

ACADEMIA ROMÂNĂ

INSTITUTUL DE FILOSOFIE ȘI PSIHOLOGIE
„CONSTANTIN RĂDULESCU-MOTRU”

**STUDII DE ISTORIE
A FILOSOFIEI ROMÂNEȘTI
IV**

Coordonator: Viorel Cernica

Ediție îngrijită de: Mona Mamulea



EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

București, 2008

STILUL ȘI RAPORTUL SPECIFIC-UNIVERSAL LA EDGAR PAPU

MONA MAMULEA

„Stilul cultural” este un concept de dată relativ recentă în istoria ideilor. Deși presimțit de romantismul german, în contextul căruia se operează pentru întâia dată trecerea de la termenul de „cultură”, înțeleasă la singular, la cel de „culturi” (care introduce multiplicitatea, specificitatea culturală și, implicit, relativismul cultural), teoretizarea conceptului a luat amploare abia în primele decenii ale secolului trecut, cu generația relativistă formată în jurul lui Franz Boas (în America) și cu morfologia culturii (în Europa). Sintagma de „stil cultural” a apărut pe fondul unor achiziții ideatice legate în primul rând de substituirea universalismului cultural (care postula unitatea culturală pe temeiul credinței într-o „unitate psihică a omenirii”¹) cu relativismul cultural (acesta din urmă vorbind despre o discontinuitate, uneori radicală, între un spațiu cultural și altul). În acest sens, lucrarea *Patterns of Culture*, publicată de Ruth Benedict în 1934, a fost înregistrată în istoria ideilor ca prim moment teoretic al „cotiturii relativiste”. Fiecare cultură este un model unic de gândire și de comportament, fiecare cultură decodifică lumea în felul ei specific. În contextul fiecărei culturi, apar scopuri caracteristice care nu sunt în mod necesar împărtășite de alte tipuri de societate. Ruth Benedict formulează astfel teza relativistă: „O cultură, asemenea unui individ, este un model mai mult sau mai puțin consistent de gândire și acțiune”². Analogia dintre cultură și individ îi va permite în cele din urmă autoarei să integreze culturii un element constitutiv al psihismului uman – *inconștientul* – și să-l construiască apelând la „legile” despre care se credea că guvernează inconștientul individului. O astfel de analogie, care are drept *background* convingerea că societatea/cultura este, asemenea individului, un organism *integrat*, este esențială și pentru înțelegerea conceptului de *stil cultural*, așa cum a fost el formulat în perimetrul autohton, la Blaga și la Edgar Papu. Tot Ruth Benedict vorbea în 1934 și despre o posibilă înțelegere a modului în care se edifică o cultură folosind ca model felul în care se constituie un *stil artistic*³. Analogia dintre cultură și artă avea, la Ruth Benedict,

¹ Teoria „unității psihice a omenirii”, bazată pe conceptul de *Elementargedanken*, a fost formulată de Adolf Bastian.

² Ruth Benedict, *Patterns of Culture*, Boston, Houghton Mifflin, 1959, p. 46.

³ „Este vorba despre același proces prin care ia ființă și persistă un stil artistic. [...] Ceea ce s-a întâmplat în marile stiluri artistice se întâmplă și în culturile luate ca întreg”. Ruth Benedict, *Patterns of Culture*, ed. cit., p. 47, 48.

scopul de a explica structurile culturilor particulare, precum și diferențele dintre acestea. Dar numai în 1957 Alfred Kroeber teoretizează în cultura americană conceptul de „stil cultural” prin analogie cu cel artistic⁴. Acesta definește stilul pornind de la „stylus”, un vechi instrument de scris, dar principala lui preocupare era, după cum declară, să vadă până unde poate fi conceptul de stil aplicat în mod profitabil civilizației, văzută ca un întreg⁵. Legat, așadar, de caracteristicile celui care folosește instrumentul de scris, stilul cultural împrumută pe de-a-ntregul individualitatea și unicitatea stilului individual. În termenii lui Blaga, stilul devine o categorie dominantă, cognitivă, din perspectiva căreia sunt privite toate creațiile spiritului uman, „de la o statuie până la o concepție despre lume, de la un tablou până la un așezământ de însemnătatea statului, de la un templu până la ideea intrinsecă a unei întregi morale omenești. Cu aceasta, ideea de stil a cucerit aproape o poziție categorială”⁶. Când Alfred Kroeber extindea trăsăturile stilului artistic la „stilul cultural”, Lucian Blaga impusese deja ideea, de aproape două decenii, în cultura autohtonă⁷. Aceasta a fost (și continuă să fie) dezbătută, criticată, contestată, dar fără ca aceste comentarii ulterioare să acceadă la caracterul sistematic al teoretizărilor blagiene. Până la Edgar Papu, a cărui perspectivă vine în continuitatea celei blagiene, dar și în completarea acesteia. Reconsiderat de pe pozițiile filosofiei artei, stilul dobândește o structură *cvadridimensională*.

Prima și cea mai generală dimensiune a stilului este *suprastilul*, echivalent cu „stilul epocii” sau cu ceea ce Eugen Lovinescu numea (pe urmele lui Tacit) „saeculum”, spiritul veacului⁸, la acesta din urmă fiind răspunzător de larga difuzare a ideilor dintr-un spațiu cultural în altul, în contextul unei anumite perioade istorice. La Papu, stilul epocii este cel care unifică la un nivel de maximă generalitate scheme stilistice abstracte precum romantismul, goticul, barocul etc. O a doua dimensiune este, așadar, constituită de curente stilistice în forma lor schematică, cărora, la un nivel superior (prin generalitate) li se asigură *unificarea și concretizarea*. În lipsa acestei operațiuni, schemele stilistice rămân la un nivel vag, abstract, aproximativ. Schemele stilistice nu se bucură însă de un start egal: una dintre ele preia conducerea într-un anumit context (devenind „vioara întâi”), asumându-și rolul de purtătoare a mesajului veacului. Între schema stilistică și suprastilul există o continuă condiționare reciprocă. Nu numai suprastilul influențează schema stilistică, ci și aceasta din urmă, la rândul ei, contaminează suprastilul. Modul în

⁴ Alfred Kroeber, *Style and Civilisations*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1957.

⁵ Julian H. Steward, *Alfred Kroeber*, New York, Columbia University Press, 1973 [1936], p. 29.

⁶ Lucian Blaga, *Orizont și stil*, în *Trilogia culturii*, București, ELU, 1969, p. 8.

⁷ *Orizont și stil*, București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1936. Blaga elaborează conceptul de „matrice stilistică” în aceeași perioadă în care, în cultura americană, Ruth Benedict introducea conceptul de „patterns of culture”. Pentru detalii privind această invenție culturală independentă, precum și pentru o abordare în paralel a celor doi autori, a se vedea studiul lui Gheorghiuță Geană, *Ideas of culture: Romanian para-anthropologists in the first half of the twentieth century*, în „Journal of the History of the Behavioral Sciences”, vol. 35, nr. 1, 1999, p. 23–40.

⁸ Eugen Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne*, vol. III, București, „Ancora”, 1925, p. 32.

care ajunge una dintre aceste scheme abstracte să predomină asupra tuturor celorlalte și să imprime suprastilului propriile sale rigori artistice, deși poate fi esențial pentru un studiu axat pe filosofia artei, în contextul de față este mai puțin relevant. A treia și cea mai concretă dimensiune a stilului este *substilul* sau „stilul cultural”. Dacă suprastilul este legat de *timp*, cu sensul de „epocă”, *substilul* este legat de *spațiul* cultural în care apare și se dezvoltă. Primul este *universal*, cel de al doilea este local, *specific*. Dacă folosim termenii blagieni, „suprastilul” se mișcă preponderent într-un *orizont temporal*, în vreme ce „substilul” este legat de un *orizont spațial*. Distincția lui Edgar Papu se verifică și în alte circumstanțe. Acel „saeculum” pe care Lovinescu îl considera răspunzător pentru aerul de uniformizare artistică și civilizațională care bântuia Europa nu este altceva decât așa-numitul Spirit al timpului (*Zeitgeist*); pe de altă parte, când se vorbește despre o specificitate culturală determinată, se introduce termenul de „loc” sau de „spațiu” (ex. *local culture*, *spațiul mioritic* etc.). Cele două dimensiuni, a timpului și a spațiului, sunt făcute să dea seamă de două realități culturale distincte, dar conciliabile: timpul (instabil, efemer, capricios, dar suplu și mobil) este făcut să poarte tendințele culturale generale, trans-spațiale, în vreme ce locul (ferm, statornic, fidel, dar greoi și imobil) este mediul specificului cultural. Așa cum timpul și spațiul formează o pereche categorială în care termenii se definesc „intertextual”, unul în funcție de celălalt, atât „specificul”, cât și „universalul” devin lipsiți de sens, de referință, de existență, așadar, în lipsa termenului-pereche. Se poate vorbi despre „universal” numai în condițiile în care existența „localului” este inclusă în premisele discursului. Și invers. Vorbind despre „local”, „universalul” este din oficiu, implicit, prezent în discurs. La Edgar Papu, prefixele „supra” și „sub” nu introduc o ierarhie între cele două, cu intenția de a-l situa pe cel de al doilea pe o treaptă inferioară celui dintâi. *Substilul* nu este, ierarhic vorbind, *sub* „suprastil”, ci *la baza* acestuia. *Substilul* este *fundamentul*, *temelia* cea mai profundă a *suprastilului*. Ceea ce „suprastilul” *unifică*, „substilul” *diferențiază*. Cele două acționează în sens opus asupra produselor artistice: „spiritul timpului” este cel care le „ridică”, unificator, la notele universale, în vreme ce „spiritul locului” este cel care le conferă diferența și specificitatea. În cuvintele autorului, *substilul*

„este tocmai acea porțiune, din întregul noțiunii, care alcătuiește obiectul de cercetare al morfologilor culturii, așa cum s-a ilustrat la noi Lucian Blaga, precum și al unor teoreticieni care explică fenomenul stilistic prin date ale subconștientului. Pe câtă vreme suprastilul se vede legat de epocă, deci de factorul *timp* în sensul de moment istoric, substilul se atașează la factorul *spațiu*, bineînțeles geografic, național sau regional, dar totodată, prin metaforă, psihic și existențial, în conexiune cu *locul* unde apare și se dezvoltă. Morfologia culturii și-a fixat interesul îndeosebi asupra acestei porțiuni, fiindcă a identificat într-însa cea mai adâncă expresie stilistică, adâncă în sensul propriu, al *rădăcinilor* de unde urcă seva unui anumit stil, ce conjugă „tainele”

afunde ale pământului respectiv cu cele ale psihiei umane, pe care ar zămisli-o acel substrat ctonic.”⁹

Regăsim în această definiție succintă a „substilului” întreaga tradiție a teoriei „inconștientului cultural”. Experiențele ancestrale ale speciei umane, despre care vorbea Jung (arhetipurile), și care populau o „psyche” universală, un inconștient *colectiv* al omenirii, sunt aici particularizate la harta spirituală a fiecărei culturi. Sau, ca să folosim expresia lui Vasile Dem. Zamfirescu (întrebuintată într-un context diferit), *spiritul este derivat din suflet*¹⁰. Cultura – la constituirea căreia contribuie în bună măsură „substilul” – deține, prin urmare, o importantă dimensiune inconștientă, pe linia tradiției introduse de Blaga în cultura română. În consecință, ceea ce înrudește „substilul” lui Edgar Papu cu „stilul cultural” al lui Blaga se reduce, în principal, la două aspecte: (1) postularea culturii unice, specifice, ireductibile, prin extinderea ideii de stil de la individ la cultură; și (2) deplasarea acestui stil din zona „limpede”, a conștiinței, în cea tulbură și misterioasă a unui inconștient cultural care, la rândul său, este gândit prin analogie cu inconștientul individual. Dar poate că ceea ce deosebește „stilul cultural” de „substil” este mai important decât ceea ce le apropie. Nu este vorba despre o diferențiere propriu-zisă, care ar plasa cele două concepte în extremități teoretice distincte, ci despre un *adaos*, un element esențial pe care și-l anexează stilul cultural în concepția lui Edgar Papu: *integrarea*, aspect care va fi lămurit în cele ce urmează.

Deși Blaga admite că ideea de stil conține sfere de diferită amploare („stilul unui tablou”, „stilul unei epoci”, „stilul unei culturi”)¹¹, el nu încearcă să sugereze existența vreunei continuități între aceste niveluri situate pe trepte diferite, de la abstract la concret. În concepția blagiană, aceste trepte constituie doar variatele forme sub care se prezintă stilul. La Blaga, stilul cultural nu este legat în vreun fel de stilul individual sau de stilul epocii. Între cele trei forme stilistice amintite nu există o altă relație cu excepția celei de incluziune (aceasta fiind, și ea, doar sugerată): „Ideea de stil are sfere de diversă amploare. Ne mișcăm într-o sferă mai strâmtă când vorbim despre stilul unui tablou, dar într-o sferă mai largă când vorbim despre stilul unei epoci sau al unei culturi întregi. În oricare din aceste accepții, conceptul de stil rămâne de fapt și aproximativ același, el devine doar mai abstract sau mai concret, și-și sporește sau își reduce numărul concretelor, ce i se subsumează”¹². Nu reiese din formularea blagiană tipul de raport care se instituie între diferitele sfere ale stilului, dacă facem abstracție de cel *logic*, al incluziunii *specifice*. Limpede este că „stilul unui tablou”, „stilul unei epoci” ș.a.m.d. sunt, toate, specii mai abstracte sau mai concrete, mai largi sau mai restrânse, ale unuia și aceluiși gen, *stilul*. Dar relația amintită este valabilă, așa cum

⁹ Edgar Papu, *Stil și epocă*, în Edgar Papu, *Arta și umanul*, București, Editura Meridiane, 1974, p. 30.

¹⁰ Vasile Dem. Zamfirescu, *Între logica inimii și logica minții*, cu un Cuvânt înainte de Constantin Noica, București, Editura Trei, 1997 [1985].

¹¹ Lucian Blaga, *Orizont și stil*, în *Trilogia culturii*, București, ELU, 1969, p. 4.

¹² Lucian Blaga, *Orizont și stil*, ed. cit., p. 4.

am spus, doar la nivelul *logic*. Analiza stilistică a diferitelor produse artistice, culturale, nu vedește nici o legătură consistentă între tipurile stilistice, legătură pe care Blaga nu și-a propus, probabil, să o dezvolte. La Blaga, producerea stilului este un fapt primar, inconștient, abisal. Individul uman urmează hipnotizat un model stilistic pe care nu-l poate decât (cel mult) presimți. Blaga vorbește, așadar, despre *originea* (inconștientă) a stilului, încercând – prin metoda noologiei sale abisale – să pună ordine în zonele stihiale ale culturii/culturilor, să introducă structuri într-un spațiu considerat multă vreme inform, de nestructurat. El pornește de la *ceea ce se vede*, de la stilul care poate fi constatat în produse culturale finite, pentru a ajunge în cele din urmă la ceea ce este ascuns, la factorii *generatori* care constituie matricea stilistică. Culturile, epocile, indivizii, ideile filosofice etc. combină în mod unic, original, elementele acestei matrice stilistice care, în forma ei cea mai rudimentară (ca orizont spațial, orizont temporal, accent axiologic, atitudine și năzuință formativă), este *universală*. Particulare sunt doar modurile în care aceste elemente se compun în constelații unice. Și demersul lui Edgar Papu pornește de la ceea ce se vede, de la produsul artistic (opera de artă), dar fără a-și conduce speculația către o posibilă structurare a zonelor abisale. Problema *configurației* inconștientului este aici abandonată – ca insolubilă (cu mijloacele actuale): „În mare parte, substilul își și ignorează adevărata pondere a resurselor sale, care aparțin unei zone subconștiente încă neexplorate, fiindcă rudimentarele perioade ale începuturilor nu dispun nici de o suficientă forță analitică, și nici de un efectiv interes dirijat în acest sens. Omul nu se cunoaște fundamental, în el însuși, ci numai în mod derivat, din reacțiunile sale, care redau doar părți reduse, ocazional manifestate, din acel subconștient”¹³. „Substilul” nu este însă mai mult decât un „germen”, un potențial care are nevoie de actualizare. El trebuie scos din „zonele întunecate” ale firii (cum numea Noica¹⁴ inconștientul în care și-a instalat Blaga categoriile) și adus la lumină. Sarcina cade în seama *individului*, mai exact a individului creator, a cărui datorie stilistică este *sinteza*. Cea de-a patra dimensiune a stilului, totodată element al sintezei, este *stilul individual*, care constituie notele particulare, specifice artistului. Individului creator i se cere vocația de a *integra* într-o formulă unitară „suprastilul”, „substilul” și „schema ideală”. Problema se deplasează, astfel, de la componența stratificată a stilului la statutul existențial al operei de artă și, în genere, al produsului cultural. *Existența valorică* a produsului este condiționată de prezența sintezei stilistice, realizată la nivelul stilului individual.

„Cele trei concepții stilistice se conjugă și se contopesc în persoana artistului adevărat, acela pe care noi îl numim «cu chemare». El va simți nevoia nu numai să apeleze la toate trei, dar va ști și cum să le folosească pe fiecare, în așa fel încât să le lege indiscutabil în creația sa.”¹⁵

¹³ Edgar Papu, *Stil și epocă*, în Edgar Papu, *Arta și umanul*, ed. cit., p. 32.

¹⁴ Constantin Noica, *Pagini despre sufletul românesc*, București, Humanitas, 1991.

¹⁵ Edgar Papu, *Stil și epocă*, în Edgar Papu, *Arta și umanul*, ed. cit., p. 33.

Ce se întâmplă însă în condițiile în care sinteza eșuează?

„Cel ce va folosi numai schema stilistică, va da lucrări academice, reci, de exercițiu școlăresc. Artistul atras exclusiv de promisiunile substilului va face să rezulte o artă provincială, închisă, nesemnificativă. În sfârșit, cel ce se va lăsa acaparat de suprastil, va fi pândit și el de o primejdie serioasă. Un asemenea «artist» va pierde perspectivele largi, cuprinzătoare, ale epocii, și, o dată cu ele, însăși virtutea unificatoare a unei actualități date, pe care o va parcela în fragmente de ultimă oră, fără să le verifice validitatea. Urmărind să abordeze lărgimea de vedere și deschidere la nou, el ajunge la rezultatul opus, adică la o îngustime superficială, cât să intre numai în cuprinsul restrâns al unui interval repede trecător.”¹⁶

Lucrarea ratată, care nu atinge nivelul sintezei stilistice, nu iese din limitele formei sale de provincialism. Căci, la Edgar Papu, în provincialism cade și cel care se oprește în „substil” (*provincialism spațial*), și cel care se agață de „suprastil” în lipsa „substilului”, adică a „rădăcinilor” (*provincialism temporal*). Chiar și prima formă de eșec (prin cantonare în schema stilistică) este tot un fel de provincialism, un *provincialism academic*. Ceea ce ne interesează însă aici sunt mai puțin problemele legate de schemele stilistice (pe care, la rigoare, le putem trata în calitate de „material” al „suprastilului”, de etaj inferior sau „bucătărie” a acestuia), cât *procesul dialectic* în care sunt antrenate „suprastilul” și „substilul” în crearea lucrării artistice. Este o dialectică nu atât în sensul din *Phaidon* sau din *Republica* (o ascensiune în trepte sau *hypotheseis*, care conduce la o viziune de sinteză)¹⁷, ci în sensul „reîntregirii” și „diviziunii”, termeni folosiți de Platon în *Phaidros* [266 a–c]: reunire și scindare. „Suprastilul” unește sub aceeași imensă și generală respirație stilistică a veacului ceea ce „substilul” diferențiasse. În cele din urmă, „suprastilul” este dimensiunea care unifică – *sub semnul timpului* – toate acele particularități care s-au produs *sub semnul locului*. A unifica, a aduce sub semnul unității, nu este totuna cu a *omogeniza*. De altfel, Edgar Papu nu vorbește, precum Eugen Lovinescu, despre dispariția fatală a specificităților locale sub presiunea culturală a secolului (al cărei punct de origine ar fi centrele culturale „majore”). Dialectica pe care a pus-o la lucru între cei doi termeni principali, „suprastilul” și „substilul”, nu anulează și nu subordonează un termen în favoarea celuilalt. Influența și condiționarea este reciprocă. De notat este faptul că, în scara stilistică a lui Edgar Papu, direcția este în ambele sensuri. Nu avem, așadar, numai un „stil universal” care se „diferențiază” pe regiuni, nici numai „stiluri regionale” care se

¹⁶ Edgar Papu, *Stil și epocă*, în Edgar Papu, *Arta și umanul*, ed. cit., p. 33–34.

¹⁷ Francis E. Peters, *Termenii filosofiei grecești*, traducere de Dragan Stoianovici, București, Humanitas, 1997 [1967], p. 61.

„unifică” la nivelul unui stil general. „Substilul” și „suprastilul” nu sunt două realități cu totul separate cărora individul care creează este dator să le asigure sinteza. Ele sunt (în mod ideal, în produsul considerat operă de artă) elementele unui joc dialectic în sensul arătat mai sus.

Am spus că sinteza condiționează valoarea produsului, existența lui în calitate de operă. Dar stratificarea stilului, în concepția lui Edgar Papu, nu este valorică (pentru că nici una dintre dimensiunile stilistice nu are valoare *doar prin ea însăși*), nici strict logică (de vreme ce iese din cadrele formale ale simplei incluziuni noționale), ci *ontologică*, întrucât determină și justifică statutul ontic al produsului cultural. „Stilul personal” al artistului poartă, într-adevăr, răspunderea sintezei, dar nu numai atât; tot el *mediază* între „suprastil” și „substil” – căci, la urma urmei, individul este cel care le poartă pe ambele; capacitatea sa creatoare este cea care le confruntă, le armonizează și le traduce într-o sinteză artistică singulară care înseamnă mai mult decât suma elementelor care o compun. Edgar Papu nu credea (așa cum nu credea nici Blaga¹⁸) într-un „supraorganicism” cultural în contextul căruia indivizii sunt simple instrumente ale unei culturi care se autorealizează.

Revenind la problema formulată anterior, cea a *integrării stilului cultural*, ne interesează, în linii mari, care este diferența dintre concepția lui Edgar Papu asupra stilului și concepția blagiană (după ce mai sus, tot în linii mari, am sugerat înrudirile). În vreme ce Blaga – sub semnul relativismului cultural al veacului¹⁹ – se străduiește să dea seamă de *specificitățile culturale* apelând la substratul matriceal, primar, al stilului, Edgar Papu, înglobând în concepția sa, iar nu negând soluțiile blagiene, își propune să asigure acestor specificități o dimensiune *universală*. La Blaga, specificitatea culturală era *sfârșitul* demonstrației; la Edgar Papu, este *premisă*. De altfel, Edgar Papu nu se raportează la achizițiile spirituale românești cu distanțare sau delimitare teoretică, ci cu același spirit *integrativ* despre care am vorbit mai sus: acestea sunt *bunuri spirituale câștigate* și – în măsura în care îi sunt de folos – sunt integrate în perspectiva sa. Printr-o astfel de *situare culturală*, ca să utilizăm propria sa distincție (introdusă într-un context referitor la Giordano Bruno), Edgar Papu nu este *eclectic*, ci *sincretic*.

În continuarea celor formulate mai sus, referitoare la *integrarea* în universal a specificului cultural, se poate observa – tot pe o linie generală – o altă deosebire între concepția asupra stilului la Lucian Blaga și la Edgar Papu. Așa cum am amintit deja, concepția blagiană nu este *lipsită* de elementul universal: prin însăși constituția sa, matricea stilistică este *universală*: orizontul spațial, de pildă, poate fi cu totul altul în cultura chineză și în impresionismul francez, dar *nicio* cultură nu este lipsită de un orizont spațial, indiferent sub ce formă s-ar înfățișa acela.

¹⁸ Lucian Blaga, *Orizont și stil*, ed. cit., p. 113–114.

¹⁹ Un veac pe care Edgar Papu l-a situat, nu întâmplător, sub semnul unui *spirit extractiv*, prin care înțelege nevoia de a scoate la lumină, asemenea arheologului, straturile vechi și uitate (sau niciodată știute) ale psiho-mentalului uman, setea de originar, de primordial, de germinal.

Observația este valabilă și pentru ceilalți factori constitutivi ai matricei stilistice. Matricea stilistică este gândită ca *universală*, ca un *dat* al întregii specii; particulare sunt doar formele concrete pe care le ia în culturi (epoci, curente, idei etc.) diferite. Prin urmare, la Blaga, elementul universal este un *dat primar*, întrucâtva similar, ca mod de concepție, cu teoria antropologică privitoare la *Elementargedanken* (Adolf Bastian), acele idei germinale despre care se crede că formează fondul comun, cel mai arhaic cu putință, al întregii omeniri, și pe care se fundamentează „unitatea psihică a omenirii”. În mod similar, la Blaga, inconștientul speciei umane are un strat profund, care este unitar. La Edgar Papu, elementul universal nu este de ordinul a ceva *dat*. El poate fi (sau nu) dobândit la nivelul stilului individual (a cărui cerință ideală este sinteza). Autorul constată că produsele unui spațiu cultural determinat nu sunt *în ele însele* universale. Dar pot *deveni* astfel. Să-l urmărim prin cuvintele sale:

„Un specific național, privit izolat, nu poate deveni nici semnificativ, nici eficient. Oricât de fin ar fi pătruns acest specific nu depășește o limită cu caracter provincialist. De aceea am căutat să considerăm fenomenul în context comparativ, fiindcă numai astfel i se poate găsi acestui fond și un mesaj, un cuvânt care să capete răsunet în lume.”²⁰

Am văzut că un produs cultural capătă o dimensiune universală prin vocația (sintetică) a autorului său, care a reușit să introducă în el nu numai măsura *locului*, ci și mesajul general-uman al *veacului*. Dar această sinteză nu pare a fi suficientă: ea creează un produs *virtual* universal. Câtă vreme lucrarea artistică se menține închisă în limitele spațiului în care a fost generată, deși conține în ea toate datele necesare, universalitatea ei rămâne pe treapta *potențialului*. Pentru a-și actualiza și această dimensiune, este nevoie să *iasă în lume*. Un produs al unui stil cultural (sau „substil”), identic, la Edgar Papu, cu specificul național (înțeles ca *specific cultural*), poate obține dimensiune universală doar prin *confruntarea* sa cu produse culturale care se revendică de la *alte* spații, de la alte „substiluuri”. În acest sens rămâne antologică demonstrația sa comparativă referitoare la lucrarea „Femeia îngenuncheată” a lui Brâncuși, purtătoare a unui „substil” românesc, analizată în paralel cu „Femeia îngenuncheată” a lui Lehmbruck, de la Galeria de Artă din Berlin, care a suferit vădite influențe brâncușiene²¹.

În aceiași termeni se pune și problema *identității* culturale. În fond, fenomenul identității ar putea fi tratat prin analogie cu cel a stilului. Ambele au o importantă latură inconștientă, primară, ambele sunt mai degrabă *presimțite* decât *explicate* de individul care le poartă, ambele sunt mai ușor de constatat la *ceilalți* decât la noi înșine, ambele presupun în mod structural raporturile local/universal și

²⁰ Edgar Papu, *Tipul creativ românesc în context universal*, în Edgar Papu, *Arta și umanul*, ed. cit., p. 149.

²¹ „Rugăciunea” și „Femeia îngenuncheată”, în „Tribuna României”, 15 februarie 1976.

individual/general, ambele pot fi reprezentate pe o scală care urcă de la concret la abstract²². În plus, stilul își asumă o identitate, iar sentimentul identității (ceea ce am numit cu alt prilej „identitate discursivă”) este el însuși generator de stil. Asemenea „substilului”, așa cum îl vede Edgar Papu, identitatea înseamnă *pământ, loc, rădăcini*. Și ea conține o esențială și nu într-un tot explicabilă componentă *irațională*. Ca și în cazul „substilului”, identitatea trebuie să iasă din ea însăși pentru a se putea defini. Înainte de toate, identitatea nu există decât prin contrast cu *altceva*, cu ceea ce nu este ea. Sentimentul apartenenței la un spațiu cultural se trezește numai în momentul în care indivizii se confruntă cu *alte* spații culturale. Așa cum omul are necontenită nevoie de „celălalt” – în oglinda căruia se reflectă, se construiește și se reconstruiește (lucrul este valabil deopotrivă pentru om ca individ și pentru om în calitate de comunitate), la fel, „substilul” unei culturi are nevoie să iasă din el însuși și să se deschidă către alteritate:

„Pentru a-și deschide întregul evantai de posibilități, sămânța substilistică are nevoie și de factorii din afara pământului unde se află îngropată, am spune, de lumină, de apă, de aer, cu alte cuvinte, de schemele gata formate ale unor culturi evolute cu care vine în contact. Numai astfel o *permanență* concretă, dar nedezvoltată, ascunsă în propriul germene, adică ignorată în zona ei subconștientă, ajunge să se dezvolte în toată amploarea, în toate formele ce se pot actualiza dintr-însa. Schemele stilistice sunt, deci, ocaziile necesare de confruntare fecundă a substilului cu resursele sale neexplorate. În lumina lor, a formelor evolute pe care le propun, ele îi prilejuiesc ieșirea pe planul major al unei culturi artistice.”²³

Asemenea „substilului”, identitatea culturală *se reconstruiește* prin raportare la alte identități, iese, așadar, dintr-o fază „prediscursivă” – inconștientă sau vag conștientizată – și trece în una „discursivă”, care îi dă posibilitatea să se cunoască și să reflecteze asupra ei înseși. În consecință, factorul universal nu mai este aici un *dat* (așa cum apărea la Blaga), ci o finalitate. Conform lui Edgar Papu, universalitatea *se construiește*, demers care are loc atât la nivelul *creației* (cel dintâi element al triumphiului estetic), prin deschiderea artistului/creatorului către schemele stilistice ideale și către „suprastil”, cât și la nivelul *receptării critice*. Edgar Papu își asumă, el însuși, o astfel de sarcină²⁴. Cel dintâi nivel îi asigură

²² Individul se identifică progresiv cu el însuși, cu familia, cu comunitatea, cu națiunea, cu omenirea. Un astfel de „tablou” al treptelor identificării a fost conceput de Gheorghită Geană, în *Antropologia culturală. Un profil epistemologic*, București, Criterion, p. 61.

²³ Edgar Papu, *Stil și epocă*, în Edgar Papu, *Arta și umanul*, ed. cit., p. 32–33.

²⁴ „Intenția ce a dat naștere la aceste reflecții” – scrie el – „este de a situa tipul creativ românesc în context universal.” *Tipul creativ românesc în context universal*, în Edgar Papu, *Arta și umanul*, ed. cit.

universalitatea în forma sa potențială, cel de al doilea – în forma actuală. Dar universalitatea nu are, nici ea, valoare *in sine*. O lucrare aservită în exclusivitate „suprastilului” este o lucrare dezrădăcinată, debitoare modei și timpului. Înțelegem, așadar, de ce în portretul pe care i-l face lui Liviu Rusu, de exemplu, Edgar Papu adaugă elementului temporal și pe cel spațial („Liviu Rusu apare ca un incontestabil exponent al *timpului*. Cu aceasta, însă, n-am spus totul, Liviu Rusu se mai dovedește a fi un exponent al *spațiului* său, deoarece concepția sa se precizează în acord și cu trăsăturile specifice ale unui substil românesc”²⁵). Așa cum nu putem vorbi despre *timp* în lipsa *spațiului*, nu există cultură universală în lipsa celei particulare. În absența specificului, a particularului cultural, produsul artistic este suspendat într-un universalul gol, în ceea ce Edgar Papu numește „provincialism temporal”. Deși „suprastilul” este un ingredient esențial în stratificarea stilistică, nu el, singur, conferă adevărata universalitate culturii, ci *sinteza* celor trei dimensiuni stilistice la nivelul celei de a patra, care este stilul individual. Edgar Papu însuși, prin tot ce a întreprins în ordine culturală, a avut în vedere, în primul rând, realizarea acestei sinteze. Dacă luăm în considerare și numai această „ușurință de a face să comunice *particularul etnic și universalul uman*”²⁶, cum s-a scris cu ani în urmă într-un portret consacrat acestui autor, putem afirma despre el, pe urmele propriei sale expresii reproduse anterior, că a reușit să fie *în aceeași măsură un om al timpului și al locului*.

²⁵ Edgar Papu, *Principiile unei „estetici dinamice”*, în Edgar Papu, *Arta și umanul*, ed. cit., p. 168.

²⁶ Gheorghită Geană, *Vocația structurilor deschise*, în „România literară”, anul XVI, nr. 36, 8 septembrie 1983, p. 8.