

OLESEA GÂRLEA  
Institutul de Filologie  
(Chișinău)

## DESPRE IMAGINAR ȘI TIPURILE LUI

### Abstract

This article aims at describing imaginary fluctuations from traditional-classical models, in that imaginary is defined by two antithetical structures: nocturnal and diurnal regime (G. Durand), archetype is seen in this case as a combination of the two poles, *anima* and *animus* (C. Jung); to the diversity of the current structure, marked by three models (J. Burgos, C. Braga), or eight archetypal complexes (L. Boia). Fluctuations of imaginary in relation to the myth start from a constant narrative model and the conception of writer deviates according to social, political and cultural development.

**Keywords:** imaginary, model, structure, archetype, myth.

Definit în sens larg, imaginarul „se situează în afara realității concrete, incontestabile, a unei realități percepute fie direct, fie prin deducție logică sau exprimare științifică” [1, p. 12]. El este, în esența sa, o realitate independentă, care dispune de propriile sale structuri și de propria sa dinamică.

Imaginația este un „produs al voinței creatoare a artistului” [2, p.72]. Pentru a accede la originalitate, imaginația artistului trebuie să nege realul, să sfarme conexiunile în care se prezintă el percepției obișnuite și să propună alte conexiuni. Din perspectiva spiritualist-mistică imaginația constructivă poate fi comparată cu forța manifestată de Dumnezeu în crearea universului.

În *Critica rațiunii pure* I. Kant distingea între imaginația „reproductivă și specioasă, facultate care face posibilă reproducerea unui obiect ca imagine, și imaginația productivă (transcendentală), care face posibilă realizarea sintezei calităților obiectelor individuale în concept. Pornind de la Kant, filozofii germani (Fichte, Schelling) dau imaginației o dimensiune metafizică văzând în ea facultatea, prin excelență, creatoare a spiritului. Coleridge a elaborat un concept al *imaginației artistice* din care a eliminat implicațiile de ordin pur filosofic (făcând o distincție între *primary imagination*, cu sens larg, metafizic și *secondary imagination*, caracteristică a creației poetice geniale)” [apud. 2 p. 44-45].

Rezumând delimitările enumerate anterior, putem afirma că imaginația artistică este productivă, transcendentală (după Kant) și secundară (după Coleridge), pentru că oferă posibilitate interpretului de a modifica imaginea primară. Imaginea, cum observa J. Burgos în studiul său *Pentru o poetică a imaginarului*, pentru a merita titlul de imagine literară trebuie să-și asume un merit în privința originalității: „O imagine literară este un sens în stare născândă, cuvântul – vechiul cuvânt – capătă o semnificație nouă. Dar acesta nu este încă îndeajuns: imaginea literară trebuie să se îmbogățească cu un *onirism nou*. A semnifica altceva și a te face să visezi altcumva, aceasta reprezintă dubla

funcție a imaginii literare” [3, p. 57]. Imaginația religioasă ar fi una reproductivă, specioasă (Kant) și primară (Coleridge), întrucât face posibilă reproducerea imaginii obiectului și interzice orice manifestare a propriei viziuni în modificarea imaginii receptate.

Lucian Boia spunea, cu referire la imaginar, că acesta poate fi separat în două: „pe de o parte, imaginarul celor care cred în structuri și regularități, chiar în permanențe, pe de altă parte, imaginarul celor care privilegiază diversitatea și schimbarea” [1, p.12]. În acest context, putem susține că imaginarul sacru (în cazul nostru, mitul în accepția sa originară) este static; „ascultă și crede” este îndemnul textului sacru; iar imaginarul artistic este dinamic, „ascultă și înțelege, judecă și schimbă” ar fi mottoul textului artistic. Textul artistic nu impune interpretului anumite limite în gândire, nici nu-i pretinde de a lua cele afirmate drept adevăr unic. Impactul pe care-l are mitul asupra literaturii este vizibil în rezultatul mitizării, remitzării sau demitzării, toate acestea fiind posibile datorită puterii de modificare a imaginației precedente. Textul nou creat (mitul literaturizat și mitul literar) este rezultatul unui proces intens de căutare a unor răspunsuri la provocările timpului, societății și culturii; el nu este o simplă rescriere a mitului, ci o formă de creare a unei mitologii sau atitudini individuale. Aventura demolării *imaginației primare* (a mitului în accepția sa originară) pornește de la modelul narativ cunoscut, prin care se realizează o simbioză între ceea ce s-a spus deja și ceea ce consideră autorul că trebuie spus.

În continuare prezentăm diversitatea modelelor de imaginar, propuse de diferiți autori, prin care imaginația poate fi supusă schimbării și clasificării.

În studiul lui G. Durand, *Structuri antropologice ale imaginarului*, imaginația este definită ca „dinamism organizator”, al cărui rol constă în deformarea cōpiilor pragmatice de percepție și utilizare a simbolurilor. În viziunea autorului, formarea imaginarului se datorează modelării reprezentării obiectului de către imperatiile pulsionale ale subiectului. Imaginarul este, în accepția lui Durand, un mixaj de categorii dualiste, distincte și opuse, structurate în două regimuri: *regimul nocturn* și *regimul diurn*, în interiorul cărora se disting trei tipuri de structuri. Primele sunt structurile *schizomorfe*, care aparțin regimului diurn, figura dominantă a acestora este antiteza polemică, geometrismul morbid (gigantizarea obiectelor), separare / dezagregare (*Spaltung / Zerspaltung*), reculul autistic (pierderea contactului cu realitatea); celelalte două structuri *mistice* și *antitetice* aparțin regimului nocturn. Durand împarte regimul nocturn în dominantă digestivă și dominantă ciclică, cea dintâi subsumând tehnica recipientului și a habitatului, valorile alimentare și digestive, sociologia materială și nutritivă; cea de a doua dominantă conține tehnica ciclului, a calendarului agricol, a industriei tehnice, simbolurile naturale sau artificiale ale întoarcerii și dramele astrobiologice. Figurile dominante ale regimului diurn, relevă Durand, sunt confesiunea, eufemismul și repetiția. *Structurile mistice* își relevă, astfel, următoarele trăsături: 1) dedublarea și perseverența, care se caracterizează prin refuzul de a ieși din cadrul imaginilor familiare, deci prin dublă negație; 2) viscozitatea, adezivitatea antifrazică, ce dictează o gândire alcătuită din variațiuni pe o singură temă, spre exemplu, Van Gogh a pictat mai multe poduri ce au întotdeauna aceeași structură, însă predomină o cromatică diferită; 3) realismul senzorial, care vizează aspectul „concret, colorat și intim al lucrurilor”; 4) miniaturizarea sau guliverizarea reprezentării, care stăruie asupra amănuntului. *Structurile sintetice*, în accepția lui Durand, elimină orice șoc, orice structură față de imagine, armonizează contrariile cele mai flagrante. Meritul definitiv al investigației lui Durand se datorează și faptului că acesta realizează o distincție netă între arhetip (o matrice universală), simbol (individualizat și fluctuant) și schemă.

Istoria imaginarului este adeseori definită ca o istorie a arhetipurilor. Arhetipul este un element al imaginarului, o schemă de organizare în care „materia se schimbă,

dar contururile rămân” [1, p. 15]. Carl Jung distinge două structuri arhetipale: *anima*, principiul feminin prezent în inconștientul masculin și *animus*, principiul masculin al inconștientului feminin. Jung definește miturile drept „combinații de arhetipuri” [apud. 1, p. 53], care au rolul de a media între partea conștientă și cea inconștientă a eului colectiv. El consideră formarea imaginii mitice a psihicului uman ca fiind un proces creator ce se constituie nu doar din energiile sexuale refulate, ci și din impulsuri morale și religioase. Clasificarea arhetipologică a lui Jung, dincolo de interesul sporit pe care l-a prezentat pentru critica feministă și teoria arhetipală, este deseori privită cu neîncredere și chiar contestată ca fiind insuficientă.

În lucrarea *Pentru o istorie a imaginarului* Lucian Boia operează o distincție interesantă și subtilă între opt ansambluri sau structuri arhetipale ale imaginarului aplicat evoluției istorice: 1) *conștiința unei realități transcendente*, care e domeniul supranaturalului și al manifestărilor sale perceptibile: miraculosul, sacrul, sistemele mitice (simple, complexe); 2) „*dublul*”, *moartea și viața de apoi*, un arhetip ce reflectă „convingerea că trupul material este dublat de un element imaterial (spirit, suflet), care, în funcție de meritele sau păcatele anterioare, este pedepsit sau remunerat (Iad / Rai); 3) *alteritatea*, adică legătura dintre Eu și Celălalt, dintre Noi și Ceilalți; 4) *unitatea* – o structură mentală prin care lumea este supusă unui principiu unificator; 5) *actualizarea originilor* – o modalitate prin care orice grup uman își recunoaște miturile fondatoare și care face posibilă înțelegerea configurației actuale a destinului; 6) *descifrarea viitorului* – o „tehnică” ce se află în strânsă corespondență cu religiile, științele și ideologiile; 7) *evadarea* – consecință a refuzului condiției umane și a istoriei, abolirea istoriei reale, nostalgia și exaltarea începuturilor, 8) *lupta contrariilor*, un arhetip din a cărui perspectivă imaginarul este polarizat, fiecare din simbolurile sale având un corespondent antitetice. Aceste opt structuri arhetipale, relevă L. Boia, „au o semnificație universală, ele pot fi îmbinate, se amplifică, se combină sau dispar” [1, p. 34]. Aceste structuri imagistice nu sunt, de fapt, altceva decât variațiuni pe tema arhetipică, dezvoltarea unei scheme străine într-un context nou.

Corin Braga, în lucrările *Zece studii de arhetipologie* și *De la arhetip la anarhetip*, distinge trei concepte tipologice, capabile să descrie structuri și arhisme – cele de *arhetip*, *anarhetip* și *eshatip*. Autorul evită teoria jungiană a arhetipurilor, care le concepe drept niște matrice ale unui inconștient colectiv și consideră insuficiente accepțiunile despre arhetip oferite de Jung, Eliade și Durand. Autorul de la Cluj optează pentru trei sensuri pe care termenul „arhetip” le-a căpătat de-a lungul evoluției culturii europene: unul psihologic, unul cultural și unul care desemnează constanțele sau invariantele unui curent sau ale unei culturi. În viziunea lui Braga, *arhetipul* desemnează „textul prim de la care pleacă întreaga schemă de copii, este rădăcina arborelui genealogic alcătuită din toate derivatele sale”. De aici vine și expresia de „opere arhetipale”, care sunt cele „construite în funcție de o schemă explicativă unitară, indiferent de natura și sorginea acestei scheme (...) cu un centru bine definit și cu o coloană vertebrală rapid identificabilă”. *Anarhetipul*, precizează C. Braga, implică „activitatea unui mimesis anarhic, ce refuză conformitatea cu timpurile ideale și produce identități fortuite și ireductibile, singulare, o galerie de «monștri» (...) Anarhetipul este un concept care se manifestă anarhic față de ideea de model sau de centru”. Diferența esențială dintre structurile arhetipice și cele anarhetipice constă, după Braga, în faptul că „prima dă sens tuturor componentelor care derivă din el sau care depind de el, iar cea de a doua include structuri în care componentele

se relaționează anarhic, evitând imitarea vreunui model sau integrarea într-un sens unic și coerent (...), unul are un nucleu organizator, central (...) în timp ce cel de-al doilea este difuz și lipsit de centru” [4, p. 276-278].

Principalele trăsături ale operelor anarhetipice sunt ilustrate de către C. Braga prin modelul scrierilor anticanonice. Acest model se caracterizează prin aceea că operele literare au fost considerate, în diferite perioade ale literaturii europene, drept „subliteratură”, operele anarhetipice nu pot fi povestite, par să nu aibă un mesaj, sunt mai degrabă niște amuzamente și fantezii care „dau frâu unor impulsuri imaginative incontrollabile, urmează cele mai neveridice căi narative, sunt adesea calificate drept „subliteraturi fanteziste”, scrieri ratate, un „moft literar”.

O altă configurație a imaginarului artistic o prezintă *eschatipul*, ireductibil la cele două tipologii (arhetipul și anarhetipul). Operele eschatipice sunt construite pe un scenariu ușor identificabil. Corin Braga aduce drept exemplu de *opere eschatipice* ciclul romanelor mesei rotunde, în care simbolul Graalului joacă un rol esențial. Aceste romane, relevă C. Braga, lasă impresia unui haos narativ, a unui labirint de întâmplări. Arhetipul și eschatipul se deosebesc de anarhetip prin prezența unui scenariu unic, „ceea ce le deosebește este punctul ocupat în evoluția interioară a acestor opere sau corpusuri de opere, de către scenariul organizator. Când acest scenariu se situează în momentul originar, generator, corpusul respectiv se dezvoltă arhetipal, când el rezultă abia în final, rezumator și telelogic, corpusul este eschatipic” [4, p. 284]. Argumentarea lui C. Braga referitor la distincția dintre *arhetip* și *eschatip* (modele destinate să explice un ansamblu de opere ce aderă la o paradigmă coerentă) rămâne insuficientă, ele tinzând a se întrepătrunde și a se confunda. În ciuda diferențelor care separă analizele lor, studiile lui G. Durand, Carl Jung, Claude Lévi-Strauss, L. Boia și C. Braga, privilegiază forme diverse ale imaginarului, în primul rând – ale imaginarului artistic.

J. Burgos își propune, în studiul său *Pentru o poetică a imaginarului*, să identifice structuri ale imaginarului în cele trei genuri literare: epic, liric, dramatic. Autorul definește scriitura poetică drept un loc al posibilului, guvernat de o coerență intimă cu legi și scheme proprii. El trasează trei direcții de cercetare a imaginarului artistic, prin intermediul a trei scheme:

1) *schema cuceririi*, tip de imaginar ce se caracterizează prin revolta în fața trecerii timpului, umplerea spațiului în toate dimensiunile sale și la toate nivelurile, încremenirea timpului într-un prezent etern. Schema cuceririi include scheme de extindere, de expansiune, de mărire, de creștere, de multiplicare, de răpiri, de dominare;

2) *refuzul*, care exacerbează astfel de trăsături ale imaginarului cum sunt constituirea și amenajarea unor refugii. Caută perenitatea nu în timp, ci în afara timpului cronologic. Conține scheme de evadare, de interiorizare, de coborâre, de cufundare, de îngropare, de închidere, de restrângere, de dispariție, de fuzionare;

3) *progresul* – o formă de imaginar care acceptă desfășurări inevitabile, simulează împăcarea cu timpul însuși, cu repetarea ciclică [3, p. 19].

Pornind de la cele trei scheme ale imaginarului, enumerate în studiul amintit mai sus, J. Burgos își extinde considerentele asupra tipurilor de scriitură și asupra regimului sintactic al imaginarului, operând următoarele distincții:

1) *scriitura revoltei și regimul antitetic*, cărora le corespunde schema de *cucerire* și *timpul prezent*. Acest model este guvernat de o coerență intimă, cu legi proprii, de căutare a propriului sens, de revoltă în fața timpului cronologic. Scriitura revoltei

ocupă, în întregime, prezentul, ea oprește timpul spre a umple spațiul. Conține scheme de ascensiune, de expansiune, precum și scheme de extindere, de mărire, de creștere, de îngroșare. Schemele de înmulțire proliferază în contact cu singurătatea și izolarea, la acestea se adaugă schemele de înlocuire, de uzurpare, de despărțire, de diferențiere, de particularizare, de distanțare. Obiectivul acestei scriituri constă în stăpânirea timpului, punând în acțiune o sintaxă a antitezei. Scriitura revoltei propune o viziune globală, cu totul abstractă, asupra lumii și a lucrurilor, o viziune ironică nepotrivindu-se, pentru mult timp sau niciodată, cu realitatea sensibilă;

2) *scriitura refuzului și a regimului eufemistic*, care conține scheme de retragere, ea are ca timp dominant trecutul, fiind totodată scriitura antieroului, a celui ce caută un spațiu pentru refugiu și urmărește instalarea în acest spațiu. Conține scheme de coborâre, de afundare, schema încastrării, posesiunii, îngropării. Scriitura refuzului se orientează spre micșorare, miniaturizare, refugiarea în spații tot mai mici și mai intime, evadarea din timp cu ajutorul unei sintaxe a eufemismului. Acest tip de scriitură are ca dominantă minimalizarea și miniaturizarea spațiilor de refugiu;

3) *scriitura vicleșugului și a regimului dialectic* – îi corespunde schema progresului, are ca timp dominant viitorul. Scriitura vicleșugului are o imagistică variată, predominante fiind imaginile înșămânțării, cele ale germinării, ale coacerii, a focului regenerator, a reînceperii și veșnicei reînțoarceri. Conține scheme liniare, ritmice, ciclice, dramatice. Scriitura vicleșugului, relevă Burgos, tinde să depășească orice finitudine servindu-se de sintaxa dialecticii, se folosește de opoziții pentru a le învinge mai ușor. Are ca dominantă timpul global și timpul istoriei, nu dă cronologia peste cap și conferă un sens oricărui lucru.

În concluzie vom spune: clasificările imaginarului abundă în modele și scheme integratoare, fapt ce confirmă complexitatea acestuia, prefigurând posibilitatea unor noi modele de clasificare. Construcția unui model și ideea de structură (*Gestalt*), văzută ca ordine superioară formată din interrelațiile tuturor părților, a fost sugerată încă de Goethe, care era preocupat și de modelele invariante (Ur-tipurile și metamorfoza lor posibilă în sincronie și diacronie). Această încercare de teorie structurală a imaginarului a fost dezvoltată apoi de către G. Durand, J. Burgos, C. Jung C. Braga, L. Boia.

Reamintim că fluctuațiile imaginarului pornesc, față de cele ale mitului, de la un model narativ constant și deviază în funcție de concepția scriitorului asupra evoluțiilor sociale, politice și culturale. Deformarea imaginarului primar este și o formă de emancipare a acestuia, este o acțiune prin care imaginației i se oferă orizonturi nebănuite. Or, esența textului poetic rezidă inclusiv în capacitatea autorului de a inventa situații noi, de a intui și valorifica spații metafizice inedite.

#### REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Lucian Boia, *Pentru o istorie a imaginarului*. Trad. de Tatiana Mochi. București, Editura Polirom, 2007.
2. Matei Călinescu, *Conceptul modern de poezie*. București, Editura Eminescu, 1972.
3. Jean Burgos, *Pentru o poetică a imaginarului*. Trad. de Gabriela Duda și Michaela Gulea. București, Editura Univers, 1988.
4. Corin Braga, *Zece studii de arhetipologie*. Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2007.