Domnului”. Asemănarea pe teme iul căreia ia ființă metafora este aci numai împrejurarea că „femeia” și „casa” pot fi deopotrivă spații închise, cari pot să cuprindă ceva; o trăsătură analogică de esență foarte abstractă, care declanșează totuși imaginația metaforică a poetului bizantin. Sunt timpuri, când metaforele nu se clădesc decît pe temeiul unui maximum de asemănare între întregurile, apropiate unul de celălalt. În viața cotidiană, care te condamnă la platitudine, ți se poate întîmpla să numești „vulpe” un anume exemplar uman, mai ales când persoana nu e numai vicleană, dar are și fizionomia unei vulpi. Sau: căderea fulgilor de nea o poți numi „o scuturare de pene”, desigur fără de vreun efort mai remarcabil al imaginației. Suveica, ce poartă firul între termenii unei metafore, trebuie să consume așadar distanțe, când mai mari, când mai mici. Aici e locul să mai amintim ceva și despre „catacreză”. După cum se știe pentru vechii greci catacreze erau metaforele abuzive, artificial constituite prin termeni, ce nu prea pot fi conjugați, înzestrați cu simțul de măsură prea cunoscut, grecii nu îngăduiau alăturiări prea îndrăznețe. Sentimentul limitelor era foarte sever. Felul metaforelor era dictat mai ales de năzuința spre „tipizare”. Operație, pentru care mitologia cu arhetipurile ei furniza materialul necesar, sau centrele de cristalizare, ale imaginației metaforice. Anacreon, vorbind despre greieri, îi aseamănă, în lipsa lor de griji și în fericirea lor, cu zeii. În timpuri baroce sau să zicem expresioniste dimpotrivă, catacreză devine aproape o regulă, un uz și un imperativ normal, conștiința limitelor fiind foarte laxă. În asemenea timpuri apropierea excesivă a termenilor dispați nu sperie pe nimeni, și nu pare niciodată prea temerară. Ceea ce pentru clasici ar fi un abuz acuzat, satisface pe omul barocului ca un lucru neted asimilabil. La unul dintre cei mai faimoși reprezentanți ai barocului liric, la Marino (nasc. 1569) găsim asemenea metafore fără de

289

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

Omul, privit structural și existențial, se găsește într-o situație de două ori precară. El trăiește de o parte într-o lume concretă, pe care cu mijloacele structural disponibile nu o poate exprima; și el trăiește de altă parte în orizontul misterului, pe care însă nu-l poate revela. Metafora se declară ca un moment ontologic complementar, prin care se încearcă corectura acestei situații de două ori precară. Admițând că situația aceasta a omului rezultă din chiar ființa și existența sa specifică, suntem constrînsi să acceptăm și teza despre rostul ontologic al metaforei ca moment complementar al unor stări congenital precare. Metafora nu poate fi deci numai obiectul de cercetare și de analiză al „poeticeii” sau al „stilisticeii”, ce figurează în programele școlare; importanța ei se proiectează imensă pe zările meditației. Metafora este a

doua emisferă prin care se rotunjește destinul uman, ea este o dimensiune specială a acestui destin, și ca atare ea solicită toate eforturile contemplative ale antropologiei și ale metafizicii.

290

## DESPRE MITURI

Ne propunem să restituim termenului „mit” înțelesul său de obârșie. Asemenea restaurații spirituale își au folosul lor și se impun din când în când poruncitor, în eseistica și filosof ia deceniilor din urmă, atât de mișcate și cu un profil atât de vulcanic, s-a abuzat de acest termen în chip aproape incalificabil. Dacă ne-am orienta după eseistica zilnică, „mit” ar fi orice idee acuzat ireală, îmbibată de o credință mistică. Sau, dacă ținem seamă de

O întrebuintare și mai ștearsă a cuvântului, „mit” ar fi orice idee, care, despoiată de orice altă valoare, și-a mai păstrat doar prețul unei ficțiuni utile, ori chiar inutile, în economia vieții sau în gospodăria cunoașterii umane. În acest trist și decăzut înțeles, cuvântul „mit” circulă, zdrențuit și subțiat, și apare la toate colțurile și în toate șanțurile publicisticii, ca un bețivan suferind de delir periodic. Termenul ține de-acu de recvizitele geniului banalității, între gânditorii de mare răspundere, cari au dat impulsul la această degradare și banalizare masivă a termenului „mit”, trebuie să socotim neapărat pe Nietzsche. Natural că el nu putea să prevadă ravagiile acestui impuls. Fapt istoric este că Nietzsche a fost întâiul, care s-a decis să socotească ideea de „atom”, de „substanță”, de „cauză” etc., adică atât conceptele fundamentale ale științei, cât și ideile categoriale ale inteligenței umane de totdeauna, drept simple mituri ale spiritului uman, drept mituri uneori inevitabile, uneori condamnabile, uneori vrednice de a fi exaltate. Criteriul, după care Nietzsche judeca miturile, era acela al finalității biologice. Unui mit, ce părea destinat să contribuie la intensificarea și ascensiunea vieții pe linia ei firească (supraomul era în chip arbitrar fixat ca țintă a acestei linii) i se acorda certificat de liberă circulație. Din contră, unui mit, ce

l se părea agent de anemie pernicioasă sau moment menit să micșoreze puterile vieții, i se tăgăduia orice legitimitate. Nietzsche închipuia deci o judecată din urmă, în fața căreia urmau să apară toate miturile să se legitimeze. El, fiul omului, adică supraomul, se erija în judecător. De pe această poziție s-a urnit

291

faimoasa și penibilă luptă a lui Nietzsche împotriva creștinismului. Criteriul nietzscheian, grimasă isterică a unui decadent, n-a prea avut darul să-și facă drum în opinia publică europeană. Cu atât mai mult a pătruns însă sfatul său, subînțeles, de a se lărgi și de a se dilua cuvântul „mit” pînă la nonsemnificație. Ne găsim astăzi în situația nenorocită că nu mai știm ce nu este „mit”. Căci, cel puțin după opiniile curente, aproape totul trebuie să fie „mit”. N-a fost taxată drept „mit” însăși ideea de „rațiune” sau de „raționalitate”? N-a devenit „mit” ideea atât de îmbujorată și de concretă a „sîngelui”? Ba, ce e mai paradoxal, n-a devenit simplu mit însăși noțiunea de „fapt concret”? Există în orice caz teoreticieni ai cunoașterii, cari ne asigură că „faptul concret” pune, prin structura sa, la contribuție o mulțime de ficțiuni, și că în consecință el ar fi în aceeași măsură de natură mitică. Cititorul presimte desigur impasul, de care ne apropiem vertiginos. Ce nu este mit, dacă prin simplă definiție și determinare conceptuală, orice lucru concret își însușește un aspect mitic? Întrebarea circumscrie o gravă nedumerire, înțelesul atribuit termenului s-a pulverizat. Se impune deci o întoarcere la un sens limitat al cuvântului, la acel sens latent anterior fazei de dezagregare. Vom încerca să restrîngem din nou termenul și să-l potrivim congruent conținutului sui-generis al mitologiilor. Operațiile de lămurire ne vor conduce spre o separație tranșantă a domeniilor, făcînd cu neputință pomenirea în aceeași zi de pildă a ideii despre atom și a „miticului” în

general. Separația, o dată săvârșită, ne va da prilejul de a culege unele importante roade filosofice, dar totodată și de a ne mira că o atât de copilăroasă confuzie a fost posibilă.

Toate miturile vor să fie într-un anume fel revelații ale misterului. Răsfoind diversele mitologii vom diferenția două mari grupuri de mituri: 1. Miturile semnificative, și 2. Miturile trans-semnificative. Miturile semnificative revelează, cel puțin prin intenția lor, semnificații, care pot avea și un echivalent logic. Miturile trans-semnificative încearcă să reveleze ceva fără echivalent logic. Revelări ale misterului vor să fie însă și teoriile și ipotezele filosofice și științifice. Va să zică tocmai ideile precum aceea a „atomilor”, a „vibrațiilor”, a „eterului” a „substanței” etc. Pentru început ne vedem deci îndemnați să diferențiem miturile autentice de asemenea idei științifice și filosofice, care la un moment dat și prin abuz au fost numite și ele „mituri”. E clar din ca-pul locului că o comparație diferențială nu poate avea loc decât între

292

aceste idei științifice și filosofice și miturile semnificative, convertibile în termeni logici. Distanța dintre mituri și construcțiile ipotetice ale cunoașterii științifice și filosofice nu vom măsura-o în nici un caz, după cum poate că cititorul se așteaptă, sub unghiul controlabilității lor, sau sub unghiul verificării lor posibile. Verificarea, și rezultatele ei, nu sunt un suficient criteriu de diferențiere, de o parte fiindcă multe idei științifice rămân permanent suspendate în vidul incontrollabilului, și de altă parte fiindcă multe asemenea idei sau construcții au căzut jertfă verificării, fără ca prin aceasta să-și fi pierdut însă caracterul științific, sau să fi dobândit calitatea mitică. Spre ilustrare ne gândim bunăoară la sistemul ptolemeic în astronomie, sau la ipoteza „flogistonului” în chimie. Aceste construcții trebuiesc privite ca definitiv căzute și înlăturate. Totuși ele fac, irevocabil, parte din istoria științei, iar nu din mitologie. Cu alte cuvinte o idee, care se dovedește a fi o simplă ficțiune nu devine cu aceasta un „mit”. Termenul „mit” nu e un termen de procedură degradantă. Termenului „mit” trebuie să i se restituie demnitatea inițială. Miturile și plăsmuirile cunoașterii științifice se deosebesc prin chiar structura lor, ele nu trebuie să-și aștepte clasificarea în discuție de la o trecere prin strunga verificării. Există plăsmuiri ideale, care nu rezistă verificării, dar care prin acest accident nu-și pierd neapărat caracterul științific sau filosofic. Sa ne îndreptăm atențiunea asupra unor mituri cu semnificație precisă și să încercăm să le diferențiem de ficțiunile de natură științifică. Diferențele de structură sunt multiple. Iată omul, străvechiul om înzestrat cu posibilități de viziune mitică; el privește bunăoară Calea lactee, într-o clipă de inspirație el afirmă de pilda că acea lucire alburie, care se întrezărește noaptea pe cer, ar fi laptele unei zeițe, care a țșnit pe boltă într-o anume împrejurare. Miturile de acest gen încearcă desigur revelarea unei necunoscute, ca și construcțiile ipotetice ale științei. Aceasta nu e decât prea adevărat. Mitul se deosebește însă de construcțiile științifice, care și ele pot să fie simplu produs imaginar, prin modul și mijloacele la care recurge în năzuința sa de a revela un mister. Desigur că spiritul științific nu este apanajul timpurilor moderne. Ca să rămâneia la același fenomen galactic, vom aminti că în antichitate erau unii astronomi, cari credeau că soarele a descris cândva un alt drum pe cer decât astăzi: Calea lactee ar fi urmele de lumină, ogașele, pe care soarele le-a lăsat pe sfera de cristal a cerului. Această încercare de descifrare a Căii lactee

293

este fără îndoială o simplă frumoasă ficțiune, ca și viziunea mitologică despre laptele zeiței, dar cine i-ar putea tăgădui caracterul „științific”? Să supunem însă cele două plăsmuiri unui examen structural. Atât mitul cât și ipoteza științifică pun în constituirea lor, la contribuție, metoda metaforică, a analogiei. Cu o deosebire: spiritul mitologic pornește de la lucirea alburie a sistemului galactic și prin analogie cu culoarea laptelui, afirmă: lucirea aceea, pe

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

294

face din ele o „analogie”: „starea pe loc” e privită ca mișcare = zero. 2. Spiritul științific e în stare să facă dintr-o analogie o nonanalogie. Știința naturală ne spune că balena nu e pește, ci mamifer. Sau un exemplu din fizica modernă: între raza de lumină și o linie dreaptă este atâta analogie aparentă, cât privește geometriismul, încât suntem obișnuiți să privim raza de lumină ca reprezentantă fizică a dreptei. Spiritul științific izbutește să introducă aici dizanalogia în forma afirmației, că raza de lumină e în realitate „curbă”. Cele două moduri de evadare din logica analogiei sunt cu totul străine spiritului mitic. Ori tocmai prin aceste moduri, ținând de felul însuși în care spiritul științific înțelege să se distanțeze de sugestiile imediate ale analogiei, se demonstrează o suveranitate efectivă asupra analogiei. Spiritul mitic e vasalul de aventuri al analogiei. Cu constatările de față reliefăm o stare de fapt, din care ne ferim însă înadins să toarcem consecințe cu privire la valabilitatea ultimă a mitului și a ipotezei. În cele de mai înainte nu s-a rostit nici o judecată asupra îndreptățirii mitului sau a ficțiunii științifice, nici asupra priorității normative a unui spirit asupra celuilalt. În privința aceasta înclinăm spre părerea, pe care nu ținem să o dezvoltăm deocamdată, că există domenii, unde spiritul mitic, în slujba analogiei, e mai îndreptățit decât cel științific, care s-a rețrănit într-o anumită distanță interioară față de analogie. Într-un domeniu, unde corespondențele de configurație între aspectele multiple ale unei realități sunt o dominantă, se poate lesne întâmpla să se obțină rezultate de cunoaștere mult mai rodnice prin spiritul mitic, decât cu cel științific. Cine a frecventat puțin științele, în care se fac îndeosebi cercetări morfologice, va înțelege degrabă acest elogiu. Analizele grafologice de pildă par unui neinițiat de-a dreptul mitologice (și de fapt ele au un substrat în aplicarea orgiastică și din plin a analogiei), totuși analizele grafologice și teoria lor ni se par atât de controlabile, încât cel ce intră într-o discuție asupra lor nu riscă de loc să fie gratificat cu epitetul de obscurantist. Ultimele decenii au recucerit astfel analogiei, ca metodă, drepturi, ce păreau definitiv îngropate.

Să trecem la alte deosebiri între spiritul mitic și spiritul științific. Spuneam că atât unul cât și celălalt tind să reveleze misterul prin viziuni plătuite. Vom observa însă că, într-o viziune mitică, raportul, dintre ceea ce este „cunoscut” și „revelație”, e altul decât cel ce ni se oferă într-o viziune științifică. În general

295

spiritul mitic operează cu cunoscutul lumii concrete, cu datele sensibile, fără a le diminua în vreo privință, ca atare. Aparențele concrete nu sunt supuse unor degradări, ci sunt integrate într-o viziune mai complexă. Iată de ex. „focul”, ca fenomen natural. Pentru spiritul mitic focul este ceea ce ni se pare că este, și în plus încă ceva; focul este o ființă, un demon, sau o zeitate, cu obiceiuri închipuite în analogie cu ale omului. Focul are o biografie și pasiuni, și înainte de orice el „mănincă”, el mănincă tot ce întâlnește, și e în foarte personală dușmănie cu apa. Flacăra este un organ al ființei, o manifestare; dar flacăra este cu adevărat așa cum ne apare. Ori soarta aparențelor concrete devine cu totul alta, de îndată ce ele ajung în atingere cu spiritul științific. Câtă vreme mitul asimilează aparențele concrete întocmai, viziunile științifice tind să se substituie aparențelor. Spiritul științific amenință aparențele concrete cu desființarea. Aparențele concrete sunt pentru spiritul științific totdeauna numai un punct de plecare în vederea unor construcții, care pe la spate anulează aparențele. Iată focul; vom aminti o veche teorie din veacul al XVIII-lea cu privire la ardere. Teoria a fost de mult trecută la hala de vechituri mult încăpătoare a ficțiunilor, deoarece i s-a întâmplat micul neajuns de a nu fi rezistat verificării. Totuși ficțiunii nu i se va nega caracterul științific. Precizăm, e vorba despre faimoasa teorie a flogistonului. După opinia înflorită în formă de teorie, a chimicilor veacului al XVIII-lea (Stahl) „focul”, „arderea”, consistă în eliminarea dintr-o combinație chimică a unui element specific al focului, căruia i s-a dat numele de flogiston. O combinație chimică își poate recăpăta caracterul anterior arderii, compen-sându-și deficitul, prin aceea că i se adaugă substanțe, care conțin flogiston. Flogistonul era deci închipuit ca un element supus tuturor regulilor aritmetice ale cântarului. Când un mai minuțios examen al proceselor chimice a arătat că arderea nu poate fi eliminare a unei substanțe, deoarece prin ardere substanțele devin mai grele (Lavoisier), aderenții teoriei flogistonului au replicat că flogistonul trebuie să fie o substanță cu greutate negativă, care prin prezența sa în corpuri ar face pe acestea mai ușoare. Prin ardere, adică prin eliminarea flogistonului, corpurile ar deveni în consecință mai grele. Oricât de inconsistentă s-a dovedit această teorie, pentru salvarea căreia s-a recurs chiar la o ficțiune absurdă cum este aceea a greutății negative, trebuie să recunoaștem că ea și-a apărut obrazul cu multă iscusință.

296

În orice caz teoria flogistonului, cu toate că a fost îmbrâncită în neant, se caracterizează printr-un pronunțat profil științific. Aparențelor obișnuite că focul consumă substanțele aplicat lor dinafară, spiritul științific le substituie o altă imagine, potrivit căreia corpurile conțin chiar în starea lor normală o anumite cantitate de foc (flogiston); arderea n-ar fi decât procesul de eliminare din corpuri a flogistonului. Spiritul științific tinde cu alte cuvinte să substituie aparențelor o viziune, în constituția căreia intră cu totul alte elemente decât cele aparente. Aparențele sunt desființate sau degradate în însăși existența lor. Sunetului i se substituie viziunea vibrațiilor; luminii i se substituie viziunea unor corpuscule infinitezimale, sau imaginea abstractă a perturbațiilor ondulatorii într-un câmp magnetic. Spiritul mitic întregește aparențele în sensul că acestea ar fi manifestări aidoma ale unor puteri invizibile. Spiritul științific desființează aparențele substituindu-le alte structuri.

O altă deosebire între viziunea mitică și viziunea științifică iese la iveală de îndată ce ne

întrebăm: care este originea elementelor, din care se constituiesc viziunile? Spiritul mitic își plămăduiește viziunea revelatoare din elemente, care țin de experiența vitalizată a omului. Această experiență circumscrie ființe, care trăiesc, lucruri cu mască vie, care reacționează organic, și cărora li se acordă un interes vital. Această experiență îmbrățișează o lume de întâmplări, la care omul participă pasionat, activ, chiar și atunci când e simplu privitor. Orice mișcare, ce are loc în această lume a omului, e simțită ca un efort făcut de un subiect prezent sau secret. Această experiență e împletită din elemente lirice, epice și dramatice. Lumea ei e străbătută de spaimă, de chiot, de suferințe, de zbcium, de bucurii. Omul e viu și se simte trăind într-o lume vie. Vitalizarea experienței nu se face voit și nici metodic. Ea e involuntară. Când trăiești o mare suferință sau o mare bucurie, acestea se revarsă asupra lumii, chiar fără să vrei și chiar împotriva voinței. Orice gest al realității, orice aspect al ei, clătinarea unei frunze, căderea unei raze, participă la suferința și la bucuria omului. Această lume e în anume sens o prelungire a trupului nostru. Când copacul își mișcă o creangă, omul simte această mișcare ca un efort al brațului său. Când suflă un vânt, omul simte această suflare ca o suflare a sa înfinit crescută. Lumina e simțită ca o trezire și ca o înviere, colorile ca bucurie și sănătate. Ori, elementele, din care se clădește o viziune mitică sunt totdeauna elemente

297

ale acestei experiențe vitalizate. Din contră, spiritul științific se rupe, se smulge din această experiență. Spiritul științific izolează voit lumea de om, și-și construiește viziunile din elemente devitalizate, adică din forme care nu sunt vii, din mișcări care nu sunt eforturi, din tendințe care nu sunt doruri, din acțiuni care nu înseamnă nici bucurie nici suferințe, din substanțe care se amestecă și se desfac fără ură și fără elan<sup>1</sup>.

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

În adevăr deosebirea dintre mit și ficțiune științifică (sau filosofică) se cascadează și mai mare, atunci când e vorba despre cel de al doilea impozant grup de mituri, despre miturile trans-semnificative. Miturile acestea, îmbibate de mister, sunt clădite după aceleași procedee și din același fel de material, ca și miturile cu semnificație precisă. Deosebirea e, că cele trans-semnificative sunt învalte, impunător dezvoltate, și că ceea ce ele ne revelează, nu poate fi convertit în termenii preciși ai unei semnificații. Refuzul de a se destăinui printr-un sistem de noțiuni inteligibile, clarobscurul, ține de însăși natura acestor mituri. Timpurile cu pasiuni exegetice, cum a fost epoca elenistă-alexandrină, sau cum e epoca noastră, s-au apropiat cu vajnic interes de aceste mituri, căutând să le traducă secretul în semnificații și formule. Miturile trans-semnificative au fost simțite totdeauna ca un fel de revelații, care ele înșile ascund o ultimă taină. Am ajuns astăzi așa departe că nu mai denunțăm miturile, ci încercările exegetice. Exegezele pornesc toate fără deosebire de la o neînțelegere. Exegeții raționalizanți nu-și dau seama că

<nota>

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



elementul magic.

</nota>

298

miezul de taină face parte constitutivă din aceste mituri, și că a încerca să dezvelești taina, înseamnă în fond a distruge mitul ca atare, sau a introduce viermele morții sub coaje. Prin exegeză, prin dezvelirea și pronunțarea unei pretinse semnificații, „mitul” e prefăcut în „alegorie”. A încărca de semnificații un asemenea mit, nu înseamnă a-i realiza latențele, nici a-l salva din vârtej la mal, din întunec la lumină, ci a-l ucide. Gnosticul Simon Magul, personaj problematic de la începutul erei creștine, că-zînd peste mitul paradisului (Adam și Eva), a crezut că fericește omenirea, dînd mitului transparențele unei semnificații logice. După părerea sa mitul paradisului simbolizează preexistentă intrauterină a fiecărui om în sînul matern. Mitul e prefăcut în „alegorie” a unui complex de fapte banal. Este cam același lucru, pe care-l întreprinde astăzi în marginea miturilor școala de nuanță psihanalitică a lui Jung. După Jung, și adepții săi, miturile sunt expresii simbolice, reductibile la amintiri embriologice și infantile, la experiențe subconștiente. Astfel mitul paradisului, de pildă, își găsește exact aceeași interpretare la Jung, cel din zilele noastre, ca și la Simon Magul, contemporanul lui Isus. Mituri, precum al paradisului, al învierii, al judecății din urmă, al lui Heracle în luptă cu diferiții monștri, miturile întruchipărilor lui Vișnu, ca peste, ca broască țestoasă, ca leu, ca Rama și Krișna, și acele despre toate aventurile și peripețiile sale în lupta cu demonii cosmici, sau mitul cosmic al dramei dintre lumină și întunec din mitologia irană, și atîtea altele, au fost supuse de nenumărate ori exegezei și prefăcute în alegorii. S-a pornit în aceste încercări de la ideea că miturile ascund în adevăr o semnificație, și că aceasta poate fi prin urmare dezvelită. Ascunsul invită, cheamă, solicită actul dezvelirii. Ori tocmai în acest punct avem impresia că mințile interpreților a fost de fiecare dată eclipsată de o iluzie. O dovadă despre această situație, nu peremptorie ce-i drept, ar constitui-o însăși repetarea permanent fără succes a trudei exegetice. Romanticii vedeau în mituri, cărora le arătau de altfel o entuziastă simpatie, revelarea primitivă și pe planul imaginației a unor „idei”, care și-ar găsi însă expresia adecvată de-abia în faza filosofică a omenirii. A vedea în „mit” o simplă haină primitivă a „ideii”, constituie o gravă neînțelegere a mitului ca „mit”, în privința aceasta ar fi de spus că nici un filosof n-a fost în stare să arate pînă acum destul de convingător, care este acea idee, miez secret al unui mit oarecare (încă o dată: ne referim la marile mituri trans-semnificative

299

ale omenirii). A despoia mitul de latura aceea, grație •căreia el rămîne de fapt la periferia unei semnificații, înseamnă a nu-l trăi ca mit, ci cel mult ca alegorie; ori alegoriile ne-au făcut totdeauna impresia unor ființe, care umblă cu intestinele în afară. Să rostim cuvîntul, care corespunde situației. Ceea ce revelează în adevăr miturile, la care ne referim, nu este o semnificație, ci oarecum cadrul unor semnificații, caliciul lor, sau mai bine zis o trans-semnificație. Revelînd o trans-semnificație, mitul apare mentalității obișnuite numai cu semnificații ca un vid iritant. Zona semnificațiilor nu are nimic corespunzător în acest fel de mituri. Mitul trans-semnificativ, ca produs al spiritului uman, nu poate fi măsurat și comparat cu o idee, decît în sens negativ. Ideea redă desigur un conținut, care poate fi plasat în „golul immanent” al unui mit. Dar ea nu poate să redea trans-semnificația revelată metaforic de un mit. Se poate afirma deci că miturile trans-semnificative prin golurile lor imanente, pot fi alegoric interpretate în toate multe feluri, dar că în realitate miturile nu se referă prin latura lor pozitivă și revelatoare la nici una din semnificațiile logice, ce li se pot atribui.

Miturile, de mare anvergură, asupra cărora spiritul uman s-a fixat sute și mii de ani, ar fi chemate în cele din urmă să reveleze cadre, sau trans-semnificații, dar cîtuși de puțin ceva ce seamănă a „semnificație” de contururi materiale. De altfel împrejurarea că aceste mituri s-au salvat din toate și peste toate catastrofele omenirii, mult mai credincioase loruși decît orice amintire istorică, alcătuiește o suficientă dovadă, cît de mult spiritul uman se simte solidar cu ele. Solidaritatea ar fi inexplicabilă, dacă spiritul uman n-ar avea permanent sentimentul vag «ă miturile îl apropie sau îl asază în pragul unor trans-semnificații domiciliate într-un orizont metafizic. Din momentul în care ideea și noțiunea materială au început să joace un rol tot mai proeminent în spiritul uman, omul și-a părăsit sau și-a pierdut tot mai mult atitudinea potrivită față de miturile trans-semnificative. Nu mai puțin însă omul s-a simțit fără încetare stingherit, turburat de conținutul miturilor, pe care spre liniștire a căutat să le transpună pe portativul logic. Orice trudă a eșuat, căci revelația acestor mituri se referă la aspecte presimțită, dar inconvertibile pe cale logică. Heruvimii mitologiei creștine sunt, precum se știe, înzestrați cu mai multe aripi. Două dintre aceste aripi sunt folosite de heruvimi, nu pentru a zbura, ci pentru a acoperi cu ele lumea inferioară, ca să nu o vadă. Aceste

300

aripi sunt folosite ca un fel de scut și ca apărare a ochilor. Miturile trans-semnificative manifestă, ca și acești heruvimi, o sfială față de lumea inferioară lor, a „semnificațiilor”. Pentru cuprinderea semnificațiilor avem disponibile, ca organ special „ideile”. Pentru cuprinderea trans-semnificațiilor avem modul „miturilor”. Mitul nu poate fi deci tălmăcit în graiul ideilor. Ceea ce ni se revelează prin mituri, nu este revelabil decît pe această cale. Acest ceva e inaccesibil ideii. Întocmai cum ceea ce este „poezie” într-o poezie, nu poate fi tradus în proză. A prozaiza mitul înseamnă a-l degrada la alegorie, și este o ocupație seacă și fără duh a pedanților, care focului astral îi preferă zgura. De altfel un spirit cu adevărat mitic, cu sensul și nervul înăscut al acestui mod, nici nu simte nevoia de a traduce miturile în alegorii încărcate de semnificații logice. Procedul le repugnă chiar. Mitul trans-semnificativ și ideea au un obiectiv diferit; în realitate ele nu se întîlnesc de loc prin revelațiile lor. Astfel ideile nu vor fi de fapt niciodată în stare să înlocuiască miturile, sau să le facă de prisos. Fapt e că oricît omul modern a găsit că trebuie se se dezbrace de mituri ca de un balast inutil, el continuă, fără să-și dea seama, să trăiască pasionat într-o permanentă atmosferă mitică. Ca o mărturie despre această atmosferă mitică, stau chiar cuvintele noastre, întocmai cum diferitele obiecte poartă, fiecare în diversă măsură, o sarcină electrică, tot așa cuvintele noastre, chiar izolate, poartă în diversă măsură o sarcină mitică. Cuvinte precum „înaltul”, „josul”, „cerul”, „pămîntul”, etc., sunt încărcate cu o cu totul altă sarcină mitică, decît cuvinte ca „verticalul”, „linia”, „inferiorul”, etc. Cuvîntul „toiag” poartă altă sarcină mitică decît cuvîntul „baston”, care e deșertat de orice asemenea sarcină. (Iată un lucru pe care nu l-au prea înțeles poeții noștri, contemporani, în goană, pe cît de metodică, pe atît de mărginită, după cuvinte fără sarcină mitică.) Am pomenit despre o școală psihologică modernă, care s-a oprit la formula că miturile ar fi expresii simbolice ale realităților noastre inconștiente, adică visurile colective ale popoarelor, întocmai cum, după școala psihanalitică, în visuri și-ar găsi un ventil simbolic anume porniri refulate și legate de străfundurile vieții noastre inconștiente, tot așa în mituri și-ar găsi un ecou simbolic străfundurile vieții inconștiente colective. Astfel zeii cosmici, stăpînii lumii luminii, ar exprima simbolic conștiința umană, cîtă vreme contra-zeii întunericului, demonii haosului, ar exprima, tot simbolic inconștientul uman, cu toate pornirile

301

sale monstruoase. În luptele mitologice, de proporții cosmice, dintre zei și demoni, s-ar

oglinzi și s-ar concretiza imaginar, lupta dintre conștiință și pornirile inconștiente ale omului, încuviințăm că interpretarea e ingenioasă. Dar interpretarea prefăce din nou o trans-semnificație într-o semnificație materială; mitul e din nou prefăcut în alegorie. Ne îngăduim deei observația, că mai înainte ca miturile să exprime simbolic structurile psihice ale omului, situația reală ni se pare tocmai pe de-a-ndoa-selea. În realitate psihanaliza nu s-a mărginit la sondaj psihic, ci a imaginat structurile psihice ale omului în analogie cu imaginile mitologice. Psihanaliza, în pofida faptului că se crede așa departe de orice gânduri „preconcepute”, închipuie de fapt conștiința ca lume a zeilor, iar inconștientul ca haos, ca iad, ca lume a demonilor. Iată o dovadă, cât de mult omul modern, chiar în exemplare atât de intelectualizate și cu atîta maniacă grije de a se deparazita de așa-zise prejudecăți, ca Freud și Jung, trăiesc sub sugestii mitice. Din parte-ne ne-am ridicat în Orizont și stil împotriva concepției despre inconștient ca haos și dezordine, în favoarea unui inconștient cosmotic și în favoarea chiar a unui 71005 inconștient. Dar să revenim în chip critic la ipoteza că miturile ar fi un fel de visuri colective. Chiar dacă am admite analogii materiale între visuri și mituri (în acest sens a interpretat bunăoară Heinrich Zimmer într-o lucrare recentă mitologia indică), nu trebuie să scăpăm din vedere nici dizanalogiile. Dar dizanalogiile sunt așa de impresionante și prezintă un profil atât de viguros, încît, o dată surprinse pe zăre, vom fi împiedecați o dată pentru totdeauna de a mai defini miturile ca „visuri”. Am caracterizat miturile ca încercări ale spiritului uman de a revela metaforic, analogic, și în material de experiență vitali-zată, anume trans-semnificații. Miturile sunt plăsmuiri de intenție revelatorie, și întîiele mari manifestări ale unei culturi. În această calitate a lor ele vor purta întotdeauna pecetea unor determinante stilistice; ele vor fi modelate, interior, de categoriile abisale ale unui popor. Miturile se desprind din matricea stilistică a unui neam sau grup de neamuri, întocmai ca și celelalte produse ale culturii. Cu aceasta se rostește însă și diagnoza diferențială față de visuri. Să se remarce că visul nu apare niciodată stilistic modelat. Visul, cel de pe planul psihologic, e a-stilistic, ca orice fenomen natural. Psihanaliza, în unul din momentele ei fericite și de inspirată seriozitate, a definit „visul”. ca un ventil pentru redobîndirea unui echilibru psihologic.

302

Iată caracterizarea unui rost conceput sobru și verosimil, care ni se pare însă de tot eronată, ori cel puțin piezișe, cînd vrea să însumeze și miturile. Dacă visul e a-stilistic și face parte din tehnica echilibristicii psihice, ținînd astfel pur și simplu de ordinea naturală a omului și oarecum de aparatul securității sale interioare, cu totul altul e cazul miturilor. Mitul apare în coordonate stilistice, e determinat de categoriile abisale, și ține de destinul creator sau demiurgic al omului. Tot atîtea aspecte și planuri de desfășurare, cu care visul n-are nici un contact. Cîteva exemple vor demonstra caracterul stilistic al miturilor.

În Orizont și stil am stabilit cîteva determinante stilistice ale artei și filosofiei indice. Supunînd unui examen mitologia indică, vom descoperi degrabă o nespuse de surprinzătoare analogie. Mitologia indică se mișcă așa de mult pe aceleași linii, parcă ar vrea înadins să producă o dovadă eclatantă, că ar exista, sub aspect stilistic, un fel de armonie prestabilită între ea și celelalte produse ale spiritului indic. Cititorii studiului nostru și-aduc aminte că acest spirit indic se complace într-un orizont infinit, într-un fel, după cum spuneam, mult mai accentuat chiar decît spiritul apusean, în aventurile mitologice, ramificate fantastic, pline de ciorchinii vremelniciei ca o floră ecvatorială, în luptele vast desfășurate ca luniile, dintre zei și demoni, în puterea nesecată de a se transforma arbitrar a acestor ființe, în salturile lor meteorice săvîrșite în spații, în voința lor tutelar întinsă peste timpuri cosmice, în proporțiile sărite din țîțni ale acestor ființe, descoperim chiar de la întîiul contact, o umflare, o gigantomanie, cu care mitologiile europene nu au ținut de^loc să ne obișnuiască. Visul este atoatecreatorul și atoate-purtătorul, substratul existenței. Toată lumea, toți zeii, toate timpurile

și faptele sunt produse trecătoare și jocul (maya) lui Vișnu. Acest Vișnu s-a întrupat odată ca pitic. Sub vraja unui act ritual piticul crește, pe urmă, devenind uriașul cosmic. „Și, atunci piticul deveni un nepitic, și-si relevă într-o clipă figura sa care era alcătuită din toți zeii. Luna și soarele erau cei doi ochi ai săi, cerul era capul, pământul picioarele. Degetele de la picioare erau monștri mîncători de oameni. Degetele de la mîini erau cobolzi de peșteră, zeii universului erau la genunchii săi, alții la pulpe, cobolzi i se născură sub unghii și femei cerești în liniile pielei. Toate zodiile erau în privirea sa, părul său — razele soarelui, stelele erau porii, iar firele de păr din pori erau marii vizionari... Gura sa era foc, flacăra vetrelor tuturor

303

oamenilor, testiculele sale erau domnul tuturor creaturilor... în spatele său se ascundeau zeii comorilor, la încheieturi zeii furtunii, toate strofele sfinte și luminile cerului erau dinții săi strălucitori și fără de pată. În pieptul său era Siva, marele zeu, în liniștea sa de neclintit mările lumii, în burta sa nășteau spiritele fericite, pline de mare putere", etc... (Heinrich Zimmer: *Maya, der indische Mythos*, Stuttgart, 1936, p. 206). Această mostră de imaginație exuberantă, de orizont nesfârșit, de particulară monotonie în îngrămădirea excesivă a detaliilor, caracterizează spiritul indic, în fața noastră se încheagă parcă dintr-o dată un uriaș templu indic, cu acele cascade de forme, interior înghesuite, sau un fantastic relief plastic, iperbaroc încărcat de amănunte, în care ești pe urmă silit să descoperi tot alte și alte amănunte. Cu ce cifre astronomice se operează în mitologia indică ni se arată în legătură cu același Vișnu, la împărțirea timpurilor cosmice și la împroprietărirea zeilor cu aceste timpuri. Cît de minuscule ni se par dintr-o dată viziunile despre timp, cu cari suntem obișnuiți noi europenii! Perspectiva orizon-tică infinită nu se deschide numai în mare, ci și în mic. Astfel de exemplu zeul Indra, gonit de demoni, se ascunde o dată în-tr-un atom și găsește acolo o lume întreagă, cu stăpînirea căreia el se declară pentru cîtva timp mulțumit. Nu putem repeta, aici, expunerile noastre cu privire la celelalte determinante ale culturii indice. Amintim categoria stilistică de atmosferă, a nega-țiunii, și categoria orientării catabasice. Aceste determinante speciale ies cu deosebire în evidență în filosofie întrupată în cele vreo 350 de sisteme ale Indiei. De interes în ordinea preocupărilor noastre este că determinatele stilistice le întrezărim mijind în felurite chipuri chiar în mitologia indică, încă în faza mitologică indul se îndrumă spre o atitudine negativă față de orizont și față de lucrurile, ce se petrec în zăriștea sa. Cu cit se cristalizează cultura indică, cu atît mai vădit se schițează atitudinea de retragere din orizont. Tot ce are loc, prințind înfățișare mai mult sau mai puțin fluidă în orizontul iperdimensional al timpului și al spațiului, e socotit drept „maya", drept produs pe jumătate existent, pe jumătate năzărit, plasmatic emanat din atoateiz-voditorul și atoatepurtătorul Vișnu. Fenomenele și faptele posedă o existență umbilical legată de un substrat, care le poate absorbi precum le-a emis, sau o ființă efemeră de vis. „Individualul" nu există pentru ind, decît poate într-un înțeles degradat. Zeii, nu mai puțin decît oamenii, sunt și ei faptele pe

304

un plan de existență visată. Existență adevărată, deplină, este numai aceea a substratului visruitic. Oricît de demăsurat și cu oricîtă pasiune se lansează în aventuri și în lupte, în fapte și în minuni, zeii și demonii, peste toate sacrele elanuri și gravele dușmăni ale lor plutește parcă, în întreaga mitologie indică, surîsul degajat al unei superioare distanțări, surîsul lui Vișnu însuși, care în toată această seriozitate a dramei cosmice nu vede decît un joc al său. Ascetul, care avansează cel mai departe pe linia acestei distanțări vișnuitice, pe linia retragerii surîzînde din orizont, se bucură în mitologia indică de o supremă considerație. Se întîmplă uneori ca zeii înșiși să devină oarecum geloși, cînd se ivește cîte un ascet de incandescentă

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

Cunoaștem din istoria artei indice nesiguranța exuberantă a formelor. Se manifestă în universală ibriditate și bastardizare, în metamorfozele și amestecurile himerice, puterea de emanații și talentul infinit de a se întrupa a lui Vișnu. O putere „maya”, de aceeași natură, doar mult mai mărginită, și derivată, posedă

305

și alte ființe divine sau demonice. Zeii, demonii și celelalte ființe ale mitologiei indice nu prezintă prin aspectele lor nimic individual, ca o comoară inalienabilă de trăsături accidentale, nici contururi absolute prin înfîmplătorul lor. Toate ființele mitologice ale Indiei sunt elementare, fapte stihiale de o mare capacitate transformistă. Stihialul multiform e trăsătura lor de căpetenie. Reprezentantul suprem al acestui stihial multiform este însuși Vișnu, căruia de altfel nici nu i se atribuie alte preocupări în afară de jocul transformist de unul singur: el e actorul, el e privitorul. Figurile mitologice reprezintă în India totdeauna un ce elementar: puterea, răutatea distructivă, rezistența indestructibilă, salvarea, iubirea, etc. Formele nu există de dragul formei ca atare, ci ca purtătoare ale unei ființe elementare. Vișnu, din care se produc toate formele, ce apar în spațiu și în timp, își are de fapt lăcașul, intangibil și de neînchipuit, dincolo de spațiu și timp. Astfel făpturile, toate cîte apar, nu pot niciodată să fie identificate, grație formelor, faptelor, locului lor: toate făpturile posedă un suprem alibi: Vișnu.

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

germană. Germanii nu-si puteau închipui zeii și demonii altfel decât legați de locuri, de anume munți, de anume ape, de anume păduri. Știm din descrierile lui Tacitus cu ce sfântă sfială și cu ce reculegere intrau germanii în păduri. Ei intrau în codru ca într-o

306

divinitate. Germania întreagă era plină de sfinte rariți. Gînd secerau, germanii credeau că demonul holdei se retrage în spicele neatînse. Ultimul mănunchi de spice era astfel sfielnic păstrat, ca să nu fie omorîta zeitatea, verde sau aurie, ce s-a refugiat în ele. Atît de concret și atît de local imaginau germanii zeii și demonii<sup>1</sup>. Zeii și demonii trăiesc osmotic în spațiu și în timp, aici și acum. Zeii sunt așa de legați de timp, încît în nici o altă mare mitologie nu apare așa de impresionantă și cu atîta patetic accent, caducitatea lor (amurgul zeilor). Localizarea radicală în spațiu și în timp a zeilor și demonilor e de fapt o formă a tendinței individualizante, căreia i s-au închinat și i se închină seminițiile germane de atunci și pînă astăzi. Să examinăm și un alt aspect al mitologiei germane. Transformismul mitologic e desigur un bun aproape general al omenirii. E interesant însă cum motivul se diversifică după regiuni etnice, în mitologia indică transformarea unei ființe se datorește puterii maya; ființa se transformă de obicei în totalitatea sa (sau cu o fracțiune a sa, cum e cazul suprem al lui Vișnu). În mitologia germană zeul Odin (dar la fel și oamenii) are un dublet material, care, în timp ce zeul însuși doarme, zăcînd ca mort, se schimbă luînd felurite forme. Trupul există, ceea ce se „schimbă” e numai un dublet al trupului. Trupul zeului nu este o formă iluzorie, ci o realitate individuală în cea mai deplină accepție a cuvîntului. Constatăm în genere în mitologia germană un pronunțat realism, un realism crescut fantastic; la fel o afirmare anabasică a lumii, un orizont vast, un infinit palpabil, deși nu atît de exuberant ca la inzi. Pentru realismul fantastic al mitologiei germane cităm, ca mărturie, înfățișarea cu metehne fizice, producătoare de spaimă, chiar a zeilor principali. Votan are un singur ochi ca monștrii canibali de polifemică pomenire, iar ca moșulica erotic el are ceva aproape grotesc. Donar mănîncă și bea enorm și dizgrațios cîte doi boi, cîte opt somni și trei buți de met dintr-o dată. Zeul Ziu-Tyr are un singur

<nota>

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

</nota>

307

braț... E în aceste imagini ale unor făpturi deficiente, sau monstruos disproportionante, același realism sporit, apăsător, care o mie sau două mii de ani mai tîrziu ni se va revela în Eva cu abdomenul diform a lui Jan van Eyck, sau în viziunile lui Pieter Brue-ghel. Că mitologia germană nu s-a sfiit să închipuie așa de schimonosiți chiar zeii principali e o dovadă că așa vedeau germanii toată lumea. În ierarhia cosmică zeitățile își au rangul pe care îl au, grație

puterii lor, niciodată grație înfățișării lor. Germanul se complăce în această lume, în care obștescul poate fi și mătăhălos, cu condiția să fie tare și aspru, în mitologia greacă un Zeus, un Apollo, Ares, Hera, Atena, Artemis, Afrodita, etc. sunt arhetipuri de frumusețe și de armonie. Pe aceste meleaguri frumusețea califică pentru grade divine. Se știe că teogonia greacă începe cu haosul, dar culminează în orînduirea cosmosului. Zeitățile intermediare dintre haos și cosmos, cele indecise și neîmplinite, ca Uranos sau Cronos, sunt înfrînte și înlăturate de Zeus, ca niște vreascuri netrebnice, iar Zeus e mai presus de toate un părinte și reprezentant al ordinii. Urîtenia și metehnele sunt în mitologia greacă un atribut degradant în sine, al monștrilor sau al zeilor întunericului. Pe aceștia îi întîlnești în marea fără de forme, la răspîntii suspecte, în ascunzișuri de abia tolerate, sau în Hades. În genere zeii greci au o filiație, și de la naștere începînd o dezvoltare; dar dezvoltarea lor e pe urmă brusc oprită de cîntarul de precizie al momentului lor culminant. Organismele zeilor se opresc în zenitul desfășurării și al pulsației lor, adică în plenitudinea fără scădere a tuturor facultăților. Ajunși în zenitul sorții lor organice, zeii se bucură de nemurire. Să se compare acest zenitism etern al zeităților grecești cu caducitatea zeilor germani, cari la un moment dat îngălbenesc și se prăbușesc tomnateci ca frunzele copacului cosmic Yggdrasil. În zenitis-mul zeilor grecești deslușim un reflex al idealismului tipizant propriu spiritului grec, cită vreme în caducitatea zeităților germane se exprimă realismul fantastic al spiritului german. Ordinea e legată în mitologia greacă de măsură și mărginire, de un orizont finit, dincolo de care nu poate să fie decît inexistentul. De făptura și ființa zeilor grecești țin și limitele, limitele în genere. Zeii nu se deplasează decît creînd margini. Față de localizarea radicală a zeităților germane, divinitățile grecești apar ceva mai lax localizate. Ele pot să locuiască undeva, dar nu fuzionează fizic cu locul. Olimpul însuși devine un fel de loc ideal al zeităților, un for și un punct de observație oarecum omniprezent în

308

finitul lumii grecești. Zeitățile grecești, deși au legături de sînge, de înrudire, ele între ele, apar totuși ca ființe ideale, cu totul separate. Ele nu sunt emisiuni vremelnice ale haosului inițial, în sensul în care zeitățile indice sunt protuberante ale substratului lor comun Visnu. Zenitismul atribuit zeilor grecești pune hotare între ei. Zeii devin autonomi, și existența le aparține ca atare, deplină, întru separație și autonomie, în mitologia greacă existența absolută se obține de fapt prin această mărginire tipi-zantă. Haosul, o dată înfrînt, a fost înlocuit prin ordinea cosmică a zeităților de sub conducerea lui Zeus. În mitologia indică toate zeitățile sunt maya și ca atare condamnate să fie reabsorbite, după timpuri cosmice, cu atoatevisătorul Vișnu. Ceea ce există cu adevărat pentru mitologia indică este substratul inițial; restul este plăsmuire, vis. Ceea ce există cu adevărat pentru spiritul grec este ființa mărginit-armonică, deplină, zenitică, tipizată; substratul (haosul) a fost definitiv înlăturat, fiindcă el prin chiar natura sa nu putea să „existe”. Ceea ce există cu adevărat pentru spiritul german este concretul, cele mai adesea diform și individualul fantastic prelungit.

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

Absența totală a aspectului stilistic în domeniul visurilor dă de gîndit. Înainte de a privi miturile ca visuri ale popoarelor, ca expresii simbolice ale inconștientului haotic (iad al tuturor apetiturilor inferioare), trebuie să le privim, spre deosebire de visuri, ca manifestări și plăsmuiri directe ale aceluși noos abisal, inconștient, în care noi vedem izvorul secret al cosmosului stilistic. Dacă visul apare ca o simplă reacțiune pentru redobîndirea unui echilibru psihologic, mitul ca metaforă revelatorie, învoaltă, și stilistic structurată — apare evident în

altă ordine, în ordinea destinului nostru creator. Vom vedea mai târziu care este semnificația deplină a acestui destin.

309

## ASPECTELE FUNDAMENTALE ALE CREAȚIEI CULTURALE

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

Metaforaplasticizantă. Un exemplu: „Cicoarea ochilor”. Concretul unui fapt „a” (culoarea ochilor) este exprimat prin imaginea „b” (cicoarea). Metaforei plasticizante îi revine o funcție prin excelență expresivă. Imaginea „b”, evocată spre a reda concretul „a”, vrea să fie un echivalent expresiv al acestui „a”, deși „a” și „b” sunt imagini oricum eterogene. Când se conjugă deci într-o metaforă plasticizantă un fapt cu altul, ambele fiind de natură eterogenă, această apropiere interesează și se face exclusiv de dragul aspectului analogic al celor două fapte apropiate. Diza-nalogia lor e trecută cu vederea și nu joacă nici un rol în finalitatea metaforei. Metafora plasticizantă e generată în primul rând datorită analogiei.

Metafora revelatorie. Un exemplu: „Soarele, lacrima Domnului, cade în mărire somnului”. De astă dată faptul concret „a” (soarele) nu este simplu numai exprimat prin imaginea „b” (lacrima Domnului). Metafora nu se reduce la expresie; imaginea „b” nu vrea să fie doar un echivalent al faptului „a”. Situația e mai complicată. Faptul concret „a” (soarele) e de astă dată privit numai ca un semn vizibil al unui „x”, prin ceea ce el e prefăcut într-un

310

„mister deschis”, care cheamă și provoacă un act revelator. Un mister solicită, prin latura sa ascunsă, o revelație, nu o simplă expresie. Revelația se încearcă prin suprapunerea și altoirea integrantă peste faptul „a” (soarele) a imaginii „b” (lacrima Domnului). Conținuturile, efectiv palpabile, apropiate, sunt „a” și „b”, dar ecuația, ce se va declara, nu are loc între „a” și „b”, ci între „a -f x” și „b” ( $a + x = b$ ). Într-o metaforă revelatorie nu interesează așadar numai analogia dintre „a” și „b” ci și dizana-logia, care e tocmai destinată să completeze debordant pe „a”. Desigur că și în cazul metaforelor revelatorii inițiativa generatoare pornește de la o analogie, dar semnificația totală, revelată prin metaforele de acest tip, se obține prin suprapunerea analogic-dizanalogică a conținuturilor celor două fapte apropiate. În metaforele revelatorii dizanalogia are deci o funcție efectivă în constituirea metaforei, nu ca în metaforele plasticizante, în care interesul e cu desăvârșire absorbit de analogie. Metaforele plasticizante sunt simplu expresive, ele caută echivalentele unor fapte pe temei de analogie. Metaforele revelatorii amalgamizează sau conjugă două fapte analogice-dizanalogice spre a revela în acest fel un x, sau latura ascunsă a unui mister. Metaforele plasticizante exprimă, pe temei analogic, faptul „a” prin faptul „b”; „b” e acceptat ca factor metaforic exclusiv mulțumită unor echivalențe speciale în raport cu „a”. Metaforele revelatorii încearcă să reveleze un „x” prin amalgamizarea a două fapte analogic-diz-analogice (a și b). Această afirmație cu privire la metaforele revelatorii ne servește un punct de reper în analiza substanței ca atare a creației de



cultură în genere.

„Metaforicul” e foarte vădit înainte de toate în creația metafizică. Creația metafizică tinde în chip conștient spre revelarea misterului cosmic. Priviți orice mare concepție metafizică din istoria gândirii umane și veți găsi în ea un puternic nucleu metaforic. Iată de pildă ideea-imagina a „monadei”, care dă nucleul sistemului lui Leibniz. Această idee-imagina vrea să fie puntea hotărâtoare în procesul de revelare a misterului cosmic, în acest sens ea e de fapt o metaforă. Inițial cosmosul sensibil („a”) e prefăcut în aspect concret-arătat al unui mister (x). „Monada” (b) este un conținut analogic-dizanalagic în raport cu „a”. Prin conjugarea lui „a” și „b” se încearcă revelarea unui x. Sistemul filosofic al lui Leibniz reprezintă amalgamizarea într-un singur mare complex a conținuturilor analogic-dizanalagice b și a, aceasta pentru a revela un x. În procesul teoretic de amalgamizare a

311

lui „b” și „a”, proces care duce în largă măsură la o substituție a lui „a” prin „b”, intervin o mulțime de momente intermediare și nu mai puține dislocări de semnificații. Ne-am ocupat altădată într-un studiu amplu cu toate aceste articulații interioare ale procesului teoretic (în Cunoașterea luciferică). Momentul rodnic și decisiv, de care depinde tot procesul teoretic, ni se pare tocmai găsirea inspirată a unei idei-imagini, care va fi suportul și centrul întregii problematice. Un nucleu metaforic revelatoriu se găsește în orice concepție metafizică: indiferent că centrul concepției se cheamă Brahman, Atman, ideea, entelehia sau eul, voința, etc. Metaforicul e prezent în felurite chipuri și în problematica științifică, mai cu seamă în așa-numitele teorii și ipoteze constructive. Când Goethe spunea că toate organele plantei sunt metamorfoze ale „foii”, făcea o metaforă. Când fizica afirmă că „sunetul” este „vibrație”, face o metaforă. Și metafora științifică nici nu se deosebește de metafora poetică totdeauna prin aceea că ea ar avea mai multe șanse de a fi verificată. E drept că metafora științifică e alimentată de speranța secretă că în fond însăși realitatea are o structură, care iese întru întâmpinarea metaforei. Cele mai adesea însă această premisă implicată rămâne fără urmări, un simplu deziderat. Există totuși o deosebire foarte mare, care ține chiar de modul și de structura lor, între metafora cum o găsim în mituri și în artă, și metafora ca nucleu al plasmuirii teoretice (în metafizică și în știință).

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

2. În metaforele intercalate în procesele teoretice (în metafizică și știință) amalgamizarea conținuturilor analogic-dizanalagice (a și b) nu se face pe bază de paritate de drepturi și nici di-, rect, ci prin intermediul unor factori accesorii. Gînd teoria afirmă: „sunetul” este „vibrație” — imaginea „a” (sunetul) e amalgamizată

312

cu ideea-imagina „b” (vibrație), dar imaginea „a” (sunetul) își pierde accentul existențial și se dizolvă în derivat iluzoriu. Imaginea „a” (sunetul) iese din procesul metaforic complet degradată. Iar pentru a se putea realiza amalgamizarea imaginilor „a” și „b” într-un singur

complex, se recurge și la idei accesorii: se afirmă bunăoară că simțurile falsifică aspectul în sine al „vibrației”, comunicându-ne despre ea senzația „sunetului”, care ar fi însă pur subiectivă.

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

Peste vîrfuri trece lună,  
Codru-și bate frunta lin,  
Dintre ramuri de arin  
Melancolic cornul sună.

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

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

Este desigur în ultimele două versuri o exclamație întrebătoare, menită să dea expresie unor stări de lină melancolie. Poezia acestor versuri nu consistă însă numai în împrejurarea că

313

poetul a izbutit să dea o expresie concretă unei întrebări și nedumeriri abstracte, care privește durata vieții sale. Dacă aceste două versuri ar fi simplă expresie concretă a acestei întrebări, ne-ar fi dată posibilitatea să remaniem cuvintele și ordinea lor prin expresii echivalente. Să încercăm o dată operația de substituție. „Vei mai cînta vreodată dulce buciom pentru mine?” Ni se va concede că această expresie, deși logic și concret echivalentă, nu poate înlocui pe aceea a versurilor. Cuvîntul „suna-vei” are prin neobișnuitul inversiunii gramaticale, carate rare, un aer indecis între firesc și solemn; cuvîntul „dulce” din complexul „dulce corn” obține, prin sonoritatea sa, el însuși o nuanță de dulceață sufletească; iar cuvîntul „corn”, scurt și de o substanță vocalică relativ profundă, are ceva dintr-o melancolie nesentimentală, organic stăpînită, a unui om care nu se complăce de loc în prelungirea retorică a stărilor sufletești. Cuvîntul „vreodată”, pus la urmă, sugerează, prin poziția sa în frază chiar, ceva din pierderea contemplativă în timp. Pe urmă întregul acestor două versuri se leagă, definitiv, în sine, ca un monom, pe care nimic nu-l mai poate sparge, ca un monolit fără fisuri și afît de încheșat că pare a rezista în materialitatea sa oricărei chimii adverse. Cuvintele, prin sonoritatea, ritmul, muzicalitatea, prin poziția lor în frază, etc. dobîndesc în limbajul poetic virtuți și funcții, pe care nu le au ca simple expresii cotidiene. În limbajul poetic cuvintele nu sunt numai expresii,

ci sunt corpuri, substanțe, care solicită atenția și ca atare. S-ar zice că stările sufletești exprimate în poezie câștigă, datorită acestor virtuți actualizate ale cuvintelor, potența unui mister revelat în chip definitiv. Cuvintele limbajului poetic devin deci revelatorii prin însăși substanța lor sonoră și prin structura lor sensibilă, prin articularea și ritmul lor. Ele nu exprimă numai ceva prin conținutul lor conceptual, ci devin revelatorii prin însăși materia, configurația și structura lor materială. Limba poetică nu întrebuițează cuvintele numai pentru darul lor expresiv-conceptual, ci și pentru unele virtuți latente ale lor, pe care tocmai poetul știe să le actualizeze. Aceste virtuți țin de substanța sonoră și ritmică ca atare. Cuvântul „poetic” este în materialitatea sa desigur altceva decât o stare emotivă sau un gând, dar el prezintă tocmai în materialitatea sa și ceva analogic stării emotive sau gândului. Limbajul poetic este prin urmare prin latura sa materială, ritmică și sonoră ca atare, ceva „metaforic”. Datorită limbajului poetic, o stare sau o trăire, ca mistere deschise, ne

314

apar dintr-o dată revelate, încă o dată: limbajul cu adevărat poetic are acest aspect „metaforic”, chiar și atunci când nu utilizează metafore propriu-zise. Limba poetică se deosebește de proza zilnică tocmai prin acest aspect, mulțumită căruia ea, în calitate de lume sonoră și ritmică, devine icoana miraculoasă a unor stări sau lucruri, exprimate de altă parte și conceptual prin ea. Limba poetică e așadar revelatorie, nu simplu expresivă, și întrucât e revelatorie ea poate fi investită cu epitetul „metaforicului”, indiferent că utilizează sau nu metafore propriu-zise. În literatura universală credem că numai anevoie se va găsi un al doilea exemplu atât de probant, care să ilustreze cu aceeași forță, ceea ce afirmăm despre caracterul metaforic al limbii poetice în sine și în totalitatea ei (chiar când ea nu utilizează metafore) decât poezia germanului Hölderlin. Versurile lui Hölderlin contaminatează și pătrund cu „fizica” lor, adică tocmai prin caracterul total-metaforic al limbii sale ca atare. Prin ritmul și prin poziția cuvântului în frază, prin neobișnuita clădire sintactică, ca și prin sonoritate, aceste versuri sugerează irezistibil și cu o putere fără pereche melancolia spiritualizată, suferința și înțelepciunea sublimată a poetului. Vorbind despre esența metaforică a limbii lui Hölderlin în întregul ei, facem abstracție de metaforele propriu-zise, cari apar ici-colo ca mărgăritare cusute în țesutul graiului. Nu s-ar putea afirma că Hölderlin excelează în aceeași măsură și prin strălucirea sau uzul metaforelor, ceea ce însă nu-i scade întru nimic vraja și prestigiul. Puterea, cu care se comunică limbajul poetic, care precum arătăm e metaforic în însăși materialitatea sa, a fost numită pentru penetrația ei, fizică și imponderabilă în același timp, și „magie” poetică, în afară de faptul că posedă o funcție expresivă, purtătoare de semnificații, limbajul poetic dobândește așadar și demnitatea specială de a putea fi și un corp suigeneris, în așteptarea analog stărilor, gândurilor, trăirilor, pe care același limbaj le exprimă. Caracterul acesta integral și secret metaforic al limbajului poetic ne îndrumă spre contemplarea unui aspect similar al artelor plastice și al muzicii. Rolul pe care în poezie îl are limbajul, revine în sculptură materiei și volumului, în pictură pasteii, liniei, formelor, în arhitectură masei tectonice și organizării spațiului, în muzică tonurilor, melodiei, armoniei. Rămîne un miracol această virtute a materiei de a colabora atât de hotărîtor la revelarea misterelor, proces a căror inițiativă stă în puterea artistului. Când pictorul vrea de pildă să întruchipeze într-o operă o viziune îmbibată de o anume

315

liniște interioară a sa, se anunță ca la o chemare vrăjită și colaborarea materiei: liniile, colorile, formele se înființează cu precizia, transparența și claritatea lor, ca să sporească viziunea întruchipată, pînă la potența unui mister revelat. Plăsmuirea, în latura sa pur

materială, devine prin chiar aspectele ei neînglobate într-o semnificație conceptuală, o „metaforă” revelatorie, în punctul tangențial cu artistul, materia dobândește, în toate artele, o secretă funcție metaforică. Oare materia, dezmaterializată, despoiată de greutate, redusă pînă la a deveni linie dinamică, substanță arhitectonică a catedralei gotice, nu este, deși simplă „piatră”, în același timp o analogie, adică o metaforă, a extazului întru divinitate al arhitectului și al unei întregi colectivități?

Substanța, obiectiv întruchipată a creației de cultură de orice natură, este în ultima analiză, și într-un fel oarecare, totdeauna metaforă revelatorie, sau dacă voiți un țesut, o împletire de metafore revelatorii. Acest aspect face parte din însăși definiția creației de cultură. O plămuire de cultură (mitică, artistică, metafizică, teoretic-științifică) are două aspecte îngemănate: unul metaforic, altul stilistic. O plămuire de cultură este „metaforă” și „stil”, într-un fel de uniune mistică.

Știm atît din unele pasaje ale acestui studiu, cît mai ales din studiile noastre Orizont și Stil și Spațiul mioritic, în ce măsură plămuirile culturale poartă amprente de categorii abisale. Viziunea metafizică a lui Plato despre Idei posedă aceleași aspecte stilistice, ca și sculptura praxiteliană, ca și miturile homerice, ca și cosmosul lui Parmenide, ca și fizica lui Aristotel. Toate aceste plămuiuri de cultură posedă, spre a ne opri numai asupra celor mai vădite, aspectele categoriale ale „orizontului limitat” și al „tipizantului”. („Orizontul limitat” și „tipizantul” sunt categorii diferite, discontinue, într-un „orizont limitat” sunt posibile și forme „individualizate” ca și forme „stihiale”. „Orizontul limitat” nu cheamă după sine în chip necesar forme tipizate, iar formele tipizate nu implică neapărat un „orizont limitat”). O dovadă în privința aceasta avem în clasicismul renașterii sau în clasicismul francez și german, care tipizează formele, menți-nîndu-se însă într-un orizont infinit. Clasicismului antic tipiza formele într-un orizont limitat. Această deosebire, între clasicismul antic și clasicismele moderne, n-a fost remarcată pînă acum.) Cosmosul lui Parmenide e rotund, glob absolut, adică limitat și tipizat. Cosmosul nu e infinit, căci e divin, iar divinul se

316

confundă cu tipicul și limitatul. Pentru grecul antic infinitul nu însemnează desăvîrșire, ci indeterminațiune, scădere. În fizica lui Aristotel forma fundamentală a „mișcării” nu este cea rectilinie, care se pierde în infinit, ca în fizica lui Galilei, ci „mișcarea cercuală”, fiindcă aceasta posedă dublul aspect: este formă geometrică tipizată, și e și limitată, întrucît se întoarce în sine însăși. Categoriile „tipicului” și a „limitatului” sunt categorii abisale ale spiritului grec, atît de hotărîtoare, încît Aristotel nu putea să conceapă drept mișcare originară decît tocmai mișcarea „cercuală”. Tipicul e o trăsătură pusă în eclatant relief atît de concepția platonice a ideilor, care trebuie privite ca tot atîtea entități tipice, dar și de toată sculptura din epoca pericleică. Tipicul mai joacă încă o dată un rol decisiv și în fizica lui Aristotel. Tipicul determină anume, după concepția stagiritului, apetitul dinamic cel mai profund al lucrurilor. După fizica lui Aristotel orice lucru își are în lume un așa-numit „loc natural” al său. Locul natural al pietrelor, bunăoară, ar fi centrul pămîntului. Piatra va tinde prin urmare spre centrul pămîntului, ca pasărea spre cuibul ei. O piatră azvîrlită recade la pămînt deoarece ea e stăpînită de dorul de a ajunge la locul ei natural. Piatra tinde spre centrul pămîntului fiindcă numai acolo ea devine „piatră tipică”. Statul grecesc, ca organizație socială, nu poate să fie alcătuit dintr-un număr prea mare de indivizi. Aristotel cerea statul limitat, statul-cetate. Numărul locuitorilor unui stat nu poate să treacă peste cîteva mii, astfel încît un orator de la tribună să poată fi auzit de toți cetățenii. Unul din punctele canonului artistic al clasicității era: un grup sculptural trebuie să fie astfel alcătuit, încît să poată fi văzut în întregime din orice loc apropiat, fără de a fi ocolit. Iată puterea cu care se imprimă plămuirilor și concepțiilor o categorie abisală: orizontul limitat.

Să trecem în revistă și unele categorii abisale ale spiritului indic. Indul, spre deosebire de greci, e lăuntric dominat de categoria orizontică a infinitului (spațial și temporal). Lucrurile în acest orizont iau în imaginația plăsmuitoare a indului forme stihiale. Existența în orizont e învelită în categoria negațiunii; iar destinul și mișcarea în orizont sunt determinate de categoria retragerii (catabasicul). Cert e că nicăiri nu găsim un simț așa de dezvoltat și așa de acut al „infinitului”, ca în India. Cîtă vreme nemărginirea a fost inaccesibilă spiritului grec, pentru inzi infinitul este orizontul permanent al respirației lor de fiecare

317

clipă. Cit privește tendința spre stihial, spre elementar, spre impersonal, e de remarcă că deja în perioada imnurilor vedice apare în cugetarea indică ideea unității supreme a tuturor lucrurilor, în mitul creațiunii, și încă într-un alt cântec, se afirmă explicit că „numai poezii numesc multiplicitate ceea ce în fond este o unitate”. De la început istoria filosofiei indice însemnează un susținut efort de a determina mai de aproape „unitatea absolută”. Pînă la Upanișade s-a încercat definirea unității supreme, mai ales prin două noțiuni: „Brahman” și „Atman”. Inițial „brahman” însemnează „rugăciune”, voința și puterea, ce-l ridică pe om către Dumnezeu, încetul cu încetul puterea rugăciunii e divinizată ea însăși și prefăcută în fondul stihial, elementar, al existenței. Brahman, fiind o putere prezentă în fiecare lucru și mai ales în fiecare individ, are dintru început atributul impersonalului, și e înconjurat ca atare de toată simpatia imaginației indice. Atman la rîndul său însemnează „eul însuși”. Evident, „comun” pentru toți indivizii ar putea să fie în cele din urmă tocmai „eul însuși”. Pas cu pas, Atman, fiind o noțiune, care face abstracție de toate diferențele individuale ale ființelor, e tot mai mult conceput ca esență metafizică a realității. Iar ideea centrală a Upanișadelor este: singura realitate e Atman. Orientarea spre aspecte stihiale face ca acest popor să considere „individualul” numai ca o negațiune a impersonalului. Individualul, fiind o simplă negațiune, este fără valoare, - cunoașterea individualului ar însemna în consecință neștiință sau chiar iluzie (maya). Cu timpul Atman devine pentru cunoașterea filosofică ceva incognoscibil, sau cognoscibil numai printr-o supracunoaștere, adică printr-o identificare supraintelectuală a subiectului cu obiectul, în aceasta culminează metafizica impersonalului sau a stihialului. La filosoful Samkara găsim o povestire: Vascali roagă pe Bahva să-i dea învățătura despre Atman, zicînd: „Învăță-mă, venerabile, învățătura despre Atman”. Dar Bahva tăcu; cînd Vascali întrebă a doua sau a treia oară, Bahva răspunse: „Te învăț doar învățătura despre Atman, dar tu nu înțelegi. Atman e tăcere”. Nu putem prin nici un cuvînt exprima esența ultimă, impersonală, stihială, a lucrurilor. Meditînd asupra lui Atman, trebuie să tăcem, și de aceea se spune, printr-o întorsătură atît de caracteristică indică: „Atman e tăcere”. Absolutului, fiind incognoscibil, nu-i putem atribui nici o însușire de a fenomenelor, pe care le vedem, sau dacă totuși, atunci numai în chip simbolic. Dumnezeu impersonal e pretutindenea, în lume și în noi: identitatea

318

infinitului mare al lumii și a infinitului mic din inima noastră se exprimă prin cuvintele: „Tat tvam ași”: „acela ești tu”. Orizontul spiritului indic e infinit, dar toate lucrurile și fenomenele, ce umplu acest orizont, sunt muiate într-o atmosferă de negațiune. Ele n-au preț. Indul tinde să se retragă din acest orizont, revărsîndu-și interesul asupra absolutului, care e ultima expresie stihială a lucrurilor. Aceleași categorii abisale, ce le descoperim la temelia metafizicii indice, le regăsim și în problemele practice de viață. Existența ca „individ” în orizontul spațial și temporal e un rău. Scăpăm de ea, recunoscînd că e iluzie. Mîntuirea omului e o mîntuire nu de păcat, ci de viețuirea ca individ. Faptele, fie bune, fie rele, pot fi săvîrșite numai cît timp ești

individualitate separată. De aceea nici o faptă, oricât de bună ar fi, nu te poate mîntui. Mîntuirea e retragere din orizont și revărsare în impersonal, în absolutul stihial.

În Upanișade apare credința fundamentală a inzilor, credința în Samsara, care va trece, în calitate de dogmă, oarecum centrală, în toate sistemele lor de filosofie. Samsara e legea reînnoirilor. Sufletul omenesc se reîncarnează de nenumărate ori pe pămînt, realizînd un fel de destin, care depășește enorm zarea îngustă a vieții individuale. E și în acest mit al Samsarei o irupție a orizontului infinit. Se dă expresie în acest mit setei nemărginite a individului de a exista ca individ, o sete așa de mare, că nu e satisfăcută cu o singură existență, ci îi trebuie infinit de multe. Precum știm însă, existența individuală este pentru ind încapsulată într-o vastă categorie a negațiunii și ca atare un rău — prin urmare cea mai frumoasă dorință, ce o poate hrăni un ind, este scăparea din vecinica reîntoarcere, din repetata viețuire ca ins de sine stătător. Samsara e cel mai mare rău, iar cel mai mare bine e ieșirea din legea ei. Sistemele mari de filosofie ale Indiei nu vor, în ultima analiză, altceva, decît să propună un mijloc, o cale, o metodă, de evadare efectivă din ocolul Samsarei. Așa sistemul Samkhya, așa Budismul, așa Yoga, așa Vedanta.

Samkhya: concepția acestui sistem e dualistă, în sensul că admite două principii: materia și spiritul. Din legătura aparentă dintre spirit și materie rezultă toate durerile vieții. Spiritul triumfă asupra durerilor în clipa cînd înțelege pe deplin că el n-are în definitiv nici o legătură cu materia și că e cu totul independent de ea. Între sistemele mari Samkhya e cel mai realist, totuși el nu pronunță ultima consecvență a realismului; astfel

319

Samkhya nu parvine bunăoară să afirme cu hotărîre existența conștiinței „individuale”. De multe ori Samkhya pune problemele ca și cum ar exista de fapt un singur spirit, iar nu nenumărate. Tendința stihială atenuază astfel realismul sistemului. Budismul: are ca punct de plecare, ca și Samkhya, existența durerii în lume. Budha a fost un geniu moral, care nu acorda un prea mare interes metafizic, întrebare fiind o dată cu privire la starea de după moarte, el n-a voit să răspundă. Cele două mari biserici budhiste actuale cultivă păreri diametral opuse cu privire la Nirvana, dar Budha, dacă s-ar reîntoarce, le-ar combate cu hotărîre teoriile, căci Nirvana pentru el n-a fost o teorie despre existența sau neexistența spiritului după moarte, ci o experiență, o experiență spirituală și mai ales o victorie pe drumul spiritualizării. Budha și-a nimicit încetul cu încetul voința de a trăi ca „individualitate”, și-a omorît pornirile vieții, și-a domolit și și-a mutilat instinctele. Liniștea, ce-o gustă în starea aceasta, e „Nirvana”. Tocmai cum Isus cînd a predicat împărăția lui Dumnezeu, nu s-a gîndit în primul rînd la o existență fericită dincolo de viață, ci mai curînd la o comoară lăuntrică din sufletul viu al fiecăruia, așa și Budha a dat precepte mai curînd pentru un anumit mod de a trăi pe pămînt. Budha voia ca omul să-și nimicească așa de radical setea de a viețui ca individ, încît să poate să spună: „sunt neexistența, o neexistență vie: Nirvana!” Ideea despre Nirvana sau starea nirvanică este în fond expresia categoriilor abisale obștești ale Indiei. Ea poartă pecetea „retragerii” din orizontul infinit al lumii și al Samsarei, și a tendinței spre sti-hial (liniștea impersonală). Sistemul Yoga: se caracterizează mai ales prin tendința practică de a ajunge suprema țintă: revărsarea individului în absolut prin extaz, sau eliberarea prin asceză a spiritului de materie. La adepții yogini găsim aspectele stilistice ale spiritului indic transpuse din domeniul plămuirilor în acela al vieții și al practicei zilnice. Străvechiul idealism al Upanișadelor și-a găsit înflorirea cea mai consecventă în sistemul Vedanta al lui Samkara (veacul al VIII-lea d. Chr.), unul din cei mai mari metafizicieni ai tuturor vremurilor. Sub unghi stilistic sistemul e cea mai pură realizare a gîndirii indice, cristalul suprem al Upanișadelor.

Să ilustrăm fenomenul unității stilistice și cu exemple mai apropiate. Vechea cultură bizantină poartă și ea amprente de unora categorii abisale cu totul specifice. Orizontul omului bizantin nu

mai e limitat ca al vechilor greci, dar poate nici infinit ca

320

al spiritului indic, sau al apuseanului modern. Orizontul bizantin ni se pare mai curînd ceva intermediar: un tot dezmărginit, un volum vast, imprecis dilatat. Acest orizont dă cadru „bisericii”, care este concepută ca un organism ecumenic, pătruns de un duh unitar. Biserica este un organism dezmărginit, care inundă spațiul și timpul, în cultura bizantină individualitatea nu e negată ca în India, nici transformată în simplă „iluzie”; individualitatea rămîne o realitate efectivă, care se transfigurează însă lăuntric potrivit duhului unitar, ce încheagă și ține laolaltă acel tot dezmărginit numit „biserică”. Formele, la care aderă omul bizantin, sunt de natură stihială, dar e vorba și aici de un sti-hial mai măsurat, mai cumpătat, străin exuberanței și desfrîului care caracterizează formele indice. Pentru duhul bizantin realitatea materială a lumii poate fi străbătută de ploaia torențială a grației divine, spațiul poate fi vas, în care coboară transcendența; de unde urmează ca lumea, ca atare, nu e negată precum în India, ci afirmată, afirmată nu pentru aspectele ei proprii, cît pentru virtutea transfigurărilor ei posibile. Natura nu e iluzie (maya) ca pentru mentalitatea indică, ci o realitate, ce poartă reflexele transcendenței. Pentru spiritul bizantin, natura e un organism dezmărginit, soîianic transfigurat, adică „biserică”, și afirmată în această calitate a ei de „biserică”, și întrucît ea consimte să fie „biserică”.

Din cultura apusului am putea oferi spre meditare nenumărate exemple, toate deopotrivă de concludente. Să ne oprim de pildă la epoca barocului. Desigur că în gîndirea metafizică nici un alt cugetător nu reprezintă barocul cu aceeași putere ca Leibniz, autorul monadismului. Celui, care se îndoiește de utilitatea teoretică a punctului de vedere stilistic în considerarea fenomenelor culturale, îi propunem să încerce un examen comparativ între concepția monadismului și pictura barocului. Iată cîteva trăsături ale acestei picturi. 1. Pictura barocului se complace într-un orizont infinit. 2. Ga năzuință formativă ea manifestă un pronunțat caracter „individualizant”. 3. Pictura barocă transpune realitatea, cu o supremă insistență, în grai „dinamic”. 4. Și cultivă în toate privințele virtuțile „clarobscurului”. Să se observe că, fără a ne gîndi la altceva decît la pictura lui Rembrandt, atît de reprezentativă pentru baroc, am pus degetul pe cîteva epitete, care delimitează la perfecție și metafizica lui Leibniz. Monadele sunt concepute ca niște centre cu substanță desăvîrșit transformată în putere dinamică. Statica atomistă e cu totul înlăturată. Orizontul,

321

în care se realizează armonia prestabilită între monade, este un orizont infinit, iar fiecare monadă, privită pentru sine, este o lume, care izvorăște din sine însăși, o lume în miniatură, comprimată, de o structură mai mult sau mai puțin cZaro&scwra, după gradul ei de desăvîrșire. Fiecare monadă are un caracter absolut individual; nu există în toată lumea două monade la fel. Corespondența între metafizica lui Leibniz și pictura lui Rembrandt e desăvîrșită.

Dar în trilogia aceasta a culturii am citat suficiente dovezi cu privire la existența unor complexe stilistice, încît avem poate dreptul de a ne crede scutiți de datoria de a mai insista. În concluzie se poate spune că creația de cultură (mitică, artistică, filosofică, științifică) posedă un aspect îngemănat: 1. Creația e de o parte, și într-un fel, metaforă sau țesut metaforic. 2. Creația poartă de altă parte o pecete stilistică. Dublul aspect definește profilul și structura plăsmuirilor spirituale, care în ansamblul lor alcătuiesc „cultura”.

În stăpînirea acestei definiții pe temei de analiză structurală, ne vedem transportați în situația de a ataca cu șanse de izbîndă interesanta problemă a deosebirii dintre „cultură” și

„civilizație”. Graiurile europene disociază felurit cei doi termeni. Totuși sub înrîurirea gândirii germane, opinia publică europeană, chiar și cea franceză, începe a se împăca, de voie de nevoie, tot mai mult cu sensul înspicat al termenilor, ce ne preocupă. Din păcate însă când e vorba să se indice domeniile aparținătoare „culturii” și „civilizației”, se procedează de obicei printr-o simplă delimitare convențională și prin enumerare. Harta delimitărilor are inconvenientul că variază după autori. Ca și cum ar putea fi vorba de o țirguială. O deosebire tranșantă, dar în lipsa unui criteriu structural tot numai pe bază de delimitări nominale, se operează mai ales de la cartea de fabulos succes a lui H. St. Chamberlain, Temeliile veacului al XIX-lea. Chamberlain înțelege prin „cultură” creațiile spiritului uman în domenii spirituale (metafi-fizică, religie, artă). „Civilizația” ar fi, după același autor, ansamblul bunurilor și întocmirilor, al rînduicelilor și invențiilor, care țin de viața materială a omenirii. Știința, megieșă și cu una și cu cealaltă, ar ocupa o poziție intermediară. Spengler a adoptat întrucîtva această delimitare, punînd însă un accent foarte apăsător asupra fatalității, datorită căreia o „cultură” se schimbă în „civilizație”. Cei doi termeni au la Spengler cam același înțeles ca la Chamberlain, dar cîtă vreme la Chamberlain cele două

322

ramuri ale creației umane înfloresc paralel, alcătuiind oarecum o polaritate simultană, și avînd un înalt grad de contingență, la Spengler polaritatea are un caracter de fatală succesiune. După ce o cultură sufletească și-a ajuns cele din urmă culmi de înflorire, ea s-ar transforma sub imperiul unei fatalități inevitabile în „civilizație materială”. Civilizația ar fi sfîrșitul fatal al oricărei culturi. Civilizația ar reprezenta faza iernatică a unei culturi, adică ultima bătrînețe. Nu vom descîlci aici detaliile acestei teorii foarte discutabile, care cade sau stă cu acea teză spengleriană, potrivit căreia cultura ar fi un „organism” superior, de sine stătător, care-și scandează vîrstele în ritm inevitabil, ca etapele unui destin. Cum nu acceptăm această concepție „organismică” despre cultură, refuzăm și teza despre raportul de succesiune fatală între „cultură” și „civilizație”. Nu ne este cunoscută pînă acum vreo încercare, nici mai serioasă, nici mai puțin serioasă, de a defini creația culturală, spre deosebire de civilizație, sub unghi structural. Considerațiile de mai sus, cu privire la cele două aspecte fundamentale ale creației de cultură, deschid acest luminis. Vom adopta firește diferențierea după domenii, devenită uz. Urmează însă să desțelenim regiunea cu tractorul, iar nu cu plugul de lemn. În adevăr, privind faptele de civilizație, de exemplu ordinea socială, întocmirile materiale ale omenirii, uneltele scornite în necurmata luptă cu materia, invențiile felurite întru sporirea confortului, vom remarca un lucru, vrednic de a fi reținut nu numai sub beneficiu de inventar. Toate aceste fapte de civilizație poartă desigur, la fel cu creațiile de cultură, o pecete stilistică; le lipsește însă celălalt aspect: metaforic. Faptele de civilizație nu sunt destinate să reveleze un mister prin mijloace metaforice. Ele sunt ceea ce sunt: o ordine, o unealtă, o regulă de muncă sau de luptă. Produsele civilizației nu sunt judecate după criterii imanente lor, nici după virtutea lor revelatorie, cît după utilitatea lor în cadrul unei finalități pragmatice. Chiar aspectele stilistice, pe care le manifestă faptele de civilizație apar nu tocmai ca o necesitate; stilul e aici un adaos, ceva accesoriu, ceva ornamental, suplimentar. (Vom avea prilejul să vedem mai tîrziu că, sub unghi mai adine, „cultura” este expresia unei mutațiuni ontologice, ce se declară în univers, mutațiune datorită căreia omul devine în adevăr „om”; ceea ce nu se poate afirma despre civilizație. O civilizație ar putea fi produsă în cele din urmă și de o specie animală, înzestrată cu o bună inteligență.) Aprofundarea atentă a condițiilor civilizației ne face să conchidem că

323



aspectele stilistice, pe care ea le manifestă, sunt efectul unui simplu reflex. O armă veche poate fi datată și localizată, adică identificată sub raport istoric, după ornamentica și forma ei, tot așa o mobilă, care însă, mai mult decât plugul, sau armele îndură contagiuni artistice. Modele îmbrăcăminte umane au fost în preponderență dictate de orientări stilistice. Nu mai puțin formele vieții sociale și modurile conviețuirii și ale contactului de la om la om. Nu e o simplă și nici ne semnificativă întâmplare că eticheta curților și-a ajuns maximul de complicație și întortoचere tocmai în timpul barocului. Tot ce ajută, sporește, ușurează viața materială, poate să se învelească, indiferent de finalitatea practică, în darurile unui stil. Dar „civilizația” acceptă această situație debitoare numai sub ploaia de resfrîngeri a „culturii”. Dacă omul n-ar fi creator de cultură (ca o componentă a culturii stihifare în adevăr o funcție constitutivă), ni se pare mai mult decât probabil, că civilizația ar fi cu totul străină de transfigurările stilului. Invențiile, uneltele, obiectele, menite confortului și securității, se impregnează de semnele unui stil, doar prin imitație, printr-un fel de mimicry. Uneltele și mașinile acceptă mimetic liniile unui stil, ca unele insecte, care trăind în pădure, iau înfățișarea frunzelor.

Creația culturală este așadar o plăsmuire a spiritului omenesc, o plăsmuire de natură metaforică și de intenții revelatorii, și poartă constitutiv o pecete stilistică. Creația de civilizație este o plăsmuire a spiritului omenesc în ordinea intereselor vitale, a securității și a confortului; n-are caracter revelatoriu, dar poate avea prin reflex un aspect stilistic accesoriu. Aceste definiții nu le formulăm spre a le ceda uzului public ca niște simple definiții. Ele declanșează de fapt o problemă nouă. Ni se pare anume că cultura și civilizația se diferențiază mult mai radical decât au putut să o bănuiască gânditorii, care s-au ocupat cu această chestiune. Vom vedea în alt capitol că cultura este de fapt expresia unui mod de existență, iar civilizația expresia altui mod de existență. Cultura răspunde existenței umane întru mister și revelare, iar civilizația răspunde existenței întru autoconservare și securitate. Intre ele se cascadează deci o deosebire profundă de natură ontologică,

Definiția creației culturale, pe care tocmai o formulăm, înlesnește în chip neprevăzut și unele precizări în legătură cu chestiuni de un incontestabil interes filosofic, îndeosebi teoria cunoașterii pare aleasă să culeagă importante beneficii pe urma definiției de mai sus. Găsim că teoreticienii cunoașterii nu diferen-

324

țiază, cum se cuvine, ideile, ipotezele, teoriile, privind toate aceste momente ale spiritului, în ansamblul lor, sub un unghi de vedere prea unitar. Amintim bunăoară numai punctul de vedere al lui Nietzsche, după care toate ideile, chiar și categoriile, pe urmă ipotezele, teoriile, ar fi deopotrivă „mituri”, sau teza lui Vaihinger potrivit căreia „ideile” ar fi toate, deopotrivă, simple „ficțiuni”, de mai mare sau mai mică utilitate. Această reducere la un numitor comun, această împachetare sub aceeași etichetă, nu e prin nimic legitimată. Știm ce e mitul, știm ce e o creație de cultură. Ori de aceste rezultate urmează să se ia act și în teoria cunoașterii. „Categoriile” (de exemplu ideea de substanță, cauzalitate, unitate, etc.), intră fără îndoială constitutiv și în „mituri” ca și în cunoașterea empirică, dar ele nu sunt „creații” și nici destul de complexe, spre a putea fi numite „mituri”. Mitul e o creație de cultură și are ca atare o constituție determinată prin cele două aspecte: „metaforic” și „stilul”. Ori „categoriile” nu au nici caracter acuzat metaforic (adică nu sunt născute din conjugarea unor termeni analogic-dizalogici) și nici nu poartă, mai ales, o pecete stilistică, spre a putea fi „mituri” sau „creații de cultură”. Categoriile, cele despre care vorbesc obicinuitorii filosofilor, sunt momente funcțional-constitutive ale inteligenței, iar nu „creații de cultură”. Din contră, ipotezele constructive, teoriile științifice, concepțiile metafizice sunt de fapt „creații de cultură” și ca atare, ele vor fi prin chiar substanța lor de natură „metaforică”, și vor purta amprente ale unui „stil”. Categoriile

nu îndură în nici un fel înrîuriri stilistice. Ele nu sunt supuse unor variații de asemenea natură. Imunitatea categoriilor față de eventuale alterări de natură stilistică, iată o împrejurare sortită să singularizeze categoriile în economia complexă a spiritului uman și să condamne la neputință orice încercare de a le trata drept „mituri” sau „creații de cultură”. Despre categorii nu se poate spune în nici un caz că ar fi „plăsmuiri” ale spiritului omenesc în sensul, în care această afirmație se poate face despre orice creație culturală. Întîi, rămîne o întrebare deschisă dacă ideile categoriale sunt în genere simple plăsmuiri; ele par înainte de toate structuri sau f actori funcționali, iar ca structuri ele ar putea să fie impuse spiritului uman prin ceea ce altădată numeam „cenzură transcendentă”, și în consecință ele ar putea să fie tot atîtea momente cu tîlc într-o rînduială și finalitate metafizică. Dar chiar dacă am socoti categoriile simple plăsmuiri ale spiritului uman, ele nu sunt

325

în nici un caz „creații de cultură”. Ele n-au nici semnificație metaforică și nici nu sunt ieșite din tipare stilistice. Orice act revelator-metaforic implică deja condiții categoriale. Categoriile se izolează așadar de o parte prin aceea că față de orice metaforă ele au un caracter implicat. Categoriile se izolează pe urmă evident prin imunitatea lor la inducțiunile stilurilor. Categoriile prin urmare nu pot fi rînduite în aceleași rafturi alături de concepții, ipoteze și teorii. Da, ipotezele constructive, teoriile, concepțiile, sunt „plăsmuiri” sau „creații de cultură” și ca atare au dublul atribut al „metaforicului” și al „stilului”.

O greșeală asemănătoare celei nietscheane comite și Vaihinger, cînd reduce la același numitor comun al „ficțiunilor utile” atît categoriile, cît și ipotezele, teoriile, concepțiile. Vaihinger trece cu vederea înainte de orice un lucru, și anume că aceste alcătuirii sunt prea deosebite ca să poată fi legate într-o singură propoziție. Ideile categoriale, ca structuri a-metaforice și imune la inducțiunile de stil, se deosebesc profund de plăsmuirile culturale (ipoteze, teorii, concepții), care sunt substanțial metaforice și poartă pecete stilistică. Ficționalismului lui Vaihinger îi mai descoperim pe urmă și alte neajunsuri, care trebuiesc denunțate, în afară de neajunsul că nu disociază suficient genurile ideilor, Vaihinger mai dă acestora și o interpretare prea exclusiv în spiritul biologismului, manieră veac al XIX-lea. Vaihinger interpretează ideile fără deosebire ca „ficțiuni” în serviciul „vieții”. Iată o rătălmăcire, cu care nu ne-am putea declara de acord. Vaihinger privind toate soiurile de idei ca ficțiuni biologic și pragmatic utile, preface, în definitiv, plăsmuirile de natură teoretică în ceva analog invențiilor și produselor de civilizație. Vorbind în termeni de-ai noștri, Vaihinger elimină de fapt plăsmuirile teoretice ale omenirii din cadrul „culturii” și le subsumează „civilizației”. Ori, după analizele noastre, o asemenea operație nu rămîne un gest indiferent. „Cultura” și „civilizația” nu denumesc numai în chip convențional ținuturi diverse. „Cultura” rezultă, precum spuneam, cu totul din alt mod de existență a omului, decît „civilizația”. Cultura este expresia existenței omului întru mister și revelare, cîtă vreme civilizația este expresia existenței întru autoconservare, confort și securitate. Radicalizăm deosebirea dintre cultură și civilizație, dîndu-i proporții ontologice. Lui Vaihinger îi scapă cu desăvîrșire împrejurarea că plăsmuirile teoretice derivă în cele din urmă din tendința omului spre revelare, și că ele răspund complementar unui mod specific

326

uman de existență: existenței întru mister. Vaihinger ignoră acest caracter intențional-revelatoriu al plăsmuirilor teoretice, și în afară de asta el mai ignoră și substratul profund, stilistic, al acestora, în consecință Vaihinger nu va putea lua act nici de faptul notoriu, că plăsmuirile teoretice ale omului sunt și trebuiesc judecate după criteriile imanente lor, iar nu

după criteriile exterioare, biologic-utilitariste, ca produsele „civilizației”, în teoria cunoașterii ne găsim cu totul pe altă poziție decât Vaihinger. Ficționalismul lui Vaihinger despoaie plămuirile teoretice ale omenirii de o seamă de dimensiuni pe care ele totuși le posedă în chip de necontestat. Teoria ficționalistă a lui Vaihinger concepe creațiunile teoretice ale omenirii nu ca plăsmuirile de „cultură”, cum le înțelegem noi, cu toate consecințele, ce le incumbă această interpretare. Vaihinger înțelege creațiunile teoretice ca produse analoage celor ale „civilizației”. El nu cunoaște cu alte cuvinte decât modul de existență biologic al omului, pentru securitate și succes pragmatic, și derivă totul din acest mod de existență. Din parte-ne, enumerând plămuirile teoretice ale omenirii printre creațiile de „cultură”, le înzestrăm cu toate însușirile ce rezultă din existența cu adevărat umană, care este existența întru mister și revelație, în această ordine existențială plămuirile teoretice ale omenirii dobândesc însușirile fundamentale ale creației de cultură: ele sunt substanțial-metaforice în raport cu un mister, și posedă înainte de toate ca aspect constitutiv un „stil”.

327

### CATEGORIILE ABISALE

Rar o problemă, care să fi ademenit patima iscoditoare a filosofilor mai mult decât aceea a categoriilor. Sunt faze în istoria gândirii, când problema aceasta s-a transformat aproape în osie a filosofiei. Potrivit tradiției, vom înțelege prin „categorii” anume expresii fundamentale, și eterate în același timp, ale existenței, sau cel puțin ale cunoașterii umane. Ele ocupă un loc privilegiat în ierarhia conceptelor. Noțiuni precum a „existenței”, a „unității”, a „multiplicității”, a „lucrului”, a „însușirii”, a „cauzei și efectului”, etc., au fost investite cu demnitate categorială. Filosofii s-au arătat totdeauna înclinați să confere categoriilor o funcție specială între noțiunile, cu care operează inteligența umană. Din nefericire însă ei nu au prea putut să cadă de acord nici asupra criteriilor electivă, nici asupra naturii însăși a demnității, cu care urmau să fie unse categoriile. Opiniile asupra acestei demnități diferă așa de izbitor de la gânditor la gânditor, încât dacă ar fi să închipuim rezultanta, n-am rămânea decât poate cu părerea, cam puținică și firavă, că demnitatea categorială consistă chiar în interesul sacral, cu care filosofii iau în dezbateră unele concepte, în orice caz categoriile trebuie privite ca noțiuni, înzestrate cu o particulară aureolă, care tronează în ierarhia ideal-arhitectonică a cosmosului. Istoria problemei începe poate cu tabla contrariilor propusă de școala pitagoreică. Gânditorul, care venea să lărgească imperial hotarele cugetului uman, Plato, avea pe deplin conștiința însemnătății lor, numindu-le cu o ridicare rituală a brațelor, *pieytoTa fiv?i*. Aristotel, geniul sistematic al antichității, le-a dat botezul definitiv, încercând enumerarea lor, ca poezii omerizi, cari trec în revistă ostile în ajunul epiceii bătălii.

Discuția mai recentă asupra chestiunii, întru cât categoriile sunt expresii fidele ale existenței sau simple produse sau efulgu-rații ale conștiinței umane, e departe de a se fi istovit. Kant, socotind categoriile drept produse ale subiectului cognitiv (ale

328

conștiinței transcendente) sau ca anticipații parțial alcătuitoare de experiență, încearcă o precizare sistematică și deductivă a lor, articulându-le atât conținutul conceptual, cât și dimensiunea numerică. Kant își justifică întreprinderea, întemeindu-se pe felurile judecăților, în care se ramifică arhitectonic apersepția transcendentală. Un moment s-ar fi părut că secretul a fost în sfârșit revelat și biruit. Filosofia postkantiană, cea în adevăr critică și prudentă, pare a fi renunțat însă tot mai mult la credința în posibilitatea unei deducții logice, dintr-un singur principiu, a categoriilor, mărginindu-se mai degrabă la analiza și enumerarea

lor descriptivă, oarecum cartografică, după loturile sau modurile existenței, încercările unor filosofi de a reduce numărul categoriilor statornicit în tabla, cu pretenții canonice, a lui Kant, nu se poate spune că s-ar fi bucurat de vreun răsunet. Dimpotrivă, filosofia ultimului veac s-a arătat foarte generoasă cât privește dimensiunea numerică a categoriilor. Poporul categoriilor, împărțit pe caste, a fost găsit din ce în ce mai numeros, cu cât recensă-mîntul se făcea cu mai mare și mai pedantă meticulozitate. Instructive rămîn numărătoarele unui Ed. v. Hartmann sau a unui Husserl. Mai mult decît atît. O privire fugară peste filosof iile ultimelor decenii ne îndrituiește la afirmațiunea că actualmente categoriile nu mai sunt privite ca un sistem fix și închis, ci ca un sistem generator și deschis. Cunoașterii umane i se atribuie caracterul unui proces spornic, în stare să-și constituiască singur, prin succesive puneri, noi și noi categorii. Nu se știe dacă baza pentru acest mod, de a considera categoriile, nu a pus-o în cele din urmă tot Kant, care, precum trebuie amintit, alături de categorii mai îngăduia și niște noțiuni pur intelectuale derivate („predicabili”), cum ar fi acelea ale „puterii”, „acțiunii”, „rezistenței”, „schimbării”, etc. Notăm, că făcînd aceste repriviri, nu intenționăm să dăm o schiță istorică, nici fugară măcar, despre problema categoriilor. Istoria problemei e de fapt aproape tot așa de amplă și plină de peripeții ca istoria filosofiei însăși. Oferind cele cîteva puncte de reper, ne-am străduit să înlesnim cititorului drumul spre niște considerațiuni și spre un examen, care depășesc răsplat stadiul actual al cercetărilor circumscrise de problema categoriilor. Ne-am îngăduit să atragem atenția asupra diversității opiniilor filosofice în legătură cu felurile aspecte ale categoriilor. În adevăr diversitatea de opinii, cât privește natura, originea și valabilitatea categoriilor, e mai mult decît pitorească. Sunt

329

categoriile înnăscute, sau dobîndite? Dacă sunt dobîndite, pe ce cale? Prin abstracțiune sau prin generare independentă de materialul simțurilor? Iată întrebări întru dezlegarea cărora gînditorii s-au muncit veacuri în șir. Dacă unii metafizicieni creștini se îndoiau de aplicabilitatea categoriilor asupra Divinității, filosofii laici au prins să se îndoiască și de valabilitatea categoriilor în genere dincolo de împărăția simțurilor. Conținutul categoriilor poate fi derivat din materialul imediat al experienței, sau categoriile sunt cu totul altceva decît o abreviată sublimată a acestui material? Sunt categoriile oglinda unei existențe ontologice, sau doar expresia unor funcții, organizatoare de experiență, ale spiritului uman? Pot fi categoriile creațiuni ale conștiinței umane, și concomitent și expresia unui „ce” transcendent? Își afirmă categoriile valabilitatea și dincolo de experiență? În ce măsură? Sau categoriile se demască singure ca simple ficțiuni, ca ficțiuni utile vieții ca atare, despoiate însă de orice posibilitate de a fi ridicate la rang de cunoaștere obiectivă? E posibilă o cunoaștere fără categorii, sau fără unele din ele, sau categoriile sunt necesar constitutive pentru cunoașterea umană? Cu această avalanșă interogativă n-am amintit decît o fracțiune din întrebările, cărora li s-a dat în cursul timpurilor cele mai variate răspunsuri. Harta bălțată a acestei problematice nu ținem, aici, de loc, să o sporim și cu răspunsurile noastre. Fapt e, că indiferent de soluțiile, cu care s-a încercat satisfacerea curiozității în legătură cu toate aceste probleme, interesul era circumscris îndeobște de categoriile cunoașterii. (S-a mai vorbit încă, ce e drept, și despre anume categorii de natură axiologică — frumosul, binele, adevărul — care ocupă un loc aparte, și asupra cărora vom reveni și noi mai la urmă.) Dincolo de acest fel de categorii ale cunoașterii (și dincolo de cele axiologice), filosofia nu a bănuț nici măcar vag prezența în spiritul uman și a unui alt gen de categorii cu desăvîrșire altfel decît cele obișnuite. Filosofia a fost preocupată exclusiv de categoriile cunoașterii și ale atitudinilor axiologice conștiente, în afară de aceste categorii, ivite ca niște focare organizatoare în cadrul conștiinței, există însă după părerea noastră și o garnitură completă, și oarecum paralelă, de categorii secrete ale inconștientului, cari țin de ordinea și finalitatea spontaneității noastre. Aceste categorii subterane ale

inconștientului au format obiectul investigațiilor noastre în studii speciale. Rezultatele cercetărilor ne îndreptătesc să enunțăm i potetic existența acestui mare grup

330

de categorii secrete, în slujba cărora suntem angajați, cele mai adesea fără s-o știm. Sub dictatura lor se pare că stăm nu în mai mică măsură decât sub dictura categoriilor, care ne mijlocesc cunoașterea existenței și judecarea valorilor. Lumea, în care e situat omul, e văzută ca o urzeală, ca un material sensibil, sau gândit, îmbrăcat într-un ansamblu de categorii cognitive și de categorii de valori. Subiectul cognitiv are latitudinea de a se apleca de exemplu asupra unui obiect ideal, cum ar fi bunăoară un raport numeric oarecare într-o operație matematică. Subiectul vede și judecă acest obiect ideal al său, trecându-l prin strunga unei „categorii”, cum ar fi de pildă aceea a „raportului”. Subiectul cognitiv are latitudinea de a se apleca de exemplu asupra unui „lucru”, ce-i este dat în experiența sensibilă; subiectul cunoaște și judecă acest obiect de pildă prin categoria „substanței”. În orice caz categoriile, de care s-a interesat filosofia, țin de receptivitatea umană. Indiferent că exprimă adecvat un „ce” sau că sunt simple „momente subiective”, categoriile acestea își găsesc întrebuințarea ca niște cadre, și intervin efectiv într-un proces de receptivitate umană, într-un proces de luare de act, într-un proces de cunoaștere deschisă unui obiect. Obiectul cunoașterii poate fi o existență logică, matematică, pur ideală, sau o existență fenomenală sau transfenomenală.

Am încercat în două studii ample (Orizont și stil și Spațiul mioritic), să arătăm că în afară de categoriile receptivității, datorită cărora se organizează cosmosul cunoașterii (și în afară de categoriile, cari diversifică lumea valorilor), mai există un mare număr de categorii, și anume acele ale spontaneității umane în genere. Categoriile acestea, aparținând în primul rând inconștientului (și numai prin personanță conștiinței), alcătuiesc cotorul tănuit al florei spirituale umane. Ele stau la rădăcina tuturor plâsmuirilor umane de natură culturală, adică la baza cosmosului stilistic, la temelia însăși a stilurilor de viață și de cultură. Un stil posedă ca substrat, după cum am avut prilejul să o demonstrăm, un complex de factori inconștienți, cărora lesne le găsim câte o expresie „categorială”. Am numit un asemenea complex abisal de factori categoriali matrice stilistică. O distincție esențială se impune din capul locului. Categoriile, care compun o matrice stilistică, sunt, atât prin structura cât și prin funcția lor, cu totul altceva decât categoriile receptivității, sau ale lumii ca obiect de cunoaștere imediată. Categoriile abisale, stilistice, își pun pecetea pe ceva, mai înainte ca ele să joace un rol în

331

cunoașterea umană, sau indiferent că vor juca vreodată acest rol. Categoriile stilistice determină lumea plâsmuirilor umane în calitatea lor de plâsmuiri. Categoriile celelalte, gnoseologice, determină lumea „dată” ca obiect de „cunoaștere”. Categoriile acestea, ale receptivității cognitive, pot să fie, ce e drept, și ele, rezultatul unor funcții inconștiente, dar numai în sens liminar „inconștiente”; în plenitudinea lor actualizată ele aparțin însă conștiinței. Categoriile spontaneității sunt, dimpotrivă, factori inconștienți într-un sens mai pozitiv și mult mai profund; ele apar ca stigme ale plâsmuirilor noastre, de cele mai multe ori fără a ne da seama despre ele. Conștiința despre ele e ceva secundar, suplimentar. Dacă ni se permite să întrebuințăm o metaforă, am spune că există un etaj al conștiinței și un subsol al inconștientului, fiecare cu garnitura sa specifică de categorii, deosebite prin chiar structura lor. Dacă există bunăoară câte o categorie a spațialității și a temporalității în lumea conștientă a receptivității noastre cognitive, vom admite că există undeva în inconștient și niște dublete orizontice ale lor, adică niște funcții, cari se exprimă prin viziuni spațiale și temporale de altă structură decât cele conștiente. Acele orizonturi inconștiente (spațial și temporal) se imprimă

într-un fel tuturor plăsmuirilor noastre spirituale. Cu aceasta am dat numai un exemplu de structurare categorială pe cele două planuri, ale conștiinței și inconștientului. Categoriile abisale ale inconștientului sau ale spontaneității noastre plăs-muitoare sunt însă multiple. Ele nu se reduc la aceste viziuni inconștiente despre spațiu și timp. În genere o matrice stilistică e alcătuită din următoarele categorii principale:

1. Categoriile orizontice sau de perspectivă:

a) Orizontul spațial (de exemplu spațiul tridimensional infinit, sau infinitul ondulat, sau spațiul alveolar, sau spațiul plan, etc.).

b) Orizontul temporal (timpul-havuz, timpul-cascadă, timpul-f luviu).

2. Categoriile de atmosferă: afirmarea globală, sau negarea, sau neutralitatea, față de tot ce se petrece în orizontul spațial și temporal. (Aceste categorii pot fi numite și „inconștient axio-logice“.)

335

3. Categoriile orientării: anabasicul, catabasicul, starea pe loc.

4. Categoriile formative: individualul, tipicul, stihialul. (Cît privește semnificația precisă a acestor termeni trimitem la studiile Orizont și stil, și Spațiul mioritic.)

Matricea stilistică conține, precum am afirmat și altădată, în afară de aceste categorii principale, și alte multe categorii de însemnătate mai secundară, asupra cărora nu trebuie neapărat să ne oprim aici. Pentru cititorii, care nu sunt în curent cu scrierile noastre, repetăm că un stil, o cultură, nu le privim ca rezultat al unui singur factor, nici ca un organism de sine stătător, monadic, cu membrană impermeabilă, produs al unui vag „suflet” al culturii, cum vrea așa-numita teorie morfologică (Spengler, Fro-benius). Stilul (și cultura ca un ansamblu de stiluri) este rezultatul unor factori multipli, discontinui, de expresie categorială, cari prin amestecul și uneori prin interferența lor, constituiesc o matrice stilistică, cu cuișul în inconștientul omului.

Spiritul uman, complex structurat, posedă deci două feluri de garnituri categoriale complete: categoriile receptivității cognitive și categoriile spontaneității plăsmuitoare. Prin ce se deosebesc în genere cele două feluri de garnituri categoriale? Vom trece în revistă deosebirile esențiale:

Categoriile receptivității aparțin în grad intens conștiinței, prin ele se constituie cunoașterea. Categoriile acestea pot fi produsul unor funcții inconștiente, dar numai în sens liminar „inconștiente”. Dimpotrivă, categoriile spontaneității aparțin inconștientului abisal: de acolo ele determină stilul plăsmuirilor spirituale. Aspectul stilistic al plăsmuirilor poate foarte ușor să scape neștiut tocmai creatorilor.

Categoriile receptivității, sau ale cunoașterii imediate, tind, tocmai pentru a putea constitui o cunoaștere, să se mențină într-o stare de maximă constanță structurală. Ele pot spori ca număr, dar nu manifestă tendința de a se schimba ca structură. Ele se acumulează și se conservă. Dimpotrivă, categoriile spontaneității, chemate să determine lumea plăsmuirilor, nu sunt supuse acestui principiu al acumulării și al constanței. Categoriile abisale ale

336

spontaneității, o dată realizate în plăsmuiri mai mult sau mai puțin desăvârșite, cad jertfă istoriei. În cazul acesta ele pot fi remaniate. O categorie abisală poate fi înlocuită cu alta de același „gen”, existentă sau produsă, proaspăt ivită. De altfel categoriile abisale au posibilitatea de a se combina între ele în cele mai felurite chipuri, pentru a alcătui tot alte și alte matrici stilistice.

Categoriile receptivității sunt, sau cel puțin tind a deveni „universale”, „ecumenice”.

Categoriile abisale ale spontaneității variază, sau pot să varieze, de la o regiune geografică la alta, de la epocă la epocă, de la popor la popor, întrucâtva chiar de la ins la ins.

Categoriile receptivității, redând aspecte sau articulații diferite ale cosmosului, se completează una pe cealaltă, ele se juxtapun. Ele se întregesc, ele nu-și fac concurență, ci dimpotrivă, oricât de contrarii ar fi uneori, ele colaborează insistent la organizarea ideală a cosmosului. Cosmosul e așa de complex încât are loc pentru toate aceste grefări categoriale, ba acest cosmos e așa de bogat încât suscită se pare necurmat producerea de noi categorii. Nu mai puțin subiectul, care le acceptă pentru propriul său uz, le încapă de asemenea pe toate. Din contră categoriile abisale sunt mult prea numeroase decât să încapă toate într-o singură matrice stilistică a inconștientului. Inconștientul poate opta pentru anume categorii, în nici un caz însă pentru toate cele existente și cele posibile. O matrice stilistică inconștientă e constituită înainte de toate dintr-un fel de locuri categoriale, care pot fi ocupate de anume categorii specifice numai prin alternanță. Numărul categoriilor abisale e incomparabil mai mare decât al „locurilor categoriale”, de care dispune o matrice stilistică. O matrice stilistică dispune de exemplu de un „loc categorial orizontal”, de un „loc categorial formativ”, etc. Există însă o mulțime de structuri categoriale, cari aspiră să ocupe un „loc categorial”. Bunăoară la „locul categorial” orizontal-spațial aspiră să zicem spațiul infinit tridimensional, sau spațiul ondulat, sau spațiul plan, sau spațiul-boltă, etc. La „locul categorial” temporal aspiră de pildă timpul-havuz sau timpul-fluviu, sau timpul-cascadă. Într-o matrice stilistică nu poate intra decât câte una din aceste structuri categoriale. Așa e cazul cu „locul” categoriilor de atmosferă, cu „locul” categoriilor de orientare, cu „locul” categoriilor formative. La fiecare din aceste locuri aspiră o mulțime de categorii specifice, dar fiecare poate fi

337

ocupat numai de o singură categorie specifică. Categoriile spontaneității, fiind așadar prin funcția și structura lor, alternante, sunt, cel puțin întrucât aparțin aceluiași gen, substituibile, una alteia. Din numărul existent de categorii abisale se pot produce pe această cale prin combinații diferite — o mulțime de matrici stilistice. Ar fi de notat, în aceeași ordine de idei, că uneori categoriile cu aspirații legitime la unul și același „loc”, interferează între ele, alterându-se reciproc, sau contaminându-se. Astfel de exemplu „tipicul” se poate contamina cu „stihialul”, dând împreună o categorie ibridă. Sau „timpul-fluviu” poate fuziona cu „timpul-havuz”, etc. Un loc categorial poate fi deci ocupat și de o structură categorială derivată, secundară, produsă prin contaminare între categorii specifice. Matematica combinațiilor și permutațiilor și-ar găsi aici un vast domeniu de aplicare, în orice caz o disociere se impune, în cadrul categoriilor receptivității nu există acest fel de „locuri categoriale”, nici această substituibilitate, nici posibilitatea fuzionării ibride între categorii.

Admițând cu Kant că diversele categorii, care constituiesc lumea cunoașterii noastre, sunt momente subiective ale spiritului uman, vom fi cu atât mai îndreptățiți să admitem această teză în ceea ce privește categoriile abisale, care determină lumea plămuirilor. Categoriile abisale sunt factori acuzat subiectivi. Există cu alte cuvinte nu numai un apriori cognitiv, ci și un apriori abisal-stilistic. Lumea noastră, dată și închipuită, e determinată de un dublu apriori, de două garnituri de categorii apriori. Lumea noastră, cât privește cadrele ei categoriale, se înfruptă deci din izvoarele spiritului uman, cu o intensitate exponențială. E aceasta o formulă, care dă măsura apropierii și distanțării noastre în raport cu filosofii curente referitoare la chestiunea în discuție. De reținut pe urmă că aprioritatea pur cognitivă tinde spre constanță și ecumenicitate, câtă vreme aprioritatea abisală se complace, până la un punct și în anume condiții, în variație și individualizare. („Apriorismul” are pentru noi numai semnificația unui „funcționalism subiectiv” creator de „ordine”, sau „modelator”, în raport cu un material oarecare. Apriorismul cognitiv-receptiv e stăpânit de principiul „conservării”, iar apriorismul

abisal de principiul „istovirii” prin „realizări plăsmuite”.) Din toate acestea urmează că așazisele categorii cognitive ale receptivității țin mai mult de destinul nostru existențial ca atare, consubstanțial cu instinctele noastre de autoconservare

338

și de orientare, câtă vreme categoriile abisale țin de destinul nostru creator prin excelență. Existența categoriilor abisale, a matricei stilistice, constituie sub unghi metafizic chiar mărturia cea mai hotărâtă despre destinul creator al omului în lume. Categoriile receptivității nu furnizează însă nici un argument în acest sens. Problematika amplă, dar cam monocordă a categoriilor, se revarsă astfel într-o problematică complexă și contra-punctică. Alături de tabla felurit clasificată a categoriilor, care au preocupat pe filosofi pînă acum ca o simplă numărătoare de mătăanii, se așază dintr-o dată un șirag de categorii, care populează subsolul conștiinței, și care au rămas neobservate pînă acum ca atare, adică tocmai în calitatea lor categorială și apriorică. Cele două masive și complete garnituri de categorii, care mobilează, la figurat vorbind, etajul și subsolul spiritului uman, diferă una de alta atît prin structura cît și prin funcția și finalitatea lor. Cu aceasta nu am fi îmbogățit numai cu o nouă perspectivă problematica categoriilor, dar am fi făcut o întîie încercare de a întemeia filosofia culturii pe o teorie inedită a categoriilor. Concepția morfologică înțelege cultura ca un organism de sine stătător, înzestrat cu un misterios „suflet” (după Spengler, „paideuma” după Frobenius), și aceasta nu într-un înțeles metaforic, ci în înțelesul deplin și cel mai autentic al termenilor „organism” și „suflet”. Ni se va concede că opiniile noastre, care întemeiază stilul (cultura) pe o complexă, amplă, teorie categorială și pe funcții abisale, s-au despărțit definitiv de ipotezele morfologiei.

Stabilirea categoriilor abisale, stilistice, sau ale spontaneității, oferă anumite avantaje și pe alte planuri de cercetări. Enunțarea existenței lor ne pune în situația de a vedea într-o lumină neașteptată și unele categorii de ordin ideal, despre care s-a vorbit îndeajuns și pînă acum, fără să se ajungă însă la o epuizare a chestiunii. Ne referim de astă dată la categoriile numite „axiologice” care oglindesc lumea valorilor (de pildă: adevărul, eroarea, binele, răul, frumosul, urîtul, etc.). Categoriile de asemenea natură circulă, fiecare pentru sine, încărcate de semnificații dintre cele mai diverse. Să medităm puțin de exemplu asupra categoriei „frumosului”. Această categorie posedă, înainte de toate, o semnificație vagă, generală, rarefiată, echivalentă aproape cu aceea a plăcutului estetic. Estetica însă a găsit încă de mult timp că are toate motivele să facă deosebire între un „frumos natural” și un „frumos artistic”. Și cu bună dreptate. (Filosofia, nu totdeauna

339

bine sfătuită, s-a căznit mult timp să reducă cele două genuri de „frumos” la un numitor comun. Făcînd o reprivire, chiar foarte îngăduitoare, asupra soluțiilor propuse, nu s-ar putea afirma că încercările ar fi izbutit, măcar cîtuși de puțin. Unii filosofi încearcă să reducă totul la frumosul natural. Alții propun rețeta contrară, de a se reduce frumosul natural la cel artistic. Kant însuși credea că poate să treacă de la unul la celălalt printr-o simplă schimbare de perspectivă. El afirma că în natură e frumos ce pare operă artistică, iar în artă e frumos ce pare operă a naturii. Soluția kantiană pare ingenioasă și în același timp simplă ca faimosul ou. Dacă însă gînditorul german ar avea dreptate, ar trebui să masacrăm istoria artelor și să decimăm pe artiști. Cu definiția kantiană nu ne putem apropia, ca să nu mergem prea departe, nici măcar de pictura bizantină! Această artă, și în general arta egipteană și arta răsăriteană, se refuză categoric definiției kantiene. Concluzia practică ar fi să se renunțe o dată pentru totdeauna la reducția la un numitor comun a frumosului „natural” și „artistic”.) Epitetul



frumosului se altoiește totdeauna fie pe un fenomen „natural”, fie pe un produs „artistic”. Ori epitetul frumosului se greșează în fiecare din aceste două posibilități, pe altfel de categorii. Un „cal” în cadrul naturii poate fi „frumos”, desigur. De remarcat e însă că în acest caz „frumosul” e sesizat în directă legătură cu conceptul biologic, de specie, și numai cu acesta, al calului, în natură un cal e „frumos”, când reprezintă în toată plenitudinea sa vitală media biologică. Același cal, fotografic redat, s-ar putea să fie „neutral” sub unghiul frumosului artistic. Ca operă de artă o statuie ecvestră poate fi desigur de asemenea „frumoasă”; în acest caz epitetul frumosului se greșează - nu pe conceptul biologic ca atare - ci pe o seamă de categorii, inconștient aplicate, pe categoriile din care se împletește o matrice stilistică, și care nu intervin niciodată în judecarea unui fenomen natural (decît poate printr-o pervertire a instinctelor firești). În artă un cal e găsit „frumos” după cum variază „stilul”: în unele epoci calul trebuie să aibă un aspect foarte „individualizat”, alte dați calul trebuie să aibă o înfățișare „stihială”, spre a i se acorda un epitet apreciativ pozitiv, sub unghi artistic. De remarcat e că „individualizantul”, „stihialul”, judecate după criteriile frumosului „natural” par monstruoșități. Interesant e că și o operă de artă, creată sub imperiul categoriei „tipizante” poate să prezinte aspecte „monstruoase” sub unghiul frumosului „natural”. Cele mai ideale statui de zei grecești sunt bunăoară

340

lipsite de „pupile”, în cadrul „naturii” acest aspect e „monstruos”. Sculptorul grec stăpînit de categoria abisală a „tipicului” s-a ferit să redea „pupilele” ochilor dintr-un sentiment foarte just că nimic nu „individualizează” o ființă așa de hotărît ca tocmai „pupilele” ochilor. Sculptorul grec le-a anulat deci, pentru a se menține pe planul „tipicului”, chiar cu riscul de a vulnera criteriile frumosului „natural”, în judecarea frumosului natural și a celui artistic intervin criterii cu totul diferite, între care nu este nici o punte de trecere. Frumosul artistic e, atît ca plăsmuire, cît și ca obiect de apreciere, condiționat între altele de existența categoriilor abisale, sau ale spontaneității care se imprimă de altfel tuturor plăsmuirilor umane. Valoarea frumosului artistic se constituie și o operă artistică e cîntărită pe temeiul unei matrici stilistice, de natură inconștientă. De existența categoriilor abisale urmează deci să țină seama și estetica, în chiar diferențierea categoriilor sale axiologice, la definiția frumosului și a celorlalte valori ale sale.

Un alt fapt, paralel, din domeniul gnoseologiei, se cere singur sub condei. Ne gîndim la categoria axiologică a „adevărului”. Există desigur o definiție nominală a adevărului, înțeles ca ecuație între idee și realitate. Dar definiția aceasta ideală echivalează cu un simplu postulat, pentru realizarea căruia nu ne este dată nici o certitudine, nici un criteriu de judecare, și nici posibilitățile vreunui control. De fapt „adevărul” e judecat după criterii exterioare oricărei necesități imanente ideii de adevăr, după criterii care i se adaogă oarecum dinafară. Vom asista astfel la ramificarea adevărului într-un fel de „adevăr natural” și un „adevăr plăsmuit”. Adevărul „natural” e cîntărit după criterii, care consistă în aplicarea categoriilor cognitive asupra unui material sensibil, un proces care duce la organizarea unei „experiențe faptice”. Adevărul acesta „natural” aparține cunoașterii, pe care altădată am numit-o „paradisiacă”. Kant a încercat să arate că adevărul acesta este: o strînsă urzeală de categorii și de material de intuiție. Numai cît el n-a ținut seama în criteriile, pe care le propunea, de vasta zonă a adevărilor „plăsmuite”, produse complicate ale cunoașterii, pe care altă dată am numit-o „luciferică”. Însăși știința naturală și exactă, și cosmologia, sunt surprinse la fiecare pas asupra delictului de a se deda „construcțiilor”. Ori tocmai în problematica cunoașterii luciferice, care e cu totul altfel articulată decît problematica cunoașterii para-disiace, intervin criterii de apreciere a „adevărului”, cu totul

sui-generis. Aceste adevăruri nu sunt judecate numai după criterii logice și de intuiție concretă, - ele poartă și pecetea celorlalte categorii, adică stigmatul categoriilor abisale, stilistice, care nu joacă nici un rol în judecarea adevărurilor naturale. Când cosmologia imaginează de pildă un spațiu infinit tridimensional, această construcție teoretică nu-și are temeiul și nu-și găsește criteriile în spațialitatea sensibilă, indeterminată, ci mai curînd într-o categorie orizontică inconștientă, abisală, de natură stilistică. Unui om de știință, înzestrat cu o anume matrice stilistică, i se vor părea „verosimile” numai plăsmuirile ipotetice și constructive, care, în afară de argumentele logice și intuitive, oglindesc prin stuctura lor și categoriile sale abisale. Judecățile de apreciere, care se referă la adevărurile „plăsmuite”, vor varia deci după cum variază matricea stilistică a oamenilor, de la regiune la regiune, de la epocă la epocă. Teoria categoriilor abisale aduce cu alte cuvinte noi lumini și în domeniul gnoseologic, în orice caz definiția kantiană a adevărului, sau mai bine zis, criteriile, pe care filosoful le propune, păcătuiesc prin unilateralitate. Prin ele se reduce cunoașterea umană la un „torso” penibil mutilat. A te mulțumi cu acea definiție, ar fi ca și cum în estetică n-ai vrea să vorbești decît despre frumosul natural și ai trece cu vederea domeniul mult mai complex al frumosului artistic.

Categoriile abisale ale spontaneității participă așadar constitutiv la structurarea unor variante foarte importante ale categoriilor axiologice. N-am dat decît exemple din domeniul estetic și gnoseologic. Examenul altor termeni axiologici poate fi continuat după modelul exemplelor date.

După ce am caracterizat diferențial categoriile „conștiinței” și ale „inconștientului”, se pune în chip inevitabil problema: cum poate în genere conștiința să ia act de existența categoriilor inconștientului? Problema e, în parte cel puțin, și una de metodologie.

Categoriile inconștientului dabîndesc o prezență în conștiință pe două căi:

1. Prin „eficiență”.
2. Prin „personanță”.

Creațiile de cultură, ca atare, sunt prin unitatea și consecvența lor de stil o probă despre eficiența reală a categoriilor abisale. Categoriile abisale sunt deci prezente în conștiință sub forma realizată în creații de cultură.

Valorile, normele, criteriile, de care conștiința se lasă condusă în aprecierea creațiilor de cultură, sunt, în parte cel puțin, rezultatele unei „personanțe” din inconștient, adică un ecou al categoriilor abisale.

O conștiință individuală poate lua însă act și de categorii abisale străine ei, aceasta examinînd atent creațiile de cultură produse mulțumită unor asemenea categorii. Natural că niciodată conștiința nu poate să sezeze direct categoriile abisale în funcția lor generatoare, sau mai precis modelatoare, ca atare. Avem posibilitatea de a cunoaște asemenea categorii abisale, străine nouă, numai datorită amprentelor, pe care ele le lasă asupra operelor de cultură.

## CONCEPTE FUNDAMENTALE ÎN ȘTIINȚA ARTEI

În dorința de a da un relief cît mai răspicat teoriei noastre despre categoriile abisale ale inconștientului, credem nimerit să ne spunem părerea asupra unor încercări ale științei artei, de a stabili anume „concepte fundamentale” în vederea studiului operelor de artă. Asemenea

încercări s-au ivit destul de numeroase și destul de fecunde în ultimele decenii. Ne vom scuti de sarcina obositoare de a ghida cititorii prin desișul sau prin labirintul tuturor acestor tentative, ceea ce de altminterlea ar fi și suficient de inutil pentru scopul ce-l urmărim. Nu ne putem priva totuși de plăcerea de a examina în privința aceasta cel puțin rezultatele unui studiu reprezentativ. E vorba despre studiul-model, foarte temeinic în felul său, al lui Heinrich Wölfflin: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (ed. I, 1915, ed. VII, 1929, München), care a stîrnit o seamă de discuții și un concurs de năzuinți similare, nu numai în știința artei, dar și în știința literaturii. Preocupat mai presus de toate de problema evoluției stilistice în artele plastice, Wölfflin e mînat precumpănitor de ambiția înaltă de a descoperi o „lege”. Dacă această ambiție e în adevăr și bine sfătuită sau numai greșit îndrumată de spiritul științific al veacului trecut, rămîne încă să se vadă. Fapt e că cercetările lui Wölfflin culminează în enunțarea unei pretinse „legi evolutive”: există după părerea sa în istoria artelor plastice o evoluție psihologică necesară de la „clasic” la „baroc”, de la „static” la „dinamic”. Ar exista adică un ritm istoric, care se găsește desăvîrsit ilustrat prin succesiunea dată a celor două epoci, în arta „renașterii” și a „barocului”. Dualismul evolutiv al acestor faze poate fi privit însă, după Wölfflin, ca lege psihologică, ca o schemă potrivită pentru studiul și descrierea celor mai multe perioade evolutive ale artelor. Cele două momente sau faze, fiecare avîndu-și prețul în sine, se deosebesc sub unghi stilistic printr-o seamă de aspecte, pe care Wölfflin

<nota>

1. Principii fundamentale ale istoriei artei, în românește de E. Costescu, Editura Meridiane, București, 1968 (n. ed.).

</nota>

344

le fixează în anume „concepte fundamentale”. Evoluția de la clasic la baroc s-ar face totdeauna astfel:

1. De la „liniar” la „pictural”.
2. De la „planuri” la „adîncime”.
3. De la „forma închisă” la „forma deschisă”.
4. De la „multiplicitate” la „unitate”.
5. De la „claritatea absolută” la „claritatea relativă”.

Sensul ce-l dă Wölfflin acestor termeni e însă mult mai puțin variat, decît pare la întîia privire. Astfel clasicismul e surprins sub o serie de aspecte, care în fond sunt foarte asemănătoare și care prin corespondența lor interioară se leagă unul de celălalt. Clasicul înclină spre liniar, clădește perspectiva în planuri izo-labile unul de celălalt, se complăce în forme închise, în multiplicitate precizată și în claritate absolută. Unei descriții similare îi e supus și barocul. Barocul e pictural, cunoaște adîncimea în sens dinamic, tinde spre forme deschise, vagi, spre unitatea imprecisă a întregului și spre o claritate doar relativă. Wölfflin ilustrează fiecare dintre aceste perechi de concepte polare (linia-rul-picturalul, planul-adîncimea, forma închisă-forma deschisă, etc.), cu exemple sugestive și incontestabil cuceritoare, din arta secolelor al XVI-lea și al XVII-lea. Să examinăm din punctul nostru de vedere aceste așa-zise „concepte fundamentale”. Din expunerile lui Wölfflin rezultă în orice caz că ar exista o corespondență desăvîrșită, o reciprocitate congruentă între fețele clasicului, privite în ele și pentru ele; și tot așa între fețele barocului. Atributele clasicului: liniarul, procedeul perspectivă prin planuri izolabile, forma închisă, multiplicitatea precisă, claritatea absolută, sunt înțelese ca aspecte înrudite prin conținutul lor, ca aspecte care se produc parcă la fel cu echivalențele în geometria proiectivă; ele formează o catenă de momente similare. La fel cele cinci atribute ale barocului. Nu e decît logic ca Wölfflin să mărturisească la un moment dat, el însuși, că oricare ilustrație, dată pentru unul din aspectele clasicului, e valabilă în cele din urma și pentru

oricare alt aspect al clasicului. Aceeași afirmație se impune și în cazul barocului. Wolfflin ne asigură pe urmă că cele cinci concepte fundamentale ale clasicului pot fi considerate, cu oarecare libertate, ca simple fețe diverse ale unuia și aceluiași lucru (p. 245). Dată fiind această situație se pune întrebarea dacă așa-zisele „concepte fundamentale” ale clasicului și ale barocului, relevate de Wolfflin, posedă însușirile necesare spre

345

a putea fi numite „categorii” în accepția deplină a acestui termen, așa cum filosof ia l-a adoptat de la Kant încoace, sau cel puțin în sensul ce i-l atribuim noi în teoria despre „categoriile abisale”. Ne putem îngădui un răspuns foarte răspicat: între conceptele clasicului (sau ale barocului) stabilite de Wolfflin există, după părerea noastră, o prea masivă corespondență sau congruență de conținut, pentru ca ele să poată fi privite drept tot atâtea „categorii”. Conceptele, prin care Wolfflin determină un stil, posedă ele între ele, un numitor comun, care aproape le anulează diferențele. Toate conceptele clasicului (liniarul, planurile izolare, forma închisă, multiplicitatea precisă, claritatea absolută) au la Wolfflin semnificații, care, cîntărite și analizate mai de aproape, apar numai ca moduri de ale preciziei statice sau ale „clarității distincte” realizată pe rînd în material de-o crescîndă complexitate. De așijderea conceptele barocului (picturalul, adîncul dinamic, forma deschisă, unitatea imprecisă, claritatea relativă) sunt, în interpretarea ce le-o dă chiar Wolfflin, numai moduri de ale vagului dinamic, care se realizează fie asupra unui material mai simplu, fie a-supra unui material mai complicat. Intre conceptele, prin care Wolfflin vrea să fixeze un stil, există, cu alte cuvinte, numai o diferență de complexitate, dar nu de esență. Sub unghiul esenței conceptele lui Wolfflin, destinate să redea semnamentele unui stil, își corespund intens și masiv, ele formează o catenă de similitudini, mai mult decît familiare. Fiind reductibile la un nucleu comun, aceste concepte nu pot fi, după părerea noastră, socotite drept tot atâtea „categorii”. Conceptele lui Wolfflin, întru cît sunt reductibile, pot să implice categorii, dar nu sunt ele înșile „categorii”. Să ne aducem aminte că între categoriile cunoașterii, propuse de Kant în faimoasa sa tablă, se remarcă totdeauna și o diferență ireductibilă de esență. Fiecare categorie e „categorie” între altele și fiindcă aduce prin conținutul ei conceptual ceva radical nou față de tovarășele sale. Ideea de „unitate”, de pildă, e sub unghiul conținutului ei cu totul altceva decît ideea de „cauzalitate”; ideea de „existență” însemnează altceva decît aceea a „necesității”, etc. Categoriile pot desigur să se implice uneori, cum de exemplu ideea de cauzalitate implică pe aceea a substanței, totuși de la una la alta nu se trece în nici un caz prin porțile echivalenței, ci numai peste scîndurile de salt ale eterogenului. Categoriile manifestă cu alte cuvinte, întru cît sunt plurale, și o pronunțată discontinuitate de conținut. Noi înșine, stabilind, dincolo de categoriile cunoașterii și existența secretă

346

a unor „categorii abisale” (ale inconștientului), ne-am referit la idei divers înspicate ca semnificație. De această diversitate a semnificațiilor ne convingem lesne printr-o simplă operație comparativă. Să privim tabla acelor categorii — orizontice, de atmosferă axiologică, de orientare, sau formative. Fiecare categorie se afirmă ca un spor hotărît și ireductibil în raport cu toate celelalte. Un lucru e bunăoară „spațiul ondulat” și altceva „timpul-havuz”. Un lucru e „anabasicul” și altceva categoria formativă a „tipicului”. Un lucru e „individualizantul”, - cu totul altul „stihialul”. Nici una dintre aceste categorii nu cheamă și nici nu implică cu necesitate pe celelalte. Ele nu alcătuiesc o catenă omogenă grație unor similitudini de conținut, în fond categoriile își merită cu adevărat numele numai cînd nu au nici un alt atribut comun, mai relevant, în afară de nota „categorială”, adică în afară de funcția

creatoare de ordine ca atare. Liniarul, forma închisă și determinată, multiplicitatea precisă, claritatea absolută, așa cum le înțelege Wolf f lin, sunt de fapt concepte seriale, care reprezintă același „model”, executat fie mai simplu, fie mai complicat. Conceptele wolffliniene, oricât de fundamentale ar fi pentru artă, nu sunt „categorii” în accepția obișnuită a acestui termen, întrucât le lipsește eterogenitatea profundă, ce caracterizează categoriile. Potrivit teoriei noastre, propusă în studiul de față și în lucrări anterioare, o „matrice stilistică” posedă ca momente constitutive un număr indeterminat de „categorii abisale”. Intre categoria orizontică, categoria de atmosferă, categoria orientării și cea formativă, nu surprindem însă vreo corespondență copleșitoare sau un nucleu comun absorbant. Ele nu sunt concepte seriale, interior congruente, căci fiecare exprimă ceva cu totul nou față de toate celelalte. Oricare categorie abisală se prezintă ca o sferă ireductibilă și se afirmă ca un focar de organizare de sine stătător. Sub unghiul esenței categoriile abisale sunt deci ca și categoriile cunoașterii, discontinue, și nu suportă între ele în nici un fel semnele ecuației. Dacă între categoriile abisale există totuși o solidaritate, aceasta nu e de similitudine familiară sau de congruență de conținut, în general categoriile nu alcătuiesc un lanț, grație unei simetrii de esență; între ele se declară doar, în chip secund, o solidaritate de completare reciprocă. Ele se adaugă una alteia cu un spor arhitectonic, pentru ca împreună și prin împletire, să constituiască osatura și articulația unui „cosmos”, sau mai precis a unui „cos-moid”. Categoriilor, deși profund distincte, le atribuim deci o

347

convergență, o sinergie cosmogenetică. Astfel categoriile conștiinței receptive compun, prin convergența lor, arhitectonic, un cosmos natural; iar categoriile abisale, ale spontaneității noastre, compun prin sinergia lor un cosmoid stilistic. N-am vrea ca aceste câteva observații în marginea cercetărilor atât de oneste ale științei artei să fie răstălmăcite. Nu negăm cercetărilor, cărora li se închină cu atâta sîrguință știința artei, fertilitatea. Dimpotrivă. Ținem doar să precizăm că Wolflin, și tovarășii săi, nu și-au tăiat drum pînă la sacrele rădăcini, adică pînă la categoriile autentice ale creației. Stăruind în preajma unor concepte periferiale, ei nu au presimțit nici abisalul, în preajma căruia noi ne-am oprit cu uimire. Gît de departe e încă Wolflin, și toți cîți l-au urmat, de această teorie a „categoriilor abisale” ale Inconștientului, se desprinde lămurit chiar din textul său. Wolflin accentuează adesea că conceptele fundamentale (cele două serii: linia-arul... picturalul...) sunt forme conștiente. Wolflin se găsește, cu oareșicare întîrziere încă, pe drumul arătat de Alois Riegl, în preajma lui 1900, și nu se abate de la itinerarul urmat de toți gînditorii „conștiinței”. Fără de a le diminua întru nimic contribuția, conceptele fundamentale wolffliniene le privim ca moduri ale așa-zisei „voințe artistice”. Ca atare locul lor în teoria generală a stilului e cu totul periferial. Desigur că analizele wolffliniene, și cele similare, au colaborat efectiv la reliefarea științifică a stilurilor și poate chiar la vădirea unui aspect ritmic în evoluția artelor plastice. Dar aceste contribuții nu răstoarnă glia pînă în dedesubtul generator. Ele rămîn în lumina zilei și au astfel mai mult un caracter descriptiv. Aci e vorba de înfățișarea cea mai concretă a unor stiluri, de carnația lor înflorită, iar nu de acel secret cîmp dinamic subteran, care guvernează geneza stilurilor. Conceptele fundamentale, în care au culminat aceste cercetări de știința artei, sunt și pot fi fundamentale pentru știința artei, dar nu sunt fundamentale pentru spiritul uman. Ele nu sunt categorii autentice, fiindcă le lipsește discontinuitatea de esență și în același timp sinergia cosmogenetică. Ele nu reprezintă focare de sine stătătoare, centre de cristalizare independente; ele au un caracter derivat, iar prin conținutul lor ele sunt reductibile la o semnificație identică, în fond cercetările wolffliniene revin la caracterizarea și lămurirea unui stil printr-o singură notă: toate aspectele clasicului sunt văzute ca variații sau peripeții ale „preciziei statice”, iar aspectele barocului ca variații ale „vagului dinamic”. Toate aspectele unui stil sunt prin

după Wolfflin in cazul cel mai bun variante ale unei singure „categorii”. Și de vreme ce nu ni se vorbește decît despre „clasic” și „baroc”, pentru toate perioadele evolutive din istoria artelor, am avea în total două categorii, invocate spre a lămuri și a istovi toată această îmbelșugată istorie a artelor. Cam puțin pentru a ne lămuri varietatea stilistică de o explozivă și tropicală divergență de forme a operelor artistice din atîtea timpuri și locuri. Și cam puțin, e mult prea puțin. Viziunea e, să ni se ierte expresia, penibil de simplistă, iar potența ei explicativă așa-zicînd nulă. Wolfflin e tot așa de monocategorial în expozeul său explicativ asupra stilurilor, ca și Spengler sau Frobenius, sau Riegl, care, precum am arătat altădată, vor să vadă fiecare stil drept rezultat al unui sentiment al spațiului, și atît. Dar poate avea un singur factor sau un singur concept energia și substanța necesară spre a fi cosmogenetic? Punînd întrebarea, am dat, dacă nu ne înșelăm, și răspunsul. La fel cu înaintașii și urmașii săi, Wolfflin se mișcă pe urmă exclusiv în sfera „conștiinței”, ceea ce îl îndepărtează încă o dată de sacrele rădăcini. Cînd Schmarsov, unul dintre cercetătorii cei mai merituoși în domeniul științei artei, a încercat să lămurească substratul aspectelor stilistice, a recurs la configurația anatomică a omului, vorbindu-ne despre felul cum sunt puși ochii în cap, - despre verticala trupului omenesc, despre chipul omului de a se mișca, etc., ca și cum toate aceste particularități invocate nu ar fi general-omenești și de totdeauna. Ori prin condiții general omenești și de totdeauna, poți lămuri orice, numai varietatea imensă a stilurilor - nu! Pînă la concepția despre „matricea stilistică”, înțeleasă ca un complex cosmogenetic pluricategorial și abisal, nu și-a tăiat drum, după cîte știm, nimenea pînă acum. (Categoriile sunt aci înțelese în sensul deplin al termenului: ca factori discontinui, eterogeni, de o sinergie cosmogenetică suficientă sieși.) Filosofia și gîndirea de pînă acum nu și-au putut închipui că spiritul uman posedă două garnituri complete de categorii: o garnitură de categorii ale conștiinței, de organizare receptivă a lumii empirice; și o altă garnitură de categorii abisale ale inconștientului, de întruchipare spontană și plăsmuitoare a unei simili-lumi. (Acestea variază enorm, după timpuri și locuri.) Știm din capitolul precedent prin ce se disting aceste garnituri, una de cealaltă, încît găsim de prisos să mai stăruim asupra diferențelor. Deosebiriile conferă în orice caz spiritului uman, sub unghi structural, un aspect etajat și oarecum contrapunctic.

## COSMOS ȘI COSMOIDE

„Categoriile abisale” alcătuiesc împreună, ca și categoriile de cunoaștere, cadrele și coordonatele unui întreg cosmic, în general categoriile se orînduiesc de la sine într-un complex arhitectonic, și formează, sub unghi numeric în chip necesar o pluralitate tocmai suficientă, pentru a constitui, prin convergența lor, osatura și articulația unui „cosmos”. Urmează din acestea că încercările intermitente ale unor anume gînditori de a reduce, pe cît posibil, numărul categoriilor, cîteodată chiar la una singură, pornește dintr-o gravă neînțelegere inițială a situației. Acești gînditori ignoră tocmai finalitatea cosmogenetică a categoriilor. Categoriile, fiind destinate să articuleze un cosmos, nu pot să fie decît plurale. De una singură, oricare dintre ele, ar rămînea ineficace. De altfel categoriile se întregesc arhitectonic pînă la evidență și parcă înadins spre a articula un tot cosmic. Aceste afirmații sunt valabile și cu privire la categoriile „abisale”. Categoriile abisale, care compun o matrice stilistică, sunt eterogene, distincte chiar prin esența lor, nu mai puțin ele manifestă însă și o convergență, o sinergie cosmogenetică. Categoriile abisale, care se imprimă unei lumi

plăsmuite, sunt, precum am arătat, altfel structurate, decât categoriile conștiinței, care se imprimă lumii date, empirice. Totuși între categoriile conștiinței și cele ale inconștientului există, pînă la un punct, un fel de para-corespondență. Să lămurim această afirmațiune. O lume plăsmuită posedă mai întîi, ca și lumea sensibilă, niște cadre orizontice: cadrul spațial și cadrul temporal. Para-corespondența, despre care vorbim, consistă în faptul că aceste cadre orizontice sunt într-un fel structurate, cînd e vorba despre o lume plăsmuită, și altfel cînd e vorba de lumea sensibilă. Bunăoară, orizontul spațial al lumii sensibile este extensiv, intuitiv, dar indetermi-nat ca formă, confundîndu-se totdeauna cu peisajul. Cadrul spațial al unei lumi plăsmuite e un dublet al acestui orizont sensibil, dar de-o structură mult mai determinată. (El poate fi spațiu tridimensional infinit, sau spațiu ondulat, sau spațiu plan, sau

350

spațiu boltă, etc.) Cadrul temporal al unei lumi plăsmuite (de exemplu timpul-havuz, sau timpul-cascadă, sau timpul-fluviu) e și el un dublet al cadrului temporal, în care se desfășoară lumea sensibilă, dar un dublet mai precis structurat și de o anume configurație. Acestea, cît privește „orizonturile”. Dar lumea nu e compusă numai din „orizonturi”, ci și din „lucruri”. Ori lucrurile din lumea sensibilă au o para-corespondență în lucrurile „plăsmuite” și de intenție revelatorie. Spunem „para-corespondență”, fiindcă și de astă dată lucrurile plăsmuite îndură determinați-unile unor categorii cu totul particulare, care în forma aceasta nu participă la determinarea și articularea lucrurilor din lumea sensibilă. Lucrurile plăsmuite iau un aspect și o formă radical și consecvent unilaterală, fie individualizată, fie tipizată, fie stihială. Aceste categorii nu intervin în determinarea lucrurilor din lumea sensibilă, decât poate în chip miraculos, sau printr-un accident al naturii. Avem așadar pînă acum „orizonturile” și „lucrurile” cu structurile lor categoriale și specifice, după cum e vorba despre lumea sensibilă sau despre o lume plăsmuită. La aceste categorii orizontice și formative se adaugă o altă clasă de categorii: cele ale atmosferei axiologice. Cîtă vreme lucrurile concrete din orizonturile sensibile sunt divers prețuite Inexistența și valoarea lor, de la caz la caz, și de la subiect prețuitor la subiect prețuitor, lucrurile „plăsmuite cu intenție revelatorie” sunt parcă înconjurate în totalitatea lor de o comună atmosferă axiologică. Se poate firește întîmpla, ca lucrurile lumii sensibile să fie înglobate în chip secundar în orizonturile lumii revelator-imaginare, și ca atare să adopte la rîndul lor același accent axiologic, pe care-l au lucrurile plăsmuite. Lucrurile sensibile participă însă la o asemenea atmosferă axiologică numai în chip indirect. Fapt e că lucrurile integrate în orizonturile revelator-imaginare poartă în totalitatea lor un accent axiologic fie de afirmare, fie de negare, fie neutral. Astfel de pildă pentru spiritul european existența în orizonturile închipuite (și prin reflex secundar existența în orizonturile sensibile) apare parcă înzestrată cu un semn pozitiv, cîtă vreme pentru spiritul indian aceeași existență e investită cu un semn negativ. Pentru spiritul european toate lucrurile integrate în orizontul său infinit, imaginar-revelator, sunt înconjurate și străbătute de aerul unei afirmări inițiale, cîtă vreme aceleași lucruri pentru spiritul indian sunt împrejmuite și pătrunse de aerul unei tăgăduiri originare, debordante, care se revarsă asupra întregului conținut posibil, al cadrelor

351

orizontice. Indiferent așadar de prețuirea, intensă sau mai puțin intensă, de care se bucură individual lucrurile sensibile, empirice, în viața cotidiană, conținuturile cadrelor orizontice imaginar-revelatorii poartă în totalitatea lor, ca un fel de aură axiologică, grație căreia ele sunt sau global afirmate sau global negate, sau global neutralizate. (A se vedea în privința aceasta capitolul Accentul axiologic din Orizont și stil.) La accentul do-bîndit datorită categoriilor

axiologice se adaugă semnificația categoriilor inconștiente ale „orientării”, în lumea sensibilă lucrurile pot avea cele mai diverse mișcări și orientări în raport cu orizontul lor, adică o diversitate de o infinită variație, și cu totul accidentală. Când e vorba însă de lucrurile, de subiectele și obiectele, plasate în orizonturile imaginar-revelatorii, situația se schimbă. Mișcărilor și orientărilor, ultime, și oarecum secret prezente în lucruri, li se imprimă parcă un ritm sincronizat și un sens unic. Subiectelor li se atribuie parcă un anume destin comun, și lucrurilor o anume mișcare sau o orientare interioară, colectivă, fie de înaintare în orizont, fie de retragere din orizont, fie de stare pe loc. Printr-un act rezumativ și de totalizare, se atribuie lucrurilor o atitudine fie expansivă, fie de retragere, fie de stare pe loc față de coordonatele spațiului și ale timpului. Subiectele se integrează avansând cu entuziasm în orizont, sau se izolează încercând parcă o ieșire din orizont, sau vegetează neutrale în orizont. Am numit altădată aceste sensuri de orientare: categoria anabasicului, categoria catabasicului și categoria stărei pe loc. Pentru orientarea și pentru destinul stăpînit de categoria „anabasicului” de pildă, stau mărturie viața, arta și problematica europeană. Pentru orientarea și destinul stăpînit de categoria „catabasicului” sau a retragerii din orizont, găsim ilustrații supreme în viața, arta și problematica indică.

Cu acestea am fi reconstituit sumar, și sub unghiul sinergiei cos-mogenetice, tabla celor patru clase sau genuri de categorii abisale, cărora li se adaugă însă multe și varii categorii de a doua mîna, asupra cărora nu e necesar să stăruim aici 1.

<nota>

1. Factorii, care determină conținutul și structura unei creații de cultură, nu pot fi reduși toți la funcții „catoriale”. Sunt unii factori prea complecși, prea secundari, prea locali, și prea personali ca să îngăduie o asemenea reducere „categorială”. Totuși și acești factori pot să țină de ordinea atitudinilor spirituale inconștiente și să se lege de „matricea stilistică”. Astfel de factori sunt de pildă „vîrsta adoptivă”, „sexul adoptiv”, despre care am vorbit în capitolul privitor la Cultura minoră și cultura majoră. Dar un astfel de factor e de exemplu și „eul adoptiv”, inconștient, despre care am vorbit în Spațiul mioritic. Un asemenea „eu adoptiv” este „eul voevodal” al lui Eminescu, sau „eul medieval-împărătesc” al poetului german Ștefan George.

</nota>

352

Vom socoti de acum, așadar, drept o particularitate eminentă „categorială” nu numai discontinuitatea de esență și pluralitatea, ci și sinergia arhitectonică, convergența cosmogenetică. Categoriile abisale dau și ele în felul lor osatura unei lumi, ca și categoriile cunoașterii receptive. Ori, alcătuiind o garnitură cosmogenetică sieși suficientă, categoriile abisale nu pot fi puse alături și în aceeași serie cu categoriile conștiinței sau ale cunoașterii. Puse alături în cadrul conștiinței, categoriile, pe care le numim abisale, ar altera cu structura lor pe cele ale cunoașterii, făcîndu-le concurență prin para-corespondența lor. Cîtă vreme filosofia și știința artei s-au văzut îndrituite să lămurească aspectele unui stil în sens monocategorial, această categorie „solitară” putea foarte lesne să fie anexată, ca un compartiment inofensiv, conștiinței. În momentul, în care explicăm însă aspectele unui stil printr-o pluritate de categorii, printr-o întreagă garnitură, sieși suficientă și cosmogenetică, aceste categorii nu mai pot fi simplu anexate conștiinței. Ele trebuie să aparțină altei regiuni spirituale, căci altminterlea ar încăleca și ar denatura, prin para-corespondența lor, structurile categoriale ale conștiinței. Categoriile abisale compun o garnitură aparte completă, împrejurarea că aceste categorii abisale sunt plurale, făcînd o garnitură sieși suficientă și para-corespondentă celor ale cunoașterii, împrejurarea că ele posedă o discontinuitate de esență și în același timp o sinergie cosmogenetică, furnizează un argument decisiv în favoarea tezei



noastre că ele nu aparțin conștiinței. Dar care regiune a spiritului uman ar putea să fie populată de asemenea categorii, dacă conștiința nu le suportă fără primejdia alterării? Evident, numai Inconștientul. Lumea alcătuită arhitectonic, datorită convergenței categoriilor abisale, nu este așadar identică cu lumea empirică, la care se referă implicit categoriile conștiinței. Cele două lumi sunt diverse sau para-corespondent structurate, înainte de toate lumea impregnată de categoriile abisale nu este o lume dată, ci o lume plăsmuită, și de intenții revelatorii. Iar o lume plăsmuită se deosebește de lumea dată, empirică, și prin alte aspecte decât cele ce rezultă din diferențele categoriale. Să reținem bunăoară că lumea dată, empirică, e una singură; ea e compusă din lucruri, evenimente, subiecte și obiecte. Toate aceste lucruri, evenimente, subiecte și obiecte se sumează ca să facă împreună o singură lume. În lumea empirică, lucrurile nu sunt decât „părți”, „fragmente”, care împreună sunt chemate să compună „lumea”. Ori pe podișul plăsmuirilor revelatorii nu există la dreptul vorbind o singură lume,

353

ci nenumărate. Oricare din lumile plăsmuite poate fi clădită în cadrele și pe coordonatele unor categorii abisale, care de fiecare dată pot să fie parțial sau în întregime tot altele și altele. Creațiile de cultură, privite izolat, individual (o operă de artă, o teorie, un mit, o concepție, etc.) nu sunt simple „părți”, „fragmente”, ca lucrurile care alcătuiesc lumea empirică, în realitate orice creație de cultură, cu adevărat realizată ca atare, pe temeiul unor categorii abisale, e într-un fel o „lume”, căci orice plăsmuire de asemenea natură poartă în sine și pentru sine pecetea unei garnituri întregi de categorii. Câtă vreme lucrurile care compun lumea empirică sunt condamnate să-și împartă orizontul spațial și temporal, există, în raport cu lumea lor, totdeauna numai ca „parte”; creația de cultură există, nu numai ca „parte”, care solicită neapărat suplimentul sau adaosul altor părți ci ca un fel de lume, ca o „simili-lume”. Câtă vreme orice lucru din lumea dată e un simplu fragment, care cere imperios să fie integrat în frontul tuturor celorlalte lucruri, o creație de cultură (de exemplu o operă de artă) este în sine și pentru sine un cosmoid. Un lucru empiric coexistă spațial cu toate celelalte; o creație de cultură își poartă orizontul spațial și temporal, specific ei, în ea însăși. Un lucru oarecare, din lumea empirică, nu e purtătorul categoriilor, care îl determină, decât în complexul amplu al experienței, adică numai ca moment în cadrul lumii sensibile, iar niciodată izolat. Despre un lucru sensibil nu putem face la dreptul vorbind nici o afirmație categorială, dacă îl izolăm. Dobândind determinațiuni categoriale, cum ar fi de pildă aceea de unitate, de substanță, de existență, etc., lucrul se integrează de fapt într-o lume care îl depășește enorm. Cu totul altul e cazul creațiilor culturale. O plăsmuire artistică își poartă în sine categoriile abisale, ca aspecte când manifeste, când latente. O creație de cultură e o simili-lume, un cosmoid, iar categoriile, care îi stau la temelie, le descifrăm din structurile ei ca atare. Chiar și o plăsmuire în aparență simplă, cum este de exemplu teoria vibrațiilor în fizică, ni se înfățișează ca un „cosmoid”. În adevăr această plăsmuire teoretică poartă, tatuate pe făptura ei, tiparele categoriilor abisale ale omului european. Teoria că lumina este vibrațiune a eterului nu putea să fie construită decât de o minte, care se simte înconjurată de un orizont spațial matematic, omogen, infiniț; ea nu putea fi construită decât de o minte, care afirmă existența, căci altfel nu i-ar căuta un substrat; ea nu putea fi construită decât de un spirit „anabasic”, singurul care se aventurează într-o asemenea problematică prin excelență expansivă. Din

354

semnele întipărite pe făptura oricărei plăsmuiri de cultură se poate reconstitui, cu oarecare divinațiune, matricea stilistică, ce-i stă la bază.

Acestea o dată precizate, vom putea lua în dezbatere unele păreri cu privire la raportul dintre

opera de artă și o așa-zisă concepție despre lume, păreri care se bucură actualmente de o largă circulație. Știința artei, estetica și filosofias-au ocupat de la o vreme cu arzător interes de această problemă. Un Dilthey, un Nohl, un Dvorak, un Ermattinger, și mulți alții, și-au jertfit sezoanele cele mai fericite ale vieții, spre a arăta că opera de artă este expresia intuitivă, plastică, a unei concepții sau viziuni despre lume. În opera de artă ei caută cu pasiune, și nu fără îndemânare, res-frîngerile unui Weltanschauung. Afirmățiunea că opera de artă ar fi precipitatul intuitiv al unei viziuni cosmice poate fi desigur sprijinită cu impunător lux de argumente, numai cît toate aceste argumente, fără deosebire, intră în discuție pe călcîie scîlciate. În adevăr nimic mai simplu decît să extragi cu oarecare imaginație dintr-o operă de artă un Weltanschauung, și să te legeni pe urmă în naiva închipuire că opera de artă e transpunerea în plan intuitiv sau un echivalent plastic al acestui Weltanschauung. Într-o asemenea operație explicativă intervin, fără știrea autorilor firește, anume trucuri de prestidigitatie, pe care trebuie să le denunțăm. Teza e falsă în sine și primejdioasă prin consecințe. De n-ar fi decît împrejurarea că o asemenea teză duce la foarte deplasate criterii de apreciere a operei de artă și am avea suficient motiv să-i tăiem răsuflarea. Dacă, din imprudență, am accepta teza ar urma să conchidem că cele mai reprezentative și mai înalte opere de artă sunt poemele didactice. Dar chiar și cea mai embrionară sensibilitate artistică e, prin firea ei, ferită de asemenea grosolane criterii. Opera de artă nu rostește o concepție despre lume, nici un anume sentiment al lumii, cum se exprima unii, ca să împlîn-zească poziția. Opera de artă este în felul său o „simili-lume”, un „cosmoid”, iar aceasta datorită categoriilor abisale, care îi imprimă pecetea. Ceea ce este cu totul altceva. Nu se poate desigur tăgădui posibilitatea de a face o paralelă între o anume operă de artă și anume concepție despre lume. (Există de exemplu o corespondență între un dom gotic și metafizica mistică a unui Meister Eckhart.) Paralelizarea se justifică însă prin aceea că ambele creații sunt „cosmoide”, care au ca bază aceleași tipare abisale, în realitate concepția despre lume nu este un „prius” explicativ față de opera de artă; cele două creații paralelizate, fiind „cosmoide”

355

pe temeiul acelorași tipare abisale, sunt de fapt „surori”. Trucul, despre care vorbeam, consistă în înlocuirea pe furis a unei matrici stilistice, adică aunei garnituri sieși suficiente de categorii abisale, printr-o așa-zisă „concepție despre lume”. Ori, un complex de categorii abisale nu e o concepție despre lume; categoriile abisale reprezintă un mănunchi de f actori pur dinamici, inconștienți, cîtă vreme concepția despre lume sau sentimentul lumii sunt formațiuni conștiente, mai mult sau mai puțin închegate, adică rezultate, elaborate, un rod, un sfîrșit, iar nu un început, și nu un substrat. Pe baza trucului întrebuițat s-ar putea afirma și că în viziunea despre lume a unui timp oarecare se reflectează sau se precipită orientarea artistică a timpului. Tezele sunt deopotrivă de adevărate și mai ales deopotrivă de eronate. Teoria unui Nohl sau Dvorak despre funcția generatoare de artă a concepțiilor despre lume cere numaidecît o corectură. Aerul unor similitudini familiare, ce apropie uneori o operă de artă de o anume concepție despre lume, a sedus pe acești teoreticieni să vadă în viziunea despre lume o „mumă” a operei de artă. Era mai nimerit și mai conform realității, dacă ei ar fi văzut aci un raport fratern. Confuzia s-a produs din pricina că acești teoreticieni, mișcîndu-se exclusiv în domeniul conștiinței, nu vedeau decît concepții despre lume sau opere de artă. între două fenomene, subteran înrudite, ei au introdus astfel un iluzoriu raport de procreare. Dacă ar fi bănuț cîtuși de puțin măcar existența categoriilor abisale, inconștiente, ei ar fi fost scutiți de o asemenea rătălmăcire și de sarcina tragic-inu-tilă de a produce argumentele necesare<sup>1</sup>. Estetica și știința artei au privit opera de artă în două chipuri: sau ca expresie intuitivă, pentru uzul obștesc al sensibilității

<nota>

1. Italianul Francesco Flora (Dai romanticismo al futurismo, Milano, 1925) are o concepție analogă despre creația de artă, când afirmă: „Realitatea în totalitatea ei curge în sufletul artistului; în actul spiritual, pe care el îl îndeplinește, este, în afară de valorile pur sensibile ale ochiului, ale pipăitului, ale urechii, lumea întreagă, care se încheagă într-o viziune individuală”. O operă de artă e privită aici ca un simbol al lumii întregi. Creația de artă, o operă, e socotită așadar, în raport cu totalitatea lumii date, că ea ar întruchipa o viziune personală despre lume. Păcatul acestei definiții este neclaritatea cuvântului „viziune”, care poate să însemneze tot felul de lucruri. Părerea noastră e că opera de artă nu întruchipează o viziune cosmică, ci e p simili-lume, un „cosmoid”, iar aceasta în sensul precis că materia, sau conținutul operei de artă sunt impregnate de articulațiile unui complex întreg de categorii abisale, cosmogenetice. Aceste „categorii”, care alcătuiesc osatura operei de artă sunt însă cu totul altfel structurate decât categoriile lumii sensibile. O operă de artă nu este deci un „simbol” al lumii totale, sensibile, și nu-și primește valoarea, ca un reflex, de la totalitatea lumii sensibile. O operă de artă este un cosmoid, o lume specială, de intenții revelatorii și care tinde a se substitui lumii sensibile. Lumea sensibilă, totală iese deci din comparația cu opera de artă, degradată.

În Spațiul mioritic am vorbit și noi despre o „metafizică” a unei opere de artă, și anume a catedralei Sfintei Sofii. Cu aceasta n-am înțeles însă nici un moment că o anume metafizică este muma operei de artă. „Sofianicul” trebuie înțeles de fapt ca o categorie abisală, care se manifestă deopotrivă în metafizică, în artă, în religie, etc.

</nota>

356

umane, a unei viziuni despre lume, ceea ce precum văzurăm este greșit, sau prin prisma unor concepte pur formale (Wolfflin, Schmarsov, etc.), ceea ce se demască drept încercare cel puțin nesatisfăcătoare, întâia teză se datorește unei confuzii, scuzabile prin anume aparențe, iar a doua teză se datorește sfiei de a depăși prea mult un anume empirism. Ambele teze au, în ciuda pozițiilor lor adverse, ceva comun. Ele vor să explice aspectele operei de artă prin condiții, care țin deopotrivă de „conștiință”. Din partea noastră am crezut că putem înfrânge dificultățile, încercând să lămurim aspectele operei de artă prin condiții, care zac dincolo de barieră: prin „categoriile abisale” ale Inconștientului. Am arătat, nădăjduim destul de convingător, că noțiunile formale, propuse de Wolfflin și de tovarășii săi, nu sunt nici categorii autentice și nici mai ales categorii abisale. Că noțiunile formale în chestiune nu sunt categorii autentice, se dovedește prin aceea că însumarea lor nu dă cadrele și coordonatele unui „cosmoid”. Conceptele formale ale unui stil sunt, în forma propusă de Wolfflin, reductibile la o singură „categorie”. Ori, categoriile, atît cele ale cunoașterii (kantiene), cît și cele abisale (ale noastre), au ca particularități esențiale: 1. Discontinuitatea de esență și pluralitatea sieși su-cientă; și 2. convergența cosmogenetică. Categoriile, atît cele ale cunoașterii, cît și cele abisale, alcătuiesc două garnituri complete, și fiecare garnitură furnizează osatura unei lumi, sau cel puțin a unor „cosmoide”. Categoriile cunoașterii, precum: spațiu, timp, unitate, lucru, substanță, cauzalitate, existență, necesitate etc. posedă evident această convergență cosmogenetică, rotunjită în sine (pe plan ideal-cognitiv). Dar și categoriile abisale, pe care le-am stabilit, precum categoriile orizontice, cele formative, cele ale atmosferei axiologice, și de orientare, etc., posedă, la rîndul lor, exact aceeași convergență cosmogenetică, rotunjită în sine (pe plan ideal-plăsmuitor). Această convergență cosmogenetică, rotunjită și sieși suficientă, lipsește însă conceptelor formale (serial reductibile la cîte o singură categorie), pe care le propun un Wolfflin, un Schmarsov și alții, învestindu-le cu un rost alfabetic în studiul operelor de artă. Conceptele lor, oricît de utile pentru analiza și identificarea stilistică a operelor de artă, nu sunt hotărîtoare pentru

soluționarea întrebării cu privire la substraturile stilului. Conceptele formale, la care s-au oprit sau pe care le reeditează din când în când, remaniate puțin, știința artei, sunt recomandabile ca mijloace descriptive ale unui stil, dar ele eșuează în fața problemei mai grave: Cum se explică complexitatea

357

cosmoidală a unui stil, cum se explică asemănarea sau deosebirea, când parțială, când mai profundă, dintre stiluri, și cum se explică varietatea însăși, incomensurabilă, a stilurilor? Complexitatea cosmoidală a unui stil nu poate fi lămurită fără de discontinuitatea, eterogeneitatea și pluralitatea categorială imanentă unei matrici stilistice inconștiente. Iar asemănarea, deosebirea și varietatea stilurilor implică în chip necesar posibilități nelimitate de combinare și permutare între categoriile abisale.

Conceptul cosmoidelor ne oferă pentru întâia oară un criteriu pentru determinarea volumului și complexității categoriale ale unei matrici stilistice. O matrice stilistică trebuie să poseadă în structura ei atâtea categorii abisale, câte sunt necesare pentru ca prin însumarea lor convergentă și arhitectonică să se obțină un cosmoid. Opera de artă e un cosmoid, dar și celelalte creații de cultură, mitul, construcția ipotetică, teoria, concepția metafizică, sunt de asemenea „cosmoide”. Produsele unei matrici stilistice fiind totdeauna cosmoide, se lămurește și de ce o matrice stilistică nu poate să fie „monocategorială”. O matrice stilistică nu poate să conțină mai puține categorii, decât sunt efectiv necesare pentru plămuirea unui cosmoid. O singură categorie, oricare ar fi ea, nu poate însă avea o asemenea potență. Sub acest unghi vom înțelege caducitatea tuturor încercărilor de a explica stilul, ale unui Nietzsche, Riegl, Frobenius, Spengler, Wolfflin, Schmarsov, etc. Greșeala lor a fost aceea de a fi încercat să înțeleagă stilul „monocategorial”, în cadrul conștiinței, sau chiar necategorial în cadrul conștiinței. Finalitatea cosmoidală a unei matrici stilistice ne obligă să concepem matricea nu numai ca fiind constituită dintr-o garnitură categorială cosmogenetică sieși suficientă, dar ne mai obligă în același timp să atribuim această garnitură, completă în felul ei, de categorii, inconștientului, iar nu conștiinței.

Filosofia, istoria, și știința artei, au fost stăruitor preocupate în ultimele decenii și de problema evoluției stilurilor. Wolfflin și mulți alți cercetători s-au străduit chiar să ne dea o „lege evolutivă”. Înțelegând stilurile monocategorial, acești cercetători au crezut că pot să stabilească o rînduială, cu forță de lege, o pendulare dialectic-polară între „clasic” și „baroc”, sau între „liniar” și „pictural”, între „tectonic” și „contratectonic”, etc. Dacă privim lucrurile sub unghiul teoriei noastre stilistice, căutarea unei legi în acest domeniu se demască singură ca o jalnică himeră. Toate încercările de acest soi sunt osîndite să rămîna eforturi fără folos. Dacă stilurile ar fi monocategoriale, s-ar putea în adevăr spera

358

să se găsească o asemenea lege de pendulare dialectică și de contrast istoric. Un stil e însă pluricategorial, iar experiența istorică ne arată că o matrice stilistică nu e niciodată total atinsă de dialectica tezei și antitezei, ci numai parțial. De pildă în istoria picturii stilul „clasic” e urmat de stilul „romantic” (ilustrate prin opera unui David și Delacroix). Observăm în acest proces că anume categorii, cum ar fi „orizontul infinit” și „tipizarea” se afirmă deopotrivă în stilul clasic ca și cel romantic; dialectica istorică atinge numai alte categorii: de exemplu „staticul” clasic e înlocuit prin „dinamicul” romantic! Se poate deci afirma că matricea stilistică rezistă sau cedează dialecticei istorice totdeauna numai parțial, ceea ce revine la afirmația că dialectica istorică nu are putere de lege asupra stilului. Situația se agravează, pentru căutătorii de legi și prin împrejurarea, că într-o anumită situație dată nu se poate de loc

prevedea care categorie dintr-o matrice stilistică va fi atinsă la un moment dat de dialectica istorică, pentru a face loc unei categorii contrare. Evoluția este așadar imprevizibilă. Nu negăm fenomenul istoric al succesiunii prin contrast. Susținem numai că această dialectică nu are loc între stiluri privite global, ci numai parțial, între aspecte stilistice. Ori, cum stilul e multi-categorial, nu se poate ști niciodată dinainte, care anume aspect va suferi o substituție printr-un aspect contrar. A căuta deci o lege evolutivă în acest domeniu, înseamnă în cazul cel mai inofensiv pierdere de timp.

Cititorii se vor întreba de ce numim o operă de artă un „cosmoid”, iar nu un „microcosm”. Ținem să ne asigurăm cititorii, că nu recurgem niciodată la alcătuirea unor noi termeni fără de a fi

<nota>

1. După Hegel „ideea” nu e o formă imobilă a cerului platonice. Din proprie inițiativă ideeaiese neconținut din sfera cristalină a eternității, se realizează în natură - și pe urmă se întoarce iarăși la sine în conștiința omului și în creațiunile spirituale ale acestuia în istorie. Ideea e în felul acesta în neîntreruptă mișcare; se transformă de la sine în contrarul ei, și îmbrățișându-se cu momentul contrar se înfăptuiește iarăși și iarăși sintetic pe planuri tot mai înalte. Ideea, expresie a tipicului, nu mai e statică, ci se mișcă cu un patos niciodată istovit, în tact de trei, articulând ritmic o universală devenire. Dumnezeu nu este, Dumnezeu devine: prin catastrofe și reculegeri. Filosofia aceasta, așa mișcată cum e, poate servi drept analogie pentru cele mai multe apariții ale timpului. Pictura lui Delacroix, după răceala și rigoarea clasicilor, înseamnă o asemănătoare ieșire din statica ideilor platonice. Zeița libertății duce poporul pe baricade: mișcarea, patetică din acest tablou rezumă toată înclinarea spre „dinamic” a epocii. Formele sunt desigur tot atât de idealizate ca și la clasici, dar sunt forme în mișcare, forme agitate, tumultuoase, în poezie Byron s-a pătruns mai mult decât oricare altul de același patos al mișcării. De la Don Juan aventurierul până la Cain, căutătorul de moarte, personajele întruchipate de Byron se adâncesc în vârtejuri lăuntrice sau se descarcă în fapte cuceritoare de lumi. Byron însuși a avut una din cele mai agitate vieți: în Faust Goethe l-a eternizat în acel clocotitor personaj, Buforion, născut din dragostea Elenei și a lui Faust. „Euforion” nu e numai Byron, ci e romantismul însuși, o împreunare a formelor tipice cu dinamica cea mai răscolitoare.

</nota>

359

constrânși de împrejurări, sau de obiectul cercetat. Termenul de „microcosm” posedă o semnificație consacrată prin îndelungată întrebuințare, o semnificație, care nu este însă de nici un folos pentru ceea ce am dorit să formulăm. „Microcosm” înseamnă, în filosofie, cu totul altceva decât ceea ce înțelegem prin cuvântul „cosmoid”. Microcosmul e o lume în miniatură prin complexitatea sa materială, prin substanța și conținutul său ca atare. Cosmoidul e altceva; cosmoidul e o simili-lume, și aceasta în primul rând prin cadrele și articulațiile sale categoriale. Cosmoidul, oricât de complex ca osatură categorială, poate fi ceva foarte simplu ca substanță. Alte deosebiri: microcosmul e totdeauna gândit în forma acelorași categorii ca și macrocosmul empiric. Ori cosmoidul se prezintă sub cu totul alte forme și aspecte categoriale, decât macrocosmul empiric, Câtă vreme un microcosm face parte integrantă din macrocosm, cosmoidul e o plămuire revelatorie a spiritului uman și ca atare face concurență macrocosmului, tinzând să i se substituie. Potrivit acestor diferențieri, omul real, sau individul cu trupul și cu sufletul său, de pildă, poate fi privit ca un „microcosm”, dar o operă de artă nu îndeplinește condițiile unui „microcosm”. Opera de artă e un „cosmoid”.

## SUB SPECIA STILULUI

Există o mulțime de probleme, întru soluționarea cărora teoria despre matricea stilistică (înțeleasă ca un complex de categorii abisale) e chemată să aducă o hotărâtoare contribuție, probleme pe care felurite discipline și le-au pus în cursul timpurilor și care nu și-au găsit pînă acum decît soluții parțiale sau contradictorii. Amintim cîteva asemenea probleme: cum trebuie să înțelegem raportul dintre „individ” și „colectivitatea etnică”? Este colectivitatea etnică o unitate reală? În ce măsură? Este individul numai un „exponent” al etnicului? Sau etnicul este o simplă umbră abstractă, real fiind numai individul? Iată aci un șir de întrebări, cărora li s-au dat soluțiile cele mai felurite, răspunsuri care în fond n-au izbutit însă decît să permanentizeze ceața stăpîină peste acest ținut. Unii gînditori au sperat cu tot dinadinsul să poată conferi etnicului accepția unei entități metafizice, în virtutea căreia un popor ar apărea ca întrupare a unei „idei divine”. Filosofii și istoricii romantici, precum și odraslele lor nemijlocite, s-au legănat o jumătate de secol în acest gînd, sufocat pe urmă de un anume scientism pozitivist. Gînditori, porniți la drum sub steagurile naturalismului, înfruntînd orice ispită metafizică, s-au străduit să definească etnicul mai curînd în sens biologic, ca o rezultată, în înceată devenire, a unor factori, precum: masa ereditară, înrîuririle peisajului, ale climatului sau ale ocupației. Naturalismul reduce etnicul oarecum la o medie statistică extrasă, prin calcul abstract, din norma reactivă a unui număr de indivizi. Gînditorii, după opinia cărora etnicul este întruparea unei idei metafizice, prefac individul în simplul exponent al ideii, al etnicului. Etnicul ar fi substanța, individul numai un accident sau o expresie. Ceilalți gînditori, de orientare naturalistă, înclină evident să vadă în individ singura realitate efectivă; etnicul ar fi doar o noțiune, o noțiune eminentamente abstractă, în care se încheagă notele comune ale unui mai mare sau mai mic număr de indivizi asemănători sub unghiul normei lor reactive. Deodată cu mistică etnicului, și cu mișcările ei adiacente mai recente, „etnicul” se

361

găsește parcă în căutarea calității sale metafizice de odinioară. Antinomia „etnic” - „individ” persistă deci, cu alternanțe de accent. În dezbaterile stîrnite în jurul acestei probleme s-a făcut apela un moment dat și la avantajele posibile ale punctului de vedere stilistic. Cum însă stilul e conceput în general „monolitic”, ca o entitate monocategorială, nu s-a putut ajunge nici pe calea aceasta la o soluție convenabilă a antinomiei în chestiune. Situația teoretică creată prin concepția monolitică despre stil nu îngăduia decît o soluție tranșantă și unilaterală a problemei. Căci, sau identifici „etnicul” cu un anume „stil” (monolitic), și atunci individul devine un simplu „exponent”, sau identifici „individul” cu un anume „stil” (monolitic), și atunci etnicul devine o simplă umbră abstractă. Noi nu vedem stilul ca o entitate absolută, ci ca produsul unei matrici, alcătuită din categorii abisale, discontinue, dar sinergie și arhitectonic combinate. Sub unghiul acesta avem latitudinea și libertatea nestînjenită să trecem fără deniei o dilemă de la etnic la individ și de la individ la etnic. Sub unghi stilistic etnicul îngăduie în adevăr o definiție printr-o sumă elastică de categorii abisale. De la etnic la individ nu se trece nici ca de la substrat la exponent, ca de la substanță la accident, dar nici ca de la abstract la concret; de la etnic la individ se trece ca de la un complex numeric mai redus, la un complex numeric mai amplu, de categorii abisale. Niciodată individul nu va fi deci un simplu exponent al etnicului, fiindcă individul posedă totdeauna alături de categoriile abisale, ce aparțin etnicului, mai multe ori mai puține categorii abisale, ce-i aparțin numai lui. Iar de cealaltă parte, niciodată etnicul nu e o simplă abstracțiune, o medie extrasă comparativ și analogic din normele reactive ale indivizilor. Ținîndu-se seama de elasticitatea chestiunii,

etnicul poate fi realmente exprimat printr-o sumă de categorii abisale, care sunt puteri efective, xeale, prezente în inconștientul colectiv al indivizilor. Raportul dintre etnic și individ e sub unghi stilistic labil și variabil. Câteodată individul adaogă, continuativ, categoriile sale abisale la cele etnice, deosebindu-se de etnic numai prin categorii de însemnătate mai periferială; câteodată însă individul se izolează abrupt de categoriile abisale etnice, în sensul că în el se declară efectiv numai unele categorii abisale etnice, dar nu toate; acești indivizi se deosebesc de etnicul, la care totuși participă, nu numai prin categorii periferiale, ci și prin categorii abisale de primă importanță; acești indivizi au un profil mai individualizat și se găsesc într-un lei de statornică tensiune în raport cu etnicul, care alcătuiește

363

fundalul lor. E clar că aici nu desfășurăm problema raportului dintre etnic și individ decât în perspectiva stilistică. Ce rol joacă de pildă graiul și sîngele în constituirea etnicului și inclusiv a individului, rămîne o chestiune importantă în sine, dar lăturalnică pentru ideile, ce ne preocupă.

Mai există și alte probleme, care nu au fost totdeauna norocos aduse în legătură cu teoria stilului. Așa e chestiunea „perioadelor” istorice, sau aceea a „generațiilor”. Rezultatele acestui mariaj de perspective apar din nefericire viciate de aceeași prejudecată generală a concepției monolitice despre stil. Cert e că istoria se pretează la o împărțire în „epoci”, în „perioade”. Cu privire la valabilitatea unor asemenea împărțiri se impune însă o serioasă restricție: niciodată perioadele nu trebuie imaginat ca și cum ar reprezenta întreguri monolitice. Din momentul, în care adoptăm concepția că un stil e întemeiat pe un număr considerabil de categorii abisale, discontinue, care nu numai că nu sunt egal de rezistente față de izbeliștele vremilor, dar care din propriu secret îndemn tind chiar spre primenire, independent una de cealaltă, se va înțelege, că orice periodizare a proceselor istorice nu poate avea decât un aspect unilateral. Oricare categorie dintre cele abisale, ale unei matrici stilistice, poate fi prefăcută în perspectivă și prilej de „periodizare” a unui proces istoric. De pildă sub unghiul categoriei formative a tipizării clasicismul și romantismul artei plastice franceze (David-Delacroix) pot fi considerate ca o singură „perioadă”, cîtă vreme, sub unghiul categoriei „stărei”, același proces istoric apare divizat în epoci diametral opuse: clasicismul e „static”, romantismul e „dinamic”. Teoria noastră stilistică confirmă posibilitatea periodizărilor, dar ne dezbăra în această privință de orice dogmatism.

Cîteva observații în legătură cu raportul dintre conceptul de stil și conceptul de generație. Un stil poate uneori să coincidă cu o generație biologică, dar nu trebuie să coincidă. O generație (ca unitate biologică de loc și timp) este uneori în adevăr cuprinsă și stăpînită de un stil colectiv (cu diferențe individuale minime de la ins la ins), dar tot așa o generație poate fi divizată de cercurile întretăiate a două sau a mai multor stiluri, (în Franța bunăoară naturalismul și simbolismul sunt pînăla un punct contimporane. La fel în Germania clasicismul și romantismul se încalecă, cel puțin cîtva timp.) Natural că atîta vreme cît gîndim stilul monolitic, vom fi prea dispuși să confundăm „generațiile” cu „stilurile”. Din momentul însă în care ne hotărîm să privim stilul sub unghiul

364

discontinuității categoriilor abisale, înțelegem numai decît că generația și stilul dau concepte, care nu se leagă în chip necesar, care pot adică să coincidă, dar care nu trebuie să coincidă.

Filosofia istoriei și a culturii ar fi cruțată de multe rătăciri inutile, dacă s-ar hotărî să-și revizuiască ideea despre stil. Înainte de orice filosofia trebuie să înceteze de a gîndi stilul monolitic. Iată cîteva revizuiuri nu numai posibile, dar și necesare:

1. Orice stil e „cosmoidal”. Stilul se întemeiază adică totdeauna pe un complex de categorii abisale discontinue, sinergie, arhitectonic combinate. O categorie e totdeauna substituibilă prin altele de același gen.

2. Unitatea de stil nu e un ce absolut. Stilul, fiind întemeiat pe o combinație arhitectonică de factori discontinui, manifestă o remarcabilă elasticitate.

3. Există stiluri „individuale”. Niciodată însă un stil nu e individual prin toate categoriile sale abisale. Cel puțin câteva, dintre cele importante, sunt totdeauna colective.

4. Există stiluri „colective”. Nu putem generaliza însă prea mult un stil, fiindcă cu cât îl generalizăm, cu atât îl restrângem la mai puține categorii abisale. Ori un stil are, precum știm, caracter cosmoidal, ceea ce înseamnă că trebuie să-l legăm cel puțin de un anume număr minim de categorii abisale. Când reducem stilul și dincolo de acest minim, nu mai avem de a face propriu-zis cu un „stil”, ci doar cu categorii abisale izolate.

Această concepție despre stil demonstrează vizibil, cum se poate trece fără dileme teoretice de la un stil colectiv la un stil individual, și de la un stil temporal de lungă durată, la un stil instantaneu. Și invers.

364

## SEMNIFICAȚIA METAFIZICĂ A CULTURII

Nu s-ar putea spune că la baza culturii ar sta o pretinsă nemulțumire a omului cu imediatul și o necesitate de a evada cu orice preț din urzile și nimicniciile acestuia. Nemulțumirea cu imediatul nu ni se pare — înainte de toate — un fapt destul de primar, capabil de explozii atât de creatoare. Nemulțumirea cu imediatul e mai curînd un fapt secundar, un aspect derivat, care se produce tocmai din pricina că omul se simte încărcat cu alt destin decît acela al existenței întru și pentru imediat, într-un fel nemulțumirea cu imediatul presupune cu alte cuvinte o depășire prealabilă a acestuia, cel puțin virtuală. Lumea, ca prezență concretă, ca împletire amplă de date imediate, n-a fost niciodată în stare să satisfacă, pentru a ne rosti astfel, capacitatea existențială a omului. Pentru această capacitate prezența concretă a fost totdeauna numai „material”, un simplu „moment”, „punte de salt”. Omul, din chiar clipa cînd i s-a declarat „omenia”, a bănuț cu prisosință că imediatul nu este locul său, planul și cuibul chemării sale. Cert e, că în toate timpurile, chiar în cele mai nesigure, omul s-a situat singur sub constelații invizibile, încercînd să vadă dincolo de imediat, dincolo — nu în sensul dimensiunilor spațiale și temporale ale acestui imediat, ci într-un sens mai adînc. „Dincolo” în sensul transcenderii. A aduce însă imediatul în relație simptomatică cu un „dincolo”, înseamnă a te situa într-un „mister” ca atare. Nu am atins oare aici pulsul omenescului la încheietura sa cea mai caracteristică? Nu începe de fapt existența umană, spre deosebire de existența zoologică, tocmai cu această situație în mister? Un gînditor contemporan a încercat, cu impresionantă caznă scolastică, să arate că existența omului, ca fel specific, ar fi „existența în lume”. Dar, oricît de grea de sens, această „existență în lume” nouă ni se pare cel mult gradual, ca intensitate de conștiință și sub unghiul complexității, deosebită la om și la seurile felurite de zoon. într-un fel fiecare animal trăiește în lumea sa. Aspectul nu ni se pare de loc specific uman. Printr-o asemenea definiție omul îndură de fapt o animalizare, ceea ce înseamnă că pe această cale

365

nu se prea poate pune temeiul unei antropologii. Gîndirea contemporană a animalizat întrucîtva omul și prin consecințele, ce le scoate din așa-zisa „existență în lume”. Pentru circumscrierea lirică a acestei existențe ni se oferă termeni ca „îngrijorare”, „anxietate”, etc.



ceea ce iarăși nu este ceva specific uman. Nu, existența umană este ca aspect fundamental „existență în mister”, existență săltată într-un orizont, datorită căruia ea ipso luma ca împletire și urzeală de date imediate e depășită și cade ca țarina de pe călcâie în mers. A exista ca om înseamnă din capul locului a găsi o distanță atât de imediat, prin situarea în mister. Immediatul nu există pentru un om decât spre a fi depășit. Immediatul există pentru om numai ca pasaj. Ca simptom al unui altceva, ca signal al unui „dincolo”. Dar situarea în mister, prin care se declară incendiul uman în lume, cere o completare; situației îi corespunde un destin înzestrat cu un permanent apetit; nevoia de a încerca o revelație a misterului. Prin încercările sale revelatorii omul devine însă creator, și anume creator de cultură în genere. Facem deci aici o deducție a condițiilor culturii, adâncind înseși dimensiunile existențiale ale omului. Cultura, în această perspectivă, nu este un lux, pe care și-l permite omul ca o podoabă, care poate să fie sau nu; cultura rezultă ca o emisiune complementară din specificitatea existenței umane ca atare, care este existență în mister și pentru revelație. Ne găsim aici în fața unei definiții, scormonite din adânc și cu miros de rădăcini, smulse din huma cea mai secretă a existenței umane, o definiție de care nu se împărtășește și nu se învrednicește în nici un fel existența zoologică. Ne găsim aici pe o linie de demarcație, cum nu este alta. „Omenia”, ca atare, a omului se declară în momentul, când omul biologic se lansează în chip cu totul inexplicabil și neîmpins de nici o împrejurare precisă, într-o existență înconjurată de orizontul misterului și al unor virtuale revelații. Prin această inițiativă, ce s-a declarat în el, omul a devenit ceea ce el va rămâne pentru totdeauna; praștie și piatră în același timp, arc și săgeată. Momentul e decisiv, căci desparte pe om de toate celelalte făpturi terestre. Momentul e plin de grave consecințe, căci sub impulsul său se declanșează de fapt destinul creator al omului. Momentul e punctul de înfiripare, punctul origo al unui jgheab, care ține de ființa omului mai mult decât anatomia acestuia. Cu acel moment de transpunere în orizontul misterului, fără întoarcere, cu acel moment de declanșare ireversibilă a unui destin revelator-creator, apare ceva nou în lume.. Existența se îmbogățește cu cea mai profundă variantă a sa. Cultura

366

este semnul vizibil, expresia, figura, trupul acestei variante existențiale. Cultura ține deci mai strâns de definiția omului, decât conformația sa fizică, sau cel puțin tot așa de strâns. Ni se va obiecta că nu toți oamenii sunt creatori de cultură. Desigur. Dar virtual, sau de fapt, toți oamenii participă la cultură în măsura omeniei lor, activ sau receptacular. Să risipim o eventuală neînțelegere. Cultura n-o privim aici neapărat în înțeles umanist, ca mijloc de atenuare a animalității, sau ca reacțiune împotriva animalității ca atare. Ne dăm dimpotrivă seama, că atât crearea culturii, cât și unele faze sau tipuri de cultură, chiar dintre cele mai mărețe, își au cruzimile și barbaria lor aproape incredibile. Să ne gândim numai la metoda faraonică de a crea cultura, sau la cruzimile inerente medievalismului, izvoditor și el de monumentală cultură. Crearea culturii cere câteodată negrăite jertfe: ea ucide și devastează. Creația își are pîrjolul ei. Meșterul Manole și-a zidit soția sub pietre și var, pentru ca să înalțe biserica. Surprindem gîlgîind în această legendă ecoul crud al conștiinței sau al presimțirii că o creație trece peste vieți și devastează adesea chiar pe creator. „A crea” nu înseamnă pentru creator dobîndirea unui echilibru, după cum o prea naivă și plată interpretare ar vrea să ne facă să credem. Se creează cu adevărat cele mai adesea numai la înalte tensiuni, cărora organele de execuție nu le rezistă totdeauna. Creația sfarmă adeseori pe creator. Și creatorul de cultură în genere nu poate să aibă măcar mîngîierea că atenuază cruzimile inerente vieții. Dimpotrivă, uneori el le agravează, sau îi adaogă noi cruzimi. Creatorul de cultură poate deci să spună cu Isus: N-am venit să aduc pace pe pămînt ci sabie! — Dar să reluăm firul. Cultura nu e un epifenomen, sau ceva contingent în raport cu omul. Ea e împlinirea omului. Ea e așa de mult împlinirea omului, încît acesta nici nu are posibilitatea de a o nega cu adevărat și efectiv, chiar

dacă ar fi convins de inutilitatea și primejdiile ei. Ea nu e deci o podoabă, pe care s-o poți azvîrli, cînd nu mai excită, sau o haină pe care s-o poți lepăda cînd nu mai ține de căldură. Ea este expresia vizibilă a existenței umane catexohin, care este existență în mister și pentru revelare. Cultura nu este adaos suprapus existenței omului, un arabesc nefolositor tolerabil. Dar cultura nu este nici un adaos suprapus omului, ca un parazit demonic, cum o înțelege Spengler. În adevăr, după Spengler, cultura ar fi produsul unui „suflet” separat, care trăiește ca un parazit pe ființa unei populații, ce se găsește într-un anume peisaj. Sufletul unei culturi este, după Spengler, ca un parazit, care se alimentează din ființa

367

umană, subjugînd-o. Acest parazit (termenul ne aparține, dar el acoperă perfect concepția spengleriană) are ca plantele, ca lichena de pe brazi, o viață și o biografie a sa. Un exemplar ar trăi cam o mie de ani, pe urmă moare, perpetuîndu-se în cazul cel mai bun ca mumie. Pentru a ne lămuri fenomenul culturii, am produs însă suficiente dovezi, în studiile noastre, că nu trebuie să recurgem la un asemenea animism mitologic. Cultura este expresia directă a unui mod de existență sui generis, care îmbogățește cu un nou fir, cu o nouă culoare canavaua cosmosului. Omul a devenit creator de cultură în clipa promițătoare de tragice măreții, cînd a devenit cu adevărat „om”, în momentul cînd el a început să existe altfel, adică structural pe un alt plan decît înainte, în alte dimensiuni, pe podișul sau întărîmul celălalt, al misterului sialrevelării. Cultura e condiționată de începerea în lume a unui nou mod, mai profund și în aceeași măsură mai riscat, de a exista. Acest mod aduce cu sine firește o smulgere din imediat și o transpunere permanentă în non-imediat, ca orizont veșnic prezent. Cultura nu e condiționată numai de geniul și talentul omului sau al cîtorva oameni. Mai înainte de a implica exemplare umane excepționale, creatoare ca atare, cultura presupune o condiție structurală gene-ral-omenească, esențial omenească: o existență în alvie adîncită și sub bolți cu rezonanțe transcendente. Ni se va concede că geniul și talentul sunt simple mijloace prealabile, sau prilejuri fericite, disponibilități, care puteau fi puse și exclusiv în serviciul securității și al instinctului de dominațiune ale vieții. Pentru ca geniul omului să devină creator de cultură, acest act a trebuit să fie precedat de o schimbare radicală a modului de a exista. Fără o schimbare a modului, planului, orizontului existențial, cultura nu s-ar fi ivit niciodată, oricît geniu ar fi tresărit sub țeasta umană. Sunt aci în joc izbucniri de atitudini inedite și înfloriri de noi zări peste creștete, alături și dincolo de imediat, sau care răstoarnă imediatul: existența în mister și pentru revelare, în fundamentarea culturii nu se poate evita acest motiv ontologic, de deștelenire inițială a cîmpului existențial. De altfel numai concepînd cultura ca rod, figură și grai direct ale unui mod sui generis de existență, obținem acel punct de vedere, datorită căruia ea dobîndește suprema demnitate. Orice încercare de a vădi cultura altfel decît ca o expresie a variantei ontologice, despre care vorbim, duce la o degradare și la o depreciere a culturii. Existența în mister și pentru revelare se găsește, ca miez implicat, în orice creațiune de cultură, cum faimosul cogito mocnește în orice judecată a cunoașterii umane.

368

Această interpretare ontologică e singură compatibilă cu valorile imanente ale culturii. Definind cultura ca expresie directă a unui mod de a exista, subit adîncit, și pus sub alte zări, se va înțelege superficialitatea tuturor încercărilor teoretice de a explica cum și de ce s-a produs cultura, recurgîndu-se la viața omului în natură, și la condițiile ei. Un mod de existență, o mutațiune ontologică, izbucnește în felul său, nu se știe cum și de ce; e vorba aci de un fapt ireductibil care se declară pur și simplu. Așa cum în natură admitem mutațiuni

biologice de apariție subită prin salturi a unor noi specii, trebuie să admitem în cosmos și mutațiuni ontologice de noi moduri de a exista ca atare. Cultura este semnul vizibil al unei asemenea mutațiuni ontologice. Cultura nu este un organism superior, așa cum crede un Frobenius, sau un Spengler, sau efectul unei mutațiuni biologice. Apariția culturii, în genere, este identică cu apariția unui nou mod de existență, ceea ce este mult mai important și mai decisiv. Atragem atențiunea asupra împrejurării că în natură sunt milioane de specii de organisme, produse poate că toate prin tot atâtea mutațiuni biologice. Cîtă vreme în cosmos nu există decît foarte puține moduri de a exista, sau mutațiuni ontologice. Ori cultura este efectul unei asemenea rare mutațiuni, de unde și imensa ei însemnătate simptomatică. Facem așadar întîia oară o diferențiere de mare importanță: mutațiunile biologice, creatoare de forme vitale, de specii și variante, sunt altceva decît mutațiunile ontologice, creatoare de moduri specifice de a exista. În om converg sau se suprapun două mutațiuni de natură diferită; una este cea biologică, cealaltă este o mutațiune ontologică. Se poate desigur întîmpla ca mutațiunea biologică „om” să fi fost un fapt împlinit, cînd s-a produs în el și mutațiunea ontologică. Pentru ideea completă de om, această de a doua mutațiune ni se pare însă mai importantă, deoarece mulțumită ei, omul se diferențiază mult mai temeinic de animalitate decît prin mutațiunea biologică.

Nevoia de a depăși imediatul și de a crea, sau tendința de a revela un mister, au fost totdeauna privite ca un simplu fenomen psihologic între altele, ca un derivat, ca o rezultată, ca un fapt „de explicat”. Aici inversăm perspectiva și afirmăm că „existența în orizontul misterului și în vederea revelării” e tocmai faptul fundamental al spiritului uman, un fapt care se declară printr-o zbuclnire din adînc, ceva originar și ireductibil, o condiție implicată fără de care omul nu e om, o premisă pentru orice explicație referitoare la cultură. În adevăr „cultura”, sau „creația”

369

implică o condiție generală și necesară, și această condiție implicată, sine qua non, este „existența în mister și pentru revelare”. Cultura o privim ca precipitat al unui mod specific de a exista într-un anumit orizont, iar acest mod, condiție primară, inițială, înscrisă în cartea facerii, se declară datorită unei mutațiuni ontologice. Sunt felurite moduri „de a exista”. Într-un fel există piatra, altfel planta, altfel animalul, altfel omul. Existența specifică a omului, datorită căreia el este ceea ce este, nu se produce prin mutațiune biologică, căci mutațiunile biologice conduc numai la noi configurații vitale, la noi „specii”. Ori toate „speciile animale”, deși produse probabil prin tot atâtea mutațiuni biologice, nu reprezintă decît un singur tip ontologic, adică o singură mutațiune ontologică, întrucît toate animalele „există” în unul și același fel: întru imediat și pentru securitate. „Omul” a fost produs printr-o mutațiune biologică numai cît privește forma sa de specie vitală; cît privește însă modul său de a exista (în orizontul misterului și pentru revelare) omul s-a declarat, datorită unei mutațiuni ontologice, singulară în universul.

Existența în orizontul misterului se rotunjește complementar cu existența pentru revelare. Omul tinde să-și reveleze și misterul. Lucru posibil pe două căi: prin acte de cunoaștere, sau prin acte plămuitoare. Revelarea prin plămuii duce în genere la creație culturală. Pentru a ne explica geneza culturii (creația) nu e deci de loc necesar să recurgem la ipoteza unui „suflet special” al culturii. Repetăm, cultura e trupul și expresia unui anumit mod de existență a omului. Pentru a fi creator de cultură, omul nu trebuie să fie decît om, adică o ființă care trage consecințele

<nota>

1. Fenomenologia contemporană a fost, fca metodă și concepție, un pluralism de sfere, la o soluție a lumii în „sfere existențiale”, la un pluralism de sfere, între care, prin sine însăși,

fenomenologia nu mai e în stare să facă legătura. Precizia pe care fenomenologia o aduce, desigur, în descriția singuraticelor regiuni existențiale, e răzbunată de-o disoluție completă a viziunii totale.

Fenomenologia a tăiat firul secret, pe care erau înșirate mărgăritarele. Fenomenologia, neputînd prin propriile ei puteri, să reconstruiască colanul, invită la depășire. Viziunea metafizică, construcția, e singură în stare să refacă unitatea. Ideea noastră despre mutațiunile ontologice, pe care o propunem aci, e q idee metafizică, concepută în analogie cu mutațiunile biologice, dar pe un plan mult mai profund. Ideea noastră despre mutațiunile ontologice e destinată să ierarhizeze și să corecteze metafizic „pluralismul fenomenologic” și să netezească din nou calea spre o viziune totală, unitară, în adevăr, ideea despre mutațiunile ontologice implică concepția că modurile existențiale sunt susceptibile de-o coordonare și de-o ierarhizare. O mutațiune superioară încapsulează pe aceea peste care ea se clădește. Astfel de pildă modul „existenței umane în orizontul misterului pentru „revelare” încapsulează modul existenței animale întru imediat și securitate, în legătură cu mutațiunile ontologice se ridică firește numai decît și problema metafizică, dacă și în ce măsură o asemenea mutațiune superioară este virtualmente cuprinsă în modul inferior, sau dacă ea corespunde unui nou act creator, unei intervenții generatoare a fondului izvoditor. Cu această problemă ne vom ocupa însă altădată.

</nota>

370

existenței sale specifice, într-un anume orizont și între anume coordonate; o ființă care dă urmare unui destin înscris în structura sa. Nu zărim nicăieri și în nimic eventualele avantaje ale ipotezei despre un „suflet” special al „culturii”, ca parazit al omului. Această ipoteză despre un suflet al culturii poate fi cel mult o metaforă poetică. Acest animism e însă pe plan explicativ inutil și fără beneficii teoretice. Ceea ce ipoteza animistă ar voi să explice, adică aspectele unitare și totalitare ale unui stil cultural, am văzut că se lămurește mai eficace prin teoria noastră despre matricea stilistică, înțeleasă ca un complex inconștient de funcții sau categorii abisale. Teoria, ce o propunem noi, oferă însemnate foloase față de teoria despre așa-zisul suflet al unei culturi, conceput realmente ca un demon, ivit într-un anume peisaj și legat de el. Teoria animistă este fără scăpare osîndită să înțeleagă culturile ca monade absolute, ceea ce e împreunat cu foarte multe serioase neajunsuri și de loc probat prin fapte. Teoria noastră despre matricea stilistică, văzută ca un complex de o consistență oricum relativă, de categorii abisale, demonstrează dimpotrivă, și ca să zicem așa aproape ostentativ, o largă înțelegere tocmai față de interferențele culturale, un fenomen atît de obștesc, ce a avut loc totdeauna și pretutindeni. În adevăr, dacă privim lucrurile mai de aproape, vom descoperi că în fond, atît în istoria mare a popoarelor, cît și în culturile etnografice, n-au existat decît complexe stilistice, de o unitate și de o durată relativă, și că interferențele, combinațiunile, încălecările și permutațiunile categoriilor abisale sunt așa-zicînd o regulă generală.

Ajunși la acest act de rotunjire a teoriei noastre despre stil și cultură, ne-am putea declara sosiți la limitele controlabilului, ceea ce ne-ar îndreptăți să punem un punct de încheiere. Amînăm totuși gestul. Descoperim încă în noi o tentație, pe care mulți cititori vor socoti-o simplă concesie făcută unei slăbiciuni pentru metafizică. Recunoaștem că este așa, și pasul, ce ne este secret solicitat, îl vom face cu toată grija și precauția cuvenită. Ispita, ce ne taie drumul, este în adevăr aceea, de a încorona expunerile noastre cu o viziune despre o semnificație metafizică a culturii. Această viziune metafizică despre sensul culturii o privim noi în -șinecaun adaoslacele expusepînăacijCaunadaos, care nu urmează cu necesitate din cele expuse pînă aci, dar nici nu le contrazice; ca un adaos, cu alte cuvinte, care să îmbie tuturor, dar nu obligă pe nimeni, nici chiar pe aceia care ar fi dispuși să accepte integral teoria

metafizică răspunde unor necesități spirituale prezente în primul rînd în autorul ei, și reprezintă de obicei un salt în incontrollabil. O viziune metafizică e totdeauna însoțită de strigătul artificial sugrumat al autorului: sunt prezent! Orice afirmație metafizică face înainte de orice vizibilă o prezență autorică. Metafizica este afirmarea unui spirit, a unei personalități, pe platoul unui suprem compromis între creație și răspundere. Cu orice afirmație metafizică, autorul pare a spune: „Stau aici, nu pot altfel!” Argumentele împotriva metafizicii nu ajută la nimic, cum argumentele nu sunt o rețetă eficace de pildă împotriva iubirii. Cum de fapt nici un om nu trăiește fără metafizică și cum îndrăznelile metafizice n-au fost niciodată mai grav pedepsite decît cu moartea, nu credem că trebuie să ne speriem de argumente, oricare ar fi ele. Vom proceda deci la încoronarea metafizică a teoriei noastre.

Am avut altădată prilejul de a arăta că în domeniul cunoașterii umane există anume limite structurale, impuse spiritului nostru, înadins, pentru ca el să nu poată revela, în chip pozitiv și absolut, nici un mister. Ne-am îngăduit să vorbim altă dată despre o „cenzură transcendentă”, căreia cunoașterea umană i-ar fi supusă din partea Marelui Anonim. Pentru păstrarea și asigurarea unui echilibru existențial în lume, Marele Anonim se apără pe sine și toate creaturile sale, de orice încercare a spiritului uman de a revela misterele lor în chip pozitiv și absolut. Spiritul uman nu ar fi deci îngăduit prin natura sa finită ca atare, cum se crede de obicei, căci el își dovedește capacitatea de transcendere chiar prin aceea că alcătuiește ideea de mister în nenumăratele ei variante. Din motive de echilibru cosmic, și poate pentru ca omul să fie menținut în necurmată stare creatoare, în orice caz în avantajul existenței și al omului, acestuia i se refuză însă, pe calea unei cenzuri transcendente, impuse structural cunoașterii, posibilitatea de a cuprinde în chip pozitiv și absolut misterele lumii. Această deficiență umană nu rezultă dintr-o simplă neputință firească a omului, ci ea are un rost într-o finalitate transcendentă, un tîlc metafizic, prin ceea ce așa-zisa deficiență încetează de a fi deficiență, devenind noimă. Excluderea omului de la cunoașterea absolută rezultă dintr-o cenzură transcendentă, și trebuie interpretată ca expresie a unei măsuri de apărare a rosturilor existenței în genere.

Dar omului i se deschide și altă posibilitate de a revela misterul, decît este aceea a cunoașterii directe și de contact. Această de a doua posibilitate este calea plăsmuirilor. Și anume, fie prin

plăsmuiri concrete, prin creații artistice, fie în genere prin creații de cultură. Dar — căci și aici intervine o uriașă restricție, —dar dacă receptivitatea cognitivă a omului e grijuliu supusă unei cenzuri din partea Marelui Anonim (principiul suprem al existenței), trebuie să presupunem că și spontaneitatea plăsmuitoare a omului e de asemenea supusă unui analog control transcendent<sup>1</sup>. Trebuie adică să presupunem că există un pandant al cenzurii transcendente (pe care o socotim limitată la receptivitatea noastră cognitivă), un pandant care se referă la spontaneitatea creatoare a omului în genere. Cîtă vreme categoriile intelectuale (de exemplu ideea de substanță, de cauzalitate, etc.) le socotim drept momente și structuri impuse spiritului uman, datorită unei cenzuri transcendente, credem că suntem îndrituiți să facem afirmațiunea că și categoriile abisale, stilistice, pot fi de asemenea socotite drept momente constitutive ale unui control transcendent. Matricea stilistică, categoriile afeisale sunt frîne transcendente, un fel de stăvili impuse omului și spontaneității sale creatoare pentru a nu putea niciodată revela în chip pozitiv-adekvat misterele lumii. Interesantă și cu totul paradoxală ni se pare împrejurarea că spiritul uman, care trăiește prin excelență în ordinea misterelor și a revelațiilor, are

deschisă o singură cale de a depăși imediatul; această cale este, precum am mai spus, aceea a întruchipărilor stilistice. Stilul, prin toate aspectele sale categoriale, reprezintă neapărat o încercare de salt în non-imediat; dar același stil, cu categoriile sale de bază, reprezintă și un mănunchi de „frîne”, care împiedecă atingerea pozitivă a non-imediatului sau a misterului. E locul să subliniem prin urmare, că stilul apare la intersecția a două finalități. De o parte omul crede că prin plăsmuiri stilistice izbutește să întruchipeze, să reveleze misterele, și să depășească astfel efectiv imediatul. Cert, stilul înseamnă o încercare de a depăși imediatul, dar în același timp stilul reprezintă, prin categoriile de temelie, și o frînă abătută asupra omului în setea sa de a converti misterele, în măsura în care stilul posedă semnificația unei depășiri a imediatului, el înseamnă și un izolator, care ne desparte de mistere și de absolut. Acest antagonism interior de finalitate, al stilului, e desigur

<nota>

1. Gînditorul și misticul răsăritean Dionisie Areopagitul (anul 500) anume pe Dum-nezsu incidental „cel fără de nume” , „anonimul”. Concepția noastră despre Marele Anonim diferă însă fundamental de concepția Areopagitului. A se vedea Cenzura transcendentă (1934) și Diferențialele divine (1940).

</nota>

373

concertant. Să nu ne lăsăm însă înspăimîntați de aspecte antinomice. Să privim situația bărbătește, într-un mare și cosmic ansamblu. Vom înțelege atunci degrabă un fapt esențial, vom înțelege anume că, numai datorită acestei duble finalități a stilului, poate fi salvat destinul creator al omului. Marele Anonim se pare că vrea să țină pe om în permanentă stare creatoare, de aceea se acordă omului perspectiva și posibilitatea de a depăși imediatul prin întruchipări stilistice. De notat este însă că, prin aceleași cadre stilistice i se pun omului ca un fel de frîne, care îl împiedecă de a crea pe plan absolut, adică de a recrea misterele. Marele Anonim a înzestrat pe om cu un destin creator, dar prin frînele transcendente el a luat măsura ca omul să nu i se poată substitui. Creația de cultură o înțelegem deci ca un fel de compromis solicitat de conflictul virtual dintre „existența umană”, însăși, și „Marele Anonim”. Categoriile abisale, stilistice, sunt momentele decisive în constituirea unui asemenea compromis. În fiecare ins creator sau părtaș la un climat cultural, în fiecare popor, în fiecare regiune culturală, în fiecare epocă, acest conflict virtual între existența umană și Marele Anonim se rezolvă printr-un alt compromis. S-ar putea chiar afirma că, sub unghi spiritual, personalitatea individuală sau etnică consistă în găsirea unui compromis special între „existența umană” ca atare, și „Marele Anonim”. - Cu aceasta viziunea noastră, despre semnificația ultimă a stilului, s-a rotunjit. Concluzii accesorii? Marele Anonim suprastilistic; absolutul n-are stil. Omul rămîne pe dinafară de mistere, de absolut, tocmai prin ceea ce i se comunică convingerea că el le ajunge și le revelează: prin stil. Totuși stilul rămîne suprema demnitate a omului, fiindcă prin creație stilistică omul devine om, depășind imediatul; prin plăsmuiri de stil omul își realizează permanentul destin creator, ce i s-a hărăzit, și-și satisface modul existențial, ce-i este cu totul specific. Stilul, cu rădăcinile în categoriile abisale, este mijlocul prin care Marele Anonim asigură de o parte destinul creator al omului, și prin care Marele Anonim se apără de altă parte, ca omul să i se substituiască. Veleitatea omului de a i se substitui Divinității, veleitate, la care se face înflorită și poetică aluzie în unele mituri, nu are în fond nici o consecință, deoarece singura cale, pe care omul încearcă să i se substituiască, reprezintă totodată și piedeca definitivă. Stilul, care sub unghi uman înseamnă singura depășire posibilă a condițiilor imediatului și suprema satisfacție dată capacității noastre existențiale, este totodată și o

374

frînă transcendentă. Semnificația metafizică, ce-o atribuim stilului și culturii, acest sens ultim, nu s-ar putea spune că nu e reconfortant pentru spiritul nostru. Această semnificație conferă un rost, un tîlc, tocmai relativității produselor și plămuirilor umane. Stilul nu poate fi absolut. „Stilul absolut” e o contradicție în adjecto; în faptul stil se întretaie două rînduiri: una este aceea a destinului uman, pus în slujba creației și a transcenderii; cealaltă este aceea a Marelui Anonim, care se apără și reglementează. Stilul poate fi privit ca o aspirație înfrînată spre revelația absolută. O aspirație la absolut este stilul prin luminoasă vrednicie umană; înfrînarea vine din inițiativă transcendentă, sau din marea grijă boltită peste noi.

Privitor la creația culturală au circulat pînă acum două feluri de teorii: unele de nuanță naturalistă, altele de nuanță idealistă. Poziția metafizică, pe care am ocupat-o, ne permite o atitudine critică față de toate teoriile existente. Vom supune unui examen teoriile extreme, reprezentative pentru clasa lor.

În psihologia contemporană, cu deosebire în psihanaliză, se face caz, cu mult aparat publicistic, de o teorie, care aduce creația culturală (artistică, filosofică, etc.) în legătură cu pierderea și redobîndirea echilibrului psihic. Creația culturală ar fi menită să restabilească un echilibru psihic alterat din diverse pricini, și ar izvorî din necesitatea acestei restaurații psihice. Cum urmează să fie înțeles un asemenea proces de echilibrare, ne vor vîdi-o detaliile teoriei. Iată anexele suplimentare: psihanaliza arată că în anume cazuri restabilirea echilibrului psihic, pierdut, se realizează paradoxal prin fixarea subiectului uman într-o boală psihică. „Creația culturală” și „boala” ar fi deci, după psihanalisti, două soluții alternante pentru redobîndirea unui echilibru pierdut. În consecință psihanaliza înclină să vadă creația culturală ca un echivalent al unor anumite boale, iar anume boale ca un echivalent al creației culturale. Precum se remarcă, ne găsim în fața unei teorii construite după criterii și în perspective cu totul medicale. Nu e de mirat că în asemenea perspectivă creației culturale i s-a putut atribui și o funcție terapeutică. Teoria aduce în sprijinul ei drept confirmări experimentale cazuri concrete de bolnavi, care s-au vindecat, fiind îndrumați spre creația culturală (rețeta Jung îndeosebi). Că există asemenea bolnavi vindecabili prin îndrumare spre creație — nu poate fi tăgăduit. Teoretic însă împrejurarea nu este atît de concludentă, cum le place psihanalizatorilor să o prezinte. Interpretarea teoretică, ce se dă

375

faptului în cercuri psihanaliste, ni se pare hotărît prea medicală. În cele din urmă nu este de loc de mirat că anume bolnavi se vindecă prin creație, căci destinul firesc al omului este, după cum am arătat, creația, sau cel puțin participarea la creație. Creația este expresia modului însuși de a exista al omului, mod declarat grație unei mutațiuni ontologice. A scoate pe om din acest destin înseamnă o abatere, cum nici nu se poate alta mai gravă, de la o rînduială dată. Teza e valabilă pentru om în genere. Cu atît mai mult teza va fi valabilă pentru indivizii aleși; a scoate din acest destin pe un ins, predestinat prin geniul sau talentul său creației, înseamnă desigur a-l pune într-o situație absurdă și nefirească. Să ne mirăm că se va îmbolnăvi? Readus la destinul creator, un asemenea ins se poate realmente vindeca. De ce? Fiindcă înainte i-a fost alterat într-un fel chiar destinul. Există oameni cu destinul bolnav, alterat. Pentru aceștia, neapărat, creația poate avea o funcție terapeutică. De aici nu se poate însă de loc deduce că funcția creației în genere ar fi de natură terapeutică. Creației îi revine o funcție terapeutică în chip cu totul accidental. Aspectele periferiale și întîmplătoare nu pot fi însă prefăcute în perspectivă metafizică. În esență, creația nu e chemată să „vindece”. De asemenea creația nu poate fi privită nici ca un mijloc pentru dobîndirea unui echilibru psihic pierdut. Creația e chiar destinul normal al omului, datorită căruia omul este ceea ce este. Omul nu ni se pare cu orice preț menit echilibrului, dar el e menit creației cu orice risc.

Situația ni se pare deci tocmai inversă celei pretinse. În adevăr, prin mutațiunea ontologică ce are loc în el, omul părăsește definitiv o stare de echilibru animalic-paradisiac și se lansează în existența într-un mister și revelație, plină de primejdii, turburătoare, dinamică, creatoare. Că perspectiva psihanalitic-medicală nu atinge esența funcțională a creației culturale, rezultă de altfel și dintr-un alt argument foarte simplu. E un fapt că valoarea creațiilor culturale nu e judecată după criterii terapeutice sau de echilibristică psihică. Creațiile culturale nu sunt socotite mai mult sau mai puțin valoroase după efectele lor vindecătoare sau după posibilitățile lor de a echilibra pe candidații la boale psihice. Ori aceasta ar trebui să fie în adevăr un criteriu de apreciere, dacă creația culturală ar însemna, în esența ei, redobândirea unui echilibru psihic, sau dacă ea ar fi echivalentul, prin alternanță, al unei boale. Dar creațiile culturale, precum se știe, sunt judecate și cântărite după criterii imanente lor. În constituția, veșnic primenită, a

376

acestor criterii intervin categoriile abisale, stilistice, adică tocmai niște factori, care sunt structural întrețesuți în destinul creator al omului, împrejurarea, prin nimic escamotabilă, că întru chipurile culturale sunt judecate după norme imanente lor, autonome, constituie o dovadă peremptorie că creația culturală nu poate fi în esența ei adusă în legătură cu altceva decât cu însuși destinul creator al omului. Orice alt aspect e periferial sau întâmplător. Creația culturală (artistică, filosofică, etc.) nu poate fi privită ca derivând din alt spirit decât din acela al revelației însăși. Acest apetit e de natură originară, ireductibilă, o condiție prealabilă a omului ca om, și într-un chip prezent în orice ins, dacă nu altfel cel puțin ca nevoie de a participa la creația celorlalți și la o atmosferă unanimă. Izbucnește în acest apetit destinul uman prin excelență, acea mutațiune ontologică, datorită căreia omul devine om, adică: existență în mister și pentru revelație. Toate încercările naturaliste de a deriva atitudinea creatoare din nevoi, precum aceea de echilibru, de compensație, de cheltuire de energie prisoselnică, de satisfacere a unor dorințe refulate, etc., etc., cad alături de fenomen, sau pătrund cel mult pînă la periferia lui. Nici una din încercările naturaliste nu vrea să ia act de o împrejurare, fundamentală totuși: creațiile culturale sunt dominate de o matrice stilistică, fiind structurate pe calapoade abisale, care-și fac pe urmă loc și în cântărirea creației ca „valoare”, încercările naturaliste, recurgînd la factori de explicație, care țin de condițiile biologice ale omului sau în caz extrem de tehnica echilibristicii psihice, introduc în chip fatal criterii de apreciere a creației în fond cu totul străine de aceasta. Singurul punct de vedere just este acela de a aduce creația culturală exclusiv în legătură cu însuși destinul creator al omului, cu modul său existențial și cu nimic altceva. Faptul, că toate creațiile culturale sunt judecate potrivit unor norme imanente lor, este un argument decisiv, că în om s-a produs cu adevărat o mutațiune ontologică, datorită căreia creația este simplu numai expresia unui mod specific de a exista.

Celălalt grup de concepții despre cultură e alcătuit din cele idealiste. Exemplarul culminant ni se îmbie în filosofia lui He-gel. Nu va fi lipsit de interes să ne precizăm poziția și față de hegelianism. După Hegel cultura este realizarea spiritului absolut, sau întoarcerea Ideii la sine însăși. Etapele culturii istorice, sau după regiuni, ar fi tot atâtea faze în evoluția dialectică a ideii însăși, a Logosului Divin. Omul și creațiile sale se

377

substituiesc, după concepția hegeliană, pînă la identificare, Divinității. Omul este marea șosea a Divinității, sau a rațiunii universale. În filosofia culturii, pe care am expus-o în diverse lucrări, vorbim și noi incidental despre un „noos”. Un examen comparativ arată însă că acest noos nu are nimic comun cu logosul hegelian. Ga substrat al unui stil (sau al culturii) noi



admitem ceva ce s-ar putea numi „noos”, dar aci e vorba despre un dublet al noosului conștient; aci e vorba despre un noos inconștient cu totul altfel structurat, decât cel conștient. Prin termenul „noos inconștient” noi delimităm, doar descriptiv, o complexitate de structuri funcționale, discontinue: adică „matricea stilistică” sau „categoriile abisale”. Filosofia hegeliană se găsește în orice caz cu totul în afară de aria acestor diferențieri. Tălmăcite în grai hegelian stilurile ar fi etapele succesive, pe o linie ascendentă, ale unui logos dinamic suveran, sau autorealizările tot mai înalte și mai complexe ale Divinității. După concepția noastră, stilurile reprezintă, pe plan metafizic, tot atâtea cadre prin care spiritul uman încercă să reveleze misterele, dar și tot atâtea frîne transcendente, adică tot atâtea autoaparări ale Marelui Anonim față de aceste încercări umane. Noosului inconștient îi revine deci în concepția noastră o funcție pe cât de revelatoare, pe atât de izolatoare. Prin categoriile abisale (noosul inconștient) cu care suntem înzestrați, Marele Anonim ne ține la rodnică distanță de sine însuși, și de toate marile și măruntele mistere. Privind stilurile, nu putem concepe deci o superioritate categorică a unuia față de altul și nici vreo legătură, pe o unică linie ascendentă, între ele. Sub unghi metafizic stilurile sunt echivalente.

Notăm în afară de deosebirile profunde și de viziune totală, amintite, și unele deosebiri de amănunt. De ex.: Hegel închipuie logosul, ce se realizează în istorie și în cultură, structurat în analogie cu urzile formale ale conștiinței umane. Etapele și momentele acestui logos sunt, după concepția hegeliană, „idei”, care toate vor figura ca momente constitutive și în conștiința umană. După teoria noastră noosul inconștient, această etichetă pusă să denumească funcții abisale, este urzit din cu totul altfel de elemente decât cele ale conștiinței. După părerea noastră noosul conștient și noosul inconștient sunt contrapunctic sau mai bine-zis paracorespondent, dizanalogic, structurate. Numai în acest chip noosul inconștient dobândește în genere o virtute explicativă. Ipoteza noosului inconștient ar rămânea altfel inoperantă. Să mai amintim că pe plan metafizic a vorbit cu masivă insistență și

378

Ed. v. Hartmann despre un „inconștient”. Dar Hartmann concepea inconștientul în perfectă analogie structurală cu elementele ideative ale conștiinței. De aceea inconștientul are la Hartmann încă tot numai un aspect liminar și de vid global. Hartmann nu și-a făcut încă drum pînă la o concepție pozitivă și cu adevărat rodnică despre inconștient. Cît privește structura inconștientului Hartmann s-a oprit definitiv, naiv satisfăcut, la ceea ce oferă conștiința. Inconștientul operează, după Hartmann, exact cu aceleași idei ca și conștiința. După Hartmann între inconștient și conștiință ar exista doar o deosebire de... lumină, adică de mod, dar nu de structură. Acesta este motivul, care i-a zădărnicit descoperirea „categoriilor abisale”, sau a matricii stilistice, descoperire, ce ne aparține în întregime.

Încercînd în cele de mai înainte să dăm o viziune metafizică despre semnificația ultimă a stilului și a culturii, sau despre destinul creator al omului, nu am putut ocoli cu totul unele imagini, care sunt mai mult de natură mitică, decât filosofică. Am fost nevoiți să recurgem la asemenea ciudate imagini, fiindcă n-am găsit alt grai mai potrivit, pentru a comunica cititorilor un gând ce s-a încheat în noi, dincolo de exigențele noastre științifice, ca să zicem așa. Să nu uităm însă că în orice viziune metafizică, se amestecă asemenea poate prea vii imagini mitice. Pe podișuri metafizice gîndirea încetează adesea de a fi filosofie, devenind ceea ce mai potrivit s-ar putea numi „mitosofie”. Există desigur o enormă risipă de sensuri, de noime, de gînduri liminare, de presimțiri, care nu îngăduie o formulare la rece, pur conceptuală. Pe la aceste răsפintii clarobscur, filosoful devine mitosof. Nu am ținut să rostim cu această propoziție o scuză. Dimpotrivă; noi credem foarte mult în mituri și în virtuțile lor tainic revelatoare. Vrem numai să ni se recunoască o permanentă grijă de auto-control. Dacă ne-am lansat și ne mai lansăm din cînd în cînd în mitosofie, nu e mai puțin adevărat că pe

aceste drumuri am umblat întovărășiți totdeauna de conștiința deplină a sacrei crime.

379

## IMPASURILE DESTINULUI CREATOR

În studiul de față, conceput pe diverse planuri, am încercat să precizăm alvia și condițiile destinului creator al omului. „Destinul creator” — iată o expresie, de care actualmente se cam abuzează în publicistica eseistică. Ca orice expresie căzută pradă frazeologiei cotidiene, ea circulă investită cu o semnificație negrăit de ștearsă. Expresia, și tainele ei, sunt frecventate mai vîrtos de un anume foiletism alimentat de pasiunea incertului. Expresia e în adevăr vagă prin ambele componente. Atît cuvîntul „destin”, cît și epitetul „creator” sunt termeni încărcăți de oarecare mitologice aduceri-aminte și atît. Expresia va putea să lege, prin valențele ei, doar disponibilitățile lirice ale unui anume public. Gîndirea filosofică reclamă însă obiecte de contururi mai încheiate și mai precise, și repudiază semnificațiile, care șovăiesc fără izbăvire între imperiul umbrelor și lumea fapturilor. Ne-am străduit, p e cît ne-a fost cu putință, să dăm expresiei despre „destinul creator” o structură mai vîrtoasă și chiar muchi de cristal, și ne-am făcut aproape un punct de onoare să nu o întrebuițăm, decît după ce vom fi expulzat de pe teren toate umbrele. Am cîntărit cu băgare de seamă greutatea posibilă a cuvintelor, iar hîrtiei cu prețul asigurat doar de pretențioase efigii, am căutat să-i procurăm o acoperire în aur. „Destinul creator” al omului îl înțelegem înainte de toate ca o traiectorie spirituală în urmărirea unei statornice ținte, care i se refuză. Actul creator, veșnic reluat, în care se complace acest destin, vrea să fie în fond un act revelator, dar acest act, de intenție revelatorie, e permanent redus de rezistența unor anume maluri. Actul creator nu-l privim așadar ca o simplă, neîntreruptă, și irațională irupție de inedit, sau ca act intercalat gratuit într-o necurmată devenire, așa cum de la Heraclit încoace diverși gînditori înclină să-l vadă. Am făcut înadins abstracție de toate acele aspecte ale actului creator, datorită cărora acesta apare ca o simplă „etapă”, în eterna durată, și ca nimic altceva. Actul creator al spiritului uman posedă o demnitate specială: aceea de a ține loc de act revelator.

381

Destinul creator al omului îl vedem într-un fel complicat, ca o întretăiere paradoxală de finalități. Destinul creator e o urzeală, ale cărei configurații se profilează pe diverse planuri. Destinul creator se vedește, prin actele sale, ca o magnific-deficientă împlinire a unei făgăduinți, pe care omul și-o face în clipa cînd devine „orn”, și care durează atîta timp cît omul rămîne „om”. Destinul creator despre care vorbim este, sub latura sa pozitivă, expresia unei adînciri native a însuși modului de existență al omului. Destinul creator al omului a fost declanșat printr-o mutațiune ontologică, ce s-a declarat în el din capul locului. Deficiența însăși a acestui destin poartă pecetea supremului preț, întrucît e mărturia unei finalități transcendente. (A „exista întru mister și revelare” însemnează calitativ cu totul altceva decît „a exista în lume” pur și simplu. Datorită întîiului mod de existență, omul se lansează într-un destin creator de intenții revelatorii; prin forța celui de al doilea mod de existență omul biologic ar rămînea permanent atașat la ceea ce este „dat”.) Destinul creator al omului, decurgînd sub latura sa pozitivă, dintr-o mutațiune existențială, este, prin latura sa negativă și mai secretă, de așa natură că trebuie să-l imaginăm ca și cum ar rezulta dintr-o rezistență activă și organizată, pe care i-o opune „misterul”. Rezistența supremă, ce intervine, punîndu-i limite prin „frînele transcendente” (categoriile abisale), împrumută destinului creator al omului o înfățișare tragică și magnifică în același timp. Caducitatea heraclitiană sau simpla „devenire” nu sunt în stare să confere existenței umane un asemenea turburător aspect. Simpla

caducitate sau simpla devenire împrumută destinului uman fie un aspect elegiac, de veșnică toamnă cu frunze iremediabil căzătoare, fie un aspect optimist de necurmat crescîndă auroră. Tragic și măreț, cu adevărat, ne apare destinul creator numai cînd îl concepem situat între impulsuri opuse, mînat și susținut interior de un puternic antagonism de finalitate. Mutațiunea existențială, o dată declarată în om, acesta e promovată pe o linie irevocabilă, unde toate încercările sale ar putea face concurență Marelui Anonim. Dacă ele nu ar fi stăvilite de permanente frîne „de dincolo”. Acestea sunt așadar coordonatele și termenii destinului creator și ale șanselor umane: „existența întru mister și revelație” și „frînele transcendente”, în spațiul îngăduit de ele se împletește, se urzește, pe o muchie singulară în lume, destinul prăpăstios-privilegiat al omului. Suntem așa de mult robii acestui destin interior, încît orice încercare de a-l corecta nu face decît să

381

aggraveze situația. Orice tentativă de a ocoli, într-un fel sau altul, antinomia interioară, duce la impasuri și mutilează acest destin, fără de a-i găsi o soluție mai avantajoasă, încercările de acest fel sunt echivalente pe plan spiritual ale automutilărilor fizice săvîrșite pentru a fi scutit de înfruntarea unei primejdii. Vom atrage luarea-aminte asupra cîtorva din impasurile, în care poate să ajungă omul, cînd nu-și respectă îndeajuns destinul, și încearcă inutil să evite antinomia lăuntrică sau să-și simplifice, raționalizat și neînțelegător, situația.

Impasurile tipice, în care poate să ajungă destinul creator al omului, se pot deduce chiar din aspectele actului creator, căci oricare din aceste impasuri nu însemnează altceva decît reducerea actului creator, în chip unilateral, la unul sau cîteva din aspectele sale constitutive. Vrem să spunem că impasurile rezultă dintr-un anume „purism”, uneori mai radical, altele mai puțin radical, dar totdeauna rău înțeles. Care sunt așadar aspectele firești ale creației de cultură? Creația de cultură:

1. este act „creator” ;
2. de intenții „revelatorii” în raport cu transcendența sau cu misterul;
3. utilizează imediatul ca material (metaforic);
4. depășește imediatul prin „stilizare”;
5. și se distanțează de transcendență (de mister) prin frînele stilistice și datorită metaforismului.

Toate aceste aspecte împreună fac actul uman creator de cultură. Adesea însă, din neînțelegere, actul creator a fost mutilat, fiind redus la unul sau cîteva din aspecte.

1. Transcendentomania. Transcendentomania e o manie, care face din cînd în cînd ravagii în domeniul culturii în general, sau uneori numai în unele sectoare și zone ale acesteia. Impasul rezultă din împrejurarea că omul condamnă uneori orice act creator, dată fiind imposibilitatea de a revela în chip absolut transcendentul. Vom lămuri impasul cu exemple istorice. Se cunoaște din istoria imperiului bizantin adversitatea dintre iconoclaști și iconoduli, degenerată de atîtea ori în grave lupte și excese, care răstimp de multe decade au scuturat din temelii împărăția. Unii împărați bizantini, de sîngeroasă pomenire, îndurînd, poate fără a-și da bine seama, înrîuriri asiatice-arabe, au găsit de cuviință să proclame, că închinarea la icoane (deci implicit și plăsmuirea lor) ar păcătui, nici mai mult nici mai puțin, decît împotriva ideii supreme că transcendentul e mai presus de orice forme și imagini.

382

Crezînd fapta lor pe plac dumnezeiesc, acei împărați au condamnat icoanele, rostind aspre opreliști și nu au șovăit să dezlănțuiască o acțiune de proporții absurde, întru decimarea sau chiar exterminarea închinătorilor la chipuri plăsmuite. Pe motiv că orice imagine e exterioară

și degradează misterul suprem, adică în numele unei transcendențe pure și invulnerabile, iconoclasmul pune astfel sub interdicție destinul revelator-creator al omului. Iconoclasmul a însemnat o încercare de raționalizare unilaterală a situației umane. Ori, fixarea imutabilă a omului asupra unei transcendențe inaccesibile și inconvertibile în plâsmuiri, nu e mai puțin sterilă decât fabuloasa fixare a buricului ca metodă ascetică întru ajungerea desăvârșirii. Iconoclasmul, cu brutalitățile proprii oricărui purism, revine în ultima analiză la o atitudine anticulturală spre marea glorie, fals înțeleasă, a lui Dumnezeu. O orientare unilaterală sub egida misterului inaccesibil despoaie plâsmuirile omului de orice valoare și anulează cu aceasta destinul creator. Gînd iconoclasmul a fost înfrînt pentru totdeauna în imperiul bizantin prin intervenția unei bazilise, plină de grația firescului, cînd s-a revenit adică la bucuria nestînjinită și la libertatea de a întruchipa misterele, a învins parcă însuși spiritul originar, aplecat spre plâsmuiri sensibile, al vechii Elade asupra transcendentomaniei. Dar nu mai puțin, și tot atunci, a triumfat de fapt însuși destinul creator al omului, vremelnic și sîngeros zăgăzuit printr-o încercare, prea purist gîndită, de simplificare. Adversitatea calvină-protestantă, față de plâsmuiri, față de reprezentări, amintește pe aceea a iconoclaștilor. De această adversitate iconoclastă se resimte îndeobște orientarea apuseanului contaminat de calvinism. Se știe că în regiunile atinse de un climat calvin oamenii în general acordă un acut interes vocațiunii practice, profesionale. Această prioritate acordată profesiei față de creația culturală e perfect explicabilă la niște oameni, care sunt puși în situația de a alege între orientarea radicală spre transcendent sau profesiune. Oamenii, care nu pot trăi în absolut, adică majoritatea zdrobitoare, se vor hotărî să trăiască pentru profesiune, în climatul calvin nu sunt luate în serios decât sau grația divină, transcendentul, revelația absolută, sau trăirea întru imediat și întru succesul pragmatic. Acest climat nu prierște destinului creator uman ca atare, acesta fiind privit ca un amestec ibrid și impur de planuri, ca trăire în minciună pagină. Actualmente teologia dialectică, mergînd pe urme calvino-protestante și prin ogașe kierkegaardiene, a întins iarăși coardele

383

sufletului uman pînă la plesnire. Teologia dialectică supune viața spirituală a omului unei judecări după criteriile inumane ale revelației absolute și divine, cerînd oamenilor hotărîrea supremă: „sau-sau”. Și cum în fața acestei alternative, omul nu e decât om, teologia dialectică e dispusă să aștepte totul de la grația divină, dar nimic de pildă de la viața întru cultură. Teologia dialectică se complăce într-o atitudine de completă decepție față de cultură. Dar deziluzia aceasta nu e decât rodul unei fixări unilaterale asupra absolutului. Concepția noastră despre „frînele transcendente” ne interzice însă măsurarea omului cu măsuri divine. Omul, fiind limitat oarecum prin intervenția activă și organizată a transcendentului, e clar că el nu poate fi măsurat decât cu propriile sale măsuri, iar nu cu ale transcendentului. Omul și plâsmuirile sale trebuiesc cîntărite după criterii, care se desprind din existența specific umană. Transcendentomania e anihilantă și inoportună. Fixarea unilaterală asupra misterului, transcendent ca atare, duce în chip fatal la iconoclasm și la fobie culturală.

2. Imediatomania. „Imediatul”, cu obiectele sale, sensibile, concrete, trăite, se integrează neîndoios în actele creatoare de cultură ale omului; el se integrează anume ca furnizor de material, de material în sens larg metaforic, în vederea revelării unui mister. Cert e că actul creator nu se poate scuti de oficiile și de asistența imediatului. De aici nu urmează însă că spiritul uman ar avea dreptul să prefacă imediatul în orizont unic și definitiv al său. Nu mai puțin piezișă decât vasalitatea față de transcendență, poate să devină și fixarea unilaterală asupra „imediatului” dat, al lumii și al vieții. Trăirea întru și pentru imediat duce pe altă cale, și pornind oarecum de la celălalt capăt, la aceeași negare a existenței umane întru mister și revelare, adică tot la o negare a destinului creator, în chip normal materialul concret și imediat

al sensibilității și trăirii noastre nu e decât material, material care servește la plâsmuiri de intenții revelatorii, în cadre stilistice, dar care nu poate fi scop în sine. Însăși existența specific umană, adică existența întru mister și revelație, depășește efectiv imediatul, aservindu-l. A te fixa asupra imediatului ca scop în sine, însemnează a suprima dinamica subterană a matricei stilistice și a te sustrage chemării revelatorii. Vom recunoaște însă numai dacă o fixare absorbantă asupra imediatului nici nu e cu puțință omului, decât ca un inefectiv postulat teoretic. Acest postulat a izbutit totuși să deruteze, întrucîtva și vremelnic, pe anume creatori de cultură. Epocile, de derută provocată de aplecarea

384

pasionată asupra imediatului, se caracterizează prin dezagregare stilistică și prin anarhie spirituală (partea doua a secolului al XIX-lea). În această jumătate de secol s-a dat largă urmare chemărilor de sirenă ale imediatului. Dacă realizarea postulatului ar fi fost posibilă, orientarea ar fi dus la o deosebit de gravă mutilare a posibilităților spirituale. Orientarea nu s-a putut schița în realitate decât ca o „tendință”, și totuși rezultatele au fost destul de dezastruoase. Exemple de orientare spre imediat se pot cita destule. Ceea ce s-a numit de pildă „impresionism” în artă, „empirism pur” în filosofie și știință, sau psihologismul bergsonian, reprezintă asemenea încercări. Știm că pictorul Monet s-a străduit, în numele imediatului ca postulat suprem, pentru o pictură a nuanțelor imperceptibile, a vaporosului, a luminii; el a dezmaterializat universul în avantajul valorilor imediate ale impresiei, ce se înfiripă proaspătă, și de nimic alterată, pe retina ochiului. Se pune însă întrebarea, dacă impresionismul a izbutit cu adevărat să capteze imediatul. După părerea noastră încercarea rămîne problematică. Imediatul nu poate fi în nici un fel cojit de toate acele sporuri nonimediate, pe cari i le adăogăm, fără să știm și fără să vrem. Imediatul e ca ceapa cu nenumărate coji a lui Peer Gynt. Imediatul nu e susceptibil de a fi redat ca extract pur. Școala impresionistă s-a căznit, cu toată rîvna imaginabilă, să purifice imediatul de orice adaos așa-zis „fals”, „neautentic”. Impresionismul s-a oprit la senzația nervului, la moment, la luminozitate și vaporozitate; el a desființat volumul precis, masa, greutatea, materia, timpul, însemnează însă această desființare și desubstanțializare o captare efectivă a „imediatului”? Monet nu a uniformizat și nu a simplificat oare prea mult imediatul, reducîndu-l la luminozitate și vaporozitate, nu a intercalat el prin această simplificare un paravan, care de fapt îl izola de imediat? Să amintim de pildă că școala futuristă, dintr-o înrudită sete de a cuceri imediatul, s-a oprit la impresia „subiectivă”, în care frînturile realității se amestecă haotic și dinamic. Ce e așadar imediatul? Vaporozitatea încă orînduită în spațiu a lui Monet, sau dinamismul haotic al unora dintre futuristi? Întrebarea rămîne fără răspuns, și cu aceasta impasul se demască singur. Artistul, care vrea să reducă actul creator la reproducerea imediatului, va ajunge la un moment dat să înțeleagă, că încercarea sa e inutilă și că el s-a afirmat tot timpul de fapt ca un creator „fără de voie”. Exemplele citate, spre a ilustra fixarea asupra imediatului, nu figurează numai ca niște simple curiozități în istoria artelor.

385

Nu, aceeași tendință se manifestă și în alte domenii. Filosofia de ex. s-a angajat și ea, paralel cu arta, în marea vînătoare asupra imediatului. Gînditorul și fizicianul Mach a descompus universul în senzații coordonate și a repudiat construcțiile atomismului, concepția energetică și chiar ideea de substanță, ca o mitologie „nedemnă” pentru un om de știință. La fel Bergson a încercat să facă procesul întregii filosofii în numele „datelor imediate”. Bilanțul definitiv al tuturor acestor încercări a fost o decepție. S-a constatat anume că așa-zisul „imediat” e totdeauna o nălucă în straie, ce nu-i aparțin, dar fără de care nălucă rămîne invizibilă.

Gogorița imediatului (unii îi mai spun pretențios, și găunos, și autenticul) a intervenit astfel, ca un postulat steril, în felurite chipuri, pentru a abate pe om de la destinul său creator. Destinul creator, în toată amploarea și complexitatea aspectelor sale, se manifestă însă autentic numai când are la bază impulsurile subterane ale unei matrici stilistice. Cât de neputincioase au rămas intervențiile imediatului în istoria spiritului ne-o dovedește luminos împrejurarea că toți cei ce au voit să prindă imediatul n-au făcut decît să se abată de la el. Ca extract pur „immediatul” a fost, este și va fi o utopie. Nu e mai puțin adevărat că printr-o fixare asupra imediatului ca postulat, omul își retează, sau cel puțin încearcă să-și reteze orizontul specific uman. Sunt posibile mai multe feluri de dezrădăcinări, Giteodată dezrădăcinarea păcătuiește împotriva patriei și a sîngelui. Cîteodată împotriva trecutului, a tradiției și a peisajului. Cea mai gravă dezrădăcinare este însă aceea, care te smulge din orizontul misterului și te azvîrle în orizontul imediatului. Imediatul e predestinat unei singure slujbe: el nu poate fi decît un mare izvor de material, utilizabil în tansfigurările creatoare. Aște opri definitiv în fața imediatului ca scop, însemnează a îmbrînci destinul uman într-un impas, vremelnic ce-i drept, dar impas.

3. Creația fără obiect. De o altă mutilare a actului creator se fac vinovați aceia, care, în dorința de a revela transcendentul (misterul), înțeleg să facă totală abstracție de imediat, și să refuze oficiile metaforice ale acestuia. Acest impas ni s-a recomandat sub titlul solemn al „creației fără obiect”. Mai acum vreo douăzeci și cinci de ani pictorul rus Vasile Kandinsky formula programul unui nou gen de pictură. Noul născut era „pictura absolută” sau „pictura fără obiect”. Teoria picturii absolute era incontestabil interesantă, mai interesantă în orice caz decît realizările artistice ilustrative. Teoria a avut și darul de a stîrni numeroase

386

dezbateri, care țin totuși mai mult de regiunile filosofiei decît de ale artei. Trebuie totuși să i se recunoască lui Kandinsky eroismul traiectoriei străbătute. El a rămas credincios pînă la urmă artei fără obiect. Influența sa a fost remarcabilă, avem însă impresia că flăcările dezlănțuite ale picturii fără obiect au atins mai mult arta decorativă, decît pictura însăși. Ce vrea în fond Kandinsky? El cere să exprimi de exemplu sentimentul „dimineții” fără a picta și cocoșul care cîntă. Numai prin colori și forme primare, cum ai crea o simfonie! E posibilă o revelare a misterului, ocolind total obiectele imediate? Precum am văzut, în studiul de față, creația este încercarea de a revela un mister; ea nu e deci niciodată fără obiect; obiectul ei e misterul. Mijloacele de revelare: materialul lumii imediate și stilizarea, pe temeiul unor categorii abisale! Că revelarea unui mister nu trebuie încercată neapărat cu ajutorul obiectelor complexe ale realității sensibile, ca atare, ni se pare de la sine înțeles. Dar, în ultima analiză, de substanța și de metaforicul lumii sensibile nu te poți lipsi, oricîtă isterică oroare ai avea de obiecte! Din lumea obiectelor nu ne este dat să evadăm; misterul e revelabil numai metaforic, adică prin elemente indirecte, pe care ni le pun la dispoziție tocmai obiectele lumii sensibile. Curios e de altfel că teoria despre „creația fără obiect” e contrazisă chiar de pictura lui Kandinsky. Un artist face artă, nolens volens, spre a revela misterul cosmic. Metafora kandinskiană ocolește, ce e drept, obiectele mai complexe ale lumii umane și cele de toate zilele, dar în schimb metafora kandinskiană se constituie din elemente mai rare, care amintesc obiectele periferiale ale experienței umane. Kandinsky a trecut prin felurite faze. Uneori el alcătuește compoziții de colori și forme, care amintesc explozii stelare sau cine știe ce divin joc de artificii, altădată el face uz de forme și colori furate faunei și florei primare ale fundurilor de mare, ființelor uni celulare sau meduzelor de transparență irizantă, alte dați pictorul se refugiază între forme geometrice elementare, care par o ilustrație la o secretă, orfică viziune pitagoreică. În ultima fază Kandinsky (ca și Picasso, probabil amîndoi sub influența lui Arp) se oprește de preferință lîngă formele embrionare ale vieții, inspirîndu-se

parcă din tratate de anatomie și embriologie. În realitate Kandinsky nu creează fără obiect. Acest „fără obiect” e numai un postulat, și confuz și iluzoriu, al teoreticianului. Kandinsky încearcă să reveleze misterul cosmic prin metafore împrumutate din lumea sensibilă; el operează de predilecție cu formele primare

387

și elementare ale vieții și ale geometriei. Dar dacă atât creația sa are un obiect, cât și mijloacele de revelare ale sale sunt de natură „obiectivă” (de la periferia experienței), de ce acel postulat derutant impus artei prin lozinca „fără obiect”? Și dacă așa-zisa „pictură fără obiect” frecventează formele primare, de ce repudierea formelor și a obiectelor mai complexe?

4. Creația ca simpla visare. Superrealiștii propun, în manifestul și prin practica lor artistică, un mod special de a crea visarea. Superrealismul, analizând actul creator, ignoră voit tot complexul de aspecte ale acestuia și încearcă să-l reducă la aspectul pur „creator”. Nu mai e vorba nici de intenții revelatorii, nici de transcendență, nici de imediat, nici de stil. Actul creator „pur” ar fi identic cu procesul visării, sau cu acel proces al mărturisirilor, cunoscut din ședințele psihanalitice. Superrealistul se ține departe de orice autocontrol, și în această stare de visare, el dă drumul gîlgîitului psihic. Superrealismul confundă „actul creator” cu „visul”, într-un alt capitol al acestui studiu am arătat că între „vis” și „act creator” este o diferență profundă de substrat și de structură, în actul creator intervin în chip constitutiv: intenția revelatorie și categoriile abisale, cu care „visul”, ca atare, n-are nici un contact, în modelarea unui vis pot să intervină tot felul de factori, este însă sigur că în acest proces nu intervine niciodată o așa-zisă „matrice stilistică”. Programul superrealist și teoria actului creator ca „visare” se întemeiază deci pe una din cele mai grave confuzii, ce se pot face.

5. Manierismul. Anihilantă pentru destinul creator ni se pare și fixarea, cu intenții de statornicire eternă, asupra unui „stil”.

Cînd un anume „stil” este privit ca un pervaz definitiv de manifestare, omul creator apucă pe o cale înfundată și cade în manierism sau în pseudocreație. Orice stil, fiind deopotrivă expresia unei revelații, ca și expresia unei rezistențe active pe care ne-o opune misterul, nu poate fi de fapt decît un moment relativ în destinul creator al omului. A te fixa definitiv asupra unui anume stil, însemnează a-l substitui de fapt revelației absolute, în manierism, pe cît de rafinat, pe atît de steril, a alunecat fără a se mai reculege, la un moment dat, vechiul egiptean sau spiritul bizantin. Unei „matrice stilistice” i se poate acorda, sub unghiul destinului creator, un drept de existență atîta timp, cît ea posedă încă posibilități imanente de realizat. Din momentul fericit, în care o matrice și-a dat roadele în mâinile culegătorilor, ea e de fapt condamnată a face loc alteia sau cel puțin a se remania.

389

Orice fixare de țărșul istoric al unui stil contrazice destinul creator al omului. Natural că matricea stilistică a unui popor are nevoie de sute și mii de ani pentru a-și împlini făgăduințele și a se realiza în plăsmuirii revelatorii. Matricea stilistică e un potențial inconștient și are o situație privilegiată. Poporul e legat de ea, se definește prin ea, se afirmă prin ea. De aceea nici un popor nu poate avea vreun interes de a-și stinge singur matricea stilistică sau de a se lepăda de ea, cît timp aceasta se găsește încă în stare binecuvîntată. O matrice stilistică, alcătuită din categorii abisale, nu poate fi niciodată fertil înlocuită cu un program conștient, elaborat sau împrumutat de-a gata. Un program conștient, oricare ar fi el, e totdeauna inferior unei matrici inconștiente. Un program conștient poate fi rodnic în industrie, dar nu în cultură, iar un program împrumutat de-a gata nu poate să ducă în cultură decît la imitație. A adopta un program conștient de cultură, să zicem vest-europeană, ar însemna pentru noi o crimă

împotriva matricei noastre inconștiente, ar fi un act naiv, lipsit de răspundere, și ar avea aceleași șanse ca speranța unei femei de a deveni fertilă printr-o operație de autosterilizare. Natural că matricea stilistică a unui popor, fiind constituită dintr-un complex de categorii abisale, e și ea supusă unei remanieri sau contaminării cu alte matrici.

Destinul creator al omului posedă așadar un profil deosebit de complex; în urzeala lui se împletesc ca elemente constitutive, dozate după poruncile unor finalități metafizice: puterea creatoare, imediatul, misterul, categoriile abisale. Orice fixare, asupra unuia sau câtorva din aceste aspecte, echivalează cu o trădare a destinului creator și duce într-un fel la un impas. Impasurile destinului creator rezultă totdeauna dintr-un anume purism rău înțeles, căruia poezii, gânditorii, vizionarii și profeții fără mesaj îi cad jertfă din pofta de a simplifica situația umană, și de a suprima prin raționalizare anume tendințe antinomice, resimțite ca o stînjenire în aspirația creatoare. Acești prea lucizi cavaleri, despoiați de mesaj, se pierd cu firea tocmai în fața aspectelor, care fac farmecul înălțător și amar al existenței umane.

<nota>

1. Cu aceasta n-am lenumerat toate impasurile posibile. Despre impasul, ce rezultă din tabuizarea obiectului și din evaziunea în metaforism, am scris la capitolul despre metaforă. Impasul acesta se caracterizează prin anularea metodică a imediatului, dar totodată și prin restrîngerea interesului „creator” la circumscrierea metaforică, artificial-misterioasă, a imediatului. Actului creator i s-a tăiat saltul, în „revelație”.

</nota>

389

## SINGURALITATEA OMULUI

Filosofia naturalistă a veacurilor din urmă a făcut aproape tot ce i-a stat în putere, spre a degrada poziția omului în univers, spre a-i clătina privilegiile și a-i seculariza destinul. Insistențele, puse în această preocupare de cosmică nivelare și democratizare a ierarhiilor, ne dau impresia că filosofia a resimțit chiar o deosebită satisfacție, de câte ori a găsit vreo nouă pricină sau vreun nou prilej de trivializare a „omenescului”. Filosofia naturalistă a căutat, în orice caz, în fel și chip, să demonstreze că destinul uman nu se desfășoară de loc sub auspiciile excepționale, în asemănare cu destinul celorlalte făpturi. Ardoarea și ironia acestei filosofii nu au cruțat nici un atribut, ce părea destinat să singularizeze pe om. Făcîndu-se abstracție de teologie, care în permanentă defensivă apologetică și sub presiunea unor generale suspiciuni de a fi oricum prea interesată în această chestiune, a apărut cu simpatie optimistă, dar din punctul ei de vedere poziția centrală a omului în lume, de abia s-au mai înregistrat în ultimele decenii vreo câteva încercări firave de filosofie spiritualistă preocupate să asigure omului un locșor deosebit față de al celorlalte ființe terestre. Ne înșorim printre acei puțini gânditori, care cred în destinul și în poziția excepțională a omului. Ceea ce nu însemnează însă că vedem acest destin și această poziție la fel cu gânditorii, la care facem aluzie, și a căror tovarășie ne încîntă. Ne place să credem că am scos și pînă aci în relief unele aspecte, susceptibile de a fi interpretate ca tot atîtea argumente peremptorii în favoarea singularității omului. Gîndirea noastră se desfășoară sub suveranitatea unui anume ritm, și nu a sunat încă momentul rodnic, spre a putea lua în dezbatere această problemă sub toate fețele. Dar nu putem nici să sufocăm anume concluzii, care în ordinea de idei atinsă, se desprind aproape de sine din expunerile noastre de pînă aci. Numește „existența în mister și pentru revelație”, modul, ale cărui adîncime și amploare le-am pus în conul de lumină al evidenței, tocmai felul specific uman de a exista, spre deosebire de felul tuturor celorlalte

390



ființe terestre? Nu e destinul creator, cu sacrele sale rădăcini abisale, acea lansare măreață și de intenții revelatorii în „Non-imediat”, și pe urmă acele stăvili transcendente, ce i se opun, ceva specific uman, spre deosebire de particularitățile tuturor celorlalte ființe?

Filosofia naturalistă, mai ales aceea înrolată sub steagurile evoluționismului, și-a luat angajamentul să producă toate dovezile și să mobilizeze toate mărturiile, ce puteau fi invocate în dezavantajul orgoliului uman, și s-a crezut triumfătoare când a izbutit să înmoaie chiar rezistențele apologetice ale teologiei. Teza evoluționistă, devenită loc comun, e prea știută: omul este o simplă „etapă” în linia evolutivă a vieții, și ca atare despoiată de orice drept de a se socoti deținătorul unei situații excepționale într-o pretinsă ierarhie, zisă naturală. Omului i se acordă, din grația științei, doar epitetul unei relative superiorități de natură graduală, dar nu calitativă, în univers. Sub rezerva surprizelor, ce le ascunde viitorul, omul ar fi, pînă la clipa de față, ființa cea mai complex evoluată pe pămînt. Că omul ar fi într-un fel sau altul încoronarea de nedepășit a evoluției, e un gând straniu, pe care mentalitatea naturalistă, căreia excepționalul îi repungă ca și miraculosul, nu-l poate în nici un chip asimila, în adevăr materia, biologicul, natura nu ne îmbie nici o posibilitate de a interpreta anume fenomene ca simptome ale unui definitivat, în perspectiva logicei naturaliste, evoluția apare fără capăt. Din partea evoluționiștilor nu putem obține nici o fărîmă de mîngîiere, că ni s-ar fi hărăzit, o soartă profund și calitativ deosebită de a altor specii, adică altă stea decît aceea care tremură peste orice simplă „etapă”. Nietzsche n-a făcut decît să proiecteze pe linia imaginației o posibilitate, suficient alimentată de teoreticienii evoluționismului, când afirma că omul nu e decît o punte între „maimuță” și „supraom”, în concepția nietzscheană despre supraom izbucnește însă tocmai falsa mitologie conținută latent în teoria evoluționistă, așa cum o profesa veacul al XIX-lea. Dar despre aceasta mai la vale. Să amintim și peripeția bergsoniană a evoluționismului. Pe temeiurile unui evoluționism de nuanțe, Bergson a dezvoltat concepția că omul reprezintă pînă în momentul de față, desigur un punct culminant, dar numai al curentului vital, care a optat pentru avantajele inteligenței; după aceeași concepție ar exista însă în regnul animal al naturii și un al doilea curent, nu mai puțin important, pe ramificațiile căruia înfloresc mai vîrtos virtuțile uimitoare ale instinctului

391

(insectele). Evoluția vitală ar tinde, ramificîndu-se, spre mai multe culminații. Privită mai de aproape, filosofia aceasta jefuiește pe om chiar și de ultimul prestigiu, ce-i rămăsese: acela de a fi pe piscul unic al evoluției, cel puțin pînă în clipa de față. Bergson pretinde că această culminație umană nu posedă semnificația unei superiorități integrale, ci e foarte unilaterală; prestigiul superiorității umane apare astfel aprig subminat prin concurența, de la egal la egal, ce o fac omului speciile, care excelează prin darurile instinctului, în pofida finețelor și a diferențierilor ce le operează, Bergson suferă într-o privință de cecitatea cu care l-a însemnat filosofia naturalistă a timpului său. Pînă la un punct diferențierile sale s-ar putea să fie valabile, dar ele nu depășesc domeniul biologic. În perspectiva naturalismului Bergson nu putea, în adevăr, să sesizeze alte diferențe între om și animal, decît cele ce se cască între „inteligență” și „instinct”. Ori perspectivele naturaliste nu ni se par prea generoase față de cei ce se găsesc în căutarea unor atari deosebiri. Perspectivele naturaliste sunt prea brute, pentru a putea oferi mijloacele necesare și punctele de reper cele mai sigure în vederea soluționării tranșante a problemei, ce ne preocupă. Categoriile naturaliste nu sunt îndeajuns de fine și nici îndeajuns de cuprinzătoare pentru o asemenea întreprindere, în cadrul „naturii” omul este desigur un simplu animal înzestrat unilateral cu cea mai mare inteligență, dar această propoziție ni se pare pentru fondul chestiunii tot atît de irelevantă, ca și cum ai spune că în cadrul naturii și în perspectivele ei o „statuie” e un simplu bloc de piatră cizelată. Comparația

reliefează suficient păcatul, de care se face vinovată biologia, când atacă problema omenescului, acceptând să privească lucrurile într-o perspectivă prea puțin indicată și iremediabil îngustă. Sub unghi biologic-naturalist problema diferențelor dintre om și animal nu-și poate găsi soluția amplă, ce o comportă. Și e de mirat că tocmai un Bergson nu a știut să-și taie, în ceață, și alte perspective, atunci când situația teoretică a veacului l-a invitat să se îndrume spre taina omului. Să vedem ce perspective despică în această privință filosofia expusă în ciclul nostru de lucrări. Cert, animalul ca individ, în care pîlpîie o conștiință, există într-un fel vizibil legat de „imediat”. Conștiința animalică nu părăsește făgașurile și contururile concretului. Tot ce, în comportarea animalică, pare orientare dincolo de imediat, se datorește întocmirilor finaliste ale vieții, ca atare, și se integrează într-un soi de creație anonimă, ce pulsează în „specie”. Avem pe urmă

392

latitudinea de a presupune, fără riscul de a ne înșela prea tare, că lumea, în care există animalul-individ, înțeles ca un centru de conștiință, e organizată, ca și lumea omului, potrivit unor cadre funcționale (potrivit unui anume a priori), care variază poate de la specie la specie. Sub acest unghi inteligența umană nu prezintă probabil decît însușiri de mai accentuată complexitate; va să zică o deosebire graduală. Animalul e însă cu desăvîrșire străin de „existența în mister și pentru revelație”, și de dimensiunile și complicațiile vieții, ce rezultă din acest mod de existență. Existența întru mister și revelație este un mod eminentemente uman. Specific uman va fi prin urmare și tot alaiul imens de consecințe, ce se desprind din acest mod, adică destinul creator al omului, impulsurile, aparatul și îngrădirile acestuia. Dacă animalul produce uneori, fie unelte, fie lăcașuri, fie organizații, actele sale nu izvorăsc din existența conștientă întru mister și revelație. Aceste acte nu sunt „creatoare”; ele se degajează stereotip din grija de securitate a animalului, și mai ales a speciei, în lumea sa. Existența întru imediat și pentru securitate este desigur un mod, pe care nu-l depășește conștiința nici unui singur animal. Nici a animalelor inferioare, nici a celor mult laudate pentru superioritatea, fie a inteligenței, fie a instinctelor lor. Cît de cu totul altfel e omul! Omul e capturat de un destin creator, într-un sens cu adevărat minunat; omul e în stare pentru acest destin să renunțe cîteodată chiar pînă la autonimicire la avantajele echilibrului și la bucuriile securității. Ceea ce se întîmplă să producă animalul, ca de exemplu lăcașuri, organizații, poate să fie judecat în înțeles exclusiv sub unghiul necesităților vitale. Aceste produse corectează sau compensează neajunsurile mediului, și asigură animalului existența în acest mediu, care în atîtea privințe răspunde insuficient exigențelor; aceste produse n-au nici caracter metaforic-revelatoriu, nici aspecte stilistice; ele nu sunt „creații” cu adevărat; ele nu constituiesc niciodată o lume aparte și nu cer să fie judecate după norme imanente lor, cum e cazul creațiilor de cultură ale omului, fără deosebire. Creațiile de cultură sunt și pot fi judecate după norme imanente, după norme ale căror temeuri sunt întreșute, într-un fel, chiar în destinul creator al omului, și în angrenajul acestuia. Rostind această propoziție, ne referim la categoriile abisale ale omului, adică la acele categorii profunde ale inconștientului, care alcătuiesc „matricea stilistică”. Dacă se poate imagina că animalul se găsește în posesia unei cunoașteri

393

imediate, ne este desigur îngăduit să-i atribuim și anume funcții de organizare a lumii sale, adică un soi de „categorii intelectuale”. După toate semnele și experiențele nu putem însă atribui animalului categorii abisale. Structura psihică a animalului, cognitiv și plăsmuitor, nu e alcătuită din îndoite garnituri categoriale, etajate, ci în cazul cel mai bun dintr-un singur rînd și anume din categorii ale cunoașterii concrete. Animalul produce neapărat, și el, unelte și

forme, dar aceste forme n-au la baza lor generatoare o matrice de categorii abisale, ci necesități vitale și sunt construite sub porunca repetiției, stereotip, prin instinct; ele sunt permanent aceleași. Animalul nu produce pentru a revela un mister, ci pur și simplu pentru a-și asigura existența sa și a speciei. Se poate așadar afirma că animalul, ca specie, poate fi într-o măsură autor de „civilizație”. Cercetătorii traiului complicat al furnicilor și al albinelor ne pun desigur în uimire cu amănuntele surprinzătoare scoase la iveală. Totuși această civilizație animală se deosebește în multe privințe de civilizația umană. Organizația de stat a furnicilor sau a albinelor este miraculoasă, dar când o examinăm mai de aproape remarcăm că ele implică temeuri mai puțin complexe, decât organizațiile umane analoge. Organizația de stat la furnici și la albine este doar expresia existenței prudente întru imediat, o emanație a necesităților vitale și a griji de securitate pentru colectivitate, în ordinea umană, organizația de stat și structurile ei depășesc întrucâtva această finalitate, și se resimt, cel puțin indirect, de destinul creator, dincolo de simplele necesități de conservare ale omului, dincolo de criteriile securității. Statul uman, ca și toate produsele de civilizație, poartă în chip secund pecetea unor categorii abisale, un stigmat stilistic. De aceea forma organizației de stat a omului e așa de variată, și așa de schimbăcioasă în cursul istoriei: ea e, prin reflex, dictată de „matricea stilistică” a grupului uman, căruia îi aparține. Civilizația animală este spre deosebire de cea umană „astilistică”, și „atemporală”, adică nonistorică, adică noncreate. Omul, spre deosebire de animal, nu există numai întru imediat și pentru securitate, ci și în alt orizont: întru mister și revelație. Omul, și numai el, are în consecință un destin creator, care-i modifică și-i dezaxează chiar și legile biologice. Semnificația și implicațiile acestui destin, pe plan ontologic, psihologic și metafizic, le-am expus în alte capitole, ceea ce ne-ar dispensa de o revenire. Totuși repetăm: omul, pentru a deveni „om”, a îndurat în afară de mutațiunea structurilor biologice

394

și o mutațiune ontologică, în el se declară, printr-o izbucnire biologic inexplicabilă, un nou mod de a exista, unic în univers: existența în orizontul misterului și pentru revelație. Acest mod diferențiază pe om radical de tot restul lumii animale. Sub unghi metafizic ar fi de adăugat: omul „crează” spre a revela un mister; actul său creator depășește imediatul, e însă limitat prin „frânele transcendente”. Iată aspecte metafizice, ce nu pot fi în nici un caz atribuite animalului, care produce cel mult pentru a corecta sau a compensa neajunsurile mediului, în măsura cerută de nevoile conservării sale.

Animalul e deplin caracterizat prin următoarele:

1. El există exclusiv întru imediat și pentru securitate.
2. El cunoaște în felul său lumea sa concretă.
3. Animalului i se pot atribui anume categorii cognitive în sens funcțional.
4. Animalul poate fi producător de civilizație, dar astilistică, stereotipă, atemporală.

Spre deosebire de animal, omul se caracterizează prin următoarele:

1. Omul nu există exclusiv întru imediat și securitate, ci și în orizontul misterului și pentru revelație.
2. Omul e înzestrat cu un destin creator de cultură (metaforică și stilistică).
3. Omul e înzestrat nu numai cu categorii cognitive ca animalul, ci și cu categorii abisale.
4. Omul are posibilitatea nu numai de a „produce”, ci și de a „crea” o civilizație, de aspect stilistic și istoric variabilă.

Să admitem că speciile ființelor terestre s-au ivit în adevăr pe rând, pe cale evolutivă, și îndeobște prin mutațiuni biologice. Făcînd o concesie felului mitic de a exprima faptele, rezultatele la care am ajuns sunt susceptibile de a fi formulate și astfel: animalul și omul sunt, ca „specii”, obiecte ale unor acte creatoare (mutațiunile biologice), dar omul singur este și

subiect creator (datorită unei mutațiuni ontologice). O dată cu omul a apărut deci în cadrul naturii ceva radical nou. O dată cu omul s-a ivit în cosmos „subiectul creator”, în accepția deplină a termenului. Ori aceasta ar putea să însemneze că omul încetează de a fi obiect sau material în vederea unei noi creații biologice, împrejurarea că omul a devenit om, adică subiect creator, datorită unei hotărâtoare mutațiuni ontologice, ar putea desigur să aibă tocmai semnificația că în om s-a finalizat evoluția, care precedează prin

395

mutațiuni biologice, și că dincolo de el nu mai e posibilă o nouă specie biologică, superioară lui. Acestei propoziții i s-ar putea da și o formă întrebătoare, prin ceea ce s-ar deschide cel puțin o problemă, care merită nu numai să fie pusă, dar care cheamă și toate eforturile gândirii. Oricum, concepția biologică a lui Nietzsche despre supraom, ca o posibilitate evolutivă viitoare, a fost prea grăbit clădită, fără a se ține seama de singularitatea calitativă a omului și de poziția sa excepțională în natură. Dacă omul ar fi simplu obiect, puncte, sau material, în vederea unei noi creații biologice (supraomul), nu pricepem de ce omul se manifestă în cel mai plin înțeles al cuvântului, și cu toată vigoarea imaginabilă, ca un subiect cu destin creator, luând asupra sa tragice și mărețe riscuri și renunțând chiar la echilibrul și securitatea firească. Faptul că omul este un asemenea subiect ni se pare mai curînd un argument că în om evoluția biologică s-a finalizat. Nici un nou tip biologic superior nu poate să se desprindă din om. Omul e un capăt: în el potentele mutațiilor biologice s-au stins, fiindcă s-au realizat în întregime, și fiindcă în el s-a declarat pe deasupra și o decisivă mutațiune ontologică, față de care toate speciile celelalte au rămas pe dinafară. Acestei concepții despre om avem latitudinea de a-i da și o formulare, să zicem, vecină cu mitul. Marele Anonim nu ar fi îngăduit omului să-și irosească atît de darnic puterile într-un destin creator și pe drumuri atît de primejdioase, dacă el, Marele Anonim, ar intenționa să utilizeze pe om numai ca temelie, ca treaptă, ca etapă, pentru o nouă creatură biologică superioară. O asemenea risipă de energie și o asemenea abatere de la planul suprem ar fi intolerabile și de neconceput.

Cu aceasta am intrat însă iarăși în zone liminare și chiar în cețoase regiuni de dincolo, adică în ținuturile de mare densitate ale misterului, unde gândul nu se mai poate mișca decît îmbrăcîndu-se în tăceri rituale. Pasul se curmă de la sine. Dar dacă ne oprim, nu e din condescendență față de avertismentele neîncrezătoare ale științei, cît dintr-un simțămînt de sfială, pe care ni-l comunică însuși peisajul transcendent, între contururile căruia, nevăzute sau prezente, am înaintat ca în divine falduri. Satisfacția cea mai înaltă, ce o dau explorările filosofice, este tocmai aceea prilejuită de clipele clareobscur ale unui tărîm de dincolo. Se povestește că poetul, care pe vremuri descriesese iadul și alte

396

tărîmuri mărginașe, umblînd pe străzile cetății sale, era arătat cu degetul din partea trecătorilor: „Iată omul care a fost în iad”. Desigur că poetul nu dăduse pe acolo decît în imaginație. Dar niciodată el nu și-a luat osteneala să producă dovezile unui alibi, spre a dezminți degetele arătătoare ale străzii. Tîlcul acestei reticențe este poate tocmai acela că într-un anume fel, numai lui însuși știut și de necomunicat, poetul umblase totuși prin tărîmurile oprite.